



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Grado en Historia y Ciencias de la Música

**LA MIRADA AL PASADO EN OBRAS PARA
FLAUTA Y PIANO DE COMPOSITORES
ESPAÑÓLES DE LA EDAD DE PLATA**

Trabajo Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Grado en Historia y Ciencias de la Música

ISABEL GÓMEZ DÍEZ

Realizado bajo la dirección del Prof. Carlos Villar Taboada

CURSO ACADÉMICO 2022/2023

Diciembre 2022

A mi madre, que me apoya y anima a tener una actitud positiva frente a los problemas. Sin su motivación no hubiese podido salir adelante, ella es mi fuente de inspiración.

A mi profesor Carlos, que siempre, y fuera de lo académico, me ha animado y motivado a superarme.

Índice de anexos

ANEXO 1. TIRANA, HOMENAJE A SARASATE 55

Ejemplo 1.1: 55

Ejemplo 1.2: 56

Ejemplo 1.3: 56

Ejemplo 1.4: 57

ANEXO 2. ARIA ANTIGUA 59

Ejemplo 2.1: 59

Ejemplo 2.2: 59

Ejemplo 2.3: 60

Ejemplo 2.4: 60

ANEXO 3. OFRENDA A FALLA 63

Ejemplo 3.1: 63

Ejemplo 3.2: 64

Ejemplo 3.3: 64

Ejemplo 3.4: 65

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	12
HIPÓTESIS Y OBJETIVOS	13
ESTADO DE LA CUESTIÓN	13
METODOLOGÍA	17
ESTRUCTURA DEL TRABAJO.....	18
CAPÍTULO 1. CONTEXTUALIZACIÓN	21
1.1.- La música española del siglo XX.....	21
1.2.- Falla y el neoclasicismo musical del primer tercio del siglo XX	24
1.3.- La Generación del 27 o Generación de la república y la Edad de Plata de la música española del siglo XX.....	26
CAPÍTULO 2.- <i>EL HOMENAJE A SARASATE</i> (OBRA SIN FECHAR PUBLICADA PÓSTUMAMENTE EN1973) de JESÚS GURIDI.....	29
2.1.-El nacionalismo regionalista de Guridi	29
2.2.-Jesús Guridi y su <i>Homenaje a Sarasate</i>	30
2.3.- <i>Tirana, homenaje a Sarasate</i> (sin fechar), de Jesús Guridi.....	31
CAPÍTULO 3.- <i>EL ARIA ANTIGUA</i> (1959) DE JOAQUÍN RODRIGO.....	37
3.1.-Joaquín Rodrigo y el neoclasicismo musical de la posguerra	37
3.2.- <i>Aria antigua</i> (1959), de Joaquín Rodrigo.....	39
CAPÍTULO 4.- <i>LA OFRENDA A FALLA</i> (1973) DE JESÚS ARÁMBARRI.....	45
4.1.- <i>Ofrenda a Falla</i> (1973), de Jesús Arámbarri.....	45
CONCLUSIONES	51
BIBLIOGRAFÍA	71

INTRODUCCIÓN

En este Trabajo de Fin de Grado he tratado de hacer un recorrido por la música española desde finales del siglo XIX y durante los dos primeros tercios del siglo XX para, a través del estudio de la evolución de los diferentes estilos musicales que tuvieron lugar en España durante esos años, probar que los compositores han mantenido una tendencia a buscar referencias en el pasado: en unos casos, recurriendo a los modelos clásicos de la antigüedad; y, en otros, inspirándose en el folklore, las tradiciones y la música popular de los correspondientes países o regiones.

Centro mi Trabajo de Fin de Grado en el análisis de tres obras para flauta y piano de sendos compositores españoles: *Tirana, homenaje a Sarasate* (1973) de Jesús Guridi (Vitoria 1886-Madrid 1961), *Ofrenda a Falla* (1946) de Jesús Arámbarri (Bilbao 1902-Madrid 1960) y *Aria antigua* (1960) de Joaquín Rodrigo (Sagunto, Valencia 1901-Madrid 1999).

La conciencia del pasado siempre ha estado presente en la mente de los artífices de todas las disciplinas artísticas, ya sea en pintura, escultura, literatura, música, danza, arquitectura o cine; y, por supuesto, también en la música: miradas al pasado que han dado lugar a estilos culturales que emulan las características de épocas anteriores y buscan su inspiración en el folklore, en las costumbres populares, en la mitología, en los maestros que ya no están y a los que se quiere rendir homenaje...

Partiendo del siglo XIX, se debe tener en cuenta que la evolución de la música española no corrió pareja al resto de Europa debido, fundamentalmente, a las circunstancias sociales y políticas de nuestro país, con la presencia de una monarquía absoluta, la de Fernando VII (1808-1833), que impuso una fuerte censura a la entrada de música de compositores como Beethoven o Schubert, de forma que el Romanticismo europeo del siglo XIX apenas tuvo influencia en nuestra producción musical, más cercana a la influencia italiana, próxima todavía al Clasicismo.

Tras la muerte de Fernando VII, comienza en España un periodo de mayor apertura a la música procedente de otros países europeos y de valoración de nuestras propias características musicales, apreciadas y difundidas por todo el mundo por numerosos compositores extranjeros, como Rimsky-Korsakov, Liszt o Ravel. A partir de ese momento comienza una nueva inclinación musical en la que, más allá de la expresión de los sentimientos personales, surge la necesidad de una exaltación de las

tradiciones del pasado a través de la música popular, en la búsqueda de una identidad nacional, basada principalmente en el flamenco andaluz.

Por su parte, el siglo XX ha sido el periodo histórico durante el que más tendencias y estilos han convivido, algunos incluso contrapuestos y, muchas veces, condicionados y determinados por las circunstancias históricas y políticas de los distintos países. En la España de comienzos del siglo XX, si bien la mayoría de la bibliografía existente ha relacionado la música con los diferentes nacionalismos, son pocos los compositores cuyas obras se enmarcan en su totalidad dentro de una única corriente, salvo que su producción musical sea muy breve. Normalmente tiene lugar algún tipo de evolución, provocada por condicionantes externos y por influencias recibidas de otras épocas y de otros autores, que sirven de guía e inspiración, como fue el caso de Falla.

JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Como flautista, la elaboración de este trabajo me ofreció la oportunidad de investigar acerca de mi instrumento en el ámbito de la música española del siglo XX, lo que me llevó a plantearme la búsqueda de un repertorio específico para flauta travesera y piano acompañante, ya que en los centros de enseñanza de los conservatorios profesionales se trabajan obras para flauta pertenecientes a diferentes épocas pasadas, pero se presta poca atención al repertorio nacional más reciente.

Los planes de estudio de los conservatorios profesionales son generalmente bastante amplios en relación con el aprendizaje del propio instrumento, con el fin de conocer y trabajar los diferentes estilos, pero esa amplitud obliga a realizar una selección entre las épocas y los compositores más representativos. En mi caso, me resultaron especialmente interesantes por gustos personales las composiciones españolas para flauta travesera del siglo XX, ya que no concibo una formación flautística adecuada que no incluya, con una cierta profundidad y destreza, este repertorio.

La justificación de la elección de estos tres compositores y sus obras se encuentra en el hecho de que he encontrado entre ellos nexos y vínculos comunes principalmente a través de la figura de Manuel de Falla (1876-1946): Joaquín Rodrigo era un gran admirador suyo, a pesar de que entre ambos distaban veinticinco años; Guridi, por su parte, fue contemporáneo de Falla; y, precisamente, la obra que analizaré de su discípulo Arámbarri es su *Ofrenda a Falla*.

Las obras de Jesús Guridi y Jesús Arámbarri son menos conocidas por el público en general que las de Joaquín Rodrigo, que se encuentra entre los compositores españoles de música clásica más populares, junto con Falla, Albéniz (1860-1909), Granados (1867-1916) o Turina (1882-1949), debido a su gran repercusión tanto nacional como internacional. La popularidad de su *Concierto de Aranjuez* (1939) se encuentra cercana, en la música clásica española, a la de *El amor brujo* (1915) de Falla. A pesar de ello, creo que los tres son igualmente representativos de esa época musical y que influyeron de forma significativa en las siguientes generaciones de compositores nacionales.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Tras la justificación del tema, he tomado como hipótesis de trabajo que, dentro del repertorio español para flauta y piano del siglo XX, entre los compositores españoles de la llamada Edad de Plata existe una tendencia a inspirarse en las referencias al pasado, manteniendo un equilibrio entre la mirada al futuro y la búsqueda de esa esencia pretérita, bien a través de la dedicatoria de su obra a compositores del pasado como a Sarasate, en el caso de Guridi, o a Falla, en el de Arámbarri, con sus *Ofrenda* y *Homenaje*, términos utilizados en el título y subtítulo de sus obras, respectivamente, o bien utilizando otra terminología en la que igualmente se hace referencia al pasado como en el *Aria Antigua* de Joaquín Rodrigo, en la que también, de forma implícita, se vislumbra ese mismo propósito.

El objetivo de este trabajo es, por tanto, confirmar la anterior hipótesis mediante el análisis del repertorio elegido y la identificación de los rasgos que lo conectan con el pasado. Con el estudio de las fuentes bibliográficas sobre las características de la música española desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX y el análisis de las obras objeto de estudio, trataré de encontrar las principales relaciones y la conexión de cada una de ellas con la obra del compositor al que se rinde homenaje en los casos de Falla y Sarasate, o las referencias a características musicales del pasado en el caso de *Aria Antigua*.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En lo referente al estado de la cuestión, he llevado a cabo una recopilación de bibliografía en la que se tratan, de una u otra forma, cuestiones relacionadas con la evolución de la música en España desde finales del siglo XIX y hasta el momento

objeto de estudio. Aunque son bastantes los autores que analizan la cuestión de la construcción de una identidad nacional desde diferentes ámbitos –como la historia, la política, o la literatura–, no es tan fácil encontrar alusiones de manera concreta al tema de la mirada al pasado en la obra de los compositores españoles de esta generación. Sin embargo, y aunque en el ámbito musical la investigación sobre esta cuestión no esté tan desarrollada, es posible encontrar fuentes de información en las que hay referencias a las corrientes musicales que coexistieron en España durante ese periodo y que buscaban referentes en el pasado para la construcción de una identidad nacional común.

Para ello he utilizado importantes repositorios, como Dialnet o Researchgate, que contienen numerosas publicaciones especializadas útiles para los objetivos de este trabajo, así como páginas webs de entidades del mundo de la cultura que agrupan gran cantidad de importantes recursos para el estudio de la evolución de la música española, como el Instituto Cervantes, a través su portal Cervantes Virtual, y la Fundación Juan March.

En el análisis de la música española de los siglos XIX y XX es necesario destacar la enorme importancia de la cultura y el flamenco andaluces como principales fuentes de inspiración y referentes en la construcción de una identidad nacional común, siendo Felipe Pedrell (1841-1922), autor del *Cancionero musical popular español*, publicado originalmente en 1918 y uno de sus principales teóricos, defensor de una total renovación de la música española a partir de dichas influencias. En el manifiesto *Por Nuestra Música* (1891) se refiere Pedrell a la inagotable riqueza de la música popular española con «infinitud de melodías primitivas...que brotan de todas las provincias de España y forman regiones musicales distintas...» (Pedrell 1891, 43), realizando un estudio en profundidad de la misma, que ha servido de referencia a las siguientes generaciones de compositores nacionales.

De Federico Sopena Ibáñez, quiero destacar su *Historia de la música española contemporánea*, publicada inicialmente en 1976, obra en la que hace un recorrido por la música y los compositores españoles desde principios del siglo XX, deteniéndose especialmente en la figura de Manuel de Falla.

De la obra de Tomás Marco, debo hacer referencia al volumen 6, *Historia de la música española del siglo XX*, publicado inicialmente en 1983, en el que lleva a cabo un análisis exhaustivo de la música y los compositores nacionales de dicho siglo.

Por otro lado, entre las numerosas obras dedicadas a Manuel de Falla, se ha de resaltar *Vida y obra de Falla* (1988), de Federico Sopena, que hace referencia a la

extraordinaria influencia de Falla en la música española en general y, en particular, en la obra de los compositores objeto de este trabajo.

También cabe mencionar, de Antonio Gallego, *El arte de Joaquín Rodrigo* (2003), que profundiza en la vida y en el legado de este afamado compositor español reconocido internacionalmente.

Sobre el origen de los nacionalismos musicales, destacan, por su valor como recursos bibliográficos para este estudio, algunos trabajos del Dr. Joaquín Piñeiro, como «Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España» (2013), donde el autor hace referencia al uso que el franquismo hizo de la obra de los compositores nacionalistas de fines del siglo XIX y principios del siglo XX como instrumento de legitimación y propaganda política de la dictadura.

Además, también han servido como apoyo bibliográfico para el presente trabajo algunas tesis, como «Neoclasicismo musical en España en torno a 1918 y 1936», de Alberto J. Álvarez Calero (dirigida por María Isabel Osuna Lucena, Universidad de Sevilla, 2004), así como algún Trabajo de Fin de Máster «Procedimientos intertextuales en Dedicatoria de Federico Moreno Torroba», de Vicent Morelló Broseta.

En el artículo «La imposible inocencia del musicólogo: el proceso de construcción histórica de la Generación musical del 27 o de la República», su autor, Cristóbal L. García Gallardo (2009), afirma que:

Adolfo Salazar bautizara en 1932 como «Promoción de la República» a un grupo de jóvenes compositores, varias denominaciones han sido utilizadas para referirse a lo que hoy conocemos como Generación de la República o Generación musical del 27, y en la actualidad, tanto la etiqueta adjudicada a este grupo de artistas como la delimitación de sus integrantes están siendo revisadas. Si bien es cierto que la postura combativa y la identificación con los ideales republicanos de Salazar, auténtico valedor de aquellos jóvenes, han condicionado el debate sobre esta generación, no lo es menos que otros factores no estrictamente políticos -como el interés en recuperar a muchos de aquellos autores o la valoración estética a partir de ciertos prejuicios posteriores- han influido en la construcción histórica de esa abstracción teórica llamada Generación musical del 27 o de la República.

Por su parte, el músico y docente Vicent Lluís Fontelles, de la Universidad de València, en su artículo recopilatorio «Periodos musicales: final del siglo XIX y siglo XX Del posromanticismo a la vanguardia ecléctica», afirma que en el nacionalismo

musical se pueden distinguir dos períodos: un primer nacionalismo, durante la segunda mitad del siglo XIX, en el que destacaron las escuelas rusa y escandinava; y un segundo nacionalismo, durante la primera mitad del siglo XX, marcado por las escuelas húngara y española. En España los compositores más representativos de esta corriente musical durante ambas etapas son (Fontelles 2019, 49-60): Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867- 1916), Manuel de Falla (1876-1946), Joaquín Turina (1882-1949), Jesús Guridi (1886-1961), Joaquín Rodrigo (1901-1999) y Jesús Arámbarri (1902-1960). Curiosamente, y en ese orden, Fontelles hace referencia a los tres autores en los que se basa mi trabajo.

Quiero mencionar también «El Nacionalismo de las esencias ¿una categoría estética o ética?», de Elena Torres Clemente, en el que la autora analiza la concepción de «nacionalismo» según el crítico musical Adolfo Salazar, dividiéndolo en dos tipologías: una que tendría como principal representante a Falla, a través de la explotación de lo que él denominaba la «savia nacional» (el nacionalismo de las esencias) y otra que tendría su fuente de inspiración en los «temas nacionales» (el nacionalismo de las apariencias).

Por su parte, Federico Moreno Torroba, en su «Discurso leído por el Sr. D. Federico Moreno Torroba en el acto de recepción pública contestación del Sr. D. Ángel María Castell», el día 21 de febrero de 1935, afirma que «la tradición es la base en la que se asientan los pueblos», que (Moreno Torroba 1935): «lo castizo es lo tradicional depurado a través del tiempo y de las generaciones» y que «siguiendo el ejemplo de grandes músicos, debemos buscar en las canciones y danzas populares, en las leyendas, en todo lo tradicional [...], la materia temática que ellos supieron encontrar para sus creaciones...». Sigue su discurso asegurando que «el resurgimiento de nuestra música vendrá [...], tornando los ojos con todo amor, con toda veneración, hacia lo nuestro, encerrándola en el estrecho círculo de su nacionalismo que es el medio que considero eficaz para conseguir su universalidad» y «me afirmo día tras día, en el camino español, nacionalista, tradicionalista y castizo que me he trazado para mi música».

Finalmente, de Jesús Guridi hay que destacar «El canto popular como materia de composición musical», discurso leído el día 9 de junio de 1947 en el acto de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el que el compositor aclara que (Guridi 1947) lo está escrito principalmente desde un «aspecto

estrictamente estético y emotivo, esto es, en cuanto el canto popular es fuente de belleza y elemento de que el compositor se sirve para crear su obra», teniendo en cuenta, sin embargo que

acerca del empleo de los temas populares en la composición, hay abierta amplia disputa; mientras un sector no ve inconveniente ni menoscabo para la obra artística en el uso del canto popular, otro cree ver en su utilización un fácil recurso, consecuencia de la falta de ideas propias, y viene a considerarlo como, un «arte menor», nunca comparable con el que se basa en la originalidad del autor exclusivamente.

METODOLOGÍA

Respecto a los criterios de selección de las obras y autores objeto de estudio, las razones que me han llevado a decidirme por ellos son las siguientes. En primer lugar, en los tres casos se trata de obras para flauta y piano compuestas en el siglo XX, siendo la flauta el instrumento que mejor conozco. Además, no existe excesiva discordancia entre los años de composición y entre la cronología de los autores, lo que me ha permitido situarlos en una misma etapa musical. Un detalle que me llamó especialmente la atención fue que en los tres casos estaban conectadas a través de su dedicatorio: la figura del reconocido flautista Rafael López del Cid (1921-2006). Tanto Jesús Guridi como Jesús Arámbarri utilizan prácticamente la misma dedicatoria en sus obras: «A Rafael López del Cid, con toda mi admiración y afecto» en *Tirana, Homenaje a Sarasate*; y «Al excelente flauta Rafael López del Cid, con admiración y afecto», en *Ofrenda a Falla*. Por su parte, también *Aria Antigua* lleva la dedicatoria «A Rafael López del Cid» por cuyo encargo fue realizada, siendo esta coincidencia el vínculo más fuerte entre las tres obras, que pone el acento sobre la relevancia del flautista para los compositores.

Además, las tres obras están compuestas bajo el concepto común de referencia al pasado, que se conecta, en relación con la hipótesis y el objetivo de este trabajo, bien como homenaje u ofrenda a otros destacados compositores anteriores –como Falla y Sarasate–, o a través del uso del término «antigua» –como en el *Aria* de Rodrigo–.

Las obras de Jesús Guridi y Jesús Arámbarri, son menos conocidas por el público en general que las de Joaquín Rodrigo, que se encuentra entre los compositores españoles de música clásica más populares, junto con Falla, Albéniz, Granados o Turina, debido a la gran repercusión tanto a nivel nacional e internacional de su *Concierto de Aranjuez* (1939), una de las obras más reconocidas de la música clásica

española, junto con *El amor brujo* (1915) de Falla. A pesar de ello, creo que los tres son igualmente representativos de esa época musical e influyeron de forma significativa en las siguientes generaciones de compositores nacionales.

En este sentido, Jesús Arámbarri, quizás el menos conocido debido a su fallecimiento a una edad más temprana, está estrechamente relacionado con Jesús Guridi, máximo exponente del nacionalismo regionalista vasco, del que fue alumno de órgano y composición, además de ser también gran admirador de Falla, al que dedica su única obra para piano y flauta, analizada en este trabajo. Arámbarri realizó estudios en París, en la Schola Cantorum, el mismo centro donde años atrás se había formado Guridi a quien, como a Falla, se considera perteneciente a la llamada «Generación de los Maestros» de la que hablaré más adelante. En esa etapa, Arámbarri coincidió en París con Joaquín Rodrigo, que estaba realizando sus estudios con Paul Dukas (del que Arámbarri también fue discípulo) en la École Normale de Musique, donde permaneció cinco años. Además, Rodrigo tiene en común con Arámbarri la gran admiración que ambos profesaban a Falla, con el que Rodrigo mantuvo una extensa correspondencia: de ahí las abundantes referencias en este trabajo a la obra de Manuel de Falla y a la evolución estilística de sus composiciones ya que actúa como importante nexo entre estos tres compositores.

En lo que se refiere al análisis, llevaré a cabo la descripción de cada parámetro musical en cada obra: melodía, ritmo, armonía, dinámica, textura, tratamiento tímbrico e instrumental, recursos expresivos y forma. Respecto al formato, para designar las notas musicales, su altura y sus posibles alteraciones, así como los extranjerismos (en italiano), emplearé letra cursiva. Señalaré los compases mediante números, el resto de las referencias numéricas serán escritas con letra. Para que no resulte repetitiva la indicación de los compases utilizaré las abreviaturas «c.» y «cc.».

Respecto a las fuentes que he empleado, las tres partituras de las principales obras (*Tirana*, *Aria antigua* y *Ofrenda a Falla*) las citaré en fuentes y bibliografía, al final del TFG, así como partituras secundarias y grabaciones.

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Tras la descripción musical paramétrica de las tres composiciones llevaré a cabo una comparación en relación con las obras de los compositores que homenajea cada una, incluyendo ejemplos, tanto de la descripción como de este último apartado, con fragmentos de partituras en anexos al final del trabajo. Finalmente elaboraré una

conclusión en función de las deducciones y resultados que obtenga a través de la realización de este trabajo.

CAPÍTULO 1. CONTEXTUALIZACIÓN

1.1.- La música española del siglo XX

A lo largo de toda la historia de la música podemos encontrar una y otra vez «vueltas al pasado» por diferentes motivos, en algunos casos simplemente para buscar y reutilizar determinadas técnicas o recursos compositivos de épocas anteriores y, en otros, para rendir homenaje y como muestra de reconocimiento y admiración a los grandes maestros que les precedieron. En esos retornos, tanto los nacionalismos como los neoclasicismos, aunque de manera distinta, han tratado de recuperar tendencias y formas antiguas.

Manuel de Falla fue el compositor español pionero de la corriente neoclasicista, abandonando un nacionalismo que ya era diferenciado y aceptado en Europa por unos postulados también populares, pero más cercanos al planteamiento neoclásico, claramente influido por la música de su admirado Domenico Scarlatti e influyendo a su vez en sus discípulos más próximos de la Generación del 27.

Por su parte, el casticismo se puede definir, más que como un estilo musical, como una tendencia hacia lo primigenio, ligado a lo popular, a lo puro. Se prolonga desde sus inicios, allá por la segunda mitad del siglo XVIII y durante los dos siglos posteriores, favorecido por la clase política y definido por unos rasgos particulares en su regreso en el siglo XX, situándose a veces en un punto intermedio entre el nacionalismo y el neoclasicismo. Los aspectos tanto comunes como diferenciadores entre el casticismo y el neoclasicismo del siglo XVIII se mantienen en ese regreso en cuanto a su concepto costumbrista pero no así en lo estético.

En esa clara vuelta al pasado que tiene lugar en España a partir de 1918, algunos compositores contemporáneos de Falla se identificaron siempre con el casticismo como Turina y también gran parte de la obra de Joaquín Rodrigo, sin olvidar que, influido por Falla, a quien profesaba gran admiración, Rodrigo compuso también muchas obras de corte neoclasicista.

Jesús Guridi es otro importante compositor español que comparte generación con Falla, la llamada «Generación de los Maestros», a la que Tomás Marco considera equiparable a la Generación musical del 98, incluyendo a Guridi entre los músicos más importantes de la misma, junto con Joaquín Turina, Conrado del Campo y Oscar Esplá (Marco 1989), además del mencionado Falla. Este grupo de compositores asumió el reto de lograr una regeneración de la música española, tratando de conseguir una identidad

nacional que fuera reconocida y aceptada a nivel europeo, propósito ya iniciado por otros, como Granados y Albéniz, y que esta generación pretende llevar a la práctica a través del camino del nacionalismo musical, siguiendo los postulados de Pedrell y Barbieri. Este objetivo se basa en la utilización del folklore como instrumento para dotar de carácter propio a la obra musical, junto con el retorno a las tradiciones y la concepción tonal de la música. Las obras de Falla *Retablo de Maese Pedro* (1922) y *Concierto para clave y cinco instrumentos* (1926) sirven de guía a la nueva Generación de la República que, tras la Guerra Civil y el exilio de Falla, ve truncadas sus expectativas por un «nacionalismo casticista», así denominado por Tomás Marco (1989, 165), promovido por el nuevo régimen, mientras los Maestros, como Guridi o Esplá, siguen dando continuidad a la música española de posguerra componiendo grandes obras, fieles a un estilo que mantiene una concepción más universal e independiente respecto a su estética musical, hasta la llegada de la siguiente nueva generación, que se une a las vanguardias del momento rompiendo con la tradición.

El neoclasicismo, surgido en el siglo XX tras la Primera Guerra Mundial (aunque en coexistencia con otras muchas corrientes en Europa), en España estuvo relacionado principalmente con el Siglo de Oro, considerado la etapa más gloriosa de la historia española, y también con los ambientes dieciochescos. Falla fue su máximo exponente español. Sin embargo, el propio Falla nunca tuvo intención de situarse a la cabeza de ninguna escuela, ni manifestó una clara identificación de su obra dentro de este nuevo estilo musical que ya se percibía en nuestro país en esos años y al que tampoco se calificó oficialmente como «neoclasicismo». En ese momento histórico, el neoclasicismo era una opción más entre todas las corrientes vanguardistas existentes, manteniendo el gusto por lo popular, aunque de un modo diferente al que mostraban los nacionalismos.

Durante el periodo que transcurre desde la Primera Guerra Mundial hasta nuestra Guerra Civil, los músicos españoles de la llamada «Generación del 27», influidos por Falla, por entonces ya valorado internacionalmente y relacionado con importantes compositores extranjeros, estaban al corriente de las vanguardias europeas cuyo principal núcleo se situaba en París. Pero con el estallido de la Guerra Civil y la posterior Segunda Guerra Mundial el panorama musical español sufrió un gran cambio y la influencia de Falla se fue diseminando, aunque se puede afirmar de él que es uno de los compositores españoles cuya producción musical, aunque no demasiado extensa,

experimentó una mayor evolución, hasta el punto de que cada una de sus obras presenta un carácter diferenciado.

Emilio Casares Rodicio afirma que la música española inició de forma un tanto tardía respecto a otras manifestaciones culturales un reformismo que le llevaría a conseguir posteriormente «un peso específico como fenómeno cultural y un respeto entre los intelectuales» (Casares Rodicio 1987, 261-322). En este sentido, y según Sopena, «un resumen apurado sobre la música en la generación del 98 podría hacerse con una sola palabra: nada. Tanto es así que, de recoger exhaustivamente sus citas sobre la música, tendríamos solo un breve capítulo de alusiones» (Sopena Ibáñez 1958, 74).

En 1914, Joaquín Nin –intérprete, compositor, investigador del folklore musical español y crítico musical– llevó a cabo una reflexión sobre lo que él consideraba una «deficiente preparación humanística del músico» que, junto con el aislamiento de España en Europa y la ausencia del hábito de la lectura «Porque no leer hoy –sentencia Nin– es aislarse; aislarse es ignorar; ignorar es retroceder» (Nin 1914, 13). Y así, «fuimos olvidados por todos, y ocurrió que nosotros mismos dimos en dudar de nuestra propia existencia» (Nin 1914, 13). Para paliar este atraso, proponía medidas como reformar los currículos de los conservatorios, revitalizar los estudios musicológicos e impulsar y dar a conocer los repertorios más innovadores. También estaban quienes se mostraban a favor de una creación musical principalmente nacionalista y regionalista, al margen de la influencia de las corrientes extranjeras para defender las preferencias por los programas tradicionales que el público seguía manifestando (Nin 1914, 13).

La publicación de *El Cancionero popular español* (1922) de Pedrell, en un momento en que el tema del nacionalismo vuelve surgir como preocupación importante entre músicos y escritores musicales, fue muy acertada y muchos investigadores se basarían en su obra para iniciar una aproximación más científica al estudio del folklore.

Un importante punto de fricción entre los críticos musicales de la época fue el tema del nacionalismo y la inflexible definición que Rogelio del Villar atribuía a un término cambiante y al que resulta imposible de asignar una definición inequívoca, precisa y universalmente aceptada, como la historia ha demostrado, y como resulta fácil de observar en aquella etapa concreta de la historia de la música española en la que confluían tendencias de carácter regionalista, andalucista y casticista (Carredano 2004, 136).

El lenguaje nacionalista encuentra su inspiración en las fuentes populares para fortalecer los signos de identidad de esa nación o país. Pero también es posible referirse

al concepto «exotismo» como la búsqueda de la inspiración en la música procedente de otras culturas, de forma que algunos compositores han reproducido en sus obras ritmos, melodías, estructuras y sonidos folklóricos de otros países (como es el caso de la *Carmen* de Bizet o el *Capricho español* de Rimsky-Korsakov. Por tanto, también podemos afirmar que la búsqueda del exotismo o de las raíces nacionalistas se encuentra frecuentemente en el pasado, al que han vuelto la mirada compositores españoles como Falla, Rodrigo, Moreno Torroba, Guridi o Arámbarri. Para Moreno Torroba, concretamente, lo importante era conservar la tradición y así lo reflejó en su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1935, en el cual manifiesta claramente sus principios estéticos e ideológicos, afirmando que «lo castizo es lo tradicional depurado a través del tiempo» (Moreno Torroba 1935, 12). La cultura del pueblo, sus costumbres, su arte, descansan en una tradición presente que no es un mero recuerdo del pasado, está viva y «su influjo permanece y gobierna nuestros actos» (Moreno Torroba 1935, 12). La tradición y el folclore son, además, el camino hacia la universalidad de la música española, pues «encerrándola en el estrecho círculo del nacionalismo podrá lograrse el amplísimo campo de la anhelada universalidad» (Moreno Torroba 1935, 18).

La búsqueda de la identidad en el folclore en relación a la música culta es una constante en la estética nacionalista iniciada por Pedrell y continuada por sus discípulos con Falla a la cabeza, de forma que el folclore se convierte en objeto principal para la composición y fuente de inspiración para los compositores españoles que, tras la crisis musical de la generación del 98, buscan en la tradición y en lo castizo una singularidad de lo español y un elemento diferenciador frente a corrientes extranjeras, de forma que la ideología nacionalista se muestra como el camino adecuado para universalizar la música española.

1.2.- Falla y el neoclasicismo musical del primer tercio del siglo XX

Entre todos los estilos musicales que coexistieron en España durante el primer tercio del siglo XX, haré especial referencia al neoclasicismo musical por defender los principios vanguardistas y contemporáneos de esa época y volver la mirada, con seriedad y precisión, hacia las fuentes históricas del pasado desde una perspectiva de progreso, sin la añoranza del romanticismo ni el apego del nacionalismo, ya que el ideal clásico siempre ha estado presente, hasta en las corrientes artísticas más innovadoras del siglo XX (Álvarez Calero 2004, 79).

El término «neoclasicismo musical» como corriente de principios del siglo XX ha sido más utilizado por los historiadores que por los propios protagonistas, aun conscientes de ese nuevo estilo y lenguaje musical que recupera métodos compositivos del pasado y utiliza el folclore como materia principal, reelaborándolo.

Las dos obras de Falla más innovadoras, prácticamente las únicas consideradas de corte neoclásico son, como se ha señalado, *El retablo de Maese Pedro* (1922) y *Concierto para clave* (1923), aunque también se puedan encontrar ciertas características similares en *El Sombrero de tres picos* (1919), de cuando el compositor todavía buscaba romper con su anterior carácter nacionalista, marcado por músicos como Albéniz o Granados, quienes, a principios del siglo XX, llevaban con gran éxito sus obras nacionalistas por medio mundo. Falla, al igual que Turina, también siguió estas tendencias inicialmente, pero, al contrario que Turina, que siempre llevó su particular toque impresionista, Falla acabó desmarcándose de esa corriente. El influjo del lenguaje estilístico de Scarlatti en la obra de Falla fue determinante para el desarrollo de su carácter neoclasicista (Álvarez Calero 2004, 178).

Desde *El amor brujo* (1915), curiosamente iniciada en París, aunque de corte nacionalista, ya no se aprecia en su obra una repetición estilística. La siguiente, *El sombrero de tres picos* (1874), aunque no enteramente neoclasicista por sus citas a canciones folklóricas y sus recursos melódicos de zarzuela, sí es una clara preparación para su salto al neoclasicismo puesto que en ella ya se aprecia sutilmente la influencia de la música Scarlattiana y dieciochesca (Álvarez Calero 2004, 186).

Sobre *El retablo* y el *Concierto*, Stravinsky, tras escucharlas en Londres dirigidas por el propio Falla, diría lo siguiente: «Para mí estas dos obras marcan un progreso indiscutible en el desarrollo de su gran talento, que se ha liberado aquí resueltamente de la tendencia folklorista bajo la cual corría el riesgo de empequeñecerse» (García 1971, 70).

Además de la influencia de Scarlatti, ya desde sus inicios Falla mostró su interés por la música española antigua influido por Pedrell, máximo impulsor del renacimiento musical contemporáneo español y propulsor del uso del canto popular y las estructuras cultas del dieciocho y anteriores, alejadas de las influencias extranjeras. En esa época se pueden distinguir en España dos grupos musicales importantes ubicados en Madrid y Barcelona, respectivamente y coincidentes en número: el «Grupo de Madrid», autoproclamado «los músicos del 27», que hace referencia al grupo de «los Ocho» compositores madrileños, entre ellos los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter; y,

paralelamente, un grupo catalán con Toldrá y Mompou, entre otros. Estos grupos de músicos de principios del siglo XX han sido también denominados «Generación del 31» y «Generación de la República» por coincidir cronológicamente con la proclamación de la Segunda República. La principal diferencia entre ambos grupos está en que el catalán no está vinculado a la influencia estética del neoclasicismo, como sí ocurría en el «Grupo de Madrid». El hecho de que ninguno tuviera una repercusión importante fuera de nuestro país, a pesar del impulso que recibían por parte de las críticas de Adolfo Salazar desde su periódico *El Sol* (continuador de la *Revista Musical Hispano Americana*), tuvo su principal causa en la interrupción que supuso la Guerra Civil en todos los ámbitos culturales y sociales y que empujó al exilio a muchos de ellos incluido el propio Salazar. Ello truncó las expectativas de estos músicos, comúnmente denominados posteriormente «Generación del 27», por estar relacionados personalmente con los poetas de dicha generación, y coincidentes por primera vez en una identidad de objetivos: los de llevar la música española, separada del casticismo, hasta un nivel similar al de la música europea. En palabras de Rodolfo Halffter:

Nuestro objetivo principal, harto ambicioso, consistía en hallar una solución adecuada a la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirnos a las corrientes del pensamiento europeo. Falla nos había señalado la manera de alcanzar esa meta. Don Manuel había logrado la renovación del lenguaje al extraer e incorporar a su arte las esencias de nuestra música popular, o música «natural», la que como la andaluza está estrechamente ligada al primitivo canto litúrgico español, y al tomar la savia de la antigua música culta hispánica, olvidada en archivos y bibliotecas...» (Iglesias y Halffter 1991, 411).

En conclusión, los músicos de la Generación del 27 buscaban una estética basada en la sobriedad de medios, alejada de lo superfluo; una música pura, como pretendía Falla. Su neoclasicismo buscaba la concisión en la expresión a través de pequeñas estructuras cerradas y evitando «la hipertrofia en el lenguaje musical», en palabras de Rodolfo Halffter (Iglesias y Halffter 1991, 415).

1.3.- La Generación del 27 o Generación de la república y la Edad de Plata de la música española del siglo XX

A las ya mencionadas y muchas veces imprecisas etiquetas de «Generación del 27» (por ser estos músicos coetáneos y muchas veces amigos de los poetas de dicha generación) o «Generación de la República» (expresión derivada de la de «Promoción de la República», acuñada por Adolfo Salazar, quien posteriormente abandonó esta

denominación en favor de la ya generalmente aceptada «Generación del 27»), el catedrático de Música en la Universidad de Oviedo Emilio Casares Rodicio añade otra denominación más, extraída del título de una obra de Carlos Mainer (*Ensayo de interpretación de un proceso cultural (1902-1939), La edad de plata*). Con ocasión de la celebración del Ciclo de Música Española de La Generación de la República de la fundación Juan March en mayo-junio de 1983, Casares Rodicio, en su introducción al programa general del citado ciclo, titulada «La Generación de la República o la Edad de Plata de la Música Española» afirma lo siguiente:

La Edad de Plata es el período cultural que, según José Carlos Mainer y Abad Nebot, transcurre desde 1900 a 1939 y que, en el caso de la música española, se retrasa hasta 1915 cuando tiene lugar la fundación de la Sociedad Nacional de Música, año en que Falla compone su *Amor Brujo* y Adolfo de Salazar inicia su crítica en la *Revista Musical Hispanoamericana*. Pero esta restauración de la música española durante la Edad de Plata se fundamentó sobre todo en el trabajo y en la aportación de la gran Generación de la República, que había recibido y asumido el mensaje que Falla y Salazar proponían, sobre todo a partir de los años veinte, cuando comienza a ser activa. Sin embargo, y a pesar de que esta Generación constituye el mejor y único modelo, prácticamente, en la historia de la música española, de regeneración absoluta de este arte dotándole de un carácter más activo y trascendental, aún no se ha llevado a cabo un estudio riguroso sobre la misma. (Casares Rodicio 1983, 7).

Finalmente, el compositor y crítico musical Enrique Franco, en un artículo publicado en *El País* el 6 de junio de 1983, «La edad de plata», presenta un concepto muy amplio que incluiría hasta tres generaciones de músicos, comenzando por:

Pedrell, Albéniz y Granados, prosigue con Falla, Turina y Del Campo y se continúa en la generación de 1927. Es decir, en el término «La edad de plata» entran en juego tres generaciones, cuando menos, si es que no queremos considerar continuadores de la misma los músicos de la conocida convencionalmente como generación de 1950 (Franco, 1983).

Todo lo anterior justifica la inclusión de los tres autores objeto de este trabajo bajo esa alusión común a la «Edad de Plata».

CAPÍTULO 2.-EL HOMENAJE A SARASATE (OBRA SIN FECHAR PUBLICADA PÓSTUMAMENTE EN1973) de JESÚS GURIDI

2.1.-El nacionalismo regionalista de Guridi

Como he señalado anteriormente, diversos compositores españoles influyeron de manera decisiva sobre las siguientes generaciones de músicos, lo cual se tradujo, en numerosas ocasiones, en la composición de obras cuyo objetivo era un claro homenaje a la música del pasado a la que volvían la mirada una y otra vez.

En muchas ocasiones se ha buscado la inspiración y se ha bebido en las fuentes de la música popular de las diferentes regiones españolas, surgiendo así compositores de los llamados nacionalismos periféricos, como Mompou y Toldrá en Cataluña, Esplá y Rodríguez Albert en Valencia, o Guridi y Arambarri en el País Vasco. Estos autores se convirtieron en un referente de los movimientos nacionalistas que iban surgiendo en estos territorios, hasta el punto de ser suficiente, a veces, que ese fuera su lugar de nacimiento, independientemente de que su obra no tuviera nada que ver con fines de carácter político. Tal es el caso de *Mirentxu* (1911) y *El caserío* (1925) de Guridi, que se catalogaban como obras de carácter regionalista del siglo XX. En *La Meiga* (1929), del mismo Guridi, se recrea una ambientación gallega, a pesar de tratarse de un autor vasco (Piñeiro Blanca 2013, 237-62). Mientras, otras de sus composiciones sí tienen un carácter nacionalista vasco más explícito, como la ópera *Amaya* (1920), la colección de piezas sinfónicas bajo el título de *Diez melodías vascas* (1941) o la *Sinfonía "Pirenaica"* (1945).

La obra de Jesús Guridi (1886-1961) se encuadra en el marco de una estética nacionalista común a toda su generación y extensiva a la mayor parte de la música española hasta los años cuarenta. Es el mayor de los compositores incluidos en este trabajo y su obra se centra en la exaltación de las raíces vascas a través del folklore y de la música popular propia de su región (Nagore 1998, 77-79).

Después de su amplia formación en el extranjero (en París, Bruselas y Colonia) y con claras influencias, especialmente, de la música francesa y de los nacionalismos europeos, su vuelta a Bilbao, coincidiendo con el resurgimiento del nacionalismo musical vasco en las primeras décadas del siglo XX, le llevó a inspirarse en temas relacionados con la exaltación de la identidad del pueblo vasco y con una idealización de las tradiciones y de los hechos históricos través de sus raíces folklóricas primitivas,

algo que permanece hasta sus últimas composiciones, siguiendo los postulados ideológicos de Pedrell.

El estilo musical de Guridi se enmarca en una estética nacionalista que es compartida con muchos de sus compañeros de generación y que se extiende en la música española hasta los años cuarenta o cincuenta. Ante la cuestión de si se trata de un referente nacionalista común o de si es más bien una adición de nacionalismos locales de carácter regionalista, Guridi, en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando el 9 de junio de 1947, titulado *El canto popular como materia de composición musical*, aun declarando su entusiasmo por la música popular española, advierte a los compositores en contra del recurso excesivo de la música andaluza, «llamada por antonomasia música española», en detrimento del «caudal dormido de sus propios tesoros regionales», expresando su admiración por la gran calidad de la música popular vasca, ya que «como es natural, me he dedicado preferentemente al estudio y cultivo de su música» (Guridi 1947, 6-13). Guridi afirma buscar la belleza por encima de todo al utilizar la música popular en sus composiciones como principal exponente de un nacionalismo «de esencias» y creando un estilo propio al mismo tiempo que amplía su lenguaje estético dotando de nuevos matices los motivos populares y proporcionándoles una amplitud y un carácter novedosos, ocultos hasta ese momento. Su obra continúa manifestando su homenaje a la «esencia de sus raíces vascas» hasta su gran creación *Diez melodías vascas* estrenada en 1941, máxima expresión de su nacionalismo musical.

2.2.-Jesús Guridi y su *Homenaje a Sarasate*

En la obra de Sarasate se puede apreciar de forma constante la presencia del folklore como principal elemento rítmico y melódico, especialmente de jotas navarras y zorcicos vascos. Sobre la cuestión de si Sarasate era o no nacionalista, Nieves Gutiérrez de la Concepción y M^a Luisa Gutiérrez de la Concepción, sobrinas del violinista y compositor, se interrogaron en un artículo sobre su estilo musical, y encontraron una división de opiniones: entre los que afirman que, efectivamente así era, dado que sus composiciones están inspiradas, en su mayoría, en cantos populares como jotas, malagueñas, muñeiras, boleros, vitos, zapateados o *zortziccós*, que dio a conocer la música española por todo el mundo (Sagardía 1956, 13); y otros que rechazan esta relación con el nacionalismo, puesto que Sarasate se incorpora a un estilo compositivo seguido por otros autores de su época, quienes, al igual que él, también se basaron en

canciones populares propias de los lugares donde habían nacido para escribir algunas de sus composiciones. Por tanto, si nos atenemos al hecho de que se limitó a reproducir en sus obras los tópicos musicales con los que otros continuaron posteriormente, buscando la inspiración de sus composiciones, especialmente para violín, en nuestro folklore en general y, en particular, en el de su región navarra, no se le debería considerar un compositor propiamente nacionalista (Plantón 2000, 213). No obstante, insisto en que podemos encontrar diversidad de opiniones sobre una cuestión tan subjetiva y difusa como es el concepto de nacionalismo.

2.3.-*Tirana, homenaje a Sarasate* (sin fechar), de Jesús Guridi

La obra de Jesús Guridi analizada en este trabajo es su *Tirana, homenaje a Sarasate*, su única obra para flauta y piano, en un caso igual al de *Dedicatoria* (1935) de Federico Moreno Torroba: ambas piezas están dedicadas al gran flautista Rafael López del Cid y su duración es similar.

Se trata de una obra cuya fecha de composición se desconoce, aunque fue publicada póstumamente, en 1973. Como su propio nombre indica, tiene como propósito homenajear el virtuosismo y la genialidad del famoso violinista y compositor Pablo de Sarasate a través del hermoso colorido de la flauta travesera. El nombre de *Tirana* hace una doble referencia al mundo dieciochesco: por un lado, en recuerdo de una famosa actriz retratada por Goya; por otro, «tirana» era también un tipo de canción danzada del siglo XVIII, de carácter cómico, que se hizo popular junto con las tonadillas en los intermedios teatrales y que normalmente estaba en compás de 3/8 y se convirtió en parte de la música de los jaleos, «una categoría genérica de danzas a solo que también aparecían en muchas fiestas populares andaluzas» (Morelló 2016, 52). Los jaleos fueron importantes en el desarrollo del baile flamenco y su popularidad se extiende a otras zonas de Europa. El mismo Beethoven introdujo una tirana en su ciclo de canciones de diferentes países (Morelló Broseta 2020,80), pero transcurre en un ritmo ternario constante, en contraposición a la amalgama rítmica de la obra de Guridi.

Melodía:

En *Tirana* la cumbre melódica es *la6*. Al comienzo de la sección A se encuentra una célula melódico-rítmica de 8 compases (véase ejemplo 1.1) que, al igual que en *Capricho Vasco* (1880), se repetirá a lo largo de la obra. Vuelve a aparecer igual (al inicio de A1 y en el compás 18) y también transportada: a una quinta justa (en el

compás 14), una tercera menor (en el compás 16), una octava justa (en cc. 24 y 30) y una onzena justa (en el c. 26).

En general, la melodía –partiendo de esta célula inicial– es bastante ondulada, aunque también hay fragmentos melódicos descendentes, como en la transición (compases 20, 21 y 22). También hay fragmentos melódicos ascendentes (como en los compases 39 y 41).

Durante el desarrollo, la melodía en ambos instrumentos se caracteriza por ser bastante libre, con numerosas alteraciones accidentales: prácticamente del compás 64 al 84, donde encontramos, dentro de la tonalidad de Re Mayor, *sol#*, *re#*, *si#*, *mi#*... A partir de entonces, parece sosegar. En el compás 92 se encuentra la cumbre melódica de la obra, *si6*, y a partir del compás 95 comienza a moverse en un registro más grave que antes, cuando cantaba constantemente sobre un registro agudo. En el compás 121 aparece de nuevo la célula melódica del comienzo y en el 113 y 115 destaca la sucesión de notas rápidas en sentido descendente. Ya en la recapitulación, a partir del compás 138, la melodía destaca por ser más lineal, se repiten notas (*do-do*, *re-re*, *mi-mi*...) tanto en sentido ascendente como descendente. La obra finaliza con la escala ascendente de Re Mayor.

Ritmo:

Mayoritariamente está en compás binario de subdivisión ternaria (6/8), aunque también cambia a división ternaria con subdivisión binaria, en compás de 3/4 (cc. 27, 29, 31, 32, 34, 36, 56, 58, 66, 68, 72, 74, 79, 80, 82, 84, 86, 106, 108, 110, 112, 114, 116, 118 y 120). Esta alternancia entre compases de subdivisión ternaria y binaria aporta variedad rítmica, a la par que un cambio constante del pulso interno.

El inicio es tético, andante, y el ritmo de la célula melódica inicial se caracteriza por su subdivisión ternaria (dos grupos, en sendos pulsos, de tres corcheas), que se repite frecuentemente a lo largo de la obra. Destaca en A1 un cambio de tempo a *allegretto mosso* (véase ejemplo 1.1), donde en palabras de Vicent Morelló comienza un «claro ritmo flamenco ($3+3+2+2+2= 3/8+3/8+3/4$), que también coincide con el ritmo alegre de la bulería o los jaleos extremeños y la seguriya rápida. Este ritmo crea una amalgama rítmica muy vivaz de desenvuelto virtuosismo, con la flauta realizando numerosas escalas y saltos. Después el ritmo ternario en 6/8 aporta más serenidad, con un tema *cantabile* que se repite de forma intercalada con el tema principal» (Morelló 2018, 52-53).

También aparecen bastantes *rall[entando]*, *poco rit[ardando]* y *a tempos* a lo largo de la obra (como en los cc. 47-48 o 54-55, en el piano), más multitud de grupos de valoración especial, como en el compás 20 (de nueve notas) o en el 22 (de hasta once notas). Es recurrente el uso de la semicorchea en grupos de seis (como en los compases 44, 45, 88 o 90), de figuraciones largas, como los grupos de negra y corchea (cc. 35 o 72) o de blancas con puntillo (cc. 78, 79 y 80). El final es masculino.

Armonía:

La armonía forma parte de una tonalidad muy expandida. Solo en la introducción se ajusta a parámetros tonales más concretos, ya que comienza con un acorde de séptima de dominante con novena, «luego en la célula melódico-rítmica de A utiliza un color modal frigio en *mi*, dominante de dominante de Re Mayor, tonalidad de la obra, utilizando tan solo el primer tetracordo para enfatizar el color modal» (Morelló 2018, 53). En el primer pulso de A1, hay un acorde de segundo grado en tercera inversión, en el segundo pulso de séptima de dominante y en el compás 13 un acorde de tónica en segunda inversión, finalizando la sección en el compás 29 con una cadencia perfecta (V-I) (véase ejemplo 1.1). Destaca, por ejemplo, en la voz del piano, en el compás 60, la escala de La Mayor (que llega desde el compás 49), en el tercer tipo, con el sexto y séptimo grado rebajados, y un acorde enarmónico el último pulso del compás 64 y el primero del 65 en la mano derecha del piano (véase ejemplo 1.3).

Dinámica:

El comienzo en *mezzoforte*, es seguido de un regulador, *diminuendo*, en el compás 6, mientras que en el 8 marca un *crescendo*. A1 comienza piano y se mantiene así hasta B, con un único regulador, *crescendo*, en la voz del piano, en el compás 21. En la sección B aparece un *crescendo* en el compás 36, seguido de un *diminuendo* en el compás 37 en ambas voces, mientras que, en el 39, en la voz del piano, se señala piano y en el 40 en la voz de la flauta se indica *forte*.

Al final del 46 aparece un *diminuendo* y en el 47 un *poco rit.* hasta el último pulso del 48, donde vuelve a indicar *a tempo*. El desarrollo se inicia en piano, cambia a *mezzoforte* en el 58 y en el 62 hay un *diminuendo*. Comienza *forte* en el siguiente compás y vuelve a haber otro *diminuendo* hasta llegar al *pianissimo* del 64.

En el compás 67 los dos instrumentos hacen un *crescendo* con la célula melódico-rítmica inicial, hasta llegar a *forte* en el primer pulso del 71. De la misma manera, con esa célula en el 75 hay un *diminuendo* hasta el primer pulso del 78 en el que, a continuación, vuelve a haber un *crescendo* en el que la flauta interpreta la misma

nota tenida, *sol#*, hasta el *forte* en el último pulso del 80. En el compás 94, tras la agitación rítmica anterior, vuelve a la calma en *pianissimo*. Ya en la recapitulación se vuelve a exponer el tema inicial, *mezzoforte* como al principio, y en los compases 135 y 136 destaca el efecto que generan los dos reguladores: primero crescendo y luego disminuyendo, hasta a tempo en el 137, a partir del cual se va acercando al final, *forte* desde el compás 145 hasta el final.

Textura:

La textura es polifónica, de melodía acompañada durante la mayor parte de la composición, con la flauta travesera actuando como el instrumento principal y el piano como voz acompañante, aunque haya momentos en los que ambos instrumentos compartan protagonismo, como ocurre durante el desarrollo.

Aspectos técnicos performativos:

- Tratamiento tímbrico: Predomina la flauta, pero hay fragmentos, como a partir del compás 56, en el desarrollo, en los que el piano tiene un claro protagonismo en contrapunto con ella (véase ejemplo 1.3)
- Técnica instrumental: Esta composición musical es sencilla, en general. Rítmicamente hay que prestar especial atención a los grupos de valoración especial, para ejecutarlos en el *tempo*. Melódicamente, se debe trabajar la afinación de las notas más agudas, ya que el registro de la cumbre melódica es un *la6* (bastante agudo). También se debe trabajar la medida en los grupos de valoración especial más complejos, de nueve y hasta de once notas y los cambios en el pulso interno cuando se pasa de 3/4 a 6/8 y viceversa.

Recursos expresivos:

En Tirana destacan algunos recursos interpretativos musicales, como el *rubato* de los compases 7 y 127, que implica una aceleración o ralentización del *tempo* a gusto del intérprete, o indicaciones como *Poco meno*, en el compás 134. También hay, durante toda la obra, multitud de *acciaccaturas* en la voz de la flauta (cc. 4, 7, 13, 30, 32, 34, 56, 58...), que funcionan como apoyaturas breves, adornos como mordentes (en el *si* del compás 61), acentos sobre *acciaccaturas* o notas reales (como en el compás 59 o en el último *do* del 63) y *tenutos*, como en el compás 104 en ambas voces. También hay un calderón en el compás 87 y un *glissando* en la voz del piano en el último compás de la obra.

Forma:

Esta obra musical tiene forma de sonata. Comienza en Re Mayor con la exposición (cc.1-56) y está compuesta por tres segmentos: una introducción (cc.1-3), las secciones A (cc. 4-11) y A1(cc. 12-19), seguidas de una transición (cc.20-29) (véanse ejemplos 1.1 y 1.2).

Del compás 30 al 55 se desarrolla la sección B (véase ejemplo 1.2), que tiene el mismo comienzo que la sección A, pero a una octava más aguda. En el compás 49 se modula a la tonalidad de la dominante, La Mayor, para en el compás 56 dar ya comienzo al desarrollo, que es una mezcla de las secciones A y B. En el compás 67 se modula a Mi Mayor, en el 123 se finaliza el desarrollo y en el 124 comienza la recapitulación, hasta el final (véase ejemplo 1.4).

CAPÍTULO 3.-EL ARIA ANTIGUA (1959) DE JOAQUÍN RODRIGO

3.1.-Joaquín Rodrigo y el neoclasicismo musical de la posguerra

La bibliografía existente sobre la vida y obra de Joaquín Rodrigo es bastante más extensa que la que se puede encontrar sobre Guridi y Arámbarri, «puesto que es uno de los compositores españoles del siglo XX más conocido, apreciado y amado en todo el mundo», en palabras de Antonio Gallego, autor del libro *El arte de Joaquín Rodrigo* (Gallego 2003, 11). Antonio Gallego añade, sin embargo, que esa popularidad está basada en un número reducido de las obras que, en gran cantidad, compuso a lo largo de su prolífica carrera; de hecho, algunas no son demasiado conocidas, por lo que es muy difícil encontrar bibliografía donde sean analizadas e incluso mencionadas. Sí es posible encontrar referencias a su obra en general, especialmente a las más conocidas, como pueden ser *Concierto de Aranjuez* (1939), *Concierto heroico para piano y orquesta* (1945), *Concierto andaluz* (1967) o *Fantasia para un gentilhombre* (1954). En palabras de A. Gallego:

a pesar de la importante cantidad de escritos que hay sobre él, falta aún una biografía crítica más contrastada y fiable que las que existen en la actualidad y que se aproximan a su figura a partir, casi exclusivamente, de papeles y recortes de prensa, como las de Vicente Vayá Pla en 1977 y Eduardo Moyano Zamora en 1999 (Gallego2003, 13).

Según este mismo autor, falta también un catálogo crítico de su obra, que sí existe, en cambio, en los casos de Albéniz, Granados o Falla sí es posible encontrar en abundancia listas de obras, aunque pocas de estas enumeraciones sean totalmente coincidentes entre sí. Así mismo, se refiere al «incisivo ensayo» de Federico Sopena de 1946, los dos catálogos de Alberto González Lapuente (1991 y 1997) y los que se vienen publicando en Ediciones Joaquín Rodrigo desde la década de los noventa. Gallego reconoce «haber echado mano siempre que ha podido de los *Escritos* de Joaquín Rodrigo recopilados en un utilísimo libro por Antonio Iglesias en 1999 y especialmente de los que se refieren a sus propias obras o a su manera de componer»; todo ello, motivado por la petición que se le hizo de llevar a cabo un análisis de la obra completa del compositor que resaltara lo más conocido frente a lo que ya todo el mundo conoce de él, de forma que fuera comprensible para cualquier lector, aunque manteniendo un adecuado nivel musicológico. Este proceso investigador se realiza sin perder de vista, tal y como asevera Cecilia Rodrigo, la hija del compositor, en el

prólogo al libro de Moyano (1999) que «en el caso de Rodrigo casi todo está por investigar, es decir, por descubrir», alegando Gallego que está totalmente de acuerdo con tal afirmación y que quiere contribuir con su aportación a reducir un poco ese «casi» (Gallego 2003, 14). Por otro lado, según Federico Sopena, Joaquín Rodrigo debería figurar también, tras los hermanos Halffter, dentro de la Generación musical del 27, porque «si la característica de esa generación musical es la influencia de Falla, clarísimamente es en Rodrigo» (Sopena 1988, 187-88).

Se puede decir que el neoclasicismo de las décadas de 1920 y 1930 experimenta una evolución desde su incipiente matiz vanguardista hacia un neoclasicismo con tintes nacionalistas que recibió el nombre de neocasticismo. Rodrigo afirmaba que *El retablo* de Falla había sido decisivo en su evolución musical y buscaba alejarse de ese casticismo fácil, que demandaba el público español, de forma que, a veces, sus obras muestran una ambigüedad estilística entre el casticismo y el neoclasicismo, mezcla de lo popular con las formas antiguas (dando lugar a lo que él llama «neocasticismo»), aunque en otras se manifiesta un personal «neoclasicismo español» (Calero 2004, 319).

Fernando Turina (nieto de Joaquín Turina), en una entrevista con José Luis García del Busto, se refiere a «aquella generación posterior a Falla» destacando a Jesús Guridi y a Joaquín Rodrigo, especialmente en el ámbito de la música vocal, como «compositores importantísimos dentro del repertorio de la música vocal española». En relación con Joaquín Rodrigo, afirma durante la entrevista que una de las facetas que se observa en el repertorio de canciones de Rodrigo es «su tendencia a mirar muy hacia atrás, hacia el pasado histórico musical español, concretamente hacia el renacimiento». De hecho, entre los años 1925 y 1938 escribió catorce canciones con textos de autores del Renacimiento y esa es una constante que se repite en toda su producción musical. Otro ejemplo, del año 1947, son los *Cuatro madrigales amatorios* (1947), una evocación del siglo XVI y de la Edad de Oro de la polifonía española. Esa mirada al pasado de Rodrigo es, por tanto, una constante en su obra y, sin embargo, es posible encontrar siempre en ella un carácter propio y totalmente reconocible, manteniendo a Falla y Turina como dos referentes importantes.

Tras el enorme éxito del *Concierto de Aranjuez* (1940), el régimen franquista, atraído por el estilo de su lenguaje musical y por su evocación al pasado monárquico, utilizó el neocasticismo de Joaquín Rodrigo como referente estético musical, al igual que hizo con la obra de Jesús Guridi *Diez melodías vascas* (1941), según Fernández de Larrinoa (2020). Rodrigo había continuado con el estilo nacionalista que Falla había

abandonado a mediados de la década de 1920, cuando había continuado los principios de Stravinsky, y, aunque durante la Guerra Civil Rodrigo residió en Francia y nunca manifestó públicamente sus preferencias políticas, se vio abocado, como muchos otros, a ceder a las exigencias de la dictadura, centradas en el rechazo y en el abandono de cualquier tipo de innovación para mantener los principios conservadores que ensalzaban los grandes autores nacionalistas. Si bien los compositores de la Segunda República buscaban superar los postulados más tradicionales del nacionalismo musical para situar a España en el camino de una renovación creativa dentro de las vanguardias de la época, autores como Joaquín Rodrigo o Moreno Torroba componían obras con un estilo similar a la música de fines del XIX, hasta la década de los años setenta del siglo XX. Así, Rodrigo es autor de muchas obras que vuelven la mirada al nacionalismo musical español y a los postulados tradicionales antiguos y del folklore andaluz, como sucede en varias de las obras citadas (Piñeiro Blanca 2013, 237-62).

3.2.-Aria antigua (1959), de Joaquín Rodrigo

En cuanto a *Aria Antigua*, se trata de una obra original para flauta y piano, compuesta por Rodrigo en 1959 por encargo de Rafael López del Cid, flautista ya citado anteriormente, y cuyo nombre nos traslada sin duda, una vez más, a evocaciones del pasado (Gallego 2003, 289), tan presentes en la música de Rodrigo, con un inicio y un final melancólicos y lentos. Al igual que *Tirana*, homenaje a Sarasate, de Guridi, ésta es la única obra para flauta y piano compuesta por Joaquín Rodrigo.

Melodía:

Esta *Aria Antigua* para flauta y piano comienza en la tonalidad de re menor y su cumbre melódica es *si*⁶. Melódicamente destaca el movimiento por grados conjuntos, que se repite a lo largo de toda la obra, como entre los compases 1 al 20, en los que la flauta se mueve constantemente de esta manera, mientras el piano la acompaña mediante acordes en los que apenas hay cambios interválicos bruscos y sobre una melodía bastante estática. Los saltos interválicos que se deben destacar son (véase ejemplo 2.2): de octava, tanto en el piano (en los compases 20, 22 o 24), como en la flauta (en la primera mitad del primer pulso de los compases 39 y 40); y de oncenaria (como el que tiene el piano en el último pulso de los compases 27 y 30). Además, hay indicaciones interpretativas como *loco* en los compases 19, 38, 41, 48 y 49.

El comienzo es totalmente monódico hasta la primera parte del segundo compás, a partir del cual la textura pasa a ser de melodía acompañada, con la voz principal en la

flauta, que realiza movimientos descendentes mediante grados conjuntos hasta el compás 6. A partir de ahí alterna intervalos, en sentido descendente y ascendente, de terceras mayores y menores (como en el compás 7) o intervalos de segunda y de séptima. En general, la melodía es bastante ondulada, con pocos saltos interválicos grandes, a excepción los anteriormente mencionados, más amplios. Lo mismo ocurre en la melodía interpretada por el piano en la mano derecha, en la que observamos saltos de octava justa (en los compases 16 y 17, en los compases 20, 22 y 24) y también de oncenava en el compás 27 y 30.

Ritmo:

La obra tiene ritmo de zarabanda, con los tiempos segundo y tercero ligados, en un compás ternario de subdivisión binaria de 3/4. Destacan varios motivos rítmicos que se repiten a lo largo de la obra. Por ejemplo: del compás 6 al 10 (véase ejemplo 2.1) se repite la fórmula rítmica de corchea con puntillo y semicorchea, unidas mediante ligaduras, a la vez que el piano hace ritmos más lentos (de blanca y negra). También en otros compases (como del 20 al 24) la flauta ejecuta la melodía mediante figuraciones más lentas, con negras; mientras, el piano hace ritmos más dinámicos (corchea con puntillo y semicorchea). Encuentro cierta alternancia rítmica entre la flauta y el piano, ya que, cuando ésta ejecuta ritmos con figuraciones más cortas, el piano lo hace mediante figuraciones más largas; y viceversa (como de los cc. 16-19, o 20-24). También el silencio de negra, la corchea, la corchea con puntillo y la semicorchea tienen importancia en la obra, especialmente en la voz del piano.

Entre los compases 39 y 41 destacan en la flauta grupos ligados de cuatro semicorcheas, y también hay sextillos de semicorcheas del 45 al 47. Entre los compases 48 y 50, la flauta toca fusas en grupos de ocho y luego de cuatro, mientras el piano la acompaña mediante grupos de cuatro semicorcheas. Al final de la obra la flauta va ralentizando el ritmo para acabar haciendo figuraciones blancas.

Armonía:

La flauta y el piano cantan al unísono el acorde de la tonalidad principal, desplegado hasta el primer pulso del segundo compás. En los compases cuarto y quinto se realizan acordes sobre *glissandos*: primero, sobre la tonalidad de sol menor, a los que siguen otros en re menor. El piano canta sobre estos dos acordes hasta el séptimo compás, cuando alcanza la dominante la. En los compases 10 y 11 un acorde sobre *re*

con séptima (*re-fa#-la-do*) es seguido de otro sobre sol menor y, en el compás 14, sobre Fa Mayor. Destaca, en el primer pulso de los compases 20 y 22, el acorde de sexta napolitana, que resuelve sobre una cadencia imperfecta en el compás 23, en primera inversión (V6-I6): véase ejemplo 2.2.

A continuación, modula a Fa Mayor en el compás 24 y resuelve en cadencia perfecta, en el compás 32 (V-I). Vuelve a re menor en el compás 45 con pedal en el piano sobre la dominante hasta el c. 48, donde aparece la escala melódica (con *do#*), desplegada en sentido ascendente, que aporta una sonoridad tensa (véase ejemplo 2.4). La obra finaliza con una cadencia perfecta en la tonalidad inicial.

Dinámica:

Aria antigua está repleta de dinámicas que aportan color y diferentes sonoridades. Comienza *mezzoforte* y en el compás 6 se encuentra el primer regulador, *diminuendo*, en la voz de la flauta. A partir del compás 9 aparece indicado en la partitura otro regulador, *crescendo*, que llega hasta el compás 14, cuando se encuentra tanto en la voz de la flauta como en el piano un *mezzoforte* seguido, al siguiente compás, de un *piano*.

Destacan otras dinámicas más radicales, como *pianissimo* (c. 22), o *fortissimo* (c. 26, en la voz de la flauta, o, en el compás siguiente, en la voz del piano). El final de la obra está enmarcado por la dinámica *piano* con varios matices: un *pianissimo* (c. 54), luego *mezzopiano* (c. 45) y, tras un *diminuendo* (cc. 56-57), otro *pianissimo* final, en la flauta, mientras que en el piano muere lentamente, con un *diminuendo* que termina en *pianissisimo*.

Textura:

Desde el principio de la obra hasta el primer pulso del segundo compás la textura es de monodía (véase ejemplo 2.1). El resto es polifonía.

Aspectos técnicos performativos:

- Tratamiento tímbrico: Existe, en general, un equilibrio en cuanto al protagonismo de los instrumentos, siendo la flauta travesera la que predomina sobre el piano, que también tiene cierta importancia melódica en algunos fragmentos (como del compás 20 al 32, o desde el 39 hasta el final). Véanse los ejemplos 2.2, 2.3 y 2.4.
- Técnica instrumental: Esta obra es fácil de interpretar en general. Se debe prestar atención a los cambios de medida y a las notas en registro más

agudo. También se ha de trabajar la correcta ejecución de las *acciaccaturas* en los compases 11, 13 y 57.

Recursos expresivos:

En esta pieza musical apenas he encontrado recursos expresivos: la indicación *espress[ivo]* al comienzo de la obra y un trino en el compás 11 sobre *fa#*.

Forma:

No he encontrado ninguna estructura formal fija que defina esta obra. Sin embargo, podría dividirse en dos amplias secciones marcadas por un mismo inicio (cc. 1-5 y cc. 33-37), en el que coinciden todas las distancias interválicas, pero la melodía está transportada una tercera menor ascendente en la repetición. El comienzo de la obra está marcado como el de la sección A y a partir de la doble barra, en el compás 33, comienza la sección B.

CAPÍTULO 4.-LA *OFRENDA A FALLA* (1973) DE JESÚS ARÁMBARRI

Continuando con Jesús Arámbarri, este músico vasco, alumno de Guridi y discípulo también de Paul Dukas, fallecido a la temprana edad de 46 años, compuso obras dentro de la música tradicional española marcadas por un estilo impresionista suave formado por bellas melodías populares y con referencias folklóricas que lo sitúan dentro de la corriente nacionalista vasca con tintes románticos. Aunque no alcanzó una originalidad apreciable ni una diferenciación musical importantes en comparación con otros destacados compositores, sobresalen algunas de sus obras como su poema coral sinfónico *Castilla* y la recopilación de *Canciones vascas*.

4.1.-*Ofrenda a Falla* (1973), de Jesús Arámbarri

Arámbarri rindió homenaje a su admirado Manuel de Falla en varias de sus obras como en esta *Ofrenda a Falla*: también en *Viento del Sur* (1952) y *Elegía* (1960) compuesta y estrenada en el mismo año del fallecimiento del compositor. Dedicada también al flautista Rafael López del Cid, como las otras dos, se trata de una obra breve de carácter triste y *cantabile* que cita, de forma intertextual, el ritmo de farruca, *La danza del molinero* de *El sombrero de tres picos* (1919), recreando su tono afligido y doliente y realizando, de esta forma, mediante la referencia al folklore andaluz, través del procedimiento de intertextualidad, un sentido homenaje a la obra de su admirado Falla (Morelló 2018, 56).

Melodía:

La cumbre melódica de *Ofrenda a Falla* es *mi6*. El piano realiza en el primer compás tríadas menores sobre el tercer grado de Do Mayor *mi-sol-si*, reforzando el color modal. En el quinto compás, la flauta travesera ejecuta principalmente notas largas que se mueven por grados conjuntos (*si-la-re-do#-si*), hasta el compás 9 (véase anexo 3.1). A partir del noveno compás, las notas que se mueven por grados conjuntos son principalmente *sol-fa#-mi-re-mi* hasta el compás 15 y *mi-fa#-sol-la* hasta el segundo pulso del compás 18.

Tras esta sección del compás 9, hasta la segunda mitad del segundo pulso del compás 18, seguido de una comilla de respiración, destaca en este mismo punto una secuencia ascendente de cinco notas *fa#-sol-la-si-do*, que llega hasta la nota *mi5* en ese compás 19, donde se construye una progresión de tres fórmulas melódico-rítmicas mediante cuatro grupos de arabescos. En este pasaje, las primeras notas de cada grupo

rítmico forman un movimiento descendente por grados conjuntos *mi-re-do-si* y en cada grupo se forma un intervalo de segunda menor entre la primera y la tercera de las notas con la segunda, así como un intervalo de tercera menor entre la cuarta y la quinta de las notas de cada conjunto y entre esa última y la primera del siguiente grupo rítmico. Las últimas dos semicorcheas de la última fórmula rítmica (*sol-fa*) resuelven sobre una nota, *mi*, en el siguiente compás. Este pasaje es relevante, ya que la voz del piano tiene silencio y el intérprete flautista ha de recrearse en este fragmento de manera más virtuosa.

En el compás 20, el piano entra de nuevo con el patrón melódico-rítmico característico que viene haciendo durante la obra y la flauta, ya a tempo, como indica la partitura, resuelve en la nota *mi* blanca, que se prolonga hasta el siguiente compás mediante una ligadura. A continuación, en el compás 22, hay una vuelta al tema inicial que hacía la flauta en el compás 5 (véase ejemplo 3.3).

Luego, desde el último pulso del compás 25 hasta el segundo pulso del compás 29, hay un pasaje que melódicamente destaca por generarse un efecto de eco tras la primera nota *mi*, puesto que suena *sol-sol-fa#*-(que es apoyatura)-*mi* en un registro medio y a continuación repite las mismas notas en registro grave. Por otro lado, también resalta un mordente sobre *fa#*, esa pequeña corchea con la plica tachada que acompaña ligada a las notas *mi* de los compases 27 y 28. Se trata de una apoyatura breve o *acciaccatura*, donde el retardo de la nota principal no es tan perceptible como si de una apoyatura larga se tratase.

La secuencia de notas *si-mi-mi-mi-re-do-si* se repite desde el último pulso del compás 31 hasta el primero del 35 con figuraciones más largas, dando sensación de final y con la voz del piano en silencio desde el compás 32, y en el segundo pulso del compás 35 el piano vuelve a tocar el patrón melódico-rítmico que venía característico de la obra, pero con *sol#* en la mano derecha y anula el sostenido que venía haciendo en el anterior acorde, cambiando *fa#* por *fa* natural (véase ejemplo 3.4).

La flauta ejecuta las últimas notas en redondas en los últimos cinco compases, en los que hace *mi-si* en registro medio y lo hace de nuevo en registro agudo en los siguientes dos compases, acabando en *mi* redonda.

Ritmo:

Ofrenda a Falla comienza en compás binario de subdivisión binaria en cuatro partes: un 4/4 introducido por el piano, que ejecuta a lo largo de la obra un mismo patrón rítmico, el cual consiste fundamentalmente en un primer compás formado por un

silencio de negra, un grupo de cuatro semicorcheas a las que le sigue una alternación (silencio de corchea, silencio de corchea, corchea y silencio de corchea); y un segundo compás compuesto por una corchea, silencio de corchea, tresillo de corcheas y de nuevo la misma alternación rítmica anterior: corchea-silencio de corchea-corchea-silencio de corchea. Este último compás destaca por producir rítmicamente una sensación auditiva de reposo mediante esos tresillos de corchea. En toda la obra domina un ritmo solemne y majestuoso propio de una farruca, palo flamenco que Arámbarrri toma prestado del *El sombrero de tres picos de Falla* (Morelló 2018). Véase ejemplo 4.1.2.

En el quinto compás, y con comienzo tético, entra la flauta travesera, que ejecuta principalmente notas largas ligadas (redondas, blancas y negras) hasta el compás 9. Es importante indicar un error en la notación del ritmo, puesto que en los compases 5 y 6, o del compás 9 al 12, los compases de la flauta presentan tres pulsos, mientras que en el piano siguen siendo de cuatro. A partir del noveno compás, y hasta el compás 15, la obra se rige principalmente por figuraciones largas, como la blanca (primer pulso de los cc. 6, 9, 10 y 11, 13 o tercer y cuarto pulso del c. 15), también la redonda (cc.7 y 17) y otras figuraciones rítmicas más ligeras, como las negras, o la corchea y el silencio de corchea (primer pulso del compás 8), una composición de corchea y dos semicorcheas (tercer pulso del compás 9, teniendo en cuenta que está en 3/4) o el tresillo de corchea, en el tercer pulso del compás 10.

En el compás 19 hay una progresión de tres fórmulas melódico-rítmicas: se trata de cuatro grupos de arabescos formados por un tresillo de corchea, tres semicorcheas agrupadas por una ligadura en otro tresillo y una corchea (véase ejemplo 3.2). En el último grupo, la corchea final de esta fórmula se divide en dos semicorcheas. En el compás 20, el piano entra de nuevo con el patrón melódico-rítmico característico, que viene haciendo durante toda la obra, y la flauta, ya a tempo, como indica la partitura, resuelve en la nota mi blanca, que se prolonga hasta el siguiente compás mediante una ligadura hasta una negra.

En el compás 22 hay una vuelta al tema inicial que hacía la flauta en el compás 5. Melódicamente es igual, pero el ritmo es más ligero, sustituye el *si* blanca por una negra ligada a dos corcheas *si* y *la*, generando un efecto más dinámico.

Luego, del último pulso del compás 25 hasta el segundo pulso del compás 29, principalmente destacan los *tenuto*. Aunque estas negras aparezcan unidas por una ligadura, no se deben tocar ligadas, sino que se deben articular las dos, aunque de

manera más sutil (no como si hubiese un *staccato*) y manteniendo la duración original de la figura musical, en este caso la negra.

A partir del cuarto pulso del compás 29 vuelven a aparecer los *tenutos* sobre las cabezas de notas ligadas (en el compás 30, sobre las tres negras en nota *mi*, en las dos corcheas *re-do*, a continuación, y en las tres blancas, también en *mi*, en el compás 32). La secuencia de notas *si-mi-mi-mi-re-do-si* se repite desde el último pulso del compás 31 hasta el primero del 35, con figuraciones más largas, dando sensación de final y con la voz del piano en silencio desde el compás 32.

Armonía:

En esta obra la armonía es tonal, constante y repetitiva hasta el final, marcada por el mismo patrón rítmico que funciona como un ostinato.

Dinámica:

Los reguladores de intensidad aparecen en varias ocasiones, como en el compás 6, en el que hay un regulador *crescendo* e, inmediatamente, en el 7 hay un *diminuendo*, que genera un efecto más dramático y progresivo de piano a *forte* y viceversa. También encontramos en el compás 11 un *diminuendo* que termina con un matiz *piano* y en el compás 12 se presenta de nuevo, pero con la abreviatura *dim.*, que, pese a venir desde un intensificador suave en el anterior compás, deriva en un *pianissimo*. También se observa (c. 14.3), un *crescendo* que desemboca en un matiz *forte* (c. 15.3).

Hasta la segunda mitad del segundo pulso del compás 18, seguido de una comilla de respiración, destaca en este mismo punto una secuencia ascendente de cinco notas *fa#-sol-la-si-do*, matizada por un regulador *crescendo* que conlleva un *forte* en el compás 19 y una indicación agógica a *piacere* que indica que este fragmento se ha de interpretar a gusto del intérprete. Son cuatro grupos de arabescos en sentido descendente que, conforme a la voluntad del intérprete, deben ejecutarse bajo la señal de los recursos expresivos *dim[inuendo]* e *rit[ardando]* que aparecen en el segundo pulso. El compositor juega con el efecto de los recursos expresivos mediante reguladores de intensidad: *crescendo* en el compás 22 y *diminuendo* al comienzo del compás 23, donde se vuelve a *crescendo* a partir del tercer pulso, sobre las corcheas *si-la-re-do-si*, que se extienden otro compás más, hasta llegar al 25 en el que con el *diminuendo* se mantiene la nota *si* mediante una blanca ligada a una corchea. Hasta aquí ha vuelto a presentarse el tema con el que se iniciaba la obra.

En el compás 27, y tras la primera presentación de las notas *sol-sol-fa#-mi*, cuando vuelven a repetirse, lo hacen con un *diminuendo* en las dos primeras notas *sol* y

en las siguientes *fa#-mi*, con la abreviatura *pp* (produciendo ese efecto de eco respecto a lo anterior), para finalizar la sección con una redonda ligada a una blanca en el compás 29. En el compás 32 aparecen en la voz de la flauta las indicaciones *dim. molto e rit.*, hasta el a tempo del compás 35, junto con la indicación de coda que acompaña al *segno* visto en compases anteriores.

Textura:

La textura es de melodía acompañada. La flauta lleva la melodía principal, mientras que el piano la acompaña con el mismo patrón melódico-rítmico durante toda la obra.

Aspectos técnicos performativos:

- Tratamiento tímbrico: En esta composición musical hay un claro predominio de la flauta travesera frente al piano, cuya misión es única y principalmente la de acompañar mediante acordes la melodía de la voz principal a través de un patrón rítmico constante, que se repite de principio a fin.
- Técnica instrumental: Esta obra es sencilla y no supone ningún tipo de complejidad técnica a la hora de ser interpretada, más allá de ejecutar *a tempo* los grupos de tresillos y de mantener una afinación correcta en las notas más largas.

Recursos expresivos:

Al ser una obra bastante breve, hay pocos recursos expresivos: hasta la segunda mitad del segundo pulso del compás 18, y seguido de una comilla de respiración, destaca en este mismo punto una secuencia ascendente de cinco notas *fa#-sol-la-si-do* matizada por un regulador *crescendo* que lleva a un *forte* en el compás 19, y una indicación agógica *a piacere* que indica que este fragmento se ha de interpretar a gusto del intérprete. Del compás 35 al 37 el piano debe ejecutar los acordes bajo la indicación *marcato*.

Forma:

He dividido la forma de esta obra en dos secciones: A y A' (véanse ejemplos 3.1 y 3.3). La primera sección, A, tiene lugar desde el compás 5 al 21, mientras que A' transcurre desde el 22 hasta el 35. Esta última repite la misma melodía que A, pero con otro ritmo más ligero, en el que usa figuraciones más breves.

CONCLUSIONES

En comparación con sus homenajeados, las tres obras analizadas muestran lazos evidentes. En *Ofrenda a Falla*, Arámbarri adopta el característico ritmo de farruca de *La danza del molinero* de la obra *el Sombrero de Tres Picos* de Falla, al que, en un guiño que podría calificarse como intertextual, cita a través del ritmo este palo flamenco propio del folklore andaluz (Morelló 2018, 56). Véanse los ejemplos 4.1.1 y 4.1.2.

Por otro lado, me ha llamado la atención el inicio de *Tirana*, que, aunque a un tono más grave y con diferente ritmo, evoca a las primeras notas del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, quien, a su vez, rinde homenaje a Sarasate en su *Capriccio* (1944), demostrando la admiración que profesaba hacia el compositor navarro y reflejando, de nuevo, la gran interconexión que existe entre las obras de estos autores en una constante mirada al pasado. Véanse los ejemplos 4.2.1 y 4.2.2.

Otro aspecto relevante es el ritmo de petenera mediante la alternancia del 6/8 y 3/4, que recuerda a los ritmos irregulares de palos flamencos como los jaleos, bulerías, soleás y las seguriyas rápidas. Lo mismo ocurre con otras danzas populares del folklore español, como el *zortzicco*, una danza popular vasca de la que precisamente Sarasate hace uso en algunas de sus composiciones más famosas como *Caprice Basque* (1881) al igual que Guridi hizo, pero en 5/8, en *Diez melodías vascas* (1941). De hecho, el ritmo de *Tirana* y de *Caprice Basque* es el mismo en la parte del piano, pero en *Tirana* se despliega entre la mano izquierda y derecha, mientras que en *Caprice Basque* lo interpreta completo sobre la izquierda (véanse ejemplos 4.2.3 y 4.2.4).

Para finalizar, en *Aria antigua*, Joaquín Rodrigo evoca el ritmo de danza de la zarabanda, en ritmo ternario y con el segundo y tercer tiempo ligados, así que las tres obras evocan ritmos de danzas y bailes populares que se entremezclan en el pasado histórico. No he encontrado otras obras musicales con las que compararla, y es que en palabras del propio Joaquín Rodrigo:

Me encanta el flamenco (...) Aprendo mucho de mis amigos y maestros Turina y Falla (...) Naturalmente que el flamenco está presente en mi obra... Ahí está mi Concierto de Aranjuez. Ahí hay flamenco; pero ¡ojo!, yo no he quitado ni una nota a nadie. Todo es mío... (Gallego, 2003, 126).

Y efectivamente, toda la obra de Rodrigo está impregnada de un carácter totalmente particular, a pesar de haberse servido, como es costumbre en toda la historia de la música, de recursos musicales anteriores, tomándolos bien de la tradición oral (el

folklore) o de la tradición culta. Así encontramos en sus obras fandangos, seguidillas, madrigales, romances antiguos... Sin embargo, y a pesar de basarse en temas musicales extensa y profundamente utilizados con anterioridad a sus composiciones, su música siempre suena a original, con un marcado carácter propio, recreando episodios y pasajes conocidos de la historia de España, pero con una mirada actualizada frente a los tópicos y estereotipos acostumbrados (Gallego 2003, 12). Es por ello que no resulta fácil encontrar en las obras de Rodrigo, por mucho que haya utilizado los mismos recursos musicales en su elaboración, notas que repliquen las de otras anteriores con las que comparta dichos recursos compositivos.

Tras analizar las tres obras mencionadas, he encontrado importantes nexos entre ellas y entre sus autores, así como claras referencias al pasado musical, cuyo hallazgo era el objetivo principal de este trabajo.

En primer lugar, las tres son obras para flauta y piano, compuestas a mediados de siglo XX por compositores españoles muy relacionados entre sí y, a su vez, conectados con la importante figura de Manuel de Falla, como ha quedado claramente reflejado a través de toda la exposición. Dichas composiciones tienen, además, un carácter singular dentro de la obra de cada uno de estos compositores, puesto que se trata de las únicas composiciones para flauta y piano dentro de su trayectoria artística, dedicadas, incluso, a la misma persona: el flautista Rafael López del Cid.

Respecto al objetivo de este trabajo, que era demostrar que hay una mirada al pasado en estas creaciones, creo que ha quedado suficientemente demostrado que, efectivamente, en los tres casos se encuentra esa inspiración en la música antigua, en las raíces populares, en el folklore, en los referentes de su formación académica y en los maestros a los que se admira y se quieren rendir homenaje.

Un importante rasgo en común que he encontrado es la utilización de recursos estilísticos y compositivos basados en ritmos, danzas y bailes de la tradición popular española que han ido evolucionando a lo largo de la historia, como la zarabanda, la tirana o la farruca, que entre ellos se relacionan, a su vez, a través de las evocaciones al flamenco y a la cultura andaluza. En definitiva, creo que tras esas referencias al pasado a través de la utilización de estos recursos musicales está la búsqueda de una identidad nacional española, la afirmación de las señas propias y la reivindicación de las raíces históricas de nuestra cultura, convirtiéndose la música, ya desde fines del siglo XIX, en un importante instrumento para lograr dichos objetivos.

Tanto Jesús Guridi, como Joaquín Rodrigo y Jesús Arámbarri tienen en común la utilización del folklore y la música popular en sus composiciones, destacando especialmente sus referencias al folclore andaluz.

Creo haber alcanzado el propósito principal que perseguía, aunque sería posible indagar mucho más en este tipo de análisis y continuar investigando sobre las características de obras similares a las analizadas y compuestas en el siglo XX, buscando rasgos comunes y esa mirada al pasado a la que aludo en el título de este trabajo.

Finalmente, me ha permitido conseguir una mayor aproximación y un mejor conocimiento de estas composiciones y autores que ya conocía por mi formación flautística previa, pero en cuyo estudio no había profundizar suficientemente hasta ahora, tanto en su análisis descriptivo como en las motivaciones de su composición, sus referencias al pasado y sus aspectos comunes.

ANEXO 1. TIRANA, HOMENAJE A SARASATE

Ejemplo 1.1:

A Rafael López del Cid, con toda mi admiración y afecto

TIRANA

HOMENAJE A SARASATE

JESUS GURIDI
CÉLULA MELÓDICO-RÍTMICA (8 COMPASES)

EXPOSICIÓN

Andante

Introducción

mf

p

mf

9
7
V+

6

rubato

cresc.

rall.

p rall.

Cambio de tempo

Allegretto mosso

12 A1

p

p

7 6 14

© 1973 by Herederos de Jesús Guridi

UNION MUSICAL EDICIONES S.L.

Ejemplo 1.2:

TRANSICIÓN

20

23

27

cambios de compás: amalgama

B

Ejemplo 1.3:

DESARROLLO

56

60

mismo protagonismo en flauta y piano

3º tipo La M

21845

Ejemplo 1.4:

8 movimientos melódicos descendentes en grupos de valoración especial

115

mf p mf p

CÉLULA MELÓDICO-RÍTMICA

118

RECAPITULACIÓN
CÉLULA MELÓDICO-RÍTMICA
Andante

122

rall. morendo p mf

rall. morendo p

ANEXO 2. ARIA ANTIGUA

Ejemplo 2.1:

A Rafael López del Cid

Aria antigua

para Flauta y Piano

Joaquín RODRIGO
1901 - 1999

Adagio M. J=76

sol m re m sol m

6 corchea con puntillo-semicorchea (motivo rítmico)

re m

Ejemplo 2.2:

20 Fa M

motivo rítmico anterior mano derecha piano

6º napolitana 6º napolitana V6 I6

25

29

I

Aria antigua E.J.R. (190159) - UME21644 (V)

Ejemplo 2.3:

Musical score for Example 2.3, measures 43-46. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. Measure 43 begins with a piano (*p*) dynamic and includes a 'pedal V' instruction. Measure 46 includes a *cresc.* (crescendo) marking. The piece is identified as 'Aria antissa F.P. (100150) - IMPE21644 (V)'.

Ejemplo 2.4:

Musical score for Example 2.4, measures 48-50. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. Measure 48 includes a forte (*f*) dynamic and a *loco* marking. Measure 50 includes a *dim.* (diminuendo) marking. A yellow highlight under the text 'Escala melódica' points to a melodic line in the bass clef of measure 49.

ANEXO 3. OFRENDA A FALLA

Ejemplo 3.1:

Al excelente flauta Rafael Lopez del Cid, con admiracion y afecto

OFRENDA A FALLA

JESUS ARAMBARRI

The musical score is for the piece "Ofrenda a Falla" by Jesus Arambarrí, originally from the ballet "El Amor Brujo". It is written for Flute and Piano. The tempo is marked "Lento" with a metronome marking of 60. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems. The first system shows the Flute part (FLAUTA) and the Piano part (PIANO). The piano part begins with a *ppp* dynamic and the instruction "una corda". The second system features a melodic phrase in the flute marked with a fermata and a *p dolente* dynamic. The third system includes the instruction "movimiento melódicos grados conjuntos" and continues with melodic lines in both instruments, with the piano part marked "sempre ppp" and the flute part marked "espress.". The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

Ejemplo 3.2:

15

18

f a piacere *dim e rit.*

arabescos

Ejemplo 3.3:

20

a tempo

A' ³ motivo melódico inicial más rápido

ppp sempre

23

25

espress.

Ejemplo 3.4:

4

31

dim. molto e rit.

Fin de A'

35

a tempo

mf marcato

Detailed description of the musical score: The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 31, consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with a slur and a fermata over the final note. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a similar triplet in the left hand. The second system, starting at measure 35, also consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a fermata and the tempo marking 'a tempo'. The piano accompaniment starts with a key signature change to one sharp (F#) and a dynamic marking of 'mf marcato'. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a similar triplet in the left hand. The score concludes with a double bar line and the instruction 'Fin de A''.

ANEXO 4. COMPARACIONES

Ejemplo 4.1.

4.1.1. *Ofrenda a Falla*, Jesús Arámbarri, ritmo de farruca:

Musical score for 'Ofrenda a Falla' by Jesús Arámbarri. The score is for Flute (FLAUTA) and Piano (PIANO). The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The piano part is marked 'ppp una corda'. The flute part has a melodic line with some grace notes. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and a '3' marking.

4.1.2. *Danza del molinero*, Manuel de Falla, ritmo de farruca:

Musical score for 'Danza del molinero' by Manuel de Falla. The tempo is marked 'Moderato assai' with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The score is for Piano (PIANO). The piano part is marked 'ff (molto ritmico e pesante)'. The score features a complex rhythmic pattern with triplets and a '3' marking. The piano part has a 'Ped.' marking and a '3' marking.

Ejemplo 4.2.

4.2.1. *Tirana*, Jesús Guridi:

Musical score for 'Tirana' by Jesús Guridi. The tempo is marked 'Andante'. The score is for Piano (PIANO). The piano part is marked 'mf' and 'p'. The score features a complex rhythmic pattern with a 'mf' marking and a 'p' marking.

4.2.2. *Concierto de Aranjuez*, Joaquín Rodrigo:

Adagio
♩ = 40

Bm A C#m7b5 Bm

p mp

4.2.3. *Tirana*, ritmo desplegado en el piano:

p cresc. dim. rit. ten.

4.2.4. *Caprice Basque*, Sarasate, ritmo en la mano izquierda del piano:

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Calero, Alberto J. 2004. «El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918 y 1936». Tesis doctoral. Universidad de Sevilla

https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/24246/H_Tesis1704.pdf?sequence=1&isAlloved=y .

Berlanga, Miguel Ángel. 2016. «Los bailes de Jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos». *Anuario Musical*, n.º 71: 180

<https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/200>.

Carredano, Consuelo. 2004. «Primeras incursiones en la crítica musical: La Revista Musical Hispano-Americana (1914-1918)». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVI (84): 119-144.

Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta, José López-Caló. 1987. «La música española hasta 1939 o la restauración musical». *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985*. España. Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

Casares Rodicio, Emilio. 1983. La crítica de Adolfo Salazar y la Generación de la República. Fundación Juan March en Ciclo Música Española en la Generación de la República: <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc48.pdf>.

Fernández de Larrinoa, Rafael. 2020. «Historia de la Música, Las Tres Edades de la Música Occidental, Nacionalismo y modernismo musical en el siglo XX», *Unidad 27*. Acceso el 23 de junio. <https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/el-siglo-xx-y-la-era-del-sonido/unidad-27/>.

Franco, Enrique. 1983. «Los compositores de la generación de la república». *El País*, 6 de junio de 1983.

Gallego, Antonio: *El arte de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Edita Iberautor Promociones Culturales, 2003.

Gallardo, Cristóbal L. 2009. «La imposible inocencia del musicólogo: el proceso de construcción histórica de la Generación musical del 27 o de la República». *Revista Música y Cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*: 39-48.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3608546>.

García, Juan Alfonso. 1991. *Falla y Granada y otros escritos musicales*. Andalucía: Centro de Documentación Nacional de Andalucía.

Guridi, Jesús. 1947. «El canto popular como materia de composición musical». Discurso leído en el acto de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 9 de junio.

Iglesias, Antonio. 1991. *Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y Final)*. Madrid: Fundación Banco Exterior.

Lluís Fontelles, Vicent. 2019. «PERIODOS MUSICALES: FINAL del siglo XIX y siglo XX “Del posromanticismo a la vanguardia ecléctica”. Recopilación y Desarrollo». PhD (trabajo para doctorado). Facultat de Magisteri, universidad de València: (49-60). <https://roderic.uv.es/bitstream/10550/68900/1/PERIODOSMUSICALESFinaldelsigloXIXysigloXX.Del+posromanticismoalavanguardiaecl%C3%A9ctica.pdf>

Marco, Tomás. 1989. *Historia de la Música Española. 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Morelló Broseta, Vicent. 2018. «Procedimientos intertextuales en Dedicatoria de Federico Moreno Torroba». Trabajo de Fin de Máster. Universidad Internacional Valenciana. https://www.academia.edu/38254848/TFM_Vicent_Morello_Broseta_Master_Investigacion_Musical_VIU.pdf.

Morelló Broseta, Vicent. 2020. «Intertextualidad entre el folclore andaluz, Dedicatoria y otras obras de Federico Moreno Torroba», *Diagonal*, 5, n.º 1: 52.

Moreno Torroba, Federico. 1935. «Discurso de don Federico Moreno Torroba». Discurso leído por el Sr. D. Federico Moreno Torroba en el acto de recepción pública contestación del Sr. D. Ángel María Castell, 21 de febrero. Madrid: Imprenta de Galo Sáez, editorial.

Nagore, María. 1998. «La utilización del folclore en la obra de Jesús Guridi. *Las Diez Melodías Vascas*». *Revista Musiker: cuadernos de música*, n.º 10: 73-86. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/201347>.

Nin, Joaquín. «La música en el extranjero. Desde París. A guisa de prelude» *RMHAVI*, n.º 2, (1914): 13.

Pedrell, Felipe. 1891. *Por Nuestra Música*. Barcelona: Imprenta de Heinrich y C^a, en comandita, Sucesores de N. Ramírez y C^a.

Plantón, Custodia. *Pablo Sarasate 1844 – 1908*. Navarra: Eunsa (Ediciones Universidad de Navarra).

Piñeiro Blanca, Joaquín. 2013. «Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España». *Revista del CEHGR* 25: 237-262. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4384419>.

Sagardía, Ángel. 1956. *Pablo Sarasate*. Plasencia: Sánchez Rodrigo.

Sopeña, Federico. 1988. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid: Turner.

Torres Clemente, Elena. 2012. «El Nacionalismo de las esencias ¿una categoría estética o ética?» *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1979)*: 27 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3999676>.