

ANÁLISIS Y ESTUDIO DE LA *SUITE ANTIGUA* PARA VIOLÍN Y VIOLA OP. 108 DE SANTIAGO J. BÁEZ

ANALYSIS AND STUDY OF THE SUITE ANTIGUA FOR VIOLIN AND VIOLA OP. 108 BY SANTIAGO J. BÁEZ

Juan Fernández Amo

Conservatorio Superior de Música *Andrés de Valdelvira* de Jaén

RESUMEN

El presente trabajo de investigación se centra en la obra Suite Antigua Op. 108, compuesta por Santiago José Báez Cervantes. Su contenido comprende, por una parte, una contextualización histórico-musical de marco global, tratando los diversos estilos compositivos que encontramos en la época del autor y cómo estos han ido surgiendo, para posteriormente, concretar sobre el ámbito musical español, en el que se desarrolla la actividad compositiva del autor, culminando con un acercamiento directo a la figura de este, así como de su obra. Por otra parte, se presenta el análisis de la obra, desde los parámetros estilístico, interpretativo y estético.

Palabras clave: Suite Antigua; música de cámara; violín; viola; Santiago Báez; música contemporánea; compositores españoles; vanguardia, siglo XXI.

ABSTRACT

This research work focuses on the piece Suite Antigua Op. 108, composed by Santiago José Báez Cervantes. On the one hand, the substance covers a general historical and musical context, treating the different composition styles we find during the composer's era and how they have emerged, subsequently, to specify about the musical spanish area, in which it developpes the author's composition, finishing with a direct approach to him as well as his work. On the other hand, we report the analysis from the estilistic, intepretative and esthetic parameters.

Keywords: Suite Antigua; chamber music; violin; viola; Santiago Báez; contemporary music; spanish composers; vanguard; 21st Century.

ABREVIATURAS

Acomp: Acompañamiento
C: Compás
Op: Opus
Pizz: Pizzicato
S: Semifrase

INTRODUCCIÓN

El desarrollo de la música de cámara en el siglo XXI sigue el proceso evolutivo lógico del tránsito estilístico inherente a la creación musical. Este hecho trae consigo nuevos planteamientos dentro de los ámbitos compositivo, técnico-instrumental e interpretativo, generando así una serie de innovaciones que el instrumentista debe abordar con un profundo conocimiento, para interpretar con rigor aquello que está escrito.

La aparición de nuevas formas de expresión, de nuevos lenguajes y la utilización de recursos técnicos innovadores o de mayor complejidad, es una constante en el mundo de la composición, en cuya vanguardia actual se encuentran compositores impregnados de una estética compositiva fundamentada en la búsqueda de nuevos estímulos a través de estilos totalmente libres: “Se hace patente la complejidad del campo estético, como una ruptura entre el arte antiguo y el nuevo, en el cual plásticos, escritores, músicos y otros artistas exploran las posibilidades de sus propios materiales” (Loaiza, 2019).

Así pues, el reto del intérprete ante este nuevo repertorio, exige, no solo el conocimiento profundo, antes mencionado, sino la capacidad de entender el proceso o las estrategias constructivas del compositor.

MARCO TEÓRICO

Antecedentes y rasgos generales

Para entender la situación de la composición musical actual debemos tener una perspectiva cercana del pasado, observar cómo fue el proceso en el que poco a poco los compositores se fueron alejando de la tonalidad y cómo esta dio paso a nuevas formas de expresión o un nuevo lenguaje musical.

Según Marco (2017, pp. 20, 21) fue Schönberg el mayor precursor de este cambio armónico. Con la fusión de sus grandes influencias, Wagner y Brahms, llegó a la conclusión de que la tonalidad había encontrado su límite, por lo que trabajó en una concepción musical atonal, que rompiera con todas las normas anteriores y dotara a la música de una total libertad. No obstante, esto implicaba un problema: la pérdida de aquella estabilidad que caracterizaba a la *práctica común*¹.

Para solucionarlo, diseñó un sistema al que denominó dodecafonismo, que consiste en ordenar los doce sonidos de la escala cromática en una serie de carácter melódico que establece el compositor y permanece inalterable durante toda la obra. Esta puede ser presentada de cuatro formas distintas: natural, retrogradada, invertida e inversión retrogradada (Albet, 1974, p. 92).

Fubini (2005) en su obra explica el concepto de *emancipación de la disonancia*, del cual se sirvió el propio Schönberg para sentar las bases de la dodecafonía:

El oído se habituó a distinguir las consonancias de las disonancias, probablemente porque los sonidos disonantes se hallaban entre los últimos armónicos; sin embargo,

¹ Morgan (1999, p. 18) define la práctica común como aquel periodo en el que se compuso bajo las reglas de la tonalidad.

“una mayor familiaridad con las consonancias más remotas, o sea con las disonancias, eliminó gradualmente las dificultades de la comprensión e hizo posible, en definitiva, no solo la emancipación del acorde de séptima sobre la dominante y de los demás acordes de séptima, de las séptimas disminuidas y de las quintas aumentadas, sino también la de las disonancias más remotas existentes” ... Emanciparse de la disonancia significa, por consiguiente, suprimir la base de la armonía, que se regía precisamente, por el hecho de que el oído se había habituado a advertir ciertos acordes como disonantes y a pretender su resolución con una consonancia. Después de todo, consonancia y disonancia eran conceptos históricos, precedidos, producidos como consecuencia de determinadas prácticas y costumbres musicales. (pp. 452, 453)

El siguiente paso al sistema dodecafónico fue dado por compositores como Boulez o Stockhausen, que aplicaron los principios de la serie no solo a las doce notas de la escala, sino también a las dinámicas, las duraciones, los tempos, y las articulaciones. Surge así el serialismo (Benett, 2008, p. 80).

En general, durante la segunda mitad del siglo XX se pretendía dotar a la música de nuevas sonoridades hasta ahora inexploradas, por lo que los compositores se centraron en aspectos como el timbre, cualidad que no había sido muy considerada en épocas anteriores -de hecho no siempre se escribía para instrumentos concretos, sino que se empleaban aquellos que hubiera disponibles-, y el ritmo, lo cual derivó en la creación de nuevos instrumentos, así como en la adición a la música de sonidos hasta ahora considerados como ruidos, además de un enaltecimiento del papel jugado por la percusión. Figuras claramente representativas de esto fueron Claude Debussy, en el ámbito del timbre, y compositores como Stravinsky, quien retoma la tradición de la danza como sostén del ritmo musical en sus ballets, Ligeti, que se encarga de estudiar los ritmos africanos, dotando de polirritmia a su música, y Messiaen, con su estudio del canto de los pájaros y los modos rítmicos de la música hindú (Marco, 2017).

Alsina y Sesé (2006, p. 94) explica otra posible salida de la tonalidad: el microtonalismo, es decir, el empleo de intervalos menores que el semitono. En un principio esta idea es factible, ya que instrumentos como los de cuerda están preparados para ofrecer esta posibilidad, pero el problema fue la casi inexistente costumbre de los instrumentistas de realizar estos sonidos, debido a la educación musical recibida basada en la afinación temperada. Incluso el compositor Alois Haba mandó construir pianos divididos en cuartos de tono para interpretar sus obras, pero el uso de dichos instrumentos era imposible para un músico clásico.

Como buena opción frente al serialismo surge también el minimalismo, una reacción que contrastaba con la exuberancia del expresionismo, e incluía simplicidad y reiteración. No obstante, no debía identificarse solo con estas características, ya que muchos de los compositores que encajaban dentro del estilo huían de ser considerados minimalistas para evitar que su música se relacionase exclusivamente con lo repetitivo. Realmente, estamos ante un empleo de medios de un número más reducido, cuyo fin no era normalmente la emisión de un mensaje, sino más bien la búsqueda de un ambiente, jugando con la psicología de la audición. Un claro ejemplo de este estilo es el compositor Scelsi, cuyas obras se basan en un sonido central y reiterativo, huyendo de lo contrastante. Como ocurre en *Quattro pezzi su una nota sola*, o *Uaxuctum* (Marco, 2002, pp. 409, 410).

También debemos destacar la aleatoriedad musical, un término que incluye diversos procesos en los que interviene el azar, aunque este suele estar controlado de alguna forma. Esto puede pasar de ser algo tan sencillo como dar la posibilidad de elegir entre varias opciones dadas, hasta llegar a complicar las reglas del procedimiento con numerosos pasos resultando incluso laberíntico. No obstante, cualquier desenlace obtenido estaría incluido en el total de posibles soluciones, las cuales ninguna está por encima de otra en lo que a probabilidad se refiere, por lo que podemos decir que la música aleatoria no es más que dejar ciertos aspectos de la composición abiertos, es decir, que pueden variar en cada interpretación (Dibelius, 2004, pp. 266, 267).

En esta misma línea encontramos un proceso compositivo que sin ser serial estaba estructurado con base matemática y sería de gran influencia para muchos de los

tratamientos texturales del siglo XX y XXI. Hablamos, pues, de la música estocástica del compositor Xenakis, la cual estaba basada en fórmulas matemáticas que podían ser tanto manuales como aplicadas con un ordenador. Esta música fue bastante criticada por los serialistas, concretamente por Boulez, quien la excluía del sistema debido a que dotaba a la música en gran medida de aleatoriedad, aunque no se percibiese en el momento de ser escuchada (Marco, 2002, pp. 354-357).

Como última técnica compositiva veremos el préstamo o *borrowing*, que consiste en el empleo de dos o más obras, mezclando diversos motivos y elementos de cada una de ellas, combinándolos entre sí y dando lugar a una nueva obra. A pesar de que la primera pieza que se valió de este procedimiento fue *Forion* de Lukas Foss, se podría decir que la obra más influyente es la *Sinfonía* de Luciano Berio, escrita para orquesta y ocho voces (Marco, 2017). La perspectiva que Marco nos ofrece en esta obra, divide a los compositores de mediados del siglo XX hasta la actualidad en cuatro tipos distintos: aquellos que representan una continuidad de los lenguajes del siglo XIX -como puede ser el caso de Jean Sibelius-, compositores de vanguardia -aquellos que tienden a innovar con el descubrimiento de nuevas técnicas-, neoclásicos -los que presentan un retorno a la estética de etapas anteriores, sin hacer uso de su lenguaje compositivo -y de transvanguardia- músicos que conocen las vanguardias y obtienen elementos de estas, aunque los mezclan con otros pertenecientes a distintas etapas de la tradición musical.

La composición musical en España

Tras esta visión global del panorama musical en el siglo XX y XXI, nos centramos en cómo afectó a España este proceso evolutivo.

En primer lugar, debemos destacar que la creación musical del país se encontraba en una notable situación de estancamiento. No obstante, con el paso del tiempo, el cambio que ocurría en el resto del mundo, se hacía cada vez más palpable en España. Esto vino de la mano de la llamada Generación del 51, un grupo de compositores nacidos en torno a 1930, que fueron los encargados de dotar a la música nacional, de las técnicas de vanguardia desarrolladas fuera del país. Quizá el poco tiempo que tuvieron para asimilar dichas técnicas facilitó que los compositores españoles contaran con una característica que los diferenciaba del resto de Europa, que fue el hecho de conservar su personalidad como compositores, a pesar de las influencias obtenidas. La Generación del 51 incluía figuras como la de Josep María Mestres-Quadreny, Josep Cercós o Juan Hidalgo, en Barcelona, y Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Luis de Pablo, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Fernando Ember o Luis Campodónico, en Madrid (Marco, 1998, pp. 211-213).

Sin embargo, la tarea de introducir a la composición española en el proceso evolutivo no fue fácil, y trajo consigo diversos conflictos, como el del concierto de *Cinco Microformas*, de Cristóbal Halffter, obra interpretada por la Orquesta Nacional, cuyo tumulto hizo prácticamente imposible la reanudación del evento. Este compositor se caracterizó por mostrar un avance marcado por la búsqueda de contrastes y nuevos efectos, dentro de un lenguaje ligado a la tradición y al signo españolista. Entre sus obras, podemos destacar *Tres piezas para cuarteto de cuerda* o *Concertino*, influenciadas por Stravinsky, y la ya mencionada *Microformas*, que se enmarcaba dentro del ámbito dodecafónico; aunque se podría decir que su obra más importante fue *Symposium*, ya que fue el primer éxito rotundo y multitudinario de la nueva música española (Marco, 1998, pp. 216, 217).

Sin duda uno de los mayores precursores de este grupo y de gran inquietud investigativa fue Luis de Pablo. En el ámbito de la composición, contó con los consejos del maestro francés Jean-Etienne Marie y del discípulo de Schönberg, Max Deutsch, tarea que compaginó con su labor investigadora teórica en la revista *Acento*. Encontramos influencias de Bartók y del atonalismo en algunas de sus obras como el *Quinteto para clarinete y cuerda*, la *Misa pax humilium* y *Elegía* para cuerda; y del serialismo, en las *Cinco canciones de Antonio Machado*. También incluye entre sus obras música aleatoria, cuyo ejemplo es *Imaginario I*,

para clave y tres percusionistas, e *Imaginario II*, para orquesta. Por su parte, la obra *Quasi una fantasía* emplea la noche transfigurada de Schonberg como fondo de una composición orquestal (Marco, 1998, p. 220).

En esta misma línea, debemos destacar al pianista y compositor Joan Guinjoan, quien aprendió de maestros como Taltabull o Wismer y, posteriormente, estudió la música electroacústica con Jean-Etienne Marie. Es de destacar su labor de difusión en concierto y grabaciones de la música contemporánea, a través de la formación del grupo Diabolus in Musica. Sus obras están caracterizadas por el tratamiento de células musicales pequeñas, mezclándolas y agrupándolas, que combinado con la búsqueda de la variedad tímbrica y las influencias de ritmos afroamericanos y el jazz, las dotan de riqueza y expresividad. Entre estas destacan *Ab-Origine*, *Tzakol* –por encargo de la Orquesta Nacional- o *Trama*, – gracias a la cual fue galardonado con el Premio Reina Sofía- entre otras (Tranchefort, 2010, pp. 547 y 548).

La siguiente línea de compositores la conforman aquellos que, siendo posteriores a la Generación del 51, ninguno sobrepasa el año 50 de nacimiento, y cuya aparición compositiva ocurre en torno a la segunda mitad de los años sesenta. Poseen una nueva mentalidad, marcada por una independencia estilística dentro de una vanguardia que deja de ser homogénea. Dentro de estos, destacaremos dos figuras importantes: Miguel Ángel Coria, cuyas obras cuentan con unas características personales tales como la brevedad y la “dialéctica de la consonancia armónica en un contexto tímbrico” (Marco, 1998, p. 266-270) -destacando *Juego de densidades* para piano, *Interacción* para cuatro instrumentos o *Estructura para cuerda*, entre otras-, y Tomás Marco, quien obtuvo formación musical privada, la cual amplió con los consejos de Stockhausen, de quien sería ayudante. En su trayectoria compositiva encontramos un inicio dentro de la música aleatoria, tras el cual comenzó a delimitar su propio lenguaje con obras como *Trivium*, y experimentó con el teatro musical, además de basar sus composiciones en la reducción de elementos. También cabe destacar su labor como investigador en el campo de la psicología de la percepción. Algunas de sus obras más destacadas son *Aura*, para cuarteto, *Albor*, la cual cuenta con una evocación al pasado con influencias de figuras como Bartok y Webern, y *Angelus Novus*.

También cabe destacar compositores como Mauricio Sotelo, quien une las técnicas vanguardistas con material folclórico, incorporando cantaoras y cantaores de flamenco en sus obras, lo cual presentaba la problemática de fundir la tradición improvisatoria y de aprendizaje oral, con la técnica compleja de la música contemporánea, sin que el resultado sean dos elementos contrastantes (Marco, 2002 p. 447), y José María Sánchez-Verdú, cuya música se caracteriza por una búsqueda del impacto en el oyente, a través de contrastes dinámicos, y la experimentación tímbrica. Así, en sus obras incluye la voz humana, como solista o como conjunto coral, además de jugar con el tempo, incluyendo secciones rápidas, que difieren con lentas, e incluso apartados *senza misura*. También destaca por su acercamiento a la cultura islámica, tanto de ámbito musical como de arquitectura y poesía. Esto se ve plasmado, por ejemplo, en *Kitab 4*, donde se recurre al susurrado -por parte de los instrumentistas- de la palabra *nunca* en árabe, extraída de un poema de Omar Jayyam (Gan, s.f.).

No podemos concluir sin nombrar a dos grandes figuras musicales actuales, con los que el propio Santiago Báez se siente identificado en lo que a estética musical se refiere (Báez, comunicación personal, 2019): Francisco Novel Sámano y Ángel Andrés Muñoz Márquez, quienes afirma que “han sabido aunar un grandísimo bagaje musical y unos vastos conocimientos sin dar la espalda a la tradición, expresando una fuerte personalidad artística de forma original, auténtica e independiente, alejándose de cualquier academicismo dogmático imperante”.

El compositor Santiago Báez y su obra

Santiago José Báez Cervantes nace en Córdoba en el año 1982 en el seno de una familia de músicos. Tras culminar sus estudios de interpretación en la especialidad de piano, su

inquietud por la creación musical le lleva a conocer a Antón García Abril (Adolphesax), el cual le influye para plasmar en su música una constante búsqueda de nuevos recursos expresivos, extraídos de las posibilidades técnicas de los instrumentos musicales, así como la utilización de nuevos lenguajes nacidos tanto de la innovación como de la fusión de estilos, sin alejarse de un lenguaje claro y directo para el oyente (Báez, comunicación personal, 2019).

A lo largo de su carrera ha contado con numerosos encargos de instituciones, agrupaciones y renombrados solistas, como la Junta de Andalucía, la SGAE, Diputación de Córdoba, Arno Bornkamp, Luis Santana o Granada Brass Quintet, entre otros (Díaz, 2017. 11 de marzo).

Báez compagina su labor compositiva con la de pianista repertorista, la cual ha llevado a cabo en centros como el Conservatorio Superior de Badajoz, el CSM Manuel Castillo de Sevilla, CSM Andrés de Vandelvira de Jaén, en la Facultad de Música de la Universidad Alfonso X el Sabio, en el Conservatorio Profesional de Danza Luis del Río de Córdoba y en los Cursos Internacionales *Alcosax*, *Villa de Montefrío*, *Cursos Internacionales de Música de Cabra*, y *Cursos de Verano "Música y Naturaleza"*. También ha realizado diversas grabaciones y conciertos como intérprete, dentro del ámbito de solista y de música de cámara (Faic).

Por último hemos de destacar su papel como docente, que le ha llevado a conseguir la cátedra de piano, por oposición, teniendo su destino actual en el Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo de Sevilla.

Su extensa producción musical abarca géneros como el sinfónico, destacando obras como el *Himno de la provincia de Jaén*, o su *Concierto para piano y orquesta*, obras para instrumento a solo, como los *Caprichos* para violín, y el ámbito camerístico, en el cual se encuentra la obra en la que se centra este artículo, la *Suite Antigua* Op. 108, compuesta en verano de 2013, como regalo para su amiga violonchelista Azahara Escobar y con la idea de interpretarla junto a ella, tocando él la flauta. Posteriormente realizó varias versiones combinando los instrumentos flauta, violín, viola y violonchelo (Báez, comunicación personal, 2019). La primera versión estrenada fue la de flauta y viola, de la mano de los artistas Marco Girardin y Ángel Muñoz Vella el 25 de octubre de 2016, en Dortmund (Alemania). Un año más tarde, el 27 de octubre de 2017, fueron Eva Calero y Sergio Sánchez los encargados de presentar la versión para violín y viola en Lucena (Córdoba), siendo la última versión hasta la fecha la realizada por los intérpretes Juan Fernández Amo y Guillermo Gallardo Pastor en Jaén el 17 de Septiembre de 2019, también con la formación de violín y viola.

Báez divide su trayectoria como compositor en tres etapas de madurez:

La primera va desde 2002, el año de composición de su primer opus "serio" *-Esquisses*, para corno inglés y piano-, hasta 2008, cuando obtiene su plaza como pianista acompañante en el Conservatorio Superior de Música de Badajoz. Su obra más destacada dentro de este periodo fue *Piezas andaluzas* para trompeta, la cual fue condecorada con el primer Premio de Composición de la Asociación de Trompetistas de Andalucía *Alnafir*, además de contar con gran aceptación en el ámbito pedagógico e interpretativo. Durante esta etapa, el autor cuenta con la tutela del maestro Antón García Abril, quien para él, afirma, fue "una gran fuente de inspiración, motivación y conocimiento" (Báez, comunicación personal, 2019).

La segunda etapa comienza en 2008 y transcurre en la ciudad de Badajoz. En ella, conoce a quien sería uno de sus maestros de composición y un gran referente hasta la actualidad, Francisco Novel Sámano. Este ciclo culmina al finalizar sus estudios de composición con Daniel Sprintz en el año 2016, dejando como sello de este periodo algunas de sus obras de mayor importancia, tales como el *Concierto para piano y orquesta n° 1* estrenado por él mismo con la Orquesta Sinfónica de Córdoba o *L'Arlesienne Fantasy Concert* (Báez, comunicación personal, 2019).

Con esto llegamos a la última etapa, en la cual se encuentra el compositor actualmente. Tiene su inicio con el surgimiento de tres obras que representan su estilo: *Bulerías en Montefrío* para piano y ensemble de saxofones, la *Sinfonía n° 1*, para banda sinfónica, y el

ciclo de *Rapsodias andaluzas*. Se caracterizan por una mayor complejidad armónica, aunque el autor se sigue valiendo del uso de la modalidad, mezclado con distintos centros tonales. Además, emplea diferentes texturas tradicionales y se nutre de distintas estéticas y géneros musicales, evitando cualquier purismo que pueda limitar su expresión artística (Báez, comunicación personal, 2019).

ANÁLISIS

La *Suite Antigua* Op. 108 consta de seis danzas de carácter contrastante, independientes entre sí, pero unificadas dentro del proceso interpretativo.

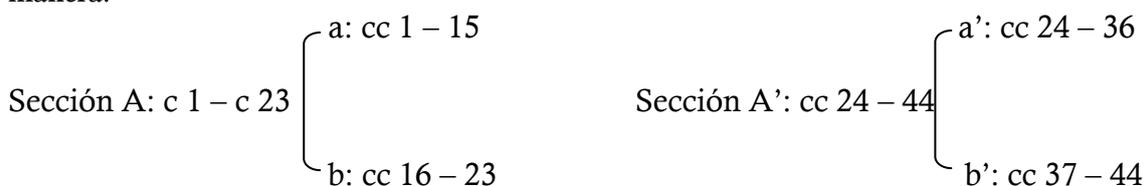
En su origen, la Suite antigua estaba constituida por breves canciones y danzas de carácter popular pertenecientes a la época medieval, que fueron adquiriendo mayor extensión y complejidad influenciadas por las composiciones realizadas en el ámbito religioso (Zamacois, 1990, pp. 151-152). A pesar de que los movimientos de esta obra no se corresponden con las distintas danzas escolásticas de la época, el autor se vale de una alternancia entre *tempo* rápido y lento para hacer una alusión a la suite barroca tradicional, fusionando “giros danzables” característicos de dicha estética, con algunos movimientos que incluyen ritmos similares a los del folklore moderno (Báez, comunicación personal, 2019).

Al no presentar, dichas danzas, un hilo conductor común, y con objeto de mostrar de forma clara y ágil la información obtenida en el proceso analítico, se procede al análisis individual de las mismas atendiendo a dos parámetros principales: estilístico e interpretativo². Por su parte, el análisis estético, sí tendrá un carácter global, atendiendo al planteamiento generalizado que el compositor refleja en su creación.

Análisis estilístico-interpretativo

Danza I

La primera de las danzas de la Suite se encuentra dividida en tres secciones perfectamente delimitadas, entre las cuales violín y viola se intercambian el papel de melodía y acompañamiento. La estructura por compases quedaría reflejada de la siguiente manera:



Esta danza de *tempo andante* presenta un pulso estable y está escrita en compás de tres por cuatro, con algunos compases concretos de cuatro por cuatro que coinciden con el final de un motivo melódico y el comienzo del siguiente:

² Todos los ejemplos gráficos están extraídos de la partitura original, proporcionada por el compositor.

Ilustración 1: Danza I Sección A, cambio de compás 3/4 a 4/4 – cc 14 al 16

En cuanto a la melodía, está constituida por movimiento conjunto, con pequeños saltos de 3ª, y en ella destacamos la figuración de corchea con puntillo y semicorchea dentro de una misma ligadura. Es en el acompañamiento donde encontramos diversos saltos de 4ª, 5ª, 6ª e incluso de 7ª.

Ilustración 2: Danza I Sección A', melodía en viola y acomp en violín - cc 26 al 32

El uso de recursos del instrumento es bastante variado. Por un lado, la articulación presenta una sonoridad contrastante entre ambas voces, debido a la utilización alternada de *pizzicato* y *legato*. Por otro, cabe destacar el empleo del trémolo, coincidiendo con un aumento y disminución de la dinámica de forma repentina. Por último, encontramos armónicos naturales y artificiales en el papel de la viola. La dinámica general de esta danza oscila entre *pianissimo* y *piano*.

Pese a la ausencia de armadura -característica común en todas las danzas de la *Suite*-, la primera danza muestra, a lo largo de toda su extensión, un explícito centro tonal sobre *Re*, con el empleo de la escala menor natural, por lo que podríamos hablar del empleo del modo *Eólico*.

Danza II

La segunda danza se encuentra dividida en tres partes. Las secciones A y A' son de una extensión mayor y están constituidas por los mismos elementos temáticos, mientras que la segunda sección B –la más breve de las tres- presenta un nuevo material que será reutilizado posteriormente, en la última danza de la Suite.

Su estructura por compases sería la siguiente:

Sección A: cc 55 – 95 Sección B: cc 96 – 125 Sección A': cc 126 – 155

Por otro lado, la textura predominante en este caso es la contrapuntística, aunque es cierto que podemos encontrar algún fragmento de homorritmia e incluso de unísono. Como ejemplo, podemos observar el uso del contrapunto imitativo, que encontramos con frecuencia en B:

Ilustración 3: Danza II Sección B, contrapunto imitativo – cc 96 al 102

Este movimiento está escrito en tempo *allegro*. El pulso se mantiene a pesar de los distintos cambios de compás, exceptuando dos únicos fragmentos con indicación de *meno mosso* en los cuales se ralentiza levemente, dotando de carácter cadencial al final de las secciones B y A'.

Una de las cosas más interesantes de A es cómo van apareciendo varios motivos a lo largo de esta, hasta formar el tema principal completo, el cual se reproduce por primera vez del compás 63 al 66 interpretado por el violín y, justo después, por la viola. En la siguiente imagen podemos observar, en la voz del violín, una célula formada por tres notas en movimiento conjunto ascendente -una por pulso-, la cual puede tener función de *llamada* precedente al tema, y que va seguida de un fragmento temático.

Ilustración 4: Danza II Sección A, *llamada* y fragmento del tema – cc 58 al 60

De nuevo, la variedad en recursos técnicos del instrumento se hace palpable desde el inicio del movimiento, donde se aprecia el uso del *pizzicato*, tanto de mano izquierda -intercalado con *arco*-, como de mano derecha. Además, la mayor parte del tiempo las voces difieren en golpe de arco, combinando *detaché* con *staccato* o *spiccato*. Encontramos también algunos motivos que incluyen doble cuerda, así como armónicos naturales y artificiales. Por primera vez en la obra, se emplean recursos como el *sull ponticello* y el trémolo de mano izquierda, además de acentos y ornamentaciones como trinos y mordentes.

El ámbito dinámico va de *pianissimo* a *fortissimo* en las secciones A y A', y entre *pianissimo* y *mezzopiano* en B.

En cuanto a la armonía, A y A' tienen un claro centro tonal sobre *Re*, evidenciado por varios pedales de tónica y dominante, que aparecen desde el comienzo de la danza:

Ilustración 5: Danza II Sección A, pedal de tónica – cc 55 y 56

La sección B consta de mayor tensión armónica. El centro tonal que había permanecido durante toda la extensión de A, se va haciendo cada vez menos evidente conforme desaparecen de la voz grave su tónica y su dominante.

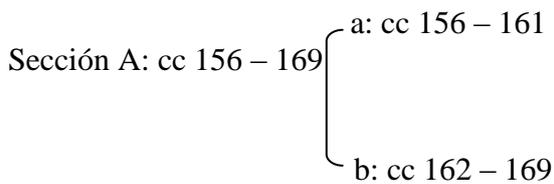
Posteriormente, en el fragmento *meno mosso*, el centro tonal pasa a ser *Do*, en un principio con el modo *Dórico* –se obtiene al alterar un semitono ascendente al VI grado de la escala menor natural–, seguidamente empleando el modo *Eólico* y culmina en una cadencia sobre el VI grado del modo Mayor, actuando como acorde puente hacia la tonalidad de la siguiente sección A', es decir, es a la vez VI de *Do* y V de *Re*.

The musical score shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melodic line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of chords: G2-B2-D3, F2-A2-C3, and B1-D2-F2. Dynamics are marked as *pp*, *mp*, *pp*, and *ppp*. The key signature changes from one flat to two flats. Labels indicate 'Do Dórico', 'Do Eólico', and 'VI de Do Mayor/ V de Re'.

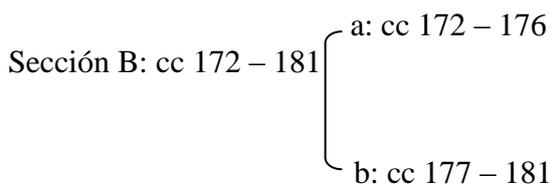
Ilustración 6: Danza II Sección B, centro de *Do Dórico*, *Eólico* y acorde puente hacia *Re*

Danza III

La tercera danza está dividida en dos secciones -A y B-, las cuales están constituidas por dos frases cada una. Dichas secciones se encuentran enlazadas a través de una *codetta*, siguiendo este esquema estructural:



Codetta: cc 170 – 171



La textura que la compone es principalmente de tipo contrapuntística, incluyendo procedimientos como el trocado de voces e incluso una pequeña intervención canónica.

Está escrita en compás de tres por cuatro y cuatro por cuatro, en un tempo *andante* que se mantiene en toda su extensión, destacando un estrechamiento producido a partir del compás 166, donde la figura de menor valor pasa de ser corchea a semicorchea, dando sensación de doblar la velocidad.

El material melódico está constituido por dos motivos principales, caracterizados por el movimiento conjunto con algunos saltos de 3^a, 4^a y 5^a. Aparecen por primera vez en la frase a de A:

MOTIVO 1

MOTIVO 2

Ilustración 7: Danza III Sección A frase a, motivos melódicos – cc 156 al 160

A diferencia del movimiento anterior, este se caracteriza por la escasa variedad de recursos del instrumento. En cuanto a las articulaciones, por ejemplo, solo se hace uso del *legato*, además de algunas figuras en negra con indicación de raya, que deben ser interpretadas de forma más destacada. Podemos señalar también el empleo de ornamentaciones como trinos y mordentes, así como el juego con las dinámicas característico de esta Suite. El ámbito dinámico oscila entre *pianissimo* y *forte*.

En cuanto a la armonía, la sección A de esta danza presenta un claro centro tonal sobre *Do*, evidenciado por la constante repetición de dicha nota, y coincidiendo su aparición con el punto al que lleva la dirección fraseológica. En la primera frase se hace uso del modo menor, además de diferentes recursos modales. Por ejemplo, el modo *Dórico*, que incluye el VI grado alterado ascendentemente y el II descendentemente, con respecto al modo menor.

Modo Dórico

Modo menor

Ilustración 8: Danza III Sección A Frase a, centro tonal de *Do* – cc 156 al 159

La frase b presenta el mismo material que a, transportado una tercera ascendente lo que hace que nuestro oído perciba que el centro tonal también ha sufrido dicha modificación, es decir, se enfatiza la tonalidad de *Mi bemol Mayor*.

A partir del compás 165 se produce una modulación que parece llevarnos a la tonalidad de *Sol Mayor*, ya que los pulsos fuertes de la frase coinciden con la nota *sol* en el grave, además de la existencia del *Fa sostenido* como única alteración. No obstante, esta tonalidad no se reafirma en la cadencia de la frase, sino que encontramos un final sorpresivo sobre el acorde de *Mi*, con el *Sol sostenido* haciendo la función de dominante del siguiente acorde, *La*.

mf

cresc.

f

Ilustración 9: Danza III Sección A Frase b, enfatización de *Sol Mayor* con cadencia sobre *Mi* – cc 165 al 169

A continuación, volvemos a encontrar el acorde de *Sol* durante la *codetta*, que nos lleva de vuelta al centro tonal de *Do* con la repetición del motivo 1, tal como aparece en la frase

a de A, pero esta vez, en la voz de la viola. El movimiento culmina con una cadencia sobre el V grado.

Danza IV

La cuarta danza está dividida en dos secciones: A y B, siguiendo esta estructuración por compases:

Sección A: cc 182 – 198

Sección B: cc 199 – 215

La primera de las secciones está escrita en forma de canon: comienza el violín con una línea melódica caracterizada por el movimiento conjunto y algunos saltos de 4ª y 5ª, la cual es interpretada por la viola con un desfase de un compás. En la sección B, el violín empieza a reproducir de nuevo dicho tema, mientras que la viola se limita a realizar el contrapunto con un mismo motivo, el cual se construye al unir los dos últimos pulsos de la voz del violín en el compás 190, y el segundo y tercer pulso del compás 182, en este orden, como podemos ver a continuación:



Ilustración 10: Danza IV Sección B, cabeza del motivo del contrapunto – c 190



Ilustración 11: Danza IV Sección A, cola del motivo del contrapunto – c 182



Ilustración 12: Danza IV Sección B, motivo del contrapunto – c 200

A partir del compás 207, dicho contrapunto pasa a ser de tipo imitativo.

Esta danza, de tempo *presto*, está escrita en compás de doce por ocho, y en ella es destacable la constante presencia de homorritmia -siendo predominante la figura de corchea-, combinada con pequeños puntos en los que se relaja la tensión a través del empleo de figuras de mayor duración en una de las voces.



Ilustración 13: Danza IV Sección B, homorritmia y relajación de la tensión rítmica/ textura contrapuntística – cc 203 al 205

Los recursos del instrumento que podemos encontrar en esta danza son el uso de *sull ponticello*, *pizzicatos*, armónicos y *glissandos*. En cuanto a las articulaciones, podemos encontrar tres posibilidades: la predominante es el uso del *legato*, mientras que hay notas

concretas, las cuales están marcadas con raya -para ser interpretadas un poco más cortas-, o con punto -muy cortas-. El ámbito dinámico se establece entre *piano* y *forte*.

Esta danza cuenta con mucha menos complejidad armónica que la anterior, propiciado por su estructura en forma de canon. Al principio de esta se hace evidente un centro sobre *Re* con el empleo del modo *Dórico*. Seguidamente, al transportarse el mismo motivo una segunda ascendente, el centro tonal pasa a ser *Mi*, y se mantiene durante el resto de la sección.

En la sección B, con la aparición del tema inicial de la danza en la voz del violín, se retoma el tono original -*Re*-. Le sigue, al igual que en la sección A, un transporte de segunda ascendente, aunque en esta ocasión el tono de *Mi* solo dura cuatro compases.

Tras esto volvemos al centro tonal de *Re*, reproduciendo una vez más dicho tema, con el empleo del modo *Lidio* durante dos compases, para retomar posteriormente en el modo *Dórico*, igual que en el inicio.

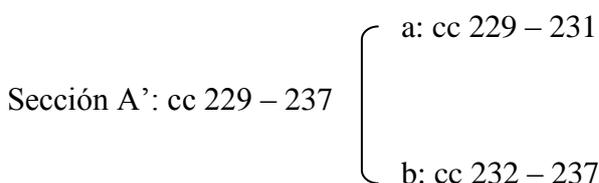
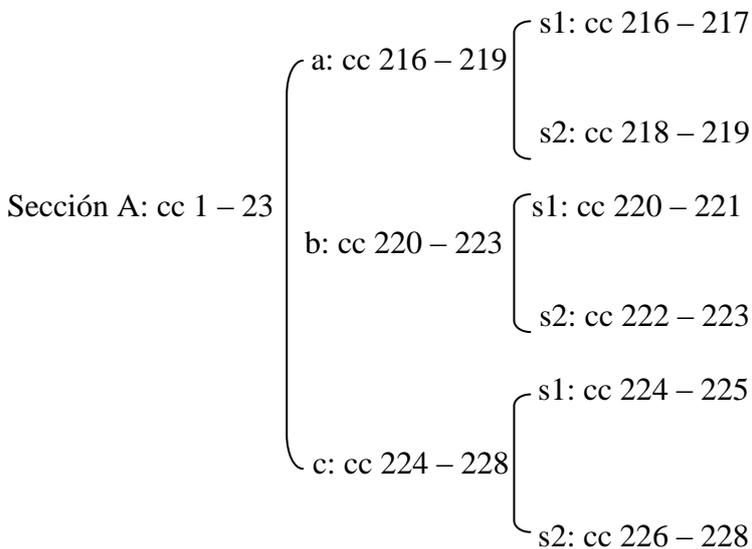


Ilustración 14: Danza IV Sección B, vuelta al tono de *Re* y empleo de recursos modales – cc 207 al 209

Danza V

La danza número cinco está dividida en dos secciones bien delimitadas: A, la cual presenta tres frases que incluyen dos semifrases cada una, y A', la cual también se puede dividir en dos frases: a y b.

La estructuración por compases sería la siguiente:



La textura empleada es de tipo mixta, ya que incluye tanto contrapunto, como fragmentos en los que una de las voces desempeña un papel más importante y melódico que la otra, como podemos observar en la primera frase, en la cual el violín presenta una línea melódica caracterizada por movimiento conjunto y un único salto de 3^a, mientras que la viola queda en un segundo plano. Esto servirá para elaborar el resto del movimiento. Por ejemplo, podemos observar que la frase b se obtiene de a, realizando un intercambio de roles que ocurre cada dos compases:

The image shows a musical score for Violin and Viola, measures 220-223. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The top staff is for the Violin and the bottom staff is for the Viola. The score is divided into two systems. The first system (measures 220-221) shows the Violin playing a melodic line with a trill (tr) and the Viola playing a supporting line. The second system (measures 222-223) shows the roles reversed, with the Viola playing the melodic line and the Violin playing the supporting line. Dynamic markings (p, mp) and articulation (tr) are used throughout to indicate phrasing and emphasis.

Ilustración 15: Danza V Sección A frase b, intercambio de papel en las voces - cc 220 al 223

En esta danza de tempo *andante*, se van alternando los compases de cuatro por cuatro, seis por ocho e incluso uno por cuatro, sin verse modificada la velocidad, ya que la figura que se toma como referencia es la corchea. Es destacable la figuración rítmica de corchea con puntillo y semicorchea, la cual encontramos al inicio de casi todas las frases.

Los recursos técnicos del instrumento empleados son bastante reducidos, limitándose al cambio en las dinámicas, el uso de la doble cuerda, trinos y algún armónico. El ámbito dinámico de esta danza se establece entre *pianissimo* y *mezzopiano*.

En el aspecto armónico, podemos apreciar un centro sobre *Mi bemol* en el comienzo, que se asienta en la frase b dentro del modo Mayor. A continuación, la frase c cuenta con una peculiaridad, y es que la armonía pasa a un segundo plano, siendo el contrapunto imitativo construido con motivos de las frases anteriores, así como el discurso melódico, quienes le aportan dirección y sentido. Por último, A' comienza con un centro sobre *Do*, que va sufriendo modificaciones hasta reposar en el último acorde en el tono original, *Mi bemol*.

Danza VI

Podemos dividir la última de las danzas en tres secciones bien diferenciadas: A, B y A', de las cuales la primera y la última son de tempo *presto*, y la intermedia, *andante*. Atiende a la siguiente estructura por compases:

Sección A: cc 238 – 294 Sección B: cc 296 – 311 Sección A': cc 312 – 361

Está caracterizada por la textura homofónica en la primera y la última sección, incluyendo varios unísonos, aunque también encontramos algunos fragmentos de contrapunto y, en aún menor medida, texturas de melodía acompañada. La sección B cuenta con características de fuga, lo que hace que destaque por su uso del contrapunto.

Debe decirse que tanto en A como A' no existe un compás estable, sino que frecuentemente pasamos de subdivisión binaria a subdivisión ternaria, e incluso a compases de amalgama. Sin embargo, la figura de referencia es siempre la negra, por lo que la velocidad se mantiene. B permanece en un constante cuatro por cuatro.

En cuanto a la melodía, observamos que las secciones A y A' de este último movimiento están elaboradas a partir de los motivos 1 y 2 de la sección B de la Danza II, pudiendo encontrar algunas reproducciones prácticamente exactas de fragmentos de esta, como podemos ver a continuación:

Ilustración 16: Danza VI Sección A, temas extraídos de los motivos 1 y 2 de la Danza II Sección B – cc 264 al 269

Ilustración 17: Danza II Sección B, motivos 1 y 2 - cc 96 al 102

Por su parte, la sección intermedia presenta materiales nuevos, caracterizados tanto por movimiento conjunto como por la presencia de saltos de 3^a, 4^a, 5^a y 6^a. Como se ha mencionado anteriormente, cuenta con elementos temáticos propios de una fuga, los cuales se especifican en la siguiente imagen:

Ilustración 18: Danza VI Sección B, elementos de fuga – cc 296 al 300

Encontramos varios recursos técnicos del instrumento en esta danza, como pueden ser el uso del *sull ponticello*, doble cuerda, acentos y cambios en la dinámica. Además, son constantes los cambios en golpes de arco, pasando de *spiccato* a *legato* para buscar un contraste tímbrico. El ámbito melódico en todas las secciones es bien amplio, ya que comprende entre *pianissimo* y *fortissimo*.

La sección A -y por supuesto, también A'- tiene una estructura armónica bastante sencilla. Comienza presentando un claro centro sobre *Re* con varios recursos modales, entre los cuales destaca el *Eólico*. Es solo a partir del compás 272 donde dicho centro es sustituido por *Do*, durante cuatro compases, para volver posteriormente al centro original.

Todo lo contrario ocurre en B, la cual es más inestable armónicamente, incluyendo una zona de máxima tensión entre las dos presentaciones temáticas, en la cual no es posible determinar ningún centro tonal con seguridad, por lo que tal confrontación de sonidos apunta hacia una sensación de esencia atonal.

PLANTEAMIENTO ESTÉTICO

En cuanto a la estética de la obra, el autor huye de catalogarla como *neoclásica* (Báez, comunicación personal, 2019), a pesar de que se evidencia desde el título que su fin es evocar a épocas anteriores, empleando un lenguaje moderno. De esta forma, dos estilos que podrían parecer totalmente paralelos se unen, dando lugar a una pieza dotada de gran estabilidad y solidez.

Algo que llama la atención es el hecho de que existan varias versiones distintas de esta misma obra, atendiendo a la instrumentación. La primera de ellas está constituida por flauta y violonchelo ya que, como se menciona en el Marco Teórico, la obra fue escrita como regalo para su amiga violonchelista Azahara, y pensada para interpretarla los dos juntos (Báez, comunicación personal, 2019). Esta formación camerística poco común, así como las demás que podemos encontrar -las cuales alternan violín, flauta, viola y violonchelo- nos hacen ver desde el principio que aquello que prima en esta composición es la emisión de un mensaje concreto, de la misma forma que ocurría en la Edad Media - como también se comenta en el apartado de Marco Teórico- cuando la escritura musical no estaba pensada para uno o varios instrumentos, sino que se empleaban aquellos que hubiera disponibles.

La sonoridad antigua y arcaica que caracteriza a la obra viene propiciada por varios elementos, como pueden ser el empleo de texturas de imitación, la clara delimitación de las frases melódicas -las cuales incluyen saltos de 4^a y 5^a-, o la constante utilización de recursos modales unidos a un lenguaje que incluye centros tonales.

Lasuén (2018, p. 100) explica cómo esta última característica mencionada favorece la alusión a la época medieval, usando como ejemplo las bandas sonoras -ambas del compositor José Nieto- de dos películas ambientadas en un tiempo anterior a la consolidación de la tonalidad: *El rey pasmado*, de la cual destaca uno de sus temas principales, *Luz y armonía*, que incluye un pasaje en *Re Eólico* que más adelante cambia a *Frigio*; y *El perro del hortelano*, la cual reproduce una canción popular napolitana empleando también el modo *Eólico*.

A pesar de que cada movimiento consta de una estructura dividida en secciones bien delimitadas, no se atiende a formas ni a danzas estilizadas concretas, sino que se vale de la alternancia entre rápido y lento para hacer alusión a la suite tradicional. Además, Santiago Báez afirma que la composición no está basada en ninguna obra concreta de la historia de la música (Báez, comunicación personal, 2019), por lo que debemos descartarla de estilos como el *borrowing* o similares.

Aclarado esto, podemos mencionar un pequeño homenaje que hace el autor a la *Pavana* de Gabriel Fauré en el primer movimiento de la obra. La textura de melodía acompañada por los pizzicatos de la cuerda, el tempo lento, así como la melodía basada en movimiento conjunto y una figuración rítmica bastante parecida a la de dicha pieza, hacen evidente una alusión a esta. Además, debido a su instrumentación, en la versión original de la *Suite* las voces se intercambiarían la línea melódica de la misma manera que en la *Pavana*, en la cual comienza la flauta con un papel más melódico, para dar paso, justo después, a la cuerda.

En definitiva, podemos decir que la obra expresa una idea musical que recuerda a momentos históricos precedentes, a través de una clara libertad compositiva que unifica sonoridades concretas de distintos estilos, como pueden ser las articulaciones tradicionales -como el *detaché*- en contraposición con la explotación de recursos propios del instrumento moderno -tales como el *sul ponticello*-. Así, la Suite aparece como resultado de una mezcla de diversas técnicas y recursos extraídos de expresiones artísticas y géneros de distintas épocas.

Tras observar los distintos aspectos estético-compositivos, entendemos que la obra puede identificarse con la estética ecléctica, la cual cumple una premisa incondicional ya advertida por el propio autor (Báez, comunicación personal, 2019), y es que no la encasilla dentro de una corriente concreta, sino que expresa en ella su individualidad artística, a través de todas las herramientas que él posee.

López (2013, pp. 116 y 117) define el eclecticismo como el pensamiento que une diferentes vías filosóficas, religiosas y artísticas, con el fin de desarrollar un pensamiento original y lógico que las unifique. Esto hace que dicha estética no cuente con unos parámetros concretos, y se caracterice más bien por su riqueza y complejidad. Aplicada al ámbito musical, la estética ecléctica recupera elementos y procedimientos compositivos antiguos con el fin de unir diferentes estilos, históricos o no, dentro de la misma obra - como sucede con esta Suite-, la cual queda impregnada de la personalidad propia del autor.

CONCLUSIONES

Tras haber realizado el análisis y estudio de la obra *Suite Antigua* de Santiago Báez, establecemos las siguientes conclusiones:

En primer lugar, podemos afirmar que el compositor Santiago Báez emplea en la obra un estilo compositivo totalmente libre, cuyo fin es trasladar a la partitura un concepto o idea original muy concreta. Ejemplo de esto es el tratamiento armónico que podemos ver en la *Suite*: como es característica propia del autor, esta obra carece de armadura, lo que hace posible establecer tanto centros tonales como modales, e incluso salir de estos, con el fin de ser fiel a la idea inicial de la obra. Podemos señalar, también, la presencia de compases de amalgama combinados con ritmos que evocan a danzas tradicionales, e incluso determinados recursos técnicos del instrumento que conllevan sonoridades modernas, coordinados con una escritura melódica en la que predomina el movimiento conjunto y saltos de 4ª y 5ª, así como frases simétricas y bien delimitadas. En cuanto a la textura, se combina el uso de la melodía acompañada con diversas formas de contrapunto, tales como la imitación o el canon. Con el fin de recordar a la suite tradicional, la obra alterna danzas de tempo rápido con las de lento.

Es destacable el empleo de diversos recursos técnicos del instrumento, con el fin de crear distintos efectos sonoros. Dentro de estos podemos señalar el *sull ponticello*, trémolos de arco y de mano izquierda, técnicas instrumentales como la doble cuerda, o cambios constantes de articulación y golpes de arco –intercalando *spiccato*, *legato* y *detaché*-. Encontramos también *pizzicatos* de mano derecha e izquierda, ornamentaciones como trinos y mordentes, así como *glissandos*, armónicos naturales y artificiales, o variaciones en la dinámica, tanto súbitas como progresivas –son muy comunes los reguladores de abrir y cerrar encajados en un ámbito reducido, generalmente un compás, con el fin de destacar un motivo determinado-.

Por último, como hemos podido observar, la Suite no presenta referencias concretas ni alusiones a compositores u otras piezas, con la salvedad del homenaje a la Pavana de Fauré realizado en el primer movimiento. El autor se vale de un gran bagaje que incluye diversos procedimientos compositivos pertenecientes a distintas épocas y estilos, combinando así elementos tradicionales con técnicas modernas, para poder plasmar su personalidad en la obra. Vemos así, cómo la estética que caracteriza a la obra se da la mano con el pensamiento propio del eclecticismo.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Báez Cervantes, Santiago, 1982-. *Atril Catálogo de Obras Sinfónicas Españolas*, recuperado el 24 de noviembre de 2018, de <http://atril.aedom.org/index.php/atril-catalogo-de-obras-sinfonicas-espanolas/indice-de-autoridades/article/7-atril-cat%C3%A1logo-de-autoridades/2355-b%C3%A1ez-cervantes,-santiago,-1982->
- Báez Cervantes, Santiago. *Datos bne*, recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <http://datos.bne.es/persona/XX5232864.html>
- Díaz, R. (2017. 11 de marzo). Entrevista a Santiago Báez. *SaxRules*, recuperado el 2 de diciembre de 2018, de <https://saxrules.com/2017/03/11/entrevista-a-santiago-baez/>

Torralba, A. (2013. 2 de marzo). Santiago Báez, músico. *El Día de Córdoba*, recuperado el 20 de mayo de 2019, de https://www.eldiadecordoba.es/ocio/Santiago-Baez-musico_0_675533064.html

REFERENCIAS

- Albet, M. (1974) *La música del siglo XX*. Navarra: Salvat.
- Alsina, P. y Sesé, F. (2006) *La música y su evolución: Historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones*. Barcelona: Graó.
- Bennett, R. (2008). *Investigando los estilos musicales*. Madrid: Akal.
- Dibelius, U. (2004). *La Música Contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Gan, G. (s.f.). *José María Sánchez Verdú: Músicas del límite*, recuperado el 4 de junio de 2019, de <https://www.sanchez-verdu.com>
- Lasuén, S. (2018) *La armonía en las bandas sonoras del cine español de los noventa*. Alicante: Letra de Palo
- Loaiza, H. (2019), Siglo XXI: ¿Fin de la Estética? en *resonancias.org*. (149), recuperado el 2 de junio de 2019, de <http://www.resonancias.org/content/read/37/siglo-xxi-fin-de-la-estetica-por-hector-loaiza/>
- López, I. (2013) *Eclecticismo en la música contemporánea: Carmen replay, de David del Puerto, como paradigma compositivo*. Universidad de Oviedo. Facultad de Geografía e Historia, Oviedo
- Marco, T. (1998). *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marco, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor.
- Marco, T. (2017). *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Bilbao: Fundación BBVA.
- Santiago Báez. *Adolphesax*, recuperado el 24 de octubre de 2018, de <https://www.adolphesax.com/index.php/es/recursos/pianistas-acompanantes/espana/1891-espana-santiago-baez>
- Santiago Báez. *Faic*, recuperado el 24 de octubre de 2018, de <http://www.compositoresfaic.com/compositores-curriculum.php?idComp=321>
- Tranchefort, F. R. (Dir.) (2010). *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza.
- Tranchefort, F. (2002). *Guía de la música sinfónica*. (2ª ed.). Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.