

PIEZAS ANDALUZAS PARA TROMPETA Y PIANO DE SANTIAGO JOSÉ BÁEZ CERVANTES (1982): ESTUDIO ANALÍTICO

PIEZAS ANDALUZAS PARA TROMPETA Y PIANO OF SANTIAGO JOSÉ BÁEZ CERVANTES (1982): ANALYTICAL STUDY

David Segado Ramírez

Investigador independiente. Doctorando Universidad de Jaén

RESUMEN

El presente artículo realiza un estudio analítico de las *Piezas Andaluzas* para trompeta y piano de Santiago José Báez Cervantes (1982). La obra, compuesta en 2007, y ganadora del Primer Concurso de Composición de la Asociación de Trompetistas de Andalucía "Alnafir" está siendo estudiada en varios conservatorios superiores de Andalucía por los alumnos de la especialidad de Trompeta. Además, cada vez es programada con mayor asiduidad de mano de grandes concertistas de este instrumento. En este artículo nos acercamos a la figura de su compositor, pero, sobre todo, nos adentramos en el análisis de esta obra, la cual se encuentra poco estudiada desde el punto de vista analítico.

Palabras clave: *Piezas andaluzas*; trompeta; piano; análisis; Santiago Báez Cervantes.

ABSTRACT

This article makes an analytical study of *Piezas andaluzas* for trumpet and piano by Santiago José Báez Cervantes (1982). The work, composed in 2007, and winner of the First Contest of Composition of the Association of Trumpeters of Andalusia "Alnafir", is being studied in several higher conservatories of Andalusia by students of the specialty of Trumpet. In addition, great concert players of this instrument program it with greater assiduity. In this article, we approach the character of his composer, but, above all, we go into the analysis of this work, which is little studied from the analytical point of view.

Keywords: *Piezas andaluzas*; trumpet; piano; analysis; Santiago Báez Cervantes.

INTRODUCCIÓN

Las *Piezas andaluzas*¹ forman una suite de cuatro piezas para trompeta y piano de diecisiete minutos de duración. Fue compuesta por Santiago Báez Cervantes en el año 2007 y es la obra ganadora del Primer Concurso de Composición de la Asociación de Trompetistas de Andalucía “Alnafir”. El estreno de *Piezas andaluzas* corrió a cargo de Luis González (trompeta) y José Gallego (piano). Está grabada en el CD *Colección Alnafir: Obras para trompeta y piano*, editado por Fonoruz para la asociación “Alnafir” por Marcos García Vaquero (trompeta) y el propio Santiago Báez (piano). Cada una de las piezas que componen la obra puede ser interpretada de manera independiente, tal y como nos sugiere el compositor (S. Báez, comunicación personal, 17 de diciembre de 2015). Además, cada pieza está dedicada a un profesor de trompeta: *Bulerías del Guadalquivir* está dedicada a Antonio Ureña Delgado, *Medianoche circular* a Jesús Rodríguez Azorín, *Alborada* a Francisco Escobar García y *Rondó de la Candela* a Benjamín Moreno.

Actualmente es una obra que está siendo interpretada en numerosos conservatorios de Andalucía y se puede escuchar en los recitales de trompetistas de la talla de Luí González (profesor de trompeta del Musikene, Centro Superior de Música del País Vasco y concertista), Pacho Flores (concertista) y José Cháfer (profesor de trompeta del Conservatorio Superior de Música de Murcia y concertista).

Son estas las razones para elaborar un análisis exhaustivo de estas piezas, que se han convertido en parte indispensable de la literatura trompetística de Andalucía y cada vez más de fuera de sus fronteras.

EL COMPOSITOR

Santiago Báez Cervantes nace en Córdoba en 1982, en el seno de una reconocida familia de músicos de esta ciudad. Estudia en el Conservatorio Superior de Córdoba de la mano de M^a Paz Ramos Millán y Juan Miguel Moreno Calderón la especialidad de piano. Miguel Ángel Moreno Cruz y Prudencio García Mesas le forman como flautista, Luis Castillo como fagotista y Miguel Ángel García como organista (Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2019).

En el ámbito compositivo dos personas le han influido e influyen enormemente, por un lado, Antón García Abril y por otro Francisco Novel Sámano. Báez Cervantes ha sido compositor residente de la Orquesta Joven de Andalucía, y ha recibido encargos de la Junta de Andalucía, la Real Academia de Córdoba, la Asociación Pianística Rafael Orozco, la Diputación de Jaén, la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas, así como de renombrados solistas, como Arno Bornkamp, Luis González, Pacho Flores o Paul Cortese.

Numerosas de sus obras han sido estrenadas e interpretadas en conciertos y festivales en gran parte de Europa y Japón. Su obra comprende desde el género lírico hasta el sinfónico, pasando por numerosas páginas de cámara. En el año 2016 contaba con 133 obras en su haber, tal y como nos indica su propio catálogo. En sus opus podemos encontrar numerosa producción relacionada con las armonías andaluzas y también una gran cantidad de opus con una armonía más contemporánea. En palabras del propio compositor se define como:

[...] un compositor fiel a la tradición, considero fiel a mi intuición el proceso de recuperación y reelaboración, todo lo contrario de “negar” el pasado y postularme ante la vanguardia. Es mi punto de vista, y es por lo que me dedico a la composición, por el

¹ Publicada por Rivera Editores (Valencia) en 2011, dentro de la Colección Alnafir. <<http://datos.bne.es/edicion/a5260752.html>> [Consultado el 18/02/2019]

aspecto (que muchas veces, e injustamente, olvidamos) lúdico de la música; considero necesario ese medio de expresión, lejos de toda pretensión y/u ostentación. (S. Báez, comunicación personal, 17 de diciembre de 2015)

Dentro del campo de la docencia ha sido profesor del Conservatorio Superior de Música “Bonifacio Gil” de Badajoz, del Conservatorio Superior de Música “Andrés de Vandelvira” de Jaén y en la Facultad de Música de la Universidad de Alfonso X el Sabio de Madrid. En la actualidad es profesor del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla (Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2019).

METODOLOGÍA

Para realizar el análisis de esta obra, vamos a ir desde lo particular a lo general, adentrándonos, conforme avanzamos en el desarrollo del análisis, en detalles más sutiles. En general vamos a entrar con detalle en la articulación de la forma, armonía-contrapunto, elementos melódicos-rítmicos y la textura. Al comienzo de cada uno de los movimientos que componen la suite aparecerá un cuadro resumen, para facilitar el entendimiento estructural de cada uno de ellos. En palabras de Adorno (1999, p.106):

En el caso del intérprete, en primer lugar, puede afirmarse que no interpretará la obra con corrección si no la conoce bien (y creo que esto es algo con lo que cualquier músico en activo estará de acuerdo). Conocer algo íntimamente (permítaseme la vaguedad de la expresión) significa en realidad analizarlo, esto es, indagar en las relaciones internas de la obra, y en lo que esencialmente está contenido en una composición.

Compartiendo la opinión de Adorno, creemos necesario abordar un análisis de estas características que pueda ayudar a entender esta obra que está siendo interpretada en numerosos centros de formación musical, como son los conservatorios superiores de música.

EL ANÁLISIS

A continuación, vamos a proceder a realizar el análisis de cada una de las piezas que componen esta suite, siguiendo el orden dado por el autor: *Bulerías del Guadalquivir*, *Medianoche Circular*, *Alborada* y *Rondó de la Candela*. Todas las ilustraciones, mediante copia fidedigna, han sido transcritas al programa informático-musical *Sibelius*² para poder realizar las anotaciones que se muestran en el análisis.

La obra tiene un carácter solista para la trompeta, a menudo envuelta en desarrollos motivicos con una gran dificultad técnica para este instrumento. En la suite predomina un estilo de instrumentación en el que se alternan la melodía acompañada y el contrapunto imitativo entre la trompeta y el piano. Las partes de piano a solo comprenden temas principales dentro de las piezas que componen la suite, pero sobre todo desempeñan un papel rítmico y acompañante.

El contexto armónico se desarrolla dentro de una modalidad con tintes atonales en ocasiones y sobre todo dentro de la polimodalidad y la politonalidad. Son frecuentes las modulaciones modales y el empleo del cromatismo.

² Software de informática musical perteneciente a Avid Technology. <<https://www.avid.com/es/sibelius>> [Consultado el 21/02/2019]

Bulerías del Guadalquivir

<i>Bulerías del Guadalquivir</i>	Primera Sección (cc. 1-58)	Introducción (cc. 1-8)
		Tema A (cc. 9-30)
		Tema B (cc. 31-58)
	Segunda Sección (cc. 59-132)	Desarrollos motivicos de <i>g</i> (cc. 59-82)
		Tema C (cc. 83-118)
		Ampliación (cc. 119-132)
	Tercera Sección (cc. 133-197) Reexposición	Tema B (cc. 133-144)
		Transición (cc. 145-152)
		Tema A (cc. 153-180)
		Tema B (cc. 181-192)
		Coda (cc. 192-197)

Tabla 1: Cuadro resumen del análisis de *Bulerías del Guadalquivir*

En esta pieza, el tiempo “Vivo” inicial es el predominante. Está basada en el ritmo de bulería, que es uno de los palos más representativos del flamenco. Se trata de un compás de amalgama 6/8 + 3/4 que va a ser adaptado por el compositor a un 6/8 en el que la acentuación del compás irá variando. De esta manera, encontraremos compases escritos en 6/8 pero con la escritura característica del 3/4, es decir, acentuado en tres partes iguales.

El tema principal tiene un carácter marcadamente modal, como podemos ver en el la Ilustración 1. En su primera aparición la modalidad deriva de la superposición de dos tetracordos, uno oriental con su característico intervalo de 2ª aumentada entre el II y el III grado, y otro tetracordo frigio.



Ilustración 1. Santiago Báez, *Bulerías del Guadalquivir*. Escala en la cual se basa el tema principal

La primera sección (cc.1-58), presenta la mayor parte del material temático del conjunto de la pieza, por lo que tiene un carácter expositivo. Muestra dos temas diferenciados. El primero de ellos (tema A) iría desde el compás 9 al 30 y tiene una estructura clásica de frase tipo período³, como se releja a continuación:

³ Entendiéndose frase tipo período solo por su estructura y no por sus relaciones tonales tradicionales. Kühn, C. (2003). Tratado de la forma musical, p. 69. Huelva: Idea Books.

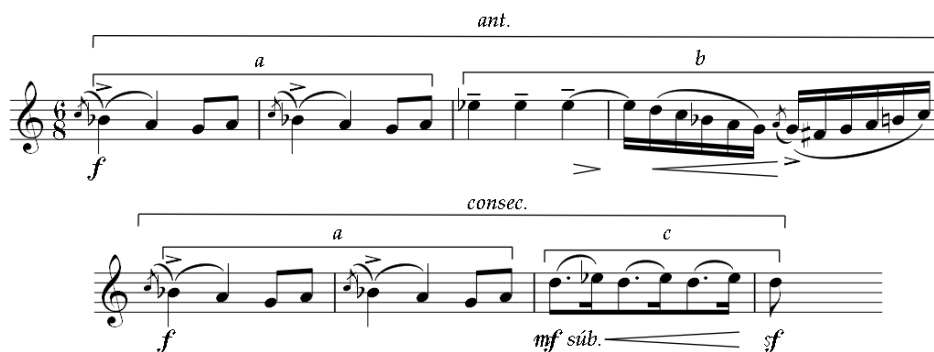


Ilustración 2: Santiago Báez, *Bulerías del Guadalquivir*. Tema A (cc. 9 - 16)

A esta frase expuesta anteriormente le sucede otra (cc. 17-24), basada en dicha frase, pero a una distancia de 4ª Justa ascendente y con un tempo un poco más lento con respecto a su primera aparición.

Tras seis compases de prolongación cadencial en el piano, aparece el segundo tema, Tema B (cc. 31-58), que está protagonizado por el motivo *e* de la Ilustración 3, siendo prácticamente el único elemento generador de todo el tema. Su estructura es más abierta que la del primer tema. Además, este motivo *e* forma frases musicales cada vez más complejas a medida que se desarrolla este tema.



Ilustración 3: Santiago Báez, *Bulerías del Guadalquivir*. Tema B (cc. 31-32)

Al igual que sucedía en el primer tema, encontramos dos frases a modo de antecedente (*tempo primo*, cc. 31-39) y consecuente (*poco menos*, cc. 39-58), separados por cuatro compases de acompañamiento pianístico (cc. 39-42). Es en el consecuente, donde el tema adquiere un carácter más dulce representado por el registro más grave de la trompeta, una menor dinámica y un menor tempo. También aquí (cc. 45), aparece un nuevo elemento, *f*, basado en el dosillo de corchea (Ilustración 4). A partir de aquí, *f*, será un elemento recurrente.



Ilustración 4: Santiago Báez, *Bulerías del Guadalquivir*. Elemento *f* (cc. 45-46)

En este tema B se abandona el centro tonal en Re frigio, ya que los primeros cuatro compases de B (cc. 31-34) recogen el centro tonal en Sol de la prolongación cadencial del tema A. Se trata de un Sol frigio con el V y el VII grado rebajado (Re \flat y Fa \flat respectivamente). Es un tipo de escala muy usada por el compositor en el conjunto de las piezas y presenta una sonoridad fría muy característica.

La segunda sección (cc. 59-82), tiene una naturaleza más inestable en cuanto a su armonía y presenta un enérgico nuevo tema, Tema C (cc. 83-118), que coincide con el punto culminante de la pieza. Como sección central podemos entenderla a modo de

desarrollo por su naturaleza modulante e inestabilidad armónica, además del predominante uso del contrapunto imitativo entre la trompeta y el piano, a diferencia de la primera sección, en donde únicamente encontrábamos melodía acompañada, como se muestra en la siguiente ilustración:

The image shows a musical score for 'Bulerías del Guadalquivir' in 6/8 time. It features three staves: a trumpet staff (top), a piano staff (middle), and a bass staff (bottom). The tempo is marked 'Tempo I'. The trumpet part starts with a melodic line marked 'mf' and 'g (variación e)'. The piano part provides accompaniment with chords and eighth notes, marked 'mp'. The bass part has a simple accompaniment with eighth notes. The score includes dynamic markings like 'mf', 'mp', and 'fv. (variación f)'. There are also performance instructions like 'g' and '2' above the trumpet staff.

Ilustración 5: Santiago Báez, *Bulerías del Guadalquivir*. Contrapunto imitativo (cc. 59-62)

El desarrollo motivico se diluye hacia el final de esta sección coincidiendo con la marca de cambio de tempo *Andante*. Este mismo *Andante* es el que delimita el final de esta sección.

La tercera sección (cc. 133-197), tiene una cualidad reexpositiva. Los dos temas de la primera sección aparecerán de nuevo, primero en orden inverso con respecto a la primera sección y después, una vez más, los dos temas en este mismo orden, para concluir con el primer tema. Las diferencias con respecto a la primera sección, se van a dar en cuanto a armonía de los mismos. Por ejemplo, la segunda frase a modo de consecuente del primer tema (cc. 161-168) está desplazada a una 2ªM ascendente con respecto al tono de la primera sección, además utiliza el elemento *e* para la trompeta en su modo más virtuosístico (cc. 188-192). La pieza acaba con una pequeña coda protagonizada por los elementos principales del primer tema en su tonalidad original (cc. 192-197).

Medianoche circular

<i>Medianoche circular</i>	Sección Temática A (cc. 1-24)	Introducción (cc. 1-2)
		Tema A (cc. 3-14)
		Transición (cc. 15-16)
		Tema A (cc. 17-24)
	Sección Temática B (cc. 25-45)	Tema B (cc. 25-45)
	Sección Temática A (cc. 46-73) Reexposición	Introducción (cc. 46-47)
		Tema A (cc. 48-59)
		Transición (cc. 60-61)
		Tema A (cc. 62-69)
		Pequeña Coda (cc. 70-73)

Tabla 2: Cuadro resumen del análisis de *Medianoche circular*

Se trata de la pieza más lenta de las que forman esta suite. Su tempo *Andando*, aunque se pueda interpretar a la máxima velocidad de metrónomo indicada por el compositor (negra=166), no perderá su carácter de pieza pausada en el contexto general de la suite ni tampoco dentro de su propia forma. En palabras del compositor: “la oscilación de metrónomo no enturbia el discurso musical planteado, pudiendo ser escogido a gusto del intérprete” (S. Báez, comunicación personal, 17 de diciembre de 2015).

Su título nos sugiere un nocturno, uno de los tipos de composición predilecta de los compositores relacionados con el impresionismo musical influenciados por Chopin y sus nocturnos y por este tipo de composiciones inspiradas en la noche. Además, el estilo pianístico nos recuerda aún más a este tipo de obras, como también a los arabescos de Debussy. Manuel de Falla también compuso un nocturno para piano inspirado en Chopin y cabe referir la obra *Noches en los jardines de España* también de M. de Falla, obra para piano y orquesta donde de nuevo es evocada la noche andaluza. La segunda palabra del título, *circular*, hace referencia, según el compositor, a la forma tripartita ABA' que presenta. Al mismo tiempo, Báez Cervantes nos aclara que los títulos de las piezas son descriptivos y útiles para pensar en abstracto dentro de lo que a cada uno nos pueda sugerir cualquier título (S. Báez, comunicación personal, 17 de diciembre de 2015). También podría hacer referencia, el término circular, a la misma estructura interna del tema principal, cuyo antecedente y consecuente es melódicamente idéntico.

Ya hemos adelantado que es una forma tripartita. La primera sección y la tercera son idénticas, basadas en un tema generado a partir de una escala jónica de Sol bemol. Es un tema muy claramente articulado, formado por dos semifrases idénticas en su melodía (ab-ab, aunque no sucede lo mismo en el plano armónico), con una prolongación cadencial extraída directamente del motivo *a*, tal y como podemos observar a continuación:

Ilustración 6: Santiago Báez, *Medianoche circular*. Tema principal de la pieza (cc. 3-14)

Esta primera sección temática, Sección Temática A (ya que coincide con el tema) será expuesta por la trompeta con sordina, tras dos compases introductorios del piano. Este tema se encuentra formado por una primera subsección temática en la que tienen lugar la introducción (cc. 1-2) y una frase musical formada por dos semifrases idénticas más una prolongación cadencial (cc. 3-14), que se puede observar en la Ilustración 6. Además de una segunda subsección temática en la que el piano retoma el tema (cc. 15-20) con una prolongación cadencial en la que la melodía del tema se deja escuchar reducida a cuatro compases (cc. 21-24).

La sección intermedia (Sección Temática B) de la pieza es más inestable y asimétrica (cc. 25-38). Destaca por sus modulaciones y puntos de reposo armónico que contrastan con el punto de acumulación de mayor tensión de la pieza. Consta de dos semifrases irregulares más una prolongación cadencial. La primera de las semifrases presenta un antecedente más estable y una estructura interna regular. Está compuesta de *c* (cc. 25-26) y una variación de *c'* (cc. 27-28), buscando la dirección ascendente en la melodía y la aceleración rítmica:

Ilustración 7: Santiago Báez, *Medianoche circular*. Sección Temática B (25-38)

En estos últimos compases de la sección B, del compás 42 hasta el final de la sección, en el compás 45, el piano incorpora en una misma melodía con sentido descendente el tema A y B y a medida que la armonía va realizando un descenso cromático, el tempo se vuelve cada vez más lento hasta llegar a la cadencia suspensiva del compás 45, que marca el final de la sección.

En la tercera y última sección (cc. 46-69) tiene lugar una reexposición total de la Sección Temática A. Los 24 compases hasta el compás 69 son idénticos a los 24 compases de la primera sección temática. Es a partir del compás 70 cuando el compositor introduce una Coda (cc. 70-73) en la que la trompeta recuerda al tema A en un *ritardando* que llega hasta el final de la pieza.

Alborada

Alborada	Primera Sección (cc. 1-15)	Introducción (cc. 1-5)
		Recitativo I (cc. 6-9)
		Recitativo II (cc. 10-13)
		Transición (14-15)
	Segunda Sección (cc. 16-33)	Tema A (cc. 16-33)
		Recitativo II (cc. 34-48)
	Tercera Sección (cc. 34-60)	Transición (cc. 49-52)
		Recitativo I (cc. 53-59)
		Transición (cc. 57-60)
		Cuarta Sección (cc. 61-84)

Tabla 3: Cuadro resumen del análisis de *Alborada*

El estilo recitativo que presenta la trompeta en la introducción de esta pieza es el medio por el cual el compositor nos hace trasladarnos a un amanecer: “lo que tradicionalmente en música se ha reflejado como una alborada es en este caso concreto la consecución de la medianoche que evocaba la anterior pieza” (S. Báez, comunicación personal, 17 de diciembre de 2015).

El estilo recitativo de la trompeta, es de hecho en *Alborada*, un importante centro en su articulación formal. El tempo, “Andante rapsódico, con flexibilidad”, nos acerca aún más a su carácter rapsódico en cuanto a tipo de composición relacionada con la improvisación y dotado por tanto de mayor libertad formal. El tema principal que se nos presenta es también el más irregular de todas las piezas de la suite. Es asimétrico en cuanto a elementos melódicos y rítmicos y, además, la serie de notas que componen la escala de esta melodía se intercambian a veces alteradas, otras no, para producir una sensación de atonalidad a medida que se desarrollan los distintos elementos.

Se ha dividido en 4 secciones. La primera de ellas comienza con una introducción al piano caracterizada por el estilo recitativo. Consta de cinco compases (los cinco iniciales) y son muy representativos en cuanto a la armonía predominante en esta tercera pieza. En estos cinco compases la armonía cuenta con las doce notas de la escala cromática y además cada una de las notas parece tener la misma importancia dentro del acorde al que pertenecen. Esto es un claro ejemplo de atonalidad, en la que cualquier nota se libera de su carga tonal y sus movimientos se tornan imprevisibles:

Andante rapsódico, con flexibilidad ♩ = 76-88, aprox.

ant. consec.

Pno. *mf* *declamado* *p*

armonía

superposición de 9ª menores (enarmonizadas) superposición de 9ª mayores (enarmonizadas) superposición de 9ª menores (enarmonizadas)

Ilustración 8: Santiago Báez, *Alborada* (cc. 1-5)

Cuando aparece la trompeta (c. 6), lo hace a modo de *cadenza* o *fermata*, o también podríamos decir a la manera de un canto melismático andaluz, que quizá sea más apropiado dentro del contexto de estas piezas andaluzas. En esta intervención, la cola del motivo *m* (Ilustración 9) se va repitiendo desde su entrada, cada vez con mayor tempo y dinámica, para llegar a la cadencia del compás 9 (Ilustración 10), en lo que consideramos el primer recitativo.

tpt. *mf*

Ilustración 9: Santiago Báez, *Alborada*. Motivo *m* (cc. 6-7)



Ilustración 10: Santiago Báez, *Alborada*. Coda del motivo *m* desarrollada (cc. 8-9)

En la cadencia vemos de nuevo el empleo de recursos propios de la armonía atonal, ya que esta cadencia trata un movimiento de 4ª disminuida (Fa-Do#). Sin embargo, el acorde del noveno compás nos recuerda a la armonía fría. Esto se debe a la propia formación del acorde, un acorde de Do# M, al que se le han añadido dos notas a distancia de 9ªm desde la tónica y la quinta del acorde (Re y La respectivamente). Un acorde muy empleado tanto en la guitarra flamenca como en obras de compositores andaluces⁴. El segundo recitativo (cc. 10-13) es análogo al anterior, aunque a una distancia de 3ªm descendente con respecto al primero. Es en los compases 14 y 15 donde aparece por primera vez y a manos del piano el motivo generador del tema principal de la *Alborada*, concluyendo en una cadencia fría melódicamente, que dará paso a la segunda sección de la pieza.

Ya en la segunda sección (cc. 16-30) aparece el tema principal de la pieza, Tema A, presentado por la trompeta y que abarcará toda esta sección:

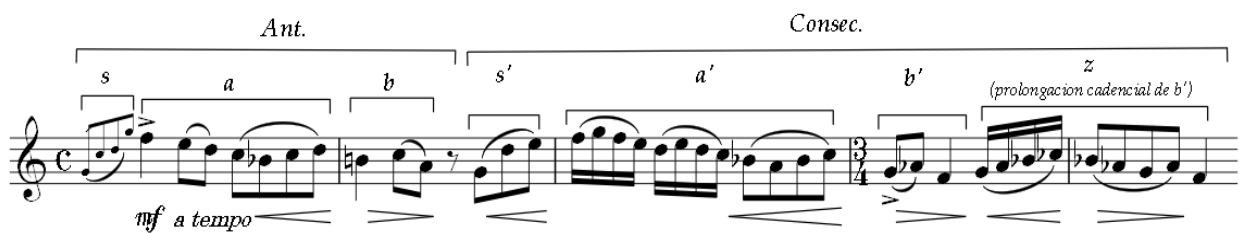


Ilustración 11: Santiago Báez, *Alborada* (cc. 16-20)

Será en el compás 29, coincidiendo con la indicación “Poco menos” donde encontraremos el mayor punto de estabilidad armónica, como se muestra a continuación:

⁴ Obsérvese el mismo tipo de acorde en los primeros compases del Concierto para clave y cinco instrumentos de M. de Falla (cc. 1-3).

c. 29 *a* *b'* (aumentacion)

p *p*

a *b''* (aumentacion)

II grado de re frigio

p

Do#frigio → IV7 (armonizable en laM) 6

I9

Fa M → IV7

cadencia en mi frigio: VI m

V(arm. hex.)

Ilustración 12: Santiago Báez, *Alborada (Poco menos)*

En la tercera sección (cc. 34-60) aparece el segundo recitativo muy similar a la primera vez que se muestra, pero en esta ocasión surgirá un nuevo elemento, muy cadencial, y que se muestra transformado mediante diferentes recursos como son la transformación por inversión (en el tercer tiempo del compás 36) y por aumentación (en el compás 43). A este elemento le llamaremos *n*:

c. 36 *n*
6

tpt. *p* sub. molto ace

c. 43 *n*
(aumentación)
6

tpt. meno *f*

Ilustración 13: Santiago Báez, *Alborada*. Elemento *n*, y su transformación por aumentación (cc. 36 y 46)

Tras esta intervención en la trompeta, aparecerá una nueva transición en el piano (cc. 49-52) y la repetición del primer recitativo (cc. 53-56). Esta tercera sección concluye con una intervención del piano, muy similar a la que podemos observar en la transición de la primera sección a la segunda.

En la cuarta sección (cc. 61-84) aparecen los elementos principales del tema más importante, como son *a*, *b*, *s*, *z*, aunque sometidos a variación, debido a un proceso de aceleración en el tema. Es la segunda vez que podemos observar el tema principal de la pieza, y deja de ser atonal para establecerse en Mi frigio en toda la sección. La pieza verá su fin con una pequeña coda (cc. 82-84) coincidiendo con la indicación *Lentamente*.

Rondó de la Candela

Rondó de la Candela	Sección A (cc. 1-15)	A1 (cc. 1-8)
		A2 (cc. 9-15)
	Sección B (cc. 15-23)	Sección B (cc. 15-23)
	Sección A' (cc. 23-39)	A 2 (cc. 23-32)
		A1 (cc. 32-39)
	Sección C (cc. 40-75)	Tema C (cc. 40-49)
		Transición (cc. 60-75)
	Sección A'' (cc. 76-90)	A1 (cc. 76-83)
		A2 (cc. 84-90)
	Sección B (cc. 90-98)	Sección B (cc. 90-98)
	Sección A''' (cc. 98-115)	Sección A''' (cc. 98-115)
	Sección D (cc. 116-157)	1º Subsección (cc. 116-136)
		2º Subsección (cc. 137-157)
Sección A (cc. 157-167)	Sección A (cc. 157-167)	
Sección B (cc. 167-175)	Sección B (cc. 167-175)	
Sección A' (cc. 175-202)	A' (cc. 175-184)	
	Coda (cc. 184-202)	

Tabla 4: Cuadro resumen del análisis de Rondó de la Candela

Como ya expone el título, estamos ante un rondó. Como en los rondós más clásicos, el compás es ternario, y la forma A-B-A-C-A-B-A. A partir de aquí presenta una particularidad, una sección D en la que de nuevo va a parecer el segundo tema de la primera pieza *Bulerías del Guadalquivir*. Es una variación de este tema, que conforma la sección central de este enérgico rondó, al que le seguirá de nuevo la construcción A-B-A con una minúscula coda. El esquema formal completo, tal y como podemos ver en la tabla anterior, se configura de esta manera:

A-B-A-C-A-B-A - D - A-B-A' – Peq. Coda

En la sección A (cc. 1-15) y con una indicación de *forte* y de gran complejidad técnica para la trompeta se nos presenta el tema A1 (cc. 1-8) compuesto por los motivos *y*, *z*, representados en el Ilustración 14. En esta ilustración también se expone una armonización en Rem para la escala de La frigio y además, podemos observar como la armonía se cierra en cadencia andaluza.

Vivo ♩ = 120 - 144, aprox.

Tpt. *f* *meno f*

Rem (armonización) (V) (V) I VII VI V

Ilustración 14: Santiago Báez, *Rondó de la candela*. Tema A1 (cc. 1-4)

Es en el compás 9 donde aparece el tema A2, basado en una célula en La frigio acompañada con cromatismos de rápida ejecución que se repiten en el mismo tono y adaptado a diferentes regiones armónicas en relación de mediantes cromáticas:

f *f*

Ilustración 15: Santiago Báez, *Rondó de la candela*. A2 adaptado a diferentes regiones armónicas

La sección B, que es donde encontramos el tema B, es atribuida al piano exclusivamente. Es un tema a doble octava con estructura simétrica $b-b'-b''-b''$, donde el compositor sigue incidiendo en la armonía por 3^am y como en A, mantiene este carácter marcado y enérgico. Báez Cervantes elimina la 3^a en los acordes sustituyéndola por el añadido de una 4^a aumentada (en el compás 15 es un Re#, y en el 17 un Do natural). Este añadido se encuentra en convivencia con la 5^a Justa del acorde provocando una disonancia de 2^am, como se aprecia en la siguiente ilustración:

Pno. *sf*

Rem (armonización) V III* Mediantes cromáticas

Ilustración 16: Santiago Báez, *Rondó de la candela*. Tema B (cc. 15-18)

Ya en el compás 23 aparecen de nuevo los temas principales A1 (cc. 32-39) y A2 (cc. 23-32) en lo que hemos nombrado como Sección A' (cc. 23-39). En esta sección, los temas están sometidos a variación y transformación motivica y se presentan en orden inverso con respecto a la primera sección. El elemento motivico de esta sección es el elemento w (Ilustración 17), el cual será utilizado más adelante en diferentes secciones de la pieza.

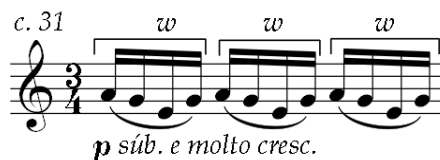


Ilustración 17: Santiago Báez, *Rondó de la candela*. Elemento motivico *w* (c.31)

La Sección C (cc. 40-75), cuenta con las características de los rondós clásicos. La figuración de notas más largas y el estilo *legato* del tema contrastan con lo anterior, como también en extensión. Las modulaciones y desarrollos motivicos son aquí una característica propia (Mi lidio sobre el VI grado y Do# eolio). Esta sección la podemos dividir a su vez en dos subsecciones: la primera protagonizada por el Tema C (cc. 40-59), en el cual se destaca el uso de las modulaciones a distintos modos y el empleo de modulaciones en relación de 3ª; y la segunda subsección (cc. 60-75), que sirve de transición a la Sección A'' (cc. 76-90) en la cual se reexpone la Sección A con pequeñas modificaciones hasta el compás 83. A continuación aparece una reexposición literal de A2 (cc. 84-90).

En el compás 90 comienza la Sección B repetida de manera literal, con una duración de 8 compases. Posteriormente se nos presentará de nuevo material modificado de la Sección A, lo que llamaremos Sección A''' (cc. 98-115) donde encontramos una reexposición de la Sección A hasta el compás 106. A continuación, se desarrolla el elemento *w* de la Ilustración 17, mediante contrapunto imitativo entre el piano y la trompeta sobre la escala de La frigio en comunión con el cromatismo. Esta sección concluye con una nueva aparición del material de A1 en el piano (cc. 112-115) igual que ya apareció en los compases 32-35 pero en distinto tono, concretamente hacia la modalidad de Mi eolio.

La sección D (cc. 116-156) es la sección central de la pieza y está construida a partir del segundo tema de la primera de las piezas de la suite, de hecho encontraremos material propio de esta pieza, como *e* (Ilustración 3) y *f* (Ilustración 4). La sección está estructurada en frases que se articulan cada cuatro compases. Podemos distinguir dos subsecciones dentro de D, diferenciadas sobre todo por la técnica instrumental empleada. La primera de ellas (116-136) se basa en la melodía acompañada y en el compás de bulería que explicábamos para la primera de las piezas, *Bulerías del Guadalquivir*. La segunda (cc.137-156) es más contrapuntística, el ritmo de bulería se sustituye por un acompañamiento arpegiado en el piano y a medida que transcurre se va volviendo más cadencial, adquiriendo un carácter de transición que nos lleva nuevamente al tema A.

A partir de aquí aparecerá la Sección A (cc.157-167) pero sin los cuatro compases iniciales de la trompeta, la Sección B (cc.167-175) sin cambios destacables y finalmente la Sección A' donde hemos incluido la Coda final de la pieza debido a que el material utilizado deriva directamente de A (cc.175-202).

Esta última sección se puede dividir a su vez en dos subsecciones, la primera (cc.175-184) es una repetición de A' y la segunda subsección es la Coda final de la pieza (cc.184-202) escrita en modo frigio-cromático, comenzando con referencias directas a A1 (cc.184-187). En los compases siguientes (cc. 188-192), se puede ver cómo A1 y A2 conviven al mismo tiempo, en el piano y la trompeta respectivamente, en conjunción con los desarrollos motivicos del elemento *w*, mediante contrapunto imitativo entre el piano y la trompeta. Después, en los compases que van desde el 192 al 199, el elemento *w* continúa con su discurso contrapuntístico entre trompeta y piano, cada vez con menos variación, sometido a un proceso de descomposición progresiva. Este proceso acaba en un tempo *Muy lento* (cc. 200-201) en el que la trompeta, por última vez, ejecuta la cabeza del motivo *a2* transformada por aumentación. El piano acompaña usando el VI grado de Rem (armonización de La frigio) para concluir dos compases después en V grado, cerrando de esta manera la cadencia andaluza o cadencia frigia si nos basamos en la escala de La frigio (II-I). Recuperado el tempo inicial (anacrusa del compás 203), el resto del motivo *a2* se

presenta mediante homofonía entre la trompeta y el piano. El rondó se cierra en un *ff staccato* enérgico.

CONCLUSIONES

Con el estudio de *Piezas andaluzas*, hemos podido comprobar cómo Báez Cervantes utiliza la sonoridad andaluza mediante la *tonalización* de las escalas modales y el uso de un palo del flamenco, las bulerías, perfectamente conjuntado con una sonoridad más contemporánea, llegando en ciertos momentos, sobre todo en la tercera pieza *Alborada*, a utilizar recursos atonales. A su vez podemos observar cómo la escritura para este instrumento puede ser totalmente virtuosística, siendo esta obra un claro ejemplo de cómo se está escribiendo en la actualidad para este instrumento. Todos estos hechos hacen que este conjunto de piezas sea de obligado estudio en muchos de los conservatorios superiores de Andalucía, así como obra fija en los repertorios de grandes intérpretes internacionales de este instrumento.

REFERENCIAS

- Adorno, T. (1999). Sobre el problema del análisis musical. *Quodlibet*, nº 13, pp. 106-119. Madrid: Universidad de Alcalá.
- Biblioteca Nacional de España (2019). *Piezas Andaluzas: trompeta y piano*. <<http://datos.bne.es/edicion/a5260752.html>> [Consultado el 18/02/2019].
- Conserjería de Cultura y Patrimonio Histórico (2019). Santiago José Báez Cervantes (Córdoba, 1982). *Centro de Documentación Musical de Andalucía*. <<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/compositor.html?slug=santiago-baez>> [Consultado el 21/02/2019]
- Kühn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*, p. 69. Huelva: Idea Books.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Brouwer, L. (1972). *Armonía contemporánea*, Cuba: Instituto Cubano del Libro
- Cook, N. (1987): *A guide to musical Analysis*. Londres: J. M. Dent & Son.
- Desportes, Y; Bernard, A. (1979): *Manuel pratique pour l'approche des styles de Bach a Ravel*. París: Billaudot.
- Forte, A. (1973). *The structure of the atonal music*. Londres: Yale University Press.
- García, J. M. (1996): *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Madrid: Alpuerto.
- Haba, A. (1984). *Nuevo tratado de Armonía*. Madrid: Alphonse Leduc.
- Herrera, E. (1987). *Teoría Musical y Armonía Moderna* (2 Vol.). Barcelona: Antoni Bosch.
- Persichetti, V (1985): *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.