

Anuario de Filosofía de la Música

2021-2022, páginas 161-184

Rafael Toledo
Sociedad Musical de Alzira

Nuevos enfoques de las músicas del mundo en la composición musical actual. El caso del *Divertimento alla Zíngara* de Antonio Ramón Giménez Cerezo.

Resumen:

Con el presente proyecto se estudiarán detenidamente todas y cada una de las particularidades musicales y, sobre todo estéticas, de la obra *Divertimento alla Zíngara*, del compositor y pedagogo valenciano Antonio Ramón Giménez Cerezo. Además, también se incluirá un análisis detallado de los influjos musico-estéticos del mismo compositor; así como también unos comentarios sobre su labor pedagógica. En cuanto a la metodología, esta estará dividida en dos apartados. Por un lado, los datos recogidos mediante la pertinente entrevista al compositor. Por otro lado, el análisis puramente musical de la pieza en cuestión: melodía, armonía, ritmos, etc. Mencionando brevemente algunos de los objetivos de esta investigación, destacaremos que pretendemos dar a conocer, en primer lugar, la importancia de la cultura musical valenciana dentro de nuestra sociedad; en segundo lugar, promover el estudio de obras de compositores valencianos actuales.

Palabras clave: Divertimento; Música Valenciana; Zíngara; Pedagogía.

Abstract

With the present project, each and every musical and, above all, esthetic particularities of the *Divertimento alla Zíngara* work, of the Valencian composer and pedagogue Antonio Ramón Giménez Cerezo, will be studied. In addition, a detailed analysis of the music-esthetic influences of the composer himself will also be included, as well as some comments on his pedagogical work. As for the methodology, it will be divided into two sections. On the one hand, the data collected through the relevant interview with the composer. On the other hand, the purely musical analysis of the piece in question: melody, harmony, rhythms, etc. By briefly mentioning some of the objectives of this research, we will emphasize that we intend to make known, first of all, the importance of the valencian musical culture within our society; secondly, to promote the study of works by current Valencian composers.

Keywords: Divertimento; Valencian music; Zíngara; Pedagogy.

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marie Lavandera Piñero

Comité editorial

Aurelio Martínez Seco
Fernando Torner Feltrer
Francisco Bueno Camejo
Gonzalo Devesa Valera
Héctor Baena Izquierdo
José Luis Pozo Fajarnés
Manuel Real Tresgallo
Marie Lavandera Piñero
Rufino Salguero Rodríguez
Raúl Angulo Díaz

Todos los artículos publicados en este anuario han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno. Véanse las normas para los autores en: <http://filosofiadelamusica.es/afm/normas.htm>

<http://www.filosofiadelamusica.es/afm>
anuario@filosofiadelamusica.es

ISSN 2695-7906
Depósito legal: AS 03390-2022

Nuevos enfoques de las músicas del mundo en la composición musical actual. El caso del *Divertimento alla Zíngara* de Antonio Ramón Giménez Cerezo.

Rafael Toledo Puig
Sociedad Musical de Alzira

§1. Introducción

1.1. ¿Por qué hemos hecho este trabajo?

Con el presente artículo nuestra principal intención es estudiar las influencias del género denominado músicas del mundo (*world music*, en inglés), en el corpus musical del compositor valenciano Antonio Ramón Giménez Cerezo mediante su obra *Divertimento Alla Zíngara*. Además, consideraremos el contexto sociocultural correspondiente al compositor algermesinense.

Nuestro principal aliciente es estudiar detenidamente la cultura musical valenciana, y más teniendo en cuenta nuestros estudios de la especialidad de Musicología, así como también los referentes a nuestra especialización en Composición. Por tanto, el presente análisis se encuadra dentro de una perspectiva etnomusicológica, sin dejar de lado la visión musicológica del tema. Junto con esto, también ha jugado un papel muy importante el hecho de conocer de primera mano las manifestaciones musicales, tanto cultas como populares y tradicionales propias de nuestra comarca, que es La Ribera. Es por esto que este compositor (Antonio Ramón Giménez Cerezo), cumple

la totalidad de las condiciones que nos planteamos primigeniamente a la hora de realizar este proyecto.

En otras palabras, el presente artículo será muy útil para las personas que estudien las especialidades anteriormente mencionadas por el hecho de que se verán las influencias del folklore musical; propio o de otras culturas, así como de otras pedagogías; propias o internacionales, en la producción musical de nuestros compositores. Además, mediante este estudio aprenderemos nuevos enfoques estéticos y sociales, los cuales haremos servir para describir parte del fenómeno musical de nuestro tiempo.

Así mismo, también nos gustaría decir que es necesario tener en cuenta que nuestra comarca (La Ribera), es un muy buen ejemplo de las particularidades musicales valencianas. En este sentido, la obra elegida; *Divertimento Alla Zíngara*, del compositor algermesinense Antonio Ramón Giménez Cerezo es un claro ejemplo.

Antes de comentar las diferentes cábalas musicales que pondremos de manifiesto más adelante, incluiremos unos detalles preliminares. En primer lugar, recordaremos al lector que la principal novedad del escrito es que

hasta ahora nunca se había llevado a cabo una investigación sobre el corpus musical del compositor que hemos elegido; Antonio Ramón Giménez Cerezo; en segundo lugar, tampoco se ha realizado ninguna investigación referente a la pieza musical en cuestión.

Por tanto, creemos que los valencianos tenemos el deber moral de dar a conocer nuestros compositores valencianos actuales, ya que a menudo se estudia más exhaustivamente la producción musical foránea que nuestra propia música. Así que este humilde escrito coadyuvará a popularizar el patrimonio musical valenciano, sobre todo, el musical.

1.2. ¿Qué son las Músicas del Mundo?

Ya que Antonio Ramón Giménez Cerezo trata el folklore en su vertiente compositiva, siendo esta práctica relativamente usual en la Música Contemporánea, creímos necesario reflexionar sobre los influjos culturales de la Música Contemporánea, dentro del género denominado *world music*.

Respecto a las investigaciones análogas, algunos autores reflexionan sobre las influencias culturales de la Música Contemporánea, en el género musical denominado *world music* (Barañano, 2003). A la música comentada precedentemente, especialmente a la *world music* existen nuevos enfoques del folklore en la composición musical. Una muy buena muestra la tenemos en aquellas piezas musicales inspiradas en los mitos o leyendas propias de cualquier rincón del mundo. Pese a que las personas que usan el folklore sean una minoría, podemos observar que, a causa de la globalización, este asunto es totalmente presente.

De acuerdo con Steven Feld, el vocablo que hemos nombrada (Músicas

del Mundo), si se habla de ella fuera del ámbito académico y los conservatorios, equivale a la música del tercer mundo; pero, el mismo Feld advierte que el mismo término hace alusión al folklore de minorías de países occidentales, como, por ejemplo, la zíngara. Otra cita la tenemos con la cuestión planteada por el intelectual valenciano Josep Ruvira Sánchez de León. Si bien los protagonistas han sido identificados en el ámbito valenciano, Ruvira concluye que, hoy en día, la identidad artística resulta difusa (Ruvira, 1987).

Además, han tenido lugar muchos cambios artísticos y sociales acaecidos en las últimas décadas, que han hecho surgir maneras radicalmente diferentes de pensar la música respecto a las que se hacían hasta entonces, y que, además, coexisten en la actualidad ofreciendo un panorama musical dispar.

En relación con lo que hemos dicho, y teniendo en cuenta las palabras del Doctor Francisco Carlos Bueno Camejo, incluiremos las siguientes consideraciones. Por un lado, diremos que, según este erudito, se observa que tradicionalmente las obras musicales; independientemente del género y tipo, se identifican ligeramente con el folklore (Conversación mantenida con el Doctor Francisco Carlos Bueno Camejo, 2021).¹ Más que el folklore musical, se trata de las características comunitarias peculiares de una sociedad o, en todo caso, los criterios históricos, de la sociedad o efemérides sobre la que está inspirada la pieza.

Por otro lado, cuando las palabras del presente erudito (Doctor Francisco Carlos Bueno Camejo) sobre la música valenciana, nos comentó que a un gran número de piezas musicales se observa que tampoco se hace uso del folklore puramente valenciano.

1. Estos datos los obtuvimos el día 30/9/2021 cuando mantuvimos una conversación con el Doctor Francisco Carlos Bueno Camejo en su despacho de la Facultad de Geografía e Historia (Departamento de Historia del Arte).

En consecuencia, y dada nuestra naturaleza de estudiantes, tuvimos que documentarnos con Trabajos de Final de Título (TFG) que considerasen una temática similar a la nuestra. Es decir, que estudiaran obras de la denominada Música Contemporánea y, consiguientemente, que tuvieran un punto de vista cercano al nuestro.

Un claro ejemplo lo tenemos con el trabajo de Albert Martín Lorente Romero, intitolado *Aproximació i praxi instrumental de l'obra Aventuras del rebuzno* del compositor Voro Garcia; un compositor que rechaza todo tipo de etiquetas. Luego, tenemos el escrito redactado por Marta Begoña Pérez de Obanos Montoro, que lleva por título *Objectes*, obra para trombón de la compositora Anna Bofill. En concreto, en dicho estudio se rastrean las influencias de Mestres Quadreny, Xavier Montsalvatge y Joan Guinjoan sobre Anna Bofill. Junto con esto, también tenemos el TFG de Verónica Amaya Escrig, concebido en torno al compositor valenciano Marc Garcia Vitoria, quien compuso la obra *F Project*, para saxofón barítono y electrónica, además de su orquestación.

Asimismo, conviene destacar el trabajo de Carles Miquel Motes Gómez, que se titula *El pianismo en la obra de Andrés Valero-Castells*. Como bien se menciona al susodicho proyecto: «una de las más notables características del estilo de Andrés Valero: la “música sobre músicas”» (Motes, 2021).

No obstante, el mismo maestro Valero comenta que indaga sobre el nexo entre las músicas genuinamente tradicionales y aquellas más actuales (Valero, 2021). Sin embargo, el mismo compositor dilucida que a menudo su *modus operandi* se centra en amalgamar diferentes músicas para crear de nuevas (Ibidem). En éste sentido, el instruido canario, Doctor Francisco Carlos Bueno Camejo, en la entrevista

que mantuvimos, nos comentó que hoy en día los compositores no suelen hacer uso del folklore puramente valenciano, si no que hacen citas literales de melodías populares.

Como el lector ha podido percibir, se trata de estudios parciales, pero muy valiosos, empero no tienen una visión general de la música contemporánea valenciana porque, como nos recuerda Josep Ruvira Sánchez de León, ésta es difusa.

Consecutivamente, glosaremos sobre otras acepciones del término Músicas del Mundo. Tomando en cuenta que los géneros musicales cada vez van teniendo menos congruencia, y más todavía sabiendo las diferentes fusiones que hay entre ellos, hoy en día nos es imposible definir el vocablo que nos incumbe (*world music*) sin puntualizarlo bajo un punto de vista tautológico (Bohlman, 2003). Si bien en este género musical moderno se propone englobar en una categoría a toda la música tradicional, folclórica, popular, étnica y local de ciertas zonas o culturas que apenas han visto visibilización por parte de la industria (discográfica) musical (Wegow, 2019), vemos que «Músicas del Mundo» se refiere a toda la música que quizás halleemos en todas las partes del mundo (Bohlman, 2003, op. cit).

Académicamente hablando, podemos afirmar que las Músicas del Mundo constituyen una buena lección y paradigma para que la humanidad expanda y despeje sus gustos musicales, conociendo sonidos inéditos (melodías/ritmos), que, en más de una ocasión, pudieran parecerle extraños (Barañano et al., 2003). Llegados a este punto, creemos necesario hablar de la descontextualización sufrida por la *world music*. Actos como repoyar las estructuras sociológicas, así como enfocar las evidencias, grabaciones y, cómo no, trabajos académicos, hacia un entramado comercial, causan la desconsideración

de toda manifestación musical y las personas que la llevan a cabo.

Más que el renacer de la voluntad por ilustrarse en cuestiones culturales de todo tipo, vemos que estamos ante una categoría musical que aúna una abstracción de la música tradicional, popular y étnica; con todas sus prácticas locales, para su uso puramente comercial (Bolham, 2003) y entendible para la cultura de masas (WeGow, 2019).

Por lo tanto, podemos afirmar que el término *world music* trata artística, política y económicamente las particularidades musicales circunscritas a un territorio concreto, así como las repercusiones que hay en el traspaso de saberes entre las distintas naciones. Económicamente hablando, puede verse a simple vista que muchas personas; aun estando al margen de la música comercial, pueden propalar sus creaciones a nivel global, sobre todo, la música de origen popular (*rap, folk, rock*). En pocas palabras, se trata de una música que es usada por puro placer, siempre teniendo en cuenta el trasfondo social i su singularidad. Es decir, no podemos obviar el impacto que la globalización; y la comercialización, han ejercido en el esparcimiento de las culturas musicales de todas las partes del mundo.

§2. Biografía del compositor y su formación académica

Como nos recuerda Antonio Ramón Giménez Cerezo (Algemesí, 17 de junio de 1969) en su entrevista, es muy gratificante volver a verse con el alumnado y amigos y ver cómo ha sido su evolución académica, personal y profesional. Y más teniendo en cuenta aquello que nos une: la música. Por este motivo, el compositor algemesinense hace una auto-introspección esperando su devenir (futuro) profesional cuestionándose el tiempo invertido y por invertir para seguir formando a más alumnos y amigos.

Respecto la formación de nuestro músico, comentaremos que dio sus primeros pasos musicales en su localidad natal: Algemesí. Como muchos estudiantes valencianos, conoció el arte de la Musa Euterpe gracias a la banda de música local, la Societat Musical Santa Cecília. Esta, actuó como ilación hasta que; a partir de ahora Toni Giménez, estudió al conservatorio de música local que lleva la denominación del gran organista barroco Joan Bautista Josep Cavanilles Barberà. Allí hizo los estudios elementales de solfeo, y escogió el campo del viento madera, tocando el clarinete y el saxofón (Hemos elaborado este punto del artículo mediante la entrevista que mantuvimos con el compositor).

Eran los últimos suspiros de la década de los años 70, y a nuestro país sufrimos un cambio de régimen político con la llegada de la democracia. Es por esto que la música todavía no formaba parte del currículum de las Enseñanzas Elementales Básicas (EGB), ni tampoco del Bachiller Unificado y Polivalente (BUP), causando una sensación general de zozobra. Además, como nos recuerda el músico algemesinense, el voluntarismo de los maestros de la época suplía su falta de preparación:

Los maestros que pude disfrutar [...] no tenían la preparación técnica, ni teórica ni práctica que podéis tener hoy en día, pero lo que tengo clarísimo es que hacían lo que podían y te enseñaban lo que sabían.

No obstante, los conservatorios de música tenían amplios horarios vespertinos que permitían al alumnado realizar su formación musical, tanto a nivel musical privado como recibir clases en los centros públicos, como es el caso del autor que estudiamos. Junto con esto, el algemesinense considera que actualmente es mucho más fácil recibir una formación musical profesional, gracias a Internet y a las clases en

línea a la universidad. De hecho, para él han sido muy importantes sus estudios musicales en la UNIR (Universidad Internacional de La Rioja) con sus enseñanzas en línea.

Paralelamente a sus estudios musicales, transcurrió su formación humanística en el Institut Josep Maria Parra d'Alzira, donde compaginaba su formación al turno nocturno con las clases matinales que recibía en el Conservatorio Superior de Música de València. En dicho conservatorio, estudió saxofón, historia de la música y armonía, entre otras materias, afirmando su predisposición para seguir formándose en todos los aspectos académicos. Es más, nuestro músico reconoce la importancia de las enseñanzas recibidas durante su estancia en el instituto por ser muy completa o, usando sus propias palabras, integral.

Pero, volvamos a la formación musical. En el Conservatorio Superior de Música de València estudió armonía con José María Cervera Collado (Alboraچه, 13 de Marzo de 1910 - Picaña, 2002) (Ayuntamiento de Alborache, 2020), y dirección de orquesta con José María Cervera Collado (Buñol, 1945 - València, 12 de Marzo de 2013) (Serracanta, ?) hijo del anterior.

En cuanto al campo de la composición, Toni Giménez también fue alumno durante cuatro años del violinista, director de orquesta y compositor rumano Marian Didu (Fundación AVA, ?). Este músico rumano nació el 14 de septiembre de 1945, y estudió en el Conservatorio de Bucarest entre 1964/7. Además, fue director de la Orquesta Filarmónica de Sibiu entre los años 1993 y 200.

Así mismo, Marian Didu fue un compositor prolífico, ya que sus obras tienen características autobiográficas que muestran en todo momento la vocación de vivir el gesto artístico y transmitir la emoción estética derivada de éste (Dintotdeauna, 2021). Un claro ejemplo lo tenemos en que compuso ópera, música

de cámara, 8 sinfonías y obras de concierto, buena parte de ellas estrenadas a Sibiu. También compuso música religiosa, *Requiem* ortodoxo para solistas, coro y orquesta, y un *Stabat Mater* para la misma formación, y dos liturgias ortodoxas. O sea, en el presente corpus artístico vemos un pensamiento musical puro dirigido al mundo (op. cit.).

El lector nos permitirá ahondar en el papel de Internet, tal como nos expresó Toni Giménez. Hoy en día vivimos en una sociedad en la que todos los aspectos de la vida funcionan vía Internet. Nuestro compositor es un hijo de la era de Internet, es decir, en esta sociedad no se concibe la vida sin ningún medio informático o digital. Por tanto, como muchos estudiantes de su generación el algemesinense estudió edición de partituras haciendo uso de tres programas emblemáticos como *Encore*, *Finale* y *Sibelius*, y la edición de programario para la edición de audio profesional con los programas *Cubase* i *Logic*.

Durante las décadas de los 80/90, también se impregnó de las disciplinas del *blues* y el *jazz*, así como la docencia de ambos estilos hermanados. Eran los años en que Toni Giménez frecuentaba el Aula de Jazz a Alzira y el Club de Jazz de Sedaví «Sedajazz». El *alma mater* de esta sociedad es Francisco Ángel Blanco, «Latino». Entre sus miembros más destacados encontramos al mismo Latino, Jesús Santandreu, Felip Santandreu, Santi Navalón, Miquel Cassany y Soledad Giménez.

Posteriormente, nuestro músico tuvo contacto con la sucursal de Valencia del Berklee College of Music, conociendo a compositores como Gregory Paul Fritze. Concretamente, el instrumento del compositor norteamericano es la tuba, y obtuvo la especialidad de composición en el Berklee College of Music de Boston (Bueno Camejo et Creus Ortola, 1999). Una característica de su producción musical es que es eminentemente

instrumental y, en particular, dedicada en esencia a la música para banda sinfónica (Idem). En este sentido, una parte importante de esta literatura para banda de música está inspirada en el folclore español. Entre las obras de raíz española, destacaremos la Sinfonía de Valencia, *A day in Valencia*, Bocetos de Cullera, Flor de Azahar, Al volcán y Poema Sinfónico: Un viaje al Pico del Teide; estas últimas obras ambientadas en las Islas Canarias.

Además de esto, durante las décadas de los años 80/90, Toni Giménez realizó una incursión como *Disc Jockey*, bajo el pseudónimo de DJ Patxi. Pero, analicemos esta cuestión detalladamente. Como se ha mencionada anteriormente, durante las décadas mencionadas, conjuntamente con su hermano, Juan Giménez Cerezo, nuestro autor se interesó por los programas informáticos profesionales de edición de audio, tratando el asunto de la producción y grabación de audio. Tanto él como su hermano grabaron varios *cd's* de música de baile a principios de los 90.

Dicho interés por la producción musical (informática y electrónica musical) ha generado que ambos hermanos escriban hoy en día música para bandas sonoras, documentales y programas audiovisuales. Aquí ya puede observarse el carácter ecléctico del compositor, un creador que ha bebido de muchas fuentes, des de la música folklórica hasta las tendencias más vanguardistas. Con todo esto, Toni Giménez nos confesó en su entrevista su ambivalencia con los siguientes términos: «Yo soy muy ecléctico y no trabajo en un solo estilo, me aburro».

Pasemos ahora a las influencias musicales que han marcado el corpus musical del creador valenciano. Según afirmaciones suyas, todo aquellos que aprendemos a una disciplina, en nuestro caso artística, podemos incluirlo en el resto de materias que estudiemos

o tratemos. En su caso, se trata de la aplicación de todos los conocimientos adquiridos en su trabajo como docente. Una buena muestra la tenemos en que la producción audiovisual de los Giménez Bros; el grupo que tienen Toni y Juan Giménez, que se centra en aplicar todos los conocimientos adquiridos en su formación como músicos «clásicos» siempre y cuando se necesite, teniendo en cuenta la tecnología informática específica para conseguir sus propósitos.

¿Cómo construye el músico algemesinense su discurso musical? ¿Se puede ser compositor a tiempo parcial? Ciertamente, el hecho de amalgamar ambas vertientes, docencia y composición, es una labor bastante ardua. Como muchos otros músicos, nuestro compositor siguió la máxima latina *primum vivere, deinde philosophare* (Significados y Orígenes, 2021); es decir, buscarse primero un sustento, un trabajo para tener la vida resuelta y, posteriormente, poder dedicarse a su vocación: el estudio y la práctica de la música. Por este motivo, Giménez Cerezo ganó las oposiciones de la Especialidad de Música de Secundaria el año 1996, a la Comunidad Valenciana. Con la vida resuelta, finalmente, compaginó la docencia a las Enseñanzas Medias con la creación musical. Las partituras las escribe cuando tiene tiempo, especialmente durante el verano y durante el curso en sus horas de recreo. Actos que combina con la práctica de deporte.

Aunque algunos músicos piensen que el eclecticismo es una Caja de Pandora, para Toni Giménez es el cielo de donde cae el maná de la inspiración (Creciendoenpalabra, 2021). En otras palabras, hace hincapié en el sincretismo. Es decir, el hecho de escuchar música de estilos muy diferentes, en buena parte gracias a Internet y a la difusión que la música ha tenido des de la aparición del Disco, y después la Cinta de Casette i el *CD* (Benjamin, 2021),

como buen hijo de la Era de Internet, Giménez Cerezo recomienda escuchar mucha música y muy variada, como la clave de su eclecticismo. Frente a la idea presente en la Historia del Arte des de Johann Joachim Winckelmann, que pensaba que cualquier movimiento artístico y todo artista llega a una fase clásica (Winckelmann, 1999), Toni Giménez comparte el supuesto heraclitiano de la Constante de Evolución Artística (Heráclito de Éfeso, 2015). El mismo compositor lo expresa de la siguiente manera: «No me gusta quedarme haciendo un mismo estilo, no va con mi carácter».

Una de las derivadas de vivir en la Era de Internet y de ser ecléctico ha sido la voluntad para escribir música para cine. Al crisol dónde ha bebido Giménez Cerezo, no solamente está música académica clásica, sino también música popular urbana y también las técnicas informáticas para escribir Bandas Sonoras. Así que, al componer música para soportes audiovisuales, en compañía de su hermano Juan, le ha permitido ahondar en el eclecticismo:

Te permite incluir los estilos comentados de la música académica y de la música popular urbana dentro de una sola pieza [...]; por tanto, el que hemos hecho ha sido adquirir la tecnología específica para grabar audio profesional.

No podíamos dejar de lado en la entrevista la pregunta de hasta qué punto la música tradicional afecta la producción musical de Toni Giménez. Sobre la presente pregunta, el autor valenciano reconoce que, todo y que trata de escribir música original, sí que es cierto que ha hecho arreglos de música popular por tal de grabarla o interpretarla en directo. De todos modos, cabe recordar que el algesinense estrenó en el año 2013 *El Cant a la Muixeranga*, para soprano, tenor i banda de música.

§3. Breve análisis y comentario sobre el *Divertimento Alla Zíngara*.

Como decía Ortega y Gasset, un artista no puede abandonar su circunstancia, del ser histórico, el contexto que le ha tocado vivir y sus circunstancias personales (Ortega y Gasset, 2005). Por un lado, la genética andaluza del compositor, pues su familia proviene de Jaén. Por otro lado, la influencia que recibió por parte de su maestro, Marian Didu, el cual le transmitió el mundo rumano como la música zíngara (Esta información la obtuvimos mediante la entrevista realizada al compositor).

Acto seguido, pasaremos a poner resumidamente por escrito los resultados que aquistamos después de a ver analizado el *Divertimento Alla Zíngara*, siempre atendiendo al esquema analítico siguiente: género, ritmo, melodía, armonía, agógica, dinámica, forma, textura, timbre y estilo. Aun así, en ocasiones comentaremos los distintos apartados conjuntamente, ya que a menudo están relacionados unos y otros guardando similares características.

En cuanto al género, diremos que es una pieza que pertenece a la música de cámara, escrita para tuba tenor (bombardino) y piano. Si aplicamos la circunstancia orteguiana, en el presente caso, resultará muy encertada, ya que el creador valenciano la compuso expresamente para un concurso. En concreto, el concurso fue el I Concurso de Tuba Ciutat de La Vila Joiosa del año 2011. No obstante, podemos datar la idea primigenia de la obra en el año 2009, cosa que Toni Giménez la retomó para el concurso anteriormente mencionado.

Referente al ritmo, la pieza es totalmente heterométrica, más que nada, porque cambia muchas veces de compás, aunque predomina la alternancia de los compases de 6/8 y 3/4. Curiosamente, la combinación entre ambos es

necesaria para crear el patrón rítmico de la bulería (cc. 19-39).



Fig. 1: cc. 19/20

Más adelante, a partir del compás 49, ya en las variaciones temáticas, se restaura el patrón rítmico con algunas modificaciones. Por ejemplo, tenemos la muestra del compás 51 en el piano, donde se recompone la segunda mitad del motivo anteriormente presentado de la bulería.



Fig. 2: c. 51

Posteriormente, durante el solo del bombardino (cc. 96/121), el compás de 6/8 se une al de 4/4, siendo la causa de la cual una ligera pérdida del carácter de danza.



Fig. 3: cc. 100/101

Después de esta cadencia, el compás de 2/4 se enseorea del discurso musical durante unas variaciones que recuerdan el *incipit* de la introducción solista. Unos de los más claros ejemplos los tenemos situados en los compases 142, 178, 184, 204/6 i 229.



Fig. 4: c. 184

Seguidamente, hablaremos de todo aquello relacionado con los motores rítmicos. Un primer motor rítmico; de carácter rítmico-tético, es el primero que aparece en la pieza. Se articula en dos células:



Fig. 5: c. 1

Si se examina la instantánea, se contempla que este material temático consta de dos partes. La primera de ellas, la tenemos al principio del compás, donde aparecen tres corcheas precedidas por un mordente a distancia de segunda descendente. después, en la segunda mitad del compás, se advierte una figura que consta de dos corcheas al principio y al final encajando un tre-sillo de semicorcheas.

Tenga el lector en cuenta que la mencionada idiosincrasia de dividir el material temático en dos células o partes, es una característica muy particular de esta obra. Además, que es uno de los recursos compositivos más usados por el compositor a la largo de este *Diver-timento*. Paralelamente, este componente primigenio será en gran parte el germen de la mayoría de las ideas musicales plasmadas en la partitura. Sin ir más lejos, solo tenemos que echar un vistazo a la tonada, concretamente a la Introducción, para ver la cantidad de variaciones a la que está sometida esta primera idea musical (motivo).

Dada la gran profusión de diseños melódico-rítmicos existentes, así como

también la extensión de la obra, a nuestro comentario únicamente comentaremos los más característicos de una manera el más general posible, siempre haciendo especial énfasis al más particular de cada una de las secciones que articulan la pieza.



Fig. 6: c. 3

Con el segundo Motivo, apreciamos que éste es sincopado y contiene ornamentos con elementos a manera de escala ascendente. A continuación, se principia otra célula que forma el segundo tiempo del compás 3, que se trata de un motivo sincopado. Este es el germen que más adelante aparecerá en una de las variaciones donde las síncopas tienen mucha presencia, recordando el estilo jazzístico. Al fin y al cabo, se trata de síncopas regulares. Este diseño celular de la segunda mitad del compás 3 vuelve a repetirse en la primera parte del compás siguiente (compás 4), donde finaliza la primera parte de la sección de la fermata, recordando la segunda célula con la que el bombardino empezó su cadencia, y que está caracterizada por la presencia del tresillo (tresillo de semicorcheas).

Posteriormente, en los compases 6/7 observamos una mínima reexposición del *incipit* de la cadencia, pero, en esta ocasión se prolonga en una escala descendente con aire zingaro, donde el carácter rapsódico está dibujado por los tresillos de semicorcheas.



Fig. 7: c. 7

Acto seguido, al compás 8 localizamos material nuevo. Los hexámetros de

las semicorcheas son el que le dan personalidad a buena parte de las variaciones del tema, ya que estas variaciones subyacen en el seno del hexámetro de semicorcheas.



Fig. 8: c. 8

Como puede percibirse, aquí se entremezcla el material nuevo con aquel que ya había aparecido, pero, es necesario decir que el compositor se sirve de esta técnica para creando cada vez un discurso musical más completo. Teniendo presente el anteriormente mencionado sobre la gran cantidad de elementos temáticos, vemos que con el Motivo 3 y el Motivo 4 el compositor vuelve a hacer servir configuraciones precedentes para crear nuevos planteamientos musicales. Según ilustra la siguiente imagen, en el Motivo 3 se recuperan las escalas ascendentes, siendo su característica la ordenación por grados conjuntos, al principio un pequeño salto de tercera mayor ascendente y también unos intervalos de segunda aumentada adornados por un mordente inferior sobre el do#. Finalmente, aparece un reposo sobre la dominante de la escala (la) mediante un patrón rítmico de larga-breve. O sea, una negra unida a una corchea haciendo un salto de octava descendente.



Fig. 9: c. 11

Al finalizar esta primera cadencia, encontramos una codetta. Para más inri, esta organización de las figuras aparecerá a lo largo de toda la composición con la misma finalidad: unir las

diferentes secciones. Entorno a su morfología, diremos que tanto el Motivo 5 como su derivado, constan al principio de un silencio de distinta duración; en el M5 es de negra mientras que en el M5a es de corchea. Igualmente, al principio de la pieza, tenemos una *appoggiatura* inferior por semitono, que siempre finaliza con una nota de mayor duración.



Fig. 10: cc. 17/18

Más adelante, a partir del compás 19 y, posteriormente en el compás 24, aparece el motor rítmico principal, que es el ritmo de la bulería. Se trata de un ritmo compuesto sesquiáltero, ya que se suceden los compases de 6/8 i 3/4; ambos muy comunes tanto en la música popular como la tradicional, sobre todo, en el flamenco. De hecho, el patrón rítmico de la bulería afirma el carácter zíngaro de la pieza. Los motivos rítmicos que actúan como motores generadores de la pieza son aquellos que contienen los grupos de seis semicorcheas o haxámeros.

¿Qué papel pintan las semicorcheas? Las combinatorias que le dan el carácter zíngaro a la pieza son los dos primeros al compás 1, por el sentimiento rapsódico. Como es una nota rápida, los *lautarii*, (violinistas rumanos), a menudo suelen tocarlas por grados conjuntos y por saltos y arpegiados. Con posterioridad, al compás 50, el creador algermesinense recurre al fenómeno detallado por Th. W. Adorno en su libro *Monografías Musicales concerniente a la tautología musical: procesar el esquema rítmico de otra manera, siempre modificándolo* (Adorno, 2008).



Fig. 11: c. 50

En relación a la forma, indicaremos que ha sido una de las cuestiones más intrincadas de analizar, dada la profusión de partes enlazadas que se confunden las unas con las otras, de tal manera que resulta babélico separarlas. En consecuencia, decidimos realizar la siguiente tabla para tener tanto nosotros como el lector una visión el más clarificadora, analítica e individual de este apartado. (Véase Tabla 1).

De entrada, se vislumbra que, en la presente tonada, Toni Giménez recrea su circunstancia: sus orígenes andaluces, el magisterio recibido por el músico rumano Marian Didu, así como la admiración y dedicación al jazz por parte de nuestro compositor. Estos tres ingredientes vitales, que componen el maná del creador valenciano, son los que constituyen de manera general las partes que articulan la obra. Las mencionadas secciones están hábilmente combinadas como temas precedidos de una introducción.

El recurso de la variación, antes mencionado, es un recurso español, ya que es un género muy conreado a lo largo de la historia de la música española, pero, el talante de combinar las variaciones, tiene un color abigarrado y en apariencia rapsódico, recordando la música zíngara.

A grandes rasgos, el *Divertimento Alla Zíngara* consta de una introducción seguida de dos temas que se combinan, a menudo un tanto enrevesadamente; aunque el compositor se preocupe de

Sección	Compases
Introducción (Cadencia 1)	1/18
A	19/95
a1	19/33
Sección de cierre	34/42
Unión	43
a2	44/56
Unión	57
a3	58/78
a3'	79/95
B (Cadencia 2)	96/121
C	122/217
c1	122/137
c2	138/142
c1'	143/162
c1'' + c3 (1)	163/178
c2	178/183
c1''' + c3 (2)	184/202
Unión	203/205
c1''' + c3 (3)	206/217
Coda	218/234
1era Parte	218/229
2ona Parte	230/234

Fig. 12. Tabla 1.

delimitar distintas secciones con una cierta personalidad. Por ejemplo, el ritmo que hay en la parte grave del piano en algunos momentos del discurso musical trata de darle una continuidad a la obra y a las distintas secciones. La imagen metafórica-visual de la arquitectura de la pieza es un caleidoscopio: cada vez que se mueve hay nuevas combinaciones, pero, los elementos siempre son los mismos.

La primera parte de la obra trata de una introducción que abasta des del primer compás hasta el compás 18. Esta introducción tiene una doble función. Por un lado, mostrar el ambiente zingaro en el que está inmerso el *Divertimento*. Es una improvisación propia del mundo rumano y, en general gitano, consistente en una especie de *fermata* que le procura una alma abigarrada y rapsódica a la pieza. Por otro lado, como las oberturas wagnerianas, la intención es mostrar parte del material temático que se usará posteriormente de manera combinatoria.

Dichos elementos, muy fragmentados, son una costumbre de los siglos XX/XXI,

que tiene sus raíces en los *leitmotivs* wagnerianos.

En concreto, consta de dos células básicas: el diseño del compás 1, que evoca un poco el mundo rumano, y una segunda célula que aparece en la segunda mitad del compás 3, que son las síncopas breves. A esta segunda mitad del motivo del compás 3 también está presente el alma jazzística.

El resto de la introducción son distintas combinatorias del material presentado en los compases 1, 2, 3 y 4. No obstante, queríamos señalar el que ocurre a partir de los compases 7/8 y siguientes: las combinaciones de semicorcheas se apoderan del discurso musical. Esta nutrida presencia de semicorcheas se hace de dos maneras: o bien se agrupan en forma de dos grupos de tresillos de semicorchea, o bien las semicorcheas fluyen libre y inesperadamente en grupos de seis semicorcheas. Dichas semicorcheas no están presentadas a manera de arpeggios, sino que son fragmentos de escalas con cromatismos e intervalos donde son

frecuentes los de segunda menor, que describen el duende del mundo gitano (Ruiz, 2019).

Después de la introducción empieza la obra propiamente dicha. El carácter zíngaro-gitano está asegurado por el piano mediante el patrón rítmico de la bulería, donde se alternan el compás de 6/8 y 3/4 (compás 19 y siguientes). A continuación, sobre este tapiz rítmico de bulería, el bombardino recupera los grupos de semicorcheas que fluyen ahora en un ámbito melódico muy estrecho y que poco a poco van ganando en cromatismos. Este es el Tema A (compases 24/25):



Fig. 13: cc. 24/25

Pasemos ahora a desglosar las características principales de la Sección B, que es la segunda cadencia del bombardino. Ésta abarca desde el compás 96 hasta el compás 121. Particularmente, toda esta cadencia tiene una articulación y un motivo conductor, que es el que da buena parte de la personalidad al fragmento. Concretamente, este esquema rítmico-melódico se elonga desde el compás 96 hasta el 103. Aquí se juega con los intervalos de 2da menor (semitono), siendo su recorrido totalmente horizontal y, a su vez, es muy repetitivo, casi un *ostinato*. Sólomente se rompe cuando aparecen las tres semicorcheas descendentes, por ejemplo, en el compás 97. (Fig. 14)

En esencia, estamos ante unas semifrases agrupadas de dos en dos compases. Acto seguido, al compás 104, el ritmo se transforma, siendo los gru-

pos más importantes los pentámeros y hexámeros de semicorcheas. Aun así, la filosofía es la misma, un motivo horizontal y repetitivo. Además, esta construcción de seis semicorcheas repetitivas solamente aparece en la primera parte de cada compás, que a su vez se contrarresta con una semi-escala descendente que cubre la segunda parte de los compases. También, puede observarse que cada vez que aparecen estas agrupaciones de notas, se presentan a distancia de tono hasta el compás 111.

Después, desde el compás 112 hasta el 120, volvemos al principio de la cadencia, pero ahora se exhibe aquel material plasmado una octava aguda. No obstante, el diseño rítmico-melódico que nos recuerda al génesis de la cadencia, abasta hasta el compás 116. Seguidamente, desde el compás 117 en adelante, el compositor escribió nuevamente los hexámeros de semicorcheas partiendo del registro sobreagudo del bombardino y sentido descendente y para atribuir a la sección una sensación de final. Luego, al compás 118 vemos las mismas características, mas esta vez el diseño está transportado una tercera mayor descendente.

En el final de dicha parte, se advierte que el compositor usó un arpeggio formado a partir de un acorde de séptima de dominante sobre la nota fa. Este arpeggiado comienza desde el registro grave (fa 1) i finaliza en el registro sobreagudo (mib 4). A la finalización del fragmento encontramos el multifónico. Como instrumentistas de viento metal que somos, creemos necesario comentar que esta nota (multifónico) se interpreta tocando la nota real, en este caso el fa 1, y al mismo tiempo se tiene que cantar la nota superior (do 3). (Fig. 15).

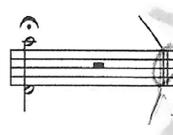


Fig. 15: c. 137



Fig. 14: cc. 96/104

Ya dentro de la sección C2, al compás 142 volvemos a ver la pequeña unión que ya había salido anteriormente en el compás 57. Ahora, el compositor también escribe una pequeña pausa usando una coma para separar ambas secciones.



Fig. 16: c. 142

A posteriori, a partir del compás 143, el discurso musical se refresca con la introducción de nuevo material motivico musical. Estamos en la Sección C1', que comprende des del postrero compás hasta el compás 162. A grandes trechos, tiene una doble personalidad que la define por dos elementos. El primero de ellos, tenemos el ritmo que articula la mano izquierda del pianista. Concretamente, es un ritmo roto mediante silencios, que va reforzando la caída tética (la corchea que hay al principio de cada compás).

Es más, este ritmo nos recuerda las fanfarrias rumanas que se sostienen rítmicamente por medio del *tzambal*. Después, el segundo elemento unificador es

el diseño melódico que aparece en la mano derecha del pianista. Este está formado por dos grupos pentámeros de semicorcheas separadas por un silencio de semicorchea. En ambos casos, los pentámeros siempre entran a contra-tiempo, ya que primero tiene que escucharse la primera nota del bajo.

Más tarde, en el compás 184, advertimos un resumen de la Sección C, que la hemos nombrado C1''' + C3 (2), más que nada porque es la segunda vez que aparecen superponiéndose todos los materiales que habíamos visto hasta entonces. Pese a todo, aquí la particularidad la tenemos en los compases 203/4, simplemente porque ahora la unión entre subsecciones la realiza un motivo a modo de escala cromática ascendente que tiene su fin al compás 205. Después, en el compás 206 vuelve a advertirse una repetición de la misma sección, ahora nombrada C1''' + C3 (3), incluyendo el compás 217.

Subsiguientemente, llegamos a la Coda, que se extiende des del compás 218 hasta el fin del *Divertimento Alla Zingara*. En concreto, desde el compás mencionado hasta el 221, mediante esta textura monódica en el bombardino, Toni Giménez nos recuerda la textura rítmico-melódica de los compases 32/9. Inmediatamente, en el compás 222 la tuba tenor realiza el diseño melódico-rítmico anterior, pero una octava superior con el añadido del piano, articulando acordes por cuartas justas. Acto seguido, esto vuelve a repetirse otra octava más aguda y haciendo uso

de la dinámica elevada oscilante hasta las dos *ff*. Y de esta manera finaliza la primera parte de la Coda.

Enseguida, nos encontramos con la segunda Parte de la Coda; el compás 230, haciendo la función de cierre de la pieza. Su característica principal es que el bombardino articula su discurso musical haciendo uso de su registro agudo interpretando una escala cromática descendente, siendo su singularidad la disposición en tresillos de semicorcheas. Además, el piano sigue a su discurso el mismo diseño rítmico que antes (compás 222), y ahora en lugar de ser acordes dispuestos por cuartas justas, ahora se tratan de superposiciones de quintas justas en la voz inferior en contraposición a las cuartas justas que han pasado a la voz superior del piano. Es por eso que si superpusiéramos ambos intervalos; voz inferior y voz aguda, se formaría una novena con el añadido de una cuarta, resultando una decimotercera.

Mencionando el apartado concerniente a la armonía, diremos que también ha sido uno de los más complicados de estudiar. Por ejemplo, al empezar la obra ya se combinan tetracordos cromáticos donde el más destacado es el primer de la escala de re menor, ya que aparece el 2do grado rebajado (mib) y el 3er grado también está aumentado (fa#). Como puede percibirse, los enlaces armónicos que estamos describiendo están articulados por tetracordos conjuntos. (Fig. 17).

Otro indicativo es que en el compás 11 ya empieza la transición hacia el tono de La. Justificamos esta opinión fundamentándonos en que en susodicho compás finaliza un fragmento cromático descendente que recae sobre este tono (la). Aún así, es en el compás 13 cuando se afirma esta escala. Igualmente, en el compás 16 tiene lugar una escala cromática ascendente que tiene su punto de reposo sobre la nota mi, que es la dominante del tono de la. (Fig. 18).

Subsiguientemente, a raíz del análisis armónico que hicimos sobre esta introducción (cadencia del bombardino), llegamos a los siguientes resultados. Considerando todas las notas que aparecen en dicha sección, y más tomando la nota re como la principal y, ulteriormente el cambio de tono existente, si ordenásemos las notas aparecerían las escalas que hemos presentado antes.

En principio, es necesario decir que el compositor con su quimera por representar las identidades del mundo musical zíngaro, así como también del flamenco español, podemos observar que usa una gama sonora que nos transporta a percibir el trasfondo musical primigenio de ambos mundos. Si examinamos esta Escala Magiar sobre Re, vemos que se entremezclan las variedades mayor y menor de la Escala Zíngara o Húngara (Balena, ?). Es por esto que la presente ordenación de notas es la que impera en la mayor parte de los fragmentos del *Divertimento Alla Zíngara*, sobre todo en la Introducción.

A posteriori, también nos encontramos con la Escala Eólica sobre la con el sib como nota pivote. De manera postrema, se advierte la Escala Frigia sobre la. Un claro ejemplo lo tenemos en los compases 20/21 donde, si nos fijamos en los enlaces producidos entre los acordes que articula el piano, al mismo tiempo que ordenásemos las notas desde la nota la, nos aparecería la Escala Frigia sobre la. Como muestra, comentaremos que al principio de la Sección A, también se deja entrever una dualidad entre los sistemas tonal-modal de La. El paradigma más claro lo tenemos en el compás 19 cuando el compositor intercala los acordes de tónica de la Mayor y el segundo grado rebajado (sib). Es decir, se combinan las tónicas de La Mayor y Si Bemol Mayor, creando en todo caso, enlaces de acordes que pertenecen a la escala mencionada más arriba (Frigia sobre la). (Fig. 19).

TONI GIMÉNEZ CERESO
(Algeses, Octubre 2009)

Tuba Tenor (DO)

Solo (ad libitum)

M1 M1a M1b

M2 M2'

M1c M1d M3

M3a M4 M4b

Fig. 17: cc. 1/14

Escala Zingara "Magiar" sobre Re

Escala Dórica amb el Si b pivotant sobre La

Escala Frigia sobre La

Fig. 18: escalas

Fig. 19: cc. 20/21

No obstante, nos gustaría recordarle al lector que esta denominación de los Tonos Griegos es incorrecta, ya que desde la época de transición hacia la Edad Media (s.V), nos percatamos que los teóricos; sobre todo Boecio, confundieron los nombres de los Tonos Medievales con los griegos primigenios (González, 2012). Teniendo en cuenta las palabras de Raquel Aller en su explicación de *¿Qué y cuáles son los modos griegos?*, notamos que estos (tonos griegos) estaban ordenados des-

cententemente, siguiendo los preceptos del *Teleion*, o sea, el Sistema Perfecto Griego que, a su vez, correspondía con la extensión conocida en aquellos tiempos de la voz del hombre (la 4 - la 2) (Aller, 2017).

Más tarde, en la Sección B (Cadenacia 2 del bombardino), vemos que dicho instrumento modula de dos en dos compases. Es decir, repite el mismo diseño cada dos compases. Así que en esta cadencia se juega con una semicadenacia de dos compases. (Fig. 20)



Fig. 20: cc. 96/101

Esta semifrase tiene dos secciones que están en compases distintos. Realmente, el diseño usado por el compositor para transportarlo durante este reposo es aquel que aparece al compás 96. Encima, diremos que este patrón actúa como un *ostinato* horizontal, mientras que la segunda célula; correspondiente al compás 97, se utiliza para romper con una posible monotonía melódica, ya que está construida mediante un tetracordo descendente seguido de un arpeggio.



Fig. 21: c. 97

De manera posterior, entrando en la Sección C, vislumbramos que el ritmo armónico se acelera. De un simple golpe de vista, se entrevé que se bascula entre el material primigenio representado de manera disipada con el diseño inicial formado por el mordente y la falta de una corchea respecto al inicio; aquel que aparece en la introducción del bombardino, y a su vez con el añadido de las seis semicorcheas con la corchea final. (Fig. 22).

Unos compases más adelante (126), a la voz grave del piano (mano izquierda) tiene lugar un nuevo patrón rítmico que, atendiendo a la inspiración folklórica que tuvo Toni Giménez a la hora de componer esta pieza, se explicita que se trata de un modelo rítmico de danza. (Fig. 23).

Toni Giménez es una persona culta y es un buen investigador musical. No contento con quedarse simplemente con los ritmos gitanos rumanos de los *lautarii*, se sumergió en el estudio de los pies métricos primigenios que alimentaron a los ritmos gitanos de Rumania. Es por esto que halló que estos (ritmos gitanos) derivan de los *düyek* turcos (Revilla, 2017). Como el algamesinense es un erudito enamorado de la polirritmia, el que ha hecho desde el compás 126 en adelante ha sido superponer dos esquemas rítmicos a ambos pentagramas pianísticos.

El primero se presenta como un *perpetuum moto* combinando tetrámeros de semicorcheas con corcheas. En cambio, a la voz inferior del piano aparecen ritmos rotos ya que la semicorchea golpea en la segunda mitad del primer tiempo (parte débil del primer pulso del compás) generando el ritmo roto. Después, la última corchea también tiene la misma característica que acabamos de describir. Así mismo, esto parece la contraposición de aquello ordenado contra el desorden, el *perpetuum moto* contra el contratiempo, más que nada, porque es un ritmo que genera la discontinuidad del discurso musical.

Relacionándolo con el timbre, como hemos mencionado con anterioridad, el *Divertimento Alla Zingara* está escrito expresamente para tuba tenor; comúnmente denominada bombardino. Curiosamente, nos gustaría expresar que el *euphonium* inglés, sobre ser una tuba tenor; a los Estados Unidos de América hay una confusión entre este instrumento y el *euphonium* barítono (Academic, ?).



Fig. 22: cc. 122/123



Fig. 23: cc. 126/129

Aunque el bombardino sea un instrumento grave, Toni Giménez transitó por las gamas celestes del instrumento, en un registro totalmente inusual, habiéndolo de escribir usando bastantes líneas adicionales que, a menudo, dificultan la lectura.



Fig. 24: registro agudo del bombardino

En cuanto a la tesitura empleada por el piano, observamos que ésta se hace servir por el compositor en toda su extensión (Orquesta Sinfónica, 2021). Más exactamente, aquí el uso es indistinto en todos sus registros, ya que el creador valenciano usa el instrumento rey como medio de expresión para realzar el discurso musical articulado por la tuba tenor, siempre sin perder su identidad propia, así como tampoco su carácter concertante. (Fig. 25)

Mencionando las particularidades de la agógica y la dinámica, nos vendría de gusto explicar que hemos integrado ambos puntos dentro del mismo. Tratando la agógica, diremos que el uso de esta a la pieza es muy económico, dosificado, escaso, y está en consonancia con la circunstancia popular del folklore zíngaro. Dicho de otro modo: la agógica contribuye a reafirmar la personalidad étnica subyacente. Así, unas pocas indicaciones para elongar el tempo, sosegándolo, calmándolo, en los breves instantes cadenciales que pueden sugerirnos una breve fermata para el final de una frase.

Es el caso del compás 40, donde figura la indicación *poco rit.* En este instante, el bombardino y el piano retrasan levemente la marcha del discurso musical para que brille aun más el *fortíssimo (ff)* y hacer el canto un poco más declamado. No obstante, la duración del *ritardando* es un breve suspiro, fugaz; ya que al siguiente compás se indica la recuperación del pulso con la expresión italiana *a tempo*.

Con el eje dinámico se exhibe un generoso caudal sonoro, ya que el discurso musical oscila mayoritariamente entre el *mf* y el *f*. Las indicaciones a *mezza voce*

NOTA MÉS GREU NOTA MÉS AGUDA

8^{va}.1

Fig. 25: ámbito de las melodías de los instrumentos

son más bien escasas: las anotaciones con la letra *p* tienen funciones dialógicas, y sólo en una ocasión representan una gradación dinámica. Una buena muestra la tenemos en el compás 58, dialógica porque el bombardino enuncia una escala a manera de *ostinato* para que el contracanto del piano rememore, en su mano derecha, células del material temático dislocadas, mutadas con función de semicadencia.

Fig. 26: *piano* del compás 75

Aquí la intención es individualizar una sección mediante un contraste dinámico: el *piano* es el inicio de un prolongado *crescendo*, anotado a la partitura por medio de los reguladores (< >), prosiguiendo por un *mf* (compás 79), hasta llegar a un *fortissimo* (compás 82) y un doble *fortissimo* (compás 83), concluyendo magistralmente esta sección central previa al solo del bombardino.

En sintonía con el trasfondo popular del *Divertimento*, la textura predominante es la melodía acompañada. Mientras que el bombardino canta, el piano escolta. Este es el esquema textural general.

Es por esto que se trata de un discurso trufado con muchas polirrítmias notas a contratiempo, síncopas, grupos de valoración irregular y contracantos del piano; pero no por esto distorsiona la melodía acompañada. Además, existen breves instantes que escapan al plan mencionado, como en el compás 196, donde se superponen tres líneas melódico-rítmicas distintas.

Fig. 27: superposición rítmica c. 196

Paralelamente al ejemplo presentado al lector, comentaremos que el discurso responsorial que aletea a lo largo de la segunda parte de la obra, después de la cadencia solista de la tuba tenor, es especialmente perceptible a partir del compás 163 y siguientes. (Fig. 28).

A la presente instantánea se vemos que ambos instrumentos se contestan recíprocamente. Las preguntas y respuestas se alternan cada vez con mayor celeridad, en una especie de aparente *stringendo*, emulando la falsa sensación de un *accelerando* que concluye en el compás 178. (Fig. 29).



Fig. 28: cc. 164/166



Fig. 29: c. 178

Las preguntas y respuestas tienen la misma genética, pertenecen al mismo material (motivos, y no se incide en la textura en mosaico (González, 2012), ni tampoco se practica la textura multicapa (Hernández, ?), ya que no se superponen melodías diferentes de distintas filiaciones tonales. El último apartado a comentar del presente escrito es aquello referente a las principales características de la melodía. Previamente a nuestras aclaraciones, tenemos que reconocer la formación clásica que ha tenido Toni Giménez, puesto que mediante esta puede predecirse la configuración de la línea melódica. Una buena muestra es que esta alterna fragmentos horizontales que en ocasiones se asocian al zapateado flamenco, visible en los tresillos, con otros diseños ondulados que contienen un cierto predominio de la dirección ascendente. (Fig. 30).

Como se observa, la melodía está ausente de cuadratura, y incluso tiene una acusada tendencia a reducir las respuestas. Se trata de melodías negativas, esto son melodías en las que el antecedente no cuenta con el mismo material

para responder, sino que el consecuente está implícito dentro del antecedente y no tiene una semifrase propia. De igual manera, a las melodías del *Divertimento Alla Zíngara* el compositor utiliza algunos motivos melódicos comunes que le dan cohesión al discurso, permitiendo al público reconocer su genética común, como los compases 1 y 6.

Otra manera de construir la melodía es la repetición de fragmentos melódicos para poder mostrar el carácter de danza. Podemos ejemplificarlo con los ritmos primigenios de la bulería. Mostraremos a nuestro lector una fotografía correspondiente a los compases 27/30. (Fig. 31).

Otro punto a comentar son los melismas. Aquí hay mucha presencia de mordentes. Estos, aparecen mayoritariamente de manera tética, y siempre nos recuerdan los adornos de la música zíngara. (Fig. 32).

También, tratando las ligaduras, contemplamos que al compositor le gusta utilizarlas bien para individualizar los hexámeros de semicorcheas, bien para separarlos en grupos de tres. No obstante, hay algunas ocasiones en



Fig. 30: cc. 3 / 11



Fig. 31: cc. 27 / 30



Fig. 32: mordente

que las ligaduras se usan para unir dos notas, que a veces preceden a una síncope, como en el compás 50.



Fig. 33: c. 50

Del mismo modo, en los compases 68/69 advertimos que las notas también van ligadas de dos en dos para reforzar la síncope. (Fig. 34).

Cuanto los acentos, a pesar que aparecen aisladamente, el compositor los hace servir para hacer más incisiva la caída tónica melódica al principio del compás, así como también marcar los tiempos fuertes

de los compases. Un claro ejemplo lo tenemos en los compases 99/100. (Fig. 35).



Fig. 34: cc. 68/69



Fig. 35: cc. 99/100

Tocante a las notas largas, expondremos que generalmente la melodía en esta obra es melismática serpentea a través de semicorcheas y, en menor medida, corcheas. Esto lo hace el algesimesino para reafirmar todavía más el carácter



Fig. 36: cc. 84/87

de danza. La muestra más clarificadora que tenemos es que Toni Giménez siempre las escribe durante los finales de las frases, mientras el bombardino mantiene una nota larga para dar paso al canto articulado por el piano. (Fig. 36).

§4. Conclusiones.

Para finalizar la composición del presente documento, incluiremos unas rigurosas consideraciones, las cuales hemos estructurado en tres partes: a) comprobar que se ha cumplido todo el que hemos dicho; b) hacer una introspección del por qué de las características estéticas de esta obra (*Divertimento Alla Zíngara*) y del compositor hoy en día; c) reflexionar sobre este compositor y la pieza de nuestro estudio dentro del panorama musical contemporáneo valenciano.

Primordialmente, hemos demostrado las influencias que ha recibido Antonio Ramón Giménez Cerezo de la música tradicional, así como de la académica, las cuales le han dado la personalidad al *Divertimento Alla Zíngara*. En la música tradicional, se aprecia a simple vista el trasfondo gitano, ya se ahonda en sus raíces en las zíngaras rumanas y húngaras, así como también el folclore flamenco. Además, la fuente cultural de estos países de Europa Oriental le ha venido al algemésinense

de la mano de su profesor Marian Didu; el cual era rumano, como el lector ya sabe. Junto con esto, diremos que el folclore forma parte de la biografía de nuestro compositor, ya que su linaje proviene de Jaén, una de las provincias andaluzas donde se entremezclan la cultura flamenca con el patrimonio musical manchego, como, por ejemplo, los Fandangos de Cazorla.

Asimismo, es importante recordar que, con el modesto comentario sobre las particularidades analíticas de la obra, se distinguen las huellas zíngara y flamenca. Buena muestra de ello la tenemos en el ritmo, concretamente, en los esquemas rítmicos, porque bien pronto aparece y se apodera del discurso musical el patrón rítmico de la bulería, que es uno de los palos flamencos. Por añadidura, encontramos mordentes y dobles mordentes en la melodía; muy comunes al mundo de la música tradicional andaluza y zíngara.

En cuanto a la armonía, en algunos fragmentos se observa la escala andaluza (conclusión de la pieza). No obstante, a esta pieza se combinan armonías de características modales con otras que provienen del jazz.

También, nos vendría de gusto insertar que la agógica también está totalmente relacionada con el sentir de la música española, y más sabiendo las idiosincrasias del discurso musical de la tonada. En efecto, los calderones

tienen una doble función musical (finalizar secciones e imitar los solos de los cantaores del cante jondo. De este modo, se presiente que el compositor tiene muy presente que la línea musical de la tuba tenor tiene afinidad con la música vocal, porque incorpora signos de respiración propios de la música vocal, como es la coma respiratoria. Mencionando la dinámica, también esta está relacionada con el mundo flamenco. De hecho, al cante flamenco, el cantaor está acompañado por la guitarra, y se diferencian los planos sonoros del cantante respecto a la guitarra acompañante. Toni Giménez ha querido crear con la dinámica dos planos sonoros ben diferenciados, que son, el referente al bombardino, y el otro concerniente al piano.

La forma también es muy querida por el compositor valenciano. A tenor de nuestro análisis, hemos llegado a la conclusión de que el *Divertimento Alla Zíngara* es, en esencia, un tema y variaciones. Fundamentamos nuestras palabras en que al esquema formal se entreve cómo el tema principal va desarrollándose, mutando y combinándose durante el transcurso del discurso musical. Un claro ejemplo lo tenemos en los hexámeros de semicorcheas, que a veces están desglosados de dos en dos semicorcheas ligadas. Sobre la textura, podríamos platicar que existen dos texturas musicales principales. De entrada, la predominante en la pieza que nos incumbe es aquella referente a la melodía acompañada, muy arraigada en el folclore zíngaro y español. Pero, hay ciertos fragmentos donde aparece la técnica contrapuntística, una huella de la formación escolástica del compositor.

Comentando sobre el timbre, es importante recordar que el creador ribereño está totalmente familiarizado con la tuba. Esto se contempla por el uso del multifónico, y aun más porque Toni Giménez amplía la gama sonora de la tuba tenor hacia el registro grave del instrumento, donde

este tiene posibilidades eufónicas. El que, es más, se transita por el registro agudo y sobreagudo para mostrar un discurso musical de lo más completo, y al mismo tiempo destacando las posibilidades sonoras del bombardino en la música de cámara mostrando todo su virtuosismo. Del piano destacaremos su uso percusivo, que nos recuerda a unas castañuelas; esto designado casi siempre con un acento y un punto de articulación. Paralelamente, se usa como una guitarra en aquellos fragmentos de carácter arpegiado. Es el mismo recurso que ya utilizara Domenico Scarlatti en sus sonatas para clavecín; de un claro color español, imitando la guitarra. Este recurso tiene por nombre el término italiano *acciaccatura*.

En torno a la relación de nuestra pieza con el panorama musical contemporáneo, tenemos que reflexionar ahora sobre qué ha aportado Antonio Ramón Giménez Cerezo con el *Divertimento Alla Zíngara* al panorama musical contemporáneo valenciano. Como afirma Isaac Diego García Fernández, una de las claves de la posmodernidad de la música contemporánea actualmente es la reutilización de elementos folclóricos. La aproximación al folclore en la era de la postmodernidad será de naturaleza muy distinta a la del nacionalismo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX; no sólo por la eliminación de sus connotaciones nacionalistas, sino porque el material al que se aproximan procede de otras culturas (García, 2008).

Dicho de otra manera, si partimos de la base que el postmodernismo musical, y el arte en general, es muy plural, por tanto, no hay una postura estética única ni tampoco un conjunto de corrientes artísticas musicales que sean coherentes. Así que tenemos que aceptar que el estilo ecléctico que Toni Giménez ve en el folclore es de rabiosa actualidad. De hecho, es una visión sumamente personal, y tan válida como el post-serialismo, la aleatoriedad y la música electroacústica.

Es imposible medir con el mismo rasero corriente musicales tan dispersas como el minimalismo, el gestualismo, etc., pero sí que podemos argumentar que la creación musical del valenciano define la esencia del qué es la postmodernidad: la búsqueda del folclore como fuente de creación musical des de un punto de vista casi etnográfico y cultural. En este sentido, el compositor ha hecho un recorrido al pasado folclórico des de una mirada actual. Es decir, son recursos que la vanguardia de la modernidad rehusó y que ahora están siendo revividos en la nueva composición musical posmoderna.

Otro apartado del que nos gustaría hablar, es aquel concerniente a las líneas futuras de investigación que pueden surgir a raíz de nuestra investigación. Por tal causa, y dado que las Músicas del Mundo hace décadas que apostaron por la importancia del folclore como fuente de la que bebe la música académica, en futuros proyectos nos plantearemos rastrear las influencias del folclore de distintas procedencias en los compositores y compositoras valencianos actuales y pretéritos.

Eso sí, en la medida de nuestras posibilidades. Contado y debatido nuestro discurso, diremos que toda obra de arte contiene una *poiesis* creativa; y esta creación puede ser buena o mala, independientemente de las dimensiones de la pieza, así como el origen y su difusión, bien académica, bien popular. En nuestra humilde opinión, el *Divertimento Alla Zingara* es todo un ejemplo de música hecha con rigor y dedicación.

Es por esto que es necesario tener en consideración la labor pedagógico-compositiva de Antonio Ramón Giménez Cerezo, ya que es una de las principales personalidades musicales y académicas de nuestra tierra, y al mismo tiempo es un erudito de las músicas y culturas del mundo.

Finalmente, mediante nuestro proyecto esperamos haber despertado al lector el afecto por la cultura musical valenciana; especialmente de La Ribera del Xúquer, y más que haya disfrutado de la lectura de este humilde escrito, y que este documento sea tomado como referencia para futuras investigaciones.

Bibliografía

- Adorno, TH.W. (2008). Mahler, Una Fisionomía Musical. En: Adorno, TH.W. Monografías Musicales. Madrid: Ediciones Akal.
- Aller, R. (s.f.). «¿Qué y cuáles son los modos griegos?. Fácil y al piano». Disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=XoKNZTw_V-s. [Fecha de consulta: 18-9-2021].
- Balena, F. (s.f.). *The Scale Omnibus, 399 scales for instrumentalists, vocalists, composers and improvisors*. Disponible en línea: <https://pdfcoffee.com/the-scale-omnibus-102-pdf-free.html>. [Fecha de consulta: 26/2/2022].
- Barañano, A. et al. (2003). «Word Music, ¿El folklore de la globalización?». *Trans, Revista Transcultural de Música* (7). Disponible en línea: <https://Sibetrans.com/trans/articulo/214/word-music-el-folklore-de-la-globalizacion>. [Fecha de consulta: 23/9/2021].
- Blog Webow. «¿Qué es la world music?». Disponible en línea: <https://blog.wegow.com/novedades/que-significa-el-genero-world-music/>. [Fecha de consulta: 8/12/2021].
- González Guerrero, J.R. (s.f.). «El origen de los denominados modos griegos». Disponible en línea: <https://www.hispansonic.com/foros/origen-llamados-modos-griegos/410889>. [Fecha de consulta: 2/1/2022].
- Revista Digital del CSMV*. (s.f.). «Entrevista a Andrés Valero-Castells». Disponible en línea: <https://andresvalero.com/wp-content/uploads/2021/06/ENTREVISTA-REVISTA-CONSERVATORIO.pdf>. [Fecha de consulta: 30/9/2021].
- Ruvira Sánchez de León, J. (1987). *Compositores contemporáneos valencianos*. València, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació (IVEI). Edicions Alfons el Magnànim, Col·lecció Politècnica nº35.
- Motes Gómez, Carles M. (2021). *El pianismo en la obra de Andrés Valero-Castells*. València: Conservatori Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de València.
- Serracanta. (s.f.). «José María Cervera Lloret, músico, compositor y pedagogo de la música». Disponible en línea: <https://www.alborache.es/pagina/jose-ma-cervera-lloret-musico-compositor-pedagogo-musica>. [Fecha de consulta: 12/11/2021].
- V. Bolham, P. *World Music: A Very Short Introduction*. Disponible en línea: <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=ATqeZdxEwHUC&oi=fnd&pg=PT12&dq=World+Music&ots=d02Em7R-zrQ&sig=3oGOTY23FcLhsbWWu7heAXNmFjA#v=onepage&q=World%20Music&f=false>. [Fecha de consulta: 15/2/2022].