



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**Evolución técnica y sonora dentro del
repertorio de música contemporánea
para Flauta Travesera en España**

Lucía González Lloreda

Orientação: Prof.^a Doutora Monika Streitová

Mestrado em Música

Área de especialização: *Interpretação*

Trabalho de Projecto

Évora, 2017

Mestrado em Música

Interpretação

Trabalho de Projecto

Evolución técnica y sonora dentro del repertorio de música contemporánea para Flauta Travesera en España

Lucía González Lloreda

Orientação: Prof.^a Doutora Monika Streitová

Évora, 2017

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a toda mi familia por el cariño y entusiasmo recibido durante estos años, también agradecer a Juan José Hernández Muñoz su apoyo y fuerza continuo durante todo este proceso y ha todas las personas que han echo posible que este proyecto se lleve a cabo. Así como a mi Professora Doutora Monika Streitová, por su labor como guía y por todas las enseñanzas y consejos recibidos durante este tiempo.

A todos ellos, muchas gracias.

Evolução técnica e sonora dentro do repertório de música contemporânea para Flauta Travesera em Espanha

RESUMO

Este trabalho apresenta o estudo da música contemporânea escrita para a Flauta Transversal na Espanha. Centra-se nos eventos musicais, figuras mais representativas e focos de difusão musical de maior importância no século XIX na Espanha. Igualmente foram seleccionados os estilos musicais mais influentes da Europa do século XX, que marcaram o ponto de partida de toda a música contemporânea escrita na península neste período. Foi realizado um estudo das principais obras do repertório espanhol contemporâneo escrito para Flauta Transversal. Apresentámos também uma análise estilística e interpretativa de duas obras seleccionadas, em quais podemos detectar claramente a evolução tanto na linguagem musical quanto nas possibilidades sonoras do instrumento. Este trabalho baseia-se na necessidade de abrir uma porta para o conhecimento sobre música em Espanha escrita para Flauta Transversal nas últimas décadas do século XIX, bem como no início do século XX.

Palavras-chave: flauta, música contemporânea, análise interpretativa, música espanhola, artes cênicas.

Evolución técnica y sonora dentro del repertorio de música contemporánea para Flauta Travesera en España

RESUMEN

Este trabajo presenta un estudio de la música contemporánea escrita para Flauta Travesera en España, para ello se me ha echo imprescindible realizar un pequeño recorrido en torno a los acontecimientos históricos, musicales, figuras más representativas y focos de difusión musical de mayor importancia en el siglo XIX en España. Con Posterioridad realizo un pequeño estudio de las corrientes musicales más influyentes en Europa en el siglo XX, que marcaron el punto de inicio de toda la música contemporánea escrita en la península en este periodo. Ya para finalizar el proyecto, se lleva a cabo un estudio de las principales obras del repertorio coteremporáneo español escritas para Flauta Travesera y se realizará un pequeño análisis estilístico e interpretativo donde se podrá ver la evolución tanto en el lenguaje como en las posibilidades sonoras propias del instrumento. Todo este trabajo se fundamenta en la necesidad de abrir una puerta al conocimiento sobre la música en España escrita para Flauta Travesera en torno a las últimas décadas del siglo XIX así como a principios del siglo XX.

Palabras clave: flauta, música contemporánea, análisis interpretativo, música española, artes escénicas.

Technical and sound evolution within the repertoire of contemporary music for Flauta Travesera in Spain

ABSTRACT

This work presents a study of contemporary music written for Flute Travesera in Spain, for this I have made it essential to perform a short tour around the historical events, musicals, most representative figures and foci of musical diffusion of greater importance in the century XIX in Spain. Later I make a small study of the most influential musical currents in Europe in the twentieth century, which marked the starting point of all contemporary music written on the peninsula in this period. To finish the project, a study of the main works of the Spanish cotemporane repertoire written for Flute Travesera is carried out and a small statistical and interpretative analysis will be carried out where the evolution can be seen both in the language and in the sound possibilities proper to the instrument. All this work is based on the need to open a door to knowledge about music in Spain written for Flute Travesera around the last decades of the nineteenth century as well as at the beginning of the twentieth century.

Key words: flute, contemporary music, interpretative analysis, spanish music, performing arts.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	1
METODOLOGÍA Y FUENTES.....	2
CAPÍTULO 1.....	3
1.Contexto Socio - musical en España en el Siglo XIX.....	3
1.1 Contexto histórico en el Siglo XIX.....	3
1.2 Panorama musical en el siglo XIX en España.....	3
1.3 Dualidad en la utilización de flautas y oboes:.....	4
1.4 Origen y creación de los cafés concierto:.....	5
1.5 Centros de formación musicales en España en el siglo XIX:.....	6
1.6 Escuelas de Música: Formación de Bandas.....	8
1.6.1. La Real banda de Alabarderos:.....	9
1.6.2 Banda de la Guardia Real:.....	9
1.7 Organismos e instituciones que divulgaron la música en España en el Siglo XIX:.....	10
1.7.1 Difusión de la música instrumental: sociedades de conciertos:.....	10
1.8 Flautistas Españoles con mayor trayectoria en el Siglo XIX.....	11
1.8.1 Francisco González Maestre:.....	11
1.8.2 Andrés Parera Tort.....	12
1.8.3 Joaquín Valverde Durán.....	13
1.8.4 José María del Carmen Ribas.....	15
CAPÍTULO 2.....	20
2. Contexto Socio - musical en España en el Siglo XX.....	20
2.1 Contexto histórico siglo XX:.....	20

2.2 Panorama musical en España en el siglo XX.....	20
2.3 Movimientos musicales siglo XX.....	21
2.4 Movimientos musicales siglo XX en España: Compositores más representativos.....	23
Segundo Nacionalismo.....	24
Generación del 27.....	24
Generación del 51.....	25
Contemporáneos del 51.....	26
Principios de los años 60.....	26
CAPÍTULO 3.....	28
REPERTORIO MÚSICA CONTEMPORÁNEA PARA FLAUTA TRAVESERA EN ESPAÑA	
3.1 La Flauta Travesera en la Segunda mitad del siglo XX.....	28
3.3 Recursos expresivos y compositivos para Flauta Travesera en el Siglo XX.....	30
3.4 Román Alís “Preludio y Cante” Op. 34 (sonata para flauta sola).....	32
3.4.1 Román Alís (1931-2006):.....	32
3.4.2.1 Análisis interpretativo:.....	35
3.5 Santiago Báez “Tres piezas para flauta sola”.....	36
3.5.1 Santiago Báez.....	36
CONCLUSIONES.....	40
BIBLIOGRAFÍA.....	41
FUENTES DE INTERNET.....	42
ANEXO I. IMÁGENES.....	43
Nº1 Programa exámenes Real Conservatorio de Música María Cristina.....	43
ANEXO II. ANÁLISIS PARTITURAS.....	45
Nº1 “ <i>Preludio y cante op.34</i> ” Román Alís.....	45
Nº2 “ <i>Tres piezas para Flauta Sola</i> ” Santiago Báez.....	52

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Real Banda de Alabarderos Madrid Siglo XIX.....	9
Figura 2: Fagmento Solo de Flauta Travesera “Sueño de una noche de Verano”.....	17
Figura 3: Crítica musical, Revista la Iberia Musical.....	19
Figura 4: Motivo d “Preludio”.....	33
Figura 5: Coda final “Preludio”.....	34
Figura 6 : Motivo a “Preludio”.....	35
Figura 7 : Motivo a y motiva b “Cante”.....	35
Figura 8: Cante.....	36
Figura 9: Motivo a1 “Improvisation”.....	37
Figura 10: Motivo a2 “Improvisation”.....	38
Figura 11 : Motivo a1 “Huida”.....	39

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Cafés - Concierto más importantes a nivel nacional.....	6
Tabla 2: Sociedades de conciertos más importantes a nivel nacional.....	10
Tabla 3: Producción musical Francisco González Maestre.....	11
Tabla 4: Producción musical Joaquín Valverde Durán.....	14
Tabla 5: Producción musical Jose María del Carmen Rivas.....	16
Tabla 6: Principales características de la música Contemporánea.....	21
Tabla 7: Principales movimientos musicales Siglo XX.....	22
Tabla 8: Principales corrientes musicales Siglo XX.....	23
Tabla 9: Principales compositores españoles principios años 60.....	27
Tabla 10: Producción musical más importante para Flauta sola en el Siglo XX.....	30
Tabla 11: Técnicas Contemporáneas más utilizadas para Flauta Travesera.....	31
Tabla 12: Producción musical más revelante Román Alís.....	32

INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo es el de realizar un análisis en profundidad desde una perspectiva interpretativa del repertorio de música contemporánea escrito para Flauta travesera en España, así como el uso de nuevas técnicas musicales utilizadas por los instrumentistas en relación con dicho repertorio.

Para ellos considero imprescindible realizar un análisis en torno a todo el contexto Socio – musical que rodeaba a España en los siglos XIX, XX, y principios del XXI. Y así de esta manera poder ver con mayor claridad como fue el papel de dicho país en torno a la cultura, más concretamente en todo lo que concierne el ámbito musical.

También con esta investigación se pretende realizar un análisis en relación a la evolución sonora en el marco de la música del siglo XIX, XX y XXI para dicho instrumento en la península, centrándome en el repertorio específico de Flauta sola por parte de los compositores españoles contemporáneos. Además, otra de las prioridades de dicho estudio es la de dar a conocer nuevo repertorio interpretativo para Flauta Travesera que en muchas ocasiones se encuentra olvidado dentro de los centros de formación musicales del país.

Este análisis se realizará desde un punto de vista interpretativo, centrándose en las nuevas técnicas musicales que son necesarias poner en práctica para poder llevar a cabo una interpretación musical donde el instrumentista sea fiel al estilo compositivo de la misma.

Así mismo, a través de esta investigación se pretende descubrir nuevas herramientas musicales que puedan servir de ayuda a los futuros músicos más concretamente a los flautistas, a la hora de la interpretación musical.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Uno de los principales problemas con los que me he topado a la hora de la interpretación musical es la fidelidad al texto musical, a las técnicas sonoras e interpretativas presentes en la obra que se va a tocar con posterioridad.

Muchas veces por parte de los instrumentistas existe un desconocimiento de las técnicas tanto interpretativas, compositivas, estilísticas y sonoras de un repertorio musical determinado.

Centrándonos en el repertorio dentro de la música del siglo XIX Y XX en España , basándome en mi experiencia personal como flautista creo que este problema se multiplica por mil, debido en gran parte al desconocimiento existente en la actualidad por parte de los intérpretes sobre el repertorio musical escrito en esta época por compositores españoles.

A continuación, se llevará a cabo un análisis más práctico del repertorio a tratar, donde se analizarán desde un punto de vista interpretativo obras modelo de la música para flauta en España durante este periodo.

METODOLOGÍA Y FUENTES

El objetivo del presente trabajo es el de realizar un análisis en profundidad desde una perspectiva interpretativa del repertorio de música contemporánea escrito para Flauta travesera en España, así como el uso de nuevas técnicas musicales utilizadas por los instrumentistas en relación con dicho repertorio.

A través del estudio del funcionamiento de los diversas escuelas de formación de la época podremos ver y entender la precaria situación de la música y del flautista español a lo largo de esos años.

Centrándonos en España y en el papel de la flauta travesera, es necesario reseñar, a lo largo de todo el proyecto expuesto a continuación, la situación tan precaria con respecto al resto de Europa en la que nos hemos hallado a lo largo del siglo XIX Y XX .

Por todo lo comentado con anterioridad, la metodología que voy a utilizar para la realización del proyecto se centra en varios aspectos fundamentales:

En primer lugar, he realizado un pequeño resumen acerca de todos los antecedentes más representativos del siglo XIX , XX y principios del XXI en España.

Así mismo se realizará un trabajo más teórico de recopilación de información acerca de las nuevas formas compositivas, compositores, nuevo repertorio, instrumentistas más relevantes, de la época, que fueron imprescindibles para la evolución de la flauta travesera dentro del marco musical.

Más tarde, se llevará a cabo un análisis más práctico del repertorio a tratar, donde se analizarán desde un punto de vista formal e interpretativo una selección de obras escritas para Flauta Travesera dentro del marco de la música contemporánea en España.

CAPÍTULO 1

1.Contexto Socio - musical en España en el Siglo XIX

1.1 Contexto histórico en el Siglo XIX

Para comprender el panorama musical de España en el siglo XIX, es necesaria la realización de un breve acercamiento que nos permita introducirnos y reconocer la situación política española del momento.

A partir de 1808 se sucede la denominada Invasión Napoleónica. Napoleón invade la península e impone a su hermano José como Rey, episodio que desencadenará en la denominada Guerra de la independencia que empobreció terriblemente la economía nacional. En las cortes de Cádiz en 1812 se redacta la primera constitución denominada La Pepa.

En 1814 Fernando VII sube al trono y comienza el denominado Periodo Absolutista. En 1833 a la muerte de Fernando VII, el trono de España pasará a manos de la hija menor Isabel II, quien por su minoría de edad no podrá gobernar, la regencia pasará a manos de su madre, la reina María Cristina. Todos los sucesos políticos que se suceden, entre ellos la desamortización española, serán factores imprescindibles para entender la inestabilidad que caracteriza la situación musical, en innumerables ocasiones, en el momento que nos ocupa.

Tras las Guerras Carlistas, el país queda hundido en un estado social y económico desastroso, con un enfrentamiento que no cesa entre el bando de los conservadores y el bando de los liberales. En 1868 se desencadena una revolución, La Gloriosa que pone fin al reinado de Isabel II. No será hasta 1874 cuando España entre en un estado de tranquilidad gracias a la incorporación de la monarquía Borbónica.¹

1.2 Panorama musical en el siglo XIX en España

Desde el punto de vista musical el siglo XIX, es un periodo de transición y evolución en muchos aspectos de la música, en nuestro país. En este siglo nacen los primeros conservatorios, centros que fueron imprescindibles para una buena formación del músico, además se da un acercamiento de la música clásica al pueblo llano, dejando de ser un arte exclusivo de la burguesía y de la alta aristocracia. Toda esta difusión de la música se origina en gran medida gracias a la apertura de las diferentes Salas de Conciertos y al nacimiento y crecimiento de las Sociedades Musicales.

¹ (López et al., 2011, p. 53)

Dichos espacios eran uno de los lugares más importantes de producción musical en el XIX. En estas instituciones no solo se realizaban veladas musicales, sino que también había espacio para el resto de las artes, por sus diferentes salones pasaron los músicos españoles y europeos más destacados de la época. A nivel flautístico en Europa, el siglo XIX supone una época de crecimiento y desarrollo del instrumento, en gran medida gracias a la incorporación del nuevo sistema de llaves denominado sistema Boehm².

Este nuevo mecanismo supone una revolución en el campo de la flauta facilitando la interpretación de este instrumento, lo que redundó en una mayor producción musical por parte de los compositores, ya que existe una ampliación y confianza en las posibilidades técnicas que puede llegar a ofrecer.

Centrándonos en España y en el papel de la flauta travesera, es necesario reseñar, que se encontraba en una situación de bastante retraso con respecto al resto de Europa. Uno de los motivos principales, sino el más relevante, para entender la precaria situación de la música y del flautista español del XIX, es la falta de especialización del instrumento, tanto en los conservatorios como en los diferentes organismos e instituciones que divulgaron la música instrumental.³

1.3 Dualidad en la utilización de flautas y oboes:

La dualidad existente respecto al uso de la flauta y el oboe era una norma bastante generalizada en España en el primer tercio de Siglo, esto significa que en las obras donde aparecía papel de flauta travesera y de oboe, no había dos especialistas que interpretasen los dos papeles, sino que una sola persona especializada en los dos instrumentos se iba turnando de instrumento a lo largo de la pieza. Por lo general el instrumentista que interpretaba dichos papeles solía ser un oboísta, incluso existen algunos casos en los que también era necesario que esa misma persona interpretase un papel de viento metal, aunque esto eran casos muy poco frecuentes.

Por lo que se deduce que las plazas que salían para ocupar un puesto en alguna orquesta en España no eran específicas para flauta como tal, sino que ofertaban plazas de oboe, por lo general eran tres, y en la prueba era obligatorio saber tocar e interpretar alguna pieza con la flauta travesera.

² Theobald Boehm (1794-1881), flautista e inventor de instrumentos, sobre todo destacó por la fabricación de un nuevo sistema de llaves para flauta travesera.

³ (López et al., 2011, p. 54).

En general, los compositores en las obras solían especificar cuándo debía tocarse cada instrumento; aunque también hay piezas en las que el compositor da libre elección al intérprete sobre cuándo tocar uno u otro instrumento, como es el caso La Razón de Estado de Pablo Esteve⁴.

La flauta travesera y el oboe dentro de las diferentes agrupaciones instrumentales de finales del XVIII y principios del XIX, tenían una función meramente melódica en momentos puntuales de la obra. Si nos centramos en la figura del flautín, su uso se solía limitar a escenas con un carácter militar, generalmente dentro de las tonadillas. Esta práctica fue muy utilizada en lugares tan importantes como en la orquesta de La Real Capilla de Música de Madrid, dentro de los músicos de la orquesta que fueron oboístas- flautistas me gustaría nombrar a algunos como:

- José Jezembeck
- Luis de Misón
- Gaspar Barli
- Joaquín González Ramos Chausa

Esta institución y sus flautistas más importantes serán tratados con mayor profundidad posteriormente en el punto Organismos e Instituciones que divulgaron la música en España en el Siglo XIX, en el apartado La Real Capilla de Música de Madrid.⁵

1.4 Origen y creación de los cafés concierto:

Otra creación vital para la vida musical española del siglo XIX, son los denominados café-concierto; eran las antiguas cafeterías de toda la vida donde la gente alternaba y tomaba café pero que ahora, en esta época incluían música y conciertos en directo.

Algunos de estos cafés con el paso del tiempo fueron adquiriendo una mayor popularidad e importancia superando a muchos teatros de la época; lo más importante fue que consiguieron acercar y crear un interés por la música clásica a todos los sectores de la sociedad.

⁴ Pablo Esteve (1730-1794): Compositor barcelonés que se distinguió por sus composiciones de tonadilla escénica.

⁵ (López et al., 2011, p. 65)

En estos cafés-conciertos se solía interpretar en su mayoría música vocal y música para piano. Todo ello estará motivado por el gran interés de la sociedad española por la tonadilla, la zarzuela y la ópera, como géneros estrella del panorama romántico español en el siglo XIX.

Aproximadamente se calcula que en la época de Isabel II había en Madrid alrededor de sesenta cafés de este tipo a lo largo de toda la capital española.

Estos locales estuvieron en activo hasta 1936, época en la cual se vieron obligados a cerrar sus puertas por el inicio de La Guerra Civil Española.

Todos estos locales, se sitúan en el centro neurálgico de la ciudad, próximos a la Puerta del Sol de Madrid. Decir que, no solo la capital del país disponía de la existencia de estos cafés-concierto, también tendrán mucha relevancia en ciudades como Barcelona y Sevilla.

Donde destacaron entre otros:

Madrid	Barcelona	Sevilla
La Fontana de Oro	El Café Colón	Café del Burrero
Grande de Oriente	Condal	Café Filarmónico
Café Neptuno	Café Suizo	Teatro del centro

Tabla 1: Cafés - Concierto más importantes a nivel nacional

1.5 Centros de formación musicales en España en el siglo XIX:

En este punto quisiera clarificar todo lo referente a los lugares y métodos de formación musicales existentes en nuestro país en el siglo XIX. El primer Conservatorio de música que abrió sus puertas fue el denominado “Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina”, cuya apertura se produjo en 1831 en Madrid (Véase Anexo I). En la especialidad de flauta travesera el primer profesor que impartió clases fue Magín Jardín y Jardín, éste mismo profesor, también debía impartía clases de clarinete y octavín.

No será hasta su jubilación cuando se separen dichas especialidades. Respecto al repertorio que se solía interpretar en el conservatorio descantan obras de: Rossini, Berbiguier y Tulou, por lo general eran obras cuya estructura se basaba en un tema con variaciones.

Magín Jardín, compaginó su labor como docente con su participación como miembro de la Orquesta Palatina⁶. Concluida la era Magín, la especialidad de flauta pasaría a manos del flautista Pedro Sarmiento, alumno del mismo Magín en el Real Conservatorio de Música de Madrid y Declamación donde siempre destacó por sus innumerables cualidades como instrumentista, recibiendo premios en el ámbito de la interpretación:

- La Medalla de cobre del conservatorio (1832)
- La Medalla de oro del conservatorio (1833)

Pedro Sarmiento también estuvo ligado a la Real capilla de Madrid desde el año 1844. Destaca su faceta como instrumentista, que tuvo oportunidad de mostrar en numerosas giras a lo largo de la geografía española donde cosechó grandes éxitos.

Tras la muerte de Sarmiento la plaza de docente de flauta en el Real Conservatorio de Madrid pasará a manos de Joaquín González Chausa, flautista miembro de la Asociación de Músicos de la Orquesta de Madrid y de la Escuela Nacional de Música.

Fuera de la capital del país, referente musical de formación de la época, quisiera resaltar la aparición de otros conservatorios que considero que fueron de notable relevancia en la instrucción de los músicos románticos españoles.

Aunque el conservatorio de Madrid fue el centro de formación musical más importante en el Siglo XIX en España, también hay que destacar la aparición de otros centros de similares características como es el caso del Conservatorio de Barcelona y el Conservatorio de Valencia. En Valencia destaca la creación de la Sociedad Económica Amigos del País fundada en 1776.⁷

⁶ Orquesta del Teatro de palacio creada por Isabel II, en el siglo XIX.

⁷ (López et al., 2011, p. 89)

Esta sociedad fue el germen necesario para la formación posterior del “Conservatorio de Valencia”, éste impartirá clases de música y declamación. En estas instituciones se formaron importantes flautistas de la época como es el caso de Vicente Beneyto⁸ y Antoni Pitarch.

Además de esta Sociedad, Valencia contaba con varias escuelas de música con bandas propias, donde también se impartían clases de música. En 1879 el Ayuntamiento de Valencia decide, por fin, destinar unos fondos a la creación de un conservatorio, hoy conocido como el Conservatorio Superior de Música de Valencia “Joaquín Rodrigo”. Este centro se inauguró oficialmente el 9 de noviembre de 1879. El primer profesor que estuvo en el aula de flauta y clarinete fue el músico José Rodríguez. El 24 de abril de 1837, se crea en Barcelona el primer conservatorio denominado “Liceo Dramático de Aficionados” (que se conoce hoy en día como el conservatorio del Liceo). Años más tarde a partir de esta iniciativa, que obtuvo tanta fama y reconocimiento, se creó un Teatro aparte, con un mayor aforo bajo el nombre de Gran Teatro del Liceo.

El primer profesor en la especialidad de flauta que impartió clases en el conservatorio de Barcelona fue Pedro Viglietti y Dotta (de este músico también se hablará en el apartado de las bandas). Fue primera flauta en la orquesta del teatro del Liceo, y también docente en el Conservatorio del Liceo.

Otro Solista muy importante que formó parte de la Orquesta del Teatro Liceo fue el flautista Remigio Cardona, que también impartió clases en el conservatorio.

En torno a 1886-1886 se crea en Barcelona una Escuela de Música que hoy es el actual Conservatorio Superior de Música, en cuya aula de flauta impartirían clases los flautistas Juan Escalas y Josep Vila.

1.6 Escuelas de Música: Formación de Bandas:

Muy importante fue el nacimiento de las diferentes Escuelas de música que se formaron en España en la época que tratamos. Este tipo de formaciones además de ser un foco de difusión musical, también lo era de formación de músicos y más tarde sería el germen que dio lugar a lo que denominamos hoy en día como Bandas de música (que en la época solían ser bandas militares). Dichas bandas vieron nacer y evolucionar a innumerables músicos y fueron imprescindibles en casi todas las fiestas populares de las diversas regiones españolas. Como curiosidad, decir que casi la totalidad de los flautistas románticos españoles formaron parte de diferentes instituciones militares ya fuesen bandas, regimientos, Cuerpo de guardias etc.

⁸ Primera flauta de la orquesta del Teatro de Valencia.

- 1.6.1. La Real banda de Alabarderos:

Su origen se remonta a 1707, en sus inicios solo contaban con una formación de cajas y pífanos; primitivamente contaban con una formación de ocho- nueve músicos, que irá aumentando en número, llegando en el primer tercio del siglo XIX a un total de veintitrés músicos y cuatro tambores. Su función principal consistía en acompañar al Cuerpo Real en los diferentes actos.

Posteriormente, dicha banda contará con un total de sesenta músicos, logrado a partir de las peticiones de la Reina Eugenia Victoria a Primo de Rivera. Sus funciones también se vieron ampliadas; ya no solo se dedicaban a acompañar al Cuerpo Real, sino que también debían realizar conciertos en el Palacio Real de Madrid.

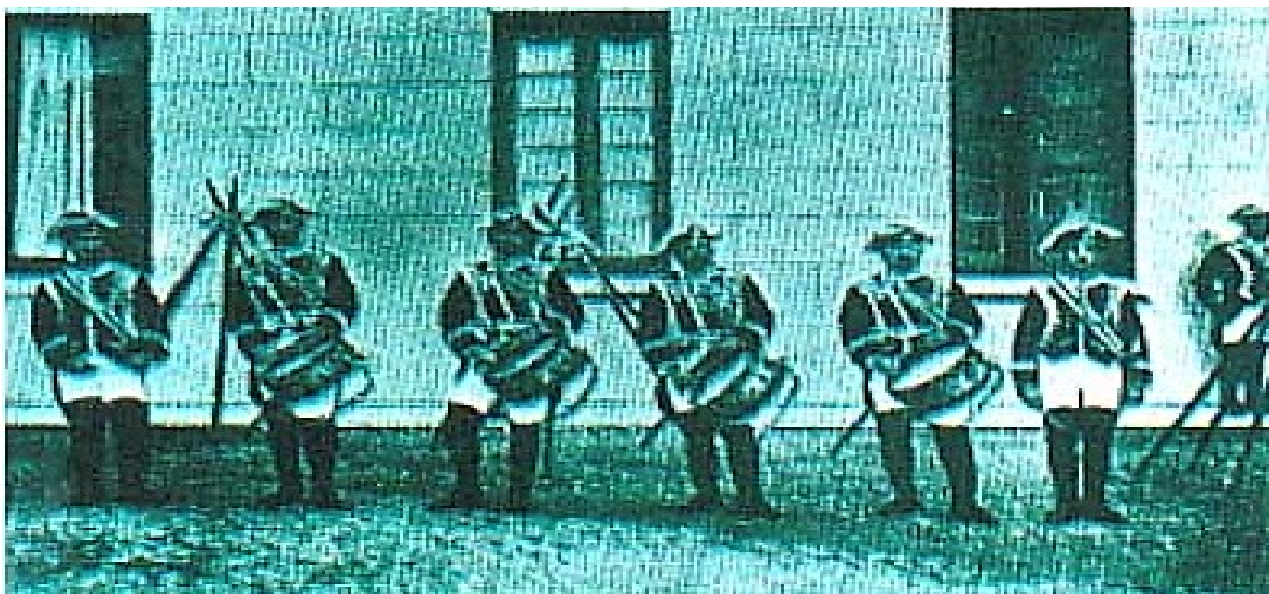


Figura 1: Real Banda de Alabarderos Madrid Siglo XIX

- 1.6.2 Banda de la Guardia Real:

Esta agrupación nace a partir de la disolución de la Banda de Alabarderos, a mitad del siglo XIX más concretamente en 1874. Dentro de los directores de esta banda destacan, entre otros, el Maestro M. Elexpuru (fue el primero) y Pérez casas. Esta institución se encuentra dividida en tres formaciones con diferentes funcionalidades:

- Banda Sinfónica
- Banda de guerra
- Sección de Pífanos

1.7 Organismos e instituciones que divulgaron la música en España en el Siglo XIX:

1.7.1 Difusión de la música instrumental: sociedades de conciertos:

Uno de los sucesos con mayor importancia en el ámbito de la música sinfónica, es la independencia que adquirieron las orquestas. Esta evolución fue mucho más temprana en los puntos más importantes de producción y difusión musical de Europa y no sería hasta finales del siglo XIX cuando se consolidase en nuestro país.

Este proceso se pudo gestar gracias, a la aparición de las Sociedades de Conciertos. Consiguiendo una difusión tanto a nivel nacional como a nivel internacional.

Madrid	Sociedad de Conciertos de Madrid (1866) Sociedad de Cuartetos de Madrid (1862) Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos (1858) Sociedad de Profesores (1866)
Barcelona	Sociedad de Conciertos Clásicos (Barcelona 1866)
Sevilla	Sociedad Filarmónica de Sevilla
Málaga	Sociedad Filarmónica de Málaga
Bilbao	Sociedad Filarmónica de Bilbao ⁹

Tabla 2: Sociedades de conciertos más importantes a nivel nacional

Como dato relevante decir que la Sociedad de Profesores de Madrid, fue la primera en interpretar una sinfonía de Ludwig Van Beethoven en su totalidad¹⁰, cosa que no había sucedido hasta ese momento en España. Con anterioridad sólo se habían podido interpretar algunos movimientos de las mismas. Por lo general, el repertorio que más se solía escuchar en las veladas musicales que realizaban estas sociedades era zarzuela y óperas de estilo italiano.

⁹ (López et al., 2011, p. 121)

¹⁰ Esta sinfonía se estrena en España el 16 de abril de 1882 en el Teatro Príncipe Alfonso (situado en el paseo de Recoletos).

Una actividad que se daba con muy poca frecuencia en este tipo de Sociedades musicales era la interpretación de conciertos para instrumentos solistas, ya que no atraían tanto al espectador.

A raíz de esta situación de decadencia total en la que se encontraban los músicos de la época, nace la denominada “Sociedad de Socorros –Mutuos “, cuyos inicios datan de 1862, y su fin era poder aportar una ayuda a todos esos músicos, profesores y compositores que se viesan en una situación económicamente desesperada.

1.8 Flautistas Españoles con mayor trayectoria en el Siglo XIX:

➤ 1.8.1. Francisco González Maestre: (1862-1942)

Hijo del también músico Eusebio González Val, Francisco González Maestre destaca por su labor de flautista, así como su actividad como docente, siendo una figura de gran importancia en el panorama flautístico español de finales del siglo XIX y principios del XX, ya que se le considera uno de los primeros flautistas que hizo uso de la flauta provista de sistema Boehm en España, gracias a esto tuvo una gran repercusión y difusión.

Se formó en la Escuela Nacional de Música con el maestro Eusebio González Val. Fue miembro de la Real Capilla de Madrid en el año 1879, siendo nombrado solista en el 1882. También fue primera flauta de la Sociedad de conciertos de Madrid y primera flauta del Teatro Real de Madrid.

Como docente impartió clases en el Instituto Filarmónico¹¹. Su puesto de mayor responsabilidad lo desempeñó en 1885 cuando pasó a formar parte del profesorado en la Escuela Nacional de Música, tras la muerte de su padre, el músico González Val.

En el campo de la orquesta, González Maestre fue el primer presidente que tuvo la Orquesta Sinfónica de Madrid donde también fue miembro activo con anterioridad.

Dentro de su producción para flauta destacan las siguientes composiciones:

Producciones Destacadas	20 Ejercicios para Flauta Método Elemental para Flauta Travesera Pequeño solo de Concierto
--------------------------------	--

Tabla 3: Producción musical Francisco González Maestre

¹¹ El instituto filarmónico de Madrid.

➤ 1.8.2. Andrés Parera Tort (1839-1874):

Flautista catalán nacido en 1839, en el ámbito flautístico destacó como concertista, y por sus giras por España y por parte del extranjero. Además de su labor como instrumentista también, se adentró en el campo de la composición y de la docencia.

Destacan sus conciertos ofrecidos en Portugal, y sus recitales en el Conservatorio de Madrid en el año 1864 donde obtuvo unas inmejorables críticas, tanto por parte del público como de diferentes músicos apreciados de la época.

A mediados de su carrera, cuando ya empezó a gozar de una cierta reputación en el mundo de la flauta, creó en Barcelona una academia dedicada a la formación de músicos tanto instrumentales como líricos. Años después de su inauguración se empezaron a impartir también clases de arte dramático. Por si todo esto fuera poco, años más tarde fundó un periódico musical; este mundo no era desconocido para el Sr. Parera Tort, ya que con anterioridad había sido invitado a escribir artículos en los periódicos musicales más importantes del país.

En sus giras a lo largo de la geografía española, Andrés Parera Tort solía interpretar sus propios arreglos que hacía de distintas obras escritas para flauta. Dentro de su producción lírico-Dramática destaca su obra *La esclava de su honra*.

De un artículo escrito en Enero de 1866, por el mismo Andrés Parera Tort en el periódico *La España musical*, titulado “El Arte Musical y los Artistas Músicos de España”, destaco sus ideas más importantes, por considerarlo un material muy enriquecedor capaz de arrojar mucha luz sobre cómo se veía la música-músicos románticos de la época a través de los ojos de un flautista que gozaba de gran prestigio.¹²

” Quien esta línea suscribe ha viajado, ha viajado y dado conciertos en las principales ciudades de España; en cada una de ellas iba informándose de la posición de sus cofrades y en todas tenía que lamentar nuevas miserias, y su corazón se afligía al ver que hombres con talento, de muchísimo talento, ganaban apenas lo necesario para no morir de hambre..... ¿Cuántos músicos hay en Barcelona que ganen con que vivir decentemente?”¹³

¹² (López et al., 2011, p. 129)

¹³ (López et al., 2011, p. 135)

“Otra de las causas de la decadencia del arte musical en España, es el monopolio que en él ejercen algunos compositores. Estos hombres cuya fortuna es mucho mayor a su talento...”

“Así que en España ... orquestas tan numerosas como la del liceo del Liceo de Barcelona por ejemplo, que a pesar de que consta de 60 profesores , ejecutará a primera vista una pieza de ópera medio punto más alto o más bajo “

Todo esto es resumido por Andrés Parera Tort *“como la enfermedad y decadencia del Arte musical en España”*.¹⁴

➤ 1.8.3 Joaquín Valverde Durán (1846 – 1910)

Nace en Badajoz el 27 de Febrero de 1846. Desde que era muy pequeño formó parte de la banda del regimiento de Valencia (Madrid), donde tocaba el flautín. En 1859 gracias a su hermana, actriz bastante reconocida en España en ese momento, consigue un puesto de trabajo en la orquesta del Teatro Príncipe, que hoy es conocido como el Teatro Español.

Respecto a su formación como flautista, ingresa en el conservatorio de Madrid en 1863, donde recibe clases de los maestros: Ramón Sánchez, José Pique, José Aranguen (armonía), Pedro Sarmiento (flauta travesera) y Emilio Arrieta (composición). Durante su periodo de formación en el conservatorio obtuvo dos grandes premios; el primero sucedió en 1867 cuando ganó el primer premio en el concurso de flauta del Conservatorio de Madrid. El segundo fue un poco más tarde en 1870, año en el que obtuvo el primer premio en la especialidad de composición.

Fue uno de los flautistas con más importancia del panorama flautístico del siglo XIX. Destacó por su labor en el campo de la interpretación, de la composición y también como director de orquesta.

Gran parte de sus composiciones, fueron escritas para flauta lo que supuso un aumento muy importante en la producción musical específica para flauta existente hasta el momento. Hasta ese momento, lo más frecuente dentro del repertorio de la flauta solía ser mayoritariamente composiciones que se basaban en un tema con variaciones.

¹⁴ (López et al., 2011, p. 134)

Otra faceta que también fue cultivada por Joaquín Valverde Durán es la de la dirección. En este campo destacar su nombramiento como director en 1871, de la orquesta del Teatro Español del Príncipe, más tarde también dirigió la orquesta conocida como Teatro de la Comedia.

Desde 1876 colabora con Federico Chueca orquestando toda su música, en zarzuelas tan conocidas como son: “La Gran Vía” o “El año pasado por el Agua”. Con todo esto no es de extrañar que, en el campo compositivo, toda su música estuviera muy influenciada por su relación con Federico Chueca, componiendo en su gran mayoría obras de Género chico. En lo que concierne a su producción escribió más de 200 piezas instrumentales y numerosas canciones.¹⁵

Dentro del campo de la flauta travesera, quisiera destacar las siguientes publicaciones:

Estudios	Estudios melódicos para Flauta (1874) ¹⁶
Preludios	Preludios ad Libitum (1875) ¹⁷
Dúos	El Recreo, 6 dúos para dos flautas (1875) ¹⁸
Libros	La Flauta : su historia, su estudio (1886) ¹⁹

Tabla 4: Producción musical Joaquín Valverde Durán

¹⁵ (López et al., 2011, p. 138)

¹⁶ Dedicados flautista Pedro Sarmiento, incluidos dentro de la programación de flauta del conservatorio de Madrid .(López et al., 2011, p. 138)

¹⁷ Los preludios ad libitum, (1875) este libro se lo dedicó a Gonzalo Saavedra, y al Marqués de Bogaraya.

¹⁸ El Recreo, 6 dúos para dos flautas (1875) : Reincidencia (Vals) ,En el redil (Polka).Inés (Schottish) ,Por el talle (Habanera cubana), Proemio (Polka), A escape (Galop).

¹⁹ Este libro se encuentra dividido en tres partes principales, la primera la denominada Explicación indispensable”, la segunda la nombra como “Descripción Histórica de la Flauta” y la tercera lleva el nombre de “Enseñanza de la Flauta”.(López et al., 2011, p. 138)

➤ 1.8.4 José María del Carmen Ribas (1796- 1861):

Posiblemente el músico José María del Carmen Ribas fuese la figura con más peso en el panorama flautístico español del siglo XIX, gracias a su proyección como flautista a nivel internacional.

Natural de Burgos, nace el 16 de julio de 1796. Desde temprana edad aprendió a tocar la flauta el oboe y el clarinete. En sus inicios su maestro fue su padre, el músico José Mariano Ribas, director de música de la banda de regimiento de infantería. José María del Carmen Ribas sirvió bajo las órdenes de Wellington en los batallones portugueses de Monçao, Freire y Oporto, también estuvo presente en la batalla de Toulouse.

Después de la Guerra de la independencia, trasladó su lugar de residencia a Oporto, donde se encontraba residiendo su padre. En torno 1820 se estuvo formando en esa ciudad con el maestro Joao Parado, donde recibió clases de flauta y clarinete. Joao Parado por aquella época era un flautista y clarinetista de gran prestigio tanto en Portugal como en España.

Fue primera flauta de la Orquesta del teatro de la Ópera en Lisboa, pero lo realmente fascinante es que compaginaba este puesto de gran responsabilidad con el que tenía en la Sociedad Filarmónica de Oporto, donde interpretaba el clarinete. Años más tarde en torno a 1825 el Señor Rivas tuvo un encontronazo con un sacerdote, el cual hizo poner su nombre en todas las puertas de las iglesias tachándole de persona no deseable.

Poco después dejó Portugal para trasladarse a Inglaterra (Londres), donde fue acogido con gran entusiasmo, y en poco tiempo recibió numerosas ofertas de trabajo. No tardó en hacerse en hueco dentro de la sociedad musical inglesa, tanto con el clarinete como con la flauta, siendo publicadas numerosas críticas haciendo referencia a su enorme talento en los semanarios más prestigiosos del país. Actuó en las mejores salas de conciertos de la ciudad como por ejemplo la Hannover Square-oom. Además, el Sr. Rivas fue artista de la marca de flauta Scott. Se conoce de la existencia de algunas flautas que poseían un sistema de llaves llamado Sistema Ribas; era un modelo de flauta con unas pequeñas variaciones hechas por este mismo flautista.

Sus comienzos dentro de la Orquesta en Inglaterra se dieron de la mano de la Orquesta King's Theatre. Uno de los momentos que marcó un antes y un después en su vida, fue cuando sustituyó al grandísimo Charles Nicholson²⁰, en una de las Orquestas con más prestigio en el panorama musical mundial del siglo XIX, La Orquesta Philharmonic Society.

²⁰ Charles Nicholson (1795–1837): flautista inglés, fue solista de la sociedad filarmónica de Londres desde 1816-1836 y primera flauta de la prestigiosa orquesta Philharmonic Society.

Destacar sus giras por España, Inglaterra, Francia y Portugal, siempre en sus conciertos acompañado por la gran pianista Miss Scott. Para su despedida en la orquesta realizó un último concierto en 1851. Los últimos años de su vida estuvo residiendo en Portugal, más concretamente en Oporto donde falleció en 1886.

Dentro de la producción musical que el Señor Rivas escribió para flauta destacan:

Flauta y orquesta	Un concierto para flauta y orquesta (perdido)
Dos flautas	18 duetinos ²¹ Gran dúo ²²
Flauta y piano	Fantasia sobre the swiss boy Fantasia sobre God Save the King Fantasia nº8 Fantasia sobre el Serení canción española Adagio y polonesa
Flauta, piano y oboe	Trio para flauta, piano y oboe
Flauta, piano y voz	Cavatina di concertó
Flauta sola	Nocturno Variaciones Estudio de modulaciones Capricho on six National airs ²³

Tabla 5: Producción musical Jose María del Carmen Rivas

²¹ 18 duetinos para dos flautas, fueron publicados en 1840 en Londres por William Hawes, son pequeñas piezas para música de salón.

²² Gran dúo para dos flautas, esta composición destaca por la extensa que es, esta pieza exige a los intérpretes un alto nivel técnico. Esta obra fue dedicada a George Rudal, (Lopez et al., 2011, p. 138)

²³ (López et al., 2011, p. 148)

Uno de los momentos más importantes dentro de su larga y extensa trayectoria como flautista que considero imprescindible poner en conocimiento de cualquier flautista actual, fue su interpretación en el estreno de la obra “Sueño de una noche de verano”, compuesta por el compositor Felix Mendelssohn ²⁴.

Mendelssohn — Midsummer Night's Dream
FLAUTO I.

He Geist! Woz geht
die Reise hin?
attaccu

Figura 2: fragmento Solo de Flauta Travesera “Sueño de una noche de Verano”

24 .En el estreno de la obra durante el ensayo general dirigido por el propio compositor, la interpretación fue tan magistral que F. Mendelssohn le pidió al Sr. Rivas que lo interpretase una segunda vez, debido a la dificultad y a la maestría demostrada por este flautista, utilizando el texto del mismo nombre, escrito por William Shakespeare. (López et al., 2011, p. 149)

Como dato curioso, Ribas no utilizó a lo largo de su carrera una flauta con el nuevo sistema Boehm (y eso que facilitaba mucho toda la labor técnica de dicho instrumento), sino que tocaba con una flauta de marca Miller. Incluso en su flauta se atrevió a realizar algunos cambios personales, como hacer más grande el grosor de las paredes y ampliar la parte superior de la cabeza, todos estos cambios los explica en uno de sus libros, con esto el Sr Rivas pretendía conseguir mayor afinación y un sonido con más cuerpo.

Una crítica publicada en el periódico musical La Iberia Musical y Literaria en diciembre de 1842, sobre uno de los conciertos que realizó el señor Rivas en una de sus giras por nuestro país, destacaba:

“...Sorprendente es la verdad que un instrumento tan conocido, se hayan hecho descubrimientos de tal valía como los que acabamos de observar en la ejecución del señor Rivas. Todo es sublime en este artista; la conducción de las frases, sin interrumpirlas las concluye con notable maestría; los alientos o manera de aspirar es tan sumamente imperceptible , que nos costaba trabajo el adivinar los pasajes en que lo hacía: la manera de filar el sonido ,sin que por esto se entienda que falla a la afinación, que nos parece un imposible tanto dominio del instrumento: el modo de octavear, es como no lo hemos oído nunca , porque va tan unido el sonido grave al agudo, que la ilusión es tan completa que se llega a dudar si se oyen dos instrumentos o es uno el que tanto encanto produce...”²⁵

“...El señor Rivas ha logrado lo que ningún instrumentista en España, ser aplaudido y aclamado por sus compatriotas como el Tulou español, es decir, como el primer ejecutante que reconocemos en su género...”²⁶

“...La función del 22 de diciembre fue magnífica, los actores dramáticos ejecutaron la comedia de la Segunda Dama Duende a la perfección...la alta aristocracia, asistió a prestar homenaje al talento elevado del señor Rivas, habiendo personas que pagaron a un precio exorbitante los billetes. Posteriormente se ha repetido dos noches la misma función, y el éxito ha sido tan satisfactorio para el expresado artista como en la primera noche...”²⁷

Con todo esto, el lector se puede hacer una idea de lo que fue el Señor Rivas fue dentro de la historia musical flautista del siglo XIX; un claro ejemplo de genialidad flautístico española, con una técnica, me atrevo a decir, no vista hasta el momento, y más importante aún, fue un músico cuya única preocupación a la hora de tocar era la música como fin último de todo.

²⁵ (E., 1842, p.132)

²⁶ (E., 1842, p.133)

²⁷ (E., 1842, p.134)

Algunos críticos han supuesto que las composiciones de Boccherini son un tanto débiles, poco enérgicas: esta objeción parece fundarse en el dicho de un violinista italiano llamado Puppo, el cual hablando de nuestro compositor dijo que era la *mujer de Haydn*: podemos asegurar en contra de este aserto, que muchos de los quintetos de Boccherini están sembrados de pasajes enérgicos y brillantes en los cuales se advierte un carácter vehementemente y apasionado. Su armonía, si bien es algunas veces incorrecta, abunda en efectos buenos é inesperados.

El caballero M. Mendez, español distinguido y aficionado músico en grado superlativo, dice que Boccherini escribió mas de ochocientas composiciones para la cámara del príncipe de Asturias, marqués de Benavente, y la de otros particulares. La invasión de las tropas francesas en 1808, nos privó á los españoles de la mayor parte de las composiciones de un hombre tan célebre, pues que estrajeron de las bibliotecas todas cuantas obras músicas encontraron de Boccherini, apareciendo pasado algun tiempo grabadas en París.

Las obras de este autor, en número de cincuenta y siete, se hallan de venta en los almacenes de París, tales como los de Vernier, Bailleux, Lachevardiere, Sicher, Boyer, Pleyel, Imbaul y otros mercaderes de música, los cuales pagaron á buen precio las obras de Boccherini. Además el editor, Mr. Janet, ha publicado una colección completa de noventa y cinco quintetos de Boccherini, entre los cuales se encuentran doce inéditos.

Se conocen además seis quintetos para piano, dos violines, viola y violoncello: que además de ser muy original esta colección, se cree sea la obra póstuma de Boccherini. Se conocen también con el nombre de este artista seis trios para piano, violin y bajo, publicados en Leipsick y Hartrok; seis trios para iguales instrumentos, publicados en París por Mr. Schlesinger, y arreglados por el marqués de Louvois: seis quintetos arreglados en trios para piano por Ignacio Pleyel, y otros seis quintetos arreglados también para dicho instrumento por Herold, padre: muchas obras de Boccherini han sido arregladas

para flauta, clarinete etc., etc. Se ha calculado que la música vendida de las obras de Boccherini asciende á la enorme suma de ocho millones de reales. ¡Qué contraste tan singular! El autor espiró en medio de la mas espantosa miseria, y los impresores de sus obras se han enriquecido con los pensamientos de Boccherini.

E.

TEATRO DEL PRÍNCIPE.

CONCIERTO DEL SEÑOR RIVAS.

Tiempo hacia que nuestros teatros y sociedades no presentaban una novedad que llamase en alto grado la atención pública, se entiende, en la parte musical: poco acostumbrados nosotros á oír talentos de primer orden en género de instrumentistas, ó por mejor decir, siendo muy escaso el número de instrumentistas de gran nombradía que aciertan á venir á nuestro país, se nos ha querido echar algunas veces en cara que el público español es mas aficionado á oír cantar regularmente, que á oír tocar al mejor instrumentista del orbe músico. Lo primero, sucede cabalmente en todos los países del mundo, porque no hay instrumento mejor ni que interese tanto al corazón del hombre como la voz humana; y lo segundo, porque siendo muy escaso el número de instrumentistas que sobresalgan de la generalidad, no hay motivo para que el público comprenda á primera vista las dificultades y bellezas de un instrumento. En Italia mismo está sucediendo todos los días, que se escucha á los instrumentistas con algun tanto de frialdad. La razón es, porque siendo el canto el que absorbe la atención general, en razón á la abundancia de cantantes que hay en este país, estan mas connaturalizados los italianos á oír cantar, que á oír tocar.

En Alemania, sucede todo lo contrario: allí el estudio favorito es el del instrumental, porque siendo escasas las buenas voces en aquel país, se dedican á poseer á fondo algun instrumento, saliendo en este género tan há-

Figura 3: Crítica musical, Revista la Iberia Musical.

CAPÍTULO 2

2.Contexto Socio - musical en España en el Siglo XX

2.1 Contexto histórico siglo XX:

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX España estaba sumida en una grandísima crisis política que amenazaba fuertemente la monarquía parlamentaria española. A todo esto, además debemos sumarle que a nivel mundial se estaba produciendo la primera Guerra mundial donde el estado español se mantuvo en un segundo plano y fue un importante proveedor de material bélico para los contendientes.

El 13 de Septiembre de 1923 se produjo una sublevación contra el gobierno a través de un golpe de Espado, encabezada por del Capitán General de Cataluña Primo de Rivera. En los años veinte España se encontraba sumida en una crisis económica y social sin precedentes, a raíz de la elecciones convocadas el 14 de Abril de 1931 se instaura la Segunda República, dando carpetazo a la restauración borbónica en España.Desde 1936 hasta 1939 España se vio sumida en un Guerra Civil, que dio como resultado final la victoria de los llamados “nacionales”, al mando del general Francisco Franco, este fue el punto de partida hacia una dictadura que duró hasta 1975.

Además de todos los cambios políticos producidos en esta época, durante la primera cuarentena de este siglo, se produjo una transformación radical en la vida diaria de los españoles con cambios como el éxodo de la población rural a la ciudad, cambios en los medios de comunicación, evolución en los medios de transporte conocidos hasta el momento etc.

Otro hito de este siglo fue el conocido como la época de la Transición Española, donde España pasó de estar inmersa en una dictadura franquista a poder formar parte de un estado democrático y de derecho.²⁸

2.2 Panorama musical en España en el siglo XX

La música clásica del siglo XX se caracteriza por presentar una ruptura con todo lo conocido y establecido hasta el momento, los compositores buscan innovar en aspectos tales como:

²⁸ Se considera que la transición española empieza en 1975 con la muerte de Francisco Franco y finaliza en en 1982 con la victoria en las urnas del Partido Socialista Obrero Español encabezado, por Adolfo Suárez.

Características principales	Ruptura Tonalidad ²⁹ Nuevos timbres sonoros. Nuevas fórmulas rítmicas. Nuevas formas musicales Innovación forma de tocar Búsqueda de nuevos géneros Ampliación de las escalas ³⁰
------------------------------------	--

Tabla 6: Principales características de la música Contemporánea

En España este tipo de nueva música conocida popularmente como música Contemporánea, ocupa un segundo lugar. En gran medida esto es debido al atraso cultural en el que estaba sumergido el país debido a acontecimientos tan importantes y a la vez tan perjudiciales, como es el caso de la Guerra Civil Española. España en el Siglo XX, se encontraba a la cola en todo lo relacionado con la cultura y más concretamente con la música, mientras en Europa se estrenaban obras tan importantes en la historia de la música como es el caso de la obra “*Preludio a la siesta de un fauno*” de Claude Debussy, fue uno de los grandes compositores contemporáneos que influenciaron la música de principios de siglo.

La gran mayoría de la producción musical de este siglo fue creada a través de una mirada progresista e innovadora, esta música no sigue un solo patrón estilístico todo lo contrario, busca una diversidad no conocida hasta el momento, así como un nuevo tratamiento del sonido como seña identificativa de esta nueva forma de crear música.

2.3 Movimientos musicales siglo XX:

Dentro del Siglo XX existen algunos movimientos musicales que fueron relevantes a la hora de componer esta nueva música, por lo que considero fundamental realizar un breve repaso de los mismo, así como conocer quienes fueron sus figuras más representativas.

²⁹ La Escuela de Viena ,Grupo de compositores de primera mitad del siglo XX cuyo máximo representante por Arnold Schönberg. Uso de la Atonalidad en sus obras.

³⁰ Escalas no temperadas con la inclusión de nuevos sonidos

Movimientos musicales más relevantes de la época

Atonalismo	Postromanticismo	Música Electrónica ³⁶
Dodecafonismo	Impresionismo ³²	Neoclasicismo ³⁷
Minimalismo	Expresionismo ³³	Música Aleatoria ³⁸
Serialismo Integral	Futurismo ³⁴	Modernismo
Música espectral ³¹	Arte Sonoro ³⁵	

Tabla 7: Principales movimientos musicales Siglo XX

³³ Movimiento contrario al Impresionismo Francés del siglo XX, aparece a raíz de la Primera Guerra Mundial, en el marco de la pintura destacan artistas como Kandinsky. este movimiento fue el germen que daría lugar a lo que hoy en día conocemos como la Segunda Escuela de viena.(Marco, 2002, p. 150)

³¹Origen en Francia en los años 60, máximo representantes fue Gérard Grisey..Este tipo de música está formada por escalas con alternancia de sonidos temperados con sonidos no temperados.

³²Fue en Francia el país donde más se cultivó este tipo de música,Claude Debussy fue uno de sus máximos exponentes, se encuentra muy ligado al Impresionismo pictórico de la época.

³³

³⁴Se basaba en la distinción que hacían entre lo que consideraban música y música de ruido. Esta nueva corriente musical fue creada en Italia por el compositor Filippo Tommaso Marinetti.

³⁵El Arte Sonoro, se caracteriza por ser una música que va camino hacia lo multimedia y viceversa. El Arte Sónico está diseñado para para programas radiofónicos.

³⁶La primera obra importante dentro de este género fue “El canto de los adolescentes” de Karlheinz Stockhausen, en esta obra el compositor utiliza sonidos producidos por máquinas.

³⁷Existen dos tipos: Neoclasicismo Tradicional y Neoclasicismo de Vanguardia. Este proceso compositivo será cultivado después de la Primera Guerra Mundial.

³⁸La Aleatoriedad surge de las propias fronteras y limitaciones que presenta el Serialismo Integral. Se caracteriza por la utilización de técnicas compositivas basadas en factores como el azar, los dados etc.

2.4 Movimientos musicales siglo XX en España: Compositores más representativos

Como pasó en el resto de Europa, el siglo XX fue una época de cambios y novedades en todo lo referente al arte y la música no podría ser menos. En España principalmente destacaron dos vertientes musicales que adquirieron gran relevancia en este siglo:

Principales movimientos musicales en el Siglo XX en España	El Modernismo La Música contemporánea.
---	---

Dentro del modernismo podemos encontrar innumerables corrientes musicales mencionadas ya con anterioridad como es el caso de:

Futurismo Música Aleatoria Dodecafonismo y Serialismo Integral Minimalismo Micropolifonía ³⁹ Futurismo Neoclasicismo Jazz ⁴⁰	Música electrónica Música Concreta ⁴¹ Atonalismo Primitivismo ⁴² Música de Vanguardia Masas Sonoras ⁴³ Nacionalismo etc.
---	---

Tabla 8: Principales corrientes musicales Siglo XX

43 Masas Sonoras: técnica compositiva utilizada en el siglo XX, cuyo origen se encuentra en los clústers (continuo sonoro con todos los semitonos juntos) extraído del modernismo contemporáneo y donde no existe una distinción entre lo que se considera sonido y lo que se considera ruido.(Marco, 2002, p. 130)

³⁹ Técnica compositiva cuyo máximo representante fue el compositor húngaro Györgi Ligeti, este tipo de música contemporánea se caracteriza por mantener un flujo continuo en la rítmica.

⁴⁰ Género musical de finales del siglo XIX principios del siglo XX que tiene su origen en EE. UU, (Nueva Orleans).

⁴¹ Movimiento musical de la década de los 40 , máximo representante fue el compositor Pierre Schaeffer.

⁴² Movimiento musical del siglo XX que pretendía rescatar el folclore y música tradicional más primitiva de algunas regiones, pero aportando un lenguaje musical modernizado.

43

Después del periodo modernista apareció lo que hoy conocemos como música contemporánea. En España se distinguen tres generaciones de músicos dentro de la música del siglo XX, y son las siguientes:

- Segundo Nacionalismo

A esta generación también se la conoce como generación de los maestros y se encuentra muy estrechamente ligada con la generación literaria denominada generación del 98⁴⁴.

Muchos compositores españoles basaron su música en la producción musical y valores estéticos derivada de las diferentes corrientes literarias de la época.

En este periodo destacan artistas como Pablo Picasso, la relación que existía en todas las ramas artísticas/ culturales de la época en nuestro país fue muy estrecha. Uno de los mayores representantes musicales de esta corriente fue el maestro Manuel de Falla.⁴⁵

- Generación del 27⁴⁶

Podemos decir que la obra maestra de esta generación fue "Sinfonietta" de Ernesto Halffter obra escrita en 1927. Esta extraordinaria pieza musical se caracteriza por la utilización tanto de elementos Neoclásicos como por la utilización de recursos musicales impuestos por Manuel de Falla, esta obra destaca entre otros aspectos por la extraordinaria orquestación realizada por el joven compositor.

Esta obra fue muy innovadora dentro del repertorio de música contemporánea que se estaba produciendo en España durante los primeros años de siglo, por todo ello no nos puede resultar chocante que esta obra causara una gran conmoción en la sociedad musical de la época.

⁴⁴ Grupo de literatos españoles formado por Miguel de Unamuno, Azorín, Pío Baroja, Antonio Machado, entre otros. Su literatura se caracterizaba por su patriotismo pesimista.

⁴⁵ Manuel de Falla (1876-1946): compositor español, fue uno de los mayores representantes del Nacionalismo español de primera mitad del siglo XX.

⁴⁶ Generación de Literatos muy ligados con la música de la época, donde destacan escritores de la talla de Federico García Lorca, Miguel Hernández, Dámaso Alonso etc.

Entre otros compositores españoles que también destacaron dentro de la generación del 27, cabe destacar la figura de Rodolfo Halffter⁴⁷(hermano de Ernesto Halffter), la mayoría de su producción musical se caracteriza por la utilización de un lenguaje musical con claras influencias del Neoclasicismo, si comparamos a los dos hermanos desde un punto de vista compositivo podríamos decir que Ernesto Halffter fue un compositor mucho más progresista y en cambio su hermano tuvo tendencias mucho más tradicionales.

Debemos tener en cuenta que a partir de la Guerra Civil, todos los avances que se estaban produciendo en el campo de la música, gracias en gran medida a las aportaciones recibidas por los compositores de la llamada generación del 27 se estanca, y adquiere una línea compositiva mucho menos progresista y avanzada.

Para finalizar cabe mencionar que todo este grupo compositivo en gran parte se vio influenciado por toda la vertiente Neoclásica encabezada por compositores de la talla de Igor Stravinsky , Paul Hindemith⁴⁸ entre otros.

Entre las características fundamentales que unen a los compositores de esta generación me gustaría destacar dos puntos fundamentales:

1. Siguen el movimiento Nacionalista.⁴⁹
2. Desarrollan en España tendencias musicales cultivadas en Europa

- Generación del 51

El final de la Guerra civil española marca un antes y un después en toda la producción y evolución cultural en España, más concretamente en el ámbito de la música los compositores de la Generación del 51⁵⁰ empiezan a cultivar nuevas corrientes compositivas que ya se estaban desarrollando en Europa como es el caso del Dodecafonismo.

⁴⁷ Fue uno de los mayores representantes de la música Neoclásica en el ámbito instrumental y escénico en la España del siglo XX.

⁴⁸ Paul Hindemith (1895-1963): compositor alemán considerado una de las figuras musicales más influyentes en la primera mitad del siglo XX, gran precursor del Expresionismo y Neoclasicismo musical.

⁴⁹ Gestado e impulsado por Manuel de Falla.

⁵⁰ Por lo general en este periodo se agrupan todos los compositores nacidos entre 1924 y 1938.

Dentro de este grupo destacan figuras musicales tan importantes como: Luis de Pablo⁵¹, Cristobal Halffter⁵², Miguel Alonso⁵³, Josep soler⁵⁴ y Xabier Benguerel. El nacimiento de este grupo surge de la necesidad de renovación y el intento de recuperar todo el tiempo perdido durante los años de guerra, y se basan principalmente en intentar alcanzar todas aquellas nuevas estéticas musicales impulsadas y desarrolladas en Europa, así como también hacer una renovación en todo lo referente a la forma musical.

- Contemporáneos del 51

En relación con los músicos más relevantes contemporáneos a la generación del 51 cabe destacar la figura de compositores tales como:

- Gonzalo Olavide
- Antón García Abril⁵⁵
- José Peris⁵⁶
- Claudio prieto, etc.

- Principios de los años 60

A partir de los años 60, los compositores españoles centran su producción musical en la creación de obras en torno al campo de la música Aleatoria y la música Electroacústica.

⁵¹ Luis de Pablo (1930-): Compositor español figura clave dentro de la Generación del 51, fue uno de los grandes precursores de la música contemporánea culta en España.

⁵² Cristóbal Halffter (1930): compositor de la Generación del 51, su labor compositiva se centró en su mayoría en el desarrollo de lo calificado como vanguardia musical del siglo XX.

⁵³ Miguel Alonso (1925-2002): compositor y musicólogo español fue uno de los mayores representantes de la música contemporánea en nuestro país.

⁵⁴ Josep soler (1935 -): compositor y ensayista español fue una de las figuras más importantes dentro del grupo de compositores de la Generación del 51.

⁵⁵ Antón García Abril (1933-): compositor español contemporáneo a la denominada Generación del 51, el grueso de su producción musical se centra en la composición de música para bandas sonoras.

⁵⁶ José Peris (1924-2017): compositor español contemporáneo a la denominada Generación del 51, es autor de una vasta producción que abarca desde la música de cámara a la sinfónica coral.

Todo esto es debido a la necesidad de no estancarse y por consiguiente seguir avanzando en relación con todas las estéticas musicales que se estaban desarrollando en el resto de Europa durante esos años.

Que España ocupase un lugar relevante dentro de esta nueva corriente, situación que no había sido posible en años anteriores debido a los innumerables problemas políticos, económicos y sociológicos en los que se encontraba sumido el país.

En torno a estos años en España, destacan la figura de algunos compositores tales como:

<p>Tomás Marco Aragón⁵⁷</p> <p>Francisco cano⁵⁸</p> <p>Jesús Villa Rojo⁵⁹</p> <p>José Manuel Berea</p>	<p>Miguel Asins</p> <p>Carlos Santos</p> <p>Fernando Palacios</p> <p>Carlos Cruz de Castro etc.</p>
---	---

Tabla 9: Principales compositores españoles principios años 60

58 Francisco cano (1939-2014): compositor español, fue uno de los fundadores de la “Asociación de compositores sinfónicos españoles” ACSE, se caracterizó por no seguir las nuevas estéticas vanguardista de la época, se puede decir que su producción musical se centra dentro de la música postmoderna.

⁵⁷ Tomás Marco Aragón (1942-): compositor español cuyas estéticas musicales son contrarias a las gestadas por los músicos de la Generación del 51. Fue premio nacional de música en 2002.

58

⁵⁹ Jesús Villa Rojo (1940-): compositor y clarinetista español, figura muy relevante de finales del siglo XX ,y principios del siglo XXI, escritor de numerosos métodos pedagógicos para clarinete.

CAPÍTULO 3

REPERTORIO MÚSICA CONTEMPORÁNEA PARA FLAUTA TRAVESERA EN ESPAÑA

3.1 La Flauta Travesera en la primera mitad del siglo XX:

Dentro de las tendencias estéticas de principios de siglo en las composiciones escritas para Flauta Travesera, destaca su utilización dentro del marco de la música impresionista de la mano de genios como Claude Debussy y su obra Para Flauta Sola “Syrinx”⁶⁰, dentro del repertorio de flauta sola (no fue demasiado extenso), encontramos obras representativas tales como: “Sonata Apassionata” Siegfried Karg-Elert, “Echo” Paul Hindemith⁶¹ , “Cinq Incantations” André Jolivet y “Density” Edgar Varèse.

En España la gran figura de principios de siglo por el genio Manuel de Falla, no escribió nada específico para flauta travesera, aunque sí la incluyó en su obra “Pysché”⁶². Me gustaría hacer especial mención a unas palabras que dedicó el compositor Edgar Varèse respecto a su obra Density que nos hacen ver de manera clara el papel que tenía la Flauta Travesera dentro de la producción musical a principios de siglo:

*“¿Qué hacer hoy de un instrumento que no puede sonar fuerte en el grave, cuya tessitura es demasiado reducida sobre el que no se pueden tocar más de tres octavas sin un doloroso esfuerzo?”*⁶³ Edgar Varèse También Realiza un pequeño análisis de la obra dividiéndola en dos ideas compositivas fundamentales sobre las que se crea.

*“La primera de ritmo binario modal, que anuncia y termina la composición, y la segunda de ritmo ternario atonal, prestando su elasticidad a los cortos desarrollos que se sitúan en las reiteraciones de la primera idea”*⁶⁴. Así mismo el compositor también da unos pequeños detalles acerca de cómo debe interpretarse la pieza:

⁶⁰ Obra basada en la mitología griega, en 1913 el literato Gabriel Mourey pidió a Debussy que le escribiese una música de escena para su obra teatral en tres actos “Pysche”. Estrenada en 1913, dedicada al flautista Louis Fleury.

⁶¹ Escrita en 1942, todas las piezas que escribió el compositor en dicho periodo se centran en torno a los primeros volúmenes de su tratado “unterweisung im Tonsatz”.

⁶² Obra escrita para flauta, voz, arpa, chelo, violín y viola (1923/1924).

⁶³ (Arias, 2015, p.667)

⁶⁴ (Arias, 2015, p.667)

“Las notas señaladas con una cruz deben ser tocadas muy suavemente golpeando al mismo tiempo las llaves para producir un efecto percusivo”

Con todo esto nos podemos hacer una idea del papel que tenía dicho instrumento en estos primeros años de siglo, en primer lugar veo claro que uno de los motivos por los cuales no hay demasiado repertorio exclusivo escrito para flauta travesera fue la falta de posibilidades técnicas que ofrecía a los compositores en comparación con otros instrumentos como por ejemplo el piano, instrumentos de percusión etc. En mi opinión, en una época en la cual los compositores contemporáneos buscaban explorar nuevos campos sonoros, tímbricos y explotar al máximo las posibilidades técnicas posibles de los instrumentos, creo que la flauta era un instrumento que en parte les limitaba para poder llevar a cabo todas estas nuevas corrientes estéticas del momento a su máximo esplendor. Así mismo, se puede observar una evolución en lo que a escritura se refiere, para poder llevar a cabo todos estos nuevos cambios tanto sonoros, técnicos y tímbricos, los compositores necesitaban dotar a la flauta de nuevos efectos y sonoridades hasta el momento inexistentes, todo ello necesita de una nueva simbología específica que sea reconocible por parte del intérprete. Uno de los grandes problemas que existe con el repertorio de música contemporánea a mi parecer es la falta de universalidad en lo que a grafías contemporáneas se refiere.

Existe un gran número de grafías que se suelen utilizar de manera idéntica por todos los compositores, en cambio muchas veces es el propio compositor es que al principio de la obra escribe su propia simbología para poder llevar a cabo todos los efectos intrínsecos en la partitura, todo esto dificulta en gran medida la lectura de este tipo de música.

3.2 La Flauta Travesera en la Segunda mitad del siglo XX:

Dentro del territorio español como ya he comentado en capítulos anteriores, en estos años en España destacan un grupo formado por jóvenes compositores a los que con el tiempo se les ha denominado la Generación del 51. Destacar como hito importantísimo, la revolución que se produjo a raíz de fenómenos como las grabaciones de audio y video.

Dado que este tipo de nuevas tecnologías permitía algo que hasta el momento era imposible y era tan simple, pero a la vez tan importante como que ahora la música se podía perpetuar y difundir tantas veces como se quisiera. En relación con el estilo compositivo más recurrente todas aquellas innovaciones y rupturas que se llevan a cabo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en la segunda mitad del siglo XX se amplifican hasta el extremo, dentro de las producciones instrumentales se da cabida a elementos como la teatralización, medios electrónicos etc.

A rasgos generales, dentro del Repertorio más importante escrito para Flauta Travesera en la Segunda Mitad del siglo XX, quisiera hacer especial mención a las siguientes composiciones:

<p>1950-1960</p>	<p>“La Merle Noir” Olivier Messiaen (1951) “Concierto para Flauta y orquesta de Cuerdas” Malcolm Arnold (1954) “Le Marteau sans maître” Pierre Boulez (1955) “Sonata para Flauta y Piano” Francis Poulenc (1957) “Sequenza” Luciano Berio (flauta sola) (1958)</p>
<p>1961-1970</p>	<p>“Fonogrammi” Krzysztof Penderecki para Flauta y orquesta de cámara (1961) “Mei” Kazuo Fukushima para Flauta sola (1962)</p>
<p>1971-1980</p>	<p>“Serenata a Lydia de Cadaqués” para Flauta y Piano. Xabier Montsalvatge (1971) “Fantasía para un gentil hombre”. Joaquín Rodrigo (1978). “Debla” para Flauta sola. Cristobal Halffter (1980)</p>
<p>1981-2000</p>	<p>“Melisma Furioso” para Flauta Sola Luis de Pablo (1990) “Aria antigua” versión para Flauta y guitarra Joaquín Rodrigo (1994) “Concierto para Flauta y Orquesta” op.72 Salvador Brotons (1997) “Pequeña serenata diurna” para dos Flautas Tomás Marco (2000)</p>

Tabla 10: Producción musical más importante para Flauta sola en el Siglo XX

3.3 Recursos expresivos y compositivos para Flauta Travesera en el Siglo XX:

Dentro de todos los recursos utilizados por los compositores contemporáneos para flauta según las estéticas musicales cultivadas por los mismos podemos distinguir dos vertientes: por un lado encontrados los Sonidos Convencionales y por otro lado los denominados Sonidos no convencionales.⁶⁵

⁶⁵ Propio de las técnicas contemporáneas, utilizadas para expresar y poder llevar a cabo toda esta nueva corriente musical a través de la Flauta.

En relación con la forma musical, aunque se siguen cultivando géneros usadas con anterioridad como la forma sonata, la forma musical predominante en esta época fue la forma libre. A continuación, voy a enumerar algunas técnicas contemporáneas que considero que son más utilizadas dentro del repertorio para flauta travesera en el siglo XX:

<p>Nuevas técnicas contemporáneas</p>	<p>Frullato⁶⁶ Sonidos eólicos⁶⁷ Armónicos⁶⁸ Vibrato⁶⁹ Glissando⁷⁰ Tongue- Ram⁷¹ Multifónicos ⁷²</p>	<p>Voz, voz con sonido Percusión llaves Pizzicato Microintervalos⁷³ Bisbigliando⁷⁴ Whistle tone⁷⁵ Combinaciones</p>
--	--	--

Tabla 11: Técnicas Contemporáneas más utilizadas para Flauta Travesera

71 Técnica contemporánea para Flauta Travesera que consiste en colocar el orificio de la embocadura entre los labios abiertos cerrándolos bien alrededor y a continuación se impulsa la lengua hacia delante produciendo una sonoridad que da lugar a un sonido una séptima Mayor por debajo de la nota que nosotros estemos digitalizando. (Arias, 2015, p.92)

75 Partiendo de una digitación del registro agudo, si el músico realiza un apertura y posterior relajación de la embocadura y emite una columna de aire con una presión muy baja aparecerán unos sonidos muy tenues denominados Whistle tone. (Arias, 2015, p.92)

⁶⁶ Tipo de articulación que se produce al hacer rodar la lengua dentro de la cavidad bucal.

⁶⁷ Aumentando la cantidad de aire que emitimos la embocadura y relajando la misma, interviene el ruido del aire en la embocadura.

⁶⁸ Los armónicos son, junto con los formantes y la amplitud de onda los elementos musicales que nos permiten distinguir y diferenciar un instrumento musical de otro.

⁶⁹ Recurso expresivo muy usado en épocas anteriores pero que dentro del repertorio de música contemporánea se suele utilizar aislándolo por completo de esos contextos.

⁷⁰ Consiste en pasar cromáticamente de una nota a otra, en el caso de la flauta se puede ayudar también con la embocadura.

71

⁷² Partiendo de una digitación de un sonido del registro grave, si el intérprete abre ligeramente algún agujero dividimos la columna de aire que se encuentra dentro del instrumento ,esto produce la aparición de dos sonidos a la vez.

⁷³ A partir de la llegada del Atonalismo, los compositores amplían la octava en intervalos menores a los semitonos.

⁷⁴ Consiste en variaciones sobre la cualidad del timbre de un sonido determinado.

75

3.4 Román Alís “Preludio y Cante” Op. 34 (sonata para flauta sola)

3.4.1 Román Alís (1931-2006):

Intérprete, compositor, arreglista y director español natural de Palma de Mallorca, realizó sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona de la mano de los maestros Joaquín Zamacois, Eduard Toldrá, Rafael Gálvez y Juan Pich Santasusana.

En 1961 obtiene el primer premio de Composición en el Concurso internacional de Divonne-les-Bains de París, donde pudo conocer a maestros de la talla de Oliver Messiaen, Jean Rivier y Louis Aubert entre otros. Años más tarde en torno a 1968 traslada su residencia a Madrid, donde trabajó como profesor de composición.

En relación a su producción compositiva, cabe destacar que fue uno de los compositores más prolíficos de las segunda mitad del Siglo XX en España, destacan obras como:

Repertorio Orquestal	Suite para Orquesta, Op. 50 (1966) Música para un Festival en Sevilla, Op. 60 Sintonía, Op. 70 (1968) La Catedral de Rouen, Op. 159 (1990) Seis Remembranzas a Eduardo Toldrá, Op. 175 (1995)
Coro y Orquesta	Salmo XXI de David, Op. 37 (1963) Misa Simple, Op. 64 (1967) Los Salmos Cósmicos, Op. 80 (1969) Aleluyas a la Resurrección de Cristo, Op. 120 (1978) 91)
Flauta Travesera	Concierto para Flauta y Cuerdas, Op. 128 (1979) Impresión N° 2, Op. 6-bis (1952) Sonata para Flauta y Piano, Op. 28 (1962) Dodecafonías, Op. 93 (1971) Preludio y Cante, Op. 34 (1963)
Música para Teatro	El Cómico Cómico Ruidoso de Don Roberto (1985) Motín de Brujas (1979) Ondina (1962)
Música para cine	La Espuela (1976) La Petición (1975) Melodrama Infernal. (1968) Sombras Recobradas (1973)

Tabla 12: Producción musical más relevante Román Alís

3.4.2 “Preludio y Cante” Op. 34 Sonata para Flauta Sola:

Esta composición para Flauta sola, consta de dos secciones claramente diferenciadas. En primer lugar encontramos lo que he denominado como *A (Preludio)* y posteriormente se sucede la segunda sección que he denominado *B (Cante)*. La obra fue dedicada al gran flautista catalán Salvador Gratacós.⁷⁶

76 Salvador Gratacós i Nadal (1928 – 2003): Flautista de origen catalán, realizó sus estudios en el Conservatorio Superior del Liceo. Actuó tanto de solista como en diversas agrupaciones a lo largo del siglo XX Y XXI tales como : Orquesta de cámara catalana, Orquesta de Radio Televisión Española, Orquesta Nacional de España (ONE) entre otros.

- Sección A “Preludio”:

En el comienzo de la obra, más concretamente en los 8 primeros compases encontramos lo que he denominado como *Introducción*, donde aparece el *motivo a*, muy recurrente a lo largo de toda esta primera sección de la obra. A continuación en los siguientes 5 pentagramas, vuelve a aparecer este primer motivo aunque esta vez en vez existe una reducción rítmica en el final del mismo dado que en vez de acabar en blanca finaliza con figuración de negra. También aparecen nuevos motivos (como es el caso del *motivo b* y *motivo c*). A partir del compás 30, comienza lo que he denominado como *pequeño desarrollo*, donde a mi entender el compositor busca una expresión mucho más melódica y expresiva respecto a los compases anteriores todo esto se puede ver en la utilización de una figuras rítmicas más grandes y unas grandes ligaduras de expresión así como el juego constante de dinámicas que favorecen ese sentido lírico que a mi entender demanda el compositor.



Figura 4: motivo d “Preludio”

En esta nueva sección cabe destacar otros nuevos motivos que he denominado *motivo d*, *motivo e* y *motivo f* que nos llevarán hasta una pequeña transición en el compás 63 y 64 para finalizar en el 75 en la *Coda final* donde de nuevo el compositor nos presentará el motivo a utilizado al comienzo del Preludio.

76



Figura 5: Coda final “Preludio”.

- Sección B “Cante”:

Esta segunda sección de la pieza, denominada Cante. Podemos apreciar con cierta claridad, en comparación con lo escrito con anterioridad que en esta nueva sección parece poseer un carácter mucho más rítmico y ligero que su antecesor. Las frases musicales parecen poseer una mayor extensión, lo que hace que el discurso musical adquiere una mayor fluidez que a su vez proporciona al espectador un mayor ligereza sonora. Como se puede apreciar claramente en el siguiente ejemplo que pertenece al comienzo de la obra.

Centrándonos en lo que sería un análisis estructural, claramente al comienzo se nos presenta el motivo principal que he denominado como *motivo a*, ya desde el comienzo del mismo con su carácter anacrúsico proporciona al intérprete una sensación de ligereza que como ya he comentado al principio de dicho análisis, esto será un denominador común en toda la sección.

Las primeras frases musicales (cinco compases más anacrusa), están formadas por los *motivos a* y *b*. más adelante a partir del 5/6 pentagrama aparece una pequeña transición que nos llevara hacia los nuevos motivos (*motivo c*), así como al final de la primera parte, más concretamente en el tercer pentagrama de la página 5 donde aparece un calderón.

Esta segunda sección de la obra la he dividido en cuatro partes, B1, B2, B3 Y B4. La primera de todas (B1) va desde el comienzo hasta el compás 50, B2 se desarrolla desde el compás 51 hasta el compás 81. B3 comienza en el compás 82 hasta el 100 (con una cadencia final desde el compás 95). Ya en último lugar B4, sección que transcurre desde el compás 101 con anacrusa hasta el compás 151 (donde aparecerá la coda final de la obra los últimos cuatro compases).

3.4.2.1 Análisis interpretativo:

En relación con el análisis interpretativo de la obra, centrándonos en la primera parte de la obra denominada Preludio, cabe destacar el carácter melodioso del mismo, así como un juego existente en el uso de diferentes colores a través del cambio de dinámicas constantes en la misma.

A mi modo de ver la obra, el compositor a través de la repetición de diferentes frases con cambios de dinámicas, enfatiza las mismas dotándolas de una cierta importancia y creando una expectación en el oyente. Este tipo de elemento se puede apreciar de manera clara en los dos primeros pentagramas de la obra.

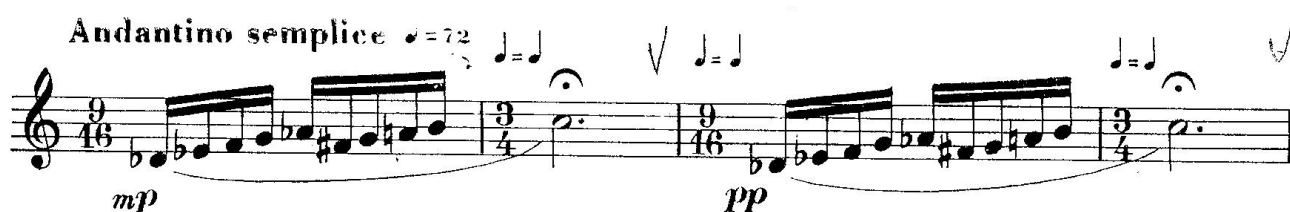


Figura 6 : motivo a “Preludio”

A medida que se va llegando al desarrollo del mismo el compositor juega además de con los colores y dinámicas de la obra, con el ritmo. A nivel interpretativo genera más movimiento en la música a través de nuevas formas rítmicas, lo que genera una tensión necesaria en el discurso musical que culminará tres pentagramas antes de finalizar la obra, donde se vuelve a repetir el la introducción inicial, volviendo a un sonido mucho más aflautado y una rítmica mas pausada.

En contraposición a esta primera sección de la obra, encontramos la sección número dos denominada Cante. A nivel interpretativo como músico e intérprete de la misma la encuentro ya desde el comienzo un mayor movimiento en el ritmo, dominado por un carácter más energético y fluido. Todo esto se puede comprobar de manera clara a través de las sucesivas progresiones de semicorcheas y tresillos de semicorcheas.⁷⁷

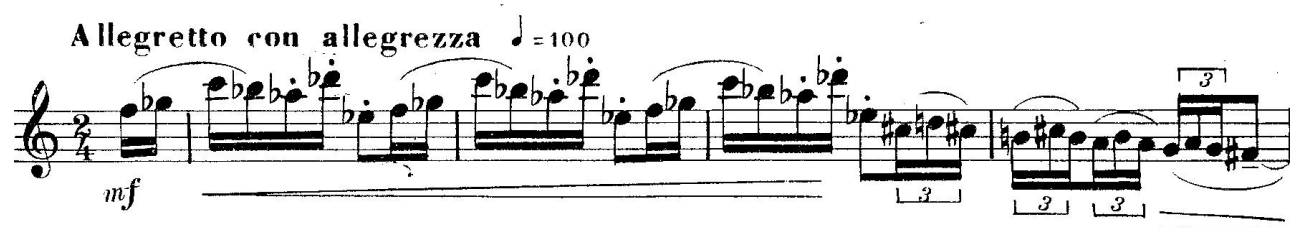


Figura 7 : motivo a y motiva b “Cante”

⁷⁷ Esto se produce de manera clara en los seis primeros compases (formados por el motivo a y motivo b).

Así mismo todo este discurso musical también resulta más fluido a través de la utilización de diversos tipos de compás, cambiantes con frecuencia, y que dotan a la pieza de mucho movimiento.⁷⁸ Respecto a la sonoridad y timbre que se busca a la hora de la interpretación de esta sección, considero que claramente hay un contraste si la comparamos con su antecesora, aquí las sonoridades son mucho más intensas y considero que dado las dinámicas y articulaciones empleadas se busca un sonido mucho más incisivo y penetrante.

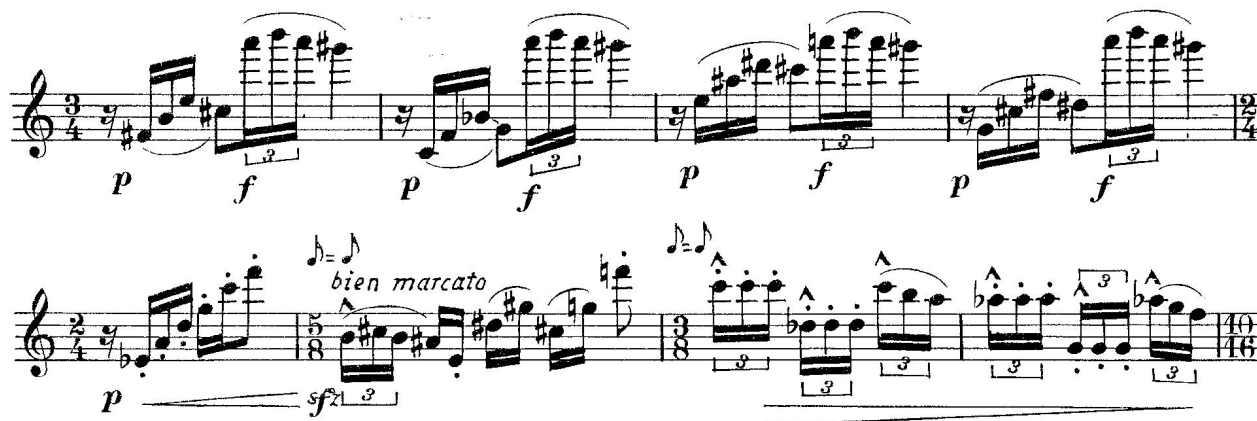


Figura 8 : “Cante”

3.5 Santiago Báez “Tres piezas para flauta sola”

3.5.1 Santiago Báez (1982-):

Córdoba (1982) compositor, pianista y flautista. Estudió en los conservatorios superiores de Córdoba y Badajoz. Ganador de premios como: “Intercentros”, “Alnafir” y “Pedro Bote” entre otros. En lo referente al campo de la composición ha realizado composiciones para diversas agrupaciones y entidades como por ejemplo: SGAE, Diputación de Jaén, Conservatorio superior de Badajoz, Junta de Andalucía, Universidad de Jaén, Ensemble Esquillante, Cuarteto Ziryab , etc.⁷⁹

3.5.2 “Tres piezas para flauta sola” Santiago Báez

En relación al análisis estructural de la pieza, explicar que dicha obra se encuentra a su vez dividida en tres pequeñas piezas escritas para flauta sola, bajo el siguiente título:

⁷⁸ Constantemente hay cambios de compás que se mueven entre 2/4, 4/8, 5/8, 8/8 etc.

⁷⁹ Información obtenida a través de la página web del propio compositor, en el apartado biografía.

1. Improvisation
2. Tiento
3. Huida

3.5.2.1 Improvisation⁸⁰:

La primera de todas ellas se encuentra dividida en tres partes que he denominado A, B Y C. la sección A va desde el principio de la obras hasta el compás número 49. Dentro de esta primera sección podemos ver que a su vez se encuentra dividida en dos partes contrastantes que he denominado a1 (desde el principio hasta el compás 14) y a2 (desde el compás 15 hasta el compás 48).

A partir del compás 50 empezaría la sección B, a su vez esta se encuentra dividida en tres, las he denominado b1 (desde el compás 49 hasta el compás 64), b2 (desde el compás 65 hasta el compás 72) y finalmente aparecerá b3 (desde el compás 73 hasta el compás 80).

Ya para terminar la obra, a partir del compás 81 comienza la parte final de la pieza que he denominado C, esta sección a su vez la he dividido en dos. Por un lado encontramos c1 (que va desde el compás 81 hasta el compás 91) y c2 (que va desde el compás 92 hasta el final de la obra.)

En relación al análisis interpretativo de la pieza, se siente claramente ese carácter improvisatorio que ya se nos indica en el título. Con una evolución en la música, que se va desarrollando desde un carácter dulce y melódico del comienzo, hasta un final mucho más rítmico y energético.

Esta evolución se puede mostrar claramente con los dos ejemplo que se dan a continuación el primero de ellos forma parte de los primeros compases de la pieza, y el segundo al tema a2 de la misma.



Figura 9 : motivo al “Improvisation

⁸⁰ Análisis completo de la obra, en Anexos II.

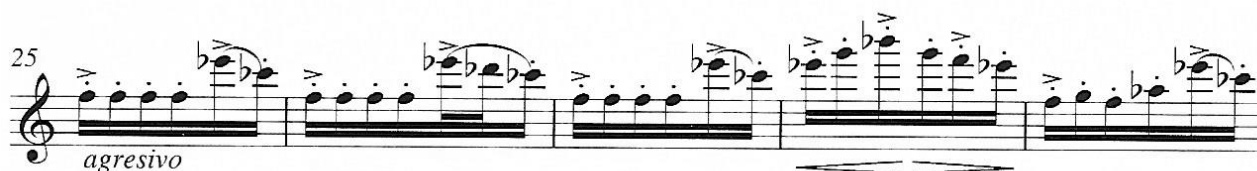


Figura 10: motivo a2 “Improvisation”

3.5.2.2 Tiento⁸¹:

Esta segunda pieza que forma la obra, en relación con su estructura formal, la he dividido en cuatro secciones a las cuales he denominado A, B, C y A'. La sección A, a su vez está dividida en tres, a1 (desde el principio de la obra hasta el compás 5), a2 (desde el compás 6 hasta el compás 11) y finalmente a3 (desde el compás 13 hasta el compás 14).

Posteriormente en el compás 15 aparecerá la segunda sección B, a su vez esta sección también se encuentra dividida en tres: b1 (desde el compás 15 al compás 18), b2 (desde el compás 19 hasta el compás 21) y b3 (desde el compás 22 hasta el compás 25).

Esta vez en la pieza Tiento la tercera sección será mucho más corta si la comparamos con la primera pieza, esta sección C (va desde el compás 26 hasta el compás 35). Para finalizar la pieza volverá en el compás 36 aparecerá A'.

En relación con el análisis interpretativo de la misma esta segunda pieza presenta a mi modo de ver un carácter mucho más tranquilo y melódico en comparación con la primera de las tres (Improvisation). Donde considero que prima la búsqueda de colores y cambios de sonoridad frente a un carácter meramente rítmico y enérgico.

3.5.2.3 Huida⁸²:

Ya para finalizar este ciclo de piezas para flauta sola, aparecerá Huida. Esta última pieza se encuentra dividida desde mi punto de vista, en dos secciones, las cuales he denomina A y A'.

La primera de ellas va desde el principio de la obra hasta el compás 26, a su vez, esta sección se encuentra dividida en tres.

⁸¹ Análisis completo de la obra en Anexos II.

⁸² Análisis completo de la obra en Anexos II.

a1 (desde el comienzo hasta el compás 9), a2 (desde el compás 10 hasta el compás 19) y ya por último a3 (desde el compás 20 hasta el compás 26). La segunda Sección de la pieza A' va desde el compás 27 hasta el final de la obra.

En relación al análisis interpretativo de la misma, claramente esta es la obra más enérgica y con movimiento de las tres. Marcada desde un principio por los acentos, recurrentes a lo largo de toda obra y que como indica el nombre mismo de la pieza da al interprete la sensación de estar escapando constantemente de algo. Como podemos apreciar con claridad en el siguiente fragmento, donde aparece el motivo principal de la pieza (formado por los dos primeros compases).

Presto (♩ = 144, aprox.)

The image shows a musical score for a piece titled 'Presto' with a tempo of approximately 144 beats per minute. The score is divided into two staves. The first staff is in 3/4 time and contains measures 1 through 4. The second staff is in 5/8 time and contains measures 5 through 8. The music is characterized by a complex, rhythmic melody with many accents and dynamic markings. The first staff starts with a forte (f) dynamic. The second staff starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and ends with a forte (f) dynamic. The key signature is one flat (B-flat).

Figura 11 : motivo a1 “huida”

CONCLUSIONES

Esta investigación la he centrado en el panorama musical español del S. XIX y S. XX, ya que ésta fue la época del continuo desarrollo y búsqueda de nuevas formas de música en nuestro país.

La realidad es que nos encontrábamos muy por detrás respecto al resto de Europa, tal como se expone a lo largo de la exposición, por la falta de especialización que existía entre los especialistas de viento madera en un único instrumento (oboe / flauta) en el siglo XIX y en el siglo XX debido a todos los problemas políticos (Guerra civil), económicos y sociales España se encontraba a la cola de Europa hasta finales de siglo que es cuando considero que empieza a resurgir.

Un hecho a destacar, es que en nuestro país a finales de la primera mitad del siglo XIX todavía en los conservatorios de música como por ejemplo el de Madrid, no estaba instaurada oficialmente como obligatorio la nueva flauta (Boehm). Como se explica a lo largo del trabajo muchos de los flautistas que fueron profesores en el conservatorio o que fueron solistas de orquesta, escribieron libros y métodos para poder aprender a tocar esta nueva flauta, ya que todos los libros anteriores quedaban obsoletos.

Ya en el siglo XX son los propios compositores contemporáneos los que escriben para este instrumento, aunque como se relata a lo largo de esta investigación en la primera mitad de siglo no fue un instrumento muy fructífero en cuanto a producción musical se refiere, dado en gran medida por las barreras que encontraban los compositores para poder llevar a cabo las técnicas musicales contemporáneas propias de las nuevas estéticas vanguardistas de la época, producido por las limitaciones técnicas existentes en el propio instrumento.

Así mismo, este trabajo manifiesta la existencia de grandes flautistas y compositores españoles que han sido grandes desconocidos de la historia musical española, como es el caso de figuras tan relevantes como: Eusebio González Val, el genio José María del Carmen Ribas, Fernando Palacios, José Manuel Berea, Salvador Gratacosetc. Pero lo que considero más relevante de todos estos músicos y compositores es la producción musical, más concretamente la escrita para flauta travesera que escribieron a lo largo de su vida, obras, métodos, libros, que hoy en día han quedado en el olvido y son parte de nuestra cultura musical que debemos rescatar.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Antonio: “Historia de la flauta , autores y obras”, (Tiento , Madrid 2014).
- Castaño Perera, Enrique: “Arquitectura y música: Policoralidad en la Capilla Real del Alcázar de Madrid”, (Madrid, diciembre 2006)
- Díez Huerga, María Aurelia : “El Liceo de Oviedo: un ejemplo de sociedad musical en el siglo XIX”, (Nasarre, 2013)
- Díez Huerga , María Aurelia: “Las Sociedades Musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)”, (Anuario musical , 2003)
- Espín y Guillen , José : “Teatro del Príncipe: Concierto del Señor Ribas”, (La Iberia Musical y Literaria, 25 de diciembre de 1842), pp.132-134
- Gérico Trilla, Joaquín y López Rodríguez, Francisco Javier: “La flauta en España en el Siglo XIX” (Madrid: Real Musical, 2011), pp. 10-135
- Hernández Polo, Beatriz : “La música de cámara en el Siglo XIX”,(universidad de Salamanca)
- López Rodríguez, Francisco Javier: “Joaquín Valverde en la tradición flautística española del siglo XIX”, (Conservatorio superior de música de Sevilla, 2000), pp. 35-57
- Masriera, Arturo: “El liceo de Isabel II”, (La Vanguardia , 15 de noviembre de 1921)
- Osuna Lucena, María Isabel: “La música en Sevilla durante 1850-1860”, (Departamento de historia del arte de la universidad de Sevilla)
- Programa de Mano : “Novena Sinfonía de L.V.Beethoven”, (Verano de la Villa, 2006)
- Programa de Mano : “La flauta Romántica Española” , (Ciclos de conciertos Fundación Juan March, Abril-Mayo 2001)
- Programa de Mano : “Madrid Siglo XVIII, Música de la Real Capilla” , (Ciclos de conciertos Fundación Juan March, 4 de mayo de 2002)
- Programa de Mano : “Músicas para la flauta” , (Ciclos de conciertos Fundación Juan March , 7 de junio de 1997)
- Romero Peña, María Mercedes : “El Teatro en Madrid a principios del Siglo XIX (1808-1814) en especial en la guerra de la Independencia” (Universidad complutense de Madrid facultad de Filología, Madrid, 2006)
- Sancho García, Manuel: “ El sinfonismo en Valencia durante la Restauración”, (Universidad de Valencia publicaciones Servei, 2003)

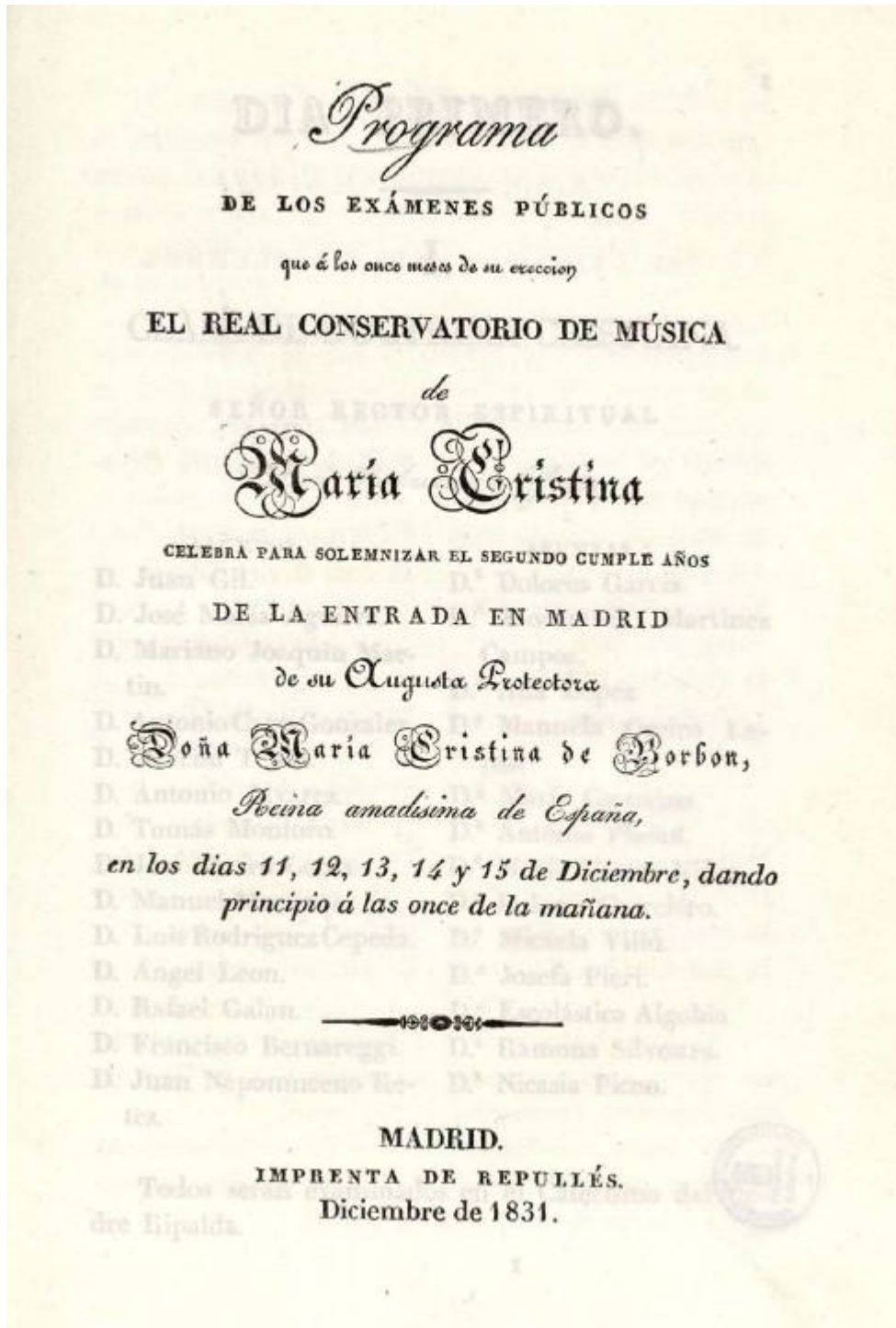
- Sánchez Belén, Juan Antonio : “La capilla Real de Palacio en la crisis del antiguo régimen : 1808-1820) , (cuadernos de historia moderna vol.27, 2002)
- Marco, Tomás : “Pensamiento musical y Siglo XX” , (fundación autor 2002)
- Arias Antonio “ Temario de Fluta”, (Registro propiedad intelectual)
- Garijo, Manuel “Nueva música española para Flauta I” Ed. Mundimúsica (Enero 1985).
- Garijo, Manuel “Nueva música española para Flauta II” Ed. Mundimúsica (Enero 1985).

FUENTES DE INTERNET

- <http://www.a2mminiaturistas militares.com/uniformes-militares/99-la-real-banda-de-alabarderos.html>. Accedido 20 junio 2017
- <http://www.cmbfradio.cu/articulo.php?art=561>. Accedido 12 agosto 2017
- http://www.ecured.cu/index.php/Juan_Casamitjana-Accedido 12 agosto 2017
- https://www.google.es/searchq=Joan+casamitjana+flautista&rlz=1C1SKPL_enES399E S399&oq=joan+&aqs=chrome.1.69i57j69i59j014.4120j0j8&sourceid=chrome&espv=2&es_sm=93&ie=UTF-8. Accedido 20 septiembre 2017
- http://books.google.es/booksid=0y0cHLzR1GUC&pg=PA44&lpg=PA44&dq=cafes+concierto+siglo+xix&source=bl&ots=_2NGKCC2H4&sig=0BXjiud_MdEkCks8-beIyYJQk0U&hl=es&sa=X&ei=H3hFU5q0Lc6 . Accedido 30 octubre 2017
- <http://www.liceubarcelona.cat/es/el-liceu/la-institucion/historia/acontecimientos-importantes.html>. Accedido 30 de octubre 2017
- <https://www.diagonalperiodico.net/blogs/javierfernandez/sobre-real-conservatorio-y-musico-itinerante-abocado-al-exilio-la-espana-del..> Accedido 20 Agosto 2018.
- <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:kQvNl6nOLsMJ:dialnet..> Accedido 20 Agosto 2017
- <http://www.descubriendolamusica.com/2014/12/la-petenera-se-ha-muerto.html>. Accedido 10 Septiembre 2017
- <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A6132>. Accedido 10 Septiembre 2017
- <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=3130047>. Accedido 10 septiembre 2017

ANEXO I. IMÁGENES

Nº1 Programa exámenes Real Conservatorio de Música María Cristina



2.^a seccion. D. Antonio Capo Gonzales.
 D. Rafael Galan. D. Manuel Martinez.
 D. Tomás Montoro. D. Carlos José Sentiel.
 D. Luis Rodriguez Ce-
 y peda. D. Narciso Tellez.

Los alumnos de la primera seccion serán examinados en la analogía y sintáxis.

Los de la segunda solamente en la analogía.

VII.

CLASE DE FLAUTA.

Profesor Don Magin Jardin.

ALUMNOS.

D. José de la Lama. D. Vicente Canaut.
 D. José de Juan. D. Magin Jardin.
 D. Pedro Sarmiento. D. Eustasio Siró.
 D. Pascual Zosaya. D. Lorenzo Benitez.
 D. Juan de Madrid.

Los alumnos don Pascual Zosaya, don José de la Lama y don Pedro Sarmiento ejecutarán un trio de tres flautas, compuesto por el señor Porta.

VIII.

Los alumnos esternos de la clase de piano don Francisco Calvete, don Ignacio Hernandez, don José Lacabra, y los internos don Antonio Capo Gonzalez

ANEXO II. ANÁLISIS PARTITURAS

Nº1 "Preludio y cante op.34" Román Alís

A Salvador Gratacós

PRELUDIO Y CANTE

Op. 34

SONATA PARA FLAUTA SOLA

ROMAN ALIS

I. PRELUDIO

Andantino semplice $\text{♩} = 72$

The musical score for the first movement, 'Preludio', is written for a single flute. It begins with a tempo marking of 'Andantino semplice' and a metronome marking of 72 quarter notes per minute. The piece is in 3/4 time and consists of seven staves of music. The dynamics range from mezzo-piano (mp) to fortissimo (f). The score includes various articulation marks such as accents, slurs, and breath marks. There are several triplet and quintuplet passages throughout the piece. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

© Copyright 1972 by Román Alís

Musical staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. Dynamics: *f* (first measure), *mp* (second measure). Features a triplet of eighth notes in the second measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. Includes a crescendo hairpin.

Musical staff 2: Treble clef, 2/4 time signature. Dynamics: *f* (first measure), *mp* (second measure). Features a triplet of eighth notes in the second measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. Includes a crescendo hairpin.

Musical staff 3: Treble clef, 2/4 time signature. Dynamics: *f* (second measure), *pp* (fourth measure). Includes a crescendo hairpin.

Musical staff 4: Treble clef, 2/4 time signature. Dynamics: *cresc. molto* (second measure). Features a triplet of eighth notes in the second measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. Includes a crescendo hairpin.

Musical staff 5: Treble clef, 2/4 time signature. Dynamics: *p* (first measure), *mp* (second measure). Includes a crescendo hairpin.

Musical staff 6: Treble clef, 2/4 time signature. Dynamics: *mf* (first measure), *f* (second measure). Includes a crescendo hairpin.

Musical staff 7: Treble clef, 2/4 time signature. Dynamics: *f* (first measure), *mp* (second measure), *f* (fourth measure). Features a triplet of eighth notes in the second measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. Includes a crescendo hairpin.

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics: *mp*, *f*, *cresc.*, *rit. poco*. Features triplets and slurs.

Musical staff 2: Treble clef, 7/4 time signature. Dynamics: *ff*, *f*. Features *rubato* and *a tempo* markings, triplets, and slurs.

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics: *mf*, *mp*, *p*. Features triplets and slurs.

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics: *pp*. Features triplets and slurs.

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics: *pp*. Features *ritardando* marking, triplets, and slurs.

Musical staff 6: Treble clef, 9/16 time signature. Dynamics: *p*, *mp*. Features *Più moderato* marking, slurs, and accents.

Musical staff 7: Treble clef, 9/16 time signature. Dynamics: *mf*, *f*, *sfz*. Features *rit.* marking, slurs, and accents.

II. CANTE

Allegretto con allegrezza $\text{♩} = 100$

The musical score consists of ten staves of music in a single system. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Allegretto con allegrezza' with a tempo of 100 beats per minute. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *sfz* (sforzando), with various accents and phrasing marks. The score includes several triplet markings and slurs. The first staff begins with a *mf* dynamic and features a triplet of eighth notes. The second staff starts with a *p* (piano) dynamic. The third staff has a *f* (forte) dynamic followed by a *dim.* (diminuendo) marking. The fourth staff begins with a *p* dynamic. The fifth staff starts with a *mf* dynamic. The sixth staff begins with a *f* dynamic. The seventh staff starts with a *sfz* dynamic followed by a *dim.* marking. The eighth staff begins with a *f* dynamic, followed by a *p* dynamic, then a *f* dynamic, and finally a *mf* dynamic. The ninth staff starts with a *f* dynamic, followed by a *p* dynamic, then a *f* dynamic, and finally a *p* dynamic. The tenth staff begins with a *f* dynamic, followed by a *p* dynamic, then a *f* dynamic, and finally a *p* dynamic.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic of *f* and includes a *sfz* marking. The second staff features alternating dynamics of *f* and *p*. The third staff includes a *p* dynamic and a *rit. poco* instruction. The fourth staff is marked *a tempo* and features a *f* dynamic. The fifth staff continues with a *f* dynamic. The sixth staff includes a *mf* dynamic. The seventh staff features a *ff* dynamic. The eighth staff includes a *f* dynamic. The ninth and tenth staves continue the melodic and rhythmic development of the piece.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 5/8 time signature. It features a dynamic marking of *sfz* and a *p* marking. The second staff continues with a 3/8 time signature and includes a *sfz* marking. The third staff has a 4/8 time signature and a *p* marking. The fourth staff is marked *Piu Lento* and features a 5/4 time signature with a *p* marking. The fifth staff is in 3/4 time and marked *f*. The sixth staff is marked *Primo Tempo* and features a 2/4 time signature with dynamics of *p*, *f*, *p*, and *sfz*. The seventh staff continues in 2/4 time with dynamics of *p*, *sfz*, *p*, and *mf*. The eighth staff is in 3/4 time and marked *f*. The ninth staff is in 2/4 time and marked *f*. The tenth staff is in 3/4 time and marked *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

p

p *f* *p* *f* *p* *f*

p *sfz*

sfz

p *sfz* *p*

sfz *p* *cresc.*

ff

sfz

Moderato Conclusivo
mf *sfz*

SEVILLA JULIO DE 1963

Nº2 "Tres piezas para Flauta Sola" Santiago Báez

Three Pieces

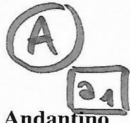
for solo flute

I. Improvisation

(to Clara Martínez Lomas)

Santiago BÁEZ
(1982)

2



Andantino



Vivo

Copyright © 2003 by Santiago José Báez Cervantes

25 *agresivo*

30 *mf*

36 *cresc. molto* *ff*

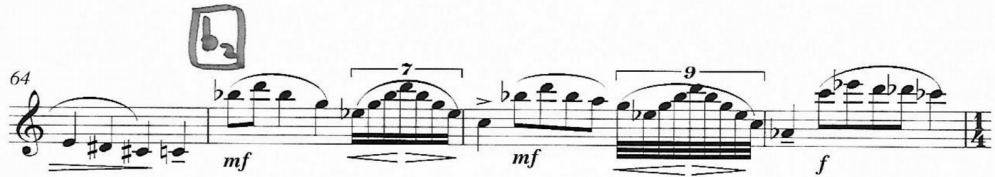
42 *p* *sf* *sf* *p*



49 *Andante* *p* *mf* *pp* *p* *mf*

54 *pp* *mf*

59  Musical staff with notes and dynamics: *mf*, *p*.

64  Musical staff with notes, dynamics: *mf*, *f*, and fingerings: 7, 9.

68  Musical staff with notes, dynamics: *mf*, *f*, *con ironía*, *p*.

72  Musical staff with notes, dynamics: *mf*, and fingering: 6.

75  Musical staff with notes, dynamics: *f*, *p con ironía*.

79  Musical staff with notes and dynamic: *f*.



81 **Vivo**

p e cresc.

8^{va} **Enérgico**
ff *mf*

p *p*

p e cresc. *f*

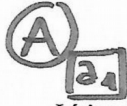
mf

cresc.

8^{va} *ff* *p e cresc.* 8^{va} *ff*

Córdoba, 14 - 6 - 2003

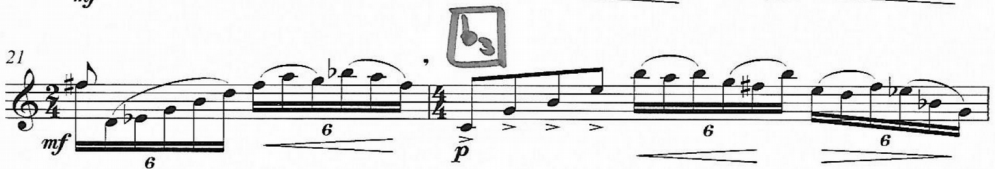
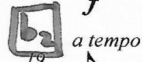
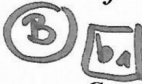
6



II. Tiento

(to Cristina Granero)

Lírico ♩ = 112



Copyright © 2005 by Santiago José Báez Cervantes

23 *mf* *f* *8^{va}*

25 *p* *Lírico* $\text{♩} = 112$

poco ret. e accel...

29 *accel...* *a tempo* *rit...* *a tempo* *'Huida'...*

35 *rit...* *p* *a tempo* *poco a poco cresc...*

39 *ff* *poco rit...* *mf* *a tempo* *cantabile*

43 *poco a poco dim. hasta fin* *rit...*

47 *Meno mosso* $\text{♩} = 88$

49 *rit. hasta fin* *extinguendose*

8



III. Huida

(to Wendela Claire van Swol)

Presto (♩ = 144, aprox.)

Copyright © 2003 by Santiago José Báez Cervantes

A' 9

27 *f* *mf* *f*

32

36 *mf* *ff* 8^{va}

39 *dim. poco a poco*

43 *f* 8^{va}

46 *accell.* *p cresc. poco a poco*

50 *a tempo* *f* *p* *f* *p*

52 *sff* *p* 8^{va} *sff*

Córdoba, 26 - 9 - 2003