



GENERALITAT  
VALENCIANA

iseaCV

# Estudio técnico, analítico y puesta en escena de la obra *Sea Eagle* de Peter Maxwell Davies

## Trabajo fin de grado

Alumno/a: Sergi Antolín López  
DNI: 48646168H  
Director/a del TFG: Inmaculada Torres  
Peñarrocha

Grado Superior de Música  
Curso académico  
2022 – 2023





## RESUMEN

En el trabajo de fin de grado (TFG) buscamos comprender y estudiar la obra del autor británico Peter Maxwell Davies, la cual recibe el nombre de *Sea Eagle op.103*. Dentro de su amplio repertorio de composiciones para todo tipo de agrupaciones y diferentes estilos, esta pieza es uno de las dos obras que escribe para trompa, siendo una pieza para trompa sola dividida en tres contrastantes movimientos. Esta pieza fue estrenada por el trompista británico Richard Watkins en el año 1982. Esta obra requiere que el intérprete tenga que esforzarse al máximo para poder interpretarla en unas condiciones óptimas, ya que la gran dificultad técnica, rítmica e interpretativa hacen de esta pieza una de las más complejas nunca escritas para este instrumento. A través del análisis y de conocer el momento compositivo del autor podremos realizar una interpretación que se aproxime a la concepción final del compositor, donde el clima, el paraje inhóspito y un águila marina contienen un papel fundamental, ya que son las ideas fundamentales en las que se inspiró el autor para la creación de la obra. Gracias a la práctica interpretativa hemos creado una guía de estudio para facilitar la resolución de los pasajes de mayor dificultad y poder interpretar la pieza en las mejores condiciones técnicas e interpretativas. Gracias al estudio de esta obra podremos descubrir y comprender la figura de Peter Maxwell Davies mientras investigamos su obra para trompa sola.

**Palabras clave:** Peter Maxwell Davies, *Sea Eagle*, trompa sola.

## RESUM

En el treball de fi de grau (TFG) busquem comprendre i estudiar l'obra de l'autor britànic Peter Maxwell Davies, la qual rep el nom de *Sea Eagle* op.103. Dins del seu ampli repertori de composicions per a tota mena d'agrupacions i diferents estils, aquesta peça és un de les dues obres que escriu per a trompa, sent una peça per a trompa sola dividida en tres contrastants moviments. Aquesta peça va ser estrenada pel trompista britànic Richard Watkins l'any 1982. Aquesta obra requereix que l'intèrpret hagi d'esforçar-se al màxim per a poder interpretar-la en unes condicions òptimes, ja que la gran dificultat tècnica, rítmica i interpretativa fan d'aquesta peça una de les més complexes mai escrites per a aquest instrument. A través de l'anàlisi i de conèixer el moment compositiu de l'autor podrem realitzar una interpretació que s'aproximi a la concepció final del compositor, on el clima, el paratge inhòspit i una àguila marina contenen un paper fonamental, ja que són les idees fonamentals en les quals es va inspirar l'autor per a la creació de l'obra. Gràcies a la pràctica interpretativa hem creat una guia d'estudi per a facilitar la resolució dels passatges de major dificultat i poder interpretar la peça en les millors condicions tècniques i interpretatives. Gràcies a l'estudi d'aquesta obra podrem descobrir i comprendre la figura de Peter Maxwell Davies mentre investiguem la seva obra per a trompa sola.

**Paraules clau:** Peter Maxwell Davies, *Sea Eagle*, trompa sola.

## ***ABSTRACT***

In this project (TFG) we seek to understand and study the work of the British composer Peter Maxwell Davies, which goes by the name of *Sea Eagle* op.103. Within his wide repertoire of compositions for all kinds of ensembles and different styles, this piece is one of the two works he wrote for horn, being a piece for solo horn divided into three contrasting movements. This piece was premiered by the British horn player Richard Watkins in 1982. This work requires the performer to make the maximum effort to be able to play it in optimal conditions, as the great technical, rhythmic and interpretative difficulty make this piece one of the most complex ever written for this instrument. Through analysis and knowledge of the composer's compositional moment, we will be able to perform an interpretation that is close to the composer's final conception, in which the climate, the inhospitable landscape and a sea eagle play a fundamental role, as they are the fundamental ideas that inspired the composer to create the work. Thanks to the interpretative practice we have created a study guide to facilitate the resolution of the most difficult passages and to be able to perform the piece in the best technical and interpretative conditions. Thanks to the study of this work we will be able to discover and understand the figure of Peter Maxwell Davies while we investigate his work for solo horn.

***Keywords:*** Peter Maxwell Davies, *Sea Eagle*, horn.

## **AGRADECIMIENTOS**

Con este breve escrito quiero agradecer a todas aquellas personas que han contribuido a que este trabajo haya sido posible.

En primer lugar me gustaría agradecer a Inma Torres, por haberme acompañado y ayudado durante el proceso de creación de este trabajo, desde sus inicios hasta su final. También por estos cuatro años de aprendizaje durante mi etapa en el conservatorio superior.

También me gustaría agradecer al trompista británico Richard Watkins, el cual me transmitió una gran ilusión y sabiduría para poder afrontar tanto el trabajo como la interpretación de la pieza.

Por último a mi familia, amigos y Gemma Sanchís, por apoyarme en todas las decisiones tomadas y ayudarme en los momentos de agobio.

Muchas gracias a todos.

## ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

<b>Abreviatura</b>	<b>Término</b>
<i>ppp</i>	<i>pianississimo</i>
<i>pp</i>	<i>pianissimo</i>
<i>p</i>	<i>piano</i>
<i>mp</i>	<i>mezzopiano</i>
<i>f</i>	<i>forte</i>
<i>ff</i>	<i>fortissimo</i>
<i>fff</i>	<i>fortississimo</i>
<i>cc.</i>	<i>compás</i>
<i>mov.</i>	<i>Movimiento</i>
<i>b</i>	<i>bemol</i>
<i>s.f</i>	<i>sin fecha</i>

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	1
1.1. Objeto de estudio y justificación .....	1
1.2. Estado de la cuestión.....	1
1.3. Objetivos .....	2
1.4. Metodología.....	2
1.5. Estructura .....	3
2. AUTOR .....	5
2.1. Biografía.....	5
2.2. Catálogo de obras .....	8
2.3. Influencias musicales e ideología.....	12
3. OBRA.....	16
3.1. Sea Eagle .....	16
3.2. Análisis de la obra.....	19
3.3. Estudio de la pieza.....	30
4. CONCLUSIONES .....	46
BIBLIOGRAFÍA .....	48
WEBGRAFÍA .....	49
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES .....	50
ÁNEXO.....	54







# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Objeto de estudio y justificación

Varios motivos me impulsaron a elegir esta obra para realizar mi trabajo fin de grado. Seguramente el principal motivo haya sido las ganas de interpretar una obra de tal dificultad, personalmente es un reto. Pienso que el hecho de interpretar y estudiar una obra con estas características, provocan que el nivel del intérprete incrementa notablemente, ya que se deben trabajar aspectos técnicos, musicales e interpretativos específicos para la obra, y los cuales no son muy comunes.

Otro motivo que me impulsó a realizar este trabajo fue la idea de dar a conocer al compositor Peter Maxwell Davies, el cual en Reino Unido es uno de los mayores referentes musicales. Sin embargo, fuera de su país natal, no recibe el reconocimiento que debería, ya que pocas veces vemos en las programaciones de las grandes orquestas obras suyas, y es una lástima sabiendo la gran cantidad de música que escribió para todo tipo de conjuntos. Lo mismo pasa con la obra *Sea Eagle*, ya sea por su extrema dificultad o porque los intérpretes del instrumento no la conocen.

Por último, elegí esta obra por entender mejor la música del S.XX, ya que tenemos en este siglo gran cantidad de variantes en la música y todavía no conocemos del todo el significado de algunas grafías y como interpretarlas correctamente. Por eso espero que este trabajo me ayude a resolver y aprender a lidiar mejor con la música de este siglo.

## 1.2. Estado de la cuestión

Al principio de mi investigación sobre la obra *Sea Eagle* de Peter Maxwell Davies me encontré con bastantes dificultades ya que la información y estudios de la obra son bastante escasos. No se encuentra ningún trabajo escrito sobre la obra, sin embargo encontramos varios videos en *youtube* del intérprete al que le dedicó esta pieza y también la estrenó, llamado Richard Watkins. También encontramos varios libros sobre la vida de Peter Maxwell Davies, pero se centran más en sus grandes y más emblemáticas composiciones, donde una obra para trompa sola pasa desapercibida.

Por ello la entrevista realizada a Richard Watkins ha sido fundamental para el desarrollo de este trabajo, ya que él nos ha plasmado diferentes puntos de vista que el compositor quería que se vieran reflejados en su obra.

### **1.3. Objetivos**

El objetivo de este TFG es dar a conocer y comprender mejor la obra del autor Peter Maxwell Davies, ya que dentro de la corriente de la música clásica (académica) de los compositores del S. XX, se encuentran gran variedad de corrientes completamente dispares. Para dar contestación a este apartado, se puede simplificar en estos objetivos más concretos.

- Mostrar la vida del compositor, su estilo, sus obras y sus pensamientos.
- Crear un análisis formal y estético de la obra.
- Realizar una interpretación de la obra que sea coherente con el estilo y muestre las ideas del compositor.
- Confeccionar un estudio pedagógico que ayude a solventar las dificultades que la obra pueda causar.

### **1.4. Metodología**

La metodología utilizada en este trabajo de investigación la catalogaremos como *descriptivo-performativa*, ya que hemos utilizado métodos de investigación cualitativos e autoetnográficos.

Como resultado de la búsqueda de información a través de libros, entrevista, artículos de revistas, páginas web, grabaciones de audio y vídeo, recabaremos información que nos ayude a tener unos fundamentos teóricos sólidos para la confección de nuestro trabajo y su interpretación final.

Respecto a la metodología autoetnográfica se ha realizado a través de mi experiencia personal por ello le atribuimos una función experimental, ya que a través de un análisis de la pieza he podido llegar a comprender mejor su cometido y a la hora de interpretarla buscar más allá de simplemente lo técnico haciendo referencia a un conjunto de ideas musicales mucho más amplias. Este proceso se consigue observando el progreso

personal de autoreflexión personal y mejora técnica desde que se conoce la obra hasta que es interpretada.

En relación a la metodología cualitativa hemos hecho una búsqueda de la vida de Davies a través de libros, artículos y grabaciones que nos han ayudado a comprender su estilo compositivo y su trayectoria profesional. También cabe destacar la entrevista a Richard Watkins que se ha encargado de contextualizar la creación de la pieza para trompa sola a través de su experiencia personal. Asimismo la visualización de grabaciones y audios diferentes nos permiten crear una imagen de las distintas versiones y formas de interpretación de la pieza. Del mismo modo la observación propia tiene una gran valía, ya que la búsqueda en el proceso técnico permite encontrar la mejor manera de interpretar la pieza, modificando digitaciones o timbres del sonido.

## **1.5. Estructura**

Este trabajo se encuentra estructurado en cuatro apartados.

En primer lugar hacemos una introducción. En segundo lugar se habla del autor donde se expone su biografía, catálogo y creencias e influencias, seguidamente un apartado dedicado íntegramente a la obra donde se expone la contextualización, el nacimiento de la pieza, un análisis formal y técnico y por último, los ejercicios técnicos y la resolución de los pasajes más complejos de la pieza. Finalmente encontraremos las conclusiones.



## 2. AUTOR

### 2.1 Biografía

Sir Peter Maxwell Davies fue un compositor y director inglés nacido en 1934 en Salford, Lancashire. Comenzó sus estudios musicales a la temprana edad de 4 años, cuando su familia se mudó a la ciudad de Swinton donde inició su aprendizaje con el piano. Sus primeras composiciones son mayoritariamente para piano, donde destacamos su primera pieza *Early Morning Echoes* (1942) compuesta a la temprana edad de 8 años.

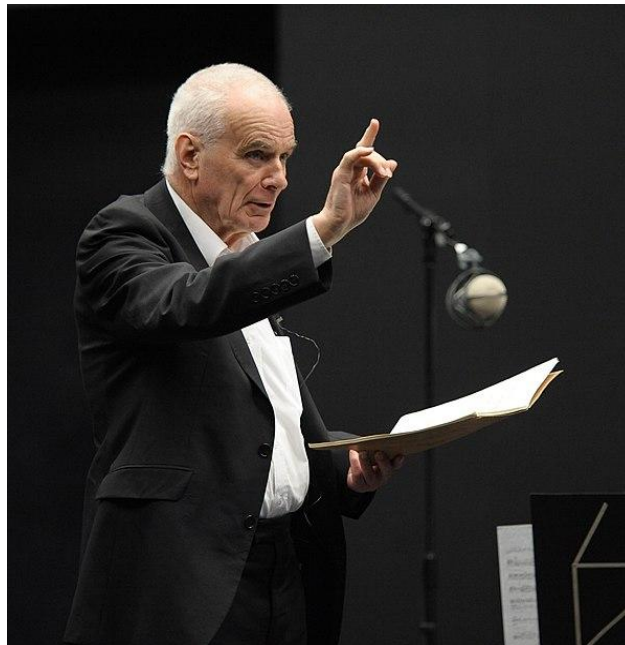


Ilustración 1: Peter Maxwell Davies. [Foto de University of Salford Press] (29.03.2012)

La década de 1950 fue importante para su formación, ya que en 1952 comenzó sus estudios en el *Royal Manchester College of Music*, gracias a una beca. Durante el verano de 1955, visita Roma donde conoce las obras de Francesco Borromini's<sup>1</sup>, el cual le sirvió de inspiración para varias de sus composiciones. Cabe destacar que en este tiempo escribió su *Sonata for Trumpet and Piano, Op. 1*, primera pieza que escribe para instrumento de metal la cual dedica a sus compañeros de universidad Elgar Howarth<sup>2</sup> y John Ogdon<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Francesco Borromini's, arquitecto italiano del S. XVI gran exponente del barroco romano.

<sup>2</sup> Elgar Howarth, director de orquesta y compositor inglés

<sup>3</sup> John Ogdon, pianista y compositor británico

Davies es seleccionado para participar en el *Dartington Summer School of Music* y en el *Darmstadt International Summer courses of New Music* donde recibe clases magistrales de Messiaen y de Aaron Copland. En 1957 recibe una beca del gobierno italiano para estudiar durante ocho meses en Italia con Goffredo Petrassi<sup>4</sup>, allí crea su primera obra para orquesta que recibe el nombre de *Prolation op.8*.

A su vuelta a Inglaterra en 1959 es nombrado profesor en la *Cirencester Grammar School*, donde imparte cátedra durante tres años. Resaltamos su composición *First Fantasia op.19*, que sería estrenada en los *BBC Proms* el 13 de septiembre de 1962 con la *BBC Symphony Orchestra* bajo la dirección del señor Davies.

Un hecho que cabe destacar en su trayectoria, es el contrato firmado con una de las compañías de edición de partituras de música clásica más relevantes del panorama internacional, como *Boosey & Hawkes*.

A principios del 1970 se traslada a vivir a la isla de *Hoy* en Escocia, allí conoce al poeta George Mackay el cual sería una gran inspiración para la creación de sus nuevas composiciones. Fallece justo el día que Maxwell acaba de componer su sexta sinfonía, por eso es dedicada a su memoria. Este cambio de residencia se debe al estrés de una ciudad como Londres, al estancamiento de sus ideas compositivas y la búsqueda de nuevas fuentes de inspiración para la creación de sus obras. En esta isla encuentra un clima horrible, poca interacción con las demás personas, una tranquilidad desoladora y lo más importante y su gran fuente de inspiración, el mar. Su residencia se encontraba en un acantilado donde el mar Atlántico y el mar del Norte confrontaban, creando un paraje de una belleza extrema, variando situaciones de calma absoluta al trance absoluto del mar mostrando su fuerza. Durante su estancia en la isla escribió un total de 108 piezas, para todo tipo de agrupaciones, donde destacamos la obra para trompa sola, con el nombre de *Sea Eagle op.103*. Cabe destacar que en el período que residió en la isla escribió seis de sus diez sinfonías, donde la gran mayoría fueron estrenadas por la *BBC Philharmonic* y la *Philharmonia Orchestra*. En la *BBC Philharmonic* fue compositor residente y director invitado entre 1992 y 2002, y tuvo el mismo cargo junto a la *Royal*

---

<sup>4</sup> Goffredo Petrassi, compositor y pedagogo italiano (1904-2003)



*Philharmonic Orchestra* durante 1992 y 2000. Por último también realizó las mismas funciones junto a la *Scottish Chamber Orchestra* desde 1985 hasta 1994.



**Ilustración 2: Casa de Davies en Hoy. [Foto de Simon Butterworth] (s.f).**

Durante el periodo de 1998 a 2016 el compositor se mudó a la isla de Sanday, Orkney. Recibe varios distinguidos premios como Doctor de Letras en la Universidad de Salford, el *Distinguished Musician Award* de la *Incorporated Society of Musicians*<sup>5</sup>. Dentro del ciclo compositivo de sus diez sinfonías, cabe destacar que en el año 2000 escribió dos de sus sinfonías, la séptima y la octava. El compositor define su 7ª sinfonía como la más clásica de sus sinfonías y el final de un ciclo compositivo respecto a la forma musical de componer. Sin embargo para la sinfonía número ocho, Davies se marcha un mes a la Antártida para inspirarse en ese clima y paraje hostil, para componerla. Esto le supone un cambio en la forma personal de comprender y transmitir su música, que se verá afectado en sus nuevas composiciones a partir de ese momento.

A la edad de setenta y seis años decide dejar su cargo de director, pero esto no le priva de seguir componiendo, ya que sigue participando activamente en festivales como compositor residente e impartiendo lecciones magistrales, como en el *Norway's Trondheim Chamber Music Festival*, así como en el *Dartington Summer School of Music* donde vuelve a impartir clases después de veinticuatro años. Su novena sinfonía es dedicada a la Reina de Reino Unido, Isabel II. Esta dedicatoria se debe a que la Reina

---

<sup>5</sup> *Incorporated Society of Musicians*, mayor organismo no sindical representativo de los músicos del Reino Unido y una asociación temática de la música reconocida a nivel nacional.

recibe el *Jubilee Diamond*<sup>6</sup> por estar al frente de la corona de Reino Unido durante 60 años.

Desgraciadamente Davies fue diagnosticado con leucemia en marzo de 2013 con una esperanza de vida de máximo seis meses. Cuando recibió esta noticia comenzó a escribir su sinfonía número diez la cual está escrita la mayor parte del tiempo en un escritorio junto a la cama del *University Hospital* de Londres donde recibe su tratamiento. En septiembre se recupera del cáncer y unos pocos meses más tarde es declarado *Member of the Order on the Companions of Honour by the Queen*<sup>7</sup> en el *Buckingham Palace* el día 22 de Julio de 2014. Un mes más tarde, vuelve a ser diagnosticado con leucemia y comienza un nuevo tratamiento en *Balfour Hospital* en Orkney.

En febrero de 2016 recibe la *Society Gold Medal*<sup>8</sup> por la *Royal Philharmonic* y escribe su última pieza, un *Quartet Fragment op.338* para cuarteto de cuerda.

Finalmente fallece el 14 de marzo en Airon, su residencia en Sanday.

## 2.2 Catálogo de obras

Peter Maxwell Davies ha compuesto una gran cantidad de obras a lo largo de su carrera, se calcula más de 500. En sus composiciones encontramos obras para solistas, música de cámara, orquesta sinfónica, música coral y música para la educación. Todas sus obras intentan transmitir alguna idea o sentimiento que el compositor quiere mostrarnos. A través de su catalogación de obras podemos ver como Maxwell Davies modifica su estilo compositivo y lo adapta a su situación personal y a los nuevos conocimientos adquiridos a lo largo de su vida.

---

<sup>6</sup> *Jubilee Diamond*, Celebración internacional que se llevó a cabo a lo largo de 2012 y que marcó el 60.º aniversario de la ascensión de la reina Isabel II al trono

<sup>7</sup> *Member of the Order on the Companions of Honour by the Queen* orden de los reinos de Commonwealth que reconoce logros en el arte, la ciencia o la política

<sup>8</sup> *Society Gold Medal*, premios de oro para contribuciones que tienen un impacto nacional o internacional.

Su gran variedad de obras y la dificultad técnica de la gran mayoría de ellas hacen que el compositor tuviera que conocer en profundidad los límites de los instrumentos y la voz humana.

Entre sus obras para instrumento solo destacamos la *Fantasia on "O magnum mysterium" op.13*, para órgano (1960), *Lullaby for Ilian Rainbow op.55*, para guitarra (1972), *The Seven Brightnesses op.66*, para clarinete solo (1975), *Farewell to Stromness op.89 No.2*, para piano solo (1980), *Sea Eagle op.103*, para trompa sola (1982), *Mrs Linklater's Tune op.193*, para solo violín (1998), entre otras.

Seguidamente destacaremos sus obras para instrumento solista y orquesta donde encontramos la *Sinfonia Concertante op. 106*, escrita para quinteto clásico de viento y orquesta, así como sus 10 conciertos para instrumento solista y orquesta, cada uno escrito para un instrumento solista diferente o un grupo de cámara que reciben el nombre de *Strathclyde*. El primer concierto está escrito para oboe solista, *Strathclyde Concerto No. 1 op.128* (1987), destacamos el tercero que lo escribe para trompeta y trompa solistas, *Strathclyde Concerto No. 3 op.139* (1989) y por último destacar el último de esta serie de conciertos solistas, el cual está escrito para orquesta solista, *Strathclyde Concerto No. 10 op.179* (1996). Por último el *Concerto for Horn and Orchestra op.208*, estrenado el dos de mayo del 2000 en el *Barbican Centre* por el trompista Richard Watkins y la *Royal Philharmonic Orchestra*, la cual encargó el concierto al compositor Davies.

Entre las obras escritas para música de cámara destacamos la *Trumpet Sonata in D major op.1* (1955) o la *Clarinet Sonata op.4* (1956). También destacamos la obra que recibe el nombre de *Alma Redemptoris Mater op.5*, escrita para flauta, oboe, dos clarinetes, trompa y fagot, por ser la primera obra donde el compositor utiliza la trompa dentro del ciclo de todas sus composiciones en 1957 y el quinteto de metales (1981), *Brass Quintet op. 100*. Seguramente dentro de la música de cámara del compositor sus diez cuartetos de cuerda, *Naxos Quartets* sean los más significativos. Todos ellos fueron compuestos entre 2002 y 2007, encargados por *Naxos Records* y sus grabaciones fueron encargadas al cuarteto *Maggini Quartet*.

Respecto a sus óperas cabe destacar la primera que escribió, *Taverner op.45*, escrita entre 1962 y 1970, donde el compositor creó tanto la música como el libreto. Esta fue estrenada el doce de julio de 1972 en la *Royal Opera House*, Londres. Maxwell escribió un *monodrama*<sup>9</sup> que recibe el nombre de *Eight Songs for a Mad King op.39*, estrenado en Londres en 1969.

Entre sus composiciones para orquesta resaltamos su primera composición *Five Klee Pictures op.12*, estrenada en 1959 la cual se encuentra dividida en cinco contratantes movimientos . Agregado a lo anterior cabe destacar sus diez sinfonías, en estas se puede observar la evolución y los cambios compositivos del autor a lo largo de su vida. Su primera sinfonía, *Symphony No.1 op.71*, escrita en 1971 y dedicada a Sir William Glock<sup>10</sup> y estrenada por la *Philharmonia Orchestra* bajo la batuta de Sir Simon Rattle. Su última composición para orquesta fue su décima sinfonía, *Symphony No.10 op.327*, una obra para orquesta, coro y barítono solista, estrenada por la *London Symphony Orchestra* el dos de febrero de 2014.

Por último Davies también escribió obras para conjuntos vocales, donde podemos destacar *O magnum mysterium op.13a*, escrita en 1960 la cual fue su primera obra para un coro, la obra *Sea Runes op.126*, escrita en 1986 y sus movimientos reciben nombres como *1. Five Cracks* o *5. New Boat*, queriendo mostrar a través de su música el entorno donde él residía, el mar, el paisaje remoto y el clima extremo.

La numeración actual que reciben las obras de Davies fue establecida en enero de 2008 por Nicholas Jones y Richard McGregor con el sistema de números de OP y WoO. En un principio las obras de Davies estaban catalogadas con “Números J” debido al nombre de una de sus agentes comerciales, Judith y Michael Arnold. Este matrimonio robó más de medio millón de libras esterlinas al señor Davies debido a que una fuerte relación los unía y estos aprovecharon para manipular sus cuentas y robarle tal cantidad de dinero durante dieciséis años. En 2006 estos fueron juzgados y condenados a la cárcel y a devolver todo el dinero robado. Antes de todo el escándalo, las obras se encontraban catalogadas primeramente en el *Annotated Catalogue* publicado por Colin Bayliss en

---

<sup>9</sup> Monodrama, obra teatral u operística interpretada por un solo actor o cantante.

<sup>10</sup> Sir William Glock, crítico musical

1991, más tarde el libro de Carolyn J. Smith que recibe el nombre de *Peter Maxwell Davies: A Bio-Bibliography* publicado en 1995 y por último *A Source Book* escrito por Stewart R. Craggs, todas estas catalogadas con los “numeros J”. Con la nueva catalogación del 2008 sus obras pasarían a estar ordenadas en números de op.1 y WoO. La primera obra del opus fue la *Sonata for Trumpet op.1*, aunque esta no fue la primera composición del autor pero se decidió colocarla la primera del Opus porque así lo decidió Peter Maxwell Davies. Entonces encontramos obras del autor antes de 1955 que reciben los números *WoO-Werk oh e Opuszahl* (obra sin número de opus) como sucedió anteriormente en otros compositores como Beethoven. Esto quiere decir que todas las obras anteriores a la sonata de trompeta son catalogadas con números WoO. También podemos encontrar algunas obras en su catálogo que tienen varias versiones, como la *Royal Carols for mixed chorus, Op 256, nos. 1-9 (2004-2012)*.

WoO/ Opus number	Obra (instrumentación)	Fecha	Número J
Op. 1	Sonata for Trumpet and Piano	1955	42
WoO 42	† <i>Burchiello</i> (16 percussion instruments)	1955	44
Op. 2	Five Pieces for Piano	1955–56	45
Op. 3 [a]	† <i>Stedman Doubles</i> (original version for clarinet and three percussionists)	1955	46
WoO 43	* <i>The Winter's Tale</i> [incidental music] (format unknown)	[1955–56]	47
Op. 4	Sonata for Clarinet and Piano	1956	48
WoO 44	† <i>A Womb with a View</i> [incidental music] (trombone, percussion, piano, violin)	1956	49
WoO 45	† <i>The Hour of Contempt</i> [incidental music in the form of a sonata] (violin and piano)	1957	43
Op. 5	Alma Redemptoris Mater (flute, oboe, two clarinets, horn, bassoon)	1957	50
Op. 6	St Michael (17 wind instruments)	1957	51
Op. 7a	† <i>Sextet</i> (flute, clarinet, bass clarinet, violin, cello, piano)	1958	52

Tabla 1: Ejemplo catalogación obras Maxwell Davies.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> <https://www.themaxtrust.org/catalogue.html>

Esta imagen es un fragmento de la lista definitiva del catálogo de obras de Peter Maxwell Davies.

Obras en cursiva	Esto significa que son inéditas, no han sido dadas a conocer al público
*	Se utiliza para un trabajo inédito del cual no se conserva ningún manuscrito
†	Se utiliza para un trabajo inédito del cual se conserva en forma de manuscrito o alguna parte de él

**Tabla 2: Simbología catalogación Maxwell Davies. Elaboración propia.**

### **2.3 Influencias musicales e ideología**

Peter Maxwell Davies famoso por su estilo distintivo y su enfoque vanguardista de la música contemporáneo, ha expresado sus puntos de vista e inquietudes a lo largo de su vida y carrera, reflejando su visión artística y social.

Respecto a sus influencias musicales en el ámbito contemporáneo podemos destacar a varios compositores que influenciaron en su carrera, como Benjamin Britten, Olivier Messiaen, Arnold Schoenberg, Leonard Bernstein, Aaron Copland, Alexander Goehr y Goffredo Petrassi. De Messiaen y Goehr recibió lecciones en París en 1956. En 1957 se trasladó a Roma durante dieciocho meses para estudiar con Goffredo Petrassi. También en 1958 conoce a Copland en una masterclass en el *Dartington Summer School of Music* y este le recomienda viajar a Estados Unidos, donde más tarde Davies estudia durante un período de tiempo en *Graduate School at Princeton University* donde conoce la música americana del momento, el jazz y entiende las influencias de Arnold Schoenberg y la tradición vienesa, desde Mozart pasando por Beethoven, Mahler hasta Webern y Schoenberg, y toda la música americana. De Leonard Bernstein recibió lecciones magistrales de dirección en 1980, donde Bernstein asistió a un

concierto de Davies como director y este le dio varios consejos, Davies recuerda esta frase: «Tienes que amar a cada persona en esa orquesta, desde la persona sentada al frente en los violines hasta la persona en el último lugar de percusión» (Jones, 2008, pag.285). Davies fue un gran fan de la música de la Edad Media y de principios del Romanticismo, donde su autor favorito fue Dante y también fue seguidor del teólogo del siglo XIII St Thomas Aquinas<sup>12</sup>.

Davies también se interesaba por el arte en general. Esta fascinación por el arte nace de su época en Roma donde se fascinó con las obras de Francesco Borromini's, la arquitectura de la ciudad y la cultura de una ciudad como Roma. Davies también consideraba a grandes escritores amigos cercanos, como George Mackay Brown el cual residía en Orkney como Davies y establecieron una gran relación donde colaboraron para crear diferentes óperas juntos.

Davies también tuvo un gran compromiso con la cultura nacional. Valoró la música y la cultura de las Islas Británicas y abogó por el reconocimiento y la promoción de las tradiciones artísticas indígenas. Esto contrastaba con la influencia dominante de la cultura europea continental. Esto se vio recompensado al final de su carrera donde recibió numerosos premios que lo catalogaban como defensor de la cultura nacional por expandirla y defenderla por todo el mundo.

También se posicionó en diferentes campañas para el apoyo de la homosexualidad, ya que Davies a través de una carta abierta declaró su homosexualidad y defendía que el 50% de los compositores eran homosexuales pero debido a la presión ejercida por sus representantes y la sociedad no se atrevían a declararlo. También se posicionó en la invasión de Irak en 2003 donde Davies acusaba a su país de su coalición con Estados Unidos.

Por último también apostó por la libertad creativa y la experimentación de la música, como compositor de vanguardia. Fue crítico con las costumbres tradicionales y buscó nuevas formas de expresión combinando elementos del pasado con técnicas modernas para transmitir emociones y sentimientos nuevos a través de nuevas técnicas de composición, creando una revolución en la música clásica, ya que él pensaba que se

---

<sup>12</sup> St Thomas Aquinas, fue un presbítero, fraile, teólogo y filósofo católico perteneciente a la Orden de Predicadores

encontraba en total decadencia al igual que sus orquestas sinfónicas, acostumbradas a la corriente clásica y sin demasiados sobresaltos. Davies defendía que la audiencia necesitaba cosas innovadoras y vanguardistas para volver a encontrarse con el arte de la música clásica, por eso sus creaciones son revolucionarias en el ámbito compositivo.

Todas estas creencias e influencias hicieron que Maxwell Davies fuera muy apreciado tanto como persona como compositor dentro de la sociedad británica.





### 3. OBRA

#### 3.1 *Sea Eagle*

La obra *Sea Eagle* de Peter Maxwell Davies fue estrenada en *Dartington Summer School of Music* el 16 de agosto de 1982 por el trompista británico Richard Watkins<sup>13</sup>.

Para comprender esta obra y su origen debemos trasladarnos al verano de 1980 en Edinburgo, donde se estrenaba la ópera *The Lighthouse op. 86 for tenor, baritone and bass soli and chamber orchestra* (1979). Esta pieza fue creada íntegramente por el señor Davies, ya que compuso la música y escribió el libreto, cuya trama está inspirada por el libro *The Lighthouse Boy* de Craig Mair<sup>14</sup>. Esta historia hace referencia a la familia Stevenson, donde una noche de 1900 tres miembros de la familia fueron al faro a trabajar pero esa noche no se encendió, y a la mañana siguiente todos aparecieron muertos. Nadie conoció la causa cierta de sus muertes. Davies en su trama adapta la historia y atribuye elementos místicos e imaginarios que crean una conspiración mucho más fantástica e oscura.

Esta ópera de cámara fue estrenada por el grupo *Fires of London*<sup>15</sup>. Casualmente este grupo a principios de los años 1980 tenían una vacante de trompa solista, la cual fue cubierta por Richard Watkins.

Esta ópera cuenta con una gran cantidad de efectos luminosos, donde los músicos deben cambiar sus posiciones e interactuar con el público además de tener que interpretar con solvencia sus partes musicales. Entre todas estas funciones, el trompista debía entrar con su instrumento y con la vestimenta, pero en vez de hacerlo con el resto de la orquesta debía hacerlo junto al público. Al cabo de veinticinco minutos de haber empezado la función debía levantarse de su asiento e

---

<sup>13</sup> Richard Watkins, Richard Watkins es uno de los trompistas más laureados de su generación. Ha sido trompa principal de la Philharmonia Orchestra durante doce años, y actualmente es miembro del Nash Ensemble, miembro fundador de London Winds y profesor en el Royal College Of Music de Londres.

<sup>14</sup> Craig Mair, profesor de historia es Stirling que escribe libros sobre sucesos en Escocia

<sup>15</sup> *Fires of London*, grupo de cámara británico que estuvo activo de 1965 a 1987

interpretar un pasaje realmente agudo y *fortissimo*, lo cual no era nada sencillo. Durante estas funciones Maxwell Davies quedó muy contento por la interpretación del trompista. Se interesó por él y decidió escribir un pequeño estudio para trompa sola que pocos días más tarde se lo entregó antes de una función. Al cabo de unos días Davies le preguntó a Watkins qué pensaba y su respuesta fue que debería escribir más aunque era verdaderamente difícil. Este pequeño fragmento fue el primer movimiento de la obra *Sea Eagle*.

Una vez acabadas las funciones, Davies volvió a su hogar, a la isla de Hoy. Durante la estancia del compositor en esta isla, solo habitaban dos personas, el propio Davies y el cartero, encargado de suministrarle los productos básicos para sobrevivir y de trasladarlo a diferentes islas cuando tenía que viajar.

Cuando comenzó a escribir el segundo movimiento para la obra de trompa sola, Davies decidió dar un paseo por la isla ya que era un día soleado, caluroso y con el mar totalmente apaciguado, algo insólito en aquella isla. Durante su paseo encontró un Picargo Europeo comúnmente llamado águila marina. Esto provocó en él una sensación de miedo e inquietud ya que estos tienen un gran tamaño y son capaces de cazar grandes presas. Durante el 1980 se creó un programa para la reproducción de estas aves en la isla de Mann<sup>16</sup>, pero esta se encontraba a una distancia considerable de la isla de Hoy. Maxwell Davies se interesó por este tipo de aves e investigó su origen y sus peculiaridades. Quedó fascinado y creyó que era algún tipo de revelación haber tenido ese encuentro y por eso llamo al estudio para trompa sola *Sea Eagle*.



**Ilustración 3: Isla de Hoy [Imagen de Google Earth] (s.f).**

<sup>16</sup> *Isle Man*, isla que se encuentra entre Gran Bretaña e Irlanda



**Ilustración 4: Imagen de Picargo Europeo [Imagen de Yathin Krishnappa / Wikimedia Commons] (18.08.2012)**

En las anotaciones de la obra que dejó el compositor defendía el carácter lento y apaciguado del segundo movimiento, evocando un día apacible como cuando se encontró con el águila marina, siendo este movimiento *lírico e cantabile*. En el tercer movimiento quiso transmitir la sensación de angustia y miedo que él sintió al ver este ave, ya que se considera un depredador temerario y una de las aves más grandes de Europa. Con su ritmo desenfadado al principio con grandes saltos de altura y gran diferencia de matices evocando la furia y astucia del águila marina.

El estreno de la obra fue un éxito. Todo el mundo quedó impactado con la interpretación de Richard Watkins incluso el propio Maxwell Davies, el cual años más tarde escribió el *Concerto for Horn and Orchestra op.208* estrenado en 1999 por el mismo Watkins. Este concierto es considerado como una profundización de la obra *Sea Eagle*.

La primera grabación de esta pieza se publicó el dieciséis de marzo de 2015 en un CD únicamente con piezas estrenadas por Richard Watkins. A partir de la divulgación del disco, se comenzó a conocer la obra de *Sea Eagle*. El señor Watkins explica que cuando interpretó y mostró la obra en Londres todo el mundo se sorprendió por su extrema dificultad y nadie tenía intención de interpretarla al igual que pasó con *The Serenade for Tenor, Horn and Strings, Op. 31* de Benjamin Britten, sin embargo hoy en día es programada en diferentes conciertos e concursos

de renombre internacional como la *ARD Music Competition*<sup>17</sup> realizada en Munich o la *JEJU International Brass Competition* situado en Corea del Sur.

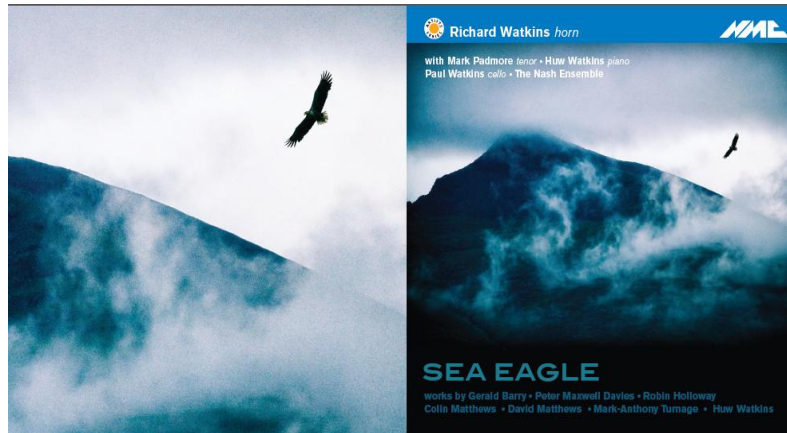


Ilustración 5: Carátula del disco de *Sea Eagle*. [Imagen de Mark Caunt/ Shutterstock] (s.f).

### 3.2 Análisis de la obra

En el lenguaje musical empleado por el compositor en esta pieza musical, se observa un uso frecuente de intervalos atonales, no habiendo ningún tipo de relación tonal o modal entre las notas, donde los mordentes tienen un papel fundamental en este aspecto ya que no presentan ningún modelo tonal claro.

Cabe destacar la complejidad rítmica que presenta la obra en todos sus movimientos, al igual que la utilización de un registro extremo para el instrumento, explotando sus virtudes tanto en el grave como en el agudo. También resaltar la importancia de llevar al extremo los matices que esta presenta.

La obra consta de tres movimientos que analizaremos con detalle a continuación. Teniendo en cuenta las características de la obra, cada movimiento lo hemos dividido en secciones atendiendo a los diferentes elementos temáticos que van apareciendo en cada una de ellas. A continuación analizaremos desde un punto de vista formal cada uno de los movimientos.

---

<sup>17</sup> *ARD Music Competition*, el concurso más antiguo de Alemania que es organizado por la Bayerischer Rundfunk

### Primer movimiento

En primer lugar se presenta el cuadro sinóptico donde se pueden observar las distintas secciones y motivos de este primer movimiento, así como los compases donde empieza y acaba cada uno.

Cuadro sinóptico del primer movimiento		
Sección I	Frase 1	CC 1-4
	Frase 2	CC 5-8
	Frase 3	CC 9-14
	Frase 4	CC 15-20
Sección II	Frase 5	CC 21-29
Sección III	Frase 6	CC 30-33
	Frase 7	CC 34-37
Sección IV	Frase 8	CC 38-40

**Tabla 3: Cuadro sinóptico del primer movimiento. Elaboración propia**

El primer movimiento escrito en un compás de 5/8 está formado por tres secciones y 8 frases. Cada sección tiene unas características propias que las diferencia de las demás referentes a la textura, el timbre y los recursos técnicos empleados en cada una, como los mordentes, los cuales suelen estar a una distancia amplia de su nota real. Un elemento fundamental para el fraseo y el estilo en este movimiento y en general en toda la pieza son las comas de respiración. Más allá de ser un elemento necesario para la respiración del intérprete, el compositor utiliza las comas de respiración como un recurso técnico y expresivo, las cuales son de gran ayuda para el análisis de la pieza. También cabe destacar en el primer movimiento la utilización de recursos sonoros como el *bouché* y el *fluratto* que dan nuevos colores a la interpretación.

El primer movimiento, escrito en un tempo lento (*Adagio*) como bien indica el autor al comienzo de la pieza, podemos dividirlo en cuatro secciones cada una de ellas con características diferentes.

En la primera frase, el compositor utiliza una figuración rítmica amplia, creando una sensación de lejanía ayudado de la agógica, que abarca del compás 1 al 4 donde la coma en el cuarto compás nos indica el final de la primera frase. El compositor introduce el material motivico al que recurrirá en todo el movimiento. Ya en el primer compás presenta la célula rítmica principal sobre la que construirá todos los motivos posteriores a partir de modificaciones de la misma, como se aprecia en la siguiente ilustración:



Ilustración 6. Célula motivica principal. c 1.

En los compases posteriores se puede apreciar una alteración de la célula motivica inicial con una dirección ascendente y descendente. Además se observa como la célula tiene un recorrido ascendente como en la primera, pero también descendente, comenzando a extenderla, siendo este un elemento nuevo respecto al inicial. También se puede apreciar a lo largo de toda la obra, el empleo de todos los recursos técnicos a su alcance como elementos propiamente expresivos. Un ejemplo de ello es la dinámica. Esto se puede apreciar en la primera frase, cuando el solista debe comenzar en un *piano* y debe ascender hasta *mezzopiano* coincidiendo con el punto climático más importante de toda la frase:



Ilustración 7: Indicaciones dinámicas en la primera frase. cc. 1-3.

Para finalizar la primera frase, el compositor recurre a un *pianissimo* y a un *ritardando*. A pesar de haber una indicación de tiempo inicial, el autor utiliza estas alteraciones temporales de la agógica para generar tensión o distensión dependiendo del momento

musical y del fraseo y cerrando la frase con un *ritardando* aumentando la duración de las notas y sus mordentes. En la siguiente ilustración se puede observar lo explicado:

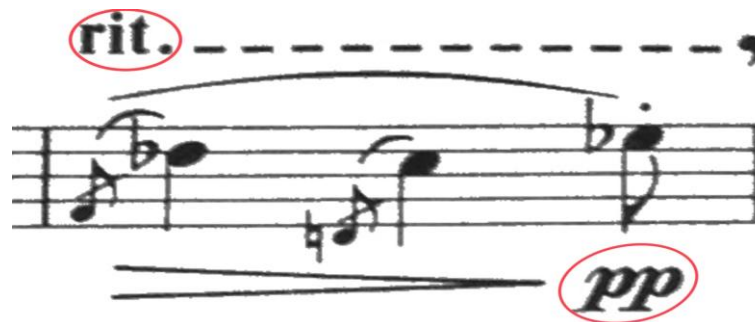


Ilustración 8: Final de la frase 1. c 4.

La segunda frase presenta unas características similares a la primera, tanto desde un punto de vista técnico como expresivo. Si bien es cierto que poco a poco el autor va logrando una mayor densidad sonora empleando diferentes figuraciones cada vez más cortas, incorporando semicorcheas y un mayor número de mordentes, como se aprecia en la siguiente imagen:

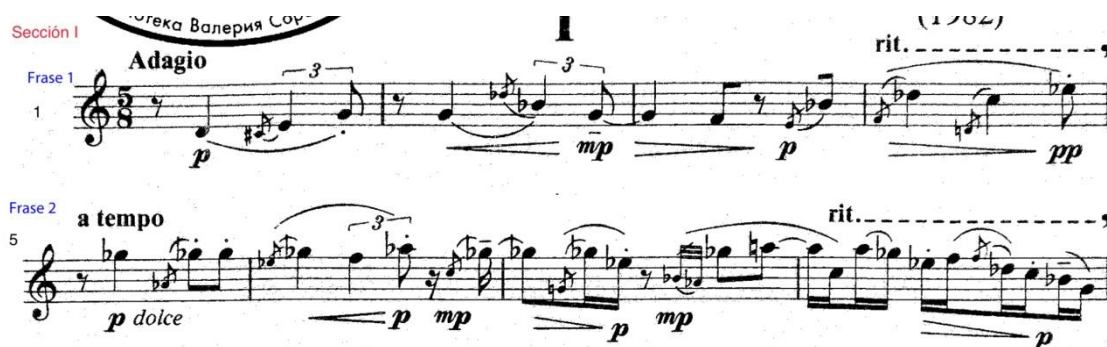


Ilustración 9: Comparación de la frase 1 y 2. Cc. 1-8

Lo mismo ocurre en la frase número tres. Destacamos también la utilización del registro más agudo de la trompa con las notas de *la*, *sib*, *si* y *la* entre los compases 13 y 14. Para ello se ayuda de *crescendos* alcanzando el primer fuerte en toda la obra. También utiliza unas progresiones ascendentes utilizando primero semicorcheas, seguido del segundo grupo completo de fusas y finalizando con un mordente de fusas que resuelven en un *la* agudo, como se observa en la siguiente ilustración:





Ilustración 10: Fragmento de la frase 3. cc 13-14.

En la última frase de la primera sección el compositor pretende rebajar toda la tensión musical creada anteriormente de una manera gradual y vuelve a recurrir al cambio de la figuración empleada y reguladores de intensidad de forma inversa al pasaje anterior en el que el objetivo era crear más tensión. Acaba con un *bouché* en el último compás que tanto por su matiz como por la utilización de este recurso sonoro da una sensación de final de sección. Esto se puede observar en la siguiente imagen:

Ilustración 11: Frase 4. cc 15-20.

La segunda sección es la más breve en extensión del primer movimiento. Se extiende del compás 21 al 29 y está formada únicamente por una frase, la número 5. En cuanto a la agógica utilizada, decir que cambia respecto al tempo precedente y se mantiene estable durante toda la sección, con la indicación de *Più calmo, lento*. En la figuración empleada en esta sección predominan 4 células rítmicas. La primera de ellas está formada por un valor de corchea con puntillo semicorchea. La segunda está compuesta por una semicorchea y una corchea con una figuración de tresillo de corcheas. La otra célula rítmica está constituida por una negra y una corchea dentro de un tresillo de corcheas. También encontramos dentro de un tresillo de corcheas un silencio de semicorchea con una corchea con puntillo y una corchea, creando una sensación de inestabilidad rítmica al oyente, ya que estas figuraciones de tresillos pueden causar dudas al oyente dentro del compás de 5/8. Todas estas células rítmicas se pueden apreciar en la siguiente ilustración:



Ilustración 12: Células rítmicas de la sección II. cc 21-29.

Destacar en esta sección el matiz utilizado que siempre oscila entre *pianissimo* y *piano* a excepción de los puntos culminantes donde asciende hasta una indicación de *mezzoforte*. En estos dos lugares se llega a las notas musicales más agudas dentro del ámbito utilizado en esta sección.



Ilustración 13: Clímax de la sección II. cc 25-29.

En la tercera sección del primer movimiento hay una mayor densidad sonora, ya que se llega al clímax de todo el primer movimiento. Para ello, el compositor recurre a una figuración más abundante con semicorcheas, fusas y grupos artificiales, buscando en estas figuraciones el registro agudo de la trompa, para darle más brillo y color a esta sección. Observamos que en los grupos de fusas encontramos arriba unas anotaciones de 13:8 y 14:8, el primer número indica el número de notas en el grupo y el segundo indica el valor de estos grupos dentro del compás, que serían ocho fusas equivalentes a dos corcheas del 5/8, lo observamos en el compás 37:



Ilustración 14: Grupos artificiales. c 37.

Esta mayor densidad sonora también se logra a través del matiz utilizado en el compás 35 con un *crescendo* a *ff* y otros recursos sonoros como el *flurato* en los compases 34 y 36, donde en estos compases pasamos de un *pianissimo* a un *fortisimo* a través de pequeños grupos atonales.

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '34', contains a melodic line with a 'pp' dynamic marking in a green circle and a 'fltr.' marking in a yellow circle. The second staff, labeled '35', contains a more complex melodic line with dynamic markings 'f', 'ff', 'f', and 'ff' in black, and 'fltr.' and 'rit.' markings in yellow circles. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Ilustración 15: Flurato. cc 34-36.

En la última sección del primer movimiento el compositor pretende reducir toda la tensión generada de la sección anterior por medio del uso de figuras cada vez más largas, utilizando un tempo *Lento* y sobre todo con las indicaciones de matiz, donde también se utiliza el recurso del *bouché* para transmitir una sensación de lejanía. Para finalizar el primer movimiento en un último compás de figuraciones amplias con un disminuyendo de *piano* a *pianissimo*, como se aprecia en la siguiente ilustración:

The image shows a single staff of musical notation for measures 38, 39, and 40. Measure 38 is marked 'Lento' in a yellow circle and 'p' in a green circle. Measure 39 is marked 'fff' in a green circle. Measure 40 is marked 'f', 'p', 'p', and 'pp' in black, with '+' signs above the notes. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Ilustración 16: Sección IV. cc 38-40.

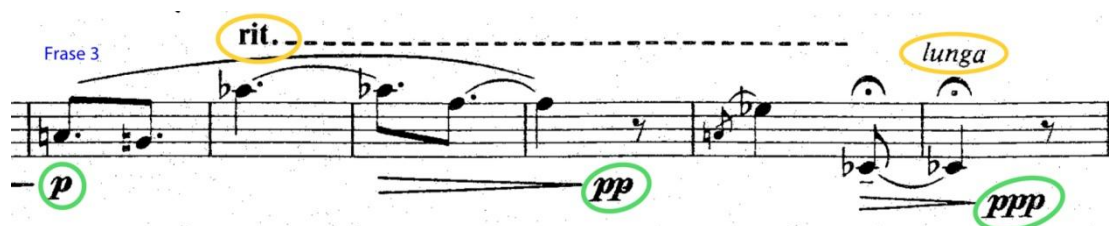
## Segundo movimiento

A continuación se puede observar el cuadro sinóptico del segundo movimiento donde se pueden observar las secciones, las frases y los compases.

Cuadro sinóptico del segundo movimiento		
Sección I	Frase 1	CC 1-16
Sección II	Frase 2	CC 17-35
	Frase 3	CC 36-41

**Tabla 4: Cuadro sinóptico segundo movimiento. Elaboración propia**

Tal y como se puede apreciar en el cuadro sinóptico expuesto anteriormente, el segundo movimiento está formado por dos secciones y tres frases. La indicación de tempo de todo el movimiento es de *lento*, que se mantiene estable hasta el compás número 37 donde aparece una indicación de *ritardando* que se prolonga hasta el último compás.



**Ilustración 17: Indicación de *ritardando* en el segundo movimiento. cc 37-41**

La sección I del segundo movimiento coincide con la primera frase del mismo. La célula rítmica principal está formada por una semicorchea y una corchea con puntillo y se repite de manera continuada en toda esta sección. Para apoyar la semicorchea, que casi siempre coincide con la parte fuerte del compás, el compositor coloca un acento sobre esa figura, como puede apreciarse en la siguiente ilustración:

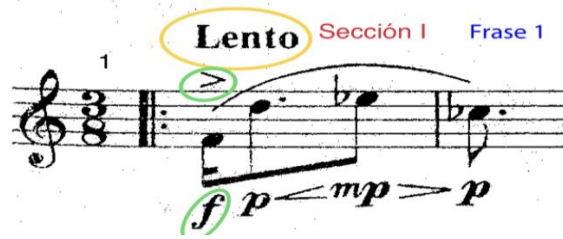


Ilustración 18: Célula rítmica en el segundo movimiento. c (1).

La segunda sección tiene un carácter más melódico y expresivo respecto a la sección primera. Para ello, el autor recurre a figuras con duraciones más largas, dinámicas de *piano* o *pianissimo* y la indicación de *dolce* al comienzo de la sección. Esto se puede observar en la siguiente imagen:

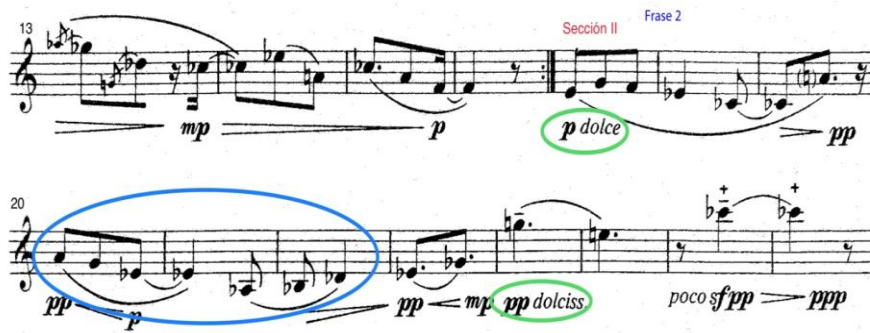


Ilustración 19: Sección II. cc 17-27.

Cabe destacar el final de este segundo movimiento, al igual que el primero acaba con una dinámica de *ppp*, creando una sensación de incertidumbre, para después comenzar el tercer movimiento con *ff* y que resulte una sorpresa al oyente.

### Tercer movimiento

Por último se presenta el cuadro sinóptico del tercer movimiento con las secciones, las frases y la distribución de los compases donde empieza y acaba cada uno.

Cuadro sinóptico del tercer movimiento		
Sección I	Frase 1	CC 1-10
	Frase 2	CC 11-20

Sección II	Frase 3	CC 21-29
	Frase 4	CC 30-33
Sección III	Frase 5	CC 34-46

Tabla 5: Cuadro sinóptico del tercer movimiento

En el tercer movimiento el ritmo juega un papel fundamental, puesto que el compositor realiza numerosos cambios de compás y modifica los patrones rítmicos con frecuencia, dando la sensación de inestabilidad.



Ilustración 20: Comienzo del tercer movimiento. cc 1-4

Los acentos y el *stacatto* ayudan al intérprete a destacar la acentuación de aquellos compases irregulares, como sucede en el compás de siete por dieciséis en los compases 7, 8 y 9, donde los acentos destacan la parte fuerte de estos. En los dos primeros compases 7 y 8 la acentuación está formada por dos corcheas y una corchea con puntillo, mientras que el compás número 9 empezaría por una corchea con puntillo y posteriormente le seguirían dos corcheas.



Ilustración 21: Cambios en la acentuación de los compases 7, 8 y 9. cc 7-9.

Un elemento muy significativo es el empleo de los trinos en un matiz de *piano* o *pianissimo*, siendo frecuente el empleo de este recurso sonoro como herramienta expresiva en esta parte del tercer movimiento:

Ilustración 22: Ejemplo de trinos en la sección II. cc 29-32.

La tercera sección de este movimiento destaca por el largo y progresivo crescendo que añadido a la introducción de figuras cada vez más cortas dan lugar a un crecimiento en la densidad sonora y registro de más grave a más agudo, hasta el último compás donde toda la fuerza alcanzada va descendiendo en la última nota de la obra añadiéndole el compositor el efecto *bouché* para enfatizar el *pianissimo* y desaparecer por completo progresivamente. Al igual que en todos los movimientos, el compositor busca que el sonido desaparezca progresivamente hasta desaparecer de manera muy sigilosa, utilizando indicaciones como *a niente* y *lunga*.

Ilustración 23: Crescendo de la última sección y *diminuendo* final. cc 33-46.

### 3.3 Estudio de la pieza

En este apartado se presenta el proceso de estudio, la identificación de pasajes de especial dificultad y su resolución.

Durante toda la obra una de las mayores dificultades ha sido buscar la claridad en el ataque de las notas, ya que los diferentes matices tan contrastados que esta presenta, desde *ppp* a *fff* hace necesario que tengamos que trabajar en las emisiones de las notas.

Un claro ejemplo serían los dos primeros pentagramas de la obra, del c. 1-8.



Ilustración 24: Inicio obra. *Sea Eagle*, 1r mov. cc.1-8 (Maxwell, 1982)

En este pasaje encontramos la dificultad de controlar las emisiones de una manera clara, limpia y precisa ya que la presencia de matices *p*, *mf*, *pp* así como el tempo *Adagio* hace que este pasaje sea realmente delicado. Para trabajarlo, es interesante el siguiente ejercicio con posiciones fijas y en trompa en F, en el que debemos atacar las notas en un primer momento sin la utilización de la lengua, recurso que nos ayudará a conseguir una mayor claridad en la emisión para posteriormente introducir el uso de la lengua. Es fundamental trabajarlo con metrónomo para que el comienzo de la nota sea *a tempo* y lo más claro posible y preciso. También podemos añadirle dificultad cambiando los matices, desde *pp* a *ff*.





**Ilustración 25: Ejercicio técnico, El arte de tocar la trompa de Philip Farkas. Ed. Alfred Publishing Company. p. 70**

Otra dificultad encontrada en este pasaje es el uso continuo de las notas de adorno, ya que se encuentran a una distancia grande de la nota real y deben realizarse a gran velocidad, intentando cuidar el «portamento» y buscando su máxima limpieza.

Otro pasaje que nos muestra dificultad lo encontramos en el c. 15. Aquí los cambios de altura son bastante extensos debido a los mordentes que rompen totalmente con la línea melódica de las notas reales. Estos deben interpretarse con gran agilidad y claridad, siendo lo más limpios posibles.



**Ilustración 26: Notas de adorno. Sea Eagle, 1r mov. c.15 (Maxwell, 1982)**

Para trabajar estos cambios de altura podemos hacerlo a través de varios ejercicios técnicos que nos ayudaran a cambiar la velocidad del aire y vocalizar en los cambio de registro.



Ilustración 27: Ejercicio 3, Dufrasne Routine by Louis Dufrasne. Ed. Southern Music Company. p.

6.

Este ejercicio nos dará seguridad a la hora de realizar los saltos entre las notas, ya que trabajaremos la columna de aire, cambiando su velocidad dependiendo del registro. También nos centraremos en la vocalización de las notas que nos ayudará a colocarlas mejor, mejorando su calidad sonora al encontrar el centro de la nota.

Seguidamente se puede observar el fragmento de un libro de estudios atonales, que practicaremos *legato* buscando que todas las notas estén en su tono correcto. Al ser un estudio atonal nos ayudará mucho para el estudio de la obra ya que la gran mayoría de intervalos de la pieza no tienen ninguna coherencia tonal, además el amplio rango de tesitura de este estudio nos sirve de ayuda para afrontar una obra caracterizada por ello.



Ilustración 28: Estudio 11, Etudes for French Horn by Verne Reynolds. Ed. Schirmer. p. 14

A continuación explicaré una serie de ejercicios para trabajar un elemento que aparece en todos los movimiento de la obra, el denominado *bouché* (sonido tapado). Este recurso técnico es utilizado por el compositor en varios momentos de la obra, sin embargo no busca el mismo efecto sonoro todas las veces que es utilizado.

En el primer movimiento de la obra lo podemos visualizar en diferentes ocasiones. Para trabajar estos pasajes, buscaremos un sonido de *bouché* redondo y amplio, sin ser estridente, ya que los matices son de *ppp*, *pp*, *p* y *f* y aparecen en momentos donde se busca el efecto de lejanía, como si fuera un eco.



Ilustración 29: *Bouché*. Sea Eagle, 1r mov. c.19 (Maxwell, 1982)



Ilustración 30: *Bouché*. Sea Eagle, 1r mov. c.28 (Maxwell, 1982)

Para ello se puede practicar el siguiente ejercicio donde buscaremos, la misma afinación en los diferentes matices, un sonido más metálico en los *ff* y un eco más cálido en los *pp*.

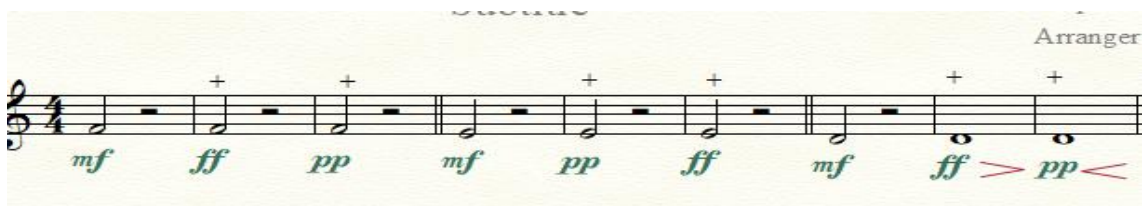


Ilustración 31: Ejercicio *Bouché*. Elaboración propia

En el tercer movimiento también utiliza el recurso del sonido tapado, sin embargo el gesto de la mano para tapar bien el pabellón de la trompa debe ser mucho más rápido, ya que el *tempo* del último movimiento es *Presto Molto* y se puede dar el caso de no conseguir tapar bien y tener problemas en la afinación y el sonido. En el primer y segundo movimiento no tenemos este problema ya que los *tempos* *Adagio*, *Più calmo*, *Lento* nos dan más margen para poder colocar correctamente la posición de la mano.



Ilustración 32: *Bouché*. *Sea Eagle*, 3r mov. cc.20 (Maxwell, 1982)



Ilustración 33: *Bouché*. *Sea Eagle*, 3r mov. c.28 (Maxwell, 1982)

Para trabajar el movimiento de la mano lo podremos hacer con escalas descendentes, buscando la misma afinación con la repetición de la mano y a una velocidad *Allegretto* para conseguir que el gesto de la mano sea lo más rápido y efectivo.

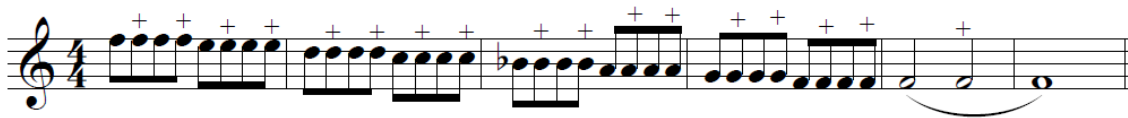


Ilustración 34: Ejercicio *Bouché*. Elaboración propia.

También esto podremos reforzarlo con la práctica de estos dos estudios enfocados en el perfeccionamiento del sonido tapado.

## XII



Ilustración 35: Estudio XII, *Studies for Unaccompanied Horn* by Gunter Schuller. Ed. Oxford University Press. p. 17

## 48



Ilustración 36: Estudio 48, Etudes for French Horn by Verne Reynolds. Ed. Schirmer. p. 53

Otro aspecto que nos puede provocar cierta dificultad en el primer movimiento es la métrica, ya que encontramos muchos grupos irregulares que nos pueden crear dudas. Una forma de estudiar la obra al comienzo es subdividiendo a corchea el compás de 5/8 eliminando los mordentes. Esto nos ayudará a tener una mayor claridad de donde se encuentra cada nota en el compás. Un claro ejemplo lo encontramos en el comienzo del *Più calmo, lento* donde los tresillos crean una sensación de inestabilidad rítmica que debe ser lo más exacta, respetando el pulso rítmico.

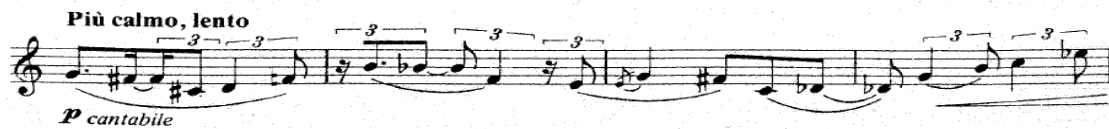


Ilustración 37: Métrica . Sea Eagle, 1r mov. cc.21-24 (Maxwell, 1982)

Otro pasaje que requiere cierto estudio lo encontramos en el compás 34, ya que deberemos interpretar a una gran velocidad todas las notas. Para facilitar este pasaje utilizaremos una digitación diferente en varias notas. En el caso de *la b* su posición natural es con el segundo y tercer cilindro, pero en este pasaje nos ayudará a ejecutarla solamente con el segundo. Otra nota que podremos cambiar para facilitar su ejecución es la nota *re*, donde solemos utilizar el primer y el segundo cilindro pero para este pasaje lo ejecutaremos con el tercero. Esto nos ofrece una mayor fluidez y una mejor posición cilíndrica respecto a las notas contiguas.



Ilustración 38: Digitación. *Sea Eagle*, 1r mov. c.35 (Maxwell, 1982)

A continuación en el segundo movimiento encontramos grandes ligaduras con grandes intervalos. Para trabajar este movimiento es necesario tener claro los cambios de velocidad del aire y trabajar la vocalización para intentar tocar lo más limpio posible. Otra dificultad añadida a este movimiento es su dinámica, ya que predominan los matices *pp*, *p* y *mp*, encontrando solo en dos ocasiones el matiz *f*.



Ilustración 39: Digitación . *Sea Eagle*, 2r mov. cc.1-4 (Maxwell, 1982)

El siguiente ejercicio técnico me ha ayudado a trabajar este movimiento, ya que lo he enfocado de diferentes formas. Primeramente lo trabajaremos atacando las notas con un matiz de *p* para intentar buscar el centro de las notas y una emisión clara. Una variante es trabajarlo por pentagramas ligando las notas y buscando en los intervalos la mayor limpieza posible.

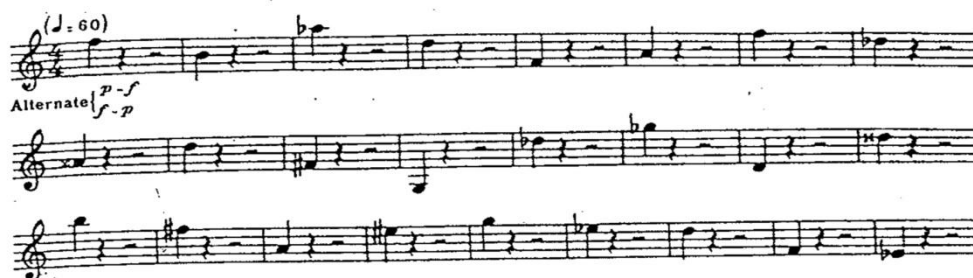


Ilustración 40: Ejercicio técnico, *El arte de tocar la trompa* de Philip Farkas. Ed. Alfred Publishing Company. p. 131

El siguiente estudio también nos ayuda, ya que sus intervalos son bastante espaciosos y lo podemos estudiar en un matiz de *p*. Otro aspecto a destacar es que nos ayudará a

mantener la columna del aire en continuo funcionamiento. Esto lo aplicaremos al segundo movimiento ya que nos ayudará a mantener el aire constante y que nunca decaiga su presión, porque al tocar piano y lento se suele perder su velocidad y dirección. También nos ayudaremos vocalizando todas las notas para que sean lo más limpias y afinadas posibles.



Ilustración 41: Estudio 25, 34 For French Horn By Mueller. Ed. International Music Company. p. 7

El tercer movimiento de la obra es el que nos presenta mayor dificultad técnica e interpretativa, ya que el compositor abarca todo el registro del instrumento, matices contrastantes y recursos interpretativos como *bouchés*, trinos que se deben trabajar y resolver.

La primera complejidad encontrada es igualar y encontrar una emisión clara durante todo el movimiento, ya que muchas notas se encuentran articuladas con un punto, por tanto han de ser cortas, claras y precisas. También encontramos muchas notas que están acentuadas. Para intentar diferenciar el punto del acento, se puede trabajar a través del siguiente ejercicio, intentando pensar únicamente en la acentuación.

Ilustración 42: Ejercicio técnico, Techni-Cor Daniel Bourgue Volume II. Ed. Gérard Billaudot. p.

Otro pasaje que requiere especial atención en el estudio, lo encontramos en el compás 5 y 6. Aquí encontramos grupos de fusas que deben interpretarse a gran velocidad. Para

lograr una mayor agilidad utilizaremos una digitación diferente a la habitual. En el compás 5 la última nota es un *la b*, siendo su digitación habitual el cilindro 2 y 3, pero en este caso la ejecutaremos con el 2, ya que las notas anteriores el *fa b* (2) y *sol b* (1, 2), provocan que no debemos hacer tantos cambios y resulte más ágil. También en el compás 6, donde las tres últimas notas las realizaremos con la misma posición, solamente con el cilindro 2. La afinación no es perfecta con esta posición para estas notas, pero debido a la velocidad del pasaje no supone ningún inconveniente utilizar esta digitación. En este pasaje nos encontramos unas ligaduras divididas en cuatro y tres notas dentro de un compás de 7/32, para buscar la máxima claridad intentaremos remarcar cuando acaben las ligaduras y apoyar la primera que las separa.



Ilustración 43: Dificultad técnica. *Sea Eagle*, 3r mov. cc.5-6 (Maxwell, 1982)

Otra de las dificultades encontrada es el cambio de registro que se produce, de muy agudo a muy grave en muy poco espacio de tiempo. Como observamos entre los compases ocho y diez.

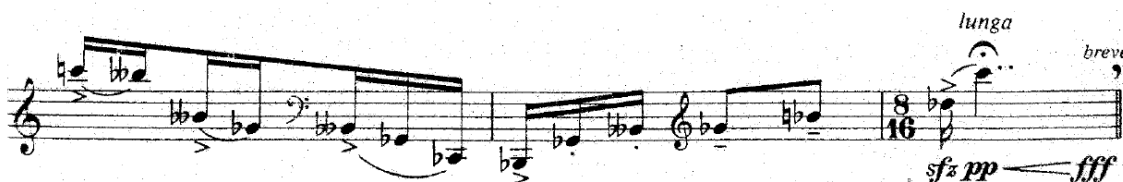


Ilustración 44: Amplitud registro. *Sea Eagle*, 3r mov. cc.8-10 (Maxwell, 1982)

Para trabajar estos saltos haremos el siguiente ejercicio, donde nos centraremos en cambiar la velocidad del aire y la vocalización, buscando un sonido estable y homogéneo en todo el registro. Con esto intentaremos centrar las notas al máximo para que sea lo más fácil posible. Debemos prestar especial atención a la apertura de nuestros dientes y labios en los cambios de agudo a grave, para que el agudo suene lo más timbrado y cantado posible. Este lo podremos estudiar utilizando el *legato* y con otras articulaciones diferentes como acentos, puntos o rallas.





**Ilustración 45: Ejercicio registro. Elaboración propia**

Otra dificultad que encontramos es el cambio de matiz de la frase 1 a la frase 2, ya que en la primera vez el compositor escribe *ff brillante* y seguidamente repite la frase con un *pp quasi eco*. En la segunda frase no encontramos ningún acento ni ralla, pero sí los puntos que nos indican como debe ser la articulación, y debe ser lo más parecida a la primera frase aunque el matiz sea tan desigual.

Para trabajar este cambio haremos el siguiente ejercicio, intentando respetar e igualar las dinámicas y la articulación durante todo el ejercicio.



**Ilustración 45: Ejercicio técnico, Techni-Cor Daniel Bourgue Volume II. Ed. Gérard Billaudot. p.**

Seguidamente en la frase 3 y 4 encontramos muchas notas con la indicación de trino. Esto es una gran dificultad ya que algunos están a la distancia de tono mientras que otros se encuentran a medio tono. Por tanto, algunos los haremos digitando las posiciones mientras que otros los realizaremos de labio. Mientras interpretamos estos pasajes debemos buscar la máxima continuidad en los enlaces de los trinos, aunque se encuentren a distancia a veces bastante considerables. Por ejemplo en el compás 30 y la primera parte del 31, deben hacerse de labio mientras que en la segunda parte del compás 31 deben digitarse, porque las posibilidades técnicas del instrumento no lo permiten. A pesar de este cambio intentaremos que la diferencia sonora sea la más mínima.



Ilustración 46: Trinos. *Sea Eagle*, 3r mov. cc.30-31 (Maxwell, 1982)

Para intentar lograr la mayor fluidez en los cambios de nota con trino y enlazarlos trabajaremos el siguiente ejercicio.

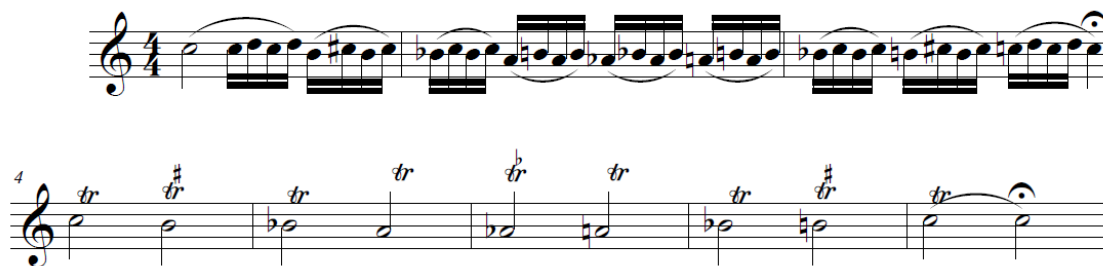


Ilustración 47: Ejercicio trinos. Elaboración propia

También podemos trabajar los trinos con el siguiente estudio, que nos ayudará a encontrar una mayor fluidez y facilidad a la hora de interpretar la obra. Estos trinos debemos practicarlos lo más súbitos posibles sin ningún tipo de preparación, como podría ser un trino en el estilo clásico, sin embargo en este estilo de obra deben de ser instantáneos.



Ilustración 48: Estudio 47, Etudes for French Horn by Verne Reynolds. Ed. Schirmer. p. 52

Otra dificultad encontrada son los trinos de tercera, los cuales suponen una mayor dificultad por la distancia entre las dos notas.



Ilustración 49: Trinos de tercera. Sea Eagle, 3r mov. cc.-22-24 (Maxwell, 1982)

En su interpretación deberemos igualar la velocidad del trino de tercera con el trino de medio tono. Con el siguiente ejercicio los trabajaremos centrándonos en la velocidad del aire y en intentar igualar al máximo las dos notas del trino para que tengan la misma sonoridad. Este lo practicaremos a la máxima velocidad de tempo que nuestras capacidades técnicas nos permitan.

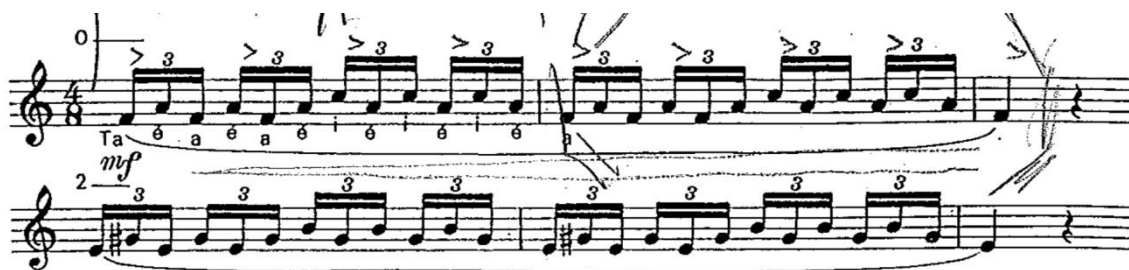


Ilustración 50: Ejercicio técnico, Techni-Cor Daniel Bourgue Volume I. Ed. Gérard Billaudot. p. 24

Otra dificultad encontrada en la parte final del tercer movimiento son las notas graves, las cuales deben ser muy claras en su emisión, por el carácter del movimiento y porque

se encuentran algunas con acentos y otras con puntos. Una de las dificultades de las notas graves en la trompa es que su emisión sea lo más precisa y no suene la nota con un pequeño retraso, ni arrastrada. Aquí podemos observar donde tenemos un matiz de *ff* y seguidamente un *pp* donde las notas deben ser igual de precisas en su comienzo.



**Ilustración 51: Notas graves. Sea Eagle, 3r mov. cc.33-38 (Maxwell, 1982)**

El siguiente ejercicio propuesto nos ayudará a igualar las emisiones con la utilización del *stacatto*. Intentaremos que todas las notas suenen con la misma intensidad y que su comienzo sea muy claro. Intentaremos que los ataques en el grave sean lo más igualados a las emisiones de las notas más agudas.



**Ilustración 52: Ejercicio graves ataques. Elaboración propia**

Esto también lo podremos poner en práctica con el siguiente estudio, el cual es sacado de un libro especializado en trompa grave. Aquí intentaremos igualar todas las emisiones y respetando todas las indicaciones en la partitura, con los acentos y matices que nos ayudarán a ponernos en contexto también con la obra.



## Ilustración 53: Estudio 12, 34 Characteristic Etudes for Low Horn Playing by Martin Hackleman.

Ed. Bim. p. 18

Finalmente propongo el siguiente estudio para trompa sola, el cual contiene una gran cantidad de similitudes con la pieza *Sea Eagle*, ya que encontramos gran cantidad de recursos como el *bouché*, *fluratto*, mordentes e *glissandos*. Este estudio también abarca todo el registro de la trompa utilizando gran cantidad de matices. También una característica es la gran cantidad de articulaciones que el autor nos indica, como los *staccatos*, acentos, *tenuto* y *marcato*. La práctica de este estudio nos puede servir para conocer el nivel técnico e interpretativo para afrontar una obra como *Sea Eagle*.

## Ilustración 54 : Estudio 20, Vingt Études Concertantes pour cor by Georges Barboteau. Ed.

Choudens. p. 44



## 4. CONCLUSIONES

A mediados de 2021 a través de la *ARD Music Competition* realizada en Munich conocí la obra de *Sea Eagle*, la cual estaba programada en la primera ronda de este concurso. Mi primera impresión al ver la obra fue de fascinación, al poder observar la dificultad de esta y que sería un gran reto personal poder interpretarla. Sin embargo para este concurso solo era necesario el tercer movimiento y fue el único que interpreté.

Al comienzo de mi último año de carrera buscando un tema para mi trabajo de investigación y con la ayuda de mi tutora decidimos enfocarlo en la obra *Sea Eagle*.

El comienzo fue difícil ya que hay muy poca información tanto de la obra como del autor, Maxwell Davies. Sin embargo a medida que he ido recabando información ha sido un trabajo muy gratificante, ya que hoy en día es el único trabajo documental de dicha pieza. Este trabajo me ha ayudado a entender, descubrir y reflexionar profundamente sobre esta composición, la cual admiro, y me ha permitido lograr entenderla y realizar una interpretación personal pero respetando aquellas ideas que el compositor quería transmitir.

Este trabajo también me ha permitido conocer más profundamente a Maxwell Davies, el cual era mucho más que un compositor. Este era un defensor de sus ideales, crítico con lo moralmente incorrecto y sin reparos en enfrentarse a aquello que le pareciese equivocado. Davies a través de su incansable inquietud por aprender, mejorar e innovar tuvo una gran evolución compositiva a lo largo de su vida, estas etapas son claramente reconocibles a lo largo de su catálogo de obras.

El análisis de la pieza me ha permitido comprender mejor la estructura con sus diferentes secciones, así como el carácter interpretativo en cada momento. De la misma manera, el análisis de los recursos técnicos como el bouché, mordentes, trinos completamente justificados dentro del conjunto de la pieza ha hecho que los estudie de una manera más profunda y les de un sentido dentro del discurso musical. El análisis comparativo de las obras compuestas en la misma época me ha permitido encontrar similitudes en cuanto a «exprimir» al máximo los recursos técnicos de la trompa.

A través de mi estudio personal, tanto técnico como estético de la obra he creado un conjunto de ejercicios para solventar y superar una obra de tal calibre interpretativo, donde su objetivo es ayudar a otros intérpretes en el comienzo de su estudio de la pieza. También el poder estudiar, comprender e interpretar una pieza de estas dificultades técnicas, ha supuesto a nivel personal un progreso y una evolución significativa en mi calidad musical. Debido a su dificultad, he podido experimentar con mi instrumento, crear ejercicios técnicos, buscar nuevas sonoridades y superarme para poder dar la mejor versión posible de la pieza.

Personalmente, me siento satisfecho ya que he podido cumplir todos los objetivos que me planteé al comienzo del trabajo. Adquirir y transmitir toda la información recogida y mostrar un apoyo didáctico que deseo sea de gran ayuda para próximos intérpretes de esta obra.



## BIBLIOGRAFÍA

Barboteu, G. (1963). *Vingt Études Concertantes Pour Cor: Solfege Instrumental*. Éditions Choudens.

Bourge, D. (2000). *Techni-Cor. Exercices journaliers suivis de traits d'orchestre: Vol. 1: Flexibilités* [Técni-trompa. Ejercicios diarios seguidos de extractos orquestales: Vol. 1: Flexibilidad]. Gérard Billaudot.

Davies, P. M. (2018). *Music since 1900: Peter Maxwell Davies, selected writings* (N. Jones, Ed.). Cambridge University Press.

Dufrasne, L. (2004). *Dufrasne Routine for Horn in F.* ( B.Thomas, Ed.). Southern Music Company.

Farkas, P. (1956). *The art of french horn playing*. Summy Birchard.

Hackleman, M. (1990). *34 Characteristic Etudes for Low Horn Playing*. Bim

Hill, D (1996). *Extended Techniques for the Horn: A Practical Handbook for Students, Performers and Composers* [Técnicas extendidas para la trompa. Un práctico manual para estudiantes, intérpretes y compositores]. Alfred Pub Co Inc.

Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Akal

López-Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* (Fondo para la Cultura y las Artes de México y la Escola Superior de Música de Catalunya).

Mueller, B.E. (1963). *34 Studies for French Horn op. 64.* (J.Chambers, Ed.). International Music Company.

Estudio técnico analítico y puesta en escena de la obra *Sea Eagle*

Reynolds, V. (1961). *48 Etudes for French Horn*. G. Schirmer.

Schuller, G. (1962). *Studies for Unaccompanied Horn*. Oxford University Press.

Thompson, T.F (1997). *Extended Techniques for the Horn. An Historical Overview With Practical Performance Applications* [Técnicas extendidas para la trompa. Una visión histórica general con aplicaciones prácticas]. [Tesis doctoral, Universidad de Wisconsin-Madison].

## **Webgrafía**

British Horn Society. (1 de noviembre de 2020). Richard Watkins: Sea Eagle by Peter Maxwell Davies [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/Zoe6bqDLgdw>

Chanan, M. (1969). Dialectics in Peter Maxwell Davies. *Tempo*, 90, 12–22. <http://www.jstor.org/stable/943344>

JONES, N., & MCGREGOR, R. (2010). Peter Maxwell Davies's Opus and WoO numbers: a new work list. *The Musical Times*, 151(1910), 53–86. <http://www.jstor.org/stable/20721602>

NMC Recordings. (29 de enero de 2015). Richard Watkins performs Sea Eagle (Music for Horn) [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/2CGe650xsYE>

OIS Festival. (30 de junio de 2020). The Valley by the Sea [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/C2I6LI-TKE4>

The Max Trust. (Primavera 2010). The Opus and WOO Numbers: A NEW WORK LIST. <https://www.themaxtrust.org/catalogue.html>

Vickers, J. (2015). PETER MAXWELL DAVIES'S VARIATIONS ON A THEME: A CATALOG OF THE "SEA" WORKS. *Notes*, 71(4), 644–671. <http://www.jstor.org/stable/44733240>

Williams, A. E. (2000). Madness in the Music Theatre Works of Peter Maxwell Davies. *Perspectives of New Music*, 38(1), 77–100. <https://doi.org/10.2307/833589>

## ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Tabla 1: Ejemplo catalogación obras Maxwell Davies.....	10
Tabla 2: Simbología catalogación Maxwell Davies.....	11
Tabla 3: Cuadro sinóptico del primer movimiento.....	18
Tabla 4: Cuadro sinóptico del segundo movimiento.....	24
Tabla 5: Cuadro sinóptico del tercer movimiento.....	26

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Peter Maxwell Davies. [Foto de University of Salford Press] (29.03.2012).....	4
Ilustración 2: Casa de Davies en Hoy. [Foto de Simon Butterworth] (s.f).....	6
Ilustración 3: Isla de Hoy [Google Earth] (s.f).....	15
Ilustración 4: Imagen de Picargo Europeo [Foto de Yathin Krishnappa / Wikimedia Commons](18.08.2012).....	16
Ilustración 5: Carátula del disco de <i>Sea Eagle</i> . [Imagen de Mark Caunt/ Shutterstock] (s.f).....	17
Ilustración 6. Célula motívica principal. c 1.....	19
Ilustración 7: Indicaciones dinámicas en la primera frase. cc. 1-3.....	19
Ilustración 8: Final de la frase 1. c 4.....	20
Ilustración 9: Comparación de la frase 1 y 2. cc. 1-8.....	20
Ilustración 10: Fragmento de la frase 3. cc 13-14.....	21
Ilustración 11: Frase 4. cc 15-20.....	21
Ilustración 12: Células rítmicas de la sección II. cc 21-29.....	22
Ilustración 13: Clímax de la sección II. cc 25-29.....	22
Ilustración 14: Grupos artificiales. cc 37.....	22
Ilustración 15: Flurato. cc 34-36.....	23
Ilustración 16: Sección IV. cc 38-40.....	23
Ilustración 17: Indicación de <i>ritardando</i> en el segundo movimiento. cc 37-41.....	24
Ilustración 18: Célula rítmica en el segundo movimiento. c 1.....	25
Ilustración 19: Sección II. cc 17-27.....	25
Ilustración 20: Comienzo del tercer movimiento. cc 1-4.....	26
Ilustración 21: Cambios en la acentuación de los compases 7, 8 y 9. cc 7-9.....	27
Ilustración 22: Ejemplo de trinos en la sección II. cc 29-32.....	27
Ilustración 23: <i>Crescendo</i> de la última sección y <i>disminuyendo</i> final. cc 33-46.....	28
Ilustración 24 : Inicio obra. <i>Sea Eagle</i> , 1r mov. cc.1-8 (Maxwell, 1982).....	29
Ilustración 25: Ejercicio técnico, El arte de tocar la trompa de Philip Farkas. Ed. Alfred Publishing Company. p. 70.....	29
Ilustración 26: Notas de adorno. <i>Sea Eagle</i> , 1r mov. c.15 (Maxwell, 1982).....	29

Ilustración 27: Ejercicio 3, Dufrasne Routine by Louis Dufrasne. Ed. Southern Music Company.p.6.....	30
Ilustración 28 : Estudio 11, Etudes for French Horn by Verne Reynolds. Ed. Schirmer. p.14.....	31
Ilustración 29: <i>Bouché</i> . Sea Eagle, 1r mov. c.19 (Maxwell, 1982).....	31
Ilustración 30: <i>Bouché</i> . Sea Eagle, 1r mov. c.28 (Maxwell, 1982).....	31
Ilustración 31: Ejercicio <i>Bouché</i> . Elaboración propia.....	31
Ilustración 32: <i>Bouché</i> . Sea Eagle, 3r mov. c.20 (Maxwell, 1982).....	32
Ilustración 33: <i>Bouché</i> . Sea Eagle, 3r mov. c.28 (Maxwell, 1982).....	32
Ilustración 34: Ejercicio <i>Bouché</i> . Elaboración propia.....	32
Ilustración 35: Estudio XII, Studies for Unaccompanied Horn by Gunter Schuller. Ed. Oxford University Press. p. 17.....	33
Ilustración 36: Estudio 48, Etudes for French Horn by Verne Reynolds. Ed. Schirmer. p.53.....	33
Ilustración 37: Métrica. Sea Eagle, 1r mov. c.21-24 (Maxwell, 1982).....	33
Ilustración 38: Digitación. Sea Eagle, 1r mov. c.35 (Maxwell, 1982).....	34
Ilustración 39: Digitación. Sea Eagle, 2r mov. cc.1-4 (Maxwell, 1982).....	34
Ilustración 40: Ejercicio técnico, El arte de tocar la trompa de Philip Farkas. Ed. Alfred Publishing Company. p. 131.....	35
Ilustración 41: Estudio 25, 34 For French Horn By Mueller. Ed. International Music Company. p. 7.....	35
Ilustración 42: Ejercicio técnico, Techni-Cor Daniel Bourgue Volume II. Ed. Gérard Billaudot. p. 19.....	36
Ilustración 43: Dificultad técnica. Sea Eagle, 3r mov. cc.5-6 (Maxwell, 1982).....	36
Ilustración 44: Amplitud registro. Sea Eagle, 3r mov. cc.8-10 (Maxwell, 1982).....	37
Ilustración 45: Ejercicio registro. Elaboración propia.....	37
Ilustración 45: Ejercicio técnico, Techni-Cor Daniel Bourgue Volume II. Ed. Gérard Billaudot. p. 20.....	38
Ilustración 46: Trinos. Sea Eagle, 3r mov. cc.30-31 (Maxwell, 1982).....	38
Ilustración 47: Ejercicio trinos. Elaboración propia.....	39
Ilustración 48: Estudio 47, Etudes for French Horn by Verne Reynolds. Ed. Schirmer. p.52.....	39
Ilustración 49: Trinos de tercera. Sea Eagle, 3r mov. cc.-22-24 (Maxwell, 1982).....	39

Ilustración 50: Ejercicio técnico, Techni-Cor Daniel Bourgue Volume I. Ed. Gérard Billaudot. p. 24.....	40
Ilustración 51: Notas graves. Sea Eagle, 3r mov. cc.33-38 (Maxwell, 1982).....	40
Ilustración 52: Ejercicio graves ataques. Elaboración propia.....	41
Ilustración 53: Estudio 12, 34 Characteristic Etudes for Low Horn Playing by Martin Hackleman. Ed. Bim. p. 18.....	41
Ilustración 54 : Estudio 20, Vingt Études Concertantes pour cor by Gearges Barboteau. Ed. Choudens. p. 44.....	42

## **Anexo 1**

### **Obra**



First performed by Richard Watkins  
at the Northern School of Music on 28th August 1982

# SEA EAGLE

for solo horn

Peter Maxwell Davies  
(1982)

**Section I**

**Measure 1** Adagio *p* *mp* *p* *pp* *rit.*

**Measure 2** *a tempo* *p dolce* *p* *mp* *p* *mp* *pp* *rit.*

**Measure 3** *a tempo* *p* *mp* *p* *mp* *pp*

**Measure 4** *mp* *p* *mp* *p* *f* *mp* *f*

**Measure 5** *p dolce* *pp* *p* *mp* *ppp*

**Measure 6** *p* *pp* *p* *mp* *ppp*

**Section II**

**Measure 7** Più calmo, lento *p cantabile*

**Measure 8** *mf* *p* *pp* *mf* *p* *pp* *ppp*

© Copyright for all Countries 1990 C18 55575  
Chester Music Limited, 89 Frith Street, London W1V 5TZ

All rights reserved.  
Printed in England



20 **Tempo I** *Resolución III* *Frase II*

21

22

23

24

25

26 **Lento** *Resolución IV* *Frase III*

## II

1 **Lento** *Resolución I* *Frase I*

7

12

20

24

25

Passaggio I Passo 2

rit.

Tempo

### III

Passaggio I Passo 1

Presto molto

26

29

30

Tempo

The image displays a handwritten musical score for a piece by Sergi Antolín López. The score is written on ten staves, with various musical notations, dynamics, and performance instructions. At the top left, there is a circular logo for the 'INSTITUT DE MÚSICA DE VALÈNCIA'.

Key features of the score include:

- Staff 1:** Starts with a dynamic marking of *ppp quasi  $f$ ro* and a blue annotation 'Phase 1'.
- Staff 2:** Continues the melodic line.
- Staff 3:** Features a blue annotation 'Phase 2', a red annotation 'Repetición II', and dynamic markings *p*, *ppp*, and *pp*. The tempo is marked 'Allegro'.
- Staff 4:** Includes the dynamic marking *poco  $f$ ro*.
- Staff 5:** Shows dynamic markings *pp* and *ppp*.
- Staff 6:** Includes a blue annotation 'Phase 1', dynamic markings *poco  $f$* , *p*, and *pp*.
- Staff 7:** Features a red annotation 'Repetición III' and a blue annotation 'Phase 1'. Dynamic markings include *ff*, *pp*, and the instruction 'poco a poco cresc.'.
- Staff 8:** Ends with the instruction '(fines.)'.
- Staff 9:** Includes a blue annotation 'Phase 1', dynamic markings *ff*, *fff*, and *ff*, and the instruction 'a ritard.'.