



**CRUZANDO EL RUBICÓN
CONTRAPUNTÍSTICO.
ANTON WEBERN: CUARTETO DE
CUERDA, OP. 28**

Josué Delgado Romo

**CRUZANDO EL RUBICÓN CONTRAPUNTÍSTICO.
ANTON WEBERN: CUARTETO DE CUERDA, OP 28**

Introducción.....	1
Anton Webern: <i>Cuarteto de cuerda</i> , op. 28	2
Conclusiones.....	9
Bibliografía.....	11

CRUZANDO EL RUBICÓN CONTRAPUNTÍSTICO.

ANTON WEBERN: *CUARTETO DE CUERDA*, OP. 28

Josué Delgado Romo

Introducción

Armonía y contrapunto son diferentes aspectos de una misma y poliédrica realidad sonora. Terminológicamente han de emplearse dependiendo cuál de ellos prevalece sobre el otro.

El contrapunto, como primogénito de la música polifónica, sufre al igual que otras disciplinas, un continuo devenir entre la evolución y la involución¹.

Sin embargo, dentro de este proceso evolutivo temporal, algunas obras se han revelado como hitos singulares a través de los cuales se marcaba un antes y un después, indicando de forma diáfana la dirección a seguir.

Bien sea por los recursos utilizados, bien por las técnicas presentes o por las intenciones subyacentes, el *Cuarteto de cuerda*, op. 28 de Anton Webern se aleja indubitablemente de lo que se consideraría como una obra anodina o intrascendente.

Es una obra netamente contrapuntística, una muestra de técnicas propias de la disciplina horizontal, un paradigma de simetría, llevada ésta hasta las últimas consecuencias. Es un ejemplo musical que, partiendo de un pequeño elemento germinal, crea todo conglomerado con significado propio.

¹ Manuel Añón Escribá, «Evolución o Involución en la idea musical: (Un mundo en constante definición)», en *Espacio Sonoro*, <http://www.tallersonoro.com/anterioresES/09/Analisis.htm>.

Anton Webern: *Cuarteto de cuerda*, op. 28

Webern compuso el *Cuarteto de cuerda*, op. 28 en 1938. Anteriormente había elegido la misma instrumentación en *Cinco piezas para cuarteto*, op. 5 y en las *Seis Bagatelas*, op. 9. Sin embargo es en *Cuarteto de cuerda*, op. 28 donde alcanza las más altas cotas artísticas en la música de cámara.

Tras la Segunda Guerra Mundial, tanto los compositores estadounidenses como los europeos se inspiraron en las últimas obras de Webern. Mientras Boulez y Stockhausen gravitaron hacia la organización de doce tonos de Webern, los compositores estadounidenses Cage y Feldman mostraron su atracción por la misteriosa ambivalencia que la música tardía de Webern parece mantener².

El *Cuarteto de cuerda*, op. 28 se estrenó en Pittsfield, Massachusetts, el 22 de septiembre de 1938. Fue su última obra de música de cámara y la dedicó a la muy reconocida pianista americana Elisabeth Sprague Coolidge, quien encargó la obra.

El contrapunto, desde su surgimiento en la música occidental a finales de la Edad Media³, no ha dejado de evolucionar. Partiendo por la adición de una o más partes –o voces– a una melodía preexistente, los compositores fueron gradualmente creando melodías independientes que se ajustaron de forma óptima, tanto en la armonía como en el ritmo. Su nuevo florecimiento durante la primera mitad del siglo XVIII en la música de Johann Sebastian Bach o Georg Friedrich Händel quedará supeditado a las demandas armónicas de las tonalidades mayores y menores. Durante los periodos Clásico y Romántico, el contrapunto fue considerado una disciplina escolástica y generalmente relegado a los pasajes de desarrollo. A finales del siglo XIX la desintegración del sistema de la tonalidad llevará, hasta entrado el siglo XX, a una mayor libertad en las texturas contrapuntísticas.

La técnica del contrapunto, de cuyo uso hace Webern hasta las últimas consecuencias, se ve reflejada en esta obra incluso dentro de su estilo condensado y

² Teresa Catalán: *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX* (Institució Alfons el Magnànim, 2003), 139.

³ Ulrich Michel: *Atlas de Música I* (Alianza editorial, 1982), 199.

aforístico⁴. El espíritu analítico que le llevó al estudio del viejo contrapunto de la escuela flamenca para completar sus estudios de Musicología en la Universidad de Viena, le dieron un entusiasmo peculiar por todo lo contrapuntístico (formas de pasacalle, canon, imitaciones, variaciones etc.) que domina toda su obra. A todo ello se une la concentración y la reducción del material hasta casi el total silencio como característica esencial de su música.

La obra es un homenaje a Johann Sebastian Bach. Hay una enorme panoplia de obras con este fin. Valgan como ejemplos *Sechs Fugen über den Namen Bach für Orgel*, op. 60 (1845) de Robert Schumann, *Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H* (1855) de Franz Liszt, *Variaciones sobre BACH* (1878) de Nikolái Rimski-Kórsakov, *Fantasia y Fuga sobre B-A-C-H* (1900) de Max Reger, *Fantasia Contrapuntística para piano* (1910) de Ferruccio Busoni, *Concierto para violín y orquesta*, op. 33 (1911) de Carl Nielsen, *Passacaglia y Fuga sobre B-A-C-H*, op. 150 (1931) de Sigrifrid Karg-Elert, *Prélude, Arioso, Fughette* (1932) de Arthur Honegger, *Valse-improvisation sur le nom Bach* (1932) de Francis Poulenc, *Quaderno musicale di Annalibera* (1952) de Luigi Dallapiccola, *Collage sobre B-A-C-H* (1964) de Arvo Pärt, *Metamorfosis B-A-C-H* (1974) de Rudolf Brucci, *Passacaglia quasi Toccata sobre B-A-C-H* (1976) de Milos Sokola, *Concerto Grosso n.º 3* (1985) de Alfred Schnittke, *Passacaglia (Homenaje sobre B-A-C-H)* (1990) de Ron Nelson y *Sinfonía n.º 3 «Poemas de Luz»* (1994) de Manuel Castillo.

Las peculiaridades de esta obra se ponen de manifiesto en la relación que guardan las series originales de los tres movimientos con el famoso tetracordo B-A-C-H (si bemol, la, do y si). Es necesario recordar que «todos los detalles lineales pueden obtenerse directamente de la serie sin que funcionen como "temas" en el sentido tradicional, como sucede en muchas de las obras de Webern»⁵.

Sin embargo, ninguna de las series usadas en la composición del *Opus 28* comienza con ese tetracordo concreto empero sí dentro de la matriz como reflejo contrapuntístico. Este primer tetracordo se compone de una segunda menor descendente,

⁴ Humphrey Searle: *Contrapunto del siglo xx* (Editorial Arte y literatura, 1978), 125.

⁵ George Perle: *Composición serial y atonalidad. Una introducción a la música de Schonberg, Berg y Webern* (IDEA BOOKS, S.A, 1999), 82.

tercera menor ascendente y segunda menor descendente. Interválicamente, la serie guarda relación con el *Concierto*, op. 24 del mismo autor. Si creamos una matriz «origen» cuya serie original comenzase con el tetracordo B-A-C-H (figura 1), las series originales de los tres movimientos de esta obra guardarían el siguiente orden: primer movimiento, Original 9; Segundo movimiento, Retrógrada 6 y por último, el tercer movimiento, Original 3.

	I ₀	I ₁₁	I ₂	I ₁	I ₅	I ₆	I ₃	I ₄	I ₈	I ₇	I ₁₀	I ₉	
P ₀	B \flat	A	C	B	E \flat	E	D \flat	D	G \flat	F	A \flat	G	R ₀
P ₁	B	B \flat	D \flat	C	E	F	D	E \flat	G	G \flat	A	A \flat	R ₁
P ₁₀	A \flat	G	B \flat	A	D \flat	D	B	C	E	E \flat	G \flat	F	R ₁₀
P ₁₁	A	A \flat	B	B \flat	D	E \flat	C	D \flat	F	E	G	G \flat	R ₁₁
P ₇	F	E	G	G \flat	B \flat	B	A \flat	A	D \flat	C	E \flat	D	R ₇
P ₆	E	E \flat	G \flat	F	A	B \flat	G	A \flat	C	B	D	D \flat	R ₆
P ₉	G	G \flat	A	A \flat	C	D \flat	B \flat	B	E \flat	D	F	E	R ₉
P ₈	G \flat	F	A \flat	G	B	C	A	B \flat	D	D \flat	E	E \flat	R ₈
P ₄	D	D \flat	E	E \flat	G	A \flat	F	G \flat	B \flat	A	C	B	R ₄
P ₅	E \flat	D	F	E	A \flat	A	G \flat	G	B	B \flat	D \flat	C	R ₅
P ₂	C	B	D	D \flat	F	G \flat	E \flat	E	A \flat	G	B \flat	A	R ₂
P ₃	D \flat	C	E \flat	D	G \flat	G	E	F	A	A \flat	B	B \flat	R ₃
	RI ₀	RI ₁₁	RI ₂	RI ₁	RI ₅	RI ₆	RI ₃	RI ₄	RI ₈	RI ₇	RI ₁₀	RI ₉	

Figura 1. Matriz imaginaria cuya serie Original 0 comienza con tetracordo B-A-C-H.

Las series se estructuran en tres tetracordos. El segundo es una variación contrapuntística del primero y el tercero un transporte del primero. Ya en sí misma, la estructura de las series hace uso de la metodología del contrapunto imitativo.

La formación de esta estructura tiende a un sistema en el cual todos los elementos están ligados de tal forma que es imposible prescindir de alguno de ellos sin que se desmorone toda la obra. Existe una preferencia por formas simétricas como el canon y retrogradaciones de toda clase, sin olvidarse de la unidad.

Otro aspecto a tener en cuenta es la simetría. Su estructura simétrica y la textura puntillista son el sello distintivo de su maduro estilo de composición. Esta simetría llega a tal punto que el propio tetracordo inicial es simétrico puesto que está flanqueado por intervalos de semitono y reserva el intervalo de tercera menor para su justo medio.

Dicha simetría también se refleja en la estructura de toda la obra en sí misma. Los movimientos primero y tercero flanquean a un segundo tiempo con personalidad de epicentro propiciando una visión centrípeta y centrífuga al mismo tiempo. Incluso la parte contrastante B se muestra como el epicentro de la obra, muy en línea con la estructura del segundo movimiento de su *Sinfonía*, op. 21. De esta manera, es posible visualizar nítidamente una formación compuesta por núcleo y perímetro. El *Cuarteto* op. 28, se amolda a formas ya conocidas del pasado como solución a la imposibilidad de apoyarse en tonalidades por ausencia de éstas⁶. Todo se apoya en el número 3: son tres los movimientos de la obra, son tres las secciones del segundo movimiento, es un intervalo de tercera el intercalado entre dos de segunda en el tetracordo que sirve de elemento germinal de la obra y las series originales de cada movimiento respecto a una matriz imaginaria, cuya serie Original 0 que comienza con el tetracordo B-A-C-H, guardan una relación de tres y sus dos múltiplos más cercanos.

El primer movimiento presenta una serie original cuyo primer tetracordo (figura 2) se puede leer como la inversión del tetracordo B-A-C-H y al mismo tiempo como la retrogradación transportada. Consta de una exposición lineal de la serie en alturas fijas (creando un espacio sonoro de solo doce alturas fijas) y cinco cánones a dos voces.

	I ₀	I ₁₁	I ₂	I ₁	I ₅	I ₆	I ₃	I ₄	I ₈	I ₇	I ₁₀	I ₉	
P ₀	G	G \flat	A	A \flat	C	D \flat	B \flat	B	E \flat	D	F	E	R ₀
P ₁	A \flat	G	B \flat	A	D \flat	D	B	C	E	E \flat	G \flat	F	R ₁
P ₁₀	F	E	G	G \flat	B \flat	B	A \flat	A	D \flat	C	E \flat	D	R ₁₀
P ₁₁	G \flat	F	A \flat	G	B	C	A	B \flat	D	D \flat	E	E \flat	R ₁₁
P ₇	D	D \flat	E	E \flat	G	A \flat	F	G \flat	B \flat	A	C	B	R ₇
P ₆	D \flat	C	E \flat	D	G \flat	G	E	F	A	A \flat	B	B \flat	R ₆
P ₉	E	E \flat	G \flat	F	A	B \flat	G	A \flat	C	B	D	D \flat	R ₉
P ₈	E \flat	D	F	E	A \flat	A	G \flat	G	B	B \flat	D \flat	C	R ₈
P ₄	B	B \flat	D \flat	C	E	F	D	E \flat	G	G \flat	A	A \flat	R ₄
P ₅	C	B	D	D \flat	F	G \flat	E \flat	E	A \flat	G	B \flat	A	R ₅
P ₂	A	A \flat	B	B \flat	D	E \flat	C	D \flat	F	E	G	G \flat	R ₂
P ₃	B \flat	A	C	B	E \flat	E	D \flat	D	G \flat	F	A \flat	G	R ₃
	R ₀	R ₁₁	R ₂	R ₁	R ₅	R ₆	R ₃	R ₄	R ₈	R ₇	R ₁₀	R ₉	

Figura 2. A. Webern: *Cuarteto de cuerda*, op. 28. Movimiento I. Matriz.

⁶ Josué Delgado Romo: «Soluciones formales en las obras de Webern: *Opus 21* y *Opus 24*», *Espacio Sonoro* n° 32 (Enero 2014).

El segundo movimiento tiene una forma A B A' donde la sección A se compone de un canon doble con capacidad de repetición *ad eternum*. El canon es incluso rítmico⁷. Puesto que el tercer tetracordo de la serie es un transporte a cuatro semitonos, estos últimos cuatro sonidos de la serie son a su vez los cuatro primeros de la siguiente (figura 3), permitiendo una continua concatenación de series (figura 4). Para su fácil comprensión, utilizo series del mismo nombre (Original 0, 4, 8 y sus retrogradaciones) a pesar de que es posible la utilización de otras (Invertida 3, 7, 11 y sus retrogradaciones).

	I ₀	I ₁	I ₁₀	I ₁₁	I ₇	I ₆	I ₉	I ₈	I ₄	I ₅	I ₂	I ₃	
P ₀	C#	D	B	C	G#	G	A#	A	F	F#	D#	E	R ₀
P ₁₁	C	C#	A#	B	G	F#	A	G#	E	F	D	D#	R ₁₁
P ₂	D#	E	C#	D	A#	A	C	B	G	G#	F	F#	R ₂
P ₁	D	D#	C	C#	A	G#	B	A#	F#	G	E	F	R ₁
P ₅	F#	G	E	F	C#	C	D#	D	A#	B	G#	A	R ₅
P ₆	G	G#	F	F#	D	C#	E	D#	B	C	A	A#	R ₆
P ₃	E	F	D	D#	B	A#	C#	C	G#	A	F#	G	R ₃
P ₄	F	F#	D#	E	C	B	D	C#	A	A#	G	G#	R ₄
P ₈	A	A#	G	G#	E	D#	F#	F	C#	D	B	C	R ₈
P ₇	G#	A	F#	G	D#	D	F	E	C	C#	A#	B	R ₇
P ₁₀	B	C	A	A#	F#	F	G#	G	D#	E	C#	D	R ₁₀
P ₉	A#	B	G#	A	F	E	G	F#	D	D#	C	C#	R ₉
	RI ₀	RI ₁	RI ₁₀	RI ₁₁	RI ₇	RI ₆	RI ₉	RI ₈	RI ₄	RI ₅	RI ₂	RI ₃	

Figura 3. A. Webern: *Cuarteto de cuerda*, op. 28. Movimiento II. Matriz.

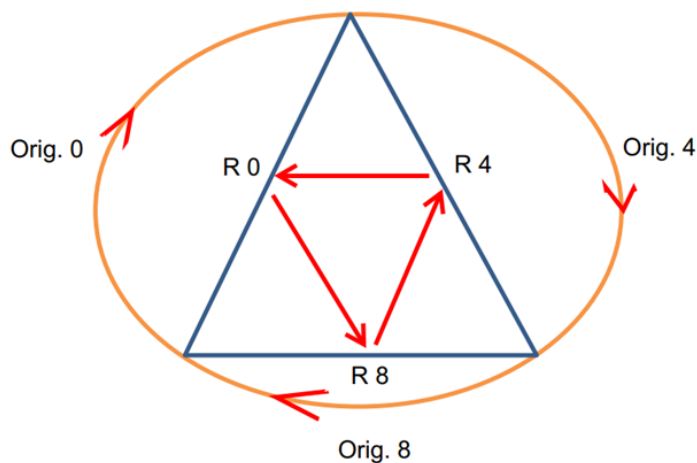


Figura 4. Sentido del encadenamiento de las series originales y retrógradas

⁷ Robert P. Morgan. *Antología de la música del siglo XX* (Ediciones Akal, 1998), 200.

Se produce así una concatenación de series utilizando cánones dobles intercalados instrumentalmente (figura 5). Relacionándose el violín I con la viola y el violín II con el violoncelo.

Violín I	Orig. 0	Orig. 4	Orig. 8	Orig. 0	Orig. 4	Orig. 8
Violín II	R. 4	R. 0	R. 8	R. 4	R. 0	R. 8
Viola	Orig. 4	Orig. 8	Orig. 0	Orig. 4	Orig. 8	Orig. 0
Violoncelo	R. 0	R. 8	R. 4	R. 0	R. 8	R. 4

Figura 5. A. Webern: *Cuarteto de cuerda*, op. 28. Movimiento II. Series 1ª sección.

A partir del compás 19 comienza la parte B, o parte central del segundo movimiento. Es un canon doble de una estructura menos rígida que la sección A y A'. Las series utilizadas aparecen seccionadas y utilizando *Klangfarbenmelodien* o melodía de timbres. Cumple por tanto un papel contrastante. Además de ser la parte central del segundo movimiento, es también el centro de la obra.

La sección A' comienza, sin solución de continuidad, en el compás 36. El lab del violín I es al mismo tiempo la última nota de la sección B y la primera de A'. En este sentido me recuerda a *Treno a las víctimas de Hiroshima* (1961) de Krzysztof Penderecki donde la tercera sección comienza cuando aún no ha finalizado la segunda.

La interrelación entre A y A' se percibe en la asociación de las series con las que comienzan dichas secciones (figura 6). Se crea un volteo de los cánones dobles de tal manera que se traslada al parámetro de la forma las técnicas imitativas.

	1ª serie, 1ª sección	1ª serie, 3ª sección
Violín I	Orig. 0	R. 4
Violín II	R. 4	Orig. 4
Viola	Orig. 4	R. 0
Violoncelo	R. 0	Orig. 0

Figura 6. A. Webern: *Cuarteto de cuerda*, op. 28. Movimiento II. Relación series 1ª y 3ª sección.

En el tercer movimiento se cumple la función de completar el perímetro que envuelve al núcleo, es decir, cerrar el círculo. A través de su matriz se confirma que se mantiene la estructura de las series utilizadas en los movimientos anteriores (figura 7). Webern establece una especie de «forma arco», es decir, una estructura A BCD A', en la cual A y A' son cánones dobles en espejo –en los que podemos encontrar un paralelismo con el segundo movimiento–, B y D son partes formalmente más libres y C es un canon a cuatro voces⁸. Se cierra así una obra cuya arquitectura está pensada en su totalidad, donde todos y cada uno de sus elementos son necesarios para evitar el colapso de la obra.

	I ₀	I ₁₁	I ₂	I ₁	I ₅	I ₆	I ₃	I ₄	I ₈	I ₇	I ₁₀	I ₉	
P ₀	D _b	C	E _b	D	G _b	G	E	F	A	A _b	B	B _b	R ₀
P ₁	D	D _b	E	E _b	G	A _b	F	G _b	B _b	A	C	B	R ₁
P ₁₀	B	B _b	D _b	C	E	F	D	E _b	G	G _b	A	A _b	R ₁₀
P ₁₁	C	B	D	D _b	F	G _b	E _b	E	A _b	G	B _b	A	R ₁₁
P ₇	A _b	G	B _b	A	D _b	D	B	C	E	E _b	G _b	F	R ₇
P ₆	G	G _b	A	A _b	C	D _b	B _b	B	E _b	D	F	E	R ₆
P ₉	B _b	A	C	B	E _b	E	D _b	D	G _b	F	A _b	G	R ₉
P ₈	A	A _b	B	B _b	D	E _b	C	D _b	F	E	G	G _b	R ₈
P ₄	F	E	G	G _b	B _b	B	A _b	A	D _b	C	E _b	D	R ₄
P ₅	G _b	F	A _b	G	B	C	A	B _b	D	D _b	E	E _b	R ₅
P ₂	E _b	D	F	E	A _b	A	G _b	G	B	B _b	D _b	C	R ₂
P ₃	E	E _b	G _b	F	A	B _b	G	A _b	C	B	D	D _b	R ₃
	RI ₀	RI ₁₁	RI ₂	RI ₁	RI ₅	RI ₆	RI ₃	RI ₄	RI ₈	RI ₇	RI ₁₀	RI ₉	

Figura 7. A. Webern: *Cuarteto de cuerda*, op. 28. Movimiento III. Matriz.

⁸ Mario Ros Vidal: «El universo sonoro del último Webern», *Quodlibet. Revista de especialización musical*, n° 4 (Ed. Aula de Música y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996): 31

Conclusiones

Es evidente que Webern abandona el desarrollo temático de la música tonal por el nuevo principio de variación desarrollada fundado en una elaboración motivica de pequeñas cédulas interválicas en constante variación (transposiciones, inversiones, retrogradaciones, etc.). La textura utilizada es propia del contrapunto del siglo XX, eso sí, con total libertad y manteniendo la esencia contrapuntística que no es otra que la prevalencia de la visión horizontal sobre la vertical.

Ello se ve ya reflejado en la propia organización de la misma serie original, que sirve de elemento integrador a esquemas formales derivados del pasado, aunque estos ya no operaran con la armonía funcional y con la tonalidad. Sin embargo el germen estructural de los tres movimientos no parte en principio de la serie, si no de la propia estructura de esta. Es el primer tetracordo de la serie original el catalizador de toda la serie y por ende de la obra. Necesariamente se ha de recordar que dicho tetracordo evoca el nombre de Bach y los dos tetracordos necesarios para completar la serie guardan un parentesco contrapuntístico con el primero.

La obra se convierte, por lo tanto, en un caleidoscopio en el cual suena constantemente el nombre de Bach bien sea en su estado original, transportado, retrogradado, invertido o mediante cualquiera de los recursos propios del contrapunto imitativo.

El primer tiempo es un ejemplo de variación serial contrapuntística, explorando una amplia variedad de opciones.

La simetría es la cualidad más significativa del segundo movimiento, evocándose al segundo movimiento de la *Sinfonía*, op. 21. Incluso se podría afirmar que la sección B de este movimiento es el núcleo formal de la obra. El tercer movimiento muestra una sección central más desarrollada y variada que el segundo, flanqueada por cánones dobles.

Por todo ello, la obra se convierte en un ejemplo para lanzarse irrevocablemente a una empresa de arriesgadas consecuencias, y más aún en este caso mediante el lenguaje característico de Webern basado en la condensación y el aforismo. La eliminación de

cualquiera de los elementos primarios que están ligados con el resto de parámetros musicales, conllevaría el desmoronamiento de la obra.

Bibliografía

- AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel: «Evolución o Involución en la idea musical: (Un mundo en constante definición)», *Espacio Sonoro*,
<http://www.tallersonoro.com/anterioresES/09/Analisis.htm>.
- AULESTIA, Gotzon: *Técnicas compositivas del siglo XX*. Tomo I. Madrid: Alpuerto, 1998.
_____: *Técnicas compositivas del siglo XX*. Tomo II. Eusko Jaurlaritz, Gobierno Vasco, 2005.
- AUSTIN, William W.: *Music in the 20th century*. W. W. Norton & Company. INC. New York, 1966.
- BAYER, Francis: *De Schönberg à Cage (Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine)*. Paris: Klincksieck, 1981.
- CATALÁN, Teresa: *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Institució Alfons el Magnànim, 2003.
- FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1999.
- GARCÍA LABORDA, José M^a: *Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica*. Madrid: Alpuerto, 1996.
- MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música, 1 y 2*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- MORGAN, Robert P: *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal, 1994.
_____: *Antología de la música del siglo XX*. Madrid: Akal Música, 1998.
- PERLE, George: *Composición serial y atonalidad. Una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern*. Idea Books, S.A, 1999,
- RETI, Rudolph: *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad. Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del S. XX*. Madrid: Rialp, 1965.

ROS VIDAL, Mario. «El universo sonoro del último Webern» en *Quodlibet. Revista de especialización musical*, 1996, n. 4.

SEARLE, Humphrey. *Contrapunto del siglo xx*. Editorial Arte y literatura, 1978.

WHITTALL, Arnold: *Musical Composition in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 1999.

_____: *Exploring Twentieth-Century Music. Tradition and Innovation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.



JOSUÉ DELGADO ROMO

Nacido el 3 de Abril de 1972 en Berango (Vizcaya), comienza sus estudios musicales en el Conservatorio de Grado Medio «Andrés Isasi» de Getxo donde se inicia en el estudio de la guitarra y el piano.

Una vez finalizado el grado medio, comienza el grado superior en el Conservatorio Superior de Bilbao, donde finaliza los estudios de Composición, Solfeo y Pedagogía. Posteriormente, en el Conservatorio Superior de Zaragoza finaliza los estudios de Dirección de Orquesta.

Su labor pedagógica se inicia en el Conservatorio Profesional de Elda (Alicante) y Vall de Uxó (Castellón). Desde el curso 2003-2004 enseña tanto análisis como armonía, contrapunto y educación auditiva en el Conservatorio Superior «Salvador Seguí» de Castellón de la Plana.

En el año 2014 realiza el Máster Universitario en Interpretación e Investigación Musical en la VIU (Valencian International University).

Actualmente es doctorando en la Universidad de Valladolid, Facultad de filosofía y letras, Departamento de Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal, sección de Historia y Ciencias de la Música, bajo la dirección de la Dra. Victoria Cavia Naya.

josueromo@yahoo.es