



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Centro de Estudios de Postgrado

Trabajo Fin de Máster

Bach en Andalucía: un estudio de reinterpretación de la *Suite Orquestal n° 2 BWV 1067*

Alumno/a: **Martínez González, Francisco**

Tutor/a: Dña. María Virginia Sánchez López
Dpto: Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y
Corporal

Julio, 2020

RESUMEN

El propósito principal del presente Trabajo Fin de Máster es investigar las conexiones entre la música de tradición escrita y la de tradición oral, a través de la reinterpretación en estilo flamenco de algunos movimientos de la *Suite Orquestal no. 2 en si menor BWV 1067* de Johann Sebastian Bach. En este trabajo se abordarán el origen y la evolución de la flauta travesera en la cultura occidental, el análisis de la obra de Bach y el proceso del proyecto donde se argumenta todo lo que me ha llevado a reinterpretar dicha pieza. Además, se relata toda la experiencia que he vivido como autor a lo largo de la construcción de este producto artístico. Una de las conclusiones más importantes es la necesidad de acercar el mundo de la música tradicional y el de la música culta, enfrentados por la historiografía histórica, así como la puesta en valor del flamenco como género válido también para la formación de músicos en el ámbito académico.

PALABRAS CLAVE

Música académica, música tradicional, estudios de performance, música barroca, Johann Sebastian Bach, flamenco y flauta travesera.

ABSTRACT

The main purpose of this Master's Final Project is to investigate the connections between the music of the written tradition and the oral tradition, through the reinterpretation in the flamenco style of some movements of the Orchestral Suite no. 2 in B minor BWV 1067 by Johann Sebastian Bach. In this work, the origin and evolution of the transverse flute in Western culture, the analysis of Bach's work and the process of the project where everything that has led to reinterpret this piece will be discussed. In addition, the entire experience that he lived as an author throughout the construction of this artistic product is related. One of the most important conclusions is the need to bring the world of traditional music and that of cultured music closer together, faced by historical historiography, as well as the enhancement of flamenco as a genre valid also for the training of musicians in the field academic.

KEYWORDS

Academic music, traditional music, performance studies, baroque music, Johann Sebastian Bach, flamenco and transverse flute.

ÍNDICE

I. Introducción.....	4
1.1. Justificación.....	4
1.2. Objetivos	5
1.3. Antecedentes.....	5
II. La flauta travesera desde el barroco hasta la actualidad	6
1. Origen y evolución de la flauta travesera	6
1.1. Origen de la flauta travesera	7
1.2. Traverso Barroco.....	9
1.3. La flauta travesera y el Barroco	10
1.3.1. Interpretación en el Barroco.....	12
1.4. Evolución de la flauta travesera en los distintos periodos	13
1.5. La flauta travesera en la actualidad.....	15
1.5.1. Efectos contemporáneos en la flauta travesera	16
1.5.2. La flauta travesera en el flamenco.....	18
III. La <i>Suite Orquestal no. 2 en si menor</i> de Johann Sebastian Bach BWV 1067	20
1. Análisis histórico, formal y estético de la obra	20
2. Diferentes interpretaciones de la partitura.....	24
2.1. Improvisación barroca	25
IV. Hibridaciones performativas: Bach en Andalucía.....	26
1. Presentación del proyecto	26
1.1. ¿Por qué una fusión de estilos?.....	27
2. Metodología de investigación	28
3. Reinterpretación del Rondeau, Polonaise y Menuet de la <i>Suite Orquestal no. 2 en si menor</i> de Johann Sebastian Bach BWV 1067.....	30
V. Reflexiones finales	31
Bibliografía	34

I. Introducción

1.1. Justificación

Este trabajo nace de la idea de conectar la música académica con la música tradicional. Hasta hace poco se venía pensando que la música académica o culta tenía más valor que la de tradición oral, llegándose incluso a menospreciar a esta última. Hoy en día este cliché va desapareciendo lentamente entre músicos y audiencia y a ello ha contribuido mucho la inclusión en el conservatorio de géneros como el flamenco o el jazz (Carabetta, 2014). Y es que la posibilidad de estudiar otros géneros y estilos diferentes de música en los contextos de educación formal ayuda mucho a romper la línea que existe aún entre ambas músicas, aunque, como decimos, se vaya haciendo cada vez más delgada.

Si nos centramos en España, muchos compositores de corte nacionalista como Isaac Albéniz (1860 – 1909), Manuel de Falla (1876 – 1946) o Enrique Granados (1867 – 1916), introdujeron siempre en sus composiciones melodías populares. Tal es el caso de la pieza *Corpus Christi en Sevilla*, que pertenece a la *Suite Iberia* para piano del compositor Albéniz, donde la melodía principal es *La Tarara*, canción de corro infantil muy conocida y versionada, sobre todo a partir de la letra de nuestro poeta universal Federico García Lorca (1898 – 1936). Según Mello y Vieira (2009), los citados compositores fueron los primeros que en nuestro territorio empezaron a tender puentes entre música académica y música tradicional.

El flamenco, género característico de España y más concretamente de Andalucía, fue uno de los nexos predilectos de esta generación de creadores. Los compositores nacionalistas utilizaban elementos característicos del flamenco para introducirlos en sus composiciones, lo cual imprimía a sus composiciones un aire flamenco más característico. De esta manera los oyentes mostraban más interés, ya que eran músicas que les resultaban algo familiares. Otro hecho influyente fue la introducción de instrumentos clásicos en las músicas tradicionales, como puede ser el caso de la flauta travesera en el flamenco, sobre la década de los años setenta, instrumento que aportaba timbres diferentes y ayudaba a enriquecer las composiciones (Moreno, 2019).

De esta manera, el objetivo de esta investigación es reinterpretar la *Suite Orquestal no. 2 en si menor* de Johann Sebastian Bach BWV 1067, ayudándome de elementos flamencos en la flauta travesera. Mi propósito, con ello, es visibilizar la posible unión o conexión que existe entre la música barroca y el flamenco. Una ventaja es que la música del barroco se presta a la improvisación, por lo que a priori es posible interpretarla desde otro estilo, tal y como demuestran las versiones de Jorge Pardo (1956) y el grupo *Hippocampus*, artistas que también han llevado al flamenco algunas

obras de Bach. En este intento, también ayudo a seguir fortaleciendo esos lazos de unión entre la música académica, en este caso la música de Bach, y el flamenco, a la par que se fomenta que el intérprete no siga siendo un mero transmisor, sino que dé su punto de vista de la obra, haciendo una reinterpretación diferente de lo que se ha escuchado siempre. Las obras de música son piezas vivas, necesitan de un transmisor o en este caso de un intérprete para que las pueda ejecutar, siguiendo cada uno su propio criterio, lo que hace crear versiones diferentes que enriquecerán la propia música escrita (Vieira de Carvalho, 2009).

1.2. Objetivos

Los objetivos principales de la presente investigación son los siguientes:

1. Tender puentes entre la música culta y la música tradicional.
2. Conocer la historia de la flauta travesera y su relación con diferentes estilos musicales.
3. Realizar un análisis musical de la *Suite Orquestal no. 2 en si menor* de Johann Sebastian Bach BWV 1067.
4. Interpretar y analizar la música de J. S. Bach desde los procedimientos y expresividad del flamenco.

1.3. Antecedentes

Muchos son los ejemplos que existen de intérpretes que han versionado o han llevado a otros estilos ciertas obras ya consagradas para interpretarlas desde un punto de vista diferente y personal. Desde grandes agrupaciones, formaciones de cámara o individualmente, se han reinterpretado obras clásicas que adquieren nuevas sonoridades para el público. A continuación mostraré varios casos que servirán para comprender mejor el propósito de mi trabajo, y lo que quiero aportar con él.

Una de las obras emblemáticas de la música clásica es la quinta sinfonía de L. van Beethoven. Bien, propongo aquí escuchar una de las interpretaciones clásicas más famosas interpretada por la *West-Eastern Divan Orchestra* y dirigida por el director y pianista Daniel Barenboim (1942), (véase <https://www.youtube.com/watch?v=Kpm0aoqhxtk>), que destaca por el fantástico empaste entre la orquesta y el director. Bien, pues hay una interpretación de su primer movimiento (*Allegro con brio*), a cargo de Sverre Indris Joner, Hovedoen Social Club, Kringkastingsorkesteret (véase <https://www.youtube.com/watch?v=jafWlyfUabw>), en estilo de salsa, donde la percusión representa uno de los principales cambios. En ella se juega constantemente con el motivo característico de este primer movimiento, aunque va variando en la acentuación. También se incluyen pequeñas variaciones en el

acompañamiento, y algunos instrumentos tienen su momento de solo o pequeña improvisación.

Otro ejemplo de interpretación de otra obra universal, es la que realiza Martynas (intérprete de acordeón lituano), acompañado de un ukelele, trompeta, contrabajo, batería y violín (véase <https://www.youtube.com/watch?v=f5UGmlSWQYs>). Hace una reinterpretación dándole otro aire diferente a la famosa *Danza húngara No. 5 in G Minor* de Johannes Brahms (1833-1897), que consigue con la incorporación del acordeón, instrumento muy vinculado a las músicas tradicionales y que no suele ser utilizado en la música clásica.

El grupo *Mozart Heroes* también hace versiones frescas de grandes obras del periodo clásico. En una interpretación de la *Sinfonía No. 40 en sol menor* de W. A. Mozart (1756-1791), podemos percibir el claro ejemplo de cómo la música electrónica es tendencia en la actualidad (véase <https://www.youtube.com/watch?v=UBfsS1EGyWc>). Comienzan la interpretación imitando la versión original, pero interpretada por un violonchelo y una guitarra. Luego, sigue un momento donde irrumpe la batería y tanto el sonido del violonchelo como el de la guitarra pasa a ser electrónico, para darle a la obra un estilo metálico muy diferente al de la interpretación original.

En el flamenco, un gran referente es Jorge Pardo, flautista y saxofonista español, además de artista multidisciplinar, aunque está centrado básicamente en el flamenco y en el jazz. Su reinterpretación de *la Suite Orquestal no. 2 en si menor* de Johann Sebastian Bach BWV 1607 y de otras obras de Bach, fueron la fuente de inspiración para crear mi propia interpretación de esta pieza. En la versión que he seleccionado está acompañado por el grupo Hippocampus, que realiza el acompañamiento de una manera muy original respecto a la partitura (véase <https://www.youtube.com/watch?v=n-8Qr8-yMiA&list=RDqiVqtS3fgr0&index=2>). Jorge Pardo realiza sus propios cambios, añadiendo elementos que nos hacen recordar al flamenco o a otros estilos, a veces incluso cambia la melodía al completo y realiza pequeñas improvisaciones que empastan perfectamente con el acompañamiento original. Muestra una versión diferente, nunca antes vista en esta obra.

II. La flauta travesera desde el barroco hasta la actualidad

1. Origen y evolución de la flauta travesera

En este apartado hablaré sobre el origen de la flauta travesera que conocemos hoy en día, y cómo ha ido evolucionando en las diferentes épocas y estilos. Comentaré tanto su evolución técnica como histórica, pero antes de entrar en el origen y evolución, es conveniente situarla dentro del contexto organológico y evolutivo de las distintas familias de flauta, en las que se enmarca la flauta travesera. Podemos distinguir varias

familias de flauta, que varían según el tipo de embocadura. El elemento común de todas las flautas es el bisel. Según la posición y construcción del bisel podemos diferenciar varias familias de flauta. A continuación, presento la clasificación ofrecida por Arias y López (2015):

- Familia de la flauta de Pan: Reciben este nombre en honor al dios griego del mismo nombre. Son un ensamblaje de flautas rectas cerradas en el extremo opuesto a la embocadura, de diferentes longitudes que permiten obtener las notas correspondientes. Esta flauta existió en la China Antigua; en Grecia es también conocida como Siringa o Flauta de Pan. Es utilizada actualmente por pastores de los Pirineos y por los afiladores para anunciar su paso.
- Flauta travesera: Se trata de un tubo abierto en donde el bisel tiene un orificio perpendicular. Está provista de agujeros que son tapados por los dedos para lograr las diferentes notas. El flautista sostiene su instrumento perpendicularmente, apoyado en su mandíbula y paralelo a los labios.
- Flauta oblicua: Consta de un tubo abierto en sus dos extremos, el que sirve de embocadura presenta su borde ligeramente afilado; los agujeros de digitación están situados hacia el final del tubo. Produce un sonido característico dulce y algo velado. Su nombre genérico le ha sido dado por el organólogo *Schaffner*, y se debe a la manera de colocar el instrumento en los labios del músico.
- Flauta de pico: La cabeza alberga un bloque de madera que determina un canal; este hace que podamos dirigir el aire contra el bisel. Se toca de forma recta. Es difícil decir cuando apareció ya que en la mayor parte de los casos, los restos arqueológicos no permiten discernir de qué tipo de flauta se trata.
- Ocarina: Posee una embocadura con bisel que continua en el cuerpo del instrumento y su forma es globular. Su interior es una cavidad vagamente ovoide, acústicamente muy distinta al tubo de las demás flautas.

Todas estas familias se han ido desarrollando a lo largo del tiempo.

1.1. Origen de la flauta travesera

La flauta más antigua que se conoce se descubrió en la cueva de *Divje Babe* en Eslovenia. Es una pieza procedente del fémur de un oso cavernario (*ursus spelaeus*), que data aproximadamente de hace 50.000 a 35.000 años y, por tanto, se trata de una flauta de la Prehistoria (Paleolítico). Está provista de cuatro agujeros y los extremos están bastante dañados, así que no se puede saber el tipo de embocadura que poseía. Antes de la aparición de flautas, el hombre prehistórico realizaba silbatos y pitos, que

debieron servir para hacer señales y como reclamos de caza, fabricados con huesos animales (Arias y López, 2015).



Figura 1. Flauta de Divje Babe. Fuente: *The Neandhertal Flute*

No podemos saber nada sobre la clase de intervalos que producían. Se deduce que los músicos abrían los agujeros en función del tamaño de sus manos y cambiaban la afinación en la embocadura, pero no se puede afirmar con seguridad qué tipo de flauta apareció en primer lugar. Las informaciones más precisas sobre el instrumento comienzan a partir de la Alta Edad Media y sobre todo del Renacimiento (Artaud, 1991).

En el siglo XVI aparecen más representaciones gráficas bastante cuidadas que sirven como modelo de reconstrucción de instrumentos reales. La flauta del Renacimiento (véase figura 2) consta de una sola pieza, de perforación totalmente cilíndrica y posee seis orificios de notas, además de la embocadura, y así se mantendrá aproximadamente un siglo y medio (Artaud, 1991).

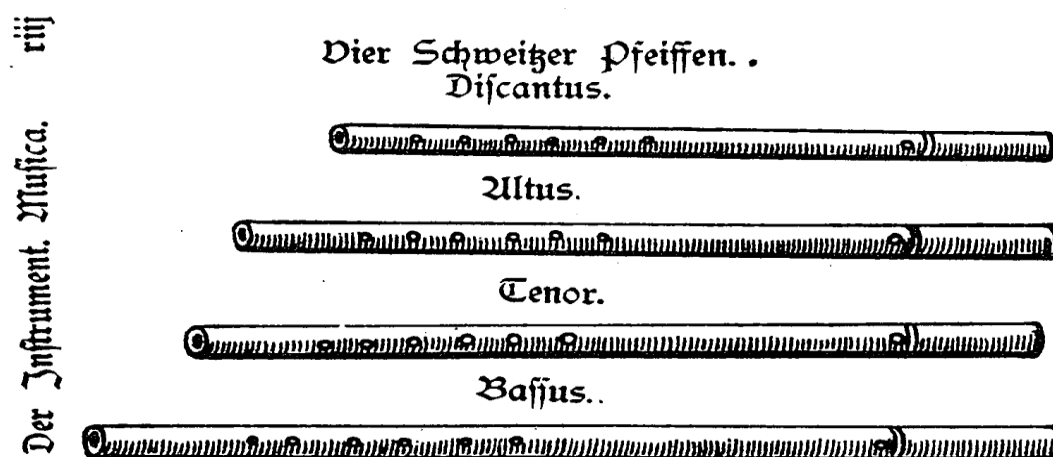


Figura 2. Familia de las flautas traveseras o flautas suizas en *Musica instrumentalis deutsch*, de Martín Agrícola 1545. Fotografía del Museo Instrumental del CNSM, París

El Renacimiento tiene una enorme repercusión para la música, debido a la invención de la imprenta. Concretamente en el campo de la flauta travesera, aparecen en este periodo los primeros tratados teóricos y prácticos de interpretación en toda Europa: *Música instrumentalis deutsch* (1529) de Martín Agrícola o *Ein kurtz deudsche Música* (1529) del mismo autor. En este periodo la flauta de pico tendrá un gran esplendor, muy superior al de la flauta travesera. En la Edad Media y en el Renacimiento la flauta de pico es la preferida por los músicos de ámbito cortesano, mientras que la flauta travesera era utilizada por los soldados (Artaud, 1991).

1.2.Traverso Barroco

Avanzamos al periodo Barroco, en el que la flauta travesera o traverso evolucionará, y alcanzará un mayor protagonismo, debido al estancamiento de la flauta de pico, como hemos dicho, muy común en el Renacimiento. Pero antes debemos señalar dos innovaciones sucedidas a principios del siglo XVI, que van a transformar el instrumento y así consiga el aspecto actual de lo que conocemos hoy en día como traverso barroco, dentro de la familia de las flautas traveseras, como vimos antes.

La primera innovación es la instalación de una llave cerrada¹, que se acciona gracias al meñique de la mano derecha; es la llave de re sostenido, y así se logra conseguir el semitono de re a re sostenido que no poseía anteriormente. La segunda innovación es la transformación de la perforación, que pasa de ser cilíndrica a cónica convergente, y cuyos motivos de desconocen (Artaud, 1991).

Otra modificación importante es la división en tres partes de la flauta travesera (cabeza, cuerpo y pata), resultando más transportable, y lo que es más importante, que se puede afinar ajustando o desajustando la cabeza de la flauta en la parte superior del cuerpo, tal y como hacemos hoy en día. Sin embargo, surgía un inconveniente: si se separaba excesivamente la cabeza del resto del instrumento, la relación de longitud entre el tapón y los orificios se modificaría demasiado y la flauta quedaría desafinada. Por esto, en 1720 se dividió el cuerpo en dos (cuerpo superior y cuerpo inferior), y de esta manera se repartían mejor las longitudes, el cuerpo superior se fabrica en diferentes dimensiones y sirve de cuerpo de recambio. En este periodo el diapasón era variable según las ciudades y algunos estuches de flauta contenían hasta seis o siete cuerpos diferentes. En el siglo XIX los especialistas en acústica definen el diapasón en 435 períodos por segundo, pero esto con el tiempo cambiará y solo habrá pequeñas modificaciones entre unos países y otros (Artaud, 1991).

¹ Hay dos tipos de llaves, las llaves cerradas, que en reposo obturan el agujero, y las llaves abiertas que no obturan los agujeros a no ser que se le haga presión con los dedos.

En el siglo XVII se ponen en marcha en la flauta travesera, una serie de transformaciones que culminarán en 1830 con el sistema Boehm, que hasta hoy en día permanece en vigor.



Figura 3. Flauta de construcción moderna basada en un modelo temprano de *Hottetere* de entre 1680 y 1690. Fuente: Mora (2006-2007, s.p.).



Figura 4. Flauta de construcción moderna basada en un modelo de Quantz, conservado en la ciudad Alemana de *Köpenik*. Fuente: Mora (2006-2007, s.p.).

1.3. La flauta travesera y el Barroco

El *Diccionario de Música* de Jean-Jacques Rousseau de 1678 define la música barroca como aquella “cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, el canto duro y poco natural, la entonación difícil y el movimiento forzado” (Heller, 2014, p. 16).

La música en el Barroco tuvo un papel decisivo a la hora de definir la identidad tanto nacional como religiosa. En los cultos tenía un papel fundamental. Como hablamos de un estilo nuevo, en esa época surgió un debate entre los teólogos tanto católicos como protestantes sobre si la música reforzaba la fe o inducía al oyente vulnerable al pecado. A lo largo de la historia hubo diferentes confrontaciones entre los más conservadores y los más progresistas cuando irrumpía algo nuevo. Martín Lutero (1483-1546), el arquitecto de la Reforma protestante en los países de habla alemana,

mantenía que la música elaborada era un regalo de Dios y un elemento esencial del culto, lo cual inspiró algunas de las obras maestras sacras más sobresalientes de comienzos del siglo XVI. Como expresión de la identidad política y nacional, la música era utilizada frecuentemente por las familias que estaban en el poder o por los monarcas de la época para moldear la vida cultural y política de la nación (Heller, 2014).

El barroco fue, sin lugar a dudas, una época de crisis, pero también fue una época que dio pie a la creatividad y a la innovación. Los músicos encontraron nuevos medios para expresar las pasiones, ya que era muy importante para la vida de los hombres y mujeres del Barroco. Las características de la música hacen referencia a conflictos políticos de la época, y así los compositores irrumpen con disonancias inesperadas en su música, rompiendo así con las reglas de la armonía y creando unas nuevas pautas a seguir. Tanto protestantes como católicos acogían obras corales para seducir a los oyentes, y los diferentes solistas (cantantes o instrumentistas) conseguían un prestigio desconocido para ellos, pues el talento musical era muy valorado en los círculos nobles (Heller, 2014).

Los instrumentistas, especialmente los que vivían de la música, no actuaban como solistas y eran empleados de una corte, ciudad o iglesia. En aquella época era muy habitual que las cortes contarán con un grupo de instrumentistas de viento para ambientar las funciones públicas. Se trataba de instrumentos de viento ya que podían oírse con más facilidad en los grandes salones de banquetes, en los festivales de aire libre... La corte Francesa empleó para las grandes ocasiones hasta 35 instrumentistas, un grupo muy abundante para la época. Las ciudades y los pueblos daban también empleo a instrumentistas, tanto de viento-madera como de viento metal, dependiendo del país tenían unos nombres diferentes. Los *Stadtpeifern* en Alemania, los *waites* en Inglaterra y los *piffari* en Italia. Estos últimos también servían como serenos e incluso como despertadores humanos. Los instrumentos de viento metal ya se venían usando para la comunicación en el campo de batalla, también se incorporaron a las grandes procesiones que formaban parte de la vida civil y religiosa, los instrumentos de viento madera y más concretamente la flauta travesera aparecían en la música de cámara, junto con el violín, laúd, viola da gamba o flauta dulce (Heller, 2014).

Michael Praetorius (1571-1621) compositor y teórico alemán publicó en 1620 una guía ilustrada llamada *Theatrum instrumentorum* (Teatro de instrumentos), repleta de dibujos y descripciones de instrumentos y su construcción. En este periodo los instrumentistas y constructores de instrumentos disfrutaron de una estrecha relación que benefició a ambos, ya que los músicos mejoraron en el registro de los instrumentos, mayor abanico de timbres y fluidez en los pasajes (Heller, 2014).

En Francia, cuna de la flauta travesera, varias ramas de la familia *Hotteterre* se hicieron especialmente famosas por la construcción y el perfeccionamiento de este instrumento, desde las flautas de pico, que iban de la pequeña sopranino a la flauta bajo, hasta las flautas traveseras, en sus inicios se fabricaban de madera (Heller, 2014). En este periodo se consigue un acercamiento de los agujeros y un menor número de ellos,

así la digitalización se facilita, se construye la flauta en varios segmentos, y así aumenta la posibilidad de corregir afinación, facilidad de transporte...

Hasta 1700 aproximadamente la música para flauta es inexistente, ya que la flauta travesera renacentista no estaba preparada para las habilidades técnicas con las que ya contaban en el Barroco. La familia *Routtetert* será la que más adelante seguirá innovando con ella.

En España, la información sobre la historia de la flauta travesera es muy escasa. Antes del periodo Barroco, no figura nada en los tratados, sino en otras fuentes documentales, como: documentos muy valiosos para la investigación musicológica. En uno sobre los bienes de la reina María de Hungría (1505-1558), podemos encontrar los primeros testimonios documentales de la presencia de la flauta travesera en España. Se enumeran hasta 54 flautas traveseras y 13 flautas dulces. En cuanto a los tratados teóricos, podemos encontrar información sobre la flauta travesera en los tres tratados teóricos más importantes para el estudio del Barroco musical español: Rabasa (1724 – 38), Nasarre (1723-24) y Valls (1742) (Sánchez, 2018).

1.3.1. Interpretación en el Barroco

El Barroco supone un cambio en la interpretación de las diferentes obras, tanto musicales como en el resto de diferentes áreas artísticas es un estilo que tendrá un sello propio y muy característico. Hoy en día se busca reproducir obras al estilo barroco, pero no podemos hacer una réplica exacta, ya que los instrumentos y las agrupaciones han evolucionado con el paso del tiempo y no son los mismos que en el Barroco. Hay grupos que siguen interpretando música barroca con réplicas de instrumentos de la época, para acercarse más a la sonoridad antigua.

En la música medieval, el renacimiento y en el barroco, la guía principal de tiempo era simplemente el indicador de compás, con los signos proporcionales para indicar los diferentes cambios de tiempo. Aun así, los intérpretes gozaban de una flexibilidad respecto al tiempo dentro de un mismo movimiento (Latham, 2002).

La sucesión de notas ofrece multitud de modificaciones rítmicas, de esta manera transforman pares de notas iguales en valores desiguales. Otro recurso rítmico del barroco es el doble puntillo; en la figura 5, la corchea que se ve indicada, se convierte en una semicorchea (Latham, 2002).



Figura 5. Cuarta Partita BWV 828. Fuente: Bernal Ripol (2017).

Las dinámicas, articulaciones y fraseo son otro elemento a resaltar en el Barroco. Aunque se dejan a juicio del intérprete, se establecen algunas normas que son comunes del Barroco. Se emplea el efecto eco y la dinámica en terraza; el primero consiste en hacer una frase en fuerte y repetirla seguidamente en piano, o al revés. Un ejemplo de interpretación en la que apreciamos el efecto de eco es el primer movimiento de “La primavera” de Vivaldi (1678-1741), interpretado por Berliner Philharmoniker y dirigida por el director Herbert von Karajan (1908-1989), (véase https://www.youtube.com/watch?time_continue=20&v=f6Kr8_5jNpE&feature=emb_logo). La dinámica en terraza consiste en contrastar períodos musicales con distintas intensidades, de forma más o menos brusca, sin que se utilice un cambio gradual. La articulación barroca es muy variada y además se intenta siempre jugar con los ritmos desiguales y cambiar constantemente (Latham, 2002).

Otro elemento característico de la interpretación barroca es el bajo continuo. Era el fundamento del conjunto sonoro barroco. Para explicarlo de una manera sencilla podríamos hablar del bajo cifrado o melodía de bajo, provista de números que equivalen a acordes contruidos sobre la nota de cada bajo; puede ser tocado en cualquier instrumento que sea capaz de tocar simultáneamente melodía y acordes, como puede ser el órgano, el clavecín, el laúd o el arpa. La melodía puede ser reforzada por otros instrumentos. Había gran libertad en la ejecución de los acordes y sólo había que ceñirse estrictamente a las armonías o desarmonías indicadas por los números. Al bajo continuo le correspondía mostrar claramente la progresión de las armonías, mientras que los instrumentos llevaban la melodía y podían moverse con mucha libertad (Rottmann, 1960).

En el Barroco, la ejecución objetiva no existía, ya que un buen músico debía sentir lo que tocaba, y el auditorio necesitaba verlo. *Quantz* afirma claramente que “el que quiere conmover, debe conmoverse” (Rottmann, 1960, p. 51).

1.4. Evolución de la flauta travesera en los distintos periodos

La flauta sigue evolucionando desde el barroco hasta la actualidad. Urge adaptarse a la evolución de la música. Las partituras resultan cada vez más cromáticas, las salas de concierto se amplían y las orquestas crecen en número de instrumentistas. El nacimiento de la orquesta sinfónica, busca cada vez más instrumentos para añadir, y que puedan proyectar más su sonido. Los flautistas, en este caso, tienen que conseguir tocar más fuerte y el instrumento no lo permite. Entre 1726 y 1847 se desarrollaron nuevos inventos que modificaron rápidamente el mecanismo de la flauta, se consiguió que la flauta fuese totalmente cromática gracias a los agujeros de llaves cerradas, aunque para algunos pasajes rápidos era muy incomodo, ya que la digitación no ayudaba. En 1722 se inventan las llaves abiertas de do natural y de do sostenido, en 1774 se ponen a punto tres llaves, la llave transversal de fa, la llave de sol sostenido y la de si bemol. En 1782 *Ribock* inventa una llave cerrada para el do natural, y una llave de fa accionado por el

pulgar derecho. En 1800 *Tromlitz* (1725-1805) describe un sistema de flauta cromática con una sola llave, la cual funcionaba perfectamente y les hacía el trabajo más fácil a los flautistas (Artaud, 1991).

En 1808 se sigue evolucionando y hay registrados cuatro inventos en ese mismo año. *W. H. Potter* patenta un sistema de llaves que actúan por deslizamiento. *C. G. Townley* registra la patente de una llave accionada por el pulgar derecho, también crea una llave para obturar un pequeño orificio para de esta manera poder ajustar la afinación del re natural. En 1810 *George Miller* construye las primeras flautas metálicas, seguidamente en 1827 *Petersen* inventa una pequeña palanca accionada por el pulgar izquierdo, que sirve para subir o bajar durante la interpretación un octavo de tono de la afinación (Artaud, 1991).

La figura que desarrollo el sistema que utilizamos hoy en día fue *Theobald Boehm* (flautista y constructor 1794-1881). En 1812 funda su propio taller de fabricación de flautas, y en 1832 empieza a desarrollar otras novedades. Fabrica la primera flauta de agujeros anchos y en 1847 realiza un modelo definitivo basándose en principios científicos. En la exposición de Londres de 1862, *Boehm* presentó un gráfico, que tenía como objetivo simplificar o suprimir los cálculos de las longitudes de las flautas. La cabeza de la flauta sigue siendo cónica, para determinar esta forma *Boehm* realizó varios experimentos para poner de manifiesto la influencia de la forma cónica sobre la afinación, timbre y la facilidad de emisión en los agudos. La flauta de *Boehm* fue duramente criticada sobre todo por la amplitud y la igualdad del sonido, cosa que hoy en día se suele apreciar, seguirá habiendo pequeñas modificaciones más adelante, como la llave de *Briccaldi*, la llave de sol sostenido... Pero las bases del mecanismo las asentó *Boehm*, y gracias a él podemos disfrutar, a día de hoy, de la flauta travesera que conocemos (Artaud, 1991).



Figura 6. Evolución de la flauta. Recuperado de:
<https://tipsparaflautistas.wordpress.com/2016/06/01/evolucion/>

1.5. La flauta travesera en la actualidad

Cuando *Boehm* (1794-1881) puso a punto su instrumento (flauta travesera), lo hizo en relación a las necesidades de su época. Hoy en día gracias al auge de la música contemporánea, se ha visto la necesidad de explorar más los instrumentos y de crear sonoridades nuevas (Artaud, 1991). Nos centraremos en la actualidad de la flauta travesera, el crecimiento de la familia y en los nuevos materiales con los que se fabrica.

Las flautas se suelen construir con una aleación de plata, aunque también se construyen de oro, polímeros de resina etc. En las flautas de madera, se requieren esencias que ofrezcan al torneado una superficie muy lisa como ocurre en la madera del granadillo, ébano, palosanto, tipos de madera más comunes. Las llaves destinadas a tapar un agujero en la actualidad van provistas de una zapatilla, constituida generalmente por un alma de fieltro. La cabeza o embocadura es el elemento principal de la flauta, por donde pasará todo el aire hacia el resto de la flauta y donde tendremos el control del sonido. Hay varias diferencias hoy en día entre unas flautas y otras, dependiendo sobre todo del material, que influye y puede cambiar considerablemente el sonido (Arias y López, 2015).

La flauta, en do o en re, se incorpora plenamente en la orquesta desde el clasicismo. Con el sistema de *Boehm* se implanta la flauta en do, la utilizada hoy en día más comúnmente. Su repertorio es inmenso, tanto en la orquesta como en la música de cámara o solista (Arias y López, 2015).

El flautín tiene sus antecedentes en la flauta de los suizos, y suena una octava por encima de lo escrito, con las mismas posiciones de la flauta. Es un instrumento de gran agilidad que da color a los grandes *tutti* de las orquestas. Hizo su entrada en la orquesta en el final de la 5ª sinfonía de Beethoven (Arias y López, 2015).

La flauta en sol o flauta alto suena una cuarta por debajo de la flauta en do. Su singular personalidad la hace destinataria de obras en las que su sonido impregna una suave melancolía. Es un instrumento transpositor, ya que se escribe en do, con el fin de mantener las mismas digitaciones de la flauta básica. Existen dos tipos de cabeza, la recta y la curva; esta última hace que tengamos una posición más ergonómica (Arias y López, 2015).

La flauta bajo suena una octava por debajo de la flauta habitual o en do. Su origen viene de las flautas renacentistas y se utiliza muy poco dentro de la orquesta, ya que su sonido es muy débil. La flauta contralto en sol suena una octava por debajo de la flauta alto o en sol, y la flauta contrabajo suena dos octavas por debajo de la flauta en do; esta última se utiliza en contadas ocasiones, en orquestas de flautas o en algunas obras de música contemporánea (Arias y López, 2015).

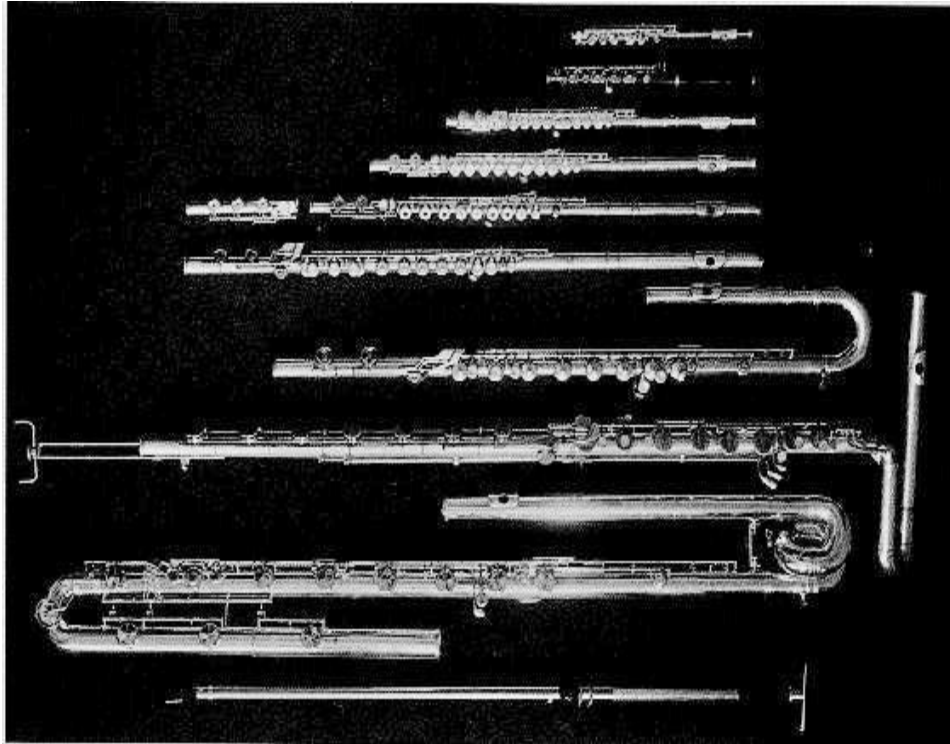


Figura 8. Familia de la flauta travesera. Fuente: Carmona (2019, s.p.).

1.5.1. Efectos contemporáneos en la flauta travesera

Las formas convencionales de producir el sonido son las que se han ido transmitiendo con el paso del tiempo. Por el contrario las formas no convencionales de producir el sonido son las derivadas de las estéticas vanguardistas del siglo XX. Estos sonidos o efectos contemporáneos se han desarrollado por diversos intérpretes, compositores y pedagogos (Arias y López, 2015). Aunque reciban el nombre de contemporáneos, muchos de estos efectos están presentes en la música tradicional de diferentes pueblos. A continuación citaré los efectos más principales, y podremos ver cómo la música en la flauta sigue avanzando y creando nuevas tendencias (resumidos en la figura 9).

Comenzaremos con el *frullato*, derivado de la palabra *frula* y consistente en “hacer rodar” la lengua durante el sonido de la manera más relajada posible. Por su parte, el *bisbigliando* es una técnica que se parece a la facultad del arpa de poder tocar dos cuerdas distintas para producir la misma nota. En la flauta consiste en lograr variaciones rápidas de timbre sobre una misma nota mediante un cambio de digitaciones. El *glissando*, consiste en pasar de una nota a otra cromáticamente pero sin parar, de un modo continuo: en la flauta se realiza destapando las llaves progresivamente. Otra posibilidad es la percusión de llaves con sonido, donde con el ruido que hacen las llaves al taparse y con nuestro aire podremos realizar un efecto muy interesante (Arias y López, 2015).

El *pizzicato*, efecto muy común en los violines o instrumentos de cuerda, también es posible en la flauta, ~~se produce~~ al atacar una nota de forma enérgica, pero solo con la lengua, sin tocar la nota. El *tongue-ram* que se produce colocando el orificio de la embocadura entre los labios abiertos, cerrándolos bien alrededor, prolongando el interior del tubo en la cavidad bucal; cuando tengamos esta posición lanzamos la lengua bruscamente hacia delante y haciendo que obture violentamente la embocadura. Los sonidos eólicos, llamados así por Eolo, dios griego del viento, se logran abriendo mucho los labios, calibrando la cantidad de ruido de aire deseada (Arias y López, 2015).

Otro recurso muy potente es la voz, ya que es posible superponer el sonido de la voz y de la flauta para producir sonidos simultáneos. Hay varias posibilidades para este efecto: cantar una melodía sobre una nota tenida o viceversa, cantar y tocar al unísono o a la octava o hacer melodías independientes. Todo esto requiere una práctica y un estudio constante. Hay otros muchos efectos más que han ido apareciendo con el paso del tiempo y con el ímpetu de los compositores de explorar sonoridades nuevas sin necesidad de buscar otros instrumentos (Arias y López, 2015).

Efecto contemporáneo	Descripción	Audio
<i>Frullato</i>	“Hacer rodar” la lengua durante el sonido	https://www.youtube.com/watch?v=Eu_LcDPpiPU
<i>Bisbigliando</i>	Variaciones rápidas de timbre sobre una misma nota	https://www.youtube.com/watch?v=s9xfqtLUeLs
<i>Glissando</i>	Pasar de una nota a otra cromáticamente de un modo continuo	https://www.youtube.com/watch?v=ItHkYg9pyow
Percusión de llaves	Combinar el aire con el ruido de las llaves de la flauta al taparse	https://www.youtube.com/watch?v=dZHc3Ory_3U
<i>Pizzicato</i>	Atacar una nota de forma muy enérgica	https://www.youtube.com/watch?v=ZdNeu0NhSHA
<i>Tongue Ram</i>	Tapar por completo el bisel de la flauta y expulsar aire	https://www.youtube.com/watch?v=9KUcrBAa3bg
Sonidos eólicos	Abrir los labios calibrando la cantidad de ruido de aire	https://www.youtube.com/watch?v=FnnpRSB1DfQ
Voz y sonido	Cantar y tocar a la vez, produciendo dos sonidos simultáneos	https://www.youtube.com/watch?v=So3ZRYM7MoA

Figura 9. Tabla-resumen de los diferentes efectos contemporáneos en la flauta y ejemplos audiovisuales de cómo se realizan.

Por último, destaco el avance de la tecnología en la interpretación del instrumento y la creación de obras para flauta y aparatos electrónicos. A través del ordenador, el sonido se procesa y se pueden llegar a conseguir numerosos efectos que nunca antes se habían pensado. Un ejemplo de esto es la obra Noanoa de Kaija Saariaho, compositora finlandesa que buscaba exagerar ciertos gestos de la flauta, para así poder conseguir algo nuevo.

1.5.2. La flauta travesera en el flamenco

Desde el siglo XIX la música de inspiración flamenca ha jugado un papel importante en España y más concretamente en la baja Andalucía. Los compositores de zarzuela son los que empezaron a usar el flamenco dentro de sus obras, aunque estos provenían de la tradición clásica. El siglo XX se caracteriza por una valoración de la etnomusicología, paralela al interés de los músicos clásicos por la música popular, equiparándola a la culta y poniéndola en el lugar que merece.—La importancia del flamenco en España es y será indiscutible; compositores como Manuel de Falla, Enrique Granados o Albéniz, investigaron e incluyeron giros y palos flamencos en sus obras (Martínez, 2018).

La música clásica o académica no utiliza esquemas rítmicos compatibles con los flamencos, y por ello resulta muy difícil hacer entender la complejidad de los ritmos a un músico clásico. Esto es un problema que se debe solucionar desde la educación musical; hay que romper barreras en los conservatorios y otros centros educativos y buscar conocer e interpretar durante la formación del alumnado aficionado y profesional obras de todos los estilos. Así se formarán músicos más multidisciplinares, capaces de tocar en diferentes estilos. Por fortuna, se avanza hacia ese (Martínez, 2018).

Hay que destacar también que los compositores actuales de flamenco o de música contemporánea dejan que el intérprete haga la obra a su estilo, dándole su sello característico. El proceso de composición-interpretación-audición es un acto de comunicación, donde el intérprete es el eslabón intermedio que hace mantener unida esa cadena; es el que quizás lleve el mayor de peso, ya que dota de vida a la creación en el momento del concierto (Martínez, 2018).

En la década de los años setenta del siglo XX, tras la dictadura vivida en nuestro país, comienza un periodo de transición democrática donde aparecen cambios sociales y políticos. La sociedad española empieza a recibir influencias musicales procedentes de Europa y América con mayor libertad que anteriormente. Este hecho hace que los artistas del momento comiencen a fusionar estas músicas con las escuchadas hasta el momento. El flamenco no quedaría al margen de estos movimientos y se introducen ingredientes musicales de otras músicas como el *jazz*, la *bossa nova*, el *rock* y la *salsa*, dando paso a otra etapa flamenca. Podemos considerar a Paco de Lucía (1947-2014) y a Camarón (1950-1992) los dos grandes exponentes que permitieron este cambio creativo (Moreno, 2019).

A mediados de esa misma década es cuando empieza a introducirse la flauta travesera en grupos de jazz-rock y rock-andaluz como Dolores (1976-1981, estilo jazz-rock) y Guadalquivir (1977-1983, estilo rock-andaluz) (Moreno, 2019). Sin embargo, no es hasta los años ochenta del pasado siglo, cuando surgen flautistas que tocan músicas flamencas con gran virtuosismo. El auge de la flauta travesera hace que músicos de todas las clases sociales se interesen por este instrumento, y la mentalidad mucho más abierta tanto de los flautistas como de toda la población, les lleva a no

despreciar ningún estilo. Paco de Lucía (guitarrista referente en España) creó su sexteto, donde mezclaba la guitarra flamenca con la flauta, batería, bajo, piano y percusión, y en ocasiones el cante y el baile. Tenían mucho respeto por hacer flamenco, pero una vez que se sintieron confiados sacaron discos, como *Sólo quiero caminar* y *One Summer Night* (1981 – 1983), que fueron los primeros discos que fusionaron el flamenco, y donde aparecieron nuevos instrumentos. El cajón flamenco vino a España por medio de este grupo, lo descubrieron en Perú ya que vieron que allí utilizaban las cajas de la fruta para crear ritmos. Paco de Lucía también grabó en Berlín junto con el saxofonista Pedro Iturralde un disco con el título *Flamenco-Jazz*, donde fusionaba el flamenco con el jazz (Martínez, 2018).

Podemos considerar a Jorge Pardo (1956) y Juan Parrilla (1968) los principales referentes flautistas flamencos, que además han creado escuela en nuestro país. La principal innovación que aporta Jorge Pardo a la flauta flamenca es llevar el quejío de la voz flamenca a la flauta; este artista desarrolla también una nueva técnica de interpretación para la construcción del sonido del citado instrumento. Jorge Pardo también es un músico de jazz, combina ambos lenguajes (flamenco y jazz), y consigue una fusión de estilos incomparable en su época. Comienza su recorrido profesional con figuras como Paco de Lucía o Camarón. El sonido de su flauta se nutre de estas experiencias, con una gran habilidad para utilizar el timbre y el estilo del cante de Camarón, para así transportarlo a su instrumento. Establece una estética y sonoridad propia que le convierte en referente para los flautistas posteriores. Sus trabajos más conocidos son *Las cigarras son quizás sordas* (1991), *Veloz hacia su sino* (1993) y *Diez de Paco* (1995) (Moreno, 2019).



Figura 10. Jorge Pardo. Fuente: Naranjo (2020).

Juan Parrilla procede de una de las más grandes familias del flamenco y es uno de los máximos representantes del nuevo flamenco. Por otro lado, es uno de los compositores más requeridos por las grandes figuras de la danza, como son Joaquín Cortés (1969) o Antonio Canales (1961). En 2009 lanza su *Método para instrumentos melódicos*, que se convertirá en la primera obra de carácter didáctico-musical específica para estos instrumentos. Gracias a la experiencia de este artista como compositor e instrumentista flamenco, podemos encontrar en su obra didáctica soluciones sobre cómo

afrontar articulaciones, contratiempos, así como la métrica y acentuación de los estilos más representativos del flamenco (Moreno, 2019).



Figura 11. Juan Parrilla. Aula de Flauta, Juan Parrilla Cuarteto, 2015.

A partir de la influencia de Jorge Pardo y Juan Parrilla, otros flautistas se han especializado en el flamenco, creando así una estética propia a la hora de interpretar la flauta travesera en el flamenco. Los artistas que están emergiendo en la actualidad son Sergio de Lope (1985), Domingo de Patricio (1966), Simón Fernández, Diego Villegas (1987) y Pedro Ontiveros (1952) (Moreno, 2019).

III. La Suite Orquestal no. 2 en si menor de Johann Sebastian Bach BWV 1067

1. Análisis histórico, formal y estético de esta obra

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach, en la región de Turingia, el 21 de marzo de 1685. Compositor de la época barroca y uno de los pioneros que asentó pilares en este periodo, rodeado por una familia de músicos, tanto sus descendientes como sus antecesores. Bach tiene un repertorio bastante extenso para la flauta travesera: seis sonatas para flauta e instrumento de teclado y una partita para flauta sola. Ciñéndonos a las suites orquestales, escribió cuatro, compuestas aproximadamente entre 1725 y 1739 (Dowley, 2001).

La suite es una composición instrumental que consta de varios movimientos (originariamente aires de danza), cada movimiento o danza tienen un carácter y ritmo distinto, pero tienen en común la tonalidad y la estructura es bastante similar de una a otra (Sarmiento, 2011).

La *Suite orquestal n° 2 en Si menor*, que es la que centra mi investigación, fue compuesta entre 1738-39 aproximadamente, en Leipzig. Está escrita para flauta y cuerdas; la participación de la flauta en esta obra es tan importante que puede considerarse como un concierto para flauta y cuerdas (Ravelo, 2000). A continuación comentaré los aspectos más fundamentales de cada movimiento.

La obertura, pieza con la que se da comienzo, se utiliza a modo de entrada o introducción, está formada por una estructura tripartita y consta de tres secciones. La primera sección (grave), tiene un tiempo lento, un carácter grave y el compás es de 4/4. Lo característico de esta sección es un ritmo que se repite repetidamente, la corchea con puntillo-semicolona y la negra con puntillo-cornea. Está compuesta por dos periodos iguales de diez compases cada uno, la primera parte finaliza en Re Mayor y la segunda parte acaba si menor. La segunda sección de tempo “allegro” tiene un ritmo binario, su estructura corresponde con una fuga tonal, ya que el tema-respuesta va variando de tono según el momento de la obra. Esta segunda sección de la obertura está compuesta por secciones de entradas y secciones de estrechos, que van combinándose entre los solos de la flauta y el tutti de la orquesta, finaliza con una cadencia auténtica de la tonalidad principal, si menor. La tercera sección vuelve al carácter lento de la primera, la única diferencia es que está escrita en un compás de $\frac{3}{4}$, está formada por un solo periodo que se repite, finalizando en una cadencia auténtica de si menor V-I (Sarmiento, 2011).

El segundo movimiento llamado Rondo, es una danza popular francesa, viene de las danzas en círculos, es una forma musical de movimiento rápido y se caracteriza por la repetición periódica de un tema musical, se suele exponer en la misma tonalidad. La forma del tema musical suele ser muy clara y equilibrada, el motivo es vivaz y juguetón, suele ser muy característico y fácilmente reconocible. El tema principal o también conocido como estribillo se va alternando con episodios que son independientes unos de otros, aparecen en distinta tonalidad que el estribillo, pero suele ser una tonalidad vecina para que tengan sonidos en común (Sarmiento, 2011).

En esta obra la estructura del rondo está formada por los siguientes elementos: El estribillo que se repite y consta de ocho compases los cuales están estructurados en dos frases musicales, acaba en una cadencia auténtica de la tonalidad principal que es si menor. La primera estrofa consta de doce compases, estructurados en dos frases con dos semifrases cada una, van alternando varias tonalidades: mi menor – Re Mayor – si menor. La segunda estrofa está formada por dieciséis compases, al igual que antes, intervienen varias tonalidades: La Mayor – Re Mayor (cadencia auténtica), La mayor – fa sostenido menor (cadencia picarda) – si menor. Para terminar se acaba con el estribillo y finaliza el rondó con una cadencia auténtica de la tonalidad principal, si menor (Sarmiento, 2011).

El tercer movimiento es la Zarabanda, danza de origen español, escrita en compás ternario y de carácter noble o aristocrático. El origen de esta danza es andaluz, es un trasplante del canto sarraceno, el carácter noble lo adquiere al introducirse este movimiento en la corte francesa. La zarabanda es una danza lenta, es reconocible por que el segundo y tercer tiempo suelen ir ligados, así da un ritmo de negra y blanca alternativamente. Estas blancas corresponden a los pasos arrastrados en el baile, comienzan normalmente en tiempo fuerte, los compases suelen ser de $\frac{3}{2}$ o $\frac{3}{4}$, el ritmo suele desarrollarse de dos en dos compases y la célula característica común suele ser: negra con puntillo – corchea negra – blanca negra. Se tiene constancia de que la primera zarabanda fue en América Central, el baile se popularizó en las colonias españolas, en

España fue prohibido en 1583 debido a su obscenidad, autores como Cervantes o Lope de Vega lo citaban frecuentemente en su literatura, después del barroco la zarabanda fue resucitada en el siglo XX por compositores de la talla de Debussy, Erik Satie... La zarabanda más famosa es la “La Folia”, hasta ahora de origen anónimo (Sarmiento, 2011).

La zarabanda de esta suite que estamos hablando, comienza casualmente en tiempo débil, la melodía como es común está formada por valores largos, las notas breves aparecen en pocas ocasiones, y son muchos los adornos que hay en esta danza. Esta zarabanda se estructura en dos periodos que se repiten, está basada en el contrapunto más que en la armonía, podríamos decir que es más bien un canon a dos voces, la voz del bajo imita la melodía de las voces superiores pero sin los adornos establecidos, realiza una imitación de la voz principal a distancia de quinta inferior durante toda la pieza. El primer periodo está formado por dieciséis compases, al igual que el segundo periodo, este último finaliza en una cadencia auténtica de la tonalidad principal, si menor (Sarmiento, 2011).

El cuarto movimiento es la bourrée, danza de ronda, de movimiento rápido y de origen francés, es una danza cortesana que empezó a utilizarse a partir del siglo XVII. La bourrée se utilizó en la suite barroca y en los ballets y también en las operas francesas del siglo XVII y del siglo XVIII. Suelen empezar con una negra en anacrusa, y el movimiento es sincopado, estas danzas suelen encontrarse de dos en dos es decir Bourrée I y Bourrée II, constan de dos periodos y se repiten cada uno de ellos (Sarmiento, 2011).

La bourrée de esta suite está en compás binario simple, y comienza como es común en anacrusa. La bourrée I está formada por dos periodos, el primer periodo consta de ocho compases, acaba con una cadencia auténtica del tono relativo, Re Mayor, y el segundo periodo consta de 16 compases, y finaliza con la tonalidad principal, si menor. Este periodo se caracteriza por el carácter rítmico que tiene. La bourrée II está formada por otros dos periodos, la mitad de la bourrée I, el primer periodo es de cuatro compases, y el segundo periodo es de ocho, acaba con una cadencia auténtica de la tonalidad principal, si menor. Esta parte se caracteriza por la melodía adornada, muy contrastante con la bourrée I (Sarmiento, 2011).

La polonesa, quinto movimiento de esta suite, es una danza polaca de tempo moderado y usualmente escrita en un compás de $\frac{3}{4}$. Tiene origen esta danza en el siglo XVI, era una marcha solemne que solía dar el comienzo y el final a las fiestas que se realizaban en las casas de la nobleza, la danza tenía por tradición que la guiase el dueño de la casa donde se encontraban en ese momento. Las melodías de la polonesa tienen una estructura simple, y están compuestas por frases breves, como las otras danzas tienen un ritmo muy característico, en donde se combinan las corcheas y las semicorcheas. Las polonesas de Bach son características por la acentuación del segundo tiempo (Sarmiento, 2011).

La polonesa de esta suite orquestal está formada por dos periodos los cuales se repiten. El primer periodo consta de cuatro compases, finaliza este periodo con una cadencia auténtica de la tonalidad relativa, Re Mayor. El segundo periodo lo forman ocho compases, está en la tonalidad de si menor. Durante la interpretación de una suite puede que una de sus piezas vaya seguida de una doublé, como es en este caso. El doublé consiste en una ornamentación de la pieza inmediatamente anterior, básicamente es la repetición de la polonesa pero como si fuese una variación, la melodía se cambia como una improvisación (Sarmiento, 2011).

El sexto movimiento de esta suite es el minueto, danza de origen cortesana, fue la danza predilecta en la corte de Luis XIV de Francia. El ritmo de esta danza es ternario, y su tempo es moderato, la estructura o forma es binaria, bipartita. Normalmente tiene dos periodos los cuales tienen los mismo compases o son proporcionales, en algunas ocasiones después del minué hay un minué II, pero en este caso no es así (Sarmiento, 2011).

El minué de esta suite está escrito en compás ternario de subdivisión binaria, $\frac{3}{4}$, lo característico es el ritmo de las corcheas, tiene una estructura regular, cuando la melodía permanece quieta, el bajo va moviéndose con ritmo de corcheas, este ritmo solo se interrumpe en las cadencias. El minueto como es común está compuesto de dos partes proporcionales, el primer periodo de ocho compases, finaliza con una semicadencia en dominante de si menor, la tonalidad principal. El segundo periodo formado por dieciséis compases, finaliza en una cadencia auténtica de si menor, en los tres últimos compases se produce una hemiolia para cambiar la acentuación rítmica (Sarmiento, 2011).

Por último hablamos del último movimiento, Bandinieri, el más conocido de esta suite. Esta danza es de tempo muy vivo y alegre, el ritmo característico es de corchea, se puede escuchar en la voz del bajo durante toda la danza. Como las demás, está estructurada en dos periodos, ambos se repiten. El primer periodo lo forman dieciséis compases, la frase musical está conformada por células, estas van progresando, acaba con una cadencia de la tonalidad dominante, fa sostenido menor. El segundo periodo lo forman 24 compases, comienza como acaba el primer periodo en fa sostenido menor, este periodo lo forman dos frases musicales, las dos están formadas por diversas células, y finaliza con la tonalidad principal, si menor. Esta danza es más interesante armónicamente, en el compás 24 podemos escuchar un acorde de séptima de dominante de la tonalidad relativa, que es Re Mayor, y como más característico un acorde de sexta napolitana de si menor, en el compás 35 (Sarmiento, 2011).

<i>Suite Orquestal no. 2 en si menor de Johann Sebastian Bach BWV 1067</i>	
Movimiento	Características generales
Obertura	Obertura francesa con la típica estructura Lento-Rápido-Lento. Comienza con una primera sección, reposada y de carácter majestuoso a la que sigue una sección central, muy movida. Termina volviendo a un lento, a tres tiempos recobrando el carácter grandioso de la primera sección.
Rondo	De ritmo binario y de carácter gracioso. Consta de dos partes, la primera de las cuales se repite.
Zarabanda	Es la antigua y reposada danza española del siglo XVI, de ritmo ternario y carácter noble, que constituye una de las danzas más características de la suite del Barroco.
<i>Bourrée</i>	Antigua danza francesa. Se caracteriza por su ritmo binario, su ligereza y su gracia.
Polonesa	Es una antigua danza polaca de movimiento moderado, ritmo ternario y carácter ceremonioso. La polonesa de esta suite consta de dos partes, y en ambas, la flauta lleva la voz cantante. La segunda parte (Doble), es una variante de la primera.
Minueto	Danza característica de la corte francesa. El minué o minueto de esta suite consta de dos partes. Su carácter es elegante y refinado.
Bandinieri	Este término, que en francés significa chiste, broma, juego, se aplica en la música a ciertas piezas de forma libre que producen la sensación de haber sido creadas repentinamente como si se tratara de un juego. En este último número de la suite, la flauta contribuye a imprimirle a la música su carácter juguetón mediante una inquieta y saltarina danza de ritmo binario.

Figura 12. Cuadro-resumen con las características generales de cada movimiento de la *Suite Orquestal n° 2* de J. S. Bach (Ravelo, 2000).

2. Diferentes interpretaciones de la partitura

Desde que esta obra se compuso (1738-39 aprox.), muchas han sido las interpretaciones a nivel nacional e internacional de la misma. Hay aspectos que han ido variando, desde los diferentes instrumentos que se han utilizado, hasta el estilo con el que se ha ejecutado. Muestro a continuación diferentes versiones de esta *Suite orquestal no. 2 en si menor*.

- a) Versión 1. Comenzamos con una interpretación más clásica, donde se respeta tanto el instrumento con el que empezó a interpretarse (traverso barroco), y el acompañamiento, que lo conforma un pequeño grupo de cuerdas y el clave. El intérprete al traverso es *Marlen Root*, que hace una interpretación bastante fiel de la partitura con una ejecución brillante. Lo acompaña el grupo *Netherlans Bach Society* dirigido por *Shunske Sato*, quien también toca el violín durante la obra. En el siguiente enlace se puede escuchar la grabación (2008): <https://www.youtube.com/watch?v=x8Rv9ppP6A8>.

- b) Versión 2. Seguimos con una interpretación también clásica pero con una variación, que cambia el traveso barroco por la flauta travesera actual. Así, el sonido es mucho más potente y actual, con una paleta más amplia de matices. El flautista solista es Emmanuel Pahud (solista de la Orquesta Filarmónica de Berlín, 1979), uno de los flautistas más prestigiosos de hoy en día. Hace uso de diferentes ornamentos para que la interpretación sea más interesante, dejando de esta manera al intérprete libertad para hacer sus propios ornamentos como ocurría en el barroco, el acompañamiento es el original para lo que está escrito, pequeño grupo de cuerdas y clave. En el siguiente enlace se puede escuchar la grabación: <https://www.youtube.com/watch?v=t8pMS1zZ8SI>.
- c) Versión 3. La última interpretación que escucharemos será la de Jorge Pardo (1956), junto con el grupo Hippocampus, una de las interpretaciones más novedosas y contemporáneas. El acompañamiento lo interpreta el citado grupo de una manera fiel a la partitura. Es Jorge Pardo el que hace suya la partitura; en algunos casos cambia por completo la melodía, y hace detalles tanto jazzísticos como flamencos, dándole a esta un aire muy característico, e introduce cadencias que compactan muy bien con el grupo. La performance se complementa con la intervención de una bailarina, en este caso Karen Lugo, que hace que sea más interesante y atractiva la obra. En el siguiente enlace podremos escuchar el Rondeau, segundo movimiento o danza de esta suite: <https://www.youtube.com/watch?v=ZCmHwsGL9ls>.

2.1. Improvisación barroca

Como ya se expuso, la improvisación y la ornamentación en el barroco era un factor importante de la interpretación en la época. La improvisación libre genera contextos musicales donde lo impredecible y lo inesperado son el latir propio de una música, que nace con la vocación de sorprender. La improvisación exige a los músicos que la practican mantener un foco de atención abierto y consciente, donde puedan responder con rapidez a los diferentes retos musicales que se van encontrando en los diferentes eventos musicales. Al tratarse de una música instantánea, hay que lograr desarrollar ideas musicales coherentes; esto supone poner en marcha un repertorio de procesos mentales como son la flexibilidad, adaptabilidad y expresividad (Lag, 2018).

El músico que practica la improvisación necesita desarrollar unas habilidades para poder hacer una interpretación más sólida y emotiva. Las habilidades que tiene que desarrollar son: aumento de la memoria almacenada, aumento en la accesibilidad a esta memoria y sensibilidad cada vez más refinada hacia lo sutil. Cuando un músico interpreta una obra escrita, a menudo, ha tenido mucho tiempo de estudio y preparación, lo que le ha permitido analizarla y comprenderla, y todo ese estudio dotará a su

interpretación una forma propia y única de expresarla. Por el contrario un músico improvisador no posee de ese tiempo sosegado de estudio. Tiene que tomar decisiones de forma rápida, y responder a los problemas que se vaya encontrando (Lag, 2018).

La improvisación barroca no cuenta con esa libertad total que otros estilos más actuales sí poseen. Es otro tipo de improvisación, donde la partitura sirve de guía, y le deja libertad al intérprete para poder adaptarla a su gusto, dentro del estilo barroco (Lag, 2018). En la mayoría de las partituras originales del barroco no había indicaciones de tempo, dinámicas, etc. Este era el punto de partida para que el intérprete pudiese adecuar el tempo a su gusto o a sus capacidades. Con las dinámicas ocurría igual, cada uno solía hacer los contrastes a su criterio. Las melodías también se enriquecían añadiendo ornamentos o detalles, sobre todo cuando se repetía algo. De esta manera la música poseía un mayor interés y el intérprete siempre podía hacer cosas diferentes y aportar su buen hacer a la obra. En el periodo clásico la improvisación se aparta un poco, el único parecido que hay con la improvisación son las *cadenzas*. Se trata de un pasaje que se desarrolla durante la obra, donde el solista improvisa un fragmento utilizando elementos de la obra (Rottman, 1960). Para entender cómo se desarrolla la improvisación barroca hay que considerar dos factores fundamentales: la tonalidad en la que está el tema y la improvisación de los acordes (Lag, 2018).

IV. Hibridaciones performativas: Bach en Andalucía

1. Presentación del proyecto

Antes de realizar cualquier proyecto de investigación debemos plantearnos varias cuestiones de partida, así podremos ver si nuestro trabajo tiene relevancia y alcance en nuestro contexto o campo profesional, en este caso la música.

¿Cuál es el principal interés de mi proyecto? El principal interés de mi trabajo es el de llevar la música clásica a otros géneros, y seguir conectando la música académica y la música tradicional. Un acto de interpretación de música clásica dentro de una situación de concierto, sigue un catálogo de reglas predefinidas, que todos los participantes deben cumplir. La situación hoy en día se caracteriza por la deslumbrante autoridad de la partitura, que exige la fidelidad del intérprete respecto a ella. En el barroco, se esperaba que los intérpretes de toda Europa tuvieran la habilidad de improvisar en cierta parte de un concierto, así le daban un rol más importante al propio intérprete (Brenscheidt, 2015).

¿Por qué este proyecto y no otro? La música clásica tiene que incrementar y buscar nuevos públicos. La innovación e imaginación tienen que ser los dos pilares más sólidos para atajar este problema, que está haciendo mella en las salas de conciertos de buena parte de Europa. Muchas son las ideas que se han desarrollado para intentar paliar

esta pérdida de público, desde invitar a actores famosos para enganchar a otro público, modernizar las salas de conciertos o programar otro tipo de programaciones más contemporáneas (Morgades, 2003). Escuchar obras ya conocidas desde otros géneros ayudaría mucho a que los oyentes pudieran disfrutar de las obras desde otro ángulo.

¿Es realmente importante mi proyecto? Los intérpretes de música tenemos que contribuir en el avance del campo, asumiendo un papel activo en la creación musical, junto al de compositores, musicólogos y otros especialistas profesionales, quienes realizan una labor vital para la música. Es evidente la falta de trabajos escritos (y de rigor) que dejen constancia de lo que realizamos, puesto que nos centramos demasiado en la práctica. Es necesario, por ello, centrarse en el rol del artista-investigador, y ~~Hay~~ ~~que~~ desarrollar proyectos por medio de la experimentación práctica, donde el investigador, en este caso el intérprete, pueda llegar a sus propias conclusiones (López-Cano y San Cristóbal, 2014).

Mi proyecto tiene como objetivo reinterpretar algunos movimientos de *la Suite Orquestal no. 2 en si menor* de Johann Sebastian Bach BWV 1067, incluyendo elementos del flamenco en su interpretación. Para ello en los siguientes apartados iré narrando cómo y cuáles utilizaré para crear mi producto artístico.

1.1. ¿Por qué una fusión de estilos?

El flamenco es un arte de transmisión oral, de generación en generación, que se ha preservado en el seno de grandes dinastías gitanas de la baja Andalucía. Los profesionales del flamenco a día de hoy gozan de una mayor consideración social, antes inexistente. Los aficionados más puristas ven cómo el flamenco peligra a día de hoy, pero en cambio, los más aperturistas sitúan el flamenco en el mejor momento de su historia. En la actualidad, el flamenco ocupa su sitio en los festivales de música más importantes a nivel internacional y en las grandes salas de concierto de todo el mundo. Hoy un flamenco cada vez se parece más a una estrella del pop o rock. También hay que decir que este salto del flamenco es un arma de doble filo, por un lado se le da visibilidad a un género popular, pero por otra se está perdiendo esa investigación sobre sus raíces (Grimaldos, 2010).

El flamenco es una filosofía de vida, constituye una forma de expresión cotidiana en la familia y la cantera de flamencos resulta inagotable, aunque muchos de ellos no se dediquen profesionalmente. En cada localidad se canta con un aire propio de ahí viene la riqueza estilística y la gran variedad de matices musicales propias del flamenco (Grimaldos, 2010). Esta necesidad de seguir elevando el flamenco es lo que me ha llevado a querer unir estos dos estilos, barroco y flamenco. Según Faustino Núñez (2007),

pareciera que el flamenco fuera una especie de música de segunda, a la vista de la escasez de musicólogos de carrera que se dedican al estudio de este arte. Si echamos un vistazo a la bibliografía flamenca arroja un enorme porcentaje dedicado a los aspectos teóricos. Además un buen número de poetas y lingüistas han estudiado el fenómeno, así como algún sociólogo, filósofos, etnógrafos, antropólogos. Musicólogos más bien pocos. Aunque curiosamente los trabajos realizados de forma empírica por aquellos que conocen el repertorio, algunos intérpretes y muchos aficionados, de donde han surgido las conclusiones más valiosas para un musicólogo (p. 58).

El barroco es un movimiento cultural y artístico, surge como reacción a las estrictas normas clásicas del Renacimiento. Esta idea de romper con las normas también se ve reflejada en la música. En el barroco se le da mucha libertad al intérprete a la hora de abordar las obras; cada músico a la hora de su interpretación solista decide cómo quiere abordar su obra, haciendo que la partitura sea su guía, pero sin ser completamente fiel a ella, como ocurre en otros estilos (Heller, 2014).

Aunque son muchos los años que separan la existencia de estos dos géneros (Barroco y flamenco), muchos son los puntos en común que los unen. La expresión de los afectos en la interpretación barroca es muy común en el flamenco y, por su parte, el canto flamenco también induce a la expresión de los sentimientos. El continuo contraste de los colores y matices en la interpretación barroca es muy común en el flamenco (Grimaldos, 2010). La necesidad primordial de estos géneros es expresar los diferentes sentimientos mediante la música. El cantaor Arcángel (1977) y el violagambista *Fahmi Alqhai* interpretan cantes de ida y vuelta, fandangos, romances, canarios, folías, guarachas o jácaras por bulerías. Los espíritus creativos de *Fahmi Alqhai* y Arcángel buscan sendas inexploradas a través de la fecundación mutua del flamenco y la música barroca. El 6 de julio de 2011, en el Palacio de Carlos V en Granada dieron buena cuenta de ello (véase <https://www.youtube.com/watch?v=dYJbYge6sNI>). La música sigue siendo una materia viva que no debe estancarse, tiene que seguir en esta línea de avance.

2. Metodología de investigación

Cuando nos referimos al concepto de investigación hablamos de una actividad académica específica, formalizada y con objetivos propios. En mi caso, cuando abordo por primera vez la interpretación de una nueva partitura musical, indago sobre el compositor, la época que está compuesta o las técnicas interpretativas de ese periodo. La investigación a través de la práctica artística constituye un campo emergente de difícil definición. En el campo de la música, es lo que ha venido a llamarse *performance studies*. Se abordan preguntas y problemas que no pueden resolverse normalmente sin la participación de profesionales artísticos, ya que se requiere la experiencia del creador y su conocimiento. Este último (el conocimiento), se enriquece gracias a la información

que el propio investigador maneje para la elaboración de su investigación (López-Cano y San Cristóbal, 2014).

La recogida de información es una fuente de conocimiento. La búsqueda acerca de la flauta travesera, los distintos periodos en los que ha existido y evolucionando, ha sido un punto importante de información para poder realizar este trabajo (López-Cano y San Cristóbal, 2014). El primer paso de mi metodología de investigación ha sido la búsqueda de información, esto hace que siga acumulando conocimiento y se convierta en un requisito indispensable para la formación de un profesional artístico.

Una definición más técnica y que se acerca más a lo que he realizado, es la de la Asociación Europea de Conservatorios (AEC), que entiende por investigación:

Una amplia variedad de actividades de cualquier ámbito de conocimiento, se dirigen a un estudio o indagación meticulosa, sistemática y con conciencia crítica, que pretenden aportar un trabajo original e innovador y no limitarse al tradicional método científico (López-Cano y San Cristóbal, 2014, p. 39).

Esta definición es más apropiada para mi investigación. Con este trabajo no solo apporto información sobre temas que ya sabemos, sino que intento añadir algo más, siguiendo un proceso de planteamiento, objetivos, antecedentes, resultados... Para que el producto final (en este caso, una reinterpretación de una obra en otro estilo), intente ser original e innovador para la música (López-Cano y San Cristóbal, 2014).

Este trabajo también bebe de la autoetnografía, término que se refiere a estrategias que sigue el propio investigador, basadas en su propia experiencia. Mi experiencia, en este caso, ha sido de vital importancia para poder llevar a cabo mi producto final. El conocido método de ensayo-error me ha ayudado para comprobar si realmente mi producto final tendría sentido. La experiencia en la búsqueda de la reinterpretación ha sido el método de investigación más fuerte. Viviendo la experiencia uno mismo es parte del proceso y tiene mayor constancia de cómo se está desarrollando el proceso (López-Cano y San Cristóbal, 2014).

Hay un elemento clave que aproxima la autoetnografía a la investigación artística. Se trabaja continuamente registrando y analizando epifanías. Estas son momentos y experiencias que el investigador ha tenido, para que una idea en este caso artística, haga que mostremos algo diferente e innovador que antes no se había desarrollado, o si se había desarrollado, como es mi caso, que aporte algo original a la obra de Bach. Aquí he pretendido mostrar la *Suite orquestal n° 2 en si menor* de Johann Sebastian Bach desde otro ángulo, para seguir enriqueciendo esta obra (López-Cano y San Cristóbal, 2014).

3. Reinterpretación del Rondeau, Polonaise y Menuet pertenecientes a la Suite Orquestal no. 2 en si menor de Johann Sebastian Bach BWV 1067

A continuación voy a detallar los diferentes elementos que he introducido en estos movimientos para desarrollar mi reinterpretación. He escogido estos tres movimientos de la obra completa, ya que son los que más se prestan a las diferentes modificaciones para incluir elementos flamencos en sus reinterpretaciones. Los diferentes efectos contemporáneos son los que más me han ayudado a la hora de reinterpretar, junto con otros cambios de tempo, dinámica e incluso alteraciones de algunas notas.

El primer movimiento o danza que voy a reinterpretar es el *Rondeau* (3:54). Lo primero que realizo es una bajada de tiempo para llevar un ritmo mucho más asentado, disfrutando mucho de la melodía y dándole incluso un aire arabesco, que se rompe cuando incluyo algunos adornos muy típicos del flamenco, como son los mordentes o notas de adorno. Realizo también algunas modificaciones en ciertas notas, dándole de esta manera un color más oscuro y desgarrador, los cambios de frases los hago mucho más pausados, incluyendo en algunos puntos pequeñas cadencias, las cuales hacen recordar al cante jondo, dando pequeñas pausas y disfrutando de ellas. Los cambios de matices también son de vital importancia para enriquecer la interpretación y por último el empleo de algunos efectos. La voz y sonido y el *glissando* serán los elementos que más utilice, este último se asemeja bastante al quejido flamenco (véase <https://www.youtube.com/watch?v=ItHkYg9pyow>) (Arias y López, 2015). Véase mi interpretación en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Rzq8a0ar-FI&feature=youtu.be>

La siguiente danza que interpreto es la *Polonaise* (1:35), que consta de dos partes, la polonaise y el *doublé*. En la primera parte, con un aire muy señorial, intento mantenerlo, pero añadiendo muchos más adornos, cambios de colores y pequeños cambios en algunas notas, sin dar ese tono oscuro que le doy al movimiento anterior. En esta parte represento la alegría del flamenco.

Siguiendo en esa línea, la parte Double es una fiesta, en la que acelero mucho el ritmo incluyendo numerosos adornos, con mucho más *stacatto* (notas más cortas), para dar viveza a la melodía. Hay algún momento de pausa donde hago una pequeña cadencia. El *tempo* en esta parte viene y va según se va desarrollando, empleando el *rubato* y algunos efectos que me hacen recordar los cortes de la percusión en el flamenco (Arias y López, 2015). La interpretación personal de este movimiento se puede visionar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=S09i0xseYCU&feature=youtu.be>

Por último, voy a describir las variaciones que he incluido en el *Menuet* (1:31), último movimiento reinterpretado. El *Menuet* es una danza escrita en tres por cuatro y de un carácter noble o señorial. Para su reinterpretación he elegido bajar el tempo.

Cuando la interpretaba de manera original, me salían a veces en la segunda repetición algunos detalles que sonaban demasiado fuera de estilo. En esta *Suite no. 2 en si menor* cuando hay alguna repetición no se suele repetir de la misma manera, se añaden algunos detalles donde se vea la diferencia entre una frase y otra. Esto fue lo que me hizo decantarme a la hora de elegir esta danza, poder interpretarla de la manera que disfrutaba cuando realizaba la segunda repetición.

Los elementos que he utilizado, aparte de la bajada de tempo anteriormente descrita, han sido las notas de adorno o apoyaturas, la acentuación más resaltada del segundo y tercer tiempo, y pequeñas modificaciones de algunas notas. En mi mente quiere reflejarse una pequeña saeta, donde voy interpretando todo con mucha calma, sin seguir un tempo en concreto, apoyándome en las notas de valores más largos para poder realizar pequeñas cadencias que intenten imitar a los quejidos de las voces en el flamenco, representados por *glissandi*. También enlazo la melodía de manera que todo vaya consecutivo. La interpretación de este último movimiento está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tQmjvsuAatc&feature=youtu.be>

Estos son los diferentes cambios que he utilizado para hacer una reinterpretación consciente, donde se pueda ver reflejada la unión de estos dos estilos (barroco y flamenco).

V. Reflexiones finales

Todo proyecto necesita de unas reflexiones finales, un tiempo para poder pensar sobre el final del trabajo, valorar la experiencia y recoger de una manera formal todo lo que he desarrollado durante el proceso.

La inclusión de géneros como el flamenco o el jazz en los conservatorios ha hecho que todas estas músicas populares, que en su día fueron fuente de inspiración para grandes compositores, vayan alcanzando mayores logros con el paso del tiempo y que hoy por hoy se interpreten en las grandes salas y auditorios de todo el mundo. Todo esto supone un avance para la música. Tenemos que conseguir lo mejor de cada estilo, y si vemos que sirve para enriquecer otras obras, hay que fusionarlas. Creo que es una de las responsabilidades de los músicos para seguir avanzando en el campo de la interpretación.

Cuando me dispuse a reinterpretar la *Suite orquestal no. 2 en si menor* y elegir qué movimientos serían los adecuados, lo vi muy claro. Es muy interesante escuchar cómo suena la obra añadiendo pequeños detalles flamencos que hacen que suene muy diferente, manteniendo ese aire barroco que caracteriza a la obra, pero con un aire nuevo. Acostumbrado a la versión original, esta reinterpretación aumenta mi interés por la obra, consiguiendo una versión totalmente diferente a la original.

La improvisación es la reconsideración acerca de lo que se califica como fallo o error y de lo que no. Cuando interpretamos obras ya escritas en las aulas de música, mayoritariamente, el aprendizaje se convierte en un proceso a través del cual se va refinando la ejecución y eliminando los errores. Podemos decir que cuando estamos estudiando una obra en su primer momento, hay poca música y muchos errores. Esos errores impiden al intérprete poder expresarse de manera totalmente libre y sin miedo. En cambio, cuando un intérprete improvisa no tiene miedo al fallo, es más, cuando se enfrenta a una partitura resuelve de una manera mucho más eficaz los diferentes errores. La improvisación libre o sobre partitura debería ser un método mucho más eficaz para poder emplearlo en los diferentes niveles de la educación de la musical y de la interpretación (Lag, 2018)

Ha sido muy enriquecedor para mí mostrar otra cara de esta obra, como tanto he repetido durante el trabajo. La música, como cualquier arte, es una materia viva que tiene que ir regenerándose cada vez más con el paso del tiempo, ver cómo interfieren estilos y cómo la flauta se presta a ello. He podido también seguir comprobando que es un instrumento muy versátil y esto hace que me replantee muchas cuestiones, como las carencias que tenemos los músicos cuando salimos del conservatorio, la interpretación de la música académica exclusivamente, que nos encasilla y no nos hace para nada artistas multifuncionales.

El tocar de oído, la intuición, arreglar temas o la improvisación son herramientas que todo estudiante de música debería utilizar. Estas pautas solo las utilizan estudiantes de músicas más folklóricas como *jazz*, *free jazz*, *blues* o *bossa nova*, entre muchas otros. Los estudiantes de música más académica o clásica también tenemos que utilizar estas herramientas, y defender su inclusión en los conservatorios. Esto lograría de los intérpretes una mirada mucho más amplia y acabar con la lacra de ser meros repetidores de partituras (Carabetta, 2014).

La música tradicional y popular tiene un fuerte arraigo en la sociedad. Las primeras canciones que escuchan los niños suelen ser las de tradición oral. En los estudios de conservatorio se intenta a menudo redimir todo este tipo de música. En parte, se tiene un poco de rechazo a que el alumnado la escoja. Hay que apostar por una educación donde se haga participe al alumnado, donde todo lo relacionado con el arte tenga cabida. La escucha de todo tipo de músicas hace que los niños adquieran un sentido mucho más crítico hacia la música, pero sin despreciar nada, sabiendo que toda la música tiene un valor importante y que ningún género de música es más que otro. La figura dominante del docente, que muchas veces ha existido, tiene que desaparecer. Hay que tender más puentes en la educación musical, estrechando la relación entre docente-alumnado, donde ambos aprendan de la experiencia de poder hacer o enseñar música. Para todo esto es necesario escuchar al alumnado y analizar sus gustos, y así poder interpretar cualquier tipo de música, donde al principio aprendan jugando y más adelante aprendan por ellos mismos, una vez que hayan adquirido ese pensamiento o escucha crítica (Carabetta, 2014).

La posibilidad de poder crear estos productos artísticos es muy buena. Hay que empezar a comprobar si nuestras ideas podrán ser validas en el mundo actual del arte. En definitiva, hay que seguir reinventándose día a día. El mundo clásico cada vez se estanca más y no regenera a su público. Hay que dotarlo de nuevas ideas para atraer a todo tipo de público o intercambiar público de otros estilos, que ven la música clásica como una música elitista y no ven la cantidad de obras muy interesantes que nacen de esta música. Seguir reinventando la música es lo que nos toca a los músicos y no buscar excusas, pues la búsqueda de nuevas sonoridades y nuevas técnicas es el futuro para la innovación musical.

Bibliografía

- Arias-Gago del Molino, A., y López, F. J. (2015). *Temario de flauta. Aspectos técnicos, históricos e interpretativos. Cuestiones metodológicas y didácticas*. Registro Propiedad Intelectual SE-198-10.
- Artaud, P. Y. (1991). *La flauta*. Barcelona: Editorial Labor S. A.
- Brenscheidt, D. (2015). La presencia del intérprete. Los estudios del performance y la interpretación musical. En C.L. Hurtado Espinosa et al. (Coords.). *Una visión Interdisciplinaria del Arte*, (pp. 7-16). Hermosillo, México: Universidad de Sonora.
- Carabetta, S. (2014). *Ruidos en la educación musical*. Ituziangó, Buenos Aires (Argentina): Maipue.
- Carmona López, S. (6 – Junio – 2019). *Familia de la flauta travesera*. Sebastian Carmona López. Recuperado de: <https://sebastianflute.wordpress.com/2009/06/06/familia-de-la-flauta-travesera/>
- Dowley, T. (2001). *Bach*. Barcelona: Ediciones Robinbook, S. L.
- Grimaldos, A. (2010). *Historia social del flamenco*. Barcelona: Ediciones Península.
- Heller, W. (2014). *Music in the Baroque*. New York: W.W. Norton & Company.
- Lag López, N. (Coord.) (2018). *Educación musical: Recursos para el cambio metodológico*. Madrid: Asociación Procompal.
- Latham, A. (2002). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Oxford University Press.
- López-Cano, R. y San Cristobal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México y la Escola Superior de Música de Catalunya.
- Martínez, V. (Julio de 2018). Nuevas técnicas de flauta flamenca. Catalogo de efectos y aplicación en obras de compositores clásicos. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, (34). Recuperado de: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/035/flauta_flamenca.pdf
- Mello, L. H. y Vieira, M. (2009). *O Nacionalismo musical na obra de Manuel de Falla e Federico García Lorca: As siete canciones populares españolas e as canciones españolas antiguas*. 3º Simpósio de Violão da Embap. Paraná, Argentina.
- Mora, M. (Curso 2006-2007). Flauta travesera. Fundamentos organológicos, históricos y acústicos del instrumento. Recuperado de: <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/flauta-travesera-1/>

- Moreno Cruz, M. Á. (2019). Integración y papel de la flauta travesera en la música flamenca. *Sinfonía virtual, Revista de música y reflexión musical*, (37). Recuperado de: <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/037/travesera.pdf>
- Morgades, L. (17 de Junio 2003). La música clásica busca nuevos públicos. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2003/06/17/espectaculos/1055800801_850215.html
- Núñez, F. (2011). *Flamencopolis, Descubre el flamenco*. Recuperado de: <http://www.flamencopolis.com/>
- Núñez, F. (2007). Musicología flamenca. *La Nueva Alboreá*, (1), p. 58-59.
- Ravelo de la Fuente, J. (2000). *Apreciación Musical: Notas a los programas de la Orquesta Sinfónica Nacional*. República Dominicana: Editora Corripio.
- Revuelta, J. (21 – Febrero – 2020). Jorge Pardo: “Bach es un músico que casaría en cualquier estilo”. *La nueva crónica*. Recuperado de: <https://www.lanuevacronica.com/jorge-pardo-bach-es-un-musico-que-casaria-en-cualquier-estilo>
- Rivero Gómez, M. (2016). *El paso de tocar clásico a flamenco con la flauta travesera: Cuestiones técnicas y musicales*. Lisboa, Portugal: Recuperado de: <https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/10012/1/El%20paso%20de%20tocar%20cl%C3%A1sico%20a%20flamenco%20con%20la%20flauta%20travesera.pdf>
- Rottman, K. (1960). La interpretación de la música barroca. *Revista musical chilena*, 14 (72), p.44-52.
- Sánchez Lorca, M. D. (2018). La presencia de la flauta travesera en los primeros tratados teóricos españoles de la primera mitad del siglo XVIII: Rabassa, Nasarre y Valls. *Revista AV notas*, 5, pp. 96 – 107.
- Sarmiento, Y. (15 septiembre 2011). Yolanda Sarmiento, *Suite orquestal no 2 de Johann Sebastian Bach*. Recuperado de: <http://www.yolandasarmiento.com/suite-orquestal-n%C2%BA-2-de-johann-sebastian-bach/>
- Vayón, P. J. (31 de Marzo de 2019). Qué puedes hacer tú por Bach. *Diario de Sevilla*. Recuperado de: https://www.diariodesevilla.es/ocio/Jorge_Pardo-Hippocampus-critica_0_1341466056.html
- Vieira de Carvalho, M. (2009). La partitura como “Espíritu sedimentado”: En torno a la teoría de la interpretación musical de Adorno. *Azafea: revista de filosofía*, (11), p. 143-161.
- Zagalaz, J. (2012). Flamenco-Jazz: Una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo. 1978 – 1981. En J. M. Díaz Báñez, F. J. Escobar Borrego e I. Ventura Molina (Eds.), *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral* (pp. 39 – 51). Sevilla: Universidad de Sevilla.