

NUEVOS EXTRACTOS

DE LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAÍS
EUSKALERRIAREN ADISKIDEEN ELKARTEA



Discursos pronunciados en el Acto de Ingreso
Como Amigo de Número de la Real Sociedad Bascongada de
JOAQUÍN SILGUERO IRIAZABAL

Suplemento 22-G del Boletín de la RSBAP

DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN
2017



Juncal Eizaguirre (Concejala Delegada de Cultura),
Juan Bautista Mendizabal Amigo de Número
(Presidente Comisión de Gipuzkoa),
Joaquín Silguero nuevo Amigo de Número de la Bascongada.
Sebastián Agirretxe, Amigo de Número,
Julian Serrano, Amigo de Número



Joaquín Silguero, Nuevo Amigo de Número, entregando a Juan Bautista Mendizabal, Amigo de Número de la Bascongada (Presidente Comisión de Gipuzkoa), su obra musical “EUSKAL HERRIKO FESTAK” dedicada a la Bascongada en su 250 Aniversario, en presencia de Juncal Eizaguirre, Concejala Delegada de Cultura.





Juncal Eizaguirre (Concejala Delegada de Cultura),
Juan Bautista Mendizabal Amigo de Número de la Bascongada
(Presidente Comisión de Gipuzkoa),
Joaquín Silguero nuevo Amigo de Número de la Bascongada,
Sebastián Agirretxe, Amigo de Número de la Bascongada,
Julian Serrano, Amigo de Número de la Bascongada

APERTURA DEL ACTO

Juan Bautista Mendizabal Juaristi
EAEko Presidentea Gipuzkoan
Presidente de la Bascongada en Gipuzkoa

Ongi etorri guztioi gaurko ekitaldi eder honetara. Joaquin Silgueroen Euskalerriko Adiskideen Elkartean sarrerako saiora.

Bienvenidos todas y todos los que habéis llegado hasta este hermoso salón de actos del ayuntamiento de Irún, particularmente a los Amigos presentes de la Bascongada y en especial, a ti Joaquín y a toda tu familia y amigos, ...ESKERRIK ASKO.

Me acompaña en este estrado don Julián Serrano, Secretario de la Real Sociedad Bascongada y don Sebastián Agirretxe, Amigo de Número y miembro de la Junta Rectora de la Sociedad en Gipuzkoa, que como conecedor de la extraordinaria carrera del maestro Silguero será quien pronuncie las palabras de acogida, y nos hablará de los méritos de nuestro nuevo Amigo.

Gaur musikak berriro batzen gaitu. Musikaren zaletasuna izan zen gure elkartearen hasierako adierazgarrietako bat. La presencia inicial de la música en las labores de la Bascongada del siglo XVIII fue además totalmente novedosa para Euskal Herria, aportando nuevas creaciones musicales en euskera, trabajando y difundiendo nuevos géneros como la ópera, de compleja organización. Recordemos el Borracho Burlado, composición del propio Xabier de Munibe, conde de Peñafiorida, que se está representando actualmente en diversos escenarios. Además

aportó innovación en la creación de las bandas de txistularis, tal y como han llegado a nuestros días.

XX. mendearen bigarren erdialdean, musikak garapen handia izan zuen euskal gizartean, eta, horri esker, euskal gizartean sakon errotutako musika-erakunde ugari Bascongadak, erakundearen kide egin zituen. Aurten, adibidez, 250. urteurrenaren ospakizunetan, Euskadiko Orkestra Sinfonikoa eta Andra Mari Abesbatza egin ditugu gure Adiskide Kolektiboak. Horrez gain musikari ospetsuak hasiera hasieratik izan ditugu gure Adiskideen artean, eta gaur zerrenda hori Silguero maisuarekin aberastuko da.

250 urte ditu Euskalerriko Adiskideen Elkarteak, bere bide luzean, fruitu asko eman ditu eta kimu berriak ere sortu ditu. Gaur Euskal Herriko kultur altxor bat da, bertako kultur erakunde zaharrena. Zenbat izen ditugu gure memorian... zenbat pertsonen lan isilak... Nuestra historia comienza dos años antes de que el propio Irun alcanzara el rango de Villa independiente con plenos poderes jurisdiccionales, dejando su antiguo título de Universidad.

1764, es la fecha de nacimiento de la “Sociedad Bascongada de los Amigos del País”. La Bascongada, como es conocida popularmente, es un referente único y reconocido desde los diversos ámbitos de nuestra cultura. Una Sociedad que en su larga trayectoria, ha sido y es lugar de encuentro del pluralismo de Euskal Herria. Formado con personas, hombres y mujeres comprometidos con el País desde muy diversos campos de las ciencias y de las artes, construyendo, generación tras generación un espacio de encuentro fundamentado en los valores que figuran en el primer artículo de sus estatutos:

“El objeto de esta Sociedad es el de cultivar la inclinación, y el gusto de la Nación Bascongada hacia las Ciencias, Bellas Letras y Artes; corregir y pulir sus costumbres y estrechar más la unión entre los vascos. A tal fin promoverá toda actividad, estudio e

investigación que contribuya al progreso económico, social y cultural del País, continuando los tradicionales sobre su lengua, sus leyes, usos y costumbres y su historia”.

Esta es la grandeza de la Bascongada, que ha hecho que el contenido de este artículo, todavía hoy, 250 años después, sea su principal objetivo y que el trabajo de sus Amigos enorgullezca al País.

Zorionak Irún por contar con personalidades como Joaquín Silguero. Gracias Joaquín por aportarnos tanto. Hoy la Bascongada entera desde Euskadi a Madrid y Méjico se alegran de recibirte como Amigo de Número. Zorionak!!!

Y ahora, Joaquín, te invito a que nos presentes y leas tu lección de Ingreso. Aurrera ba...

PALABRAS DE RECEPCIÓN

Sebastián Agirretxe Oraá
Amigo de Número

Jaun andreok, lagun maiteok, Egun on:

El 250 aniversario de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País se está celebrando a lo largo de este año con actos muy diversos y la participación de las instituciones y numerosas entidades culturales de nuestro País.

Ingresar como Miembro de Número en la Bascongada en estos momentos es, por tanto, un honor especial.

Pues bien, hoy nos reunimos aquí, en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de la ciudad de Irún, para el ingreso en nuestra Sociedad como Amigo de Número del compositor irunés Joaquín Silguero.

Quiero destacar una circunstancia que hace singular el acto de hoy en este lugar. La Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y el edificio de Ayuntamiento de Irún en el que nos encontramos son coetáneos.

Irún consiguió su independencia de Hondarribia tras difíciles pleitos en 1766, aunque diez años antes ya había colocado la primera piedra de su casa consistorial. Le costó conseguir la autorización para su edificación por la muy antigua prohibición de construir edificios de piedra que pudieran poner en peligro la

seguridad de Fuenterrabía, una plaza militar fronteriza de enorme importancia estratégica.

Este magnífico edificio del barroco civil vasco, obra de Felipe Crame, ingeniero militar de la plaza de San Sebastián, se inauguró en 1763, durante el reinado de Carlos III, cuyo rostro está representado en el medallón situado sobre la puerta principal, el mismo año en que un grupo de ilustrados guipuzcoanos liderados por el Conde de Peñaforida presentó a las Juntas Generales de Gipuzkoa un “Plan de Sociedad Económica o Academia de agricultura, ciencias y artes útiles y comercio”.

El Ayuntamiento de Irún es una de las más monumentales casas consistoriales de Gipuzkoa. Su fachada principal, en piedra de sillería, ofrece una planta baja con la típica arcada de los ayuntamientos guipuzcoanos, con cinco arcos de medio punto, y una planta noble con otros tantos vanos de frontón triangular sobre pilastras y un balcón corrido sobre ménsulas de piedra. Se remata con una gran balaustrada, dos campanarios a los lados y escudo central, tras el que se adivina la cúpula sobre la escalera imperial interior. Un edificio muy hermoso del que nos sentimos orgullosos todos los guipuzcoanos.

Por tanto, los primeros pasos de la Sociedad Bascongada de Amigos del País coinciden con las primeras reuniones de los regidores del Concejo de Irún en este palacio consistorial. Xabier María de Munibe e Idiaquez, Conde de Peñaforida, fundador de la Bascongada, y Domingo de Olazábal y Rameri, señor de Aranzate, primer Alcalde de Irún, eran contemporáneos y ambos trabajaban al frente de sus respectivas instituciones por el futuro de nuestro País. Las ciencias, las artes y las letras, la enseñanza de los jóvenes, tomaban especial impulso con el empuje de aquellos hombres de la Bascongada mientras los primeros concejales iruneses ejercían la modélica democracia municipal de nuestra tierra aquí, en esta casa consistorial.

Joaquín Silguero Iriazabal nació en Irún en 1943. Cursó la carrera de música en el Conservatorio Superior de San Sebastián obteniendo el Primer Premio de Fin de Carrera en 1963.

Con solo 12 años ya se había incorporado a la Banda de Música de Irún, donde tocaba el oboe, y posteriormente a las Bandas de Hondarribia y Hendaya. Además formó parte de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de San Sebastián, bajo la batuta de los maestros Ramón Usandizaga y Francisco Escudero. El polifacético músico Joaquín Silguero tocaba el oboe, el saxofón, el violoncello, el acordeón y la batería y colaboraba en pequeñas formaciones musicales que actuaban en San Sebastián en las fiestas del Club Náutico, del Tenis o en la de Juanito Heredero y su Orquesta del Hotel Príncipe de Saboya.

Ha dedicado una parte importante de su vida musical a la enseñanza, habiendo sido profesor de solfeo y de conjunto instrumental y Director de la Banda de la Academia de la Fundación Municipal de Música de Irún. Es Maestro laureado y profesor de música por la Unión Europea de Profesores de Música y gran premio al mérito musical por el Conservatorio de Florange. Pertenece a la Sociedad General de Autores como socio del género sinfónico y al Colegio Oficial de Directores de Bandas de Música Civiles.

En 1991 abandonó voluntariamente sus actividades docentes para dedicarse exclusivamente a la composición. El resultado, un centenar de obras que enriquecen el patrimonio musical español.

Sus composiciones, pertenecientes a distintos géneros musicales, abarcan desde himnos y canciones hasta obras del género sinfónico. Pueden destacarse “Suite Irún”, “Pascua Vasca”, “Las Lamias”, “Los Sanmarciales”, “Lesakako Kantak”, el concierto para saxofón y orquesta “Romantic Sax”, “Melilla”, compuesta por encargo del presidente de la Ciudad Autónoma, o “Euskal

Herria” en homenaje al inolvidable tenor irunés Luis Mariano, encargo de la Fundación Municipal de Música de Irún.

También tiene composiciones dedicadas a las Fuerzas Armadas y a la familia real. Entre ellas “Por los caminos del Mar” y la “Trilogía en honor del Regimiento Alcántara” compuesta con motivo de la concesión de la Laureada Colectiva a dicho regimiento, lo que le valió el nombramiento de Cazador de Alcántara. Cabe también citar un conjunto de veinticinco composiciones para piano.

Ha llevada a cabo numerosos arreglos y adaptaciones musicales, trabajando en la recuperación de melodías tradicionales, como el “Himno a la Virgen del Juncal” cuya versión se interpreta anualmente en el tradicional concierto de la Banda de Música en honor de la Patrona de Irún.

Es el compositor irunés que más música ha escrito. Además, volcado con su tierra, generoso con su pueblo, con Irún, ha respondido siempre de manera altruista a las peticiones de instituciones y sociedades, lo que le ha valido el reconocimiento general en forma de distinciones y homenajes.

Me van ustedes a permitir que vuelva a unos años de la vida del joven músico Joaquín Silguero en los que tuvo relación con Casa Díaz, un comercio de música de San Sebastián fundado en el siglo XIX, muy vinculado a la Bascongada, donde se editó aquella excelente colección de cien obras de música popular vasca titulada “Ecos de Vasconia” o el famosísimo “Carnaval de San Sebastián”, con la música de Raimundo Sarriegui para la tamborrada donostiarra.

Casa Díaz vendía y reparaba instrumentos y allí compró Joaquín Silguero su primer saxofón. Iba a menudo para comprar partituras o revisar su saxofón, estableciéndose una relación tan amigable que en 1963, cuando se cerró Casa Díaz, el dueño le

demonstró su aprecio regalándole un retrato de Richard Wagner firmado por Larrocha.

Aquel hombre, el dueño de Casa Díaz, era Juan José Agirretxe, mi padre.

Además de su faceta como compositor y músico, Joaquín Silguero ha desarrollado una importante actividad empresarial en el campo de Aduanas y Consultoría. Fue director de una importante agencia de Aduanas y de una Asesoría Jurídica.

En 2014 Joaquín Silguero ha sido distinguido con el ingreso en la Orden Civil de Alfonso X el Sabio con la categoría de Encomienda con Placa.

El brillante historial de Joaquín Silguero se enriquece hoy con el nombramiento de Amigo de Número de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

La Bascongada ha estado desde sus orígenes muy vinculada a la música, ha fomentado la composición y la interpretación y ha prestado a lo largo de su historia atención especial a la enseñanza de la música.

Por tanto, para nosotros el de hoy es un acto sumamente grato pues recibimos como numerario a un compositor que viene a sumarse a aquellos primeros Amigos compositores del siglo XVIII, el propio Conde de Peñaflores, los guipuzcoanos Fray José de Larrañaga, Juan Andrés de Lombide y Fray Martín de Crucelegui, el lekeitiarra Manuel de Gamarra, el alavés Pedro de Landazuri o el aragonés José Ferrer y Beltrán.

Recibimos también a un intérprete, como el alavés Félix María de Samaniego, sobrino del Conde, miembro de la Bascongada, alcalde de Tolosa, cuya fama como fabulista ocultó su dominio como instrumentista de vihuela, violoncello, órgano, clavicordio, guitarra y clarinete, o como el Marqués de Rocaverde, también violinista y miembro de nuestra Sociedad en aquel

brillante siglo XVIII, antecesor de otro Marqués de Rocaverde, Leonardo de Moyúa, el famoso Leo da Silka, nombre artístico que adoptó jugando con las sílabas del de su madre Casilda, que en los primeros años del pasado siglo fue Alcalde de San Sebastián, Diputado en Cortes, motor de la actividad musical, social y artística donostiarra y presidente y pilar fundamental de la Sociedad Económica Vascongada de los Amigos del País en San Sebastián.

También hoy aquí, como en aquellas reuniones de los Amigos del País, está muy presente la música. En esta ocasión la música del maestro Silguero. Hemos escuchado con agrado a los txistularis de la Banda del Ayuntamiento de Irún la interpretación del himno “Beti Gazte” obra de Feliciano Beobide armonizada y transcrita por Joaquín Silguero, y la fantasía “Vivencias y Sentimientos” composición de nuestro nuevo Amigo. Ahora vamos a tener el placer de escuchar a un quinteto clásico de viento formado por profesores del Conservatorio de Irún interpretando la obra de Joaquín Silguero “Las Lamias. Mitología vasca” y finalmente el “Agur jaunak”, que nuestro Amigo ha transcrito expresamente para ser interpretada hoy por esa formación de viento y tenor.

Por cierto, la salutación “Agur Jaunak”, adoptada como himno de la Provincia por la Diputación de Gipuzkoa en el Congreso de Estudios Vascos de Oñate de 1918, fue editada a finales del siglo XIX por Casa Díaz en aquella colección antes citada “Ecos de Vasconia” con el título “Euskaldun Lotoskaria”

Tu Lección de Ingreso, Amigo Joaquín, ha sido una lección propia de un buen profesor. El repaso, muy didáctico, a las diferentes familias de instrumentos y a sus características diferenciales, y la explicación de asunto tan interesante como la técnica de la transcripción musical me han parecido especialmente instructivos.

Pero la aportación del compositor Joaquín Silguero a los 250 años de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en

este acto de su ingreso como Amigo de Número consiste fundamentalmente en la entrega de su obra “Euskal Herriko Festak”, una composición para Banda en tres movimientos escrita expresamente para este acto.

El autor expone en esta obra la riqueza y variedad de los ritmos vascos con un tratamiento musical moderno, de inspiración romántica y cierta utilización de disonancias.

La obra tiene tres movimientos. El primero es un zortziko muy sentimental. En el segundo, los instrumentos graves de la banda suenan profundos, algo misteriosos al principio, para dar paso a temas diversos de gran variedad y riqueza sonora. El tercer movimiento invita inicialmente a la meditación para llegar a un expresivo fandango, que culmina con una vigorosa Ezpatadantza.

El destino último de una obra de arte es su exposición al público y por ello creo que este acto quedará completado cuando se estrene la composición que ahora nos entrega Joaquín Silguero, cuando podamos disfrutar con la audición de “Euskal Herriko Festak”.

Estoy pensando en un futuro no lejano, en la ciudad de Irún, con la Banda de Música de Irún. Sería muy hermoso.

El punto final de este acto lo pondremos ese día. Amén

Jaun andreok, lagun maiteok, Amigo Joaquín, Eskerrik asko.

*Sebastián Agirretxe Oraá
Amigo de Número de la
Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*

AGURRA / SALUDO

Juncal Eizaguirre
Concejala Delegada de Cultura. Irún

Bienvenidos a la Sala Capitular del Ayuntamiento de Irun que hoy se viste de gala para celebrar esta Lección de Ingreso de Joaquín Silguero en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

Quisiera en primer lugar trasladarles a todos ustedes el más cordial de los saludos en nombre de nuestro Alcalde José Antonio Santano. Me ha pedido que les transmita su bienvenida y su pesar por no poder acompañarnos en este entrañable acto de hoy.

Joaquín, especialmente a usted, me pide el Alcalde que le haga llegar su más sincera felicitación por esta Lección de Ingreso y por su continuo y brillante trabajo musical tantas veces vinculado, además, a nuestra ciudad.

Hoy, como decía, para Irun, para este Ayuntamiento y especialmente para mí como Delegada de Cultura, es un honor poder celebrar aquí esta Lección de Ingreso. Lo es por recibir a los Amigos de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en uno de sus actos en nuestra ciudad. No cabe duda del enorme valor del trabajo que la Sociedad Bascongada ha realizado en estos 250 años a favor de la cultura, pero creo que es importante destacar hoy especialmente la labor realizada por la Sociedad en el ámbito musical. Leía estos días que han sido los miembros

músicos de la Bascongada los verdaderos motores del cambio musical en el País Vasco a lo largo de estos 250 largos años y que está Sociedad fue una de las grandes impulsoras de la educación musical en el siglo XIX en el País Vasco.

Pero, sin duda, lo es también por tener como protagonista de este acto a un conocidísimo y querido irunés como es Joaquín Silguero.

El maestro Joaquín Silguero, es autor de más de cien obras musicales, para orquesta sinfónica, banda de música, piano, txistularis, coro...

Una extensa trayectoria musical reconocida entre los profesionales y músicos, sin duda alguna, pero que además le ha valido también el reconocimiento popular que se refleja en numerosos homenajes, nombramientos y distinciones como ésta de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

Estando además en Irun no quisiera pasar por alto que Joaquín Silguero ha puesto música y sentimiento a nuestros barrios, a muchos de nuestros vecinos más populares e incluso a nuestra Patrona la Amatxo del Junkal de cuyo himno es autor de la versión para Banda de Música y Coro.

Y es quizás, una de las facetas que hoy me gustaría destacar del maestro Silguero, la de que su enorme valía profesional haya servido tanto para piezas de inigualable categoría musical que las orquestas sinfónicas pueden interpretar en grandes conciertos, como para piezas populares indispensables en su Irun natal, como las que cada 1º de mayo desde el año 1963, suenan en las fiestas del barrio de Larreaundi interpretadas por la Banda de Música Ciudad de Irun.

Y esa es una de las grandezas que hoy merece el reconocimiento de todos nosotros. La enorme categoría musical de Joaquín Silguero y su constante contribución a la historia musical de Irun con piezas muy queridas por sus vecinos.

Maestro Silguero, por todo ello, muchas gracias y, muchísimas felicidades por su ingreso en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Le aseguro que, como Delegada de Cultura de Irún, ha sido hoy para mí un honor el haber podido participar en este acto.

**LA TÉCNICA
DE LA TRANSCRIPCIÓN MUSICAL:
REFLEXIONES SOBRE LA ORQUESTA
SINFÓNICA, BANDA DE MÚSICA Y
RECUPERACIÓN DE OBRAS MUSICALES**

Lección de Ingreso en la
Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País
Euskalerrriaren Adiskideen Elkartea

POR:
JOAQUÍN SILGUERO IRIAZABAL

AYUNTAMIENTO DE IRUN
19 de Septiembre de 2015

Sra. Concejala Delegada de Cultura, Sr. Presidente de la Bascongada, Distinguidos Amigos de la Bascongada, Señoras y Señores, buenos días a todos:

Quiero comenzar mi intervención agradeciendo a José Antonio Santano, Alcalde de Irun, por su apoyo y cercanía hacia mi labor como compositor irunés. Siento que un compromiso político de última hora le haya impedido estar hoy aquí con nosotros tal como era su intención. Eso sí, queda magníficamente representado en este acto por Juncal Eizaguirre, Concejala Delegada de Cultura.

Y, antes de comenzar esta Lección de Ingreso, deseo agradecer a Pedro Martínez Leiza, Director del Conservatorio de Irún, por su gran ayuda, a los profesores del Conservatorio de Irún aquí presentes, a la Banda de Txistularis y al Tenor irunés Ángel Pazos. Gracias a todos estos magníficos profesionales de la Música, la lectura de mi Lección de Ingreso sobre “LA TÉCNICA DE LA TRANSCRIPCIÓN MUSICAL: REFLEXIONES SOBRE LA ORQUESTA SINFÓNICA, BANDA DE MÚSICA Y RECUPERACIÓN DE OBRAS MUSICALES”, está acompañada de ejemplos sobre mis obras que van a dar testimonio de lo que aquí voy a explicar. La obra “BETI-GAZTE” que acabamos de escuchar es un buen ejemplo de ello, así como las siguientes composiciones musicales que serán interpretadas en el transcurso de este Acto Académico.

LA TÉCNICA DE LA TRANSCRIPCIÓN MUSICAL:
REFLEXIONES SOBRE LA ORQUESTA SINFÓNICA,
BANDA DE MÚSICA Y RECUPERACIÓN DE OBRAS MUSICALES

SUMARIO:

1. INTRODUCCIÓN.
2. LAS FAMILIAS INSTRUMENTALES EN LA ORQUESTA.
3. EVOLUCIÓN DEL REPERTORIO PARA BANDA Y TRANSCRIPCIÓN.
4. EL ARTE DE LA TRANSCRIPCIÓN MUSICAL.
5. CONCLUSIONES.

Sr. Presidente de la Bascongada en Gipuzkoa

Distinguidos Amigos de la Bascongada

Deseo que mis primeras palabras en esta lección de ingreso, muestren mi agradecimiento hacia la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País por aceptarme en ella como Amigo de Número. Es un honor, al que espero corresponder con dedicación y entrega, que me lleva a formar parte de una institución que tanto hace por el cultivo de las artes.

Coincide este acto de profunda alegría para mí, con la “Coda” –si se me permite el símil musical– de las celebraciones que han tenido lugar con motivo del 250 Aniversario de nuestra querida Bascongada. Celebraciones que, con tanta brillantez, nos han permitido rendir homenaje a nuestra Sociedad, fundada en el año 1764 bajo el impulso del Conde de

Peñaflorida Xavier M^a de Munibe, sobre la base de las tertulias que se celebraban en el palacio de Intsausti en Azkoitia. No puedo dejar de subrayar aquí este hecho, pues son pocas las instituciones que han sabido permanecer durante tanto tiempo, manteniendo la fidelidad a los valores fundacionales, junto con el servicio a la sociedad vasca y que, como destaca Jon Bagües Erriondo en su trabajo “La Bascongada y la Música: 250 años de incidencia en la creación, interpretación, investigación y educación musical del País Vasco”, ha tenido una relación tan intensa y permanente con la música desde su fundación hasta nuestros días. Por todo ello, quisiera reconocer expresamente el trabajo de los hombres y mujeres que, perteneciendo a la Bascongada, han sabido contribuir con éxito y excelencia a que esta obra colectiva se prolongue y perviva durante siglos.

También deseo agradecer el apoyo hacia mí mostrado por nuestro Presidente para Gipuzkoa Juan Bautista Mendizabal, el Secretario Julián Serrano y la Tesorera y alma mater de la Bascongada Harbil Etxaniz, así como a la Comisión de Gipuzkoa y a todos vosotros que me acompañáis en tan entrañable acto. Debo también expresar mi gratitud a Sebastián Agirretxe Oraá quien, con su ingenio y buen hacer, me recibe ante vosotros con sus Palabras de Recepción.

Eskerrik asko denoi bihotz bihotzetik.

Después de más de cincuenta años dedicado a la composición musical, he pensado que esta Lección de Ingreso sería una buena oportunidad para reflexionar sobre un tema, con frecuencia desconocido por el público, como es el de la transcripción musical. No ha sido ajeno a esta elección el hecho de que muchas de las obras musicales que escuchamos son transcripciones, o han servido de base a las mismas, así como mi firme convicción de que la transcripción es un recurso fundamental para preservar y enriquecer el patrimonio musical vasco. Espero que la oportunidad del tema elegido pueda verse refrendada por mis palabras, en las que trataré de conciliar los aspectos técnicos con las claves básicas para conocer y disfrutar de las obras musicales.

1. INTRODUCCIÓN

El término transcripción presenta varias acepciones. Del latín “*transcribere*” no es un término exclusivo del ámbito musical, ya que la acción y efecto de transcribir, parte de la idea de copia, transliteración o incluso, de representación a través del sistema de escritura. Ya en el Diccionario de la Real Academia Española se aplica, específicamente al ámbito musical, con el significado de “*arreglar para un instrumento la música escrita para otro u otros*”.

Pienso que esta definición no es del todo exacta, aunque sea utilizada coloquialmente, pues olvida que la transcripción, por esencia, permite *traducir* un mensaje de un lenguaje a otro –en nuestro ámbito, por ejemplo de piano a orquesta sinfónica o de esta formación musical a banda de música, etc.–, *sin modificar la sustancia de la obra* y, por tanto, va mucho más allá de la simple notación, como medio de *representación* de las ideas musicales.

Por eso, me parece preferible aludir a la transcripción como la *adaptación* de una obra musical, para un medio distinto al original para el que fue escrita, así como su resultado. Precisamente el reto de *preservar la integridad de la obra musical*, es la que lleva a que en puridad deba ser diferenciada de los arreglos, ya que estos suponen un cambio de estructura o una alteración de los pasajes musicales.

Voy a tratar de explicar cuáles son los recursos que se utilizan en la composición musical para preservar esa “sustancia” de la obra a la que aludía. Utilizaré para ello, ejemplos extraídos de mis propias obras y, sobre todo, de las transcripciones que he efectuado de cuatro de ellas.

En concreto, las alusiones que expondré durante mi intervención pueden verse confirmadas en las partituras de mis obras “**Romantic Sax**” Concierto para Saxofón Alto y Banda, de la que posteriormente hice la transcripción para Orquesta Sinfónica, el

Poema Sinfónico “**Pascua Vasca**” para Orquesta y Coro, con texto en euskera de Martín Iturbe Balda y de cuyo tercer movimiento hice posteriormente una versión para Banda y Coro y otra para Piano y Coro, la “**Suite Irun**” en versión para Orquesta y posteriormente escrita para Banda y el “**Himno del Beti-Gazte**”, que además de la versión que hice para Banda de Txistus preparé otras para Orquesta de Acordeones y para Banda de música, Coro y Txistus.

Además, aludiré a transcripciones que he realizado sobre obras de otros autores. Aquí puedo citar “**Lesakako Kantak**” para Banda de música y, el “**Himno a la Virgen del Juncal**”, obra por la que siento especial cariño al haber permitido recuperar la obra originaria para Órgano que Alberto Mitxelena compuso en 1932, transcripción para la que conté con la autorización y posteriormente con la especial felicitación y agradecimiento de su autor. Precisamente esta transcripción es interpretada cada año por la Banda de música de Irun desde el año 1988 en que la llevé a cabo, lo que como irundarra y en la devoción que siento por nuestra Patrona la Virgen del Juncal, me llena de especial alegría.

La transcripción musical tiene además el valor añadido de permitir la preservación de las obras musicales, así como el de facilitar su divulgación. Pensemos que, en muchos pueblos, no se dispone de Orquesta pero sí de Banda de música, e incluso de conjuntos instrumentales de menor tamaño como son las Txarangas y Fanfares, que contribuyen a amenizar las fiestas y favorecen que la música, en sus diversas manifestaciones, pueda ser conocida y disfrutada por el público. Este elemento de proximidad al ciudadano creo que debe ser destacado y, como Compositor, debo decir que no pocas veces he preferido sacrificar la “estética” propia de la gran obra, a fin de lograr que la música pueda llegar a ser disfrutada en nuestras sociedades, clubs deportivos, etc. Tengo la alegría de que un número importante de mis obras son Himnos deportivos o dedicados a sociedades,

música que he regalado precisamente para que pueda ser disfrutada por todos. Toda esta amplia producción musical de más de un centenar de obras que he escrito durante mi vida, es una contribución a la cultura viva y aquí también las transcripciones y arreglos juegan un papel relevante.

Ahora bien, antes de adentrarnos en los elementos fundamentales de la transcripción musical, es preciso considerar brevemente cuáles son los instrumentos para los que debe escribirse en cada caso. Dado que mi intervención se centra en la transcripción de obras sinfónicas de Orquesta a Banda de música, voy a exponer brevemente, cuáles son los instrumentos de Orquesta y los de Banda, así como sus peculiaridades. En todos los casos, es necesario tener en cuenta la familia instrumental en que se integran, ya que dicha pertenencia es la que va a dar lugar al mayor o menor acierto en la transcripción resultante.

2. LAS FAMILIAS INSTRUMENTALES EN LA ORQUESTA

La orquesta, llamada habitualmente **orquesta sinfónica**, es el conjunto que reúne mayor número de diferentes instrumentos musicales, figurando en ella los más importantes. Por su gran variedad sonora, es la agrupación ideal para la interpretación de las más importantes obras musicales.

Los instrumentos que componen la orquesta forman parte de tres grupos instrumentales: instrumentos de cuerda (frotada y pellizcada), de viento (madera y metal) y de percusión (sonidos afinados y sonidos indeterminados). El conocimiento detallado de estas familias instrumentales y, sobre todo, de sus características y condiciones sonoras, es el elemento básico del que debe partir toda transcripción.

Debo destacar, aunque sea brevemente, cuáles son los condicionantes a los que me refiero. Sin estas nociones, difícilmente podrá entenderse en qué consiste la transcripción musical.

INSTRUMENTOS DE CUERDA FROTADA (PRIMER GRUPO)

En los instrumentos de cuerda frotada, sus características constructivas llevan a la utilización del arco –es decir, de la varilla donde tradicionalmente va una cinta de crines de caballo que está en tensión entre la punta y el talón- y, entre ellos, se incluyen el **violín**, la **viola**, el **violoncello** y el **contrabajo**.

El **violín** es el más pequeño de los citados y tiene cuatro cuerdas afinadas por quintas, del sonido agudo al grave. MI-LA-RE-SOL, y se escribe para él en clave de SOL en segunda línea. Tampoco hay que olvidar que en la Orquesta, los violines están divididos en primeros y segundos, reservando a los primeros, el registro agudo.

La **viola**, unos centímetros más grande, presenta cuatro cuerdas que se encuentran afinadas una quinta más grave que el violín. LA-RE-SOL-DO y, se le escribe en clave de DO en tercera línea. No debe olvidarse que las violas suenan entre los violines y los violoncellos, por lo que su intervención permite rellenar y completar la sonoridad de la cuerda.

En el caso del **violoncello**, de tamaño bastante más grande, su utilización requiere de la sujeción entre las dos piernas del ejecutante. En este caso, las cuatro cuerdas se encuentran afinadas una octava más baja que la viola. LA-RE-SOL-DO y se le escribe en clave de FA en cuarta línea para los sonidos graves, en DO en cuarta línea para los sonidos medios y en SOL en segunda línea para los sonidos agudos. Tiene este instrumento una extensión muy amplia y sus sonidos dotan de gran expresividad a la obra musical.

El **contrabajo** es de gran tamaño, tiene que ser interpretado de pie. Dotado de cuatro cuerdas, éstas se encuentran afinadas en cuartas y se le escribe una octava más alta de cómo suena. SOL-RE-LA-MI y, habitualmente, se le escribe en clave de FA en

cuarta línea. Es preciso recordar aquí que los contrabajos no pueden tocar pasajes musicales de mucha velocidad, pero resultan fundamentales para dotar de ritmo y armonía al conjunto.

Junto a ellos, podemos encontrar instrumentos de cuerdas punteadas de gran riqueza sonora. Así, el **arpa** y la **guitarra** que pese a su importancia, no siempre están presentes en todas las Orquestas.

También aquí cabe citar el **piano**, quizás el instrumento más importante y completo, que funciona con un mecanismo cuyos martillos golpean las cuerdas cuando el intérprete pulsa el teclado.

INSTRUMENTOS DE VIENTO MADERA (SEGUNDO GRUPO)

Curiosamente, pese a ser llamados instrumentos de viento madera, no por ello están contruidos con madera. La importancia de obtener más depuradas líneas sonoras lleva a que se ensayen muy diversos materiales en su construcción, no solo madera, sino también metal, resinas sintéticas y combinaciones de nuevos materiales. En suma, el diseño y construcción de los instrumentos musicales, también constituye un elemento fundamental que revertirá en la sonoridad alcanzada por cada uno de ellos, de ahí la importancia de su optimización, como veremos posteriormente. En este grupo de instrumentos la extensión de sonidos resulta, eso sí, muy inferior a los instrumentos de cuerda.

La **flauta** se caracteriza por la agilidad en la ejecución y por su sonoridad dulce, correspondiendo su escritura a la clave de SOL en segunda línea. También en esta clave se escribe para el **flautín**, instrumento similar a la flauta pero en tamaño más pequeño y que suena una octava más aguda.

El **oboe**, afinado en DO, tiene un timbre melancólico que recuerda a la voz humana; también para este instrumento se

escribe en clave de SOL en segunda línea. Respecto del **clarinete**, afinado en SI b, hemos de destacar la agilidad, así como su sonido cálido y emotivo, con escritura asimismo en clave de SOL en segunda línea. Con un tamaño mayor y con una consiguiente sonoridad más grave y profunda, el **clarinete bajo**, afinado en SI b, figura entre los instrumentos para los que se escribe en clave de SOL en segunda línea. Por último, en esta familia, debemos referirnos al **fagot**, afinado en DO, que constituye el bajo de los instrumentos de madera, y para el que se escribe en clave de FA en cuarta línea para los sonidos graves y en clave de DO en cuarta línea para los agudos.

INSTRUMENTOS DE VIENTO METAL

Entre los que cabe citar la **trompa**, afinada en FA, cuyo timbre es penetrante y guarda similitud con las antiguas trompas de caza, instrumento cuyos sonidos resultan una quinta justa baja y para el que se escribe en clave de SOL en segunda línea. A igual clave corresponde la **trompeta**, que puede estar afinada en DO o en SI b, cuyo sonido es brillante y sonoro, salvo cuando se torna insinuante y burlesco gracias al empleo de la sordina.

En cambio, se escribe en clave de FA en cuarta línea en el caso del **trombón**, con afinación en DO, de sonido potente y que igualmente permite la utilización de la sordina, así como en el de la **tuba o bajo**, que con afinación en DO (la más frecuente), presenta un sonido muy grave que permite reforzar el ritmo y los bajos de la armonía, si bien limitado a pasajes que no requieran demasiada velocidad en su ejecución.

INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN (DE SONIDOS AFINADOS O DETERMINADOS)

Cabe citar aquí los **timbales**, utilizados normalmente en tres diferentes tamaños, afinados conforme a las notas escritas en su partitura y que funcionan normalmente con un sistema de pe-

dales, que imprimen mayor o menor tensión a la membrana sobre la que se golpea con unas mazas especiales previstas a tal efecto, con sonido más agudo cuanto mayor sea la tirantez y más reducido el timbal, siendo la clave utilizada para ellos la de FA en cuarta línea.

También aquí debo hacer referencia a las **campanas** -a modo de tubos de diferentes tamaños afinados cromáticamente-, la **lira** -que a diferencia de la antigua lira griega en vez de cuerdas verticales posee láminas que se golpean con unos pequeños martillos-, la **celesta** -formada por una serie de láminas de acero y que funciona con un mecanismo de teclado- y el **xilófono** -en este caso, con las conocidas láminas de diferentes tamaños que se percuten con dos macillos-.

INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN (DE SONIDOS INDETERMINADOS)

Aquí se incluye un instrumento antiquísimo, el **tambor** o **caja**, se toca con dos palillos o baquetas y está formado por una caja cilíndrica con un parche por cada lado, que puede ser de diversos materiales (piel de cabra o de buey, material sintético, etc.) y que en su parte inferior -en contacto con el parche- lleva unas cuerdas atravesadas que se denominan bordones. Una característica común a los instrumentos que integran este grupo es que, al ser de sonido indeterminado, no precisan de notación sobre el pentagrama -aunque lógicamente puede utilizarse-; podríamos en este sentido decir que siempre suena la misma “nota” y, por ello, basta con escribir una línea en la que se señalan el valor de las percusiones y su forma.

También pertenecen a este grupo, instrumentos bien conocidos por el público, como son el **bombo** -tambor de grandes dimensiones que se coloca verticalmente y se golpea con un mazo forrado de cuero-, los **platillos** -consistentes en dos chapas de metal con una concavidad en el centro y que se utilizan o

bien golpeándolos entre sí o bien con el mazo del bombo, lo que también incide en el sonido resultante-, el **triángulo** –varilla de acero suficientemente conocida y que se golpea con una varilla recta del mismo material-, el **gong** –placa grande de bronce, suspendida de un soporte, cuya forma circular al ser golpeada con un mazo, produce un sonido largo e intenso-, así como instrumentos tan populares como la **pandereta** y las **castañuelas**.

No puede ignorarse la importancia de todos los instrumentos que integran esta familia y así, cabe destacar su valor como recursos estilísticos sin más límite que la imaginación del compositor. En este sentido, puedo citar la utilización de sirenas, carracas o incluso de explosiones para simular cañonazos. Constituye un magnífico ejemplo de ello la “Obertura 1812, Op. 49” del compositor ruso Piotr Ilich Tchaikovsky escrita en 1880 para conmemorar la resistencia rusa frente a las tropas napoleónicas en la Batalla de Borodino y que, en sus compases finales, contiene un magistral recurso a los disparos de cañón y repiques de campanas. En mi Fantasía Sinfónica “Los Sanmarciales” también utilizo descargas de escopetas y cañón.

EL DIRECTOR DE ORQUESTA (O DE BANDA) Y LA BATUTA

Quedaría incompleta esta breve descripción de los instrumentos que componen la Orquesta, sin una referencia al **Director**, principal intérprete de las obras que sonorizan las distintas familias instrumentales. Una idea fundamental, que también debe tenerse en cuenta al tratar de la transcripción musical, es que no hay que confundir la ejecución de las notas con la **interpretación**, ya que mientras la ejecución es tocar las notas escritas en la partitura con exactitud, la interpretación implica expresar lo que el autor dejó escrito. De ahí que el papel del Director sea tan relevante para obtener la cuadratura rítmica y alcanzar la pureza interpretativa de la obra musical. Una buena

transcripción puede resultar arruinada si la interpretación no es acorde con la voluntad del autor, por lo que la calidad de la dirección musical supone un elemento clave de todo conjunto instrumental.

Todos sabemos que el Director utiliza una **batuta**, que es una fina vara que maneja con la mano derecha y con la que marca el compás y las sucesivas entradas a los instrumentistas, mientras que la mano izquierda se utiliza para indicar matices y signos de expresión.

Sin embargo, lo que es menos conocido es que en el siglo XVIII la batuta que se utilizaba medía alrededor de metro y medio de alto con dos centímetros de diámetro. Se golpeaba en el suelo, lo que con frecuencia provocaba un sonido desagradable que podía emborronar el buen hacer de los músicos. Hay una anécdota que se encuentra en el origen del cambio hacia la batuta tal como la conocemos hoy en día. Jean-Baptiste Lully, a la sazón Director de la Orquesta del Rey Luis XIV, dirigía en París un “Te Deum” de acción de gracias por el restablecimiento de su Rey, con la mala fortuna de que en un momento de desfase rítmico de los músicos, marcó con tal ímpetu los tiempos, que uno de los golpes dio en su pie derecho; como consecuencia de la herida que se produjo, que se gangrenó, murió a los pocos días, en concreto, el 22 de marzo de 1687. A partir de ese momento, cambió la forma de dirigir y el violinista principal comenzó a dirigir con su arco, mientras tocaba al mismo tiempo. Algo más tarde, se comenzó a utilizar una varilla, que es la que terminaría dando lugar a la batuta tal y como la conocemos actualmente.

3. EVOLUCIÓN DEL REPERTORIO PARA BANDA Y TRANSCRIPCIÓN

Por lo que respecta a la Banda de música, debe tenerse en cuenta que su repertorio incluye tanto obras originales compuestas para este conjunto instrumental, como transcripciones

y arreglos de composiciones orquestales o de otros géneros populares o de música ligera. En parte, ello se explica porque la Banda de música, al menos en su configuración actual, no surge hasta el siglo XVIII, sin perjuicio de que su origen remoto se encuentre en los conjuntos musicales formados de viento y percusión propios del ámbito militar. También debe tenerse en cuenta que la expansión de las Bandas de música, a través de su incorporación a la sociedad civil que se lleva a cabo progresivamente a partir de la Revolución Francesa, lleva a que estas agrupaciones musicales constituyan un elemento de difusión musical de gran importancia.

El musicólogo Charles Burney, que viajó a través de Europa para escribir su “A General history of music”, fue bastante irónico sobre la banda que escuchó en septiembre de 1770, durante su alojamiento en Viena:

“Había música todos los días durante la cena y por la tarde en la posada donde yo me alojé; pero era una pena, particularmente la banda de viento, que consistía en trompas, clarinetes, oboes y fagotes. Todos estaban tan miserablemente desafinados que yo quise que estuviesen cien millas fuera de allí”.

Afortunadamente, la calidad y sofisticación de las bandas de música han crecido exponencialmente durante las últimas décadas, por lo que hoy en día cabe afirmar que estas agrupaciones cumplen una función esencial para difundir la música en nuestras ciudades y pueblos, con gran calidad interpretativa. Es más, en muchos casos, la pertenencia a una Banda de música ha permitido a músicos aficionados y a las nuevas generaciones de músicos profesionales, poder dar cauce a su pasión musical, por lo que la creación y evolución de las Bandas de música ha sido uno de los fenómenos musicales de mayor trascendencia.

No obstante, es preciso tener en cuenta que las familias instrumentales representadas en la Banda son más reducidas que las de la Orquesta y ello ha de tener necesaria trascendencia

sobre la transcripción. En realidad, los instrumentos de Banda se reducen a dos grupos: el primero, de los instrumentos de viento madera y de viento metal y, el segundo grupo, en el que se incluyen los instrumentos de percusión de sonidos afinados y de sonidos indeterminados. Ello sin perjuicio de que, en algunas Bandas de mayor importancia, llamadas Bandas sinfónicas, se añadan también instrumentos propios de la Orquesta, como son por ejemplo, los violoncellos, contrabajos y fagotes.

Si nos centramos en los más habituales y, evitando repetir la descripción señalada anteriormente respecto de los que también forman parte de la Orquesta, cabe señalar que entre los instrumentos de viento madera figuran las **flautas** y el **flautín**, **oboes**, **fagotes**, **requinto (afinado en MI b)** –clarinete de tamaño más pequeño y que por tanto emite sonidos más agudos, para el que se escribe en clave de SOL en segunda línea-, **clarinete**, **clarinete bajo**, los **saxofones altos (en MI b)**, **saxofones tenores (en SI b)** y **saxofón barítono (en MI b)** –todos estos saxofones, para los que se escribe en clave de SOL, pertenecen al grupo de viento madera pese a estar contruidos en metal o de resinas y, cuyo peculiar sonido, es más agudo o más grave dependiendo del tamaño del Saxofón-.

Por lo que respecta a los instrumentos de viento metal, se incluyen aquí las **trompas**, **trompetas**, **trombones**, **fliscornos** –estos, de sonido menos brillante que las trompetas, pero que empastan muy bien con todos los demás instrumentos-, los **bombardinos** –de sonido lleno y noble, que completan a los demás y no pocas veces refuerzan a los **Bajos**, siendo los representantes de sonido más grave de esta familia-.

Resulta bastante sencillo el por qué del funcionamiento de los instrumentos de viento, ya que todos ellos constan de un tubo, de mayor o menor longitud, en el que se introduce una corriente de aire que da lugar a determinadas vibraciones. En unos casos, como sucede con las flautas, dicha corriente de aire

se corta dentro de un pequeño agujero. En el caso de los clarinetes y saxofones, el sonido se produce mediante una lengüeta de caña simple, mientras que la vibración de una doble caña es la que origina el sonido en los oboes y fagotes. Por lo que respecta a los instrumentos de metal, la vibración del aire se produce por los labios del ejecutante dentro de una boquilla. La longitud del tubo y su diámetro, son los que condicionan la altura del sonido. Todas estas características tienen influencia en la ejecución de las obras musicales por lo que también tienen relevancia al efectuar la transcripción.

Completan la Banda los instrumentos de percusión, incluidos los **timbales** y demás señalados anteriormente al tratar de la Orquesta.

De ahí que la transcripción resulta imprescindible para que pueda existir fidelidad expresiva entre las versiones de la misma idea musical, interpretada por diferentes instrumentos para los que no estaba escrita. En este sentido, como ya he adelantado, interpretar no es lo mismo que ejecutar una composición, y sin duda, capturar la manera de interpretar la música, su aspecto emotivo, resulta el principal reto al que se enfrenta toda transcripción musical. El resultado de la misma debe imitar los sonidos originales pese a que hayan sido “recompuestos”, si se permite la expresión, con todas las habilidades técnicas del compositor de forma que parezca que la obra fue originariamente concebida para el nuevo conjunto instrumental. Este es el reto fundamental al que se enfrenta toda transcripción musical.

Ya en el siglo XVIII, las oberturas y otros fragmentos musicales de las óperas de Mozart fueron transcritas para pequeños conjuntos de instrumentos de viento, después llamados armonías, que fueron los antecesores de las Bandas de música. En algunos casos, por ejemplo en la ópera “Don Giovanni” fue el propio Wolfgang Amadeus Mozart quien realizó la transcripción, así como cuando incluyó arias de otras óperas, incluida la

de su propia ópera “Las Bodas de Fígaro” estrenada en 1786. Diferentes avances en la construcción de instrumentos, permitieron evolucionar hacia la Banda tal como la conocemos en los tiempos modernos y así cabe citar la flauta travesera mejorada en metal por Theobald Boehm (1847), la adaptación para clarinete de dicho sistema por August Buffet y la familia de saxofones patentada por Adolphe Sax (1846) así como sus posteriores invenciones respecto de las trompetas, mejoras en el sistema de pistones por Joseph Pimlott Oates (1851), etc.

Se puede afirmar que las obras inicialmente previstas para Banda, muchas de ellas marchas y polkas, fueron incluyendo poco a poco géneros musicales más complejos y, ello llevó a que durante mucho tiempo, la música original para Banda fuera más escasa que la procedente de transcripciones. En no pocos casos, quienes realizaron las transcripciones fueron los propios compositores, en otros, se ocuparon de esta labor los arreglistas profesionales y los directores de banda. Gracias a ellos, las obras principales de compositores célebres como Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz, Georges Bizet, Johannes Brahms, Franz Josef Haydn, Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Nicolai Rimsky-Korsakov, Franz Schubert, Johann Strauss, Franz von Suppé, Piotr Ilich Tchaikovsky, Giuseppe Verdi y Richard Wagner, entre muchos otros, cuentan ya con su correspondiente versión para Banda de Música.

En mi opinión, la divulgación de las obras maestras se ha producido en muchos casos gracias a la transcripción musical y, así puede constatarse, en el repertorio actual de las Bandas de música. Gracias a la transcripción, ciudadanos que tendrían mucho más difícil el acceso a las representaciones de las grandes, han podido disfrutar de las obras musicales más famosas. Junto a este fenómeno, tampoco puede obviarse la importancia de la transcripción para preservar el patrimonio musical, en especial, cuando buena parte del mismo es de tradición oral como sucede en el caso del patrimonio musical vasco.

Indudablemente, la técnica de la transcripción ha evolucionado desde los tiempos de la primera banda de música moderna, que algunos autores sitúan en tiempos de John Philip Sousa a principios del siglo XX, o de la Banda de la Universidad de Illinois, que fue fundada por Albert Austin Harding en 1905. No en vano, durante todo este tiempo, se han mejorado, tanto el nivel de las propias agrupaciones musicales, como las técnicas de construcción de los instrumentos de madera y metal.

Cabe afirmar que, durante el siglo XX, la tendencia fue la de emular el sonido de la Orquesta sinfónica y, para ello, los primeros trabajos de transcripción para Banda se centraron en buscar asignaciones a los instrumentos de forma casi mecánica. Así, por ejemplo, el papel del primer violín se asignaba al clarinete en SI b. El problema de este tipo de transcripciones es que perdían otras características de timbre y no extraían las utilidades de las familias instrumentales descritas.

Sin embargo, esta técnica resulta poco efectiva. Así, como compositor soy plenamente consciente de la importancia de conjugar debidamente los diferentes instrumentos que componen la Orquesta y la Banda de música, Con tal finalidad, es preciso acudir a combinaciones sonoras con los clarinetes y clarinetes bajos, trompas, bajos, etc. para obtener una mayor profundidad en los pasajes musicales. Además, tampoco puede ignorarse que la asignación de aquellas primeras reglas tenía el riesgo evidente de ignorar la forma de interpretación del instrumento de Banda, dando lugar a pasajes musicales de difícil ejecución, con el consiguiente perjuicio para el instrumentista y en definitiva, para la comprensión de la obra musical. La falta por ejemplo, de intervalos de descansos en la ejecución, puede arruinar el resultado de la transcripción –no olvidemos que es preciso favorecer la respiración de los ejecutantes en los instrumentos de viento-. En cambio, la técnica de “reparto” entre los papeles asignados a los instrumentos de una misma familia musical, permite obtener resultados mucho más satisfactorios.

Por todo ello, es importante dejar claro cuáles son los elementos que sirven de base a una transcripción. Tenerlos en cuenta permitirá, no solo al compositor alcanzar un mejor resultado en su trabajo de transcripción, sino también al público culto disfrutar de las mejores características de la obra musical.

4. EL ARTE DE LA TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

Una transcripción musical partirá, según lo dicho, de un estudio de las familias instrumentales que permita establecer correspondencias entre los instrumentos de la Orquesta y los de la Banda de Música. Pero, en mi opinión, ello es insuficiente y será preciso ponderar tres factores clave para lograr una transcripción acorde con las premisas de excelencia expuestas. En primer lugar, el análisis de las técnicas de interpretación, en segundo lugar, los elementos del sonido y, en tercer lugar, la propia ejecución instrumental.

En efecto, desde mi experiencia y, con carácter general, los **principios** que deben tenerse en cuenta para la transcripción –evidentemente, no como reglas absolutas– son los siguientes:

Los violines primeros serán reemplazados por el requinto, clarinetes principales y primeros. Los violines segundos, por los clarinetes segundos y terceros y, a veces, también por los saxofones altos. Las violas, por los saxofones altos, saxofones tenores y alguna vez –si procede– por los clarinetes bajos. Los violoncellos, por los saxofones tenores, saxofón barítono y bombardinos. Los contrabajos, por las tubas o bajos.

En el caso de las flautas, flautín y oboes, por sus homónimos de la Banda, si bien en el caso de los oboes, resulta conveniente reforzarlos a veces con el requinto. Los clarinetes, por los fliscornos, o también por los saxos altos o el clarinete principal. Los fagotes por los fagotes, con refuerzo algunas veces del saxofón barítono. Las trompas se hacen corresponder con las trompas de

la Banda, pero en no pocos casos, me he encontrado con que la Banda no dispone de las cuatro trompas que suelen formar parte de la Orquesta, en tal caso, he solido suplir su papel utilizando el trombón, fliscorno o bombardino, según el carácter del fragmento a reemplazar. Las trompetas y trombones por sus correspondientes en la Banda, pero en el caso de estos últimos, aconsejo ligeras modificaciones añadidas del papel de las trompas y de los fagotes. La tuba por el bajo o la tuba. Y, en cuanto a la percusión, lo más lógico es mantenerla como está al hacer la transcripción para Banda, sobre todo en los fragmentos más delicados; en cambio no debemos olvidar de modificar los matices a más fuerte cuando sea preciso aumentar su sonoridad, ya que los instrumentos que conforman la Banda producen más volumen sonoro que los de la Orquesta.

En la transcripción musical es muy importante tomar en consideración asimismo las **técnicas de interpretación**. Pese a que la Banda incluye instrumentos capaces de aportar sonidos delicados, resultará muy difícil recoger la sonoridad de la cuerda de la Orquesta, máxime cuando se trate de una obra muy conocida por el público y que despierte unas determinadas expectativas sonoras.

Ante este reto, debemos considerar cuidadosamente tres aspectos. El primero, la necesidad de adaptarnos al género de la obra. El segundo, ser conscientes del nivel y tamaño del conjunto, ya que ni todas las Bandas tienen los mismos instrumentos –a veces no se cubren las familias instrumentales, en otras ocasiones, algunos instrumentos están demasiado repetidos- ni todas ellas tienen el mismo nivel de excelencia artística –junto a músicos más profesionales existen otros meramente aficionados, lo que dificulta acceder a la interpretación de obras de mayor complejidad y justifica que se trate de simplificar los pasajes más difíciles-. Y, en tercer lugar, es fundamental prestar la máxima atención sobre cómo adaptar los pasajes en los que los instrumentos de cuerda tengan protagonismo.

Mi recomendación es que no se utilice una sola familia instrumental para transcribir los pasajes de cuerda, ya que los instrumentos de madera como los de metal carecen de la expresividad y profundidad que son necesarios para sustituirla. Evidentemente, la cuestión es más factible cuando la transcripción es para Banda sinfónica, ya que ésta dispone de violoncellos y contrabajos. La causa radica en que los instrumentos de cuerda se basan, a efectos sonoros, en la resonancia producida por el arco sobre la cuerda, resonancia sincrónica que afecta a un número importante de instrumentos y que no puede ser alcanzada por los instrumentos de viento. De ahí que reforzar esta familia instrumental de la banda de música con instrumentos de cuerda sea útil a estos efectos con el fin de evitar la diferencia auditiva existente.

En todo caso, la adaptación de los pasajes de cuerda en una transcripción es uno de los factores más importantes a tener en cuenta. Dado que la sonoridad de un instrumento de cuerda es imposible de alcanzar por un instrumento de viento –nada tiene que ver la resonancia de la cuerda con el tubo sonoro–, es preciso basarse en el conjunto, en la familia completa, para obtener los resultados deseados. Por ello, puede afirmarse que ninguna obra quedará fuera de alcance de la Banda de música, siempre y cuando la transcripción tenga en cuenta este aspecto fundamental.

Mi obra “Suite Irun” (1982) contiene varios ejemplos de lo que aquí se señala:

- En el Tiempo 3º desde el compás 126 hasta el 150, los violines y las violas los sustituyo en la transcripción para Banda por los clarinetes, saxofones altos y saxofones tenores.
- En el tiempo 4º, en los compases 400 al 405, los violoncellos, contrabajos y violas suenan rotundos y misteriosos; pues bien, para la versión de Banda he puesto a los

saxofones tenores, saxofón barítono, bombardinos, fagotes y clarinete bajo.

- En el mismo tiempo 4º, en los *compases 436 hasta el 454*, en la Marcha fúnebre que interpretan los violines y violoncellos, para Banda, utilizo los clarinetes, saxofones altos, fagotes, fliscornos y bombardino. Eso sí, tuve que hacer un considerable esfuerzo para que la comprensión de los pasajes para cuerda, pudiera realizarse con respeto al distinto timbre y características, consciente como soy que de ello depende la propia calidad de la transcripción.

En todo caso, insisto, debe tenerse en cuenta que la asignación de un instrumento de viento para interpretar un pasaje de cuerda en una transcripción es totalmente insuficiente. Sin embargo, alternando las familias instrumentales –por ejemplo, el viento madera con el metal– el resultado es mucho más rico que el que se derivaría de utilizar la misma gama de sonidos. Por ello, propongo utilizar una sutil combinación de viento, por ejemplo, para representar los violines 1º y 2º y para ello pueden utilizarse los clarinetes 1º y 2º combinados con las trompetas 1ª y 2ª, a veces incluso con sordina. Y, en cuanto a las partes de cuerda más graves, también es aconsejable la utilización en la réplica de bajos y contrabajos, así como del clarinete bajo.

Lo importante, en definitiva, es evitar el recurso a un único instrumento. Cualquier cambio en las combinaciones propuestas, tendrá también consecuencias y, debe ser examinado con cautela a fin de lograr el realce expresivo que sea más idóneo. En todo caso, es preciso evitar que la transcripción musical se convierta en una mera copia de la versión para orquesta, dado que para preservar la integridad musical de la obra y de sus efectos sonoros, debe cuidarse la viveza de la obra original así como de la textura de los contrastes instrumentales en ella empleados.

Otro aspecto de gran importancia, al que debo hacer también referencia, es el análisis de los **elementos del sonido**. La utiliza-

ción de instrumentos de la misma familia da lugar a sonoridades ciertamente interesantes. Pensemos, por ejemplo, en las tubas y bombardinos que, cuando se tocan simultáneamente en octavas, producen un sonido peculiar, de línea melódica suave y perfectamente definida en los graves, que nos permite interesantes contrastes con el momento en que uno de ellos suena por separado. Por tanto, la utilización de combinaciones sonoras con instrumentos pertenecientes a una misma familia, constituye un recurso muy interesante para la transcripción musical, lo que contribuye a enriquecer aquellos pasajes sin necesidad de hacer un uso abusivo de los “*tutti*”. Así, he utilizado esta técnica para transcribir pasajes de orquesta en los que el violoncello y los bajos, o bien el violoncello y la viola, jugaban un papel relevante y singular. También los pasajes de violoncello y contrabajo quedan bien definidos a través de la utilización de los clarinetes y del clarinete bajo, mientras que el oboe y el clarinete, son válidos igualmente para la combinación entre viola y violoncello. En no pocos casos, la alternancia de distintas combinaciones de este tipo, a través de cambios sutiles en la instrumentación, permite resaltar distintas texturas contribuyendo al realce de las frases musicales.

Lo que resulta más difícil, es establecer un criterio fijo en cuanto al número de instrumentos que deben ser empleados en cada caso. Resulta aconsejable, como señalé anteriormente, tener en cuenta la composición habitual del conjunto instrumental al que se hace referencia así como la disponibilidad real de instrumentos de cada clase. La prudencia debe guiar nuestro ánimo al afrontar la transcripción ya que, en muchas ocasiones, las Bandas de música son de pequeño o mediano tamaño. Por eso, he preferido casi siempre pasajes que puedan ser interpretados por dos instrumentistas y hacer residir la profundidad de los instrumentos de cuerda más graves y medios, en configuraciones para banda basadas en la interpretación de octavas más graves utilizando los mismos instrumentos. A estos efectos, el

clarinete bajo o el saxofón barítono resultan especialmente útiles, así como la combinación de clarinete bajo y bajos. Como saxofonista, también me parece igualmente válida a estos efectos la utilización de los saxofones altos y de los saxofones tenores y, en no pocos casos, incluso estos últimos resultarán preferibles a fin de no sobrecargar el papel de los clarinetes. Mi obra “Romantic Sax”, concierto para Saxofón y Orquesta y Saxofón y Banda ha sido precisamente destacada por Manuel Miján, Catedrático de Saxofón del Real Conservatorio de Música de Madrid en su libro “El repertorio del Saxofón clásico en España” (Madrid: Rivera Editores, 2008) como un ejemplo importante del repertorio de Orquesta y de Banda por su singularidad y en ella hago uso de esta técnica. En todo caso, cualquiera que sea la combinación elegida, lo importante es no perder de vista el sentido global del conjunto instrumental, al que está orientada la transcripción musical.

No puedo finalizar estas consideraciones sobre los elementos del sonido, sin hacer referencia a otro aspecto que también debe ser objeto de atención al tener incidencia sobre las posibilidades reales que nos va a facilitar la Banda de música. Me refiero al hecho de que, si bien es cierto que los sonidos más graves de los instrumentos de viento se encuentran limitados por los propios registros y sus características constructivas, en cambio, los registros más agudos van a depender con frecuencia de la propia destreza del instrumentista. De ahí que siempre he insistido a mis alumnos en la necesidad de ejercitar la embocadura y la velocidad de expulsión del aire, porque de ello depende, aunque solo sea en parte, hasta dónde pueden llegar las posibilidades de ejecución de la obra, lo que en último término puede condicionar la riqueza y espectacularidad de la misma. Otro recurso sonoro, no menos interesante, es la utilización de la sordina en algunos instrumentos. Ello contribuirá, junto con los demás aspectos ya señalados, al resultado que se deriva de una

sabia utilización de todos los elementos del sonido en la transcripción para Banda.

El tercer factor clave para obtener una buena transcripción, es la toma en consideración de la **ejecución instrumental**. Aquí, en mi opinión, son tres los problemas fundamentales a los que, desde esta perspectiva, la transcripción debe dar respuesta:

- 1) el proceso de adaptación de los pasajes de cuerda a los instrumentos de viento, lo que resulta especialmente complicado si se quiere evitar la monotonía cuando se trata de casos en que se utilice el “*pizzicato*”,
- 2) la disponibilidad real de instrumentos en las Bandas, lo que presenta implicaciones sobre el tratamiento que debe darse a los instrumentos de viento,
- 3) los aspectos relativos al volumen de sonido y la articulación empleada por cada instrumento

Comenzando por el primero de ellos, es preciso destacar que con frecuencia las obras concebidas para Orquesta sinfónica, presentan pasajes que las cuerdas interpretan con rapidez y viveza, lo que conllevará una especial dificultad en la ejecución por los instrumentos de viento. No podemos tampoco olvidar, que las características de embocadura de algunos instrumentos de viento –en general los dotados de caña, sea sencilla o doble– son muy distintos a los más graves. La dificultad, por tanto, estriba en cómo pueden ser adaptados para Banda y, cómo en su caso, pueden respetarse las necesidades de respirar que el instrumentista de viento requiere.

Una solución a este problema pasa por repartir el papel entre los instrumentos de viento, de forma que alternen entre sí, por ejemplo permitiendo que distintas parejas se sucedan entre sí. De este modo podrá alcanzarse el objetivo de que las características de interpretación de los instrumentos de viento no sean incompatibles con el fraseado y sonoridad de los pasajes de cuerda.

Aun así, es preciso evitar que la utilización de este recurso sea excesiva, para que no se produzca un indeseable efecto de monotonía sobre la obra musical. Tampoco es necesario sacrificar la integridad de la obra en los pasajes que utilizan “pizzicato”; también aquí la alternancia entre distintos intérpretes del mismo instrumento supone una solución más que razonable.

En cuanto al segundo problema, el tratamiento de los instrumentos de viento no deja de ser especialmente relevante en la transcripción para Banda. Téngase en cuenta, que puede resultar tentador mantener el papel de estos instrumentos, replicando su papel en la Banda de música y, repartiendo de este modo la cuerda entre los instrumentos disponibles en cada momento. Operaría a favor de esta propuesta, al menos en una visión superficial, la idea de mantener un respeto al carácter originario de la obra transcrita.

Sin embargo, esta solución tampoco me parece razonable y, en consecuencia, pienso que debe ser utilizada en supuestos muy excepcionales –por ejemplo, cuando se trate de realzar un tratamiento en fuga del tema principal–, pero incluso en estos casos, no debe descartarse que resulte preferible la posibilidad de recurrir a un instrumento cercano –por ejemplo el requinto en MI b en lugar del clarinete en SI b, el fliscorno en lugar de la trompeta, etc.–

Y aquí, nuevamente debe tenerse en cuenta el número de instrumentos, ya que no debe caerse en el error de incrementar el número de intérpretes aprovechando por ejemplo, la disponibilidad alta de clarinetes en la Banda. Lo aconsejable es mantener la coherencia del conjunto y, ello llevará con frecuencia, a asignar la voz únicamente a algunos instrumentos, permaneciendo otros iguales en “tacet”. Solo así podrá alcanzarse la calidad del resultado. Por tanto, respetemos la integridad sí, pero sin menoscabo de la sensibilidad a los contrastes sonoros que distinguen una transcripción musical de calidad.

Voy a abordar ahora el tercero de los problemas expuestos, esto es, el que hace referencia al volumen sonoro y a las articulaciones del instrumento. Con frecuencia no se da a este aspecto la importancia que merece, entendiendo que lo relevante es el

virtuosismo del intérprete y, olvidando consiguientemente, la incidencia indudable que tienen las características constructivas del propio instrumento. Las diferencias son notables y así, por ejemplo, aunque se basen en los tubos sonoros, poco tienen que ver la trompa y la flauta travesera, o incluso dentro de la misma familia, el “*piccolo*” o flautín –de sonido alto y bien proyectado– por contraposición a la flauta bajo, en la que es necesaria una mayor cantidad de aire para producir un buen tono, lo que compromete las posibilidades del instrumentista para mantener un volumen sonoro alto. Como hemos señalado anteriormente, el tamaño y características de fabricación de los instrumentos, tiene una incidencia importante y deben ser tenidos en cuenta al realizar la transcripción.

Los instrumentos de madera también mantienen diferencias notables entre sí. Por ejemplo, las características del oboe o del saxofón soprano, permiten que produzcan un sonido más claro en comparación a otros instrumentos de tono más oscuro, como el del fagot. Aun así y frente a lo que podría parecer, puede considerarse que el tono general producido por toda la familia de instrumentos de viento madera no es más reducido que el de los metales. Pero, sin duda, no por ello debe abusarse de escribir pasajes “*tutti*” para la madera, porque el inicial efecto expresivo puede ceder y transformarse finalmente en monotonía.

El sonido de trompetas, cornetas y trombones se proyecta de forma direccional, por lo que sus sonidos tienden a sonar más claros que los de trompas, tubas o bombardinos. La familia de los metales permite la ejecución a volúmenes altos, pero frente a los instrumentos de sonido más grave, las trompetas y cornetas se distinguen por un volumen de sonido brillante, por lo que el ejecutante puede producir un mayor volumen sonoro en los registros medios y altos.

No menos relevante es la propia forma en que se articulan los sonidos. Las familias de metales y las flautas, pueden articular

sonidos de forma rápida y con un recurso de la lengua más fácil que los de caña, al mantener la embocadura fuera de la boca. Pero sin embargo, la habilidad del instrumentista para poder tocar los registros más graves, se ve reducida en los primeros. En cuanto a los de caña, debe tenerse en cuenta además que, sean de caña simple o doble, con frecuencia pierden volumen y claridad cuando los pasajes musicales que se les encomienda son demasiado rápidos. Con frecuencia, la utilización de trompetas y trombones, en sus registros medios y superiores, dará resultados satisfactorios cuando se transcribe los registros graves, medios y altos de los instrumentos de cuerda de la versión para Orquesta. El empaste del saxofón con los otros instrumentos de madera, suele ser también preferible que con el metal, sobre todo si se busca dotar de una mayor calidez al efecto sonoro.

Por supuesto, queda también a juicio de quien realiza la transcripción, poder introducir pequeños cambios en la forma de articular los pasajes para que la ejecución instrumental pueda verse favorecida, o la utilización en beneficio del resultado, de la forma en que el sonido se proyecta. En este sentido, cuando más limpio y abrupto sea el arranque de los instrumentos concernidos, mayor será la claridad en el sonido proyectado. De ahí que este conocimiento y utilización de la ejecución instrumental a la que aquí he hecho referencia, sea de gran importancia para obtener una transcripción musical de calidad.

5.- CONCLUSIONES

Quisiera terminar mi intervención con una reflexión sobre las principales recomendaciones al efectuar una transcripción. A modo de decálogo cabe señalar:

1.- ADAPTABILIDAD: al seleccionar la obra musical es preciso considerar su idoneidad para Banda de música. En este sentido, cuanto mayor sea la presencia de los instrumentos de cuerda, más difícil

será la transcripción y el resultado tendrá el riesgo de alejarse del sentido original de la obra. En cambio, en aquellas obras en que los instrumentos de cuerda dialogan con los instrumentos de viento y la percusión, el resultado puede ser mucho más positivo.

2.- CALIDAD: es preciso huir de la mera asignación de cada instrumento de la Orquesta a un mismo instrumento de la Banda durante toda la obra. No olvidemos ni el timbre ni el contexto en que fue utilizado cada instrumento en la obra inicial.

3.- DISPONIBILIDAD REAL: no hay que olvidar el número de instrumentos que conforman una Banda de música ni su disponibilidad habitual. Evidentemente, es preciso escribir para Bandas según la plantilla habitual, pero no olvidemos que con frecuencia algunos instrumentos abundan y se multiplican excesivamente, mientras que otros se encuentran escasamente representados en nuestras Bandas, Si no tenemos en cuenta esta realidad, la transcripción puede tener registros musicales que queden relegados o ignorados.

4.- CONSISTENCIA SONORA: respetemos en todo caso, la coherencia y consistencia de determinados pasajes musicales. Así, por ejemplo, cuando existan partes en "*pizzicato*" la alternativa más realista es asignarla a instrumentos de metal con sordina, para que las características de su ejecución permita una aproximación suave a la técnica empleada por los instrumentos de cuerda.

5.- RESPETO A LOS "*TEMPI*": el ritmo, la velocidad, la rapidez de ciertos pasajes ligeros así como las cadencias, no deben ser tampoco objeto de una transcripción basada en reglas de asignación inflexibles. En ciertos casos, los enlaces pueden verse facilitados notablemente a través de una ligera variación de algunas articulaciones.

6.- IDENTIDAD DE LA CUERDA: seamos sutiles al revisar la interpretación que llevan a cabo los instrumentos de cuerda, ya que en no

pocos casos, los pasajes originales fueron escritos para facilitar la utilización del arco o aprovechar el esplendor de la cuerda. Revisemos lo que debe ser revisado y, si es necesario, cambiemos la articulación de los instrumentos para que los de viento sean percibidos con la claridad necesaria.

7.- ESPECIALIZACIÓN INSTRUMENTAL: es preciso ponderar las características del instrumento; solo así podremos obtener un resultado satisfactorio en cuanto al volumen sonoro y la interpretación de los pasajes más complicados.

8.- FLEXIBILIDAD: seamos flexibles, huyamos de reglas rígidas que olviden factores tan relevantes como la técnica que requiere cada instrumento musical en su interpretación. Si buscamos viveza, no olvidemos que los instrumentos de viento madera facilitan la rapidez en la ejecución musical por la forma en que se utilizan las posiciones digitales, a diferencia de los de viento metal.

9.- RESPETO A LA ESENCIA: la transcripción tiene que considerar el conjunto instrumental, a fin de lograr reformular la esencia plena del trabajo orquestal. Saber capturar los cambios y matices de los sonidos, va mucho más allá de reglas de asignación automática. La experiencia personal de quien efectúa la transcripción, va a condicionar –como sucede en todas las facetas del arte– la calidad del resultado. Y ahí radica precisamente, la esencia de la obra maestra de la que no lo es.

10.- PRESERVACIÓN: quiero destacar que la transcripción es una técnica clave para la preservación del patrimonio musical vasco y por ello he elegido este tema para esta Lección de ingreso en nuestra querida Real Sociedad Bascongada.

Recuerdo aquí a Jean Ithurriague y su libro publicado en París en 1959 “Un peuple qui chante. Les Basques”, en alusión a la realidad musical de tradición oral percibida por quien fue, durante años, juez en los jurados de concursos de bertsolaris. Mi

pregunta es, ¿cuántas de estas melodías, bellas, originarias de nuestra tierra, se han perdido para siempre al debilitarse el vínculo indeleble de la tradición oral? ¿Podemos imaginar la riqueza que hubiera sabido transmitir hasta nuestros días la tradición de las mismas? También aquí la transcripción musical hubiera sido, sin duda, un recurso útil para la defensa del patrimonio musical, magnífico e irrepetible, del País Vasco.

Recuerdo que, en los años 1986 a 1990, tuve ocasión –con el apoyo de un magnetofón de los existentes por aquel entonces– de grabar las voces de Santiago Irigoien y de Guillermo Agara en el Kasino de Lesaka y, gracias a aquellas cintas, convertidas en soporte de la auténtica tradición oral de nuestro pueblo, pude transcribir para Banda de música las melodías que me cantaban y con ellas, así como con algunos apuntes que me entregaron, compuse la Rapsodia Vasca que titulé **“Lesakako Kantak”** (30 minutos de duración). Esta obra contiene melodías antiquísimas de Lesaka, algunas de autores desconocidos y otras de Peña y Goñi (1880).

Otro ejemplo de recuperación es la transcripción que hice del **“Himno del Beti Gazte”**, compuesto por Feliciano Beobide en 1948, que instrumenté para Banda de música, Txistus y Voces. El día 9 de mayo del presente año ha sido interpretado conjuntamente por las Bandas de Elizondo, Bera y Lesaka en el Alarde de Bandas de música que han celebrado en esta última localidad con motivo del 75 Aniversario de la Sociedad Beti-Gazte.

Pienso que en este camino, hacia la recuperación y preservación de las melodías vascas, puede desempeñar un papel relevante la transcripción musical. Para ello, es posible acudir a los testimonios que hoy quedan en nuestros valles y caseríos de las *“soinu zaharrak”*. Recuerdo aquí la obra imperecedera de Charles Bordes, Resurrección María de Azkue y el Padre Donostia, y más recientemente los interesantes trabajos de Manuel Lekuona y de Jose Inazio Ansorena, así como la tesis doctoral de Marie Hirigo-

yen-Bidart *“Le chant basque monodique (1897-1990): analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales”* defendida en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès en el año 2012. También quiero destacar el magnífico libro de Esteban Elizondo Iriarte, *“La música para órgano en el País Vasco y Navarra desde 1880 hasta 1980”*, publicado en 2014, en el que se aprecia la gran labor que el autor ha realizado en la recuperación de partituras para Órgano. El reto es que la transmisión oral sea compatible con la transmisión escrita y que, sobre la misma base melódica, puedan crearse nuevas transcripciones.

Deseo terminar esta intervención, haciendo lo que mejor sabe hacer un compositor, que no es hablar de música sino componer y, quizás también transcribir.

*Por ello, hago entrega de mi obra titulada **“Euskal Herriko Festak”**. Esta obra, totalmente original y de mi autoría, escrita para Banda de música, **la dedico a** la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, en el **250 Aniversario de su fundación, con motivo de mi Lección de Ingreso como Amigo de Número**. Así lo dejo escrito y firmado en la partitura original.*

Muchas gracias a todos. Eskerrik asko denoi.