



**CONSMUPA**

CONSERVATORIO  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

**Departamento de Viento-madera**

**ESTUDIO DE LA OBRA DE IAN CLARKE Y SU  
REPERCUSIÓN EN LAS ENSEÑANZAS  
SUPERIORES DE FLAUTA EN ESPAÑA**

**Miguel Pérez García**

**Oviedo, mayo 2021**



**CONSMUPA**

CONSERVATORIO  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

**Departamento de Viento-madera**

**ESTUDIO DE LA OBRA DE IAN CLARKE Y SU  
REPERCUSIÓN EN LAS ENSEÑANZAS  
SUPERIORES DE FLAUTA EN ESPAÑA**

**Trabajo Fin de Estudios realizado por**

**Miguel Pérez García**

**Bajo la dirección de**

**Carmen Viejo Llaneza**

**Oviedo, mayo 2021**



**GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS**

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

---

## **Agradecimientos/dedicatoria**

Permitidme que use esta sección no sólo para los agradecimientos directos del trabajo, sino para dedicárselo a muchas personas que rondan mi mente, y a quienes quiero expresar mi cariño en lo que simboliza el fin de una etapa.

A mi madre, por ser mi psicóloga, promotora, representante, secretaria, orientadora, fotocopista y tantas otras cosas que sólo el amor puede explicar.

A mi padre, por enseñarme a mandar al mundo a tomar por saco [sic] y refugiarme en la familia cuando no puedo más.

A mi hermana, en cuyo ejemplo a seis años vista me inspiro más de lo que pueda creer.

A Güelita, por quien escogí la flauta travesera y no cualquier otro instrumento.

A Güelito, por todo lo vivido y todo lo que aún me enseña en los recuerdos.

A Marisa, quien intermedió y evitó que me borrara del conservatorio un día de agobio en Enseñanzas Elementales.

A Paula, que ha sabido incentivar me al esfuerzo y el trabajo que tanto agradezco ahora haber realizado, y que fue fundamental para que terminara en Enseñanzas Superiores.

A Carmen, por su infinita paciencia y por confiar en mi capacidad cuando yo no lo hago.

A la familia de flautas del CONSMUPA, por demostrarme lo fácil que se vuelve todo cuando hay compañerismo; y a Aroa, con quien me he repartido el estrés estos años.

A Mario, Raquel y otros profesores que lo han hecho más fácil.

A todos mis vecinos, que siempre han entendido que tocar será ruidoso, pero es estudiar.

A todos los profesores y alumnos que han colaborado en este trabajo.

A Alice, por demostrarme que (parafraseando a Sepúlveda) no faltan ni bastan alas de pájaro: vuela quien se atreve a hacerlo.

A Álvaro, mi queridísimo mejor amigo, y a Andrés.

A todo Casi Pitas, porque el incentivo a disfrutar del tiempo libre con ellos ha sido en muchas ocasiones lo que me ha hecho trabajar con prestancia.

Y a María. Por ti, por mí y sobre todo por nosotros.

## **Resumen**

Este trabajo versa sobre Ian Clarke, flautista británico y compositor contemporáneo para este mismo instrumento. En su primera parte, se aborda su vida y obra, teniendo en cuenta su contexto personal y musical y las influencias que definen su estilo compositivo. Tal investigación se complementa con el análisis musical de tres de sus obras (*The Great Train Race*, *Zoom Tube*, *Orange Dawn*) y posteriores conclusiones. En la segunda parte se indaga sobre la presencia de su repertorio en las enseñanzas superiores de música en España. Para ello, se recurre a un estudio de las guías y programaciones docentes de los centros que las imparten, así como a la entrevista con docentes y alumnos que puedan constatar la situación real de su obra, es decir, si esta es efectivamente interpretada o no.

*Palabras clave:* flauta travesera, Ian Clarke, análisis musical, conservatorios

## **Abstract**

This project is about Ian Clarke, British flute player and contemporary composer for this instrument. The project begins with an approach of Ian Clarke's life and work, taking into account his personal and musical context and the influences that define his compositional style. Such research is complemented by the musical analysis of three of his works (*The Great Train Race*, *Zoom Tube*, *Orange Dawn*) and the subsequent conclusions. The last part of the project investigates the presence of his repertoire in higher degree in music in Spain. For this, a study of the teaching guides and programmes of the centers that teach this degree is used, as well as multiple interviews with teachers and students who can verify the real situation of his repertoire, that is, if it is actually interpreted or not.

*Keywords:* transverse flute, Ian Clarke, musical analysis, conservatories

# Índice

Introducción: justificación y objetivos	6
Metodología	7
1. Contexto: la música en el siglo XX	8
1.1. Ruptura de paradigmas musicales	8
1.2. Géneros y vanguardias artísticas y musicales	11
1.3. Géneros populares	15
1.4. Evolución musical de la flauta y técnica extendida	22
2. Ian Clarke	27
2.1. Biografía	27
2.2. Influencias y estilo compositivo	31
3. Análisis de una muestra de su repertorio	34
3.1. The Great Train Race	34
3.1.1. Análisis formal.....	34
3.1.2. Análisis armónico.....	37
3.2. Zoom Tube	38
3.2.1. Análisis formal.....	39
3.2.2. Análisis armónico.....	46
3.3. Orange Dawn	46
3.3.1. Análisis formal.....	47
3.3.2. Análisis armónico.....	53
3.4. Conclusiones de los análisis	55
4. Presencia de Clarke en los centros superiores de música de España	57
Conclusiones	60
Bibliografía	61
Anexos	68
Anexo A. Correspondencia propia con Clarke	68
Anexo B. Análisis sobre las partituras	72
Glosario de términos y siglas	107

## **Introducción: justificación y objetivos**

Este trabajo de fin de estudios gira en torno a Ian Clarke, docente, intérprete y compositor para flauta travesera británico nacido en 1964. La idea de realizar esta investigación nace de un trabajo anterior que realicé para la asignatura *Lectura e interpretación de la música contemporánea*. En esa ocasión, analicé *The Great Train Race*, una de las obras más conocidas de Clarke. El análisis formal, melódico, armónico, etc., sobre la partitura, pudo llevarse a cabo sin problemas, pero, al querer conocer los motivos que llevaron al autor a escribir esta obra y las técnicas que utilizó, así como las interpretaciones y análisis que otros hacían de la misma, encontré una llamativa falta de información, más aún tratándose de un compositor contemporáneo. Las fuentes existentes sobre él, además, están casi enteramente en lengua inglesa. Dadas estas circunstancias, contacté con el propio Clarke, que se prestó a responder a todas las cuestiones relativas a esa composición en particular.

Impulsado por esa curiosidad no satisfecha, me surge la necesidad de estudiar el grado de difusión de su obra en los centros superiores de música en nuestro país, así como contribuir, con mi previa investigación sobre él y su obra, a ampliar la literatura en lengua española sobre este autor, difundiéndolo y abriendo la puerta a su normalización o mayor difusión en entornos estudiantiles musicales españoles.

Por tanto, este trabajo tiene dos grandes objetivos. El primero será llevar a cabo un análisis de la obra de Clarke, que contribuya a situarla en su contexto y darla a conocer en el panorama flautístico español; el segundo, indagar hasta dónde está presente en las enseñanzas superiores de música.

Estos dos objetivos dividen la estructura del trabajo en sendas partes.

La primera de ellas versará sobre el propio compositor. Precedida de una contextualización de la música del siglo XX, comenzará la disertación sobre Clarke: su biografía, influencias y estilo compositivo; seguidamente, se pasará al análisis musical de una muestra de sus composiciones.

En la segunda parte, empírica, se hará una revisión de las guías docentes de flauta de los centros superiores de España, en busca de referencias a obras de Clarke. Esto se complementará con una investigación acerca de si es efectivamente interpretado, más allá de figurar o no en las guías. Esta segunda parte arrojará una imagen sobre el grado de presencia de Clarke en las enseñanzas superiores de nuestro país.

## Metodología

Para realizar este TFE ha sido necesario extraer información con la que contextualizar al autor y su obra, biográfica e históricamente. Tras esto, y para ahondar en su conocimiento, se ha recurrido al análisis musical de algunas composiciones, reparando especialmente en la parte formal, la armónica y la técnica extendida. Seguidamente, para la parte empírica, se han recopilado guías y programaciones docentes de flauta para buscar en ellas referencias a obras de Clarke entre las propuestas. Por razones prácticas y comparativas, el estudio se restringe a aquellas guías o programaciones enmarcadas en el título oficial de Enseñanzas Superiores, itinerario de Interpretación y especialidad de flauta travesera.

La información sobre el contexto histórico se ha obtenido mayormente de libros centrados en la música en el siglo XX, tanto aquellos que describen su evolución de forma general como aquellos centrados en temáticas concretas, como ocurre con los géneros populares o la evolución del uso de la flauta. Estas fuentes se complementan con algunos trabajos académicos y artículos. En cuanto a la investigación sobre la vida, obra e influencias de Ian Clarke, se ha recurrido a varias fuentes. Buena parte de ellas basa sus afirmaciones en declaraciones del propio compositor: entrevistas en revistas especializadas, su propia página web y trabajos académicos de investigación, algunos de los cuales contienen conversaciones del autor con Clarke como anexos. También se han comprobado todas las afirmaciones posibles comparándolas con los datos disponibles externamente (webs de su universidad y de su discográfica, repositorios de grabaciones, etc.). Los artículos y trabajos, a su vez, se han hallado mediante repositorios y herramientas como Google Académico y Scribd.

En cuanto a la parte empírica del TFE: para obtener de las guías docentes, se ha recurrido a las webs de los propios centros superiores, donde en muchos casos están disponibles. Cuando no ha sido así, se ha tratado de obtenerlas mediante petición expresa contactando con los docentes de estos centros. Como último recurso, se ha contactado con alumnos de los mismos que pudieran facilitar la guía o, al menos, decir si esta menciona o no a Clarke.

El mismo procedimiento se ha seguido para conocer si Clarke es efectivamente interpretado en el centro y, de ser así, qué obras, en qué tipo de audiciones, con cuánta frecuencia y en qué nivel.

# 1. Contexto: la música en el siglo XX

## 1.1. Ruptura de paradigmas musicales

Europa llegó al siglo XX en una situación de estabilidad sin precedentes. Llevaba décadas sin guerras internas, disfrutaba de un crecimiento económico sin parangón debido al colonialismo, y su industrialización e investigación científica mejoraban las condiciones materiales del autodenominado mundo civilizado: el teléfono, la electricidad, los transportes y las mejoras sanitarias se extendían por el continente ininterrumpidamente. Existía un espíritu de progreso, que se llegaba a asumir como natural (Morgan, 1999, pág. 28).

Sin embargo, esta sociedad aparentemente estable contenía ya varios factores que llevarían a lo que terminó siendo el siglo XX: guerras y reconstrucciones de todo tipo, así como continuos cambios sociales, artísticos, políticos y económicos. Todos estos factores tenían que ver con el agotamiento de los modelos existentes.

En primer lugar, el colapso de los paradigmas científicos reinantes: los modelos que explicaban el universo comenzaron a ser insuficientes. La teoría de la relatividad general se publicó en 1905, y, por otra parte, la intuitiva mecánica clásica empezó a ceder terreno en favor de la caótica física cuántica. En psicología, el psicoanálisis asestó un golpe a la idea de un ser humano completamente racional y consciente.

En segundo lugar, se dio un colapso de los modelos artísticos y expresivos. Esta seguridad y mejora del nivel de vida de comienzos del siglo XX tenía un precio: el constreñimiento de todo pensamiento creativo. Los artistas y pensadores se encontraban atrapados en un orden social fijo donde se impedía su progreso individual a cambio del social. Esto produjo una reacción opuesta que se manifestó en la búsqueda de formas de exteriorizar el yo propio a través del arte y la obra, formas que necesariamente serían nuevas y creativas. En literatura, surgieron novelas autobiográficas, experimentalistas, nihilistas<sup>1</sup>, etc. En pintura, se dio el paso hacia el derrocamiento del realismo en favor de la pintura abstracta<sup>2</sup>, acompañado de movimientos como el cubismo.

La música, por su parte, buscó el cambio en la expansión de todos los elementos que la conformaban: armonía, ritmo, timbres e intensidades, formas, etc. Esto desarrollaría múltiples géneros que evolucionarían y se complementarían a lo largo del siglo XX.

---

<sup>1</sup> *El hombre sin cualidades*, de Robert Musil, aborda temas como el sinsentido vital y contiene personajes directamente Nietzscheanos. El propio Musil había escrito su tesis doctoral sobre un físico famoso por derribar parte de la física newtoniana: Ernst Mach.

<sup>2</sup> Uno de sus pioneros fue el ruso Vasili Kandinski, que mantenía correspondencia con Arnold Schömberg.

## Armonía

Hay autores que definen la historia de la armonía como «la historia de la vulneración de sus reglas». En consecuencia, la armonía del siglo XIX fue «una asunción progresiva de todo lo que anteriormente estaba prohibido» (Marco, 2017, pág. 17). En el siglo XIX, sin embargo, continúa habiendo un límite no traspasado hasta el momento: la propia armonía, el edificio tonal en el que se asentaban las sonoridades, el enfrentamiento entre consonancia y disonancia.

Wagner fue el primer caso de casi ruptura con la tonalidad, a través del “acorde de Tristán” en la obertura de *Tristán e Isolda*, obra en la que, además, evita reposar en la tónica en muchas ocasiones en las que podría hacerlo. Mahler continúa este camino, pero sin terminar de abandonar la tonalidad.

Siguiendo el proceder de estos dos autores, algunos otros quisieron añadir recursos a la armonía existente. Debussy incluía modos griegos y escalas exóticas, mientras que Scriabin introdujo el “acorde místico”<sup>3</sup>. También Stravinsky tiene una importante aportación escalística<sup>4</sup>.

Con el tiempo, otros compositores terminaron rompiendo con la tonalidad. Este camino se inicia con Schönberg, que ignora deliberadamente toda regla sobre la relación de los sonidos de la escala, por ejemplo, en su técnica del *canto hablado*. Después, acaba creando sus propias reglas a través del dodecafonismo, una de tantas formas de sistematizar la atonalidad, creando series de sonidos que se pueden recorrer en distinto orden. A partir de ahí, surgirían otras vertientes que organizarían los sonidos de maneras originales y rompedoras, totalmente apartadas de la armonía tonal o siquiera de un reemplazo de esta: se puede hablar del caso de Webern y su *estructura mediante*, por la que la música se estructura por su color, y no por sus melodías y armonías (Morgan, 1999, pág. 99). Algo similar se puede achacar a Berg, el segundo de los alumnos destacados de Schönberg.

## Ritmo y tempo

La música llevaba siglos con un tempo estable y un ritmo simétrico, regular y único en cada parte de la composición (Marco, 2017, pág. 40). Destruir estos paradigmas, labor del siglo XX, pasaba por prescindir de la regularidad del pulso y la coherencia del ritmo.

Al igual que con la armonía, se pueden sustituir (o ampliar) estos esquemas o, directamente, eliminarlos.

---

<sup>3</sup> Do, re, mi, fa#, la, sib.

<sup>4</sup> Concretamente, sus escalas octófonas: segundas mayores y menores intercaladas.

Esta última opción se puede achacar a Debussy. De un modo similar a los autores citados para el caso de la armonía, Debussy supeditaba al sonido a los elementos de las composiciones: estas eran más una foto fija de la naturaleza (el mar, la siesta de un fauno, una catedral sumergida) que un viaje por las emociones que esta provoca (Ramos, 2016, pág. 9). Esto deviene en una libertad rítmica, un fin de la simetría y una flexibilidad en los tempos, un estilo huidizo de la tensión que influiría a Varèse, Messiaen, Feldman y otros tantos.

Otro caso es el que arranca con Stravinsky, cuyas obras contienen marcados ritmos irregulares, desestructurados y de complejidades sin precedentes. En su primera época, obras como *La Consagración de la Primavera* supeditan el plano melódico al rítmico, que huye de cualquier organización predominante hasta el momento. Fue tan prolífica su innovación rítmica que «apenas hay intentos posteriores sobre el ritmo [...] que no le deban algo» (Marco, 2017, pág. 42).

### **Timbres**

Definido como el conjunto de cualidades que permiten diferenciar entre dos sonidos con iguales intensidad y altura, el timbre fue ganando una importancia sin precedentes a medida que avanzaba el siglo. En los comienzos de la música escrita, el instrumento ni siquiera se especificaba en las partituras (p. ej., *El arte de la fuga* de Bach es válido para cualquier teclado [Marco, 2017, pág. 52]). Poco a poco, especificar los instrumentos se convirtió en la norma. Sin embargo, el timbre continuaba siendo, metafóricamente, el color que rellenaba un cuadro dibujado con exactitud. El siguiente paso era difuminar el dibujo a través de ese color (Marco, 2017, pág. 53).

Se puede considerar a Debussy el pionero de ese paso. Por ejemplo, en *Preludio a la Siesta de un Fauno*, el comienzo de la flauta responde más a mostrar este timbre que a un diseño previo de un material expositivo. Schönberg iniciaría después la *melodía de timbres*, por la cual estos se van alternando en cada pequeño pasaje, o incluso nota, de una misma melodía (Ramos, 2016, pág. 36).

Además del empleo del timbre de cada instrumento, haciéndolos interactuar en las obras, se empezaron a buscar todas las posibilidades tímbricas dentro de un mismo instrumento. Uno de los ejemplos más claros está en el piano preparado desarrollado por John Cage (tras ciertos años en los que este instrumento se había venido tratando como uno de percusión por parte de Stravinsky, Varèse, Ives, etc.). Otro caso es el del *pizzicato* Bartók para instrumentos de cuerda, introducido por el compositor homónimo.

En el caso de los vientos, se desarrolló una búsqueda de la polifonía en instrumentos considerados monofónicos, desarrollándose los multifónicos: dos o más sonidos

simultáneos con una determinada digitación. Este recurso, junto con el resto de juegos tímbricos resultado de estas experimentaciones, constituye el grueso de lo que se conoce como técnica extendida.

En este punto, es destacable el manifiesto futurista escrito por Luigi Russolo en 1913: *El arte de los ruidos*. En él, ensalza el ruido, como sonido complejo y plagado de elementos irregulares, frente a la música y timbres conocidos hasta el momento: «Disfrutamos mucho más combinando idealmente los ruidos de tren, de motores de explosión [...] y de muchedumbres [...], que volviendo a escuchar [...] la “Heroica”» (Russolo, 1996, pág. 10).

## 1.2. Géneros y vanguardias artísticas y musicales

La música entró en el siglo XX arrastrando un estilo predominantemente romántico: las sinfonías y poemas de los cinco y Tchaikovsky en Rusia, Dvorak y Smetana en Checoslovaquia, las suites y conciertos de Grieg y Sibelius en Escandinavia y los ciclos de Mahler y los poemas y óperas de Richard Strauss, si bien estos últimos comenzaban a experimentar con el timbre y la forma.

Además, este romanticismo solía combinarse con un nacionalismo interesado en imitar o sistematizar los elementos de la música de una región. Bartók es un gran exponente de este caso. Su estudio de las músicas populares en Hungría y alrededores, de las que extrae elementos interválicos, rítmicos, tímbricos y morfológicos (Marco, 2017, pág. 44) para crear su propio lenguaje, es un caso de un tipo de nacionalismo musical que haría evolucionar a este arte a medida que esta sistematización avanzaba. Es destacable la ayuda que prestó la invención del fonógrafo (en 1877) a Béla Bartók para grabar los cantos y músicas regionales.

**Figura 1**

*Bartók grabando canciones folclóricas eslovacas con un fonógrafo*



*Nota.* Tomado de Wikipedia

([https://en.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9la\\_Bart%C3%B3k#/media/File:Bartok\\_recording\\_folk\\_music.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9la_Bart%C3%B3k#/media/File:Bartok_recording_folk_music.jpg)).

Los cambios más notorios, sin embargo, comenzaron a impulsarse en Francia, capital europea de la cultura en ese momento (Stolba, 1994, p. 558): a los tradicionales franceses (Fauré, Saint-Saëns) se añadían los que trasladaron el simbolismo e impresionismo de la literatura y la pintura a la música: Debussy y Ravel, este último también relacionado con el expresionismo. Se puede añadir a Erik Satie, uno de los «primer[os] gran[des] excéntrico[s] de la música del siglo XX» (Ramos, 2016, pág. 108), que, reaccionando contra la ostentación y pretensión del Romanticismo, exploró obras con texturas y ritmos sobrios, y añadía indicaciones humorísticas a sus obras o buscaba títulos completamente antipoéticos para las mismas, como en *Embriones secos* (Morgan, 1999, pág. 69).

En América, por su parte, Charles Ives «presintió, antes que muchos, la atonalidad, la politonalidad, la espacialización [...] y [...] el uso nada convencional de instrumentos» (Marco, 2017, pág. 56). Ya en 1903 compuso una obra con cuartos de tono para dos pianos. Influida por el trascendentalismo<sup>5</sup>, su obra más conocida es *The Unanswered Question*, que sintetiza las características de su música: falta de unidireccionalidad, elementos diversos y aparentemente comunicados y estéticas radicales. Se trata de un estilo muy personal y desconectado tanto de Europa como del pasado musical y de las vanguardias que le son contemporáneas.

En el caso de Inglaterra, los compositores sinfonistas se sucedían los unos a los otros, y solo con transvanguardistas como William Walton, Michael Tippett o Benjamin Britten comenzaría a darse una evolución. Si bien continúan la tradición inglesa, y comparten un lenguaje tonal, lo llevan al borde de sus posibilidades y añaden algún elemento de modalidad. Sus obras son de gran complejidad estructural, contrapuntísticas a veces, y en algunos casos (especialmente con Tippett) incorporan métricas móviles e inestables. Se nota la influencia neoclásica y Stravinskyana en obras de Walton, por ejemplo, en las tensiones que genera entre lo instrumental y lo vocal.

Para comprender los movimientos surgidos a comienzos de siglo, es importante recordar la impronta de la Primera Guerra Mundial. Este conflicto, de dimensiones y letalidad sin precedentes, destruyó el continente europeo a nivel material y moral. El fin del optimismo reinante, junto con la escasez general de medios a la par que el desarrollo de algunas tecnologías, produjo una reorientación del arte con varias consecuencias.

Una de ellas es el dadaísmo, que buscaba ahondar en el anti-arte, en un intento nihilista de promover el desorden, la irracionalidad y lo opuesto a la estética. Uno de sus fundadores, Tzara, diría «El arte es una pretensión. Músicos, aplastad vuestros

---

<sup>5</sup> Movimiento filosófico, político y literario que identifica el alma individual con el alma del mundo y el universo.

instrumentos» (Morgan, 1999, pág. 174). Con el mismo principio de romper radicalmente con todo, también surgió en Italia el futurismo, ya mencionado. Este, sin embargo, se diferenciaba del dadaísmo en su fascinación por la velocidad, los edificios altos, la industria pesada, el ruido y otros elementos de la vida moderna, que ensalzaban frente a cualquier otro que fuera tradicional.

Otro movimiento fue el neoclasicismo, que, si bien tiene distintos grados en función del mayor o menor peso de la tradición frente al avance, renuncia a construir el arte desde cero. En su lugar, procede a una “descontaminación” formal y emocional del Romanticismo apoyándose en elementos del Barroco (Marco, 2017, pág. 95). Sin embargo, tampoco se trata de una mera imitación de otros tiempos pasados. Así, se entiende que se considere a Stravinsky el precursor de este estilo. Por ejemplo, en el ballet *Pulcinella* se basa en la música de compositores napolitanos, pero mantiene sus características líneas melódicas marcadas, juegos de timbres e imbricaciones estructurales. Hindemith, en la ópera *Matías el pintor*, se apoya en un estilo neoclásico, pero mantiene su lenguaje propio. Hubo quien entendió el neoclasicismo como un seguro frente al avance del muy criticado dodecafonismo.

Es importante recordar el ascenso de ciertos totalitarismos propios del período de entreguerras: fascismo en Italia, nazismo en Alemania, comunismo en la recién fundada URSS. Estos regímenes constreñían el pensamiento individual y solo permitían el arte que estuviera a su servicio, lo cual generó dos movimientos opuestos.

En primer lugar, en Europa se potenció el arte que los regímenes consideraban adecuado. En Alemania, se crea la Cámara de música del Reich, que exaltaba a Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, etc., y cargaba contra la “música degenerada”: básicamente cualquier vanguardia, especialmente los géneros extranjeros populares, como el *swing*, el charlestón y el *jazz*, considerado este último “música negra” y primitiva (Osorio Villegas, 2014, pág. 13). Algo similar ocurrió con la Unión de Compositores Soviéticos, que dictaba con criterios políticos qué música se podía o no hacer, haciendo falta un gran ingenio para permanecer en activo como compositor, como fue el delicado caso de Shostakóvich, o el triste ejemplo de Prokofiev, que se vio forzado a escribir música cada vez más simple (Marco, 2017, pág. 104).

La segunda consecuencia de estos regímenes, dada la censura y estancamiento del Viejo Continente, fue un desarrollo y aumento de la relevancia de la música de los compositores estadounidenses.

Se ha hablado ya de Ives y su estilo desconectado de cualquier época y lugar. Sin embargo, alrededor de los años 20 hay muchos más casos de compositores

estadounidenses que, mirando a París (muchos fueron instruidos por una profesora francesa, Nadia Boulanger, amante de la música de Stravinsky, Ravel y Debussy, detractora de Schönberg), alumbraron una prolífica obra con estilos propios, raíces americanas, y, sin embargo, uso de recursos europeos como el neoclasicismo, el dodecafonismo y el folclore al estilo Bartók. Se puede mencionar la obra de Aaron Copland, caracterizada por sus ritmos irregulares y fuertemente acentuados, por influencia del *jazz*; la de Virgil Thomson, que osciló entre el vanguardismo, el neoclasicismo y el neorromanticismo; la de Elliott Carter, practicante del politonalismo y la atonalidad e inventor de la modulación métrica (Marco, 2017, pág. 49); o la de Ruth Crawford, que tenía un estilo serialista, contrapuntístico y huidizo de la tonalidad, bien por disonancias, bien por escalas de tonos enteros, y utilizaba recursos como *clusters*, fonemas sin sentido en obras cantadas y contrapuntos de dinámicas (Stolba, 1994, p. 644).

También es destacable la música creada al albor de la interacción entre compositores estadounidenses y europeos exiliados a su país. Varèse, por su parte, que no acabó en EEUU por huir del totalitarismo, sino que emigró antes, desarrolla allí su “poliescucha”, que le hermana con Ives (Ramos, 2016, pág. 109). John Cage estudiaría con Schönberg, que seguía en su estilo expresionista dodecafónico, con lo que desarrolló, en su primera etapa, obras en las que los sonidos de la escala cromática se organizaban manierísticamente (Stolba, 1994, p. 672).

En Europa, tras la segunda posguerra, se desarrollaron dos corrientes importantes.

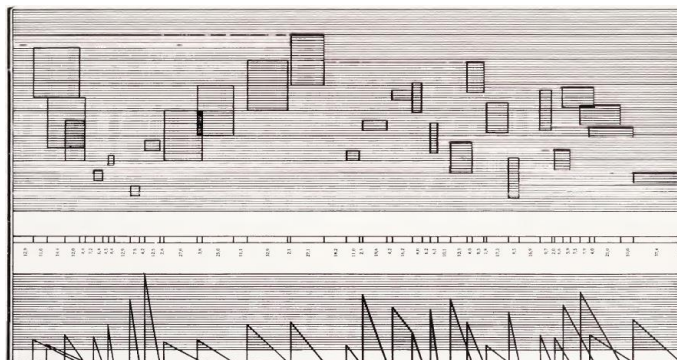
La primera fue el serialismo integral, rescatado a partir de la organización sistemática del sonido del sistema dodecafónico (y también de la obra de Webern, que estaba en pleno redescubrimiento tras la censura de Hitler), pero aplicada a otros múltiples elementos musicales. La primera obra completamente serial es *Modos de valor e intensidad*, de Olivier Messiaen, que la aplica a ritmos, intensidades y alturas (Marco, 2017, pág. 77).

La otra tendencia tiene su necesario origen en el desarrollo tecnológico. Conviene repasar la aparición de los inventos más determinantes para la composición y definición de la música. Tras el fonógrafo, llegaron el micrófono, los discos no frágiles de vinilo, la radio FM y, finalmente, el sonido generado por ordenador, a mediados de siglo (Stolba, 1994, p. 654). Las infinitas posibilidades de estos sonidos favorecieron un repliegue a lo abstracto y a la experimentación. Su gran pionero fue Karlheinz Stockhausen, que componía con serialismo a partir de recursos electrónicos: en *Estudio I*, organiza serialmente ondas sinusoidales; en *Estudio II* (primera partitura electrónica publicada)

transiciona del ruido blanco a frecuencias aisladas con las que trabajar; en *El Canto de los Adolescentes*, grabó a un chico recitando la Biblia y editó el sonido, aislando fonemas, trasponiendo sus posiciones, cambiando las propiedades del sonido, etc. (Stolba, 1994, p. 668).

**Figura 2**

*Página 14 del Estudio II de Stockhausen*



*Nota.* Tomado de *The development of western music* (pág. 667), por Stolba, (1994).

Otras corrientes destacadas tras la Segunda Guerra Mundial son la música concreta, nacida en Francia, y consistente en montar grabaciones externas en un estudio; el minimalismo, tendencia simplificadora que despoja a la música de elementos secundarios; o el fluxus, otra forma de anti-arte con exponentes como Yoko Ono.

### 1.3. Géneros populares

Hasta ahora, se han visto la expansión y posterior superación de los marcos de la música culta europea decimonónica. Sin embargo, existió a lo largo del siglo XX una segunda evolución musical: la de los géneros populares, difundidos en espectáculos y, más tarde, en la radio y los soportes de grabación, en retroalimentación con la industria musical, generadora de ídolos de masas y de estilos igualmente populares.

Principalmente, estos estilos no nacen a partir de las orquestas románticas, ni de los *lieder* o las obras de cámara de ninguna de las vanguardias vistas anteriormente, ni de algún compositor en concreto experimentando con nuevas formas de escribir música. Tampoco suelen ser ya géneros surgidos en Europa. En lo que se refiere al *jazz*, el *blues* y el *rock*, géneros que más parecen influenciar a Clarke (junto con una selección de música contemporánea), los orígenes están mayormente en Estados Unidos y en las dinámicas sociales del siglo XX. La aparición y definición de esta música no se explica, especialmente, sin la comunidad afroamericana y su historia de esclavitud.

## ***Ragtime y blues***

El *jazz* nace de la mezcla de estos dos estilos. Las bases del *ragtime* surgen en los bailes populares que los esclavos organizaban en las granjas de EEUU, con escasos medios sonoros: cucharas, tablas de lavar, algún violín o banjo, palmas y la propia voz (a finales del siglo XIX se estandarizaría como un género para piano).

*Ragtime* viene de *ragging*, la práctica de irregularizar los ritmos de una melodía sobre un compás regular: solía combinarse una mano izquierda de rítmica estable con una mano derecha interpretando motivos sincopados (Blenkinsop et al, 2014, pág. 227).

Al principio, todos estos estilos se interpretaban de forma paródica, en los llamados *minstrel shows*, espectáculos ambulantes que combinaban ópera inglesa y música negra, intercalándose *coon songs*, en las que los blancos se pintaban la cara de negro y parodiaban su música y danza. Más tarde, los afroamericanos pudieron llevar a cabo sus propios espectáculos. Ernest Hogan fue uno de los pioneros afroamericanos en popularizar el *ragtime*, con temas como *La Pas Ma La* (1895); y Scott Joplin (hijo de un esclavo texano) escribió *rags* para piano de gran éxito, como *Maple Leaf Rag* (1899).

El *ragtime* llegó con fuerza a Europa a comienzos del siglo XX. En 1908, Debussy escribió *Golliwood's Cakewalk*, con clara inspiración en este estilo. A esa exploración del género se le unieron rápidamente Satie, Honneger y Stravinsky.

En oposición al dinamismo y alegría del *ragtime*, el *blues* estaba cargado de melancolía y lamento. Surgió a partir de los músicos itinerantes que viajaban por los campamentos obreros sureños y recomponían la música de todo tipo que allí escuchaban (temas folclóricos de los trabajadores europeos, irlandeses, escoceses y africanos). Conservaban las melodías, pero añadían letras con temas americanos para adaptarlo a su realidad. La segregación de los afroamericanos hizo que algunos *songsters* fueran adaptando cada vez más sus temas al excluido público negro. Las letras y la expresividad se orientaban hacia sus deplorables condiciones de vida, y por otra, se añadían sus características musicales propias, como el *swing* (un balanceo a contratiempo). Así es como el *songster* se transformó en *bluesman* (Herzhaft, 2003, págs. 14-15). Un pionero fue Charlie Patton, que tocaba con patrones complejos, cantaba en ráfagas de *staccato* y tocaba la guitarra, (que junto con la armónica empezaba a sustituir al banjo y el violín en esta música), a la que golpeaba como elemento percusivo (Blenkinsop et al, 2014, pág. 240).

El *blues* se consolidó sobre principios del siglo XX, con las primeras partituras y grabaciones de algunas compañías. La típica canción de *blues* tiene ciertas reglas. El texto ocupa doce compases, y tras cada frase, el intérprete resalta con el instrumento lo recién cantado. Los acordes utilizados suelen ser I, IV y V, generalmente con séptimas.

Por ejemplo, esta es la armonía en *Deep Moaning Blues*, de “Ma” Rainey (siendo cada celda un compás de cuatro por cuatro):

I <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	I	I <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	I	V	V <sup>7</sup>	I <sup>7</sup> -IV <sup>7</sup>	I-V
----------------	----------------	---	----------------	-----------------	-----------------	----------------	---	---	----------------	---------------------------------	-----

La melodía suele contar con las llamadas *notas de blues*, tonos fuera del sistema temperado con los que se atacan ciertas frases. Además, se da la llamada *escala de blues*, que se podría definir como una pentatónica con una *nota de blues* añadida: p. ej., sobre Mi, sería Mi-Sol-La-Sib-Si-Re-Mi (Humphries, 2002, pág. 18). En lo rítmico, se mantiene el *swing*.

Evidentemente, es imposible hablar de un único *blues*. Entre 1920-1930, surgieron el *Delta blues*, el *Texas Blues* y el *Piedmont*. El primero, que tendrá la mayor influencia en el *Rock and Roll* blanco, tiene un canto apasionado y áspero, ritmos enérgicos, con pocas notas, y la guitarra repite lo recién cantado, generalmente fuera de métrica. El *Texas Blues* tiene un sonido menos descarnado, tanto en el canto como en la guitarra, muy utilizada. A veces se recurre a un bajo continuo, repetitivo y potente, con *pianos* súbitos tras el canto, para retomar en *crescendo* la melodía. Por último, el *Piedmont* es el estilo más desenfadado. Incluye la técnica del *fingerpicking*, una articulación en la guitarra que prescinde de la púa y asigna distintas funciones a cada dedo de la mano (bajo, melodía, etc.). El resultado es similar al sonido de un piano de *ragtime*.

### **Jazz y swing**

Los orígenes del *jazz* se encuentran en Nueva Orleans, ciudad de histórica importancia musical (Hickey, 2019, pos. 1211). Su situación geográfica, carácter portuario y composición poblacional la convertían en un caldo de cultivo idóneo para la mezcla de estilos y sonidos.

En primer lugar, en esta ciudad se permitía a los esclavos (inéditamente) bailar los días de descanso en la vía pública, donde se juntaban con los blancos y compartían ritmos africanos. Sus ritmos y melodías se fusionaban con la música proveniente del Caribe. También había criollos: mulatos libres descendientes de población negra y colonos europeos, con una formación musical más occidental, que sumaron sus propias aportaciones, llegando a crear sus propios géneros.

Las prohibiciones y regulaciones de la ciudad hicieron el resto. Cuando el alcalde intentó reducir la expansión de la prostitución en la ciudad, en 1897, creó indirectamente un *barrio rojo* en cuyos burdeles era habitual la presencia de músicos amenizando el ambiente (Blenkinsop et al, 2014, pág. 235).

Los pianistas contratados eran llamados *professor*, y se daban a conocer en la ciudad por su virtuosismo y velocidad. Se puede destacar a Jelly Roll Morton, autoproclamado inventor del *jazz*, que se hizo conocido tocando en estos lugares; o a Fats Domino, que se popularizó en la ciudad por su *boogie woogie* de estilo atresillado (Hickey, 2019, pos. 1242).

Otros sitúan el verdadero origen del *jazz* en las bandas, concretamente en la fundada por Charles “Buddy” Bolden. Empezó tocando la armónica en diversas bandas y pasó a la corneta con la suya propia, fundada sobre 1895. Aunque no quedan registros sonoros, se han destacado sus capacidades improvisatorias y su sonido potente.

Cuando el *jazz* se comenzó a popularizar, en los años 20, un sector de la sociedad lo calificó de “música de jungla”, incitante al crimen y la droga (lo que después se diría del *Rock and Roll*). Así, nacieron bandas de criollos y blancos que modificaron el género con una mayor destreza técnica y limpieza armónica, aunque en detrimento de la frescura y la expresividad. Un pionero fue Paul Whiteman y su banda. Mientras que la mayoría de bandas coetáneas tenían como máximo diez músicos (generalmente trompetas, clarinetes, trombones, contrabajo, batería, banjo, piano) y un estilo muy improvisado, la de Whiteman contaba con 35 integrantes que tocaban sobre la partitura de una forma más sincronizada. Estaba anticipando el *swing*, estilo más alegre que el *jazz* y el *blues*, que sustituyó los platillos por la caja, el banjo por la guitarra y la tuba por el contrabajo. El *swing* se caracteriza por el bajo *walking* en cuatro por cuatro o el hecho de atresillar cada pulso para dar dos tercios de su valor a su primera mitad, lo que, de hecho, se conoce aún ahora como *swing* (Blenkinsop et al, 2014, pág. 243).

Este género llegaría a su apogeo con bandas como la de Benny Goodman (Hickey, 2019, pos. 117), que, de hecho, generó un punto de inflexión importante con el tema *Flying Home*, cuya orquestación, excepto por el clarinete y el vibráfono, formaba un prototípico grupo de *rock*: piano, guitarra eléctrica, contrabajo y batería (Hickey, 2019, pos. 180).

### ***Rhythm and Blues, Rock and Roll***

El *Rock and Roll* nace de los cambios tecnológicos y sociales y el agotamiento del interés por los géneros anteriores.

El cantante estadounidense Muddy Waters lo sintetizó en uno de sus temas, de 1977: *The Blues Had A Baby And They Named Rock and Roll* (“El *blues* tuvo un hijo y lo llamaron *Rock and Roll*”). Aunque concretamente, ese hijo fue del *Rhythm and Blues*, género que nació a medida que las *big bands* de *jazz* y *swing* añadieron *blues shouter* (“berreador de *blues*”) que cantaban con mucho volumen, antes de la generalización de micrófonos y altavoces (Blenkinsop et al, 2014, pág. 310).

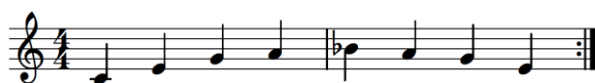
R&B también era la denominación eufemística de lo que antes se llamaban *race records*, “discos de la raza”, referidos a la música negra que no había pasado por ese “filtrado” de los grupos blancos (como se hizo anteriormente con el *jazz*) y se veía como inmoral por una parte de la sociedad, y que incluso se emitía en sus propias emisoras aisladas.

Si bien “Rock” y “Roll” ya eran términos utilizados en la música popular, incluso en títulos de canciones de la primera mitad del siglo XX, y algunas canciones hacían una vaga alusión al “rock” (como *Good Rockin’ Tonight*, de Wynonie ‘Blues’ Harris [1948]), el primer uso de “Rock and Roll” como género propio fue en el programa “Moondog’s Rock and Roll Party”, de Alan Freed, un *disc jockey* que, habiendo advertido el éxito de ventas de la música negra entre los blancos estadounidenses, comenzó a emitirla en su radio, donde de otro modo no habría habido más que *swing* y otros géneros “filtrados”. Las canciones de Chuck Berry esquivaban la censura con metáforas como “Drop the coin right into the slot” (“mete la moneda por la ranura”). Los cantantes blancos entraban en las *race records* por sus temas de R&R. Finalmente, Elvis Presley, icono de ese estilo gamberro y exuberante, entró en todas las emisoras y listas, terminó con la división y consolidó el género como unión de ambos mundos en un sonido nuevo y desafiante hacia la autoridad (Sierra y Fabra, 2016, loc. 193).

El *Rock and Roll* tiene varios elementos musicales que lo definen esencialmente. El contratiempo por el que se acentúan el segundo y cuarto pulso sustituyó al anterior *swing* (Hickey, 2019, pos. 235) con gran éxito, animando a dar palmadas en los pulsos débiles y a bailar. Otro elemento fundamental es la línea de bajo de *boogie woogie* siempre presente, consistente en ocho notas (Hickey, 2019, pos. 258). Una línea típica puede ser la siguiente:

Figura 3

Línea melódica habitual en el boogie woogie



Hasta el R&R, esta línea solía tocarse con cierto *swing*, no con el contratiempo ya explicado. Aunar la línea y el contratiempo tiene por resultado el primer tipo de *rock*. Esto ya ocurre en 1938, en *Roll ‘Em Pete* (Pete Johnson y Joe Turner, pianista de *boogie* y *blues shouter* respectivamente), anticipándose a lo que constituiría un éxito en el futuro (Hickey, 2019, pos. 288). En la grabación se escuchan, incluso, aplausos a contratiempo durante los solos.

Por su parte, la armonía se basa aún en los grados I, IV y V, con séptimas de dominante, como en el *blues* y otros géneros anteriores; sin embargo, en la instrumentación, destaca notablemente la guitarra eléctrica.

Los músicos de *jazz*, *swing* y R&B llevaban tiempo buscando formas de amplificar su sonido para ser oídos en los bares y fiestas en los que tocaban. Los instrumentos tenían limitaciones técnicas que se intentaban solventar con nuevos mecanismos y tecnologías. Así surgió la guitarra eléctrica, indisoluble de la evolución tecnológica del siglo XX.

La primera guitarra eléctrica, en 1931, consistió en una guitarra hawaiana con una pastilla<sup>6</sup> incorporada. Lo que comenzó como una simple amplificación de decibelios abrió la puerta a múltiples posibilidades que definirían los timbres del *rock* a lo largo del siglo: por ejemplo, la palanca de Fender Stratocaster (1954), que permitía tocar todas las cuerdas a la vez, el doble mástil introducido por Gibson (1958) y el pedal de distorsión (1962), que daría pie a otros muchos efectos (Blenkinsop et al, 2014, pág. 332).

El *Rock and Roll* comenzó a perder importancia en los años 60: Elvis en el ejército, Jerry Lee Lewis defenestrado por cuestiones personales, y otros cantantes relevantes fallecidos, como Buddy Holly y Eddie Cochran, en sendos accidentes. El vacío del R&R se llenaría con el *rock* y sus varias escisiones (*rock* duro, *blues rock*, *rock* electrónico, etc.), así como por la emergencia de otros géneros (destacando el pop).

### **Rock británico**

Reino Unido llevaba siglos sin tener relevancia musical, algo que cambiaría completamente con el éxito mundial de los Beatles en la década de los 60, aunque entre el apogeo del *Rock and Roll* estadounidense y el del grupo británico ya hubo casos reseñables en la isla que definieron su *rock* particular.

El género fue importado de EEUU, pero modulado y transformado después por los ingleses, que se terminaron dando un estilo propio. Sobre la base del *Rock and Roll*, se añaden dos influencias importantes: el *skiffle* y el *blues*.

En 1954, el inglés Lonnie Donegan triunfó con *Rock Island Line*. Se trataba de una reversión del tema homónimo del estadounidense Lead Belly (1937), pero con un sonido más *folk*, debido a la mezcla del tema con el estilo *skiffle*. Este estilo nació en EEUU (era el que los paupérrimos esclavos habían creado haciendo música con herramientas y materiales de poco presupuesto), pero se revivió a mediados de siglo en Reino Unido con más popularidad, y por el mismo motivo: la precariedad material (en los años 50 Reino Unido estaba aún saliendo de la segunda posguerra). Ahora, mientras al otro lado del Atlántico Elvis debutaba con *That's all right Mama* y Chuck Berry estrenaba *Maybellene*, los ingleses tocaban con este estilo semi-impuesto, pero que por otra parte permitió a la población experimentar con sus propios instrumentos, crear grupos, etc. (Trash Theory,

---

<sup>6</sup> Las pastillas son imanes situados en el puente y cubiertos con alambre enrollado. Cuando las cuerdas vibran, afectan al magnetismo de la bobina, que induce una corriente alterna que después se amplifica.

2020). La reconstrucción de Inglaterra permitiría hacer la transición al *rock* poco después, pero las raíces *folk* permanecerían como estilo propio.

Figura 4

Riff de Chuck Berry que se convertiría en su firma identificativa al insertarse al comienzo de muchas de sus canciones



Nota. Obsérvense las terceras paralelas, típicas del *Rock and Roll*. Tomado de "How America invented Rock'n'roll" (2001). *Total Guitar*.

A mediados de los 50, la juventud británica comenzó a obsesionarse con el *Rock and Roll*. Se buscaban diales estadounidenses y cadenas pirata donde escuchar este género. *Round Around the Clock* llegó a ser el éxito n° 1 en las listas británicas. La BBC comenzó a cambiar a los *crooners* como Frank Sinatra por Cliff Richards y otros.

Si el *jazz* nació en Nueva Orleans por su multiculturalidad y su dinamismo, algo similar ocurrió con Liverpool y las bases del *rock* británico. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, los soldados ingleses volvían a casa a través del puerto de Liverpool, con discos de *blues*, R&B y R&R, alejados de los manidos éxitos comerciales. A comienzos de los años 60, la ciudad contaba con 350 grupos de música (Sierra y Fabra, 2016, loc. 488). Había un renacer del *blues* estadounidense en la isla, donde se escuchaba y se mezclaba con el *rock*. Se formaron importantes grupos de *blues rock* como los *Rolling Stones* (Blenkinsop et al, 2014, pág. 329).

El éxito definitivo de la década de los 60 llegó con los Beatles, con éxitos de ventas y público sin precedentes. Además, este grupo cambió definitivamente el foco del *rock*, trasladándolo de EEUU a las islas británicas (Sierra y Fabra, 2016, loc. 537).

Ian Clarke nació en 1964. Es en esta década cuando se dan las condiciones sociales, artísticas e históricas que desarrollarán la música que más le marcará, más allá de los Beatles.

Ese año, EEUU envió tropas a Vietnam del Sur, iniciando su intervención en el conflicto; en política interior, emitió la Ley de Derechos Civiles que prohibía la discriminación racial, tras años de activismo (también en lo musical: cabe destacar el tema *folk* *We Shall Overcome* [Ward, 2019, loc. 245], aunque otras tantas canciones protesta se comenzaron a hacer populares en la época). Por su parte, el Reino Unido abolió este año la pena de muerte, al tiempo que comenzaba a fraguarse el movimiento *hippie*, que aunaba pacifismo, contracultura y juventud. De este nace el movimiento artístico denominado "psicodelia", al que se unirán en lo musical grupos como Pink Floyd, con su característico sonido instrumental y de trance que se plasma en discos como *Dark Side of The Moon*.

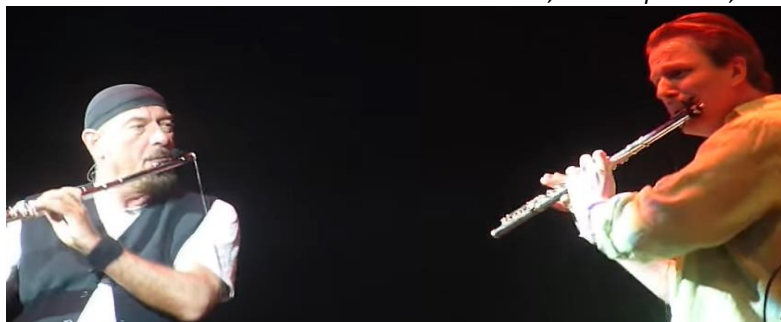
Muchas de las características históricas musicales de Pink Floyd se ven a través del análisis del estilo de su guitarrista, David Gilmour: escalas pentatónicas menores, de *blues* (Humphries, 2002, pág. 19), pentatónicas mayores, herencias del *folk*, giros modales (Mead, 2002, págs. 24-26), etc.

Conviene señalar que antes de la “psicodelia” la prensa lo consideraba un grupo de *rock* progresivo<sup>7</sup>, e incluso de R&B (Sierra y Fabra, 2016, loc. 1168): de hecho, su nombre viene de dos *bluesmen*, Pink Anderson y Floyd Council.

Por otra parte, surgen bandas de *rock* en las que la guitarra pierde su papel dominante hasta el momento, como ocurre con Jethro Tull, grupo debutante en 1968 y liderado por Ian Anderson a la flauta travesera (Sierra y Fabra, 2016, loc. 1339).

**Figura 5**

*Ian Anderson e Ian Clarke tocando Locomotive Breath, de este primero, en 2009*



*Nota. Tomado del canal jwalker (2009). Ian Anderson & Guests - Locomotive Breath, Live Barbican Centre, May 3 2009. Youtube.*

## **1.4. Evolución musical de la flauta y técnica extendida**

Al tratar la historia y la evolución de la música, se ha hablado hasta ahora de géneros, definidos por su armonía, ritmo, etc.; y estos, a su vez, se han puesto en relación con las preferencias de la época, la cultura y la situación socioeconómica global. Sin embargo, también hay otros aspectos añadidos que influyen en la música de cada época: son los que tienen que ver con el desarrollo tecnológico y de la mecánica de los instrumentos. Estos factores se han hecho más relevantes a medida que la Historia se aproximaba a nuestra época.

A fin de contextualizar, se hace recomendable remontarse a tiempos algo anteriores a la aparición de las técnicas extendidas en la flauta, pues estas son un fruto, una escisión, del desarrollo y experimentación con las técnicas tradicionales del instrumento.

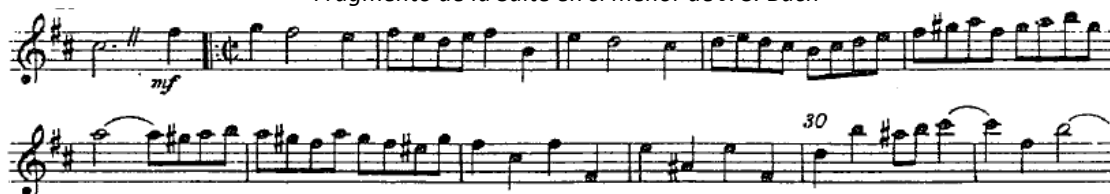
<sup>7</sup> Al igual que Yes o Black Sabbath (Blenkinsop et al, 2014, pág. 336).

## Siglo XVIII

En este momento, la escritura para flauta barroca, que comenzaba a desplazar a la de pico (Toff, 1996, pág. 188), se veía maniatada por las digitaciones en horquilla y la limitada tesitura (re3-mi5 como mucho<sup>8</sup>). Así, había escasas alteraciones y saltos, predominando los grados conjuntos; características estas que no impedían la explotación del carácter expresivo, ligero y colorido de la flauta, en conjunción con la importancia que ganaba la sección de viento en las orquestas dieciochescas; y que tampoco impidieron la aparición de importantes conciertos para el instrumento, como los de Vivaldi, CPE Bach, Mozart, y otras obras para conjuntos de flauta: dúos, tríos, cuartetos, etc. (Artaud, 1991, págs. 36-37).

Figura 6

Fragmento de la Suite en si menor de J. S. Bach



Nota. Tomado de *La flauta* (pág. 36), por Artaud, (1991).

## Siglo XIX

El siglo del Romanticismo supuso simultáneamente duros golpes y grandes impulsos para la flauta travesera. A nivel solista, las disputas entre los distintos y crecientes sistemas mecánicos y la inadecuación de las características que arrastraban los instrumentos barrocos a las necesidades cromáticas y dinámicas del repertorio romántico relegan a la flauta a un segundo plano durante la mayor parte del siglo (Toff, 1996, pág. 241): a comienzos del siglo XIX, las flautas traveseras aún eran de varios materiales, como cristal o diferentes maderas, tenían entre cuatro y nueve llaves, digitaciones complicadas y diferentes según el modelo y una calidad de sonido y afinación cambiante según la nota.

Sin embargo, en las orquestas, la sección de madera adquiere más importancia, lo que hace sobrevivir a la flauta durante este período como parte integral de la textura orquestal. Así pues, la mayor parte de las innovaciones en este instrumento propias del siglo XIX se dan en la orquesta, existiendo varios ejemplos relevantes.

- El solo del *scherzo* de *El sueño de una noche de verano* (Mendelssohn, 1842) explota la agilidad de la flauta con un solo *staccato* pero fraseado (Artaud, 1991, pág. 44).

<sup>8</sup> En este trabajo se sigue el índice acústico francobelga.

- Piotr Ilich Tchaikovsky escribe por primera vez el *frullato* para flauta en su ballet *El Cascanueces* (1892). Si bien la técnica ya se conocía y practicaba entre los flautistas rusos, no se había plasmado por escrito hasta entonces (Arkoudis, 2019, pág. 12).

Figura 7

*Frullato escrito para flauta travesera en una escena de El Cascanueces de Tchaikovsky*

Nota. Tomado de *Contemporary Music Notation for the Flute. A Unified Guide to Notational Symbols for Composers and Performers* (pág. 11), por Arkoudis, (2019).

- En el *Preludio a la siesta de un fauno* (1894), Debussy marca un punto de inflexión mostrando a los compositores las posibilidades tímbricas de la flauta: melodías flotantes, amplio rango dinámico, bitonalidad, escalas pentatónicas y de tonos enteros, etc. (Arkoudis, 2019, pág. 13). Otras obras de la época, como el *Romance para Flauta* de Saint-Saëns (1871) o la *Fantasia* de Fauré (1898), también exploraron esta faceta “mística” del sonido de la flauta, en oposición al virtuosismo, ya con una orquestación más escueta (Moorhead, 2012, pág. 13).

En lo que se refiere al repertorio solista o centrado propiamente en la flauta, la situación era diferente. A medida que se desarrollaba la Revolución Industrial, se fue consolidando una clase media que pudo acceder a la música: conciertos, revistas musicales, partituras e instrumentos (Moorhead, 2012, pág. 11). En su intento de imitar socialmente a la nobleza dieciochesca, la clase media entendió el tocar un instrumento como un símbolo de estatus, destacando, especialmente entre los hombres, la flauta (Toff, 1996, pág. 244). Así pues, el hecho de que la flauta estuviera en “horas bajas” durante la mayor parte del siglo XIX no se refiere tanto a la popularidad de la misma, que simplemente cambió de capa social, sino a la indesligable consecuencia que esto acarrearía: un peor repertorio. Los conciertos de flauta, que ya no eran encargos especializados, decayeron en calidad y cantidad, y cuando no se usaba el instrumento para interpretar arreglos de óperas, se utilizaba para competir con las obras virtuosísticas de Paganini o Liszt, sacando partido a las mejoras mecánicas que iba experimentando la flauta, y generalmente a través de obras creadas por los propios intérpretes, a falta del interés de otros compositores.

Así se generó un repertorio «hiperacrobático y [...] de exagerada sensiblería» (Artaud, 1991, pág. 39), plasmado en obras como la *Fantasia Pastoral Húngara* de Doppler, que no mostraba innovaciones, pero sí posibilidades. Este hecho fue importante para, a pesar de todo, y una vez consolidado el sistema mecánico de Böhm, al entrar el siglo XX, atraer la atención de los compositores profesionales y vanguardistas hacia las posibilidades del

instrumento, dedicándose estos sólo a experimentar con el timbre de la flauta, sin preocupaciones por sus limitaciones o diferencias.

## **Siglo XX**

A lo largo de este siglo, paralelamente a las obras orquestales se irá gestando un gran crecimiento de las composiciones para grupos pequeños o incluso instrumentos solistas. Esto se debió a varios factores. Uno fue el económico, pues generalmente es más asequible realizar desplazamientos de menos personas. Otro tiene base en la creciente dificultad de las obras, cosa que causaba reticencias a estudiarlas por parte de quien no pudiera, al menos, exponerlas como solista. La otra razón es estética: a medida que los compositores dejaban de “apilar sonidos”, preocupándose meramente por la armonía y la forma, y pasaban en su lugar a experimentar con las múltiples posibilidades tímbricas y expresivas de cada instrumento, el oído necesitaba escuchar en aislado a los instrumentos para apreciar todos estos recursos sonoros (Artaud, 1991, págs. 47-48).

Esto no desmerece los numerosos progresos que se dieron en la orquesta durante este siglo, ni, en particular, los relativos a la flauta. Ravel achaca a la flauta un sonido transparente y suave en obras como el Bolero (1928) y *Daphnis et Chloé* (1912), donde ejecuta ondulaciones misteriosas, elevación sobre la orquesta, rápidas articulaciones, etc. Stravinsky, por su parte, recurre al virtuosismo de la flauta y a instrumentos graves de la familia, como la flauta contralto, en *La Consagración de la Primavera* (1913) (Artaud, 1991, págs. 44-45).

Más allá de esto, sin embargo, existe un consenso entre autores que sitúa el verdadero punto de inflexión en la flauta en el año 1936. En esa fecha, Varèse escribe *Density 21.5*, y Jolivet, *Cinc incantations*.

Sobre *Density 21.5*, dice el autor: “Esta obra es [...] un grito de impotencia [...]: ¿qué podemos hacer hoy con un instrumento que no puede sonar fuerte en el registro grave, del que la tesitura es excesivamente reducida [...]?”. Así, se propone llevar a la flauta al límite de sus posibilidades, con múltiples combinaciones de sonidos, matices y ritmos. Las *Cinc incantations* de Jolivet son cinco breves piezas a solo, cada una con el nombre de su finalidad concreta (p. ej., la segunda es «Para que el niño que va a nacer sea hijo»). A diferencia de en Varèse, no se lucha contra el instrumento, sino que se vuelve a las sonoridades ancestrales de la flauta, usando múltiples registros y coloridos (Artaud, 1991, págs. 46-47).

Además, *Density 21.5* contiene una técnica extendida debutante: los *Key clicks*. No será la última vez que se crean técnicas extendidas para flauta al buscar nuevos timbres en esta: numerosas obras van introduciéndolas a lo largo del siglo.

Figura 8

Fragmento de Density 21.5

\*\*\* Notes marked + to be played softly, hitting the keys at the same time to produce a percussive effect.

*Nota.* En estos compases se introducen los *key clicks*, marcados con signos de “más”. La indicación asociada, traducida, dice «Las notas marcadas con + deben ser tocadas suavemente, golpeando las llaves a la vez para producir un efecto percusivo»<sup>9</sup>. Tomado de Varèse, *Density 21.5 (1946)*.

Esta técnica se recoge en catálogos, de entre los cuales se ha seleccionado para su resumen, por su calidad, precisión, claridad y consenso, además de la admiración de Clarke por su autor, *The Other Flute*, escrito por Robert Dick en 1975 (Moorhead, 2012, pág. 6) (McPherson, 2016, pág. 17). Esta es la categorización que establece:

### Sonidos aislados:

- Coloración del tono: armónicos naturales, digitaciones para alturas, cambio de dinámicas, afinación, altura y timbre mediante la embocadura
- Microtonos: escalas de cuartos de tono, segmentos microtonales, escala microtonal
- *Glissandi*: para flauta de platos abiertos, de cabeza

### Sonoridades múltiples<sup>10</sup>:

- Basadas en armónicos naturales
- Basadas en digitaciones de afinación sobre la escala cromática
- Basadas en segmentos microtonales

### Otros recursos:

- Articulaciones con lengua
- Sonidos percusivos
- *Whisper Tones* y *Residual Tones*
- *Jet Whistles*
- Tocar y cantar simultáneamente
- Intercambio de embocadura

### La flauta eléctrica

- Técnicas de amplificación
- Sonoridades de la flauta eléctrica
- Modificación electrónica de las sonoridades de la flauta

<sup>9</sup> «Notes marked + to be played softly, hitting the keys at the same time to produce a percussive effect»

<sup>10</sup> Más habitualmente llamadas “multifónicos”.

## 2. Ian Clarke

### 2.1. Biografía

Ian Duncan Antony Clarke nace en 1964 en Broadstairs, un pueblo costero al sureste de Inglaterra, dentro del condado de Kent.

Entre sus familiares se cuentan muchos músicos de diversas ocupaciones. Su madre daba clases de piano y violonchelo, además de cantar en un coro<sup>11</sup> (Rees, 2008, pág. 14); su padre, si bien químico de profesión, tocó el contrabajo en su juventud en la Joven Orquesta Nacional de Gran Bretaña. Su hermano tocó el trombón un tiempo y su abuelo tocaba profesionalmente el piano y el órgano, que también tocaba su tía (así mismo, ahora también su mujer toca e imparte clases de flauta [Monier, 2010, pág. 80]). En ese contexto, comenzó a tocar la flauta dulce pronto, sobre los cinco o seis años de edad, instrumento que, recuerda en varias entrevistas, le sedujo desde el principio. Poco después, prosiguió con el piano, pero en su mente se gestaba el deseo de tocar la flauta travesera (o el oboe [Rees, 2008, pág. 14]). Finalmente, empezó a aprender con una flauta de segunda mano de 20 dólares que sus padres le regalaron en su décimo cumpleaños. Sus primeras clases con este instrumento las recibió de profesores de clarinete, hecho que, según él, «sentó las bases de unos muy malos hábitos desde el principio»<sup>12</sup> (Monier, 2010, pág. 2).

No sería hasta seis años después cuando comenzaría a dar clase de flauta en una escuela de música, la *Guildhall School of Music and Drama*, institución londinense de gran prestigio: en 2020, se encuentra en 6º lugar en el *ranking* de mejores instituciones de artes escénicas por la clasificación mundial de universidades QS (Top Universities, s.f.), y por sus aulas han pasado otros flautistas de prestigio como James Galway (Guildhall School, s.f.). Allí, Clarke recibiría clases de Simon Hunt, Averil Williams y Kate Lukas (Ian Clarke, s.f.). A los dieciocho años, Clarke se instala definitivamente en Londres y se matricula en la Escuela de Economía y Ciencia Política. Después, pasa a la Escuela Imperial, donde se gradúa de Matemáticas a los 22 años. En todo este tiempo, su formación y actividad musical no cesan: comienza a impartir clases, y continúa estudiando flauta en Guildhall. Además, toca en las orquestas de la Universidad de Londres y la Escuela Imperial, y en una banda que será mencionada a continuación (Leigh Davis, 2012, pág. 3).

---

<sup>11</sup> De niño, Clarke solía ir a ver a su madre cantar en el coro obras como *Carmina Burana* o el *Requiem* de Verdi.

<sup>12</sup> «laid the foundation for so many bad habits in the beginning».

Clarke dice ser «probablemente aún más un flautista que compone que un compositor que toca la flauta»<sup>13</sup> (Rees, 2008, pág. 14). De hecho, no estudió composición al uso. Así pues, se han de buscar las influencias que terminaron por decantar a Clarke a escribir piezas. Parece haber tres muy claras: la primera de ellas, según él cuenta (Monier, 2010, pág. 81), es su otrora profesora de piano, Joyce Clarke (no emparentada con él), que le animaba a componer pequeñas piezas; otra es la música que escuchaba habitualmente y que le marcó durante su juventud; pero sin duda, la influencia más importante tiene que ver con la banda que formó en la época en la que se mudó a la capital londinense.

Poco antes de los veinte, Clarke, junto con dos compañeros llamados Simon Painter y Antony Hicks, creó una banda musical. En esta se experimentaba con géneros que oscilaban entre el *rock*, el *new-age*, la electrónica y el *indie*. El primer álbum grabado por el grupo es *Environmental Images*, de música instrumental *new-age*, en 1987.

Más allá de la fecha de esta primera grabación, su grupo irá realizando más pistas con la productora *KPM Music*. Constan multitud de creaciones suyas intercaladas entre discos genéricos, principalmente pistas cortas que después se vendían para variadas utilidades<sup>14</sup>. En algunos casos, participaban los tres; en otras pistas, solo Clarke y Painter. Por citar algunos (YouTube Music, s.f.), se puede hablar de participación en álbumes como *Vision Oil* (1997), *Dance Indie Mix 1* (1994), *[...] 2* (1997) y *[...] 3* (2004) o *Pressure Cooker* (1999). Aún hoy Clarke continúa realizando, para discos de este estilo, composiciones instrumentales de todo tipo de géneros, la mayor parte de las veces carentes de flauta o del estilo con el que se le suele relacionar.

Clarke suele atribuir a la banda una gran importancia sobre la formación de su estilo musical, y la señala como la principal causante de que empezara a componer. «Fue en este punto, siendo creativo con mis colegas, cuando esto empezó a llevarme fuera del estilo clásico habitual, fue a través de esta experiencia como aprendí lo que es una escala de *blues*. Recuerdo mirar sus libros de guitarra y fascinarme con las armonías de *rock* y *jazz* que veía»<sup>15</sup> (Monier, 2010, pág. 81). Todo esto se ampliará en el apartado de influencias y estilo compositivo (2.2).

En 1992, poco antes de desintegrarse la banda, y a raíz de acoger en su estudio a otro artista que grabó allí música para un anuncio (Monier, 2010, pág. 77), Clarke y Painter decidieron fundar *Diva Music*, una compañía de producción y composición musical, que

<sup>13</sup> «probably still a flute player who composes as opposed to a composer who plays the flute»

<sup>14</sup> Por ejemplo, el tema "Ooh Yeah!", producido con KPM en 1994, se oiría en el documental sobre los *Houston Rockets*, equipo de baloncesto, llamado "Double Clutch: The Houston Rockets" (LakersDynasty42, 2010)

<sup>15</sup> «It was at this point when I was being creative with my mates and this started to push me outside the normal classical style, it was through this experience that I learned what a blues scale was. I remember looking at their guitar books and becoming quite fascinated with the jazz and rock harmonies that I saw»

se dice «una [...] asociación creativa que emplea una amplia gama de talentos musicales dinámicos. [...] su trabajo impulsa, complementa o realiza elegantemente. [...] [Clarke y Painter] han fusionado su experiencia durante más de una década en una variedad de aplicaciones y géneros en numerosos proyectos galardonados»<sup>16</sup> (Diva Music Composers, s.f.). Fue con ella con la que se grabaron todos los *tracks* antes mencionados, pertenecientes a discos varios (Diva Music Composers, s.f.). Sus trabajos se han empleado en episodios de series, como el último de *Friends* (Simon Painter, 2012); promociones de canales, como *Jetix* (Simon Painter, 2012); documentales (Simon Painter, 2012), etcétera. En 1995, David Hicks abandonó los proyectos con Clarke y Painter, ya que estos continuaron como compositores para la compañía.

El primer álbum grabado a solo por Clarke, compuesto por Painter con él, fue *Within...* (2005) (Apple Music, s.f.). Contiene piezas para flauta sola (*The Great Train Race*), con piano (*Orange Dawn* y otras), con electrónica (*T R K S* y otras), para varias flautas (*Within...*, habiendo grabado él todas las pistas [Leigh Davis, 2012, pág. 138]) y para dos flautas y piano (*Maya*). En estas se distingue ya, con claridad, el estilo por el que se conoce a Clarke como compositor (libertad formal, técnica extendida, modalidad).

Este sería el primero de sus dos discos interpretando sus obras compuestas con este tipo de instrumentación que, dejando ya de lado sus producciones con *Diva Music* o para discos ajenos, es la faceta más relevante para este trabajo. Contiene, así mismo, 12 obras de las 21 de Clarke que pertenecen a este estilo e instrumentación.

En 2013, saldría su segundo disco, *Deep Blue* (Apple Music, s.f.). Contiene 5 obras, nuevamente, con varias combinaciones de instrumentación: flauta sola (*Beverly*), flauta y piano (*Deep Blue*, *Touching the Ether*, *Hatching Aliens*) y varias flautas con piano (*Curves*).

Las obras de Clarke han sido interpretadas «en los seis continentes, del *London's South Bank* al festival de *rock* de Glastonbury»<sup>17</sup> (Ian Clarke, s.f.). Actualmente, son tenidas en cuenta para la clasificación de obras por grado según varios sistemas examinadores anglosajones y han aparecido en algunas competiciones, incluso siendo obligatoria *Zoom Tube* en una de ellas (Martínez Alberó, 2018, pág. 9). En 2008 y 2010, respectivamente, los ganadores del *BBC Young Musician* en la categoría de viento-madera tocaron *Zoom Tube* (BBC, s.f.) y *Spiral Lament* (BBC, 2010), respectivamente.

---

<sup>16</sup> «a [...] creative partnership emplying a broad range of dynamic musical talents. [...] their work drives, compliments or elegantly enhaces. [Clarke and Painter] have fused their experience for more than a decade across a range of applications and genres on numerous award winning projects»

<sup>17</sup> «Across six continents on stages ranging from London's South Bank to the Glastonbury Rock Festival»

### Lista cronológica<sup>18</sup> de composiciones de Ian Clarke

<i>Sunstreams</i> , 1986	<i>Walk Like This!</i> , 2002
<i>Hypnosis</i> , 1986-1988, arreglado con piano en 1994	<i>Within...</i> , 1993-2003
<i>Sunday Morning</i> , 1987	<i>Tuberama</i> , 2008
<i>Orange Dawn</i> , compuesto en 1992	<i>Touching the Ether</i> , 2008
<i>The Great Train Race</i> , 1993	<i>Hatching Aliens</i> , 2008
<i>Spiral Lament</i> , 1994	<i>Zig zag Zoo</i> , 2009
<i>The Mad Hatter</i> , 1994	<i>Midnight Creep</i> , 2009
<i>Zoom Tube</i> , 1999	<i>Beverly</i> , 2011
<i>Maya</i> , basado en obra de 1986, arreglado en el 2000	<i>Deep Blue</i> , 2012
<i>T R K S</i> , 2001	<i>Curves</i> , 2014
	<i>Spells</i> , 2018

Paralelamente a su carrera como compositor, Clarke tiene recorrido en el mundo de la docencia. Así, en el 2000 entró a la *Guildhall*, donde había estudiado, como profesor (Guildhall School, s.f.), y actualmente continúa impartiendo clase de flauta allí. Esa labor docente se complementa con su experiencia como codirector de la Escuela Internacional de verano de Woldingham (Inglaterra) y su participación en cursos en Estados Unidos y Países Bajos (Martínez Albero, 2018, pág. 7), donde se centra en la enseñanza de técnica extendida de la flauta (Leigh Davis, 2012, pág. 5). En lo que se refiere a los conservatorios, ha impartido clases magistrales en la *Royal Academy of Music* en Londres y en la *Juilliard & MSM* de Nueva York.

Así mismo, ha sido invitado a numerosas convenciones de flauta: su debut como solista fue en 2001, cuando tocó en Dallas para la Asociación Nacional de Flauta; ese mismo año, fue invitado a la Sociedad Británica de Flauta en su 3ª Convención Internacional de Flauta en Manchester; en 2003, fue artista invitado para el Evento Nacional de Flauta en Hungría, y artista titular en la convención de la Asociación Nacional de Flauta en San Diego. Se añaden participaciones en convenciones de Italia, Eslovenia, Países Bajos, Brasil, Canadá, Islandia y Japón (Nava Rivera, 2012, pág. 76).

<sup>18</sup> Referencias para las fechas: (Monier, 2010, pág. 5), (Ian Clarke, s.f.), contrastando ambas versiones cuando haya conflicto.

## 2.2. Influencias y estilo compositivo

El estilo de Clarke se puede asemejar a numerosas corrientes musicales: expresionismo, serialismo, experimentalismo o electrónica (categorías con las que él define *Zoom Tube* [Monier, 2010, pág. 78]); pero también improvisación e instinto, herramientas que desarrolló desde sus orígenes en la banda y ha mantenido después. «Hay un juego entre intuición e intelecto cuando escribo. Algunas estructuras emergen instintivamente, otras por casualidad y otras por diseño. Algunos elementos permanecerán como un misterio, sin explicación racional. Así lo parece cuando vuelvo la vista atrás. Puede que estos elementos se enraícen inconscientemente en mis influencias»<sup>19</sup>.

En primer lugar, tiene influencias clásicas ya mencionadas: su entorno familiar musical en la infancia, las orquestas en las que tocaba y su profesora de piano. Destaca que le gustaba escuchar *Los Planetas* de Holst, y recuerda haberse impresionado con *La Consagración de la Primavera*, que después referenciaría como influencia de *Hatching Aliens*.

Sin embargo, sus amigos no escuchaban nada de eso, sino mucho *rock* progresivo, como *Yes*, *Motorhead* y *Black Sabbath* (Leigh Davis, 2012, pág. 132). No obstante, él prefería un estilo más suave, instrumental, con solos intercalados, en el que se adentró a través de *Pink Floyd: Dark Side of the Moon*, *Wish You Were Here*, *Animals*, *Brick in the Wall*, etc.

Con el aliciente de la banda, Clarke comenzó a componer. «Ser creativo junto a mis compañeros me sacó del mundo clásico habitual»<sup>20</sup> (Monier, 2010, pág. 2). Así, exploró fundamentalmente tres géneros más. Uno de ellos es el *blues*. Obras como *Hatching Aliens* o *Zoom Tube* se han relacionado con este estilo, cuyas escalas dice Clarke haber aprendido durante la época de la banda. Otro género, indudablemente, es el *rock*, al que ya se ha hecho referencia. Debe remarcar, en este punto, otro de los artistas idolatrados por Clarke: Ian Anderson, flautista y líder del grupo *Jethro Tull*.

Al *blues* y el *rock* se les puede añadir el *jazz*. «Recuerdo mirar sus libros de guitarra [los de sus compañeros de banda] y fascinarme con las armonías de *rock* y *jazz* que veía. Me intrigó por este [...] estilo y me puse a leer cualquier libro de *jazz* que cayera en mis manos»<sup>21</sup> (Monier, 2010, pág. 81), «De joven [...] me encantaban la libertad y el

<sup>19</sup> «There is always an interplay between instinct and intellect when I write. So, some structures emerge instinctively, some fortuitously and some by design. Some elements of the compositional alchemy may remain a mystery ... at least in terms of a rational explanation ... it seems like that when I look back. All of these elements may, or may not, have roots in my unconscious influences», Como él explica en una entrevista realizada por mí sobre *The Great Train Race*.

<sup>20</sup> «Being creative with my mates started to push me outside the normal classical track»

<sup>21</sup> «I remember looking at their guitar books and becoming quite fascinated with the jazz and rock harmonies that I saw. I became intrigued with this [...] style, and sought out to read any jazz books that I could get my hands on»

virtuosismo del *jazz*»<sup>22</sup> (Rees, 2008, pág. 14), «Me metí en el *jazz* porque, obviamente, es interesante instrumentalmente y el *rock* tiene sus límites instrumentales y virtuosos»<sup>23</sup> (Leigh Davis, 2012, pág. 134). En este género, Clarke hace referencia a su gusto por Bobby McFerrin (vocalista estadounidense), Oscar Peterson (pianista canadiense de *jazz*), Mike Mower (Holmes, 2014, pág. 4) (compositor inglés fundamentalmente para flauta y saxofón, entre los estilos de *jazz* y clásico) y Dave Camwell Heath (intérprete de saxofón).

Más allá de estos géneros, con sus implicaciones armónicas, rítmicas y formales, existe una tendencia de Clarke hacia la técnica extendida y los sonidos no convencionales. Desarrolló este recurso creativo durante la época de la banda. Clarke hace varias alusiones a los consejos de los productores durante su primera grabación profesional: «Por los auriculares, decían: “¿Puedes hacer algo que no suene a un flautista normal?”»<sup>24</sup> (Holmes, 2014, pág. 4). «Me decían que estaba tocando la flauta “demasiado bonito”. Así que empecé a experimentar formas de sonar como otros instrumentos de la banda, como la guitarra y los sintetizadores. Descubrí muchos timbres nuevos e interesantes que la flauta podía producir»<sup>25</sup> (Monier, 2010, pág. 81).

Este interés por la búsqueda de los límites de la flauta se correlaciona con su admiración por Robert Dick, al que considera “una influencia clave” (Holmes, 2014, pág. 4). Lo relaciona, junto con Anderson, con su forma de tocar; adscribe los multifónicos en *The Great Train Race* a la inspiración que le produjeron los que Dick hacía en las variaciones de Paganini; recomienda escucharlo para interpretar mejor *Zoom Tube*, que dice haber surgido tras oír su *Flying Lessons*; y también achaca *Orange Dawn* al hecho de estar descubriéndolo en la época en la que lo componía.

Clarke conoció a Dick junto con James Galway, al que también referencia como influencia. Los vio tocar por primera vez de joven, en una convención en la Escuela Real de Música de Londres, y quedó fascinado (Rees, 2008, pág. 14).

Quedan dos menciones importantes.

La primera es Stockhausen. Su obra *Xi* inspiró *Zoom Tube* (Monier, 2010, pág. 82). Curiosamente, algunos trabajos retratan a Dick, Clarke y Stockhausen como ejemplos de calidad en la escritura de notación contemporánea y de técnica extendida (Arkoudis,

<sup>22</sup> «When I was young I was aware of Ian Anderson of Jethro Tull and loved the freedom and virtuosity of jazz»

<sup>23</sup> «I was getting into jazz too, obviously because it was instrumentally interesting and a lot of rock has its limitations, instrumentally, to virtuosity»

<sup>24</sup> «In the cans [...] they said, “Can’t you do something that doesn’t sound like a normal flute player?”»

<sup>25</sup> «producers [...] kept saying that I was playing the flute “too pretty”. So, I began experimenting with trying to make my instrument sound like the others instruments in the band, the guitar and synthesizers. I discovered a number of new, interesting timbres capable of being produced on the flute»

2019, pág. 35), y otros muestran cómo tienen numerosos elementos y grafías de notación en común.

En último lugar, Clarke ha reconocido haber buscado inspiración en sonidos no occidentales en ciertas ocasiones. Tal es el caso de *Orange Dawn*, especialmente al comienzo y al final (Holmes, 2014, pág. 6).

Toda esta mezcolanza de inspiraciones e influencias pasa directamente a las partituras de Clarke, que no trata de aplicar métodos compositivos preconcebidos: «Gran parte del proceso de composición viene del propio instrumento»<sup>26</sup> (Correspondencia propia con Clarke), «¿Componer con estructura? Sé que hay quien lo hace, pero honestamente yo no pienso mucho en eso mientras esbozo ideas. Lo primero que viene a mi cabeza es lo que suene bien»<sup>27</sup> (Monier, 2010, pág. 81). Si bien se ha relacionado previamente con varias categorías, hace más justicia a los adjetivos “ecléctico” e incluso “indeterminado”. «Sería difícil categorizar parte de la música que he escrito [...]. Es lo que es, no está escrito para satisfacer ninguna idea [preconcebida] particular»<sup>28</sup> (Holmes, 2014, pág. 7). Quizás la mejor forma de entender su obra sea la extracción de una serie de características generales y casi omnipresentes en esta: timbres y afinaciones singulares y multifónicos fruto de la técnica extendida, más modalidades y centros tonales que tonalidades al uso, y obras con comienzo y final en distinto centro tonal.

---

<sup>26</sup> «A lot my composing process is from the instrument»

<sup>27</sup> «Composing with structure? I know that these items exist, but to be honest I don't think about them much when I am sketching ideas down. The first thing that comes to mind for me is what sounds good»

<sup>28</sup> «It would seem difficult to categorize some of the music I have written in the musical world beyond the flute world. It is what it is, and not written to conform to any particular idea»

### 3. Análisis de una muestra de su repertorio

#### 3.1. The Great Train Race

*The Great Train Race* (Clarke I., 1993) tiene por subtítulo «¡La flauta como no la sueles oír!»<sup>29</sup>. La obra surgió tras una tarde en la que Clarke, curioseando con la flauta, descubrió una serie de efectos nuevos de sonido, a los que se añadió un multifónico que sonaba como la bocina de un tren. Así, decidió escribir una obra programática que remita a una vieja locomotora a toda velocidad (Ian Clarke, s.f.).

Esta obra cuenta con cierta relevancia en el mundo anglosajón. Ha sido listada en los sistemas de exámenes de Trinity, de EEUU/Canadá y de Australia (Ian Clarke, s.f.), poniéndose al nivel de piezas como *Syrinx* (Debussy) o la Partita en La menor de Bach. Además, ha sido interpretada por concertistas como Emma Resmini y Jasmine Choi (Tippet Rise Art Center, 2019) (Jasmine Choi, 2015).

##### 3.1.1. Análisis formal

*The Great Train Race* tiene forma de rondó.

Tabla 1

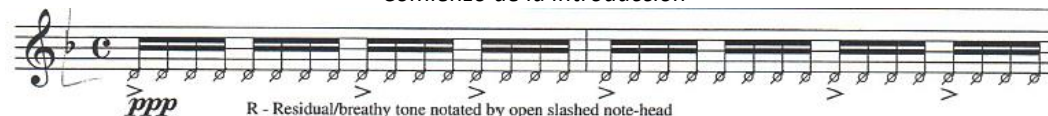
Esquema formal de *The Great Train Race*

Sección	Intro.	A	Puente 1	B	Puente 2	A'	C	A''	CODA
cc.	1-16	17-29	30	31-57	58-61	62-73	74-88	89-101	102-104

- **Introducción** (cc. 1-16). Como un tren que se acercara desde la distancia, todo comienza con semicorcheas en *ppp*. Los acentos hacen recaer los apoyos en los pulsos 1, 3 y 4.

Figura 9

Comienzo de la introducción



Nota. Tomado de *The Great Train Race* (1993), por Clarke.

Una anotación pide articular las figuras con aire residual: dejándolo escapar a la embocadura de modo que el sonido de la nota se mezcle con algo de aire. Este pasaje va ganando en intensidad y armónicos sobre las figuras acentuadas hasta llegar a un punto

<sup>29</sup> «The flute as you don't usually hear it!»

máximo desde el que se empieza a decaer de nuevo. Tanto las alturas de los armónicos como el número de compases de la introducción son cuestiones orientativas, según indica el compositor.

- **A** (17-29). La flauta, que sube una 8ª, suena sin efectos hasta que aparece el primer *frullato*. Después, vuelve a hacer presencia el efecto de aire residual.

**Figura 10**

Comienzo de A



Nota. Tomado de *The Great Train Race* (1993), por Clarke.

Este tema, sobre Re, se repetirá transportado, esta vez sobre Fa.

- **Puente 1** (30). Precipitada caída cromática en *fff*, con canto simultáneo del flautista en la 8ª inferior. Libera toda la tensión acumulada al final de tema A.

**Figura 11**

Puente 1

Nota. Tomado de *The Great Train Race* (1993), por Clarke.

- **B** (31-57). Surge de la nada con figuras atresilladas. Aparecen multifónicos, que, sumados a la nota inicial de cada tres, forman acordes mayores. El tempo indicado baja drásticamente y sólo con el paso de los compases aparece un *accelerando*, a medida que registro y dinámicas suben y la tensión va en aumento, como una locomotora arrancando.

**Figura 12**

Comienzo de B

Nota. Tomado de *The Great Train Race* (1993), por Clarke.

El punto culminante (c. 54) genera de nuevo semicorcheas, y, desde ellas, el registro va descendiendo.

- **Puente 2** (58-61). Se produce un nuevo multifónico que, además, tiene la propiedad de variar ligeramente su afinación. El resultado es una clara imitación de una bocina de tren. Tras cada intervención, se da una pausa.

**Figura 13**



*Nota.* Tomado de *The Great Train Race* (1993), por Clarke.

- **A'** (62-73). Vuelven las semicorcheas con una versión más agresiva del tema A. Esta vez no es sobre Re ni Fa, sino sobre Sol.

**Figura 14**



*Nota.* Tomado de *The Great Train Race* (1993), por Clarke.

Se repite el efecto de tocar y cantar, confiriendo gran potencia al tema, que finaliza con una subida.

- **C** (74-88). Inmediatamente enlazada con la subida, se da esta serie de rápidos tresillos microcromáticos que bien podrían recrear el efecto del tren frenando.

**Figura 15**



*Nota.* Tomado de *The Great Train Race* (1993), por Clarke.

Este trino se prolongará durante tiempo indefinido. Para aumentar su longitud, Clarke pide que al intérprete, si puede, respiración circular (habiendo interpretaciones en las que se retiene hasta un minuto [Jasmine Choi, 2015]). Eventualmente, cambian las notas del trino y este se va ralentizando, hasta llegar a un Do largo que, con un *cresc.* eleva la tensión y termina abruptamente en un silencio.

Figura 16



Nota. Tomado de *The Great Train Race* (1993), por Clarke.

- A'' (89-101). Se reanuda el tema A, comenzando igual que en A', pero esta vez, la escala ascendente final no da pie a C, sino a la CODA.

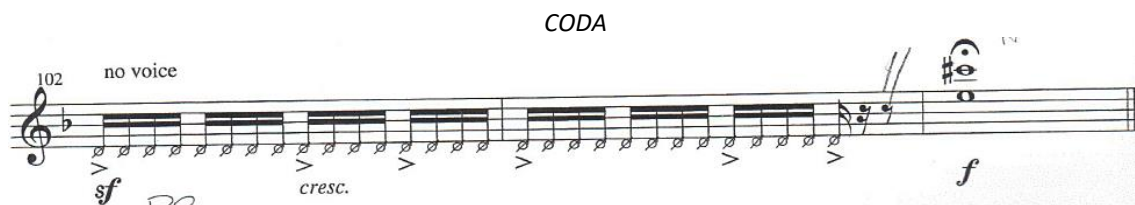
Figura 17



Nota. Tomado de *The Great Train Race* (1993), por Clarke.

- CODA (102-104). Se remite a la introducción, y se finaliza la obra con el multifónico que, de nuevo, emula un silbato de tren.

Figura 18



Nota. Tomado de *The Great Train Race* (1993), por Clarke.

### 3.1.2. Análisis armónico

Existen dos ediciones de esta obra. Aquí se analiza la segunda, para flauta sin pata de Si. Omitir el Si grave cambia algunos centros tonales, pero la armonía y su uso es esencialmente igual.

Se observa cómo Clarke huye de sensibles, reforzando una modalidad basada en las escalas eólica y dórica. En otras ocasiones son tan pocas las notas de la escala que esta queda abierta y sólo está claro (a veces, ni siquiera) la nota en torno a la que se gira.

Tabla 2

Esquema armónico de The Great Train Race

Sección	Modalidad/centro tonal
<b>Introducción</b>	Re
<b>A</b>	Re eólico/Fa eólico
<b>Puente 1</b>	-
<b>B</b>	La/Sib/La/Sib/La/Sib/La/Sib/Re/(La o Do#/Do)
<b>Puente 2</b>	La o Do
<b>A'</b>	Sol dórico/Re eólico/ Sol dórico/Re eólico
<b>C</b>	Re eólico
<b>A''</b>	Sol dórico/Re dórico/ Sol dórico/Re dórico
<b>CODA</b>	Re/La o Do#

### 3.2. Zoom Tube

Anteriormente titulada *Groove Tube*, esta pieza está compuesta en 1999, seis años después de *The Great Train Race*, y gran parte de su justificación está en superar esta anterior: «Quería que complementara [...] ‘The Great Train Race’ [...], concebida como una divertida y estimulante obra que recurriera a varias técnicas extendidas. Necesitaba un mundo sonoro aún más diverso y emocionante en el que basarme»<sup>30</sup> (Clarke, *Zoom Tube*, 1999). Así, Clarke amplía las técnicas utilizadas e introduce, también, cuartos de tono.

El propio Clarke define su obra como una «pieza rítmica influenciada por el *blues*»<sup>31</sup>, y cita directamente las influencias que definen la partitura final: el R&B, Bobby McFerrin, Stockhausen, Robert Dick, Ian Anderson y la técnica flautística de Sudamérica, entre otros (Monier, 2010, pág. 24). De Stockhausen, destaca directamente la pieza microtonal *Xi*: «es [...] extraordinaria. [...] un amigo [...] me prestó su colección autografiada de música de flauta de Stockhausen... Me enfoqué en [...] *Xi*, y me puse a aprender su lenguaje microtonal. Cuando se escucha espalda con espalda [comparativamente], la influencia [...] es reconocible»<sup>32</sup> (Miyazawa, s.f.). Clarke enfatiza la importancia del «groove» como objetivo de esta pieza (Clarke, *Zoom Tube*, 1999) (Holmes, 2014, pág. 6).

<sup>30</sup> «I also wanted it to complement the piece called ‘The Great Train Race’ that I had written for solo flute; this had been conceived as a fun and exhilarating work showcasing many extended techniques. I needed a still more diverse and exciting sound world to draw on»

<sup>31</sup> «Rhythmic blues influenced piece»

<sup>32</sup> «*Xi* is an extraordinary piece. I’m not really big on Stockhausen but a friend of mine did some work with him and leant me her autographed collection of Stockhausen’s flute music... I zoned in on one piece, *Xi* and set about learning its microtonal language. When heard back to back, the influence of *Xi* on *Zoom Tube* is recognizable»

“Groove” es un término inglés sin traducción exacta que se refiere a la sensación de un ritmo continuo, dinámico, que incita al movimiento, y que tiene cierto *swing*.

*Zoom Tube* fue incluida en 2006 en la antología musical elaborada por *Peters Edition* de cara a la obtención del Certificado General de Educación Secundaria (*GCSE*), en la sección de música occidental desde 1900, reemplazando en su lugar a una referencia como es la *Sequenza I* de Berio. Ha sido una de las obras programadas por los finalistas de la *BBC Young Musicians* y en otras competiciones (Martínez Albero, 2018, pág. 9). Además, ha figurado en los sistemas de exámenes de Canadá, Estados Unidos y Australia (Monier, 2010, pág. 26) (Ian Clarke, s.f.).

### 3.2.1. Análisis formal

La obra se divide una introducción, una estructura A-B-A y una CODA, estructura general en la que coinciden con escasas diferencias otros análisis (Martínez Albero, 2018) (Monier, 2010).

Tabla 3

Esquema formal de *Zoom Tube*

Sección	Intro.	A			B					A'	CODA
Cc.	1-2	3-34			35-78					79-86	87-96
Subsección	-	a1	Puente 1	a2	Intro.	b1	b2	b3	Puente 2	a1'	-
Cc.		3-21	22	23-34	35-46	47-57	58-70	71-75	76-78	79-86	

- **Introducción** (cc. 1-2). Se trata de una sola figura larga (de unos 20 segundos de duración) que parte del Re grave y termina, mediante un *glissando* digitado sobre la misma, en La, una quinta por encima. Se debe tocar con aire residual, como en *The Great Train Race*. Dinámicamente, hay oscilaciones marcadas con reguladores e indicaciones.

Figura 19

Introducción

The figure shows musical notation for the introduction of *Zoom Tube*. It features a treble clef staff with a single note. Above the staff, there are two diagrams of fingerings. The first diagram shows a vertical stack of fingerings (black dots) for the D key, with the instruction 'Progressively uncover holes from D key to A key'. The second diagram shows a vertical stack of fingerings (black dots) for the G ring, with the instruction 'Progressively open rings from D ring to G ring'. Below the staff, there is a dynamic marking 'pp' at the beginning, followed by a crescendo line leading to 'mf', then another crescendo line leading to 'ff', and finally a decrescendo line leading to 'niente'. The text 'residual - breathy tone approx. 20sec' is written above the staff. The staff ends with a double bar line.

Nota. Tomado de *Zoom Tube* (1999), por Clarke.



- **Puente 1** (22). Tras terminar esta segunda semifrase, llega un segundo puente que, nuevamente, anticipa elementos (rítmicos, en esta ocasión) de la sección B.

**Figura 23**



*Nota.* Tomado de *Zoom Tube* (1999), por Clarke.

- **a2** (23-34). Este tema contrastante parece situarse armónicamente en una versión microtonal de la escala menor de *blues* de La (La-Do-Re-Re#-Mi-Sol). En lugar de contener, de la escala, Mi, Re#, Re y La, contiene Mi bemol invertido ( $\flat$ ), Re semisostenido ( $\sharp$ ), Re y La, pero al oído el resultado es cercano a la escala original. Sin embargo, lo realmente relevante son los cuartos de tono.

**Figura 24**



*Nota.* Tomado de *Zoom Tube* (1999), por Clarke.

En lo rítmico, intercala subdivisiones ternarias y binarias; en lo tímbrico, alterna partes tocadas con otras tocadas y cantadas simultáneamente.

Finaliza, y con ello la sección A, igual que empezó la obra: con una redonda larga, en este caso tocada con técnica normal y cantando a la vez.

**Figura 25**



*Nota.* Tomado de *Zoom Tube* (1999), por Clarke.

- **Sección B** (35-78). Esta sección, en apariencia contrastante con las secciones A y A' que le colindan, va bebiendo, según el fragmento, de elementos rítmicos de a1 y a2: síncopas en el primer caso, combinación de grupos ternarios y binarios en el segundo.

Hay ocasiones, además, en las que la melodía y armonía apunta claramente a la de a1, y otras en las que se dan escalas de cuartos de tono u otros juegos con grados conjuntos separados por microtonos.

- **Introducción** (35-46). Presenta cuatro escalas de cuartos de tono separadas por compases en silencio, con ritmos que comienzan con semicorcheas para terminar creando una sensación ternaria por la ubicación de estas. El sonido es de aire residual combinado con sílabas pronunciadas sobre el bisel, y en cada intervención, el volumen va de más a menos.

Se crea, por tanto, un efecto de eco definido en cada una de las cuatro escalas, dos ascendentes y dos descendentes.

**Figura 26**

*Comienzo de la introducción de la sección B*

Like fading echos niente

35 *fff* *molto dim.* *niente*

Sha ka cha ka cha ka cha ka cha ka cha ka cha ka cha ka cha ka cha

*Nota.* Tomado de *Zoom Tube* (1999), por Clarke.

- **b1** (47-57). En cierto modo, se mantiene la escala descendente, en este caso una escala cromática (baja un semitono cada medio compás) ornamentada con saltos microtonales. Se adoptan ritmos de a1, como las síncopas de semicorchea-corchea-semicorchea. Al comienzo, se mantiene el timbre con aire.

**Figura 27**

*Fragmento de b1*

47 *p* *dim.*

Cher ke ke ke che ke thpe ker ke che ke che ke Sha ke che ke che ke ke du da ke che ke che ke  
Sha ke che ke che ke ke che cher ke che ke che ke Sha ke che ke che ke ke ka ka ke che ke che ke

*Nota.* Tomado de *Zoom Tube* (1999), por Clarke.

A partir del c. 51, aparece el multifónico de a1 (La-Si).

**Figura 28**

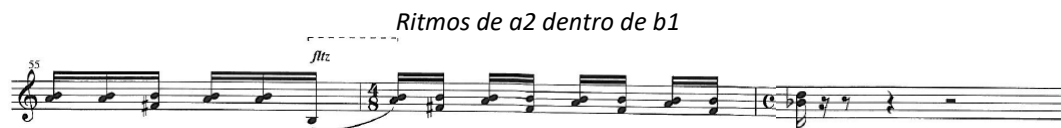
*Multifónico propio de a1 dentro de b1*

51 *ftr*

*Nota.* Tomado de *Zoom Tube* (1999), por Clarke.

Tras otro compás de insistencia, a ese multifónico se suman los grupos rítmicos de a2 con los saltos que los caracterizaban, con semicorcheas de tres en tres, aunque modificados en ubicación y registro. Finaliza con cuatro grupos de dos semicorcheas y un multifónico que da paso a un silencio separador.

Figura 29



Nota. Tomado de *Zoom Tube* (1999), por Clarke.

- **b2** (58-70). Este tema se sitúa en la escala menor de *blues* de Fa#, con independencia de que se agreguen cuartos de tono entre sus notas. Su comienzo lo establece claramente:

Figura 30



Nota. Rodeada en rojo la escala de *blues* de Fa#m. Nota. Tomado de *Zoom Tube* (1999), por Clarke.

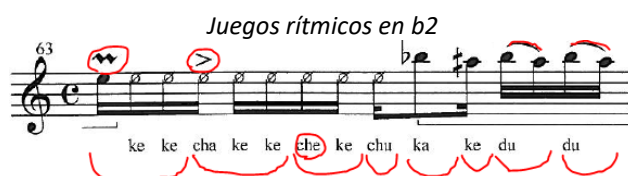
Los pasajes basados en Fa# se alternan con otros en torno a Mi, pero se regresará a esta primera para el final de b2.

Los ritmos oscilarán entre semicorcheas y semicorchea-corchea-semicorchea, con algún silencio de esta figura intercalado. Eso, sumado al tipo de escala, constituye un desarrollo de los elementos de a1. Además, comienza en *piano*, como al comienzo de la sección A.

El efecto de tocar y cantar se mezcla con las sílabas sobre el bisel y el aire residual, realizándose múltiples combinaciones entre todos ellos.

Cabe destacar que la acentuación, la articulación y las sílabas aún agrupan las semicorcheas en grupos binarios y ternarios (y de uno, según la interpretación) intercalados.

Figura 31



Nota. En rojo, se señalan agrupaciones rítmicas. Nota. Tomado de *Zoom Tube* (1999), por Clarke.

- **b3** (71-75). Se estanca en un mismo timbre basado en aire con sílabas. Los ritmos son casi iguales a los del primer tramo de b1 (excepto alguna acentuación de a2), pero en esta ocasión no hay escala cromática, sino notas repetidas. Las dinámicas son muy contrastantes.

**Figura 32**

*Fragmento de b3*

ke ke cha ke ke che ke ch ke ke che ke che ke sha ke te kay kay ke cha ke te kay de ke cha ke

*Nota. Nota.* Tomado de *Zoom Tube* (1999), por Clarke.

- **Puente 2** (76-78). Una larga escala de cuartos de tono en semicorcheas con crescendo. Se trata de un pasaje de gran dificultad por la sucesión de digitaciones extendidas que deben memorizarse y ligarse entre sí. Las ligaduras crean grupos de 4, 1, 1 y 2. Los acentos, de 3, 3 y 2, lo que no es una novedad en la obra.

**Figura 33**

*Fragmento del puente 2*

*Nota.* Tomado de *Zoom Tube* (1999), por Clarke.

La escala culmina en un Fa sobreagudo, que incorpora *glissando* cantado, como ocurría al final de la sección A. En este caso, y contrariamente, el *glissando* es de abajo a arriba con vuelta, y termina con un «YOW!!!!» que se debe gritar fuera de la flauta.

**Figura 34**

*Final de C*

*sing lower part* YOW!!!!

*Nota.* Tomado de *Zoom Tube* (1999), por Clarke.

- **Sección A'** (79-86). Se trata de una versión acortada de la sección A.

- **a1'** (79-86). Es el único tema contenido en esta sección. Se trata de una réplica casi exacta de la segunda semifrase del a1 original. Su último compás recuerda al puente que se situaba entre estas semifrases.

Figura 35

Último compás de a1'



Nota. Tomado de *Zoom Tube* (1999), por Clarke.

- **CODA** (87-96). Este pasaje, muy enérgico, cierra la obra reafirmando los recursos que en esta han destacado: se sitúa en el mismo centro tonal de Mi en el que empezó, a medio caballo entre su escala de *blues* y su escala menor; y mantiene las síncopas como figura rítmica, además de acelerar el ritmo melódico por la acortación de compases (pasa de 3x4 a 2x4).

Figura 36

Fragmento de la CODA

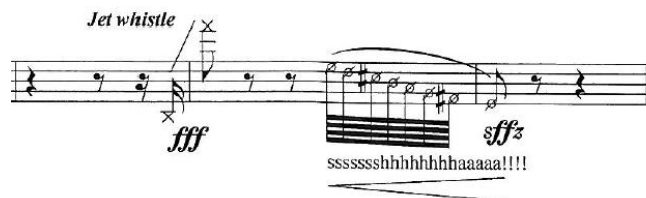


Nota. Tomado de *Zoom Tube* (1999), por Clarke.

En lo tímbrico, recurre a toda la técnica extendida ya vista y añade al final un potente *Jet Whistle* casi al final. La obra cierra con una rápida escala descendente que desemboca en Mi grave.

Figura 37

Final de *Zoom Tube*



Nota. Tomado de *Zoom Tube* (1999), por Clarke.

### 3.2.2. Análisis armónico

Esta obra combina una gran riqueza armónica con una clara tendencia a asentarse alrededor de Mi, en la que empieza (obviando la introducción) y termina. Tanto las escalas más utilizadas (pentatónicas y *blues*) como la relación entre los centros tonales (Re, Mi, Fa#, La; es decir, VII-I-II-IV) remiten indudablemente a las influencias citadas por el propio Clarke para la composición de esta obra.

**Tabla 2**

*Esquema formal de Zoom Tube*

Sección	Tema	Centro tonal/modal/escala
<b>Introducción</b>	-	Re
<b>A</b>	a1	Mi pentatónica (i y IV) Mi <i>blues</i> (i y IV) Mi pentatónica (i y IV) Mi <i>blues</i> (i y IV)
	a2	La <i>blues</i>
<b>B</b>	Introducción	Escalas de cuartos de tono
	b1	Escalas cromáticas Multifónico La-si
	b2	Fa# <i>blues</i> (i y VII)
	b3	Saltos libres
	Puente	Escalas de cuartos de tono
<b>A'</b>	a1'	Mi pentatónica (i y IV) Mi <i>blues</i> (i y IV)
<b>CODA</b>		Mi menor/ <i>blues</i>

### 3.3. Orange Dawn

*Orange Dawn* fue un encargo para un programa sobre la vida silvestre en África oriental. Concretamente, se inspiró en la contemplación de un amanecer en el Gran Valle del Rift, con la fauna salvaje diversa y exótica despertando con el día. El objetivo de Clarke es transmitir la sensación de sobrecogimiento y otras tantas emociones que atraviesan a quien contemple tal escena (Clarke I., *Orange Dawn*, 1992) (Ian Clarke, s.f.) (Leigh Davis, 2012, pág. 135).

Esta pieza, para flauta y piano, es una de las de mayor relevancia de Clarke, tanto en el momento de su lanzamiento como años después. Ha estado en cada recital de la *Guildhall School of Music & Drama* desde 1998 hasta, al menos (la fuente es de tal fecha), 2007, pero también es habitual programarla en los recitales de otros tantos conservatorios de Reino Unido (Monier, 2010, pág. 78). Así mismo, forma parte del sistema de exámenes de Australia.

Clarke cita a Robert Dick como una gran influencia en esta obra, pues estaba descubriéndolo en el momento en el que la compuso. Sin embargo, y más importante aún, en coherencia con la región que inspira *Orange Dawn*, Clarke aconseja entenderla, especialmente su apertura y cierres, desde una óptica musical no occidental (Holmes, 2014, pág. 6). Esto acercará el análisis de esta obra, aún más que en el resto, a una perspectiva relativista y más basada en las sensaciones al oído que en relaciones tonales clásicas.

### 3.3.1. Análisis formal

La pieza se divide en Introducción, sección A, sección B, cadencia de piano y CODA.

Sección	Intro.	A		B				Cadencia piano		CODA		
cc.	1-4	5-27		28-54				55-65		66-79		
Subsección	-	A1	A2	-				C1	C2	Intro.	Material	Cierre
cc.		5-20	21-27					55-60	61-65	66-67	68-75	75-79
Frase		-		b1	b1'	b2	b2'	-				
cc.	-		28-35	36-42	44-51	52-54						

La armonía de esta obra es bastante subjetiva. Por tanto, la mayor parte de lo relacionado con ella será mencionado y explicado en el apartado del análisis armónico.

- **Introducción** (cc. 1-4). El piano despliega amplios acordes de larga duración.

Figura 38

*Fragmento inicial del piano en la introducción*

Nota. Tomado de *Orange Dawn* (1992), por Clarke.

Sobre ellos se desarrollan las frases de la flauta, ligadas, de carácter pausado y tempo fluctuante, a placer (*a piacere*). La alternancia entre compases (10x4, 14x4, 8x4) refuerza este efecto al no establecer patrones de acentuación claros. Una indicación reza «de otro mundo» («Other Wordly»). Las notas son realizadas mediante digitaciones alternativas que cambian el timbre, queriendo remitir a una flauta de bambú (Ian Clarke, s.f.).

Figura 39

*Fraseo de la flauta en la introducción*

Nota. Tomado de *Orange Dawn* (1992), por Clarke.

- **Sección A** (cc. 5-27). Consta de dos subsecciones, una con el solo previo de la flauta variado y acompañado por piano (A1) y otra más potente con nuevas frases (A2).

- **A1** (5-20). El piano comienza un *ostinato* de semicorcheas sobre el Fa# y realiza motivos de poco desarrollo en la mano izquierda. Los patrones de las semicorcheas sitúan las acentuaciones fuera de las caídas de los pulsos, cosa que será habitual en toda la pieza. Tras esta introducción, la flauta se suma con el fraseo del comienzo de la obra.

Figura 40

*Fragmento de A1*

Nota. Tomado de *Orange Dawn* (1992), por Clarke.

Sin embargo, a partir de su segunda mitad, la frase varía: eleva tesitura y dinámica e incrementa la tensión sobre Do#, que se repite y lleva a la segunda parte de A.

- **A2** (21-27). En esta parte climática, el piano amplía al alza y la baja la tesitura y tiene acentos; la flauta llega al re6 y recupera su timbre convencional, con más proyección. Ambos instrumentos tocan en *fortissimo*. La armonía se basa en Re-Sol-La, un acorde de cuarta suspendida, de sonoridad brillante.

Figura 41

A2

Nota. Tomado de *Orange Dawn* (1992), por Clarke.

Desde el c. 23, la flauta añade cierto virtuosismo al pasar a hacer rápidos grupillos.

Figura 42

Compás 23

Nota. Se rodean en rojo las primeras notas de cada grupillo, que describen aún la melodía de A2.

Tomado de *Orange Dawn* (1992), por Clarke.

En el c. 26, el clímax remite. La flauta se asienta en un Re ornamentado con rápidas escalas, que se despliega después en un acorde de 7<sup>a</sup> menor (Re-Fa-La-Do). El acompañamiento del piano también amaina, pasando de semicorcheas a corcheas (c. 26) y, finalmente, negras (c. 27). A termina en un abrupto silencio con calderón.

Figura 43

Final de A2

Nota. Tomado de *Orange Dawn* (1992), por Clarke.

- **Sección B** (cc. 28-54). Se trata de una sección muy homogénea de la obra, y bastante larga en relación al resto.

El piano no pasa en ningún momento de las corcheas. Realiza acordes suspendidos, disonancias suaves, séptimas y novenas, con pocos saltos entre las notas de cada acorde. La flauta toca *legato*, en una tesitura aguda y con negras ornamentadas como en el final de A. La indicación pide «flotar» («float»).

Figura 44

Comienzo de B

The musical score for Figure 44 shows the beginning of section B. It consists of three staves. The top staff is for the flute, marked 'float' and 'legato e cantabile', with a tempo of 84. The middle staff is for the piano, marked 'mp'. The bottom staff is for the piano, marked 'legato' and 'legato simile'. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The score starts at measure 28.

Nota. Tomado de *Orange Dawn* (1992), por Clarke.

B contiene cuatro frases muy similares cuyo juego de tensión y reposo recuerda a un diseño clásico promedio:

**b1**: Reposo-Tensión-Reposo

**b2**: Tensión-Reposo

**b1'**: Reposo-Tensión-Tensión

**b2'**: Reposo (reiteración del final de b2)

Figura 45

Fraseo simplificado de la flauta en B

The musical score for Figure 45 shows a simplified flute phrase in B major. It consists of two staves. The top staff is for the flute, and the bottom staff is for the piano. The key signature is B major, and the time signature is 4/4. The score starts at measure 28. The phrases are labeled b1, b1', b2, and b2'.

- **Cadencia del piano** (cc. 55-65). El piano queda solo durante alrededor de un minuto. Su cadencia consta de dos partes. En la primera (**C1**, 55-60), realiza rápidos arpeggios ascendentes (7ª semidisminuida, La-Do-Mib-Sol) separados por calderones.

Figura 46



Nota. Tomado de *Orange Dawn* (1992), por Clarke.

Los acordes van aumentando en intensidad y ámbito hasta alcanzar el punto climático de la cadencia en el c. 59. Desde aquí, se baja el registro, en sucesiones de tresillos que abundan en las disonancias en lo melódico y cuya línea superior desplaza la acentuación en lo rítmico. Además, se acelera la bajada (*stringendo*) y se retiene ligeramente la llegada (*ritard.*). Todos estos elementos conforman una expresividad con la que Clarke pretende expresar la emoción de la furia, cosa que indica en el prefacio de la partitura.

Figura 47

Cc. 59-60

Nota. Tomado de *Orange Dawn* (1992), por Clarke.

La segunda parte de la cadencia (**C2**, 61-65) reitera el fraseo hecho por la flauta en B, aunque con más lentitud y solemnidad y mucho menos desarrollo. La mano izquierda hace arpeggios de corcheas.

Figura 48

C2

Nota. Tomado de *Orange Dawn* (1992), por Clarke.

- **CODA** (cc. 66-79).

- **Introducción CODA** (66-67). Tras una pausa, y ya con más suavidad (se indica «*lontano*», es decir, «lejos»), el piano despliega acordes suspendidos (Fa-Do-Sol) cargados de apoyaturas, trinos y trémolos.

- **Material** (68-75). A estos arpeggios se añade la flauta, con el mismo fraseo de la introducción, esta vez una cuarta por debajo.

Figura 49

Material de la CODA

Nota. Tomado de *Orange Dawn* (1992), por Clarke.

- **Cierre** (75-79). La flauta cae en Do y el piano realiza arpeggios de Do Mayor. Se da un juego de respuestas con trémolos entre flauta y piano, siempre en esta tonalidad y en continuo *diminuendo*. La flauta, además, realiza un trino tímbrico sobre los Dos largos.

Figura 50

Cierre de la CODA

Nota. Tomado de *Orange Dawn* (1992), por Clarke.

### 3.3.2. Análisis armónico

Hay en todo momento armaduras, pero en función tanto de las notas protagonistas en cada momento como de las alteraciones accidentales que a veces surgen, el oído puede perder la sensación de continuidad armónica e ir cambiando la tonalidad (o modalidad) percibida. Por ello, el análisis armónico sobre la partitura o la tabla adjuntada no deben ser tomados como absolutos.

Sección	Subsección	Frase	Tonalidad/modalidad
<b>Introducción</b>	-		Fa# m natural/dórica Flexiones: Mi M/Do M
<b>A</b>	A1	-	Fa# menor natural
	A2		Sol mixolidio
<b>B</b>	-	b1	Do m natural
		b1'	
		b2	Mib M Sol m natural
		b2'	(Sol m natural)
<b>Cadencia piano</b>	C1	-	Do m natural
	C2		
<b>CODA</b>	Introducción	-	Do m natural
	Material		(Do m natural) Flexiones: Sib M/Solb M
	Cierre		Do M

Hay varios ejemplos de esta ambigüedad armónica.

En el caso de la **introducción** hay múltiples interpretaciones válidas. La armadura da cabida a Mi M, que suena en momentos en los que esta nota abunda (como el c. 3); o a Do# m, una nota también bastante repetida en ciertos fragmentos. Sin embargo, hay momentos en los que destacan el Si y el Re natural accidental y, además, se evita el Mi, lo que lleva a percibir Fa# m. Otras veces, el Do natural lleva a pensar en Do M. Clarke juega con estas sensaciones y hace finalmente reposar cada frase en Fa#.

Figura 51

*Parte completa de la flauta en la introducción*

The image shows a musical score for a flute introduction. It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 19/8. The tempo/mood marking 'a piacere' is written above the first few notes. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some trills marked 'tr'. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and trills. The third staff shows a final phrase of the introduction. The overall style is characteristic of contemporary flute repertoire.

Nota. Tomado de *Orange Dawn* (1992), por Clarke.

Por otra parte, hay a lo largo de toda la obra un importante uso de las disonancias. Esto genera conflictos a la hora de encasillar los acordes, difuminando las fronteras entre varias posibilidades, como estar ante dos acordes simultáneos en cada mano del piano o uno solo de séptima o novena, una simple tríada con apoyaturas disonantes... Se trata de dudas que responden a una ambigüedad deliberada y que sólo el oído de cada oyente puede resolver en forma de una sensación particular.

Estos últimos casos ocurren especialmente en **B**. Por ejemplo, el compás 28 se puede entender como dos acordes distintos en cada mano (Do-Mib-Sol-Sib derecha; Lab-[Do]-Mib-Lab en la izquierda) o, si damos un papel cohesionador a las escalas de la flauta, uno único de novena (Lab-Do-Mib-Sol-Sib):

**Figura 52**

*Armonía de interpretación ambigua en B*

The image shows a musical score for measure 28 in B-flat major. It consists of three staves. The top staff is for the flute, marked 'legato e cantabile'. The middle staff is for the piano right hand, marked 'mp' and has a tempo marking '♩ = 84'. The bottom staff is for the piano left hand. The score illustrates the ambiguity of the harmony in this measure.

*Nota.* Tomado de *Orange Dawn* (1992), por Clarke.

Otras veces, es evidente al oído que la disonancia crea un acorde, por ejemplo, de cuarta suspendida, como ocurre en el reposo del c. 66, al comienzo de la CODA (Do-Fa-Sol), en el que la tónica se capta sin dificultad.

**Figura 53**

*Compás 66 en B*

The image shows a musical score for measure 66 in B-flat major. It consists of two staves. The top staff is for the flute, marked 'lontano'. The bottom staff is for the piano, marked 'una corda'. The piano part features a tremolo effect over a chord. The score illustrates how a dissonance creates a suspended fourth chord.

*Nota.* Tomado de *Orange Dawn* (1992), por Clarke.

También es importante remarcar la ausencia de sensibiles en toda la pieza, que termina de producir un sonido modal y suave, incluso en los momentos más climáticos.

Al respecto de esta obra, Clarke asegura que es un ejemplo de cómo le gusta crear imágenes a través de las piezas (Leigh Davis, 2012, pág. 135), tanto estáticas como en un sentido de viaje<sup>33</sup>.

### 3.4. Conclusiones de los análisis

El análisis de las obras anteriores muestra los rasgos propios de la obra de Clarke:

**Armonía.** Se recurre a tonalidad, modalidad y otras escalas no clásicas. Clarke no abandona en todas sus obras la tonalidad y la armonía más convencional: está presente tanto en los acordes mayores en los puentes de *The Great Train Race* como en las diferentes tonalidades, mayores y menores, por las que pasa *Orange Dawn*. Sin embargo, experimenta igualmente con otras escalas, como las modales (eólica y dórica en *The Great Train Race*, dórica y mixolidia en *Orange Dawn*) y otras no clásicas, como las de *blues* o las pentatónicas en *Zoom Tube*, obra que carece por completo de marcos tonales/modales.

**Melodía.** Los fraseos y motivos se construyen de formas muy variadas, según los medios utilizados. Por ejemplo, en *The Great Train Race* los intervalos se basan en elementos del R&R, mientras que en *Orange Dawn* se busca en las frases un sonido no-occidental, para lo cual se recurre a una indeterminación deliberada alrededor de la armonía que indica la armadura, huyendo de toda sensible, cadencia y categorización clara.

Figura 54



**Ritmo.** Se nutre, también, de múltiples influencias: de esta misma indeterminación en lo rítmico en *Orange Dawn*, pasando por figuras convencionales en *The Great Train Race*, hasta el *swing* que vincula los motivos de *Zoom Tube* con el género homónimo o con el *blues*.

**Técnicas extendidas.** Están muy presentes en cada obra, y generalmente orientadas a lograr una variedad tímbrico-melódica que exprese la imagen o idea programática de cada obra. Sólo en estas tres composiciones se recurre al aire residual, *glissando*, sílabas pronunciadas sobre el bisel, multifónicos, cuartos de tono, tocar y cantar, *frullato*, *jet whistle*, sonido de bambú y armónicos. Con ellas se crea desde un ambiente oriental en

<sup>33</sup> «Interestingly number of my pieces over the years have not begun and ended in the same key e.g. *Orange Dawn* & *Touching the Ether*. In both cases this artistically worked for me in that it helped fulfil a sense of journey; we have travelled via some kind of musical narrative to a new place, perspective, understanding or feeling» - Correos intercambiados

*Orange Dawn*, gracias a los sonidos de bambú, hasta una constante sensación de ritmo, de *groove*, en *Zoom Tube*, con los efectos más percusivos, pasando por momentos de gran potencia en *The Great Train Race* que se deben a tocar y cantar simultáneamente.

**Escritura/notación.** La escritura es lo más sencilla posible, y se utilizan las notaciones más estandarizadas para las técnicas extendidas. Por ejemplo, sobre cada nota no convencional está escrita la digitación correspondiente, aun cuando se haya dado antes; y se marca el *frullato* directamente con «fltz.», la abreviatura de “*flutterzunge*”, el término en alemán, y no con símbolos de trémolo, líneas ondulantes o erres, que pueden llevar a confusión. Esto permite una fácil accesibilidad aun cuando no se tenga experiencia fuera del uso clásico de la flauta travesera, tal y como Clarke asegura en su web (Ian Clarke, s.f.) y como demuestra la estandarización de sus obras en los diversos programas, de la mano de la estandarización de los símbolos que él emplea (Pietersen, 2010, pág. 223).

**Rasgos generales.** Sus obras tienen un cierto eclecticismo, la falta de establecimiento de un marco formal previo sobre el que componer. En su lugar, se subordina todas las características vistas a las necesidades de cada obra. En palabras de Clarke:

Intento contrastar trabajos anteriores, así que intento no volver a escribir *Zoomtube* porque ya escribí *Zoomtube*. *Zoomtube* fue interesante de escribir después de *The Great Train Race*. Quieres una pieza corta sin acompañamiento con “tocar y cantar” que no suene como la última. [...] Ahora simplemente tengo mucha más experiencia, [...] mientras que cuando escribí *The Great Train Race*, pude ver vínculos directos con Robert, que estaba influyendo bastante en mí en ese momento, porque pensaba “Wow, hay un multifónico, wow, puedes hacer tonos brillantes o digitaciones de bambú”. Por supuesto, su influencia siempre se quedará conmigo, pero [...] no voy a ver lo último que ha hecho y tratar de hacer algo así. [...] ha habido muchas, muchas más influencias, he pasado por un viaje musical más largo con cada cosa que escribo<sup>34</sup>. (Leigh Davis, 2012, pág. 136).

---

<sup>34</sup> «I try to contrast earlier works, so try not to write *Zoomtube* again because I've already written *Zoomtube*. *Zoomtube* was interesting to write after *The Great Train Race*. You want a kind of short unaccompanied piece with singing and playing that doesn't sound like the last one. [...] it's just a lot more experience that goes into everything now [...], whereas when I wrote *The Great Train Race*, I could see direct links to Robert who was influencing me quite strongly at the time, because I was going, wow there's a multiphonic, wow, you can do some bright tones or some bamboo fingerings. Of course his influence is always going to stay with me, but [...] I don't go to the latest thing he's done and try to do something just like it. [...] there have just been many, many more influences, I've been through a longer journey musically with everything I write»

## 4. Presencia de Clarke en los centros superiores de música de España

Una vez vistos el contexto y las características de Clarke y sus obras, procede realizar un estudio sobre el grado de presencia de las mismas en nuestro país. Se ha decidido circunscribir el ámbito de investigación a la asignatura de flauta travesera dentro del itinerario de Interpretación de las Enseñanzas Artísticas Superiores en cada centro que imparta este título.

En primer lugar, se ha hecho una revisión de todas las guías docentes de flauta a las que ha sido posible acceder. En estas se han buscado menciones directas a obras de Clarke, pues su presencia o ausencia arroja ya una primera idea sobre hasta qué punto es tenido por referencia en determinados cursos o apartados.

Sin embargo, la verdadera investigación debe centrarse en la realidad de los centros. Siendo las guías orientativas, puede haber departamentos que mencionen a Clarke pero cuyos alumnos no lo interpreten nunca o casi nunca; y puede haber otros donde no esté recomendado explícitamente, pero sea interpretado con más o menos asiduidad. Así, se ha contactado con los profesores y alumnos de cada conservatorio con la finalidad de indagar si realmente es interpretado y, a ser posible, qué obras en concreto<sup>35</sup>.

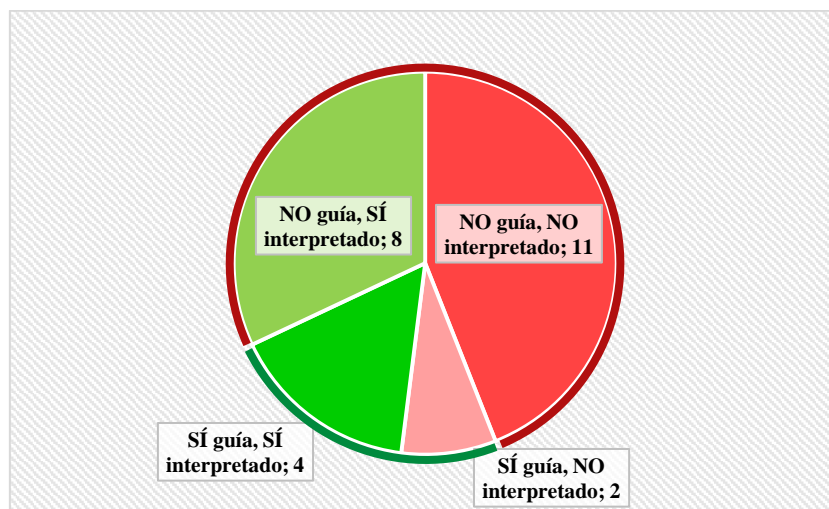
<b>Centro</b>	<b>Guía docente</b>	<b>Obras interpretadas</b>
<b>Rafael Orozco (Córdoba)</b>	<i>Hypnosis</i> (1º), <i>Orange Dawn</i> (3º), <i>The Great Train Race</i> (3º).	<i>Orange Dawn</i> se ha interpretado muy poco, <i>The Great Train Race</i> en ocasiones
<b>Victoria Eugenia (Granada)</b>	<i>Orange Dawn</i> , <i>Hypnosis</i> , <i>Zoom Tube</i> , <i>Touching the Ether</i> , <i>Beverly</i> , <i>The Great Train Race</i> , <i>Deep Blue</i> .	Muy habituales <i>Hypnosis</i> y <i>Zoom Tube</i> .
<b>Andrés de Valdevira (Jaén)</b>	<i>Orange Dawn</i> e <i>Hypnosis</i> .	No se ha interpretado.
<b>Málaga</b>	No figura.	No se ha interpretado.
<b>Manuel Castillo (Sevilla)</b>	No figura.	Clarke está muy presente. Destacan <i>Hypnosis</i> , <i>Orange Dawn</i> .
<b>CSM Aragón</b>	No figura.	No se ha interpretado.
<b>Coscyl (Castilla y León)</b>	No figura.	No se ha interpretado.

<sup>35</sup> Es posible que algunos de los datos sean inexactos, dado que su fiabilidad depende de la memoria y tiempo de permanencia de los docentes y alumnos consultados en el centro, así como de las obras que consideren más relevante mencionar de entre las que recuerden que se hayan tocado, si ese fuera el caso. Sin embargo, esta posible imprecisión no es de demasiada gravedad, pues al fin y al cabo se ajustaría a la falta de relevancia de Clarke en esos centros.

<b>CSM Castilla-La Mancha</b>	<i>The Great Train Race, Zoom Tube, Beverly.</i>	No se ha interpretado.
<b>Conservatori del Liceu (Barcelona)</b>	No figura.	<i>The Great Train Race, Zoom Tube, Orange Dawn.</i>
<b>ESMUC (Barcelona)</b>	-	-
<b>RCSMM (Madrid)</b>	No figura.	En 2008, un alumno tocó <i>Zoom Tube</i> en un recital y, desde entonces, las obras de Clarke se trabajan en clase, concretamente <i>The Great Train Race, Zoom Tube, Orange Dawn, Tuberama.</i>
<b>Reina Sofía (Madrid)</b>	No figura.	No se ha interpretado.
<b>Katarina Gurska (Madrid)</b>	No figura.	Se suele programar para 1º <i>Hypnosis, Touching the Ether.</i>
<b>Progreso Musical (Madrid)</b>	-	-
<b>Oscar Esplá (Alicante)</b>	-	-
<b>Salvador Seguí (Castellón)</b>	No figura.	No se ha interpretado.
<b>Joaquín Rodrigo (Valencia)</b>	No figura.	No se ha interpretado.
<b>ESMAR (Valencia)</b>	No figura.	No se ha interpretado.
<b>Bonifacio Gil (Badajoz)</b>	No figura.	Se suele programar para 1º <i>Hypnosis, Touching the Ether.</i>
<b>Musikex (Cáceres)</b>	No figura.	No se ha interpretado.
<b>CSM da Coruña</b>	No figura.	No se ha interpretado.
<b>CSM Vigo</b>	Se sugieren <i>The Great Train Race</i> (3º) y <i>Zoom Tube</i> (4º).	Habitualmente, <i>The Great Train Race, Zoom Tube.</i>
<b>CSM Galicia</b>	No figura.	No se ha interpretado.
<b>CSM Illes Balears</b>	No figura.	Se han interpretado algunas obras, especialmente <i>The Great Train Race.</i>
<b>CSM Canarias</b>	No figura, aunque otros cursos sí ha estado.	<i>Hypnosis</i> y otras, esporádicamente, para cerrar recitales.
<b>CSM Navarra</b>	No figura.	No ha sido interpretado.
<b>Musikene (País Vasco)</b>	-	-
<b>CONSMUPA (Asturias)</b>	No figura.	<i>The Great Train Race</i> para recitales en 2010, 2018 y 2021.
<b>Manuel Massotti Little (Murcia)</b>	<i>Zoom Tube, Beverly, Orange Dawn, Hatching Aliens, Deep Blue, The Great Train Race, Touching the Ether</i> , figurando por primera vez obras suyas en este curso académico.	<i>The Great Train Race, Touching the Ether.</i>

Figura 55

Situación de la obra de Clarke en los centros estudiados

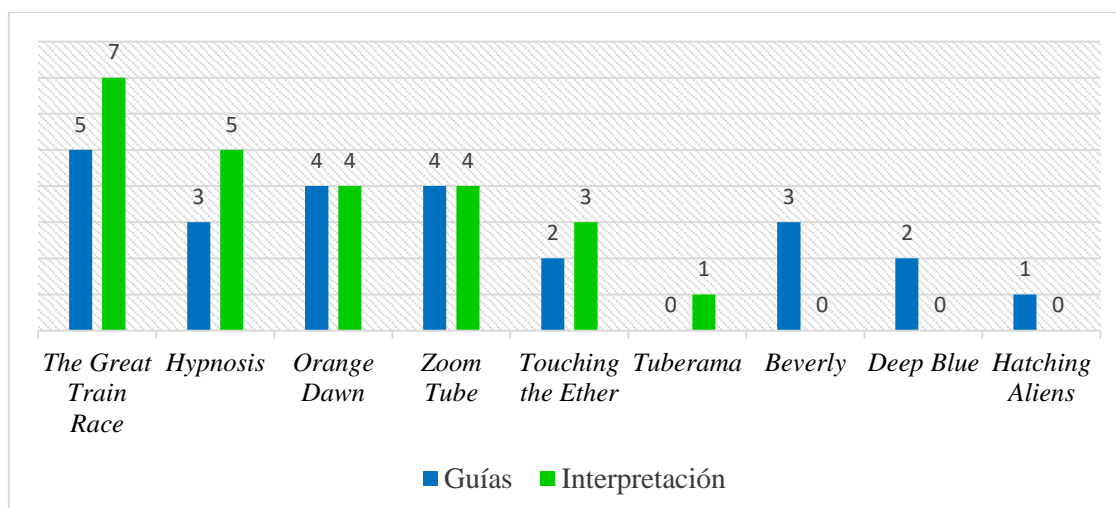


Como muestra el gráfico anterior, alrededor de un cuarto de los centros (24%) contempla en sus guías docentes una o varias obras de Clarke (arco verde alrededor del círculo). Por otra parte, en algo menos de la mitad de centros (48%) se interpretan sus obras (sectores verdes del círculo). En total, 14 centros (56%) lo tienen presente de una u otra forma.

De los centros donde se interpreta alguna obra suya, dos tercios no lo tienen en la guía. Casi todas estas son orientativas, pudiéndose añadir aportaciones en la clase. Esto indica que profesores o alumnos sugirieron trabajar Clarke sin haberlo conocido por la guía.

Figura 56

Veces que ha sido referenciada cada obra de Clarke en el total de centros estudiados



El gráfico anterior muestra, además de una existente pero leve correlación a nivel de país entre guías docentes e interpretación real, las obras más presentes en la enseñanza superior: *The Great Train Race*, *Hypnosis*, *Orange Dawn* y *Zoom Tube*.

## Conclusiones

A lo largo de este trabajo, se ha hecho un estudio de Ian Clarke desde varios ángulos.

Para situar un marco que dé sentido a su obra, se ha comenzado describiendo el desarrollo y características de la música en el siglo XX: géneros cultos, populares y evolución particular de la flauta. Seguidamente, se ha abordado la biografía del autor y las influencias musicales que inspiran su estilo compositivo. Tras esto, se han analizado tres obras del compositor, distintas entre sí pero igualmente representativas de su estilo.

Al investigar sobre Clarke, se ha comprobado que sus obras más relevantes tienen al menos un análisis realizado en algún trabajo previo, y muchos de estos poseen explicaciones del propio compositor. Sin embargo, casi todos los trabajos, análisis y artículos utilizados proceden de Reino Unido y EEUU, y, en español, sólo se han encontrado uno de México en 2012 y otro de España en 2018, que añaden sus propios análisis musicales a la información previa de otras fuentes en inglés. Este TFE partía de la presunción de que existían pocas fuentes sobre la obra de Ian Clarke, en general; y que se daba una brecha en la cantidad de información entre fuentes anglosajonas y en español, en particular. Por todo lo anterior, debo concluir que existe más literatura que la presupuesta, pero que sí parece darse la brecha mencionada.

En la segunda parte del trabajo, se ha indagado la presencia del repertorio de Clarke en la asignatura de flauta de los centros superiores de música de España. Para ello, se ha investigado tanto la guía docente como la realidad de cada centro, es decir: el repertorio interpretado en sus clases y audiciones.

Queda constatado que menos de la mitad de los centros investigados interpretan Clarke. Se cumple así el primer objetivo del TFE, investigar su difusión en estas enseñanzas, y se muestra que hay margen para ampliarla. Además, se puede teorizar que, en parte de los centros, no se interpreta por mero desconocimiento de su repertorio, pues cuando está sugerido en la guía, siendo seguro que los profesores lo conocen, es poco probable que lo descarten, y, en cambio, abundan más los casos en los que no se propone en las guías pero es querido interpretar. En adición, tanto algunos de los profesores consultados como la literatura sobre el compositor señalan su valor pedagógico para acercarse a la música contemporánea y la técnica extendida.

Considero que este TFE puede constituir una fuente relevante de información sobre Ian Clarke en español, facilitando su conocimiento y la investigación sobre él en nuestro panorama flautístico. Este era el otro objetivo del trabajo, y espero contribuir, con el mismo, a difundir su obra y utilidad de la misma en las enseñanzas superiores de España, generando un aumento de su interpretación, con sus consecuentes beneficios.

## Bibliografía

- (s.f.). Recuperado el 2 de Diciembre de 2020, de YouTube Music:  
[https://music.youtube.com/browse/VLPLpUDRO7v1x6i8G\\_-SoAKpSywHALxGevxV](https://music.youtube.com/browse/VLPLpUDRO7v1x6i8G_-SoAKpSywHALxGevxV)
- Apple Music*. (s.f.). Recuperado el 23 de Noviembre de 2020, de  
<https://music.apple.com/gb/album/within/381496805>
- Apple Music*. (s.f.). Recuperado el 23 de Noviembre de 2020, de  
<https://music.apple.com/us/album/clarke-deep-blue/644039964?l=es>
- Arkoudis, E. V. (2019). *Contemporary Music Notation for the Flute: A Unified Guide to Notational Symbols for Composers and Performers*. West Virginia University. Recuperado el 22 de Noviembre de 2020, de  
<https://researchrepository.wvu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4870&context=etd>
- Artaud, P.-Y. (1991). *La Flauta*. (C. L. Arribas, Trad.) Barcelona: Labor.
- BBC*. (s.f.). Recuperado el 23 de Noviembre de 2020, de BBC Young Musician of the Year 2008:  
[http://www.bbc.co.uk/youngmusician/sites/competition/video/david\\_wind.shtml](http://www.bbc.co.uk/youngmusician/sites/competition/video/david_wind.shtml)
- BBC*. (17 de Mayo de 2010). Recuperado el 23 de Noviembre de 2020, de 2010 Competition:  
<http://www.bbc.co.uk/youngmusician/sites/2010/pages/competition.shtml>
- Clarke, I. (1992). *Orange Dawn. 2009*. Londres: Just Flutes.
- Clarke, I. (1993). *The Great Train Race. 2010*. Inglaterra.
- Clarke, I. (1999). *Zoom Tube. 2004*. Reino Unido: Just Flutes.
- Dick, R. (1975). *The other flute*. Oxford University Press.
- Discogs*. (s.f.). Recuperado el 2020 de Diciembre de 1, de  
<https://www.discogs.com/es/Important-Notice-Environmental-Images/release/8149740>
- Diva Music Composers*. (s.f.). Recuperado el 21 de Noviembre de 2020, de Information About Diva Music Composers: <http://www.divamusic.co.uk/about.html>

*Diva Music Composers*. (s.f.). Recuperado el 21 de Noviembre de 2020, de Diva Music Composers Audio Showreel:  
<http://www.divamusic.co.uk/audio.html#ProdMusic>

Blenkinsop, Ian; Day, Kiku; Grant, Reg; Hayes, Malcolm; Howard, Keith; Ingham, Chris; Kimberley, Nick; Knighton, Tess; McCallum, Jenny; Milton, Matt; Moss, Chris; Staines, Joe; Sturrock, Susan; Tims, Oliver; Ward, Greg; Wilson, Ed (2013). *Música. La Historia visual definitiva*. DK.

Emma Resmini. (24 de Noviembre de 2014). Emma Resmini: Orange Dawn by Ian Clarke. YouTube. Recuperado el 4 de Abril de 2021, de [https://www.youtube.com/watch?v=XeGA6\\_D1AgY](https://www.youtube.com/watch?v=XeGA6_D1AgY)

*Guildhall School*. (s.f.). Recuperado el 4 de Noviembre de 2020, de Music alumni:  
[https://www.gsmd.ac.uk/music/music\\_alumni/](https://www.gsmd.ac.uk/music/music_alumni/)

*Guildhall School*. (s.f.). Recuperado el 23 de Noviembre de 2020, de Ian Clarke BSc(Hons) ARCS LGSM:  
[https://www.gsmd.ac.uk/music/staff/teaching\\_staff/department/2-department-of-wind-brass-and-percussion/65-ian-clarke/](https://www.gsmd.ac.uk/music/staff/teaching_staff/department/2-department-of-wind-brass-and-percussion/65-ian-clarke/)

Herzhaft, G. (2003). *La gran enciclopedia del blues*. Barcelona: Ediciones Robinbook, S. L. Recuperado el 20 de Diciembre de 2020, de <https://books.google.es/books?id=5gIJ1064upkC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Hickey, A. (2019). *A History of Rock and Roll music in 500 songs*. Recuperado el 19 de Diciembre de 2020, de [https://www.amazon.es/dp/B082GHWV3Q/ref=dp-kindle-redirect?\\_encoding=UTF8&btkr=1](https://www.amazon.es/dp/B082GHWV3Q/ref=dp-kindle-redirect?_encoding=UTF8&btkr=1)

Holmes, V. (February de 2014). Flutist-Composer Ian Clarke: Beyond Categories. *The New York Flute Club Newsletter*. Recuperado el 2 de Noviembre de 2020, de <https://www.nyfluteclub.org/uploads/newsletters/2013-2014/14-Feb-Newsletter-final.pdf>

How America invented Rock'n'roll. (Enero de 2001). *Total Guitar*.

Humphries, J. (Junio de 2002). The blues scale. David Gilmour-Style. *Guitar Techniques, The Ultimate Tuition Magazine*.

*Ian Clarke*. (s.f.). Recuperado el 15 de Noviembre de 2020, de Biography:  
<https://www.ianclarke.net/page4.html>

- Ian Clarke. (s.f.). Recuperado el 27 de Marzo de 2021, de Zoom Tube:  
<http://ianclarke.net/zoom%20tube.html>
- Ian Clarke. (s.f.). Recuperado el 28 de Febrero de 2021, de The Great Train Race:  
<https://www.ianclarke.net/page9.html>
- Ian Clarke. (s.f.). Recuperado el 29 de Marzo de 2021, de Orange Dawn:  
<https://www.ianclarke.net/page10.html>
- Ian Clarke. (s.f.). Recuperado el Noviembre de 2020, de <http://ianclarke.net/>
- Jasmine Choi. (14 de Enero de 2015). [Flute Solo] Great Train Race by I. Clarke 최나경 / Circular Breathing 순환호흡 기차경주 [vídeo]. YouTube. Recuperado el 3 de Abril de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=NHZBFZmGsDo>
- jwalker79. (4 de Mayo de 2009). Ian Anderson & Guests - Locomotive Breath, Live Barbican Centre, May 3 2009. Youtube. Recuperado el 24 de Enero de 2021, de [https://www.youtube.com/watch?v=59dpGs-MK84&ab\\_channel=jwalker79](https://www.youtube.com/watch?v=59dpGs-MK84&ab_channel=jwalker79)
- LakersDynasty42. (31 de Diciembre de 2010). 1994-95 Houston Rockets: Double Clutch Part 1/4. YouTube. Recuperado el 3 de Diciembre de 2020, de [https://www.youtube.com/watch?v=QfBNuOTrO8U&ab\\_channel=LakersDynasty42](https://www.youtube.com/watch?v=QfBNuOTrO8U&ab_channel=LakersDynasty42)
- Leigh Davis, C. (2012). *Extended Techniques and Electronic Enhancements: A Study of Works by Ian Clarke*. University of Southern Mississippi. Recuperado el 5 de Diciembre de 2020, de <https://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1658&context=dissertations>
- MarbleArts2011. (3 de Enero de 2011). Orange Dawn- Ian Clarke. YouTube. Recuperado el 2 de Abril de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=PZIF8izNzfQ>
- Marco, T. (2017). *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Bilbao: Moonbook.
- Martínez Alberó, I. (2018). *El mito de la caverna a través de la música de Ian Clarke: Convergencia de la música y la danza en el proceso creativo*. Conservatori Superior de Música "Oscar Esplà" d'Alacant. Recuperado el 15 de Noviembre de 2020, de <https://archive.org/details/ElMitoDeLaCavernaATravsDeLaMsicaDeIanClarke.ConvergenciaDeLaMsicaYLaDanzaEnElProcesoCreativo>

- McPherson, A. (2016). *Completing the Circle: The Flute Music of Gergely Ittzés*. Universidad de Tasmania, Tasmanian College of the Arts, Conservatorium of Music, Tasmania. Recuperado el 15 de Diciembre de 2020, de [https://eprints.utas.edu.au/23463/5/McPherson\\_whole\\_thesis\\_ex\\_pub\\_mat.pdf](https://eprints.utas.edu.au/23463/5/McPherson_whole_thesis_ex_pub_mat.pdf)
- Mead, D. (2002). Pink Floyd. Wish you were here. *Guitar Techniques, The Ultimate Tuition Magazine*.
- Miyazawa. (s.f.). Recuperado el 27 de Marzo de 2021, de Artist Interviews - Ian Clarke: <https://miyazawa.com/ian-clarke/>
- Monier, S. L. (2010). *Three Works For Flute By Ian Clarke: An Analysis And Performance Guide*. University of Nebraska - Lincoln. Recuperado el 1 de Noviembre de 2020, de <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1028&context=musicstudent>
- Moorhead, K. E. (2012). *A performer's perspective on the evolution and realisation of extended flute techniques: a portfolio of recorded performances and exegesis*. Universidad de Adelaida. Recuperado el 6 de Diciembre de 2020, de <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/90333/3/02whole.pdf>
- Morgan, R. P. (1999). *La música del Siglo XX*. Madrid, España: Akal.
- Music Bear. (12 de Octubre de 2011). Ian Clarke Plays Zoom Tube at East Middle School. Recuperado el 1 de Marzo de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=fAYRNudppwc>
- Nava Rivera, J. L. (2012). *Opción de titulación: notas al programa*. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el 17 de Noviembre de 2020, de [https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TES01000688552](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000688552)
- Osorio Villegas, M. C. (2014). Arte, música y cine en los años del nacionalismo alemán: Entre lo puro y lo degenerado. *Historia y sociedad*(27).
- Pietersen, I. K. (2010). *A Structured Teaching Approach to Extended Flute Techniques at Pre-Tertiary Level*. Universidad de Cape Town, Facultad de Humanidades, Cape Town. Recuperado el 11 de Abril de 2021, de <https://open.uct.ac.za/handle/11427/11717>
- Ramos, F. (2016). *La música del siglo XX: Una guía completa*. Turner.

- Rees, C. (Junio de 2008). Ian Clarke. *Pan. The flute magazine*, 27(2).
- Russolo, L. (1996). El arte de los ruidos. (U. d.-L. Mancha, Ed.) *Sin número*(3).
- Sierra y Fabra, J. (2016). *Historia del rock*. Siruela. Obtenido de [https://www.amazon.es/gp/product/B01LZ6XY8U/ref=ppx\\_yo\\_dt\\_b\\_d\\_asin\\_title\\_004?ie=UTF8&psc=1](https://www.amazon.es/gp/product/B01LZ6XY8U/ref=ppx_yo_dt_b_d_asin_title_004?ie=UTF8&psc=1)
- Simon Painter. (28 de Junio de 2012). Climate Wars Intro. YouTube. Recuperado el 21 de Noviembre de 2020, de [https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=48Bacl0WY3s&feature=emb\\_title&ab\\_channel=SimonPainter](https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=48Bacl0WY3s&feature=emb_title&ab_channel=SimonPainter)
- Simon Painter. (27 de Junio de 2012). Friends. YouTube. Recuperado el 21 de Noviembre de 2020, de [https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ciPWS9pvNTM&ab\\_channel=SimonPainter](https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ciPWS9pvNTM&ab_channel=SimonPainter)
- Simon Painter. (27 de Junio de 2012). Jetix. YouTube. Recuperado el 21 de Noviembre de 2020, de [https://www.youtube.com/watch?v=Jsi7\\_DWx4zY&ab\\_channel=SimonPainter](https://www.youtube.com/watch?v=Jsi7_DWx4zY&ab_channel=SimonPainter)
- Stolba, K. M. (1994). *The development of Western Music*. Dubuque: WM. C. Brown Communications Inc. Retrieved Noviembre 8, 2020, from <https://archive.org/details/developmentofwes000ostol>
- Timothy Hagen. (7 de Octubre de 2008). Ian Clarke (b. 1964): Zoom Tube (1999). YouTube. Recuperado el 2 de Marzo de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=GA3Ri2maYpo>
- Tippet Rise Art Center. (6 de Noviembre de 2019). Clarke: The Great Train Race - Emma Resmini [vídeo]. YouTube. Recuperado el 3 de Abril de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=JOm-1mg9W4Q>
- Toff, N. (1996). *The Flute Book* (Segunda edición ed.). Nueva York: Oxford University Press.
- Top Universities*. (s.f.). Recuperado el 14 de Noviembre de 2020, de <https://www.topuniversities.com/university-rankings/university-subject-rankings/2020/performing-arts>

Trash Theory. (19 de Junio de 2020). Before The Beatles: The Birth of British Rock [vídeo]. Youtube. Recuperado el 2 de Enero de 2021, de [https://www.youtube.com/watch?v=jMjrswNCaUw&ab\\_channel=TrashTheory](https://www.youtube.com/watch?v=jMjrswNCaUw&ab_channel=TrashTheory)

Uliana Zhivitskaya. Flute. (19 de Enero de 2016). Ian CLARKE. The Great Train Race - solo flute. YouTube. Recuperado el 6 de Noviembre de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=pTmbxT-DBvY>

Varèse, E. (1946). *Density 21.5. 1966*. Nueva York: Colfranc Music Publishing Corporation. Recuperado el 30 de Noviembre de 2020, de [https://imslp.org/wiki/Density\\_21.5\\_\(Var%C3%A8se%2C\\_Edgard\)](https://imslp.org/wiki/Density_21.5_(Var%C3%A8se%2C_Edgard))

Ward, E. (2019). *The History of Rock & Roll* (Vol. II). Flatiron Books.

Wikipedia. (s.f.). Recuperado el 15 de Diciembre de 2020, de [https://en.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9la\\_Bart%C3%B3k#/media/File:Bartok\\_recording\\_folk\\_music.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9la_Bart%C3%B3k#/media/File:Bartok_recording_folk_music.jpg)

### **Guías docentes de la asignatura de flauta travesera (como instrumento principal) en el itinerario de Interpretación:**

Conservatorio Superior de Música de Málaga. Curso 2020-2021. Recuperado de <https://conservatoriosuperiormalaga.com/pages/guias-docentes-nuevas-curso-20-21>

Conservatorio Superior de Música de Córdoba "Rafael Orozco" (Córdoba). 2019 (aún vigente). Recuperado de <https://csmcordoba.com/flauta-travesera/>

Conservatorio Superior de Música de "Andrés de Valdevira" de Jaén. Recuperado de <http://www.csmjaen.es/es/guias-docentes>

Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" (Sevilla). Curso 2019-2020. Recuperado de <http://www.csmjaen.es/es/guias-docentes>

Conservatorio Superior de Música de Aragón. Recuperado de <https://csma.es/gd/>

Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias. Curso 2020-2021. Recuperado de <https://consmupa.com/guias/>

Conservatori Superior de Música de les Illes Balears. Curso 2018-2019. Recuperado de <https://conservatorisuperior.com/es/interpretacion-clasica/>

Conservatorio Superior de Música de Canarias. Curso 2020-2021. Recuperado de <http://www.internationalcsmc.es/contenidos/documentos-institucionales/programaciones/220/223.html>

Conservatorio Superior de Música de Castilla y León. Curso 2019-2020. Recuperado de <https://coscyl.com/flautatravesera-planestudios/>

Conservatorio Superior de Música de Badajoz "Bonifacio Gil". Curso 2020-2021. Obtenido por correo electrónico del Jefe de Estudios.

Conservatorio Superior de Música Da Coruña. Curso 2020-2021. Recuperado de [https://www.csmcoruna.com/programaciones\\_modificadas-mayo-2020/?lang=es](https://www.csmcoruna.com/programaciones_modificadas-mayo-2020/?lang=es)

Centro Superior de Música de Galicia. Obtenido por correo electrónico del centro.

Conservatorio Superior de Música de Vigo. Curso 2020-2019. Recuperado de <https://es.csmvigo.com/guias-docentes-y-programaciones-did>

Centro Superior Katarina Gurska. Curso 2014-2015. Recuperado de <http://katarinagurska.com/oferta-academica/titulo-superior/>

Centro Superior de Enseñanza Musical Progreso Musical. 2018. Recuperado de <http://www.progresomusical.com/es/superior.php>

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Curso 2020-2021. Recuperado de [https://rcsmm.eu/estudios/GU%C3%ADAS\\_DOCENTES/?m=2&s=132](https://rcsmm.eu/estudios/GU%C3%ADAS_DOCENTES/?m=2&s=132)

Escuela Superior de Música Reina Sofía. Curso 2020-2021. Recuperado de <https://www.escuelasuperiordemusicareinasofia.es/titulo-superior>

Conservatorio Superior de Música "Manuel Massotti Littel". Curso 2020-2021. Recuperado de <http://www.csmmurcia.com/guias-docentes/>

Conservatorio Superior de Música de Navarra. Curso 2020-2021. Recuperado de <https://csmn.educacion.navarra.es/web1/guias-docentes-departamento-de-viento-y-percusion/>

Conservatori Superior de Música de Castelló "Salvador Seguí". Curso 2020-2021. Recuperado de <https://www.conservatorisuperiorcastello.com/es/guis-docents-titulo-superior/>

Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia. Curso 2020-2021. Recuperado de <https://csmvalencia.es/enseñanzas-superiores/>

## Anexos

### Anexo A. Correspondencia propia con Clarke

**Enviado el 7 de mayo de 2020:**

Dear Mr. Clarke:

My name is Miguel. I study a transverse flute degree on the Oviedo superior conservatory. Right now, I am analysing "The Great Train Race" for an Analysis subject. First, I have to say I love your work and, more particularly, this piece. That is why I started to analyze it, but while I work on it, I discover more interesting elements. One of them is the harmony, which makes me doubt a lot among its possible interpretations.

I would like to ask you a few questions about this, but obviously I will respect it if you don't have the time or the intention to answer: I'll understand it perfectly.

If that is not the case:

I have observed that the modal centers of the piece (not functional), seen on a distance, trace a kind of macro-functionality throughout the entire work. I have made a table disposing the modal centers in both editions, seen as grades from different notes. Previous clarifications: G-D (2nd and 3rd columns from the right) occurs 4 times, although it has been hidden here for practical reasons; both editions are analyzed from D, G and B; in the areas that oscillate between A/bB, only the bB is analyzed, with A being its mere seventh; Bridge 1 (measure 30), without tonality, is omitted.

1st ed.	B (measure 1)	D (24)	A/bB (31)	G (62, 70, 89, 97)	D (66, 73, 93, 100)	B (102)	A or #C
From D	VI	I	VI	IV	I	VI	V or VII
From G	III	V	III	I	V	III	II or #IV
From B	I	III	(VII)	VI	III	I	VII or II
2nd ed.	D	F	A/bB	G	D	-	A or #C
From D	I	III	VI	IV	I	-	V or VII
From G	V	VII	III	I	V	-	II or #IV
From B	III	V	(VII)	VI	III	-	VII or II

Seeing this, and knowing about your musical origins in the world of jazz, blues and rock, it is difficult to think that there is no an intencional large-scale functionality reproducing the progressions characteristic of these genres.

For example, if we choose the second edition from D, this is the result:

I-III-VI-IV-I-IV-I-IV-I-IV-I-V (or VII).

With a very typical rock progression being:

I-I-IV-I-V-IV-I-V

Is this progression intentional? Is it correct to analyze it from D? Or I have to look from another note to find a progression of another genre?

And in the first edition, is it correct to analyze it from the same note, or there should be another reference?

Is this "macro-functionality" simply casual?

Or is it casual in one edition and not in the other? Or maybe it started out as a weak macro-functionality that you wanted to reinforce in the second edition?

This work is a true intellectual stimulus, and many questions arise when analyzing it.

It would be a pleasure if you could give an answer to all this questions in order to help me understanding better your work. I would be really grateful.

Thanks in advance, I look forward to hearing from you.

Yours faithfully,

Miguel Pérez García.

**Recibido el 10 de mayo de 2020:**

Dear Miguel,

Thank you for your email. Let me try to help.

Editions:

The original is for B foot and the C foot version is a compromise for players who do not have a B foot.

The original came out nearly 30 years ago and I vaguely recall that there were some short print runs that were subsequently found to have an error which conflated both the B foot and C foot versions. There should only be 2 versions. The later editions were new print settings of the original and included some updated fingering options. You may have one of the rare copies that gave rise to an unintentional hybrid version. This of course would add unnecessary complexity to your analysis.

Another complication for me in answering your questions, is that I am having to remember and post analyse my process from a long time ago. However, I'll try to shed some light on it for you.

- A lot my composing process is from the instrument. This means a great deal of the development of the ideas is by playing them. I recall this to be the case when writing *The Great Train Race (GTR)*. Therefore, feel and instinct interplay with conscious analysis.
- Interestingly number of my pieces over the years have not begun and ended in the same key e.g. *Orange Dawn & Touching the Ether*. In both cases this artistically worked for me in that it helped fulfil a sense of journey; we have travelled via some kind or musical narrative to a new place, perspective, understanding or feeling. So, it would seem I'm not entirely attached to the conventional idea of Shenkerian tonality i.e. of a fixed overall tonic. Sometimes it seems to work to end up somewhere new by the transformational process of the piece and sometimes I conform!
- The GTR is inspired by the excitement of a Steam Train and how it connects to our inner child, wonder and imagination. The tonality is functional in that it supports the shape of the unfolding imagined narrative. Hence the shifts might be better understood when seen more as gear changes, or perhaps shifts of moods, scene or tension and release. Perhaps this makes more sense that looking at them in terms of traditional chord progressions or modulation.
- My classical and non-classical background/career, including rock does seem to influence my compositions. So, you are correct to notice some rock harmonic influence here.
- If I were to think about the harmonic structure, then I think we start in B minor and journey from there. The C foot version starts in D minor and through the crazy transition at bar 30 enables us to re-link to the B minor version. Importantly, this is a zany change of mood using a surprising outburst from the performer to transition; think steam train screaming to a bizarre halt to speak to a drunk waltzing steam organ. Though they approach from different directions, the harmonic transition

seems to work. In the rogue print run I think page 2 crossed versions. This just makes things zany in a different way but messes with my expectations and intentions ... so best ignore.

- The I-I-IV-I-V-IV-I-V influence? That might be more obvious in my piece *Zoom Tube*. After all the Gmin Dmin movement in the driving singing & playing section is just I V I V from the secondary tone centre of G (or VI from the perspective on Bm). This is not peculiar to rock. The minor 7<sup>th</sup> and the parallel minor 3<sup>rd</sup> shift is perhaps from rock ... think bar chords on an electric guitar.
- There was no compositional change intended in the 2<sup>nd</sup> edition. The rare print run error may have led to some confusion. However, the main compositional features are hopefully robust enough to survive this accidental and un-intended version.
- There is always an interplay between instinct and intellect when I write. So, some structures emerge instinctively, some fortuitously and some by design. Some elements of the compositional alchemy may remain a mystery ... at least in terms of a rational explanation ... it seems like that when I look back. All of these elements may, or may not, have roots in my unconscious influences, whether by conformity or opposition.

I hope that helps.

Kind regards,

Ian

## **Anexo B. Análisis sobre las partituras**

Desde la siguiente página, se presentan los análisis musicales de *The Great Train Race*, *Zoom Tube* y *Orange Dawn* (este último precedido de la parte de flauta), realizados sobre las mismas partituras de las obras, a fin de complementar y ampliar los análisis realizados en el cuerpo del trabajo.

Las anotaciones de forma figuran con tinta azul; las de armonía y melodía, en verde; las de ritmo, en rojo; y las técnicas extendidas relevantes se han remarcado en amarillo.

# 'The Great Train Race' by Ian Clarke

Welcome to the 2nd edition of 'The Great Train Race' where both the B foot and C foot versions are included; on page 1 & 7 respectively. The original 1993 1st edition performance notes are shown below. Further performance notes and edition information may be found at the back of the book. This piece has been on an incredible journey around the world since it was first published - please enjoy your own personal adventure.

## Original Performance notes (see back for further notes)

The Great Train Race was conceived and written as a showpiece for the flute 'as you don't usually hear it' ! It should be both exhilarating and fun for performer and audience alike. There are two versions; one for 'B' foot and one for 'C' foot joint. Neither require open holes.

### **R - Residual tone -**

i.e.... the breathy noise of the flute left when a proper tone is purposely not formed. The notation of an open slashed note-head further reinforces the idea that a conventional tone should not be striven for. A 'B' should be fingered throughout the first page ('D' in the C flute version). The technique may be best described as 'a slight letting go' or 'unforming' of the embouchure; pushing the jaw and embouchure forward whilst narrowing the gap between upper and lower teeth will also help.

### **Explosive harmonics -**

These layered harmonic spreads intersperse the opening section building in intensity and reinforcing the rhythm. They are the results of short, increasingly energetic accents produced by very short huffs. At their peak they should explode from the bed of rhythmic residual tones. Do not attempt to obtain exact reproductions of the harmonics marked but listen more for the effect and follow the dynamic and rhythmic shape. The harmonics are a result of the explosion and not the other way round, hence a little unpredictability should creep in.

### **Fltz - Flutter tonguing -**

Either the rolled R's or sophisticated gargle will work.

### **Singing and playing -**

If the performer is not used to this technique then they should work it up slowly i.e. only singing and playing for brief periods to start with. Use your falsetto if you are the male of the species! All the singing and playing in this piece is in octaves. The descending chromatic/glissando run may effectively end in a grunt and is not expected to be a precise match especially since the C flute version starts very high for the voice. Be careful not to strain the voice particularly if you are not used to singing and playing.

### **Multiphonics -**

The multiphonics used are of the more friendly variety. There are seven from only four different fingerings which are all marked at least once.

### **Timbral trill \* -**

The third register 'D' trill is in fact a repeating group of three notes through the fingerings given : 'D sharp', 'D quarter sharp' and 'D'. A liquid quality should be striven for. In the long trill section the trill transforms into a more complex sequence in which rhythmic properties unfold. The music then slowly grinds to a halt. It will become apparent to the performer that they may actually stop on any note, except 'D'.

### **Breathing \*\* -**

Note that the opening page should be in one breath. If this proves a problem then a contraction of the musical idea is more preferable than a breath. This also applies to the trilling section in which the dramatic suspense may be further extended by circular breathing (if you are able), hopefully leaving your audience both amused and bemused!

### **Note bending -**

The octave 'E' bend is achieved by a lip and head movement covering the embouchure hole. The octave should be maintained.

### **♯ - Slightly sharp ♯ - quarter sharp.**

These pitches come from given fingerings.

### **Pentuplets (page 5) -**

This sequence is awkward to begin with but, as someone once said, 'time, patience and intelligent work' !

*Ian Clarke*

*Suggested reading:* Tone Development Through Extended Techniques - Robert Dick Circular Breathing - Robert Dick

\*This is arguably not strictly speaking a timbral trill and perhaps not a microtonal trill either as it features 3 notes; of rather more academic than practical consequence in this case.

\*\*The notes at the back of the book will show a slightly more flexible approach.

NOTICE: The unauthorised copying of this publication is illegal.

It would be helpful to register or ask if the venue is registering public performance details with 'The Performing Rights Society' at 29/33 Berners Street, London W1P 4AA - tel: 020 7580 5544 or equivalent society in your country. Most venues and institutions have a performance licence so there is usually no further cost implication; a programme sent to the PRS or equivalent may help facilitate allocation of licence monies already paid. This is not intended to be an obstacle to performance.

# The Great Train Race

(C foot verion)

Ian Clarke

## Introducción

Presto ♩ = 184

R R R R R R R R simile....

N.B. Imagine this first page is a graphic score - think 'Steam Train'!  
The shape, rhythm, accents & tonal centre are important  
whereas the precise graduation of harmonics and number of bars are guides.  
Refer to performance notes throughout.

Flute

*ppp*  
Centro tonal: Re

R - Residual/breathy tone notated by open slashed note-head

Musical staff 1: Flute part, measures 1-4. Includes dynamic marking *poco a poco cresc.*

Musical staff 2: Flute part, measures 5-8. Includes dynamic marking **(Explosive harmonics)** and *sf*.

Musical staff 3: Flute part, measures 9-12. Includes dynamic marking *sf*.

Musical staff 4: Flute part, measures 13-16. Includes dynamic markings *sfz*, *molto dim.*, and *sf*.

Musical staff 5: Flute part, measures 17-20. Includes dynamic markings *pp* and *sempre dim.*

Musical staff 6: Flute part, measures 21-24. Includes dynamic markings *ppp* and *perdere...!*

**A**  
a1

*p* **Re esolico** *cresc.*

*mf*

flz

*fz pp*

**a2**

*mf* **Fa esolico** *f*

*mp ff*

**Puente 1**

*fff* **(armonia)** Upper part - flute Lower part - voice glissando

**B**

*mp* **La Sib La**

*molto meno mosso e rubato*  
♩ = 184

C fl

- 3 -

Tip: Try using the little finger on the 2nd trill key in bars 35 & 36. This is recommended for a simpler fingering transition.

Change Fingers

Sib

rit.

$\text{♩} = 72$

simile...

*p*

*poco a poco accel.*

*cresc.*

La

Tip (optional): If using the 2nd fingering option in bars 42, 44 & 50 then use the little finger on the 2nd trill key.

Sib

*mf*

*sempre accel.*

La

$\text{♩} = 208$

string.

Sib

$\text{♩} = 160$

*ff* Re

La

Do# (Do#)

Puente 2

*a piacere*

A'

Tempo primo

Sing and play (voice one octave lower - falsetto for males)

etc

Re eólico

C

(See timbral trill in performance notes)

*sempre legato quasi trill*

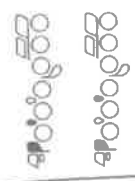
no voice

75 *f* 3 3 *dim.* 3 3 3 3 3 3 3

Timbral trill - simile (as in previous bar)

76 *pp* *fp*

80 *fp* *fp* repeat ad lib Circular breathe if able! *cresc.*



84 *f* 5 5 5 5 *sempre legato*

repeat ad lib

85 5 5 5 5 *rit.* *f*

86 3 3 3 3 3 3 3 3 *sempre rit.*

87 5 5 5 5 *ff*

A<sup>1)</sup>

Tempo primo

Sing and play!

89 *ff* Sol dórico 6

91 6 Re eólico

94 6

96 7 Sol dórico 6

98 6

100 Re eólico 7 Timbral trills (see bar 74) 7

CODA

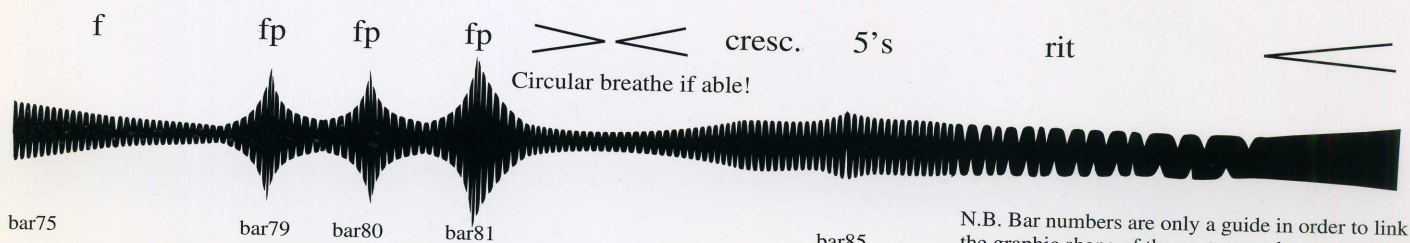
102 no voice *sf* *pp* cresc. 6 Re La Do#

## Additional Performance Notes

These notes should be read in conjunction with the original notes at the beginning of the book and are intended to provide further useful information. Additional notes and the latest information can be found at [www.ianclarke.net](http://www.ianclarke.net). In this edition the music itself is very similar to the 1st editions. One notable addition is the inclusion of alternate multiphonic fingerings in the score.

- It is recommended that the whole piece be memorised if possible; the 1st page in particular is more straightforward than it might first seem. It is not necessary to count the bars of the opening gesture although it is of approximately the length indicated. The shape and rhythmic detail is as written.
- The opening and more particularly the 'optional circular breathing' page might be imagined with a graphic score (see below). This will help with shape, intention and of course illustrates the idea that at these points a precise number of bars is not intended. Notwithstanding this the music should be played as written, bearing in mind the usual maxim that the music is the map and not the territory.
- The opening should be fast throughout. The train is not starting and stopping at this point!
- It is helpful to create the image of a steam train for the audience in an introduction and to give them permission to smile and have fun.
- Although it is preferable not to breathe in the opening it is possible to perform successfully with breaths. One or two can be taken by missing a 1/16th immediately after one or two of the explosive harmonics.
- The pitch of the voice throughout the voice glissando in bar 30 can be more easily matched to the chromatic run of the flute if the structure of descending 5ths is observed i.e. the 1st note of each group of 7 can serve as pitch alignment points. However, do not worry if the alignment of flute & voice is not perfect here; the voice may run out of range near the bottom ... this doesn't matter! The whole effect should be fun, bizarre ...even slightly outrageous! This figure runs immediately into the zany fragmented waltz.
- The multiphonics can be improved using a number of techniques, for example by practising the passages picking out the lower and upper voice separately. In bars 31 - 42 the lower voice will usually require more coaxing in order that both sound. Thinking of blowing slow warm air can also be useful. Once a good airspeed is found for both notes then try to keep this steady as you learn to sustain both notes. Note that most of the multiphonics are mezzo staccato i.e. fairly short notes. Hence sustained multiphonics, which are a little more challenging, are only asked for on just a few occasions. There are several resources for improving and understanding multiphonics.
- Note the new alternative fingering for the multiphonics (shown 2nd) give a neat option to facilitate moving at speed as the accel. builds up. In bars 42, 44 & 50 there is arguably a slight compromise in timbre with the 2nd option.
- The note bends in bars 58-61 can go further than the original 1/4 flat indicated. A full semitone is more effective. Make the foundation of the bend a loud E2 (the lower note). The E3 (upper notes) will naturally begin to appear and can be emphasised by changing the vowel. As the notes bend down the high octave will disappear for a moment as indicated by the bracket. This is fine. It is a lip bend so keep the same fingering.
- Overall the piece should have bags of energy, personality and where appropriate speed. The singing and playing sections can eventually have real attitude and exhilaration.
- Whilst the circular breathing is optional, it is not impossible. Do not discount the possibility that you may find out how to do it and learn to do it yourself.
- Try to create some entertaining suspense during bars 76 -89. Draw your own picture of the soundscape through this section. Below is a rough shape where the fp's are apparent. If you are not circular breathing then work the breathing into the music perhaps taking them before one or two of the fp's and during the rit before the final pause.
- Although possible to hold the final multiphonic effectively, it may not always sound consistently in every performance. Make the centre of balance the C#. It is helpful to approach it fairly calmly in order not to over-blow at the climax of a very energised section and piece. Whatever happens, play with conviction. Steam trains are marvellous engineering feats and although they are not entirely clean, they have power, spirit and excitement!!! Good luck!!!

Ian Clarke  
2010



N.B. Bar numbers are only a guide in order to link the graphic shape of the gesture to the score.

# Zoom Tube

by Ian Clarke

Zoom Tube is a rhythmic blues influenced piece employing a raft of extended techniques to achieve its aims.

New compositions are necessarily, consciously or sub-consciously, influenced by other work. In the case of Zoom Tube there are many inspirations: rhythm & blues, Bobby McFerrin, Stockhausen, Robert Dick, Ian Anderson & South American flute playing spring to mind fairly immediately but I'm sure there's more if one wanted to delve further. Beyond this I had an impression of what I wanted to achieve and, since I am a composer & flautist, naturally enough its birth was largely through experimentation and improvisation on the instrument. The extended techniques and hence palette of colours was very much a means to an end rather than just an end in itself. Amongst other things I wanted the flute to groove, much as a rhythm guitarist might, so chords (multiphonics) and damping techniques were necessary. When the human voice is used to groove an array of percussive vocalizations are employed to imitate a drum kit or used as interjections to further rhythmic suggestion. Therefore note bending, an array of articulations and the voice were going to feature. I also wanted it to complement the piece called 'The Great Train Race' that I had written for solo flute; this had been conceived as a fun and exhilarating work showcasing many extended techniques. I needed a still more diverse and exciting sound world to draw on. As well as the techniques already mentioned the exploration of quartertones and breathy colours fascinated me; singing and speech use subtle pitch inflections that lie outside the well-tempered scale so this seemed an obvious area to explore. In the end I hope I have achieved something new and exciting for the flautist that will surprise and inspire!

## Performance Notes

It is possible to approach this piece without too much experience with extended techniques but clearly it is a different proposition to learning a more conventional composition and some background work would be advisable; for example practice of singing & playing which will be unfamiliar to many players. Expect to take a little time to get used to the notation and techniques - particularly the various fingerings employed for multiphonics and quartertones. Bars 76 & 77 may be particularly challenging! Even though most things are easier than they look, this is unlikely to be a piece to learn in days! Having said that, I hope that it is fun and rewarding to learn and that you will enjoy the unraveling process!

### Breathy tone

Breathy or residual tone is the rushing air sound without the normal flute tone. Bringing the jaw up and forward so the bottom teeth almost touch in front of the top teeth may facilitate this effect. Although loosening the embouchure is sometimes helpful, it is counter productive when trying to produce the long opening phrase in one breath. If one or two harmonic strains appear during the loud gestures in the opening statement this can add to the overall mysterious quality.

### Multiphonics/Singing

If you are unfamiliar with multiphonics then spend some time getting used to the fingering, the dynamics and the subtle embouchure positions required for each of the pitches indicated before attempting multiple pitches simultaneously. Multiphonics have a colour unto themselves; don't expect to sound like two or more flautists. Focus your ear on the lower pitch in most cases and use a dynamic that suits the weaker note e.g. don't overblow the multiphonics on the first page. Stabilizing the pitches can be tricky with some multiphonics but often only a brief chuff is required. Sing in octaves with the upper pitch when singing & playing; men preferably use falsetto or otherwise sing at two octaves below. The other pitches may become necessarily weaker in this case so don't worry too much about finding equally balanced pitches; enjoy creating the complex colour! Having chosen your octave to sing in you may find that some pitches still lie at the top or just beyond your vocal range e.g. the G in bar 21, 65 & 71. It is fine if you 'don't quite make it' with the voice at these points since they are meant to be fairly extreme gestures; particularly at bars 65 & 71 where singing a fourth lower is also effective and can save the voice!

### **Note bending**

The fingerings or appropriate instructions are given. Arrows indicate transfer from covered holes to rings or vice versa. On pages 4 & 5 the gestures are long slow bends approximately going through the pitches given.

### **Articulations**

Articulations are indicated at various points throughout the piece and form an important part of the language of the piece. They are produced in one of a number of ways:

1. With little or no tone - particularly when there is no note-head as in bar 3. Ref. Shadow notes
2. With the embouchure in speech position - producing various percussive breathy sounds of varying intensities. The dynamic range of these is enormous from explosive shearing bursts of steam to a light patter.
3. With embouchure and tone in 'normal mode.

The consonant and vowel are usually important to note; hence a 'che' is distinct from a 'cha'. Once the language, flavour and direction of the piece are understood a degree of flexibility and spontaneity can be introduced. The articulations given are necessarily only one snapshot of the possibilities of the piece but until these are thoroughly understood it may be dangerous to venture elsewhere; note that two sets of articulations are marked at the beginning of page 5 & 6 where choice or mix may be made. Mastery of the techniques and new coordinations are essential so that a change to the text is not a diminution but an exciting expression of the moment that can vary from performance to performance! Please remember that this piece 'sounded', before it became constrained to the page; the audience does not see what the instructions look like, they just want to hear the 'music'! This is of course true of most music but I am aware that it may be more important than usual in this case given the 'look' of the score! Therefore, once the initial deciphering phase is gone through, endeavor to 'feel' rather than 'read' the music. Turning away from the phrase or section you are playing and 'jamming' on it or related material until it feels natural maybe helpful in achieving this.

### **Note-heads & shadow notes**

The absence of a note-head indicates a shadow note where a light, damped sound is used - usually with the 'ke' articulation. The air column can be thought of as being choked by the articulation. If unclear, the fingering is normally to be taken as the same as the following note.

Slashed note-heads indicate a breathy/residual sound. In the opening statement the embouchure is fairly formed with the jaw in a forward and up position as described earlier. In the main body of the piece the embouchure becomes progressively more loose/open (as in the speech position for the given articulation with the flute becoming passenger like) as the dynamic or accent level increases.

In bars 20 & 22 I am aiming at a choked shadow note effect although in this case marked with a slashed note head to indicate the notes/fingering.

### **Quartertones**

Quartertone fingerings are given but are not necessarily the definitive fingerings to be used. You may find variations on some of the fingerings that work better with your flute for you. Bear in mind that the open-hole alternative is often not used in order to avoid the glissando effect, thereby retaining distinct step movements, so try and avoid replacing these with open-hole versions. Clearly bar 10 and perhaps less clearly bar 12 are examples of where a glissando is desired!

### **Yow!!!!**

Yes, a joyous solo vocal exclamation!

### **High F#s**

High F# tends to be an extremely loud note which is probably best visited infrequently for the sake of hearing health (we are told prolonged exposure to loud sounds can damage hearing). It is not necessary in this case to reach a clean F# as an explosive breath sound with this fingering is just as effective and more comfortable for the performer.

### **Jet Whistle**

Cover embouchure hole with the mouth and blow. Rotating the flute out will give rise to higher harmonics that have a whistling nature. In this case, blow explosively whilst rotating the flute out and fingering low B. This will mean going from low to high whistle harmonics; a searing low to high gesture is required as opposed to aiming at particular pitches.

Further reading Suggestions:

'Tone Development Through Extended Techniques' & 'The Other Flute' - Robert Dick, 'For the Contemporary Flutist' - Wil Offermans, 'Xi' - Stockhausen

To my wife

# Zoom Tube

1999

Ian Clarke

**Introducción**

Progressively uncover holes from D key to A key

**Glorando**

Progressively open rings from D ring to G ring

residual - breathy tone approx. 20sec

Plute

*pp* *mf* *ff* niente

**A**

*a1*

♩ = 84

Conventional note heads - normal tone  
Slashed note heads - breathy residual tone  
No note head - shadow note with dry 'ke' articulation

*Escala pentatónica de Mi*

ke du ke cha ka

*simile*

ke ke cha ka ke

kay ke ke duk ka duu ke ta ka

**IV**

*Escala de blues de Mi*

cha ka i

11

IV i IV

13

*Sing & play*

*f with attitude*

Escala pentatónica de Mi

i

ke cha ka

15

ke ta ka

17

cha ka ke ta ka ta

IV

19

cha ka ke

IV i

Escala de blues de Mi

21 *no voice* *ke ke ke ke*

*Puente 1 ≈ B*

23 *mf* *Escala de blues de La* *sing bracketed sections*

25

27

29

31 *f* sing lower part

**N.B. embouchure unformed in speech position**

Progressively uncover holes from D key to A key approximating to the pitches given.

Progressively open rings from D ring to G ring

Like fading echos

*niente*

**B**  
Introducción

35 *fff* *molto dim.*

Sha ka cha ka cha 3 ka cha 3 ka cha 3 ka cha ka cha ka cha ka cha ka cha

Ritmo de a2

Escalas de cuartos de tono

*f* *molto dim.* Ritmo de a2

Chew kechew ke chew kechew ke chew kechew ke chew kechew kechew kechew kechew

Sincopa: ritmo de a1

progressively uncover holes

progressively uncover rings

*niente*

40 *fff* *molto dim.*

Sha ka cha ka cha ka ka cha ka ka cha ka ka cha ka ka ch ka ka cha ka ka cha ka ka

43 *mf* *molto dim.*

Thpe ke chu ke thpe ke chu ke thpe ke chu ke thpe ke chu ke thpe ke chu ke thpe

(lip or gradually close keys for quarter steps in this bar)

b1

light



progressively uncover holes

simile

47 *p*

Cher ke ke ke che ke ke thpe ker ke che ke che ke Sha ke che ke che ke ke du da ke che ke che ke  
Sha ke che ke che ke ke che cher ke che ke che ke Sha ke che ke che ke ke ka ka ke che ke che ke

Use resonant thpe, du & da. Pick and mix in given styles for this section.

### Escalas cromáticas descendentes

49 *mp* *dim.*

*simile* *mf*  
normal tone

51

*fltz* *fltz* *fltz*

Melodía/multifónicos de a1

53

Ritmo de a2

55

*fltz*

57

*p* *p* *p* *p*

voice: niente  
Ritmo de a1 (gradually introduce voice)

### Escala de blues de Fa#

*p*

59 *p* *mf* *p* *mp*

du ke ke cha ke ke che ke chu ke da du da du da du ke ke cha ke ke che ke chu ka ke du du  
te ke te ka de ke te ke te ke ta du da du da

61 *p* *mf* *p* (gradually introduce voice)

ke ke cha ke ke che ke chu ka ke du du du ke ke cha ke ke che ke ke du da du da du da du da du da

63 Ritmo a 7 Ritmo de a 2

VII 3 ke ke cha ke ke che ke chu ka ke du 2 1 2 ke ke cha ke ke che ke chu ka ke ke ke

65 *p* *ff* *mp* *pp*

i ke ke cha ke ke che ke chu ka ke du du du ke ke cha ke ke che ke ke du ke du du

67 *f* VII

du ke ke cha ke ke che ke ke du da du da du da du da du da du ke ke cha ke ke che ke chu kay ke du dat du dat  
(gradually introduce voice)

69 *p* *ff*

de ke ke cha ke ke che ke du du ku ka ke ke cha ke ke che ke chu ka ke du du

71 *p* *fff* *f*

Ritmo a1 ke ke cha ke ke che ke ch ke ke che ke che ke sha ke te kay kay ke cha ke te kay de ke cha ke

Saltos Libres Ritmo a2

73 *fff* *f* *fff* *f*

cha ke te kay kay ke cha ke te kay de ke cha ke sha ke te kay kay ke cha ke te kay de ke cha ke

75 *mp*

che ka che ka che ka

Puente 2

Ritmo a2

Escala de cuartos de tono ascendente poco a poco cresc.

77

78 *f* *f*

go! Sing & play

YOW!!!

ke cha ka

Escala pentatónica de Mi

A1

81

IV

83

IV

i

Escala de Blues de Mi

85

IV i

IV i

IV i

Esc. cuartos de tono desc.

(Punte entre semi-frases de a1) ≈ B

CODA

87

gliss D until A then finger B progressively uncover holes

Mi menor / blues *sffz* → Síncope: ritmo a1

*sffz*

89

gliss D until A then finger B progressively uncover holes

*sffz*

simile improvise increasingly explosive articulation

cresc.

92

Jet whistle

*fff*

*sffz*

sssssshhhhhhhaaaaa!!!

poco rit.

molto rall.

Note that it is only necessary to sing the notes with conventional note heads on the last three lines.

# Orange Dawn

Orange Dawn was originally inspired by the vision of a dawn scene in the Great Rift Valley of East Africa. Awaken- ing exotic animal life, particularly birds such as pink flamingos, were envisaged silhouetted against a dramatic rising sun. From here the piece grows, taking on a range of emotions and reactions to Man's involvement in this 'other world' (or more accurately - 'real world'). These may range from serenity to awe and anger; the latter unfolding in the first part of the piano cadenza.

As with any music, I hope Orange Dawn takes you on a journey of your own that develops with time.

## Performance Notes

In the opening and closing section of Orange Dawn alternative fingerings are used to help create a mysterious earthy quality to the sound. This may further be enhanced by playing with a very hollow sound with the aim of producing an enigmatic result. All diamond headed notes should employ the fingerings shown. Please note that some of the fingerings need 'persuasion' to keep in tune. This is part of the charm.

From a practical point of view it is useful to note that the alternative fingerings maybe more quickly memorised if they are related to known fingerings e.g. the opening G# is a low C with the addition of the G# key\* , the F# is a normal F# with the addition of the 2nd trill key and the C# in bars 3 & 18 are like a 4th 8va C# with the little finger on the D# key. Also some movements are better remembered from known fingerings e.g. in bar 1 the move from G# to C# is done by subtracting a B from the G#.

To execute the grace notes G#-B-G# in the opening section lift and replace the thumb keys as indicated by the crossed thumb key on the alternative G# fingering.

N.B. In the sections using alternative fingerings, G natural and bottom C are fingered in the conventional manner as is the D (3rd register) before the first timbral trill (bar 3).

The bends indicated by the straight lines should be executed by sliding the relevant fingers between the two fingerings as indicated by the arrows. In all but one case this requires sliding from covered keys to the rims or vice versa. In the case of the A to B bend (middle register) on line two; smoothly uncover the A key and then finger the alternative B in one continuous movement.

### Timbral Trills

The trills in this piece are timbral trills; expressive decorations that are produced by trilling between two slightly different timbres/pitches.

Bar 3 trills: Having bent up to top E (sliding to G and A key rims) trill by alternating between the two fingerings shown i.e. alternate between the two trill keys.

Bar 76, 77 trills: This is another timbral trill executed by trilling the G key. For a more subtle effect, part or all of the hole may be exposed hence only trilling the rim; usually covering the hole is most effective.

The melody in the middle section should expressively & flexibly float over the cascading runs which run off and to the melodic notes; they should also accompany.

Ian Clarke

\* or a G# with covered RH which is harmonically more appropriate, perhaps less readily assimilated.

Changes in the 2005 edition from the 1994 edition:

Overall improved clarity of print; bar numbers have been introduced; fewer repetitions of the fingerings have been used in order to keep a clearer look and to encourage quicker memorisation of the fingerings; the final quintuplets in bars 31, 35, 37, 41, 43, 47 & 51 have been left out completely instead of being in optional brackets as in the original; the piano score also includes the flute fingerings; some breath marks have been indicated; only one option for the alternative F# fingering is now given for bars 1, 2, 4 & 15; the alternative Bb in bar 72 now has two options - the 1st is the new fingering; n tuplet signs have been removed in many runs. There are a number of other minor alterations.

Changes in the 2009 new cover edition:

The missing alternative fingering in bar 18 (2005 edition) has been reintroduced from the 1994 edition.

Copyright 1992 Ian Clarke. Edition reset 1994. Revised edition 2005. This 2009 edition is a newly bound version of the the 2005 revision with the minor corrections mentioned above.

# ORANGE DAWN

Ian Clarke

Other Worldly

*a piacere*  
*p* *mp*

*tr<sup>o</sup> - timbral trail*  
*simile*  
*molto string e cresc* *molto roll*

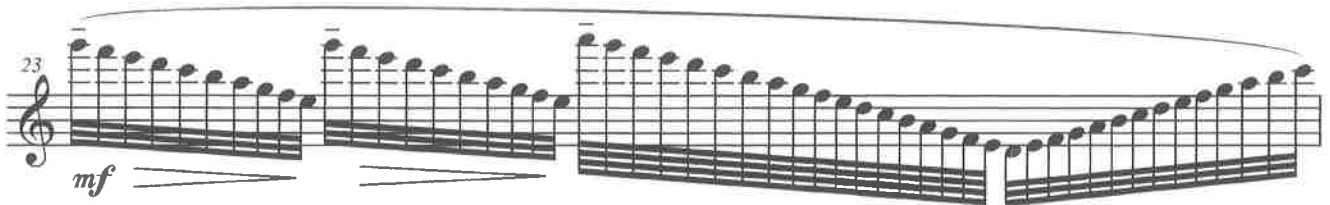
*tr<sup>o</sup>* *tr<sup>o</sup>* *(9)*

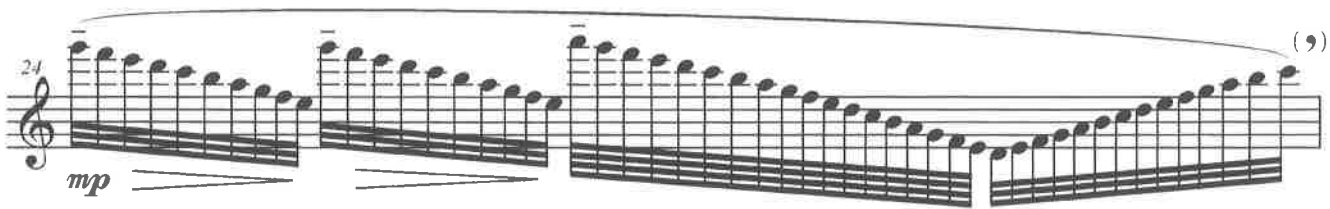
*♩ = 60*  
*♩ = 72*

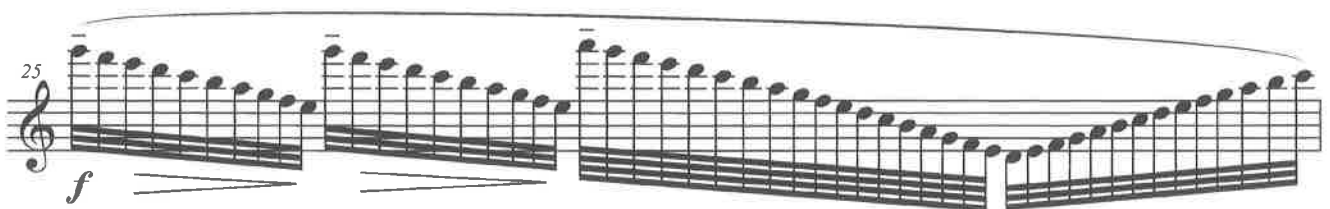
4 2

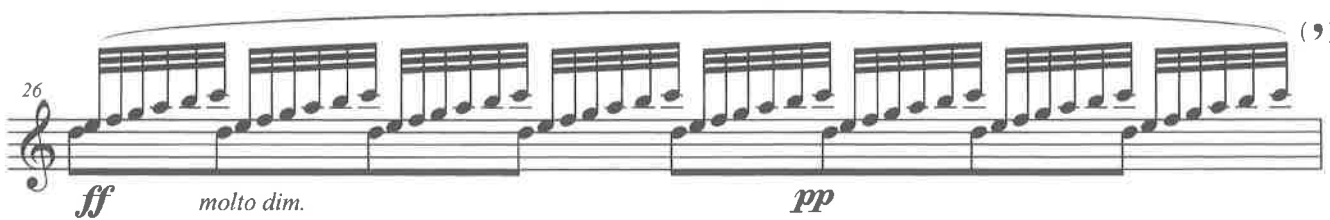
conventional fingerings until recap.

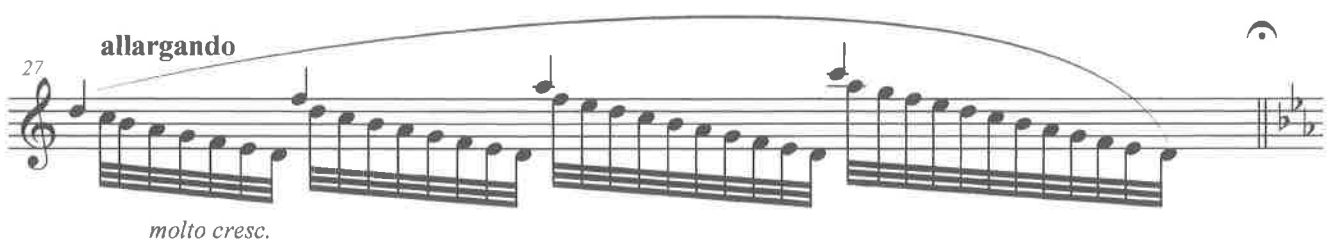
19 

23 

24 

25 

26 

27 

3

float

$\text{♩} = 84$

28 *legato e cantabile*

30

32 *mf*

34

36 *mp* *cresc.*

38 *mf*

40

Musical staff 42-43: Treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat). The staff contains a series of eighth-note chords, each with a stem and a flag, moving in a stepwise fashion. A long slur covers the entire staff. The final note is a quarter note with a fermata.

Musical staff 44-45: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a series of eighth-note chords, each with a stem and a flag, moving in a stepwise fashion. A long slur covers the entire staff. The final note is a quarter note with a fermata. The dynamic marking *f* *espressivo* is written below the staff.

Musical staff 46-47: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a series of eighth-note chords, each with a stem and a flag, moving in a stepwise fashion. A long slur covers the entire staff. The final note is a quarter note with a fermata.

Musical staff 48-49: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a series of eighth-note chords, each with a stem and a flag, moving in a stepwise fashion. A long slur covers the entire staff. The final note is a quarter note with a fermata. The dynamic marking *mp* is written below the staff.

Musical staff 50-51: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a series of eighth-note chords, each with a stem and a flag, moving in a stepwise fashion. A long slur covers the entire staff. The final note is a quarter note with a fermata.

Musical staff 52-53: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a series of eighth-note chords, each with a stem and a flag, moving in a stepwise fashion. A long slur covers the entire staff. The final note is a quarter note with a fermata. The dynamic marking *p* is written below the staff.

Musical staff 54-55: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a series of eighth-note chords, each with a stem and a flag, moving in a stepwise fashion. A long slur covers the entire staff. The final note is a quarter note with a fermata. The dynamic marking *molto rit.* is written below the staff. The word *cadenza* is written above the staff, followed by a large number **6**.

♩ = 66

Largamente

Tempo primo

(Bb lever)

68 *lontano*  
*mp* *espressivo*

71

*cresc.* *molto accel.* *molto rall*

74

*dim.* *tr<sup>o</sup>* *3* *3*

77 *tr<sup>o</sup> simile*

*rit.* *perdendosi* *niente*



Musical score system 1, measures 7-9. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The middle and bottom staves are also treble clefs. The bottom staff has a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Handwritten annotations in green ink include: a red asterisk and 'Reo.' below the first measure; a red asterisk and 'Reo.' with a green question mark below the second measure; and a red asterisk and 'Reo.' with a green Roman numeral 'VI' and a question mark below the third measure. Performance markings include *p*, *cresc.*, and *sub. p*.

Musical score system 2, measures 10-12. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps and a common time signature. The middle and bottom staves are also treble clefs. The bottom staff has a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Handwritten annotations in green ink include: a red asterisk and 'Reo.' with a green Roman numeral '#VI' and a question mark below the first measure; a red asterisk and 'Reo.' with a green Roman numeral 'i' below the second measure; and a red asterisk and 'Reo.' with a green Roman numeral 'III' and a question mark below the third measure. Performance markings include *fp* and *mp*.

Musical score system 3, measures 13-15. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps and a common time signature. The middle and bottom staves are also treble clefs. The bottom staff has a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Handwritten annotations in green ink include: a red asterisk and 'Reo.' with a green question mark below the first measure; a red asterisk and 'Reo.' below the second measure; and a red asterisk and 'Reo.' with a green Roman numeral '#VI' and a question mark below the third measure. Performance markings include *cresc.* and *solo (f)*.

Musical score system 1 (measures 15-17). The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 15 has a piano (*p*) dynamic. Measure 16 has a forte (*f*) dynamic. Measure 17 has a piano (*p*) dynamic. Handwritten annotations in green include chord symbols:  $i^5$ ,  $IV^7$  \*Leo,  $i^3$  \*Leo, and  $IV^7$  \*Leo. There are also some circled notes and arrows.

conventional fingerings until recap.

Musical score system 2 (measures 18-20). The system includes a grand staff. Measure 18 has a piano (*p*) dynamic. Measure 19 has a piano (*p*) dynamic. Measure 20 has a piano (*p*) dynamic. Handwritten annotations in green include chord symbols:  $III^4$  \*Leo,  $i^3$  \*Leo,  $IV^7$  \*Leo, and  $III$  \*Leo.

Musical score system 3 (measures 21-22). The system includes a grand staff. Measure 21 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 22 has a fortissimo (*ff*) dynamic. A blue bracket labeled "A2" spans measures 21 and 22. Handwritten annotations in green include chord symbols:  $I^2$  \*Leo,  $ii^7$ ,  $I^2$  \*Leo, and  $ii^7$ . The text "Sol mixolidio:" is written in blue on the left.

Musical score system 4 (measures 23-24). The system includes a grand staff. Measure 23 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 24 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Handwritten annotations in red include slurs and numbers: 3, 3, 2, 3, 3, 2. Handwritten annotations in green include chord symbols:  $ii^7$  \*Leo,  $I^2$  \*Leo, and numbers 4, 5, 4, 5.

24 *mp*

VII  
\* Red.

24 *f*

25 *>*

25

ü? 4 5 I² 4 5  
\* Red. \* Red.

26 *ff* *molto dim.* *pp*

26 *molto dim.*

26

V7  
\* Red.

27 *allargando* *molto cresc.*

27

27

(v7) \*

5 - b1  
B

float

legato e cantabile

♩ = 84

Dom natural: mp

VI

VI<sup>9</sup>

Red.

\* Red.

Red. simile

mf

V<sup>7</sup>

mf VII<sup>7</sup>/VII

V<sup>7</sup>

mp

VI<sup>6</sup>

VI<sup>9</sup>

V<sup>7</sup> - Disonancia

mp (Misma armonía que en b1)

cresc.

mf

cresc.

mf

37

40

40

43

43

*f* *espressivo*

Dissonancia

M: II 9

46

46

46

Dissonancia

VII<sup>7</sup>

VI<sup>7</sup>

II<sup>7</sup> Dis.

VII<sup>7</sup>

Solm natural: v<sup>7</sup>

49

49

49

i

VII<sup>7</sup>

i<sup>7</sup>

-b2' (cola de b2)

49 *p*

50 *molto rit.*

52 *II<sup>7</sup>/VII* *V<sup>7</sup>*

Cadencia piano  
C1

53 *cadenza*

54 *p* *m.g.* *simile* *mp*

55 *m.g.* *m.d.*

56 *Escapada*

57 *\*Ped.*

Do m natural: *\*Ped.* *vi<sup>7</sup>*

58 *f* *cresc.*

59 *\*Ped.*

60 *\*Ped.*

61 *\*Ped.*

62 *8va* *loco* *ff* *maestoso*

63 *stringendo* *3* *3* *3* *3*

64 *3* *3* *3* *3* *ETC*

65 *3* *3* *3* *ritard.* *3*

*\*Ped.* *\*Ped.* *\*Ped.*

C2 (Basado en B)

61

Largamente

61

*f* *espressivo*

61

*VI*<sup>9</sup> *iv*<sup>7</sup> *V*<sup>9</sup> *VI*<sup>9</sup> *iv*<sup>7</sup>

*Do m natural: VI*<sup>9</sup>

\* Ped.

64

*dim.* *rall.*

64

*V*<sup>9</sup>

DCODA \* Ped.  
Introducción CODA  
Tempo primo

66

*lento* *lontano*

66

*una corda* *iv*<sup>4</sup>

\* Ped.

67

67

*Ped. simile*

# Material

9

(Bb lever)

lontano

*mp* *espressivo*

Musical score for measures 65-67. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a slur and a fermata. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. Trills are marked with 'tr' above the notes. Fingering diagrams are shown above the staff.

Musical score for measures 68-70. Similar to the previous system, it features a melodic line with a slur and a fermata, and a rhythmic accompaniment. Trills are marked with 'tr'. Fingering diagrams are present.

Musical score for measures 71-73. The tempo changes to *cresc.* and *molto accel.*. The melodic line has a slur and a fermata. The bottom staff has a rhythmic accompaniment. Trills are marked with 'tr'. Fingering diagrams are present. Handwritten notes in green: "(b) (b) (b) (Flexión SolbM: I)".

Musical score for measures 74-76. The tempo is *molto rall.* and the dynamic is *dim*. The melodic line has a slur and a fermata. The bottom staff has a rhythmic accompaniment. Trills are marked with 'tr'. Fingering diagrams are present.

(VII o breve flexión a SibM)

(b) (b) (b) (Flexión SolbM: I)

Cierre

Do M: I



First system of musical notation, measures 73-75. Includes a blue bracket labeled 'Cierre' spanning measures 73 and 74. The bass line features sixteenth-note patterns with a '6' fingering.

Second system of musical notation, measures 75-76. Continues the sixteenth-note patterns in the bass line with '6' fingerings.

tr<sup>o</sup> simile

Third system of musical notation, measures 76-77. Includes a 'rit.' (ritardando) marking in the bass line.

Fourth system of musical notation, measures 77-78. Includes 'perdendosi' markings in both staves and a 'niente' marking in the bass line.

(I)

## Glosario de términos y siglas

BBC: *British Broadcasting Corporation*.

c.: compás.

cc.: compases.

CPE Bach: Carl Philipp Emanuel Bach.

Cresc.: *crescendo*.

Dcha: derecha.

EEUU: Estados Unidos.

Etc.: etcétera.

*fff*:: tres efes (indicación dinámica).

Izq.: izquierda.

Julliard & MSM: *Julliard Manhattan School of Music*.

Pág.: página.

P. ej.: por ejemplo.

Pos.: posición (equivalente a página en los libros electrónicos).

*ppp*: tres pes (indicación dinámica).

R&B: Rock and Blues.

R&R: Rock and Roll.

S.f.: sin fecha.

URSS: Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.