



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS

NOTAS AL PROGRAMA

P R E S E N T A

GLORIA OFELIA ASENCIO ALFONSO

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA

EN FLAUTA TRANSVERSA

ASESORES:

Notas al Programa:

Mtro. FRANCISCO VIESCA TREVIÑO

Recital:

Mtro. MIGUEL ANGEL VILLANUEVA

MÉXICO. D. F. diciembre 2005.





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

Dedico este esfuerzo a todos los que creyeron en mi capacidad de recapitular sobre mis pasos,
a quienes silenciosamente me vieron tomar decisiones
sin negarme su luz y su apoyo.

A la memoria de mi madre *Julia Alfonzo* quien sembró en mí la música, como necesidad vital.

A la memoria de mi abuela *Gloria* que me dio todo su amor, respeto y resguardo.

A mi padre, a mis hermanos.

A mis tíos y primos.

A todos mis maestros.

A mis amigos.

A la vida.

AGRADECIMIENTOS

A los Profesores Miguel Angel Villanueva y Francisco Viezca, quienes creyeron en este retorno y me brindaron sus invaluable enseñanzas.

A las Profesoras Violeta Cantú y Alexandra Oders, por sus valiosas opiniones y aportaciones.

A Carlos Saib, Sandra Delgado, Teresa Fonseca, Norma Chargoy, quienes depositaron semillas de luz , fe , amor y amistad.

CONTENIDO

Programa recital público.....	1
Sonata para flauta y clavecín obligado en La menor BWV 1032 de J.S.Bach	
I.-Contexto histórico y panorama de las artes en la época.....	2
II.-Johann Sebastián Bach.....	5
III.-Sembanza.....	6
IV.-Técnica y estilo musical.....	7
V.-La flauta y sus posibilidades técnicas en la época.....	8
VI.-Sonata e La menor.....	11
VII.-Análisis musical.....	12
Concierto para flauta y orquesta en re mayor,KV 314 de W.A.Mozart	
I.-Contexto histórico y estética de la época.....	17
II.-Mozart y su tiempo.....	18
III.-Mozart y sus influencias.....	23
IV.-La flauta y sus posibilidades técnicas en la época.....	24
V.-Referencias históricas del concierto en re mayor.....	26
VI.-Análisis musical.....	29
Sonata para flauta y piano De Bohuslav Martinu	
I.-Contexto histórico y panorama de la música.....	42
II.-Bohuslav Martinu.....	46
III.-Semblanza.....	49
IV.-Producción musical y sus obras para flauta.....	50
V.-La flauta y sus posibilidades técnicas en la época.....	51
VI. Primera Sonata para flauta y piano.....	52
VII.-Análisis musical.....	53
Danza de las bailarinas de Degas De Mario Lavista	
I.-En el contexto de la música contemporánea.....	71
II.-Mario Lavista y su producción artística.....	72
III.-Un panorama de la flauta contemporánea.....	79
IV.-Análisis musical.....	82
A manera de conclusión.....	94
Bibliografía.....	95
Anexo: Notas al Programa de mano.....	97

PROGRAMA

**Sonata para flauta y clavecín obligado
en la mayor, BWV 1032.**

**J .S. Bach
(1685-1750)**

*Vivace
Largo e dolce
Allegro*

**Concierto para flauta y orquesta
en re mayor, KV 314.**

**W. A. Mozart
(1756-1791)**

*Allegro aperto
Andante ma non troppo
Allegro*

**Sonata para flauta y piano
First sonata (1945)**

**Bohuslav Martinu
(1890-1959)**

*Allegro moderato
Adagio
Allegro poco moderato*

**Danza de las bailarinas de Degas
para flauta y piano (1991)**

**Mario Lavista
(1943)**

*Allegro molto
Sempre a tempo
Leggiero, ma deciso e con ostinazione*

Sonata en La mayor de Johann Sebastián Bach. (1685-1750)

I.- Contexto histórico y panorama de las artes en la época.

El esplendor de los estados monárquicos en Francia en medio del Absolutismo de Luis XIV, el llamado Rey Sol, en su afán de ordenar el caos humano circundante, trató de abarcar bajo su mando todos los aspectos de la vida social, de la cultura, de las artes y crear un sistema de patronazgo en el que tenía a su servicio todas las actividades humanas y sociales: arquitectos, pintores, escritores y músicos como complemento al culto de su majestad.

Bajo su mandato surge el llamado Academicismo en la búsqueda de la sistematización e institucionalización del conocimiento con los más altos representantes en cada una de las áreas a la cabeza. Se fundan la academia de la lengua y la literatura con Boileau, la academia de pintura y escultura con Lebrun, la academia de arquitectura con Julio Hardouin- Mansart, (uno de los arquitectos del palacio de Versalles), y en la de música Lully, quien unificó el ballet, fundó la ópera francesa y agrupó en una sola obra la sucesión de danzas de la corte que llegó a ser conocida como la Suite Francesa, entre otras de sus aportaciones a la música universal.

La sistematización de los criterios estéticos oficiales, tuvo como consecuencia el florecimiento y esplendor en todas las áreas artísticas e influyó a los compositores como Johann Sebastián Bach, quien no sólo se vio interesado por la escuela italiana tan en boga desde el renacimiento sino que estudió y transcribió diversos materiales de las diferentes escuelas europeas, como la música francesa y la inglesa, en las cuales se basó para escribir sus célebres *Suites inglesas y francesas* para clavecín.

Otro antecedente definitivo en el desarrollo musical de la época, se debe a la escuela holandesa con el organista Jan Pieterszoon Sweelinck, organista oficial de Ámsterdam que adaptó el órgano al estilo veneciano de doble coro, y escribió preludios y fugas sobre himnos protestantes. Aquí el papel de la música aparece asociado al culto religioso y a la música interpretada dentro de los hogares ya que eran el centro de la vida musical en esa época. Uno de los más distinguidos alumnos de Sweelinck, Samuel Scheidt, publicó *Tablatura Nova* para clavecín y órgano, obra que además de colaborar en la cristalización del estilo protestante alemán, recopila una serie de técnicas aprendidas por su maestro y desarrolla de manera concienzuda composiciones para ejecutar en el hogar, principalmente en forma de variaciones, canciones profanas francesas y flamencas, danzas como la *Allemanda*, *Paduam*, *Courant* y *Gallarda*, con variantes llenas de complejidad y una serie de piezas adaptadas para la iglesia protestante.

Una línea nace en Sweelinck, quien amalgamó las escuelas Veneciana e Inglesa a través de discípulos como Scheidt que transmitió la tradición a la zona norte de Alemania, hasta llegar a la época de J.S. Bach y G.F. Haendel, que nacieron en 1685. (1)

Hablar del momento histórico en que esta música fue escrita es hablar también del papel de la música en la vida social y como parte de la liturgia religiosa.

El protestantismo en Alemania y su estrecha relación con el quehacer artístico de la época trajeron transformaciones de fondo en la forma e intención de la práctica musical que, como es bien sabido, estaba ligada a la expresión del sentimiento religioso.

Según Fleming la época Barroca tuvo como eje el siglo XVII pero sus límites temporales extremos pueden situarse desde la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVIII, desde Miguel Ángel hasta Bach.

(1) Malcolm Boyd, "Orchestral, instrumental and Keyboard music", *Bach*. (New York: Simon and Schuster Macmillan, 1983, 1997), p.281.

En el mundo barroco, contradicciones irreconciliables tuvieron que encontrar una forma de coexistencia, y agrega:

La concepción del mundo cambió radicalmente de universo geocéntrico a universo heliocéntrico, la idea de Copérnico de que la tierra giraba alrededor del sol y no el sol alrededor de la tierra fue aceptada y por lo tanto la visión del hombre como eje de la creación se encaminó a la creencia de que el universo podía ser conocido en términos lógicos, matemáticos y mecánicos . (2)

Dichas ideas constituyeron un punto central de la época del Racionalismo que más tarde desembocaría en la Ilustración, término que abarcaba tendencias como la investigación científica, el movimiento enciclopedista y la convicción de que los problemas de la vida podían ser resueltos por la luz de la inteligencia .

Los trabajos de Bach en *el Arte de la fuga* y *el Clave bien temperado* fueron muestra de un trabajo intelectual basado en el método científico. Sus composiciones musicales fueron concebidas muy probablemente de manera enciclopédica, ya que contienen ejemplos en todas las formas y tonalidades posibles a manera de un juego matemático y de probabilidades.

(2) William Fleming. *Arte, Música e Idea*. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970), p 268.

I I. - J. S. Bach

Nacido en Eisenach en 1685. Su padre fue músico de la corte de Juan Ambrosio y su madre, Isabel Lemmerhirt, murió cuando él era muy pequeño. En 1695, a la muerte de su padre, Juan Sebastián quedó al cuidado de su hermano mayor, organista en Ordruff de quien recibió las primeras lecciones de clavicordio. Luego, a la muerte de su hermano, partió a Lunenburg donde fue soprano del coro del colegio de San Miguel. A partir de entonces tuvo un largo peregrinar en la búsqueda del conocimiento de la música. Su pasión por el clavecín y el órgano lo hacía asistir a los conciertos del célebre organista Johann Adam Reinken o viajar frecuentemente a Celle a escuchar música francesa.

En 1703, a la edad de dieciocho años, ya era músico de la corte de Weimar, al año siguiente ocupó la plaza de organista en la nueva Iglesia de Arnstadt en donde se entregó libremente a este instrumento y al estudio de los organistas célebres de la época como Dietrich Buxtehude de quien era admirador.

En 1707 aceptó el puesto de organista en la iglesia de Mulhausen. Ese mismo año asistió a Weimar para tocar ante el duque reinante quien maravillado ante su ejecución, ofreció a Bach la plaza de organista de la corte en Weimar, fue entonces que Bach alcanzó la perfección en el órgano y sentó los fundamentos de sus grandiosas composiciones para este instrumento. En 1717 fue nombrado director de conciertos de la corte del príncipe ducal en donde era obligado a componer y hacer que se ejecutasen trozos de música sagrada.

Fue después de un corto viaje a Dresde cuando el príncipe Leopoldo de Anhalt-Cothen, fino perito en música y gran aficionado a este arte, ofreció a Bach el puesto de *maestro director de capilla*.

En 1722 tocó con gran éxito en Hamburgo. En 1723 fue nombrado *director de música y cantor* de la escuela de Santo Tomás de Leipzig, puesto que ocupó hasta su muerte.

En Leipzig recibió el título de *maestro honorario* de la capilla del duque de Weisenfels y al año

En 1740 por intervención de su hijo Carlos Felipe Emanuel Bach que estaba al servicio de Federico el Grande realizó su famosa visita en Potsdam de la cual surgió *La Ofrenda Musical* que Bach dedicó a este soberano.

Bach muere ciego el 30 de julio de 1750 a los 65 años de edad. Se casó dos veces y tuvo once hijos y nueve hijas.

III.- Semblanza.

Desde temprana edad Bach comprendió que el orden, el sentido de la unidad y del encadenamiento lógico, debían subordinarse a los pensamientos musicales. Sobre todo comprendió que tenía necesidad de una guía para llegar a ese fin, por lo cual estudió fervientemente los conciertos para violín de Vivaldi que para él representaron un ejemplo de esta guía necesaria, según nos relata Forkel, alumno de Bach, en su biografía del maestro. Y agrega que Bach había escuchado hablar de estas obras como admirables composiciones, por lo cual procedió a arreglarlas para el clavicordio, su instrumento favorito, y que estudió el encadenamiento de las ideas, sus relaciones, la variedad en la modulación y muchos otros artificios de la composición.

Como organista Bach logró desbordar composiciones de grandeza, devoción y majestad, pero sus improvisaciones eran mas sublimes todavía. El sonido pleno del órgano es por su naturaleza poco apropiado para las figuraciones rápidas. Ya que exige tiempo para desarrollarse y extinguirse en la amplia y libre nave de una iglesia y en provocar los sentimientos de fervor de los fieles por medio de Preludios e improvisaciones. (3)

Bach nunca dejó de estudiar con la mayor atención las obras de Frescobaldi, Frohberger, Kerl, Pachelbel, Fisher, Strunck, Buxtehude, Reinken, Brunhs, Boehm, y los organistas franceses, grandes maestros de la *Armonía* y la *Fuga*.

(3) Johann Nicolaus Forkel .*Bach* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), p.69.

La música era para Bach un lenguaje y creía que el compositor era un verdadero poeta que debía siempre tener a su disposición los medios de expresión suficientes para plasmar sus sentimientos, cualquiera que fuese el lenguaje que quisiera utilizar.

Para alcanzar en el estilo sagrado tales alturas supo tratar en armonía figurada los viejos modos de la iglesia.

IV.- Técnica y estilo musical

El barroco se caracteriza por la proliferación de elementos, texturas sonoras, plásticas o arquitectónicas y exageración de elementos melódicos y ornamentales. La escritura musical de los compositores era un planteamiento inicial que el intérprete se encargaba de enriquecer mediante propuestas ornamentales que estaban fundamentadas en un código de interpretación, de tal manera que el discurso musical se integrara creativamente sin alterar el sentido de la obra, tanto en lo referente a la ornamentación como en la realización del bajo cifrado y demás aspectos interpretativos. En cada una de las tres etapas del Barroco los conceptos estilísticos variaron sustantivamente. En el primer Barroco se observaba aún una conexión con las prácticas renacentistas y una *“tendencia al uso de los llamados ornamentos afectivos como; ritmo discontinuo, tempo rubato o sprezzatura, messa di voce o expresión vocal y el ritmo afectivo lombardo...”* (4)

En el Barroco medio el sentido de la ornamentación estuvo influido por el mundo de la expresión vocal, y ya en el Barroco tardío encontramos posibilidades como: las apoyaturas, el trino, el portamento, messa di voce y tempo rubato.

En la música instrumental la ornamentación es paralela a la de la ornamentación vocal. En el primer Barroco es posible reconocer *“ un animado intercambio entre ornamentos de carácter discontinuo, vocales e instrumentales”* (5).

(4) F Bukofzer, Manfred. *La música en la época barroca* (Madrid: Alianza Editorial, 1986), p.377.

(5) Ídem .p.79.

En este tiempo la música se escribía pensando en que podría ser interpretada tanto por instrumentistas como por cantantes. En el Barroco Medio la música instrumental se vio enriquecida por el *Estilo Belcantista*.

La fase del Barroco tardío la caracterizan las divisiones rápidas y la *cadente* sin acompañamiento. En algunos países los compositores no escribían ornamentación, en otros casos los ornamentos fueron codificados como *Agréments*, y en otros casos, como en Bach, su escritura era lo bastante completa como para no necesitar de ornamentación adicional.

En cuanto al desarrollo específico técnico de la flauta en este campo, Jacques Hotteterre escribió un tratado sobre *Principios de la flauta y el oboe* (6), texto en el que se esclarecían gran variedad de aspectos técnicos del instrumento como:

La forma del soplo de las notas, que debía hacerse de forma separada, a menos que se indicara lo contrario, con una ligadura. El *vibrato* que prácticamente no existía más que como un adorno ocasional, ya que los cantantes e instrumentistas de la época aspiraban a un sonido uniforme. Así como de la importancia de la *articulación* para lograr una expresión más precisa y clara del contrapunto para destacar, diferenciar las frases, o la repetición de los motivos.

V.- La Flauta y sus posibilidades técnicas en la época.

Es a partir del Renacimiento que la música instrumental comienza a vivir una emancipación de la música vocal, ya que antes de esta época los instrumentistas solían acompañar cantantes; la construcción de los instrumentos seguía el modelo vocal, tanto, que los ensambles instrumentales se construían y diseñaban a semejanza del ensamble vocal.

(6) Jacques Hotteterre le Romain, *Principles of the Flute Recorder and Oboe* (New York: Praeger Publishers, 1968).

A mediados del siglo XVI comenzaron a proliferar las propuestas y proyectos para construir flautas que fueran más perfectas en sonoridad y afinación.

Ya en 1619-20 Michael Praetorius reconoce la familia de las flautas transversas como instrumentos de un suficiente valor musical. En su libro *Sintagma Musicum* muestra unas láminas en las que aparecen flautas de tres diferentes tamaños llamadas *Querflöten* o *Querpfeiffen*, cada una con un rango de dos octavas y un rango adicional para ciertas notas que podían ser obtenidas sólo por instrumentistas experimentados.

En 1636 Marin Marseenne, en su *Harmonicorum Libri XII*, menciona las llamadas *Flautas Alemanas afinadas* en *Re* y en *Sol* con las correspondientes digitaciones para la escala diatónica en *Re* en dos octavas y la producción de armónicos de octavas.

Las flautas fueron construidas con los más variados materiales: “*Particulares tipos de maderas son escogidos para obtener bonitos colores que pueden ser pulidos y por el favor de un experto darle un sonido satisfactorio al oído. Además son hechas de ébano, vidrio, cristal y hasta de cera*” (7)

Marseenne estuvo interesado en la inclusión de llaves en el instrumento y no pasaron más de quince años antes de que esto sucediera.

Ya en el siglo XVII y XVIII, dadas las demandas de los músicos de un incremento de la flexibilidad instrumental y de expresión con profundidad de los sentimientos humanos y dándose cuenta de que el *Recorder* ó Flauta de pico no cubría estas necesidades, fue posicionándose poco a poco la flauta transversal por sus características sonoras y expresivas.

En 1660 Jacques Hotteterre registró la primera flauta con llaves y ya para 1670 aparecía enriqueciendo la sonoridad de la orquesta de Lully, quien en la corte de Luis XIV de Francia colaboró con Molière escribiendo la música de los llamados *Comedia-*

(7) Nancy Toff, *The development of the Modern Flute* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986), p.15.

Ballets y creó una forma francesa de opera llamada *Tragedia lirica* para la cual incluía el grupo de los *veinticuatro violines* de la corte agregando instrumentos de aliento. Más tarde en 1707, Hotteterre publicaría en Alemania su célebre libro *Principios de la flauta traversa*, en cuyo prefacio se refiere a la flauta como un agradable e impresionante instrumento que constaba de:

“un tubo cónico ensanchado en el área de la cabeza y adelgazado gradualmente hasta la pata, recurso también adoptado para las flautas de pico o recorders. Una llave cerrada de Re sostenido cubriendo el orificio abajo del Mi y controlado por el dedo pequeño de la mano derecha proveía la única nota cromática en la escala de Re mayor. La división del cuerpo de la flauta era en tres partes y más tarde en cuatro y la afinación era en la tonalidad de Re mayor.” (8)

Las flautas del siglo XVIII tenían la cabeza cilíndrica y el resto del cuerpo obedecía al principio cónico. Algunos instrumentos de esa época fueron fabricados en tres piezas cuya parte central tenía seis orificios que más tarde fue dividida entre el tercer y cuarto orificio con el objeto de lograr diferentes longitudes para poder ser utilizadas alternativamente en el sentido de seguir las variables afinaciones de este período.

La constante experimentación en la construcción de mejores instrumentos iba desde el variar el tamaño de los orificios para los dedos hasta la forma del orificio de la embocadura, redonda en un principio y ovalada después, con una tendencia a crecer en tamaño lo cual dependía de las necesidades de los ejecutantes.

La tesitura de las flautas de Hotteterre era de dos octavas y unas notas más, que al igual que la flauta de Marsenne producían notas forzadas llevando la tesitura hasta el Sol 7, a pesar de esto Hotteterre incluye en sus composiciones algunas de éstas notas.

La flauta típica del S.XVIII estaba tapada en la cabeza por un corcho ordinario a la manera de un

(8) Adam .Carse, *Musical Wind instruments* (New. York: Dover, 2002), p.84.

tapón que era utilizado para regular la afinación y para facilitar esta operación, el corcho era extendido por un tornillo que atravesaba la flauta desde la parte superior hasta el final de la cabeza.

Esta flauta de una sola llave fue el instrumento para el cual escribieron Bach, Haendel, Mozart, y Haydn.

En estos tiempos el sistema musical aún estaba siendo explorado y perfeccionado, incluso Bach que colaboró magistralmente explorando todos los juegos probables de las tonalidades y que escribió obras para flauta, las escuchó efectivamente en la flauta alemana, instrumento que técnicamente todavía estaba lejos de alcanzar la perfección. Es posible pensar que Bach compuso para la flauta del futuro.

V I.-Sonata en La mayor (BWV 1032)

La Sonata en la mayor (BWV 1032-5) llega a nuestros días incompleta, el manuscrito encontrado posee un autógrafo de 1736.

Se parece a un concierto en la forma, con un movimiento lento escrito en la inusual tonalidad homónima de La menor. Al parecer fue originalmente un concierto para flauta con otros movimientos en Do mayor, además de tener un parecido relevante con algunas partes del Concierto en Do menor para dos clavecines (BWV 1062). (9)

La versión a analizar e interpretar en este trabajo es una reconstrucción del musicólogo Alfred Durr que, como especialista de Bach, realiza esta labor aprovechando el material temático expuesto por el compositor.

En realidad esta obra forma parte del material producido durante su estancia en Cothen, ciudad del pequeño principado de Anhalt-Kothen, al lado del príncipe Leopoldo, en la que Bach recibió

(9) Malcom Boyd, *Bach* (New York: Simon & Schuster Macmillan, 1983, 1997), p. 91.

una vivienda de servicio en el palacio. Esta situación le propicia una etapa productiva liberado de las tensiones provocadas por el Luteranismo y el Calvinismo y sin la preocupación de un trabajo en el cual tenía que dedicarse al servicio de la iglesia. Escribió así música instrumental y produjo grandes obras tales como: *los conciertos de Brandemburgo, las suites inglesas y francesas, sonatas y partitas de violín solo, las suites para cello.*

Según el gusto general su sonata más imponente para flauta es la de *Si menor*, sin embargo, podría pensarse que la sonata en *La mayor* es el opuesto luminoso.

VII.-Análisis musical

Primer movimiento: *Vivace*

En este movimiento podemos destacar en primer término su carácter vivo y fluido y en segundo lugar el color luminoso de la tonalidad de la mayor. En este marco destaca el papel del *clavicémbalo obligato* al cual Bach decidió escribir de una manera vigorosa en la que este instrumento resalta su importancia también como solista.

Después de una exposición brillante, rica en fraseo y vitalidad, entra la flauta en escena con un tema que más bien podría decirse complementario y ,sin embargo, luminoso y de una poética elocuente en la que resalta la nota (*La 6*) en distintos momentos de la primera intervención.



Ejemplo nº 1 (10)

A partir de entonces la flauta y el clave realizan un diálogo en el que los materiales temáticos se intercambian en un contrapunto a tres voces a la manera de un *trío sonata*.(11)

La armonía se mueve rápidamente, es decir, el ritmo armónico es rápido y obedece al convencionalismo de la época barroca, creando tensiones y distensiones en un fluido incesante en el que el uso de los mismos materiales melódicos expuestos es realizado recorriendo tonalidades cercanas coloreando el discurso musical.

La mayor	Mi mayor	Si menor	Fa sostenido menor
compás nº 1	Compás nº25	Compás nº 37	Compás nº 46

A partir de este momento de la armonía el trabajo contrapuntístico se vuelve más minucioso, las frases y motivos referenciados de los temas y melodías originales realizan un juego cada vez más estrecho en el que pequeñas imitaciones aunadas a progresiones melódicas van utilizando motivos de los temas principales y vuelven esta sección profundamente expresiva.

La sección reconstruida por el musicólogo Alfred Durr es a partir del compás nº 62. Comienza con el esbozo de Bach del tema en el bajo en la tonalidad de *Si menor*, la reconstrucción se inspira en los pequeños motivos de dieciseisavos que reposan en dos octavos y un cuarto, en imitaciones escalonadas hasta llegar a las primeras figuraciones cadenciales para retomar el tema en la tonalidad de *Si menor* brevemente hasta una cadencia a la tonalidad de *Re mayor*, es entonces que la flauta retoma el tema que originalmente había expuesto el clave, cabe decir que las reexposiciones no son tan literales y simétricas, hasta que finalmente se retoma el tema en el tono original de *La mayor* llegando al final con una cadencia sobreviviente del viejo manuscrito de Bach.

(11) En la música de cámara instrumental barroca el término se refiere a un tipo de composición musical escrita a tres voces: dos líneas superiores, normalmente en el mismo registro y un bajo continuo. Sus orígenes se encuentran en el siglo XVI en la música vocal italiana.

Segundo movimiento: *Largo e dolce*

El segundo movimiento es de un carácter más expresivo y poético, ejecutado en el homónimo menor, es decir, *La menor*. El tratamiento de la pieza es a la manera de un aria vocal, que evoca incluso algo de la producción coral de Bach.

El primer tema es llevado por la flauta a la manera de una *soprano*, la mano derecha del clavicordio desarrolla en algunos momentos una segunda voz - *mezzosoprano* - y conjuntamente ejecutan duetos por terceras o por sextas en la presentación del primer tema dándole una riqueza tímbrica que será necesario resaltar y/ o contrastar en el momento de la interpretación .

Durante la presentación de estos primeros materiales, el bajo, en su función de *continuo*, establece una base rítmica y melódica complementaria, después empezará a tomar los motivos del primer tema como parte de la textura contrapuntística, imitando temas, interviniendo con pequeñas figuraciones melódicas derivadas y enlazando motivos ó secciones, etc.

Una vez presentado el tema en la tonalidad de *La menor*, el fluido musical empieza a colorear la tonalidad de la dominante con nuevos elementos rítmicos y armónicos que dan un efecto de suspensión o tensión dramática, por así decirlo, valiéndose de la utilización de dominantes auxiliares, acordes de quinta aumentada, hasta que finalmente una nueva presentación del tema en el compás nº 8 se desarrolla ahora en la tonalidad de la dominante: *Mi mayor* , iniciando aquí una segunda sección en la que algunos de los materiales melódicos que anteriormente aparecían como complementarios o de enlace, aparecen como melodías más protagónicas. En este momento del movimiento es importante resaltar la utilización de progresiones melódicas y armónicas.

Cabe mencionar que este recurso estaba muy en boga en la época del llamado Alto Barroco como parte del desarrollo musical.

Aquí el juego contrapuntístico es más cerrado, las tres voces interactúan e intercambian materiales y la utilización de los elementos es muy ingeniosa por parte del compositor ya que aprovecha

todos los motivos como elementos de desarrollo y variación.

Una primera cadencia a *La mayor* nos haría pensar en una reexposición del tema, sin embargo, lo hace como un brevísimo divertimento que constituye tan sólo un puente que nos lleva a una cadencia a la originaria tonalidad de *La menor* a partir de la cual se anuncia el final del movimiento evocando el tema original pero de manera transfigurada. En este final las voces se van imitando escalonadamente hasta plasmar un último tejido dentro de la misma cadencia final hacia la dominante.

Tercer movimiento: *Allegro*

Al igual que en el primer movimiento, el clavecín realiza la presentación del tema, mismo que es inmediatamente imitado por la flauta que se mueve en un registro de grave a medio. Mientras tanto el clavecín comienza a utilizar como contrapunto nuevos materiales melódicos hasta llegar a una cadencia a la tonalidad de *Mi mayor* a partir de la cual se realiza una transición en donde el motivo principal del tema se va imitando escalonadamente hasta llegar a una nueva exposición del tema por el clave en la tonalidad original.

En este punto la flauta utiliza los mismos elementos melódicos anteriormente usados como complemento para llegar a una nueva cadencia a *La mayor* en donde el material complementario ahora es utilizado como un pequeño divertimento melódico en el que la flauta y la mano derecha del clave se van imitando a una distancia muy breve hasta una nueva cadencia a la tonalidad de *La mayor*.

A partir del compás nº 53, podría pensarse que inicia una nueva sección, con una alusión al material temático del segundo movimiento, con imitaciones escalonadas: flauta, voz aguda del clave y luego el bajo, seguidos de nuevos elementos como escalas y progresiones por quintas, se combinan brevemente con algunos motivos de frases ya expuestas, sin embargo, es más bien el

cierre de la que podría ser la exposición que concluye en la tonalidad de la dominante en el compás n° 118.

La sección de desarrollo se inicia con el elemento rítmico del bajo continuo, ahora utilizado melódicamente en forma modulante y sin dejar de lado el motivo inicial del primer tema, colorea por diferentes tonalidades como: *Do sostenido, La sostenido, Sol sostenido*.

Hacia el final del desarrollo se emprende el camino de regreso al tema original, primero en *La menor* para llegar a la dominante y retomar de nuevo el tema en su tonalidad original de *La mayor* por parte del clave y posteriormente seguido de una progresión en forma de imitación canónica realizada por la flauta en el registro agudo a manera de conclusión brillante que se prolonga hasta una serie de hemiolas que anuncian el final, en donde se utiliza hasta el último momento el motivo melódico que fue punto de partida.

Concierto en Re mayor para flauta y orquesta. W .A. Mozart.

I.- Contexto histórico y estética de la época.

El período de transición cultural entre el Barroco aristocrático llamado *Rococó* y el naciente Clasicismo no se limitó a París, sino que fue imitado en todas las cortes de Europa: Viena, Rusia, etc, tanto en los estilos artísticos como en las modas, las costumbres, así como la adopción del francés como idioma oficial.

En este fenómeno de internacionalización de la cultura francesa surgieron escritores como Rousseau, Voltaire y las premisas del movimiento Academicista que influyeron en la búsqueda de nuevas formas expresivas y promulgaron la identificación con sentimientos de universalidad para ser aceptados por el juicio humano, la clase media pudo ascender e impugnar la antigua autoridad y enarbolar entonces los ideales de libertad defendidos por los hombres.

El Movimiento *Tormenta e Ímpetu* influyó en los trabajos de Goethe y Mozart. Obras como el *Don Juan* retratan personajes “... que desafiaron los convencionalismos y exigieron toda gama de experiencias humanas” (12) en abierta rebeldía contra los privilegios aristocráticos hereditarios.

Si hasta este momento el mecenazgo había sido un monopolio de la cortes y la iglesia, ahora las representaciones se realizaban en los teatros en donde la aristocracia se mezclaba con la burguesía.

Entre los ideales artísticos del Clasicismo se encuentran: soberanía y hasta predominio de la forma, muchas veces a costa de la originalidad del fondo, búsqueda de la universalidad, admiración por la belleza, etc.

(12) William Fleming, *Arte, Música e Ideas*. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970), p.271.

El verdadero clásico, lejos de dar preeminencia a la forma, se aplica a realizar un difícil equilibrio entre la forma, el pensamiento o la emoción, es decir, el contenido de la obra. Establece entre la materia y la manera de su obra una adecuación tan perfecta como le sea posible . (13)

II.- Mozart y su tiempo.

Johannes Chrisostomus Wolfgang Theophilus Mozart nació el 27 de enero de 1756, su nombre Theophilus pasó más tarde a ser Amadeo. Su padre Leopoldo Mozart era violinista, profesor y compositor de la corte de Salzburgo y su madre, Anne Marie Pertl, provenía de una familia en donde también existía el antecedente musical. Esta circunstancia favoreció la célebre precocidad con la que Mozart se relacionó con la música, al principio de su vida como parte de sus juegos infantiles y pronto, imitando melodías que escuchaba, descubriendo intervalos, improvisando sobre el teclado y demostrando tempranamente sus habilidades en el violín y en la composición musical.

Él y su hermana Nannerl fueron llevados por su padre a realizar sus primeras actuaciones ante el príncipe elector de Bavaria Maximiliano en 1762 , cuando Amadeo tenía solamente seis años, y un poco mas tarde a la corte de Viena ante María Teresa y su familia.

La corte de Viena era un gran centro de sucesos sociales, políticos y culturales, el famoso palacio de Schonbrunn se convirtió en el escenario en el que la corte saltaba a la vida en cenas de gala y espectáculos de ópera montados expresamente en donde toda la aristocracia y figuras de la sociedad podían ser presentados ante el emperador. (14)

(13) Henry.Peyre, *¿Qué es el Clasicismo?* CAP. V “El ideal artístico del Clasicismo” (México DF: Fondo de Cultura Económica, 1996). p. 139.

(14) Beales.Derek, “*Corte, gobierno y Sociedad en la Viena de Mozart*” en *Wolfgang Amadé Mozart: Ensayos sobre su vida y su obra* ed.Sadie,Stanley.(Oxford; Clarendon ; New York: Oxford University,1996), p .3.

La genialidad de Mozart fue reconocida y apreciada no sólo por la aristocracia sino por el mismo Leopoldo, quien en esa época escribía a su hermano durante las giras diciendo que Mozart tocaba maravillosamente y que era un niño de espíritu, con agudeza y encanto. (15)

Los críticos de la época escribían que tocaba a la manera de los adultos, que improvisaba en varios estilos, que leía y acompañaba a primera vista, tocando con el teclado tapado y que podía agregar un bajo a una melodía y escribir cualquier nota que escuchara. (16)

De 1763 a 1766 la familia realizó una larga gira que los llevaría a conocer los grandes centros musicales de Europa y sus cortes y a tocar ante personalidades como Luis XV en Versalles, Jorge III en Inglaterra, donde también conoció y trató a Johann Christian Bach quien le abrió nuevos horizontes de la composición, estilos, formas y estructuras, nuevas formas de la organización instrumental, mostrándole la ópera Italiana, influencias que fueron significativas para los siguientes años en los que su evolución y dedicación lo habrían de consolidar como el gran compositor que fue.

Es a partir de entonces que comenzó a escribir sus primeras sinfonías, sonatas para piano y violín, aún en medio del peregrinaje por Holanda y Suiza.

A su regreso, tras una breve estancia en Salzburgo y Viena, escribió algunas fugas, arregló algunos conciertos sobre obras de compositores que había conocido en París y obras vocales: un oratorio llamado *La obligación del primer mandamiento, Apolo y Jacinto*, una pieza cómica, musicalizó para la corte Vienesa tres actos cómicos de Goldoni y Coltellini; *La ingenua fingida*, su primera ópera, fue representada en el palacio del Arzobispado, *Bastián y Bastiana*, que estrenó a los doce años con gran éxito, la opereta *El adivino del pueblo* y a los trece estrenó y dirigió la *Misa Solemne en Do mayor K. 66* en Salzburgo.

(15) "Wolfgang Amadeus Mozart", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie: vol.12 (London: Macmillan, 1980), p. 681.

Posteriormente el viaje por Italia que Leopoldo tanto había soñado para su hijo, los llevó a Verona, Mantua, Cremona, Milán, Bologna y Roma en donde Amadeus compuso al menos dos sinfonías y tocó en la capilla sextina, dio gran número de conciertos tanto en Nápoles como en otras ciudades de Italia y aprendió de un maestro como Sammartini las claves del estilo Clásico con quien además conoció al famoso cantante Farinelli.

Durante un segundo viaje a Italia, Amadeus compone *Ascanio en Alba*, una serenata teatral en la que se aludía a Maria Teresa como la diosa Venus que intercedía en la trama para que su sobrino Ascanio se casara con la ninfa Silvia.

Más tarde de regreso a Salzburgo, Girilamo Colloredo, reciente arzobispo de esa ciudad, le asigna un sueldo como compositor y como primer violín, y en ese período de tiempo compone sinfonías, divertimentos para cuartetos de cuerda y para alientos, música sacra, y para clavecín a cuatro manos.

Al arribar a los dieciocho años Mozart ya no representaba el prodigio y la sorpresa musical que había sido, sino que tenía que sortearse junto con los compositores de la época en el ambiente rudo y competitivo. Realizaba constantes viajes a Viena en donde tenía oportunidad de escuchar la más variada producción musical de la época; progresivamente su obra fue encontrando una madurez en donde la variedad de influencias y fuentes de inspiración de maestros como Haydn, J.C. Bach y Samartini, se fueron tornando cada vez menos evidentes y por lo tanto su obra se volvió más original.

En 1774 Colloredo otorga el permiso a Mozart para atender una invitación del príncipe elector Maximiliano de München quien le ofrece una comisión de escribir la ópera bufa *La finta giardiniera*, tiempo durante el cual los Mozart tuvieron un papel importante en la vida musical de esa ciudad; sin embargo, a su regreso a Salzburgo Amadeus se sintió insatisfecho de su situación musical en esa ciudad y decidió abandonarla, desatendiendo su compromiso con el arzobispo Colloredo.

Por primera vez se separó de su padre, partió con su madre a München y después a Manheim, un centro musical muy importante cuya corte era devota de la música. En esta ciudad recibió algunos encargos sin lograr ningún contrato definitivo, pero conoció a Alosia Weber, una soprano hija de un copista de quien se enamoró fervorosamente, y a quien estaba dispuesto a llevar a Italia para convertirla en una *prima donna*.

Pronto parten a Paris, en donde compuso piezas de ballet para una obra de Piccini y una sinfonía. Durante su estancia en Paris murió su madre y antes de volver a Salzburgo trató de encontrarse con Alosia quien lo decepcionó fuertemente.

Entre 1780 y 1781 fue contratado en München en donde compuso *Indomeneo*, obras vocales y un cuarteto de oboe. Este mismo año en Viena fue retenido por el arzobispo para formar parte del servicio en la coronación de Joseph II. Mozart, que se sentía resentido con el arzobispo por no permitirle ganarse un dinero extra tocando unos conciertos, se mudó a vivir con los Weber.

Empezó a relacionarse con Constanza, una de las tres hermanas de Alosia, con quien se casó en 1782 en la catedral de San Esteban en Viena.

En 1784 Mozart se volvió masón y comenzó a escribir música masónica ceremonial para las reuniones. Estos grupos estaban esencialmente integrados por intelectuales liberales comprometidos menos con los ideales políticos que con los preceptos filosóficos o el interés por el conocimiento de la naturaleza, la razón y la humanidad entre los hombres.

Aunque había una declarada tensión entre la masonería austriaca y la iglesia católica, la organización no abrigaba intereses antirreligiosos, por lo cual no había razón para pensar que Mozart tendría que abandonar su religión.

En la siguiente etapa Mozart compuso tres conciertos para piano, un cuarteto para piano, multitud de canciones y corales para sus hermanos de la masonería aunque no con un uso ritual, y algunas obras para clarinete y para corno.

En 1785 a pesar de las intrigas que Salieri, compositor de la corte Vienesa, prodigaba en el

ambiente, Mozart pudo embarcarse en la composición de una nueva ópera, género que representaba una ambición central para él. *Las Bodas de Fígaro* con un libreto del escritor Da Ponte se presentó con gran éxito en Praga en 1787, en donde le fue encargada otra ópera para el año siguiente : *Don Juan*; ese mismo año muere su padre Leopoldo y se dedica únicamente a sus actividades como maestro (época en la cual dio lecciones a Beethoven) y a la composición de obras de cámara, numerosas canciones así como su concierto para piano y la famosa *Pequeña serenata nocturna*.

El estreno de *Don Juan* en Praga fue muy exitoso, el público lo recibió con mucha calidez y muchos aplausos a diferencia del estreno en Viena en 1788 que aunque no fue un fracaso propiamente, sí fue considerado como un trabajo largo, inverosímil y demasiado elaborado.

Una invitación del príncipe Kart Lichnowski lo lleva a realizar una nueva gira, en su trayecto por Berlín, pasó brevemente a Praga en donde se habló de la posibilidad de escribir una nueva ópera. Después viajó a Dresden , ahí realizó audiciones privadas de música de cámara y recibió una invitación inesperada para tocar en la corte.

En Leipzig tocó el órgano ante un alumno de Bach en la Thomaskirche, sitio al que volvió más adelante para dar un concierto, posteriormente en Potsdam y Berlín recibió nuevos encargos de composición.

Finalmente el 26 de enero 1790, una nueva ópera *Così fan tutte* fue estrenada realizando una temporada que fue brevemente interrumpida por la muerte de Joseph II, concluyó posteriormente los cuartetos encargados por Federico Guillermo II de Prusia.

En esta época Mozart atravesaba por constantes aprietos económicos. Con la ascensión al poder de Leopoldo II esperaba un lugar preferente en la corte, sin embargo, realizó un concierto en Frankfurt que fue muy exitoso, asistió a una representación de *Las Bodas de Fígaro* en Manheim y tocó ante el rey de Nápoles en München.

Posteriormente, cuando trabajaba en la composición de *La Flauta Mágica*, recibió un encargo de

parte de un conde para componer un Réquiem para su recién fallecida esposa.

Sin embargo, en ese momento se entusiasmó con el proyecto de una ópera más: *La clemencia de Tito*, representada en Praga, en donde comenzó a enfermar, en 1791.

Después del estreno de *La Flauta Mágica* compuso una cantata masónica que fue su último trabajo terminado. Después de su retorno de Praga como una premonición de su propio fin, comenzó a reconciliarse con los altos espíritus y trabajó en *El Réquiem* que dejó inconcluso por su prematura muerte el 5 de diciembre a causa de una fiebre reumática.

III.- Mozart y sus influencias.

Se puede hablar del Rococó, el estilo Galante, la música de Haydn, la Viena de 1768, el estilo operístico de Italia (1773): estilo bufo, de entre la multitud de estilos en boga en la época que influyeron y determinaron gran parte de la producción instrumental de Mozart como: sinfonías, cuartetos de cuerda, quintetos, sonatas, conciertos, tríos, cuartetos, etc.

Mozart heredó de Juan Sebastián Bach el gusto por las texturas polifónicas, de Johann Christian Bach, la gracia melódica, la energía, la forma en tres movimientos, las articulaciones claras, la alternancia rápida de *forte* y *piano*; de Haydn las formas del desarrollo temático, del estilo Mannheim, la dinámica, la forma orquestal y la utilización del ritmo armónico; y de Johann Shobert (1720-1767), compositor alemán que conoció durante su estancia en París, los elementos de expresión dramática.

Mozart fue un compositor que exploró todos los géneros musicales, su producción es amplísima, abarcando desde la parte coral como misas, motetes, óperas, hasta la música instrumental, tanto de cámara como su gran producción sinfónica.

Sería vano ponderar la importancia del concierto en *Re mayor* para flauta sobre toda su producción musical pero al ubicar contexto y etapa de su producción, es posible rescatar algunos elementos que ayudan a la comprensión del período creativo en el que se encontraba Mozart en ese momento así como algunos aspectos estilísticos.

IV.-La flauta y sus posibilidades técnicas en la época.

La flauta de la que Mozart y sus contemporáneos tenían conocimiento era, en cierto modo, la misma que conocieron Haendel o Bach, esta flauta tenía un corcho como aditamento para regular la afinación, incluso durante la ejecución de un mismo concierto o sonata, obedecía al sistema aportado por Quanta, cuyos estudios sobre la evolución e interpretación del instrumento se consideran invaluable en muchos sentidos.

Ante los muchos problemas existentes con la afinación, particularmente en las notas si bemol 5, sol sostenido 5 y 6 y fa 5 y 6, Tromlitz, otro músico e inventor que contribuyó grandemente al desarrollo de la flauta a finales del siglo XVIII, escribió que las escalas con más de tres sostenidos eran difíciles y evitadas por los compositores.

Al respecto nos dice Nancy Toff que la mayor parte de los compositores fueron apropiadamente cautelosos con estas peligrosas tonalidades y que Mozart, por ejemplo, con un agudo y sensitivo oído, confinaba sus mejores composiciones de flauta a la relativa seguridad de *Re mayor*, *Sol mayor*, *La mayor* y *Do mayor*.

No obstante estas limitaciones, la flauta gozó de gran popularidad en este siglo. Sin embargo, los constructores no cesaban de buscar un instrumento que pudiera producir el cromatismo completo, no sólo para la flauta sino para los instrumentos de aliento en general. Así, llegaron en esta época a descubrirse los principios de lo que actualmente se conoce como el mecanismo de la flauta.

En 1760 varios constructores ingleses: Pietro Florio, Caleb Gedney y Richard Potter añadieron a la flauta tres llaves más que fueron asignadas a dedos que no tenían función mecánica, *sol sostenido* (llave cerrada), *si bemol* y *fa*, logrando construir un instrumento del cual podía obtenerse un *fa agudo* (índice 7) de una calidad aceptable.

La nueva libertad de la tonalidad y, por lo tanto, de modulación, se hizo evidente en algunos momentos de varias sonatas de Haydn, particularmente en comparación con algo de lo más

temprano de Mozart.

La aceptación de este instrumento no fue inmediata; fue un proceso que se dio entre 1785 y 1790.

Los mismos constructores resucitaron la idea de la pata de *do* y para implementar esto, la flauta fue alargada dos pulgadas. Los dos orificios en la pata fueron controlados por llaves abiertas accionadas por el meñique de la mano derecha, desde entonces este dedo fue responsable de tres diferentes llaves: *Re sostenido, Do y Do sostenido*.

El siguiente problema fue cerrar *Do sostenido* para obtener el *Do*, por lo cual el dedo de *Do sostenido* fue puesto debajo de *Do*, para que entonces ambos cerraran cuando el disco de *Do* era presionado.

La flauta fue tomando un papel cada vez más importante en la composición musical del repertorio orquestal, Haydn la utilizó con más frecuencia después de 1780, época en la que comenzó a desempeñar un rol como parte integral de la orquesta.

Según Nancy Toff:

La flauta parece dejar algo de la asociación emocional especializada que había dejado Bach y comienza a ser una simple y pura voz orquestal.

Y agrega:

Mozart en sus tardías sinfonías convirtió a la flauta en un importante constituyente de su polifonía instrumental, notable en obras como el Concierto en Sol mayor K.313 en donde se incluye con frecuencia la nota Sol 3 en pasajes de escalas rápidas y el Concierto en Do mayor para Flauta y Arpa K.299 en donde utiliza concisamente Do y el Do sostenido el registro grave.(17)

El siglo XVIII culmina con el desarrollo de la flauta de ocho llaves conocida posteriormente como: *Alemana, ordinaria, viejo sistema, sistema simple o sistema Meyer*.

(17) Nancy Toff, *The development of the Modern Flute*. (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986), p. 27.

En 1782 el Dr. J. H. Ribock comenzó a promover la llave de *Do* \flat para controlar el orificio entre *Si* y *Do sostenido* de ese registro. La llave era operada por el índice de la mano derecha a través de un aditamento que era una especie de dedo conectado a la llave por medio de un largo mecanismo.

Cuatro años más tarde, en 1786, Johann George Tromlitz introdujo la llave de *Fa*.

Aunque la flauta de ocho llaves es considerada el instrumento estándar de finales del siglo XVIII y principios del XIX, la flauta de una sola llave seguía siendo favorita en muchos sentidos, ya que las llaves tenían un alto costo económico.

V.- Referencias históricas del Concierto en Re mayor.

El *Concierto en Re mayor* para flauta y orquesta junto con el de *Sol mayor* fue encargado a Mozart durante su estancia en Manheim. El esplendor cultural y musical de esta ciudad deslumbró y atrajo a Mozart, quien aprendía extasiado el estilo característico de sus orquestas cuya influencia fue determinante para su evolución como compositor.

Sin embargo, atravesaba por una situación financiera muy difícil ya que hasta ese momento no había podido lograr ningún puesto en la corte de esa ciudad. Su amigo flautista Wendling, lo incitaba constantemente a viajar a París en donde, le aseguraba, habría posibilidades de ganar suerte y reputación, le consiguió un contrato para componer tres conciertos y dos cuartetos para flauta para un flautista alemán amateur llamado De Jean, el que ,se decía, era un caballero del ambiente amante de las ciencias.

Mozart que se encontraba en ese momento mucho más motivado escribiendo una ópera, argüía no poder continuar con este proyecto dando distintas explicaciones . Esto quedó expresado en una carta que escribió a su padre:

“No puedo estar seguro de no escribir garabatos a todo lo largo ya que este tipo de composiciones le dan la vuelta al mundo y naturalmente no quiero que mi nombre en la página principal sea motivo de vergüenza . Además me siento impotente tanto más porque me siento

obligado a componer para un instrumento que no soporto. Por lo tanto, como diversión compongo duetos para piano y violín y trabajo en mis misas". (18)

No obstante, su falta de agrado por el instrumento no impidió que Mozart pudiera verter en sus conciertos para flauta la mejor música que era capaz de crear en ese momento, ni le impidió escribir maravillosos fragmentos para el instrumento en sinfonías y óperas. Existe también la versión de que el concierto en *Re mayor* fue escrito entre 1775 y 1777, al igual que el de *Sol mayor*, época en la que Mozart estaba aún en Salzburgo, y que originalmente fue un concierto escrito para el oboísta Guissepe Ferlendis, el cual simplemente adaptó para la flauta . Veinus nos dice que este concierto es pródigo en melodías y que ocasionalmente el color orquestal o la complejidad del contrapunto resaltan o brillan por sobre la música y que aunque la flauta es el centro de atención, Mozart les permite a los violines tomar un espacio en el candelero. (19)

Del segundo movimiento nos dice que algunas veces los violines tocan de nuevo alejados de la flauta y a veces en el último movimiento se desarrolla un contrapunto entre primeros y segundos violines que tejen junto con la flauta una sobrecogedora figuración de alta polifonía.

Del Concierto en *Sol Mayor* Veinus nos comenta:

Es mas expresivo y más expansivo que el de Re mayor, es un largo trabajo en donde la sección de desarrollo es un suceso de movimientos en cataratas y se extiende con agitación hacia el modo menor por el brusco comando de la orquesta, mientras que el segundo movimiento es la vena de una quieta melancolía. (20)

(18) Abraham. Veinus, *The Concerto* (New York: Dover, 1964), p.88.

(19) Ídem.

(20) Ídem.

Entre las obras para la flauta de Mozart se encuentran también el *Andante para flauta y Orquesta* (K.315), sus famosísimos *cuartetos para flauta y cuerdas* y el *concierto en Do mayor* (K. 299) *para flauta y arpa*, dedicado a la hija de un tal Guines, alumna de Mozart que tocaba el arpa magníficamente, según el mismo Mozart, así como el padre, la flauta.

Es probable que en este período la opinión de Mozart respecto del instrumento se hubiera modificado notablemente.

Para hablar de la música de Mozart y enfocarla hacia un análisis que resulte práctico y benéfico a la interpretación, también es necesario entender lo que Schoenberg quien como analista de este compositor, nos aporta.

Por ejemplo, nos dice que las introducciones en la música de Mozart son no sólo el inicio formal de la obra sino que están construidas de tal manera que llegan a constituir verdaderamente un arte al igual que los pasajes de transición y las ideas subsidiarias o complementarias.

Nos dice que en general los temas no están constituidos por números constantes y que la longitud de sus frases es desigual. (21)

Concluyendo: Mozart en términos generales se vale de los materiales y recursos más Heterogéneos, en la búsqueda de la *unidad temática*, del *balance* y la *coherencia*.

(21) Kofi Agaw, "Análisis ligero y pesado de Mozart," en *Wolfgang Amadé Mozart: Ensayos sobre su vida y su música*. ed Stanley Sadie (Oxford: Clarendon; New York: Oxford University 1996) p 24

VI.- Análisis musical

Primer movimiento: *Allegro Aperto*

En el primer movimiento de este concierto vemos cumplirse algunas de las características mencionadas por Schoenberg, en donde la exposición de los materiales temáticos en la introducción constituye la piedra angular que va a ir destellando y proyectando cada una de sus caras para cada uno de los momentos del discurso musical.

Mozart, como gran improvisador que era, fragua esta lógica en sus obras y desarrolla con gran fervor la *variación* de sus ideas con las soluciones más inesperadas, por lo cual resulta siempre sorprendente.

La introducción por parte de la orquesta es realizada a la manera de una obertura de ópera en donde el tema inicial posee la fuerza y personalidad de posicionarse de tal manera que establece en sí un primer eje temático, lo cual se diría que es muy natural en Mozart

por su tendencia a acentuar las capacidades dramáticas del concierto y a enfocar al solista más como un personaje de ópera, como casi ningún compositor anterior lo había hecho con tanta convicción; y el hecho de que el concierto procediera del *Aria* constituía algo vivificante para él. (22)

El hecho de posicionar todos los cambios de humor y acción, característica del lenguaje operístico, desemboca en gran cantidad de momentos en donde se construyen frases de tal irregularidad que parecen obedecer precisamente a esta premisa.

Aquí es importante constatar cómo los distintos elementos o fuerzas sonoras, en este caso el solista y la orquesta, interactúan de acuerdo a la narrativa musical y al formalismo musical de la época.

Durante el tiempo que precedió la madurez de Mozart, todavía se estilaba el *bajo continuo* en todas las secciones puramente orquestales, también llamadas *ritornellos*.

En un concierto de J.C. Bach sucede que esto era una práctica común, en donde el unísono suponía la desaparición de *bajo cifrado* para que no perdiera fuerza la entrada del solista.

Este recurso era derivado de una forma especial de *aria* y del *concierto barroco*, en el que todo *ritornello* era unísono, sin embargo, a mediados del siglo XVIII suele utilizarse, por regla general, para cerrar el *Tutti* orquestal del comienzo.(23)

En cuanto a la estructura del concierto ésta obedece en general al esquema llamado *ritornello o forma sonata* muy en boga a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, que se muestra a continuación:

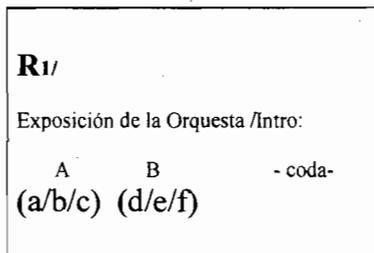
R1/ Exposición.orquesta Introducción I-----	S1/ Exposición del solista I(i)-----V(iii,v)-----	R2/	S2/ Desarrollo V (III...)------	R3/ ---	S3/ Reexposición	R4/ Cadencia
---	--	------------	--	-------------------	----------------------------	------------------------

En donde R / es utilizado para nombrar las intervenciones de la orquesta y S/ para nombrar las intervenciones del solista.

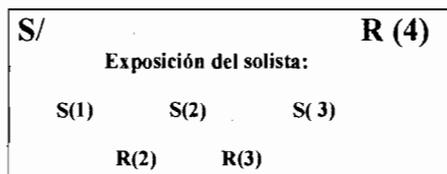
Sin embargo, este esquema usual en la época no es utilizado por Mozart de manera literal, ya que el número de intervenciones del solista y de la orquesta, se ven incrementadas. En el caso de algunas intervenciones de la orquesta, los *ritornellos* eran cadencias o transiciones a veces con una función modulante.

(23) Rosen. *El estilo Clásico. Cáp. El Concierto*.(Madrid:Alianza Editorial,1986), p 224.

La estructura de esta primera exposición de la orquesta se propone como sigue:



La introducción es una pequeña forma binaria que contiene los temas diferentes que habrán de desarrollarse a lo largo del movimiento, cuya conclusión o *coda* en unísono se transformará no sólo en el motivo generador de los *ritornellos*, sino que será un motivo que, además de enlazar secciones, propiciará frases completas, desarrollos melódicos muy vivificantes y será el trampolín o punto de despegue para la irrupción escénica de la flauta, la cual justamente a la manera de una cantante protagonista sostiene esa nota aguda espectacular durante cuatro largos compases en que la orquesta reitera la narrativa inicial de la introducción (**a**), tema que por cierto, constituye referencia, lindero e incluso columna vertebral del primer movimiento.



La exposición del solo de la flauta se da en tres partes con réplicas breves de la orquesta de dos a tres compases que, sin embargo, se ha dado en nombrar como **R (2)** y **R (3)**

La entrada de la Flauta en **S (1)** es brillante, afirma la tonalidad y el color de *Re mayor*:

“Mozart podía tratar la Tonalidad como una gran zona de energía capaz de resolver las fuerzas opuestas mas contradictorias” . (24)

Con todo y que la flauta parte del motivo antes mencionado expone su propio discurso, el Personaje, por así decirlo habla y establece su verdad, es decir que expone un material melódico característico y propicio para cierto malabarismo técnico que a lo largo de sus diferentes entradas irá desarrollando, ampliando y variando.

En su primera intervención la flauta se mueve en un registro agudo, con una sonoridad que sobresale naturalmente, los pasajes son de mediana dificultad con cambios de registro . El *solo* se mueve por distintos grados de la tonalidad, utilizando notas de adorno aparentemente fuera del ámbito tonal que colorean la melodía clásica tan característica de Mozart.

Estas notas aparentemente fuera de la escala podrían ser las sensibles de otros grados de la tonalidad, sin embargo, crean un efecto de tensión / relajación.

En el sentido de la interpretación, se sugeriría enfatizar sutilmente estas notas, con conciencia de su juego armónico para hacer que dichos recursos melódicos de gran expresividad no transcurran como pasajes sin importancia.

En el cuadro R (2) retoma brevemente la orquesta, tan sólo como una pequeña réplica que da pie a S (2), en donde la flauta imita y desarrolla el motivo que aquí denomina como generador:

Allegro aperto

The image shows a musical score for flute and piano. The flute part is in the upper staff, featuring a melodic line with trills and a final note. The piano part is in the lower staves, with chords and a melodic line. The tempo is marked 'Allegro aperto'. The piano part includes the instruction 'p VI. I/II Va.'.

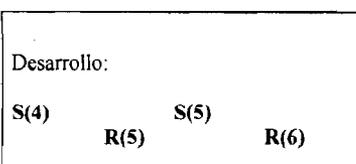
Ejemplo musical n° 2. (Compás n° 48)
(25)

Este motivo se realiza una vez en *Re mayor*, otra en *La mayor* para desarrollar en los siguientes compases más ampliamente su discurso formando frases más amplias, hasta llegar a la tonalidad de la dominante en donde escribe aparentemente nuevas melodías pero que son derivadas rítmicamente de (b).

El solo empieza a desenvolverse sobre nuevas figuraciones que se regocijan bordando escalas ascendentes, figuraciones melódicas por terceras, etc.

Una inmediata entrada de la orquesta **R (3)** es sólo para realizar una cadencia modulante al quinto grado de *La mayor*, es decir *Mi mayor*, en donde inmediatamente es retomado el discurso por el solista **S(3)** con un elemento melódico extraído también de la introducción sobre el primer grado de la tonalidad. El carácter de este motivo recuerda a las arias vocales. Es notable que este factor vocal está presente en la producción instrumental de Mozart. Este material proviene exactamente del material temático expuesto en la introducción (compás N° 12), ahora en la tonalidad de *La mayor* con ligeras variaciones. En el N° 83 la melodía realiza una ascensión en escala para llegar a una zona tímbrica de la flauta muy brillante, de gran sonoridad, que más allá de ser un discurso ó una forma simétrica es un fragmento en donde el instrumento solista empieza a dar muestras de virtuosismo y donde se observa el uso reiterado de cadencias en las cuales sólo la última tiene realmente un efecto conclusivo de la sección.

La nueva intervención de la orquesta **R (4)** se realiza de manera idéntica a la presentada del compás N° 23 al n° 31, ahora en la tonalidad de *La mayor*, y concluye con el consabido motivo musical en unísono en la misma tonalidad. La flauta retoma este motivo y lo desarrolla en **S (4)**.



A partir de aquí comienza la sección de desarrollo; en una tonalidad todavía mas brillante y luminosa , se mueve en diferentes grados con expansión y variación de la propuesta melódica. Un juego cromático de la melodía y figuraciones de dieciseisavos desembocan nuevamente en la tonalidad de *Re mayor* (compás nº 120).

La orquesta **R (5)** retoma brevemente el discurso original, es decir, el primer material de la exposición en la tonalidad original, y podría interpretarse como la llegada de la reexposición, pero en realidad, es una referencia para continuar con el desarrollo del *solo*.

En **S (5)** se retoma de manera similar a la entrada del solista en **S (1)** pero va variando sobre los mismos temas de la introducción proveniente de los compases nº 18 y nº 14, coloreando sobre los acordes menores de la tonalidad; la música se siente como en un juego de oposiciones en donde muchos de los elementos se manifiestan en un ámbito armónico diferente.

Luego una nueva resolución a *La Mayor* marca una sección en donde se repiten y desarrollan elementos melódicos que ya habían sido expuestos por una parte en **S (1)** compás nº 44, como es el caso de los dieciseisavos cuyo resultado interpretativo deberá ser el hacer escuchar dos voces: la voz cantante en el registro agudo y el acompañamiento en el grave de manera que no todas las notas tienen el mismo rango y, por lo tanto, la misma dinámica.

Por otra parte, en **S (2)** aparece el material proveniente del compás nº 68 al nº 76, en donde se da un diálogo con la orquesta, gracioso pero breve, para llegar una *cadencia rota* al vi grado de *Re mayor*. En este momento se realiza una brevísima intervención de la orquesta **R (6)** al igual que en **R (3)**, que en este caso es para dar el giro armónico a la dominante de *Re mayor*.

Reexposición:	Cadenza	Coda
S(7) R(7)	S(8)	R(8)

El último pasaje de la flauta **S (7)** es una reexposición de **S (3)** pero en la tonalidad de *Re mayor*, en donde a partir del compás nº 167 comienzan los arpeggios ascendentes cadenciales hasta llegar una vez más a la tónica.

La orquesta reexpone **R (7)** con el tema de la introducción pero a manera de una coda que da pie a la *cadenza* por parte del solista.

El cierre por parte de la orquesta **R (8)** es el mismo material utilizado en los compases nº 23 al 31 de la introducción y posteriormente en **R(4)** del compás nº 97 al 105 en donde remata con el motivo generador ahora con una función conclusiva.

Segundo movimiento: *Andante ma non troppo*

Este movimiento es contrastante en el carácter pero no en el color de la tonalidad, ya que Mozart elige en este caso también una tonalidad mayor: *Sol*, con la cual crea un ambiente apacible (más no oscuro) a base de texturas, armonías y melodías con una gran transparencia y sentido de fluidez, utilizando elementos con tal maestría, que parecen provenir de un lugar muy profundo del alma.

R(I) Exposición Orquesta: Introducción: A B CODA
--

En la exposición del *solo* de la flauta **S (1)**, el motivo inicial del tema (**A**) deriva del primer

compás de la introducción de la orquesta. Ambos están contruidos con el arpeggio de *Sol mayor* en segunda inversión, aunque la flauta octava la tercera nota.

S(1)

Exposición del solo :

A - B - motivo generador - C -D - Cadencia al V/V

El motivo generador que proviene del primer movimiento es utilizado aquí para enlazar las frases y recordarnos que los movimientos no son piezas inconexas, sino que pertenecen a un todo. Ahí se muestra algo más de la genialidad del compositor.

La frase (C) retoma de la introducción el *grupetto* del segundo compás y la (D) está inspirada en temas de la introducción del primer movimiento.

Desarrollo del solo:

S(2)

S(3)

R(2)

R(3)

R (2) es similar rítmicamente al compás nº 7 y puede considerarse que esta intervención de la orquesta da pie al desarrollo del *solo* sobre la tonalidad de *Re mayor*, es decir, sobre la dominante de *Sol*.

Aquí, el fragmento musical es iniciado con una textura polifónica entre la flauta y las cuerdas durante los compases del 27 al 30, repitiendo el recurso utilizado en el primer movimiento, de empatar o acercar las frases y hacerlas simultáneas.

R (3) es también elaborado con la rítmica sincopada de la *coda* de la introducción del 1er Movimiento. Incluso el solo **S (3)**, en ese largo *re* 7 del compás nº 42, también evoca la irrupción triunfal inicial de la flauta en el primer movimiento.

Reexposición:	Coda	Cadenza
S(4)		S-----
R(5)	R(6)	R-----

NO ESTÁ

la reexposición del tema de la introducción **R (4)** (por parte completando las frases faltantes (en este caso ejecuta la compases nº 5 y 6) y más adelante, las siguientes frases están i 26, pero sobre el IV de la tonalidad.

que, a pesar de ser la reexposición, el compositor no pierde aciosa y elegante para llegar así a una cadencia rota, en donde *l solo*.

La *coda* inicia... puesta, durante los compases nº 78 al 81, retoma el material sincopado, reminiscencia del primer movimiento, y a continuación presenta la repetición del material de la introducción de los compases nº 7, 8 y 9. Después de la *cadenza* de la flauta, la orquesta cierra el movimiento con la frase (A) de la introducción.

Tercer movimiento: *Allegro*

El tercer movimiento es una forma *rondó*, género de origen francés que data de la época barroca, de carácter ligero, de movimiento más bien rápido.

Nacido del canto y muy probablemente de la danza en círculo (ronde significa ronda),

el *Rondó* es una serie de estrofas que se alternan con un estribillo.

La parte, principal del *Rondó* es naturalmente el estribillo que se reexpone varias veces, siempre en el mismo tono... las estrofas ó los periodos secundarios son diferentes entre sí, relativamente independientes del estribillo. (26)

(26) Julio Bas, *Tratado de la forma musical* (Buenos Aires, Argentina: Ricordi, 1977), pp.191-193.

Multitud de compositores se inspiraron en esta forma en el Barroco y en el Clasicismo, de manera que con el tiempo dieron pie a formas derivadas más complejas, como por ejemplo el *Rondó-Sonata*.

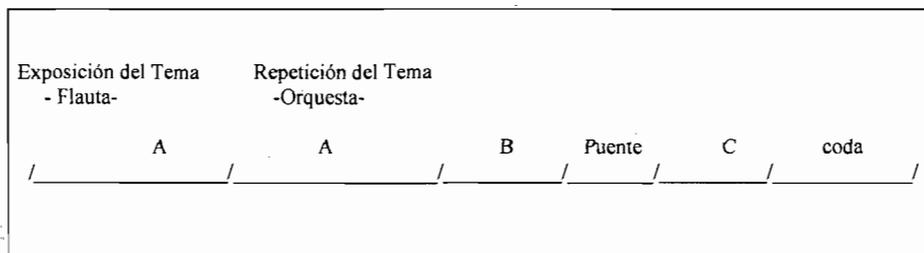
La premisa principal del esquema de *Rondó* (la alternancia de un estribillo) fue probablemente la que atrajo a Mozart para proponer en este movimiento una nueva y original distribución de las ideas musicales.

Ya que los diferentes temas de la exposición serán utilizados de una manera jerárquica como diferentes estribillos, motivos de variación y puentes, entonces (A) será el estribillo más importante que se presentará siempre en el mismo tono en su función tradicional de *Ritornello*.

La mayor importancia del *rondó* radica, en su utilización como uno de los movimientos de una obra mas amplia...A partir de 1770, el *rondó* se convirtió en el *finale* habitual del concierto y la sinfonía concertante ,y en esta misma condición hace su aparición en numerosas sonatas, obras de cámara y sinfonías. (27)

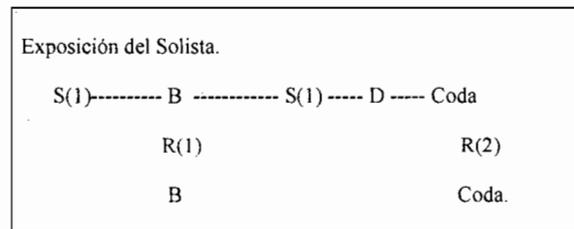
El movimiento es de un carácter gracioso y festivo, no es un tema aparte dentro del contexto del Concierto, ya que en varias ocasiones rememora momentos, motivos y recursos antes utilizados, lo que le da unidad narrativa.

En la primera exposición o introducción reconocemos los distintos materiales que habrán de sortearse a lo largo del discurso.



(27) Randel, Don Michael, ed., *Diccionario Harvard de la Música*, (Madrid: Alianza Editorial, S. A.1997, 1999).p.892.

En este movimiento la flauta participa festivamente en los *tutti*, creando una opción en la tímbrica. Los temas en esta sección obedecen a una forma libre, aunque sin negar la estructura básica del *Rondó*. La utilización posterior de los materiales será gradual y en momentos, sorpresiva pero armoniosa, creando una sensación de equilibrio y coherencia.



S (1) el primer *solo* de la flauta, parte del motivo de dieciseisavos por terceras utilizado como *anacrusa* del tema (A) realizando una primera variación sobre esta idea para posteriormente hacer las primeras figuraciones con dieciseisavos sobre el II grado de la tonalidad y sobre el VII/II y resolver a la tónica.

Después de este primer fraseo del solo **R (1)**, reexpone el Tema (B) a manera de réplica sin que la flauta deje de tocar y dialogar de la misma manera en la que se realizó del compás nº 25 al 32.

Esta frase es utilizada a manera de estribillo o referencia del material de la exposición para continuar con el *solo* que va haciendo una serie de variaciones a base terceras y arpegios.

Una respiración del *solo* con un enlace de la orquesta nos lleva a una nueva variación, en donde la flauta arpeggia y realiza una serie de fraseos sobre diferentes grados armónicos, puede reconocerse la utilización de una serie de dominantes de paso como V_7/II para caer inmediatamente al V_7/V y después a VII/III, para luego quedarse en esa zona con una cierta inestabilidad tonal entre la dominante de *La* y el primer grado.

El acompañamiento orquestal en este fragmento, del compás nº 78 al 88, es un sencillo contrapunto melódico y una variación rítmica a base de síncopas provenientes del primer movimiento.

La interpretación del *solo* en este fragmento deberá hacerse contrastando el matiz *f y p* en los dibujos melódicos idénticos para evitar la monotonía.

En el final del *solo*, Mozart decidió agregar una nueva frase cuya función es conclusiva y que, para fines prácticos, se denomina como (D). Esta sección termina de manera similar a la de los compases n° 45 al 52, que constituye el material utilizado con la función de *coda* de la exposición, ahora sobre la tonalidad de la dominante, es decir, *La Mayor*.

Al reposar sobre este acorde, en calderón, se estila en este concierto realizar una breve cadencia para poder hacer la resolución armónica a *Re mayor* y retomar el estribillo.

El estribillo reaparece de manera idéntica a la primera exposición de los compases n° 1 al 24, el tema (B) y va directamente hasta el puente que resuelve a la tónica.

La flauta vuelve a entrar **S (2)** todavía como parte del estribillo reexponiendo (C) pero de una forma variada por lo cual es aquí denominada como (C') ya que es la misma frase pero planteada con más amplitud en conjunto con las cuerdas y con una propuesta polifónica, recurso que da variedad, originalidad y nueva textura en un contexto homofónico. La resolución de esta frase es a la tónica de *Sol mayor*.

A partir del compás n° 167, el *solo* empieza formalmente con una primera sección en donde la flauta realiza una serie de dieciseisavos cuya línea melódica en los primeros compases, está coloreada con la escala de *Mi menor*, relativo menor de la tonalidad original de esta sección, para luego regresar al área de la dominante, *La mayor*.

Este *solo*, al igual que en **S (1)**, tiene una sección central en la que se aplica la misma fórmula de variación melódica a base de arpeggios y escalas, en donde se alternan armónicamente V_7 y I y la misma fórmula de acompañamiento rítmico a base de una sucesión de síncopas para continuar con una serie de evoluciones melódicas o incluso, podríamos decir, improvisaciones que están formadas a partir del motivo inicial del movimiento a base de terceras quebradas.

El *solo* culmina con los cuatro primeros compases de (D) pero sobre el IV grado de la escala

con una resolución hacia la reexposición de (B) por parte de la orquesta **R (3)**, mientras la flauta realiza una larga nota *La 6* a manera de acompañamiento, recurso recurrente en este concierto. Tras la resolución de la flauta en la tonalidad de *La mayor*, el material del puente nos conduce a una reexposición del estribillo (A) y es utilizada la misma frase de los compases nº 45 al 48, ahora ampliada para dar un efecto resolutivo del *solo*.

Posteriormente entra la orquesta una vez más con el material de puente que conduce hacia la *Cadenza* de la flauta. (*)

Después de la *Cadenza*, la flauta realiza unos compases para reenlazar una vez más con el *tutti* tocando la frase (A) brevemente, la orquesta hace la réplica de la frase y después la coda del instrumento y la resolución por parte de la orquesta con el material cadencia de la orquesta utilizado ya en la introducción.

(*)

A propósito de este tema, es importante comentar lo que nos recomienda J. J. Quantz para la Elaboración de las *Cadenzas*:

“...yo lo entiendo-nos dice- como ese ornamento arbitrario que está hecho de la parte principal, de acuerdo a la voluntad y la fantasía del ejecutante al final de la pieza.

Las cadencias deben estar en la pasión que reina en todo el trayecto, hace falta que tengan una corta repetición de los pasajes más agradables que se encuentren. Es necesario que sean cortas, nuevas y que enciendan al escucha como una antorcha...el oído del escucha debe ser sorprendido por las nuevas invenciones. Las cadencias demandan menos ciencia que vivacidad de espíritu, su más grande belleza reside en que despierten en el escucha una nueva admiración y se sienta tocado por alguna cosa imprevista...” (28)

(28) J.J. Quantz, *Método de Flauta Traversa*. Capítulo X “Las Cadencias” (Paris: Aug.Zurfluh, 1975), pp.155-169.

Primera Sonata para Flauta y Piano. Bohuslav Martinu

I.- Contexto histórico y panorama de la música.

En los últimos tiempos del siglo XIX y principios del XX, se dio una crisis respecto del lenguaje romántico y posromántico que dio pie al nacimiento de múltiples tendencias. Algunas de las más radicales se vieron en la necesidad de cuestionar muchas de las concepciones y principios racionales sobre los cuales se apoyaba la música hasta ese momento.

La primera generación de reformadores de los conceptos estéticos de la época reaccionó ante el exacerbado cromatismo de Chopin y Liszt, de Strauss y Wagner.

Como consecuencia de este proceso se dio el abandono de la tonalidad que se presentó en dos etapas:

En la primera, Debussy se reveló como uno de los más importantes revolucionarios del sentido estético de la época y como un creador que imprimió a su música una serie de características que dieron *luz, color y textura* a una de las tendencias artísticas más importantes de ese siglo, el *Impresionismo*. Entre otras cosas, su música aportó en el aspecto rítmico, la alternancia frecuente de métrica ternaria y binaria, así como la usual construcción polirrítmica. En el aspecto armónico implementó la utilización de acordes generalmente desprovistos de su función tonal, enfocados ahora como fenómenos sonoros de puro valor estético.

La figura sonora no es nunca rechazada en despecho de una tendencia a las disonancias, es decir, a los acordes que desde el punto de vista de la teoría de la armonía piden su resolución a una consonancia como lo son: acordes de séptima a cuatro voces, de novena a cinco voces y el acorde perfecto aumentado ó disminuido. Una promiscuidad mullida y sensual reina en las relaciones entre los acordes, comparable a la yuxtaposición espectral de los toques entre los

colores que en un cuadro puntillista, no tienen necesidad de ser sintetizados por la retina para de producir un efecto de unión o ensamble (29).

En la segunda etapa, la más radical, Schoenberg, con su obra *Follaje del corazón* de 1911, reveló un total grado de libertad tonal, rítmica y melódica. Desarrolló una escritura polifónica y poliacórdica sin ningún elemento que recordase al canon o que fuese una repetición, y estableció acordes liberados de toda liga tonal. Los tipos de acordes predominantes eran aquellos que presentaban intervalos de una fuerte tensión (tritonos y séptima mayor) así como una tendencia a doblar octavas, con el fin de contribuir a su importante concepción llamada *armonía de timbre*. El aspecto más característico de la obra de Schoenberg es la asimetría fundamental de todos los elementos: ritmo, melodía y armonía, que implicó el nacimiento de una estética de total abstracción: el *Expresionismo*.

La historia de la música se presenta en este tiempo como un flujo de invenciones que pronto estuvieron fuera de moda, un proceso dialéctico en el que una tendencia generaba a la siguiente, una incesante necesidad de encontrar procedimientos novedosos, una búsqueda de expresión de emociones diferentes, que tampoco podía dejar de lado la influencia de la música americana, como el jazz, el ragtime, etc.

Los avances y descubrimientos científicos de la gran revolución industrial generaron la posibilidad de un desplazamiento más veloz, por lo tanto, el intercambio entre países lejanos se volvió más dinámico. Ante una Europa central desequilibrada económicamente cuyas corrientes culturales se encontraban en conflicto permanente, los compositores se vieron motivados a contactar y propiciar un enriquecimiento entre las llamadas culturas exóticas. Este acercamiento pronto se vio reflejado en la producción musical de la época y en las artes en general.

Es así que los compositores como Debussy se vieron pronto interesados también en ritmos y

(29) Stuckeschmidt H.H. *Musique Nouvelle* (Paris : Correa, 1956), p.12.

como el poder político estaban aniquilados, adquirieron una nueva conciencia de ellas mismas. En todo este tiempo el sudeste y el este de Europa fueron centros de agitación nacionalista y se sucedieron una serie de acontecimientos políticos mundiales que aceleraron los antagonismos latentes y se enfatizaron las diferencias nacionales.

Ya antes existían fuerzas culturales autónomas importantes en Hungría, Bohemia, Polonia, Rumania, Serbia, Croacia, Grecia, Bulgaria, etc.

El compositor Béla Bartok, fuera de toda intención política, realizó interesantes estudios sobre los cantos populares y el folclor húngaro en general y con la ayuda de Zoltan Kodály, logró reunir en un lapso de diez años cerca de 6000 documentos de música popular húngara. Logró trastornar las visiones tradicionales sobre la música húngara y rumana y desmitificar la imagen creada por Liszt, descubriendo en la música de danza la visión de los ritmos asimétricos, los compases de 5 y 7 tiempos, la organización del compás de 8/8 en grupos de 3 y 2 octavos: 1-2-3__1-2__1-2-3, ó: 1-2__1-2-3__1-2-3, o también: 1-2-3__1-2-3-__1-2.

Su posición se orientó más a un nacionalismo puramente artístico, ligado a su voluntad de comprender y de saber y, más allá de eso, en el contexto de las vanguardias pudo sintetizar sus inquietudes musicales modernas basadas en el empleo del cromatismo y en crear acentos que lo calificaron en algún momento de *expresionista* (30). Sin embargo, su música conserva el aire de la verdadera música popular.

Esta corriente alcanzó evidentemente a los compositores checos que desde finales del siglo XIX

(30) Movimiento artístico que se refiere a la pintura y la música, cuyos exponentes como Kandinsky y Schoenberg, respectivamente, pensaban que el artista debía reflejar su conciencia externa y reestructurar la realidad externa por medio de la exageración y la distorsión. Una característica en la música está dada por el abandono de la tonalidad y de la armonía triádica (por triadas).

venían aportando su música al patrimonio musical del mundo. Dvorák y Fibich abren esta brecha a los otros compositores.

Nombres como Josef Suk (1874-1945), Vítězslav Novák (1870-1949), Otakar Ostrail (1870-1935) harán pasar a la música checa del estado romántico al estado moderno, con un radicalismo de expresión excepcional.

Leos Janáček, nacido en 1854, estudió en Leipzig y en Praga, fue también un buscador infatigable en el terreno folclórico que no se conformó con recopilar cantos populares o danzas de Bohemia, de Moravia ó de Eslovaquia, sino que prestó oído a la voz de su pueblo y fue poderosamente cautivado por el factor rítmico de su lengua maternal, por la cadencia de las sílabas, la tensión afectiva que puede ocultar cada palabra, la menor frase, etc.

En tiempo, es notable también la combinación de la tradición folclórica con el espíritu impresionista en compositores de España como Turina, Albeniz, Granados y especialmente Manuel de Falla, quien se vió directamente influenciado por Paul Dukas, Debussy y Ravel.

En el período comprendido entre las dos guerras mundiales, hubo una tendencia a revivir el balance de las formas y los claros procesos temáticos de los estilos antiguos que dio pie a la corriente llamada *Neoclasicismo*, movimiento cuyo slogan *Back to Bach* (de vuelta a Bach) fue una reacción en contra de las corrientes del *Romanticismo* y del *Expresionismo* y cuyos adeptos se consideraron seguidores concientes de los estilos composicionales del siglo XVIII.

Sus técnicas se basaban en la claridad motívica, en la transparencia de texturas, en el equilibrio formal y en la dependencia de modelos estilísticos antiguos.

Se aplica a compositores como Paul Hindemith en Alemania, Casella en Italia, De Falla en España, Copland en Estados Unidos, Stravinsky en obras como *Pulcinella*, así como en Prokofief con la *Sinfonía Clásica*, ambos de origen Ruso.

II.- Bohuslav Martinu.

Nació en 1890 en Checoslovaquia en un pequeño pueblo. Durante su infancia él y su familia vivieron en una torre pequeña en la que su padre se encargaba del reloj, cuyos 193 escalones bajaba a la edad de siete años para dirigirse a la escuela y tomar lecciones de violín con el sastre del pueblo.

Hizo rápidos progresos y pronto realizó estudios con Berriot y Wieniawski. Dio su primer recital en 1905 y se pensaba que sería un virtuoso como Jan Kubelik, pero en sus planes estaba la composición, que ya había dado sus primeros frutos desde 1900. Uno de esos primeros trabajos se llamó *Los tres jinetes*, para cuarteto de cuerdas.

Ingresó al conservatorio de Praga en 1906, sin embargo, siempre estuvo interesado en el teatro y la Literatura, lo cual le propició una imagen externa de negligencia al no dedicarse ortodoxamente al trabajo escolar, razón por la que fue expulsado en 1910.

En 1914, durante la primera guerra mundial, pudo evitar la conscripción y dedicarse a la composición, produciendo en ese tiempo canciones, piezas para piano, suites, poemas musicalizados, ballets y melodramas, así como una cantata patriótica llamada *Ceska Rapsodie* que fue interpretada en 1918.

Posteriormente ingresó a la orquesta filarmónica Checa, en donde permaneció hasta 1924. Entre las giras de la orquesta a Italia, Francia y Suiza seguía componiendo.

En 1924 la orquesta nacional de Praga produjo su ballet *Istar*, lo cual fue motivo para reconocer su deficiencia técnica en muchos detalles, por lo que decidió realizar el postgrado en el conservatorio el cual abandonó al poco tiempo.

En el verano de 1923 pudo instalarse en París gracias a un premio obtenido por un trabajo escolar. A pesar de haber padecido gran pobreza en esta ciudad, su estancia se prolongó

por 17 años. Estudió con Albert Roussel, uno de los compositores de vanguardia de ese tiempo, discípulo de Vincent d'Indy. La relación con él le hizo ganar audiencia y rápida reputación en los

círculos parisinos.

Durante los primeros cinco años compuso cerca de cuarenta trabajos, alcanzando llenos en ballets, óperas y aplicaciones del jazz como música de cámara. Se le produjeron *El soldado y el Bailarín*, y su segundo cuarteto de cuerdas fue tocado en el festival de Baden Baden en 1928; pero todavía no alcanzaba un estilo personal.

En 1927 ganó el premio *Coolidge* y su música comenzó a escucharse en Praga y en Boston. Su obra *La Bagarre* pasó a formar parte del repertorio orquestal de esas ciudades.

Después de su boda con Charlotte Quennhen se dedicó devotamente a la composición y durante los siguientes diez años, su música comenzó a adquirir una particular identidad y empezaron a manifestarse en su obra claros tintes *nacionalistas* y a aflorar su interés por el folclor de su país.

En algunas de sus obras de este tiempo retoma danzas folklóricas checas y antiguas narraciones de Bohemia. Su interés comenzó a ser tal en esta línea que llegó a tener un programa de radio en el que se abocaba libremente a la difusión del folclor. Sin embargo, el movimiento *Surrealista* con el cual sentía también una profunda identificación, se vio reflejado en su ópera *Julieta* y en su *Sinfonía concertante para dos orquestas*. Por otro lado, en el *Concierto para cuarteto de cuerdas y orquesta*, muestra su gusto por las formas del siglo XVIII.

Los hechos políticos de 1937 y 1938 así como la crisis de Munich y la subsiguiente invasión a Checoslovaquia, se vieron reflejados en el *Concierto grosso* y en el quinto *cuarteto*.

Al estar en la lista negra nazi, Martinu se vio obligado a salir de París dejando abandonados sus manuscritos y pertenencias personales, peregrinando durante nueve meses, durmiendo en las plataformas de los trenes en espera de los papeles que le permitieran salir del país.

En estos difíciles momentos escribió su *Fantasia y Tocata* para piano, la *Sinfonietta Jocosas* y la *Sonata de Cámara*, ésta última terminada en Lisboa, lugar donde encontró refugio en enero de 1941, siendo este país sólo una escala para llegar en marzo de ese mismo año a New York.

Llegar al nuevo mundo significó para Martinu y su esposa un nuevo comienzo. Pronto

Koussevitzky, director en ese tiempo de la orquesta sinfónica de Boston, lo comisionó para componer su primera *sinfonía*, con lo cual Martinu comenzó un período de creación importante escribiendo un promedio de una sinfonía por año entre 1942 y 1946, además de numerosos conciertos y una veintena de obras de música de cámara, en donde es patente un sentimiento de profunda añoranza por su patria.

Cabe decir que el ambiente musical en Estados Unidos se vio grandemente enriquecido con la inmigración de los más importantes exponentes de la inteligencia musical europea.

Los colleges y las universidades se convirtieron a su vez en centros de intensos intercambios culturales y estimularon el proceso de actualización lingüística que caracteriza el periodo posbélico (31)

Martinu aparece como uno de los profesores que ejercieron su magisterio en conservatorios y universidades de Estados Unidos de América junto con Schoenberg, Kurt Weill, Paul Hindemith, Ernest Krenek, Stefan Wolpe, Igor Stravinsky, Darius Milhaud y Bela Bartók.

En 1947-1948 intentó regresar como profesor de composición al conservatorio de Praga pero el régimen de ese momento se lo impidió, por lo que a partir de 1948 trabajó en la Universidad de Princeton durante tres años.

De 1953 a 1955 vivió en Niza, donde compuso la ópera cómica *Mirandolina*, un oratorio y una serie de cantatas de cámara con carácter nostálgico. Volvió por breve tiempo a Estados Unidos para después aceptar un cargo en la academia Americana en Roma en 1956.

Entre Italia y Suiza compuso sus últimas obras *La Pasión Griega* y *La Profecía de Isaia*.

En 1958 murió en un hospital de Basilea a causa de cáncer.

(31) Gianfranco Vinay, *Historia de la Música* Vol. nº 11 *El siglo XX*, ed. Luis de Pablo (Madrid: Ediciones Turner, 1977), p. 102.

III.-Semblanza.

Martinu no fue un innovador, trabajó sin hacer mucho caso de la aceptación o rechazo de su obra por parte del público, su preocupación estaba en sacar nuevas obras a la manera de un artesano que trabajó para todos los medios y en distintos géneros.

En síntesis, en su obra se reconocen los tintes del estilo *Nacionalista* al *Impresionista*, manifiesto gran sentido del timbre, tanto en su música de cámara como en su manejo de la orquesta y en la utilización de la música y danzas de su patria . Fue un compositor también fuertemente influenciado por la música de Jazz y el Ragtime como nos lo demuestran su *Jazz Suite* y *Le Jazz* de 1928.

Su contacto con el grupo de los seis, agrupación integrada por compositores como Darius Milhaud, Arthur Honneger y Francis Poulenc, con Stravinsky y con los surrealistas, lo hizo experimentar varios estilos pudiendo plasmar en varias de sus obras la búsqueda de una expresión más objetiva además de formar parte de lo que podría llamarse *Escuela de Paris*.

Su identificación y admiración por la música y la polifonía de los maestros del siglo XVIII como Corelli, le aportaron a su música vivacidad rítmica, espontaneidad y energía, por lo cual es importante considerar el ingrediente barroco en su obra.

Martinu es comparado con Prokofiev por ser ambos compositores *nacionalistas* cuya fascinación por las formas antiguas los llevó a ser considerados por los musicólogos también como compositores *neoclásicos*.

Martinu, como eterno refugiado, nunca dejó de experimentar nuevas formas de expresión. El aislamiento que sufrió en los diferentes períodos de su vida y la añoranza por su país lo hicieron resistirse a la influencia americana, por lo cual jamás perdió el acento de su idioma natal.

IV.-Producción musical y sus obras para flauta.

La producción musical de Martinu incluye óperas y ballets, trabajos orquestales como conciertos, sinfonías, suites concertantes, poemas sinfónicos, divertimentos, serenatas, rapsodias y fantasías, tanto para gran orquesta como para orquesta de cámara.

Música coral como cantatas, oratorios, leyendas musicalizadas tanto para coros femeninos, coros de niños o doble coro, como también solos vocales con acompañamiento de arpa, piano u orquesta.

Sus composiciones para grupos de cámara abarcan también distintas combinaciones de alientos y/o cuerdas con piano, arpa e incluso percusiones.

Su producción para duetos, tríos, cuartetos y hasta nonetos es variada e interesante, así como también para cuartetos de cuerdas.

Su obra para piano abarca estudios, preludios, danzas, piezas, sonatas, fantasías, impromptus, etc.

Su producción de obras de cámara para flauta comprende: *Sonata para violín, flauta y piano* (1937), *Trío para flauta, fagot y piano* (1937), *Promenades para flauta, violín y clavecín* (1939), *Madrigal para flauta cello y piano* (1944) y *Primera Sonata para flauta y piano* (1945).

V.-La flauta y sus posibilidades técnicas en la época.

Las aportaciones revolucionarias del flautista y constructor de flautas Theobald Boehm en el siglo XIX contribuyeron a crear una época de esplendor en la que proliferaron grandes virtuosos y en la que el repertorio se vio incrementado con transcripciones y nuevas composiciones. Las constantes críticas al instrumento en las que siempre se le comparaba con los alcances del violín, obligaron a los inventores y músicos a reformar la antigua “*flauta alemana*” hasta perfeccionar las deficiencias acústicas tanto en afinación como en calidad y cantidad de sonido.

Ya en 1846 se había comenzado a experimentar en la construcción de flautas de metal; de latón y de plata encontrando con éxito un incremento en la capacidad de vibración y producción de mayor sonido.

En 1847 Boehm publicó su *Ensayo sobre la construcción de Flautas* en el que argumentó a favor ciertos principios acústicos. Su investigación lo llevó a realizar cambios graduales sobre distintos aspectos del instrumento como: la modificación de la forma y diámetro del cilindro de la cabeza de la flauta para llegar a medir hasta 19 milímetros, lo que contribuyó a incrementar el volumen y la cantidad de aire en el tubo, reconsideración de la talla y distancia entre los orificios de *do* y *do sostenido* de la segunda octava, mejoramiento de los mecanismos para las llaves de *si* y *si bemol* manejadas por el pulgar de la mano izquierda, mecanismo que ya existía en versión de una flauta creada por Giulio Briccialdi (1818-1881), flautista italiano que vivía en Londres.

La inclusión de la llave cerrada de *Sol sostenido* fue también una notable invención de Boehm para la flauta que pronto se convirtió en un instrumento muy popular entre los músicos profesionales de Europa, estimulando a compositores orquestales de la época a escribir notas como el *si 4* para la flauta.

En 1868 Boehm presentó en la exposición de París su famoso esquema sobre consideraciones acústicas de la flauta, cuyo sistema poco a poco habría de fundamentar la construcción no sólo de flautas sino también de toda la familia de instrumentos de aliento-madera.

VI.-“Primera Sonata” para Flauta y piano.

Obra escrita en 1945 durante su estancia en Estados Unidos en donde Martinu, después del doloroso exilio, logró trabajar como profesor y recibir acogida como compositor gracias al director ruso Koussvitzky que era director de la orquesta Sinfónica de Boston hasta 1949 y cuya política musical lo hizo incluir en sus conciertos a los compositores americanos como Walter Piston, Samuel Barber, Roy Harris y a celebridades de vanguardia europea como Ravel, Paul Hindemith, Honegger, Prokofiev, Stravinsky, incluso Olivier Messiaen y Martinú quienes eran refugiados residentes en ese país.

No se sabe cual sería la conexión directa con Georges Laurent, flautista principal de la Orquesta Sinfónica de Boston, a quien fue dedicada la obra; si fue resultado de una relación musical más cercana con este músico o se trató sencillamente de una comisión por mediación de Koussevitzky. (32)

Martinu logró una obra que forma parte del repertorio mundial para la flauta transversa.

Una obra con todos los ingredientes estilísticos propios del compositor, con una clara identidad checa y con suficientes retos técnicos e interpretativos tanto en la ejecución individual de la dotación instrumental como en el ensamble de cámara.

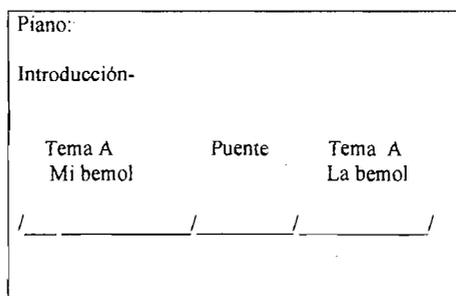
(32) El hecho de que Martinu titulara a esta obra como “*First Sonata*” hace pensar que seguramente consideró la posibilidad de escribir una serie de sonatas para el instrumento, la cual, ante la evidencia de su producción, fue un proyecto no continuado.

VII.-Análisis musical.

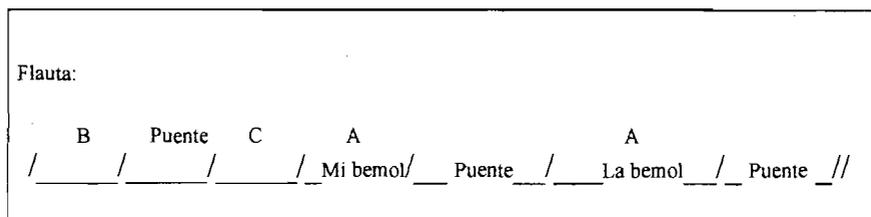
Primer movimiento: *Allegro moderato*

El movimiento ocurre en un contexto rítmico muy rico en acentuaciones y cambios de compás derivados, extraídos ó inspirados en la música tradicional de Checoslovaquia, lo cual hace del movimiento una entidad poseedora de ricas propuestas en un encadenamiento tal vez tradicional en el sentido de la forma, pero con un tratamiento original en la textura y el manejo de los cambios armónicos.

El piano inicia exponiendo una melodía lírica en la tonalidad de *Mi bemol mayor* para volver a exponerla en *La bemol mayor*, utilizando entre estas dos exposiciones un puente.



La entrada de la flauta ocurre en su registro más brillante (índice 7). La melodía parece derivada del tema inicial del piano, pero es en realidad un nuevo planteamiento, una nueva melodía (B) que es expuesta a la manera de un fragmento coral con un característico motivo rítmico sincopado.



Se sugiere para la interpretación, además de respetar la *dinámica*, escuchar y acoplarse con el piano cuidando el balance y su resultante tímbrica. Gradualmente la flauta lleva la melodía hacia una fase más aguda y más expresiva de la misma frase.

Para ir hacia otras ideas Martinu utiliza del compás n° 29 al primer tiempo del compás n° 33, notas más ágiles en dieciseisavos a manera de un puente para resolver la frase en tresillos.

Rítmica novedosa que anuncia un cambio de dinámica y de carácter.

A partir del compás n° 33 se inicia un nuevo momento: se establece una relación más dinámica entre el piano y la flauta, el juego rítmico entre sus voces crea también un efecto tímbrico novedoso cuando el piano sube más alto que la flauta y acentúa en el segundo dieciseisavo de cada grupo, generando un ambiente festivo muy danzable.

Este fragmento que comienza en el registro grave de la flauta con una rítmica repetitiva y con una articulación en *staccato* que va hacia el registro agudo, genera una gran tensión que se interrumpe abruptamente cuando es cortada mediante una nota con apoyatura, del fa 7 al si bemol 7 en el compás n° 39.

Allegro moderato ♩ = 96 (100)

Ejemplo musical n° 3.

(33)

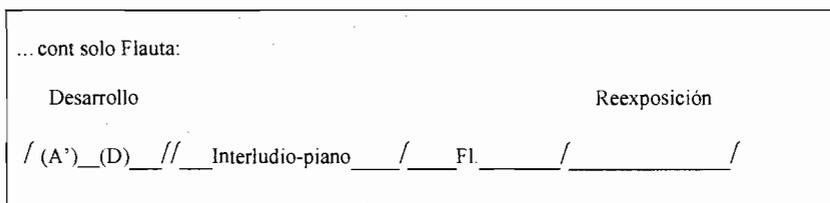
En el compás n° 40 la flauta retoma amablemente el tema (A) reexponiendo la misma estructura de la introducción sobre la tonalidad original de *Mi bemol*, pero una octava mas aguda.

Martinu elige aquí desplazar el inicio de la melodía al segundo octavo insertando un silencio que sirve para que la frase respire y para darle un impulso nuevo al discurso musical.

En esta sección el piano participa con una nueva modalidad del acompañamiento del tema (armónico figurado) a manera de bordón, en donde es posible escuchar el *Mi bemol* como nota pedal (compases del n° 40 al 44).

Al final de la frase la flauta asciende hasta una nota sol 7, generándose un momento de gran intensidad e incluso climático (compás n° 44), en donde el piano realiza la misma evolución planteada en la introducción (del compás n° 8 al 20) mientras la flauta dibuja ascensos graduales a través de quintillos y el piano le contrapone cuatro dieciseisavos hasta llegar al cambio de compás a 3/4, donde una melodía complementaria en una zona muy aguda (sol 7) de la flauta le da al fragmento un carácter sumamente expresivo que sirve de enlace para retomar una vez más, en el compás n° 51, el motivo melódico del inicio y dar el carácter amable del tema (A), ahora en la tonalidad de *La bemol*.

Esta segunda exposición concluye con el juego armónico entre *Fa mayor* y *Fa menor*, en los compases n° 54 y 55.



En el siguiente fragmento, compás n° 55, se establece un nuevo puente que conduce hacia un desarrollo más elaborado de las ideas y a través del cual se escucha un juego de dieciseisavos a

tres voces entre la flauta y dos melodías en el registro medio del piano que utiliza fórmulas melódicas que serán aprovechadas más adelante como motivos del desarrollo.

En el compás n° 60, la flauta desarrolla la rítmica sincopada que se presentó en el compás n° 40 y es aprovechada como punto de arranque hacia una serie de variaciones que tendrán este tenor rítmico, además utilizar la ornamentación a través de los trinos.

El piano aquí es más dinámico; aplica una serie de arpeggios que colorean la sección con un toque impresionista.

En el compás n° 62 la variación se desarrolla a partir del tema (A), también sincopando y trinando, ahora en la tonalidad de *Si bemol mayor*. En cuanto a la interpretación de este pasaje, es necesario poner atención a la precisión rítmica que, a sugerencia de Dennette Mc. Dermont, en su artículo “*Tocando la Primera Sonata de Martinu*” nos dice puede ser mejorada dejando un pequeño espacio después de cada nota trinada.(31)



Ejemplo musical n° 4. (Compases 60—62)

(32)

En este fragmento igualmente la línea melódica es llevada del registro grave al agudo en una acción melódica en la que se reitera el mismo motivo, generando una gran tensión dramática que llega a una de las notas más agudas de la flauta (el *Si bemol 7*), desde donde la frase se precipita en saltos de octava hacia el registro grave.

(31) Dennette, Mc.Dermont, “Tocando la primera Sonata de Martinu” *Flute Talk* (marzo 1996): 5

(32) Bohuslav, Martinu. *First Sonata* (New York: Associated Music Publishers, 1951)

El piano en todo lo anterior, ha venido complementando con un gran sentido rítmico, acompañando con una progresión motivica reforzada con octavas. Al final de este fragmento y para arribar al primer tiempo del compás n° 71, una escala de *Do mayor* en treintaidosavos en la flauta y una armonía que pasa directamente de un acorde de *Do mayor* a *Fa sostenido mayor*, provoca un cambio armónico que genera un ambiente más luminoso, donde es evidente la influencia de la música de jazz en el manejo libre de la armonía.

Desde este mismo compás (el n° 71), con un impulso rítmico novedoso, entra una nueva danza. (33)

Ya en el compás n° 77, el contrapunto rítmico que realiza el piano respecto de la melodía que canta la flauta, desarrolla la rítmica del Tema (A) y es a la vez complejo e interesante.

La sección termina uniendo ambos instrumentos en un trémolo de una sorpresiva intensidad en *piano* y dentro de un compás de 3/8 (compás n° 84).

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The music is in 3/8 time. The top staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, including a triplet. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests. The score is marked with a piano dynamic 'p' and includes a trémolo effect in the final measure.

Ejemplo n° 5 (compás 84-89)

(34)

(33) El piano cumple una función un tanto percusiva en contratiempo en su registro agudo que asemeja esas danzas de la Europa oriental en la que los danzantes aplauden en corrillo mientras bailan y cantan .

(34) Ídem.

En este punto, los trémolos han establecido una disolución del movimiento continuo; abren paso a un compás de 6/8 en donde el piano realiza un interludio que está construido en una primera parte a base de progresiones melódicas y una segunda sección que es un desarrollo *rítmico-armónico* a base de síncopas bastante complejo y disonante.

Hacia el final de este segmento, del compás n° 103 al 112, se utiliza un material derivado de los compases n° 11 al 14, correspondientes a la introducción del movimiento, en donde la complejidad armónica de los compases anteriores se vuelve gradualmente más simple y da pie a una nueva intervención de la flauta.

Cuando la flauta vuelve a entrar, lo hace en un matiz piano presentando nuevos elementos rítmicos y realizando líneas melódicas que parecieran ser improvisaciones.

La dificultad de este pasaje radica en primer lugar, en poder manejar con destreza las figuras de dieciseisavos ligadas a otras dos que forman parte de otro compás en donde se intercala la síncopa del piano. Es necesario hacer predominar este detalle para lo cual se propone valerse de la aplicación detallada de las indicaciones de dinámica como signos de *crescendo*, *forte*, etc.

En los compases n° 115 y parte del 116 se percibe una acentuación sincopada en los tiempos tres y seis del compás de 6/8, mientras la flauta alude al intervalo característico del compás n° 112 (en el final de la intervención del piano) y realiza una serie de evoluciones arpegiadas muy rápidas en figuras de quintillos que deben ser interpretadas con ligereza, cuidando la uniformidad sonora, de manera que pueda llegarse de manera natural a la nota *Re grave* que viene a ser como un punto de reposo.

En el compás n° 120 se incrementa el número de notas en las figuraciones rápidas con seisillos sobre el tercer tiempo. Después de la última de estas figuras, la rítmica se hace más estrecha y el compositor crea una nueva variación de la frase rítmica, en donde hace que la flauta salte desde el

registro grave y medio al agudo y viceversa. Este es un recurso virtuosístico que posiblemente haya sido inspirado en el violín .

Este fragmento, que es de gran intensidad, empieza a decaer a partir del compás nº 124, en donde la línea melódica rememora la figura sincopada original a manera de un eco que se va diluyendo hacia el registro grave y conduce a la reexposición.

La reexposición a partir del compás nº 130 se lleva a cabo con todo el material expuesto casi de manera literal, la flauta retoma en los primeros compases el tema, como originalmente lo presentó el piano y continúa de manera textual desde el compás nº 131 hasta el nº 185, como había sido expuesto desde su primera intervención desde compás nº 21 hasta el nº 70.

Como es lógico y para redondear su idea, el compositor realiza ligeros cambios. En el último cuarto del compás nº 185 una escala resuelve ahora al acorde *de La mayor* seguido de una serie de escalas y motivos melódicos ascendentes que configuran una cadencia de la sección.

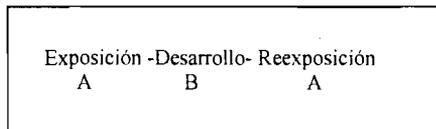
Posteriormente, aparece una nueva danza que da un nuevo aire alegre y festivo antes de una última repetición de la melodía inicial (A) en el compás nº 202, sobre la armonía de *Si bemol mayor* con la indicación agógica de *Poco meno*, con un aire y un color nostálgico y evocador.

El acompañamiento de este final, se realiza con un ritmo enérgico que estila un aire de Polonesa que se diluye paulatinamente en un acoplamiento de notas largas y transparentes.

Segundo movimiento: *Adagio*

Este movimiento de un carácter contrastante con el anterior, es evocativo y muy expresivo. El piano y la flauta se van complementando e interactuando en algunos momentos a través de una textura polifónica y por momentos con efecto rítmico pleno de acentuaciones, creando ambientes contrastantes.

movimiento en tres partes:



En la exposición hay una primera sección en la que aparecen las *primeras ideas*: del compás nº 1 al acorde del compás nº 15, lugar donde hace un cambio de compás a $3/4$ para continuar de manera anacrúsica en un $6/4$.

El motivo del tema inicial en la línea de la flauta está construido sobre el arpeggio de *Mi bemol menor* con una séptima mayor de manera ascendente, mismo que inicia una línea melódica a base de saltos de sextas, octavas, quintas así como sonoridades de intervalos más disonantes (como los de sexta disminuida y séptima mayor) configurando una línea melódica a modo de un oleaje que asciende y luego reposa sobre notas más graves en las que el discurso musical toma un impulso determinante hasta arribar a un registro muy agudo, en donde la expresión e intensidad son definitivas.

En todo lo anterior, el recorrido dinámico crece gradualmente de *mp* a *mf* hasta un *F*, punto climático desde el cual la flauta regresa al registro grave, donde el matiz llega hasta un *p*, mientras que el piano se sitúa en un segundo plano realizando un trabajo polifónico con la imitación de varios de los motivos del tema que realiza la flauta a distancia de quinta y octava hasta el compás nº 8.

El piano también ha ido moviendo su registro del grave al agudo para llegar a la parte climática del compás nº 9, en donde sostiene el canto de la melodía armonizándola a manera de coral, hasta que ésta parece diluirse en el compás nº 14, momento en el que realiza una pequeña cadencia

que enlaza a las siguientes ideas en el compás n° 16.

El trayecto armónico va de *Mi bemol menor* (I) a *Si bemol mayor* (V).

Se consideran como *segundas ideas* a las presentadas en el fragmento localizado del compás n° 16 al 29, en los que es posible advertir la diferencia de carácter y el aumento de la movilidad rítmica así como también observar la semejanza de los motivos melódicos utilizados en el compás n° 16 y el 18, con la línea melódica de la flauta en el primer compás del movimiento pero en esta ocasión con una disminución rítmica. La variación en el carácter rítmico del fragmento es paulatino: cambia de octavos a dieciseisavos, vuelve a octavos y continúa posteriormente con dieciseisavos para llegar a un cambio de compás a $3/4$ en el compás n° 20. Aquí, una melodía sincopada en el piano se trasluce entre ese tejido de notas más ágiles en la línea de la flauta, momento en el que el piano va reforzando y acentuando muy rítmicamente para volver en el compás n° 27 a ese aire pausado del principio en un compás de $6/4$.

En los primeros compases del fragmento anterior se siente una fuerte influencia impresionista: el manejo de los acordes es muy libre, se mueve a tonos distantes y cambia el modo de mayor a menor indistintamente.

A partir del compás n° 29 y hasta el 41 el piano realiza un *solo* a manera de interludio en el que utiliza la idea de la síncopa planteada por la flauta en el compás n° 20 al que le agrega un contra canto inspirado en el material rítmico melódico del compás n° 16.

Una característica armónica aquí es superponer acordes diferentes creando una sensación de ambigüedad armónica. Recurso ya de sobra utilizado por Strauss, Debussy y Stravinsky.

En el compás n° 31 se acentúa este paisaje de indefinición tonal, de marcado efecto impresionista que crea una atmósfera de bruma o de sueño en donde se alternan armonías como *Fa sostenido mayor* y *Mi bemol menor* hasta llegar a un cambio de compás en $5/4$ en donde la variación rítmica continúa aportando un encadenamiento de síncopas. La armonía se vuelve cada vez más

con una sensación tonal. En el pasaje, el piano lleva la armonía de *Do mayor* a *Si bemol menor* en el compás nº 36 y después a *Fa mayor* hacia el final del fragmento.

La sección central inicia en el compás nº 42, fragmento de una coloración un tanto folklórica y donde es posible observar la característica nacionalista de la música de Martinu, pero también utiliza recursos de composición modernos.

Desde el punto de vista melódico, en este pasaje utiliza escalas probablemente de origen checo.

Adagio ♩ = 69 (72)

The image displays a musical score for piano, measures 41-45. The score is written for a single piano instrument, with a grand staff consisting of a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Adagio' with a metronome marking of ♩ = 69 (72). The key signature is one flat (B-flat major or D-flat minor). The score features a complex melodic line in the right hand, often with wide intervals and a folkloric feel, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include 'p dolce' and 'mf'. The notation includes various ornaments, slurs, and articulation marks.

Ejemplo musical nº 6. (Compás 41-45)

(35)

En la línea melódica de la flauta, construida con tresillos de dieciseisavos, es posible distinguir puntos de apoyo dentro de la misma frase y sentir cómo los pequeños fraseos realizados por el piano refuerzan y complementan el fragmento.

A partir del compás n° 44, el compositor crea un juego *polimétrico* de acentuaciones muy interesante, determinado por el uso simultáneo de compases diferentes para cada uno de los instrumentos que en este caso son para la flauta 4/4 y para el piano 12/8 .

Este planteamiento rítmico logra contrastes muy sutiles cuya dificultad de compaginar e interpretar con precisión es innegable, es una sección de gran reto en el acoplamiento entre la flauta y el piano, en donde individualmente se ha de procurar no perder cada uno su pulsación como primer paso elemental de sobrevivencia.

En este contexto *Polirrítmico*, es decir la utilización simultánea de ritmos diferentes, la dificultad se hace más intensa para la flauta al considerar el encadenamiento de síncopas en dieciseisavos que, al cambiar a figuras de octavos y cuartos en el compás n° 46, adquiere un carácter más cantado por lo cual es muy importante poner especial atención sobre la pulsación *bimétrica* dada por el hecho de que la flauta va en un compás 4/4 y el piano en uno de 12/8.

La flauta aquí prevalece llevando el discurso del compás n° 49 y 50 a un punto climático hacia el registro agudo en el índice 7 y al dinámico *F*, mientras que el piano (del compás n° 42 y 43), retoma el fraseo rítmico que había iniciado la flauta pero a una distancia interválica de sexta, como una frase que se amplía bajo el mismo modelo melódico. Es entonces que el piano tomando un nuevo impulso hacia el registro agudo y situándose por encima de la flauta, utiliza la rítmica sincopada (a partir del compás n° 54), antes utilizada por la flauta en los compases n° 44 y 45. Todo este fragmento ha dado el soporte necesario a los fraseos en que se mueve la flauta en su camino hacia el registro grave. Fraseos por demás expresivos en cuya matemática es posible

observar la disminución gradual del número de octavos del compás nº 50 al 56 y la incursión de frases cada vez más breves y, por lo tanto, de intenciones expresivas cada vez más sutiles hasta que la frase muere.

En toda esa sección el suministro de aire y el apoyo de músculos abdominales deberán ser suficientes para sustentar el sonido hasta el final de la frase y de la sección, sin desmerecer en volumen y en emoción.

Casi imperceptiblemente se unen final y comienzo en donde es menester una sutil pero profunda respiración entre el compás nº 56 y 57 para retomar el tema, a través de una sonoridad más pastosa.

La reexposición es llevada de manera literal del compás nº 57 al 69 de la misma manera que en los compases nº 1 al 14. A partir del compás nº 70, en la tonalidad de *Si bemol*, se realiza una *coda* la flauta canta a través de una melodía, a manera de epílogo de sublime inspiración: en donde intervalos ascendentes de 5ª de 6ª y de 2ª menores y mayores, generan un ambiente traslúcido. Este segmento requiere de un control en los agudos que logre gran transparencia en el sonido cuya afinación en la nota final debe observarse cuidadosamente.

La resolución a *Mi bemol mayor* resulta muy convencional y sin embargo, adecuada para dar paso al tercer movimiento.

Tercer movimiento: *Allegro poco moderato*

Este movimiento es muy rítmico, de un carácter vivo, agradable y dinámico, más que una estructura de la *forma sonata* parece una conjunción de danzas checas.

Comienza con una introducción por parte del piano, planteando elementos rítmicos que habrán de convertirse más adelante en parte de los temas y materiales complementarios.

Si intentásemos definir las secciones de este fragmento realizado por el piano, encontraríamos una pequeña forma ternaria con su *Coda*, cuyo material rítmico melódico será utilizado en cada uno

de los momentos del movimiento como un material de carácter conclusivo para cada una de las secciones.

La entrada de la flauta en el compás nº 30 expone formalmente el tema (A) que proviene del motivo rítmico del primer compás de la introducción en la tonalidad de *La bemol mayor*.

Piano: Introducción	Flauta: Tema A La bemol _____ 3/8 _Do menor _ Si bemol menor	Tema B Do mayor	PUENTE → CADENCIA sol menor _ Mi bemol _ V de Si bemol menor
------------------------	--	--------------------	---

En este fragmento, del compás nº 30 al nº 38, es posible distinguir que la flauta y el piano realizan un intercambio muy interesante de los materiales, de manera que antecedente y consecuente se complementan tanto vertical como horizontalmente de la siguiente manera:

Flauta:	ANTECEDENTE----- CONSECUENTE
Piano/ mano derecha:	CONSECUENTE----- ANTECEDENTE
Piano/mano izquierda:	MATERIAL MELÓDICO COMPLEMENTARIO

Al final de la frase se produce una serie de cambios de compás: de un 2/4 a un 3/4 y luego a un 3/8 para retornar nuevamente a 2/4 y continuar con la frase. Martinu utiliza este recurso con diversos fines: enlazar armónicamente la sección y como un recurso *rítmico-melódico* irregular que sencillamente completa su frase. El efecto del 3/8 a la hora de la ejecución, se percibe como un cambio que le da impulso y fuerza a la exposición del tema realizada por la flauta (compás nº39) sobre la tonalidad de *Do menor*, complementada por el piano con la misma figura rítmica, armonizando con terceras y sextas a manera de dueto.

A partir del compás nº 44, un nuevo consecuente sobre la tonalidad de *Si bemol menor* conduce básicamente al encuentro del tema (B) de carácter anacrúsico, cuyas figuraciones en

dieciseisavos resuelven a grupos de tresillos ,elemento rítmico ternario (que en un contexto binario ya habíamos encontrado en el segundo movimiento) que probablemente sea característico de melodías folclóricas Checas.

En el compás nº 50, el piano participa en contratiempo y enlaza los fraseos de la flauta (*anacrusa* de los compases nº 52 y 53) acentuando sobre algunos puntos de su evolución melódica (compases nº 54 y 55) e intercalándose con ella en pequeños fraseos breves y ligeros de dos notas.

La *anacrusa* del compás nº 59 es una variante del motivo del tema (B). Es realizada en movimiento contrario y desemboca en una melodía en forma de escala modal (*frigia de Fa*) cuyo antecedente rítmico se encuentra en el compás nº 30. El acompañamiento del piano está realizado a partir del motivo rítmico del tema (B).

Allegro poco moderato ♩ = 104

The musical score consists of three staves. The top staff is the flute part, the middle is the piano accompaniment, and the bottom is a lower piano part. The score includes dynamic markings such as *f*, *f espress.*, *mf*, *poco f*, and *f*. The music features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

Ejemplo musical nº 7. (Compás nº 56-70)

(36)

Aquí la flauta debe ser muy expresiva, su canto debe desplegarse. La frase, cuyos antecedente y consecuente no son simétricos, sugiere una especie de eco, el efecto musical ha de lograrse respirando y matizando suavemente para enlazar nuevamente con la rítmica de (A) en la región armónica de *Fa* que resuelve inmediatamente por medio de una escala descendente en *staccatto* desde un *si bemol 7* al *si bemol 5*, momento en el que aparece una nueva fórmula rítmica-melódica y un nuevo color armónico (*Sol menor*).

Llegando a este punto cabe decir que es difícil decidir si el material de esta siguiente sección corresponde precisamente a un nuevo tema o a una variante de ideas anteriores. Lo cierto es que la sección finalmente está constituida por una fórmula rítmica que repetida, es llevada de acorde en acorde, generando a su paso una creciente tensión (dinámica y melódica) hasta retomar la tonalidad original (*La bemol mayor*). Lo más adecuado será nombrar a este fragmento *punte*. Armónicamente va de *Sol menor* a *La bemol mayor*, que es la tonalidad en la que se presentó por primera vez el tema (A).

En este *punte*, la repetición del motivo rítmico que se inicia en el índice 5 de la flauta (compás nº 70), es llevado progresivamente por el compositor hacia el registro agudo a través de un tejido de intervalos entre los que destacan 3as menores y mayores, cuartas justas, saltos de octava y de sexta menor entre otros, hasta llegar a la nota *Mi bemol 7*, que va a estar sonando reiteradamente y desde la cual será posible escuchar una melodía en contratiempo.

La interpretación de este pasaje deberá hacerse poniendo especial atención a la afinación y a la estabilidad del color sonoro hasta conectar con una variante del tema (A) que irrumpe de manera anacrúsica (compás nº 78).

La sección tiene un carácter claramente conclusivo. El piano continúa aún con el motivo rítmico de (A), la flauta toca un trino también sobre el *Mi bemol 7* que anuncia la cadencia, hasta que en el compás nº 84 el piano reposa súbitamente sobre un acorde de *Fa mayor* en segunda inversión. En este momento la flauta retoma el material de la *coda* del que ya habíamos hablado (que

proviene de la *anacrusa* del compás n° 26) cuyo carácter veloz debe ocurrir de manera graciosa y versátil.

Aquí es importante la relajación de los dedos y la precisión rítmica en donde también es importante respetar la pausa de octavo que se encuentra en el compás n° 86, punto en el que un nuevo acorde (*dominante de Si bemol*) se presenta suavemente en contratiempo para que la flauta pueda realizar la réplica del motivo melódico anterior una octava más abajo, mismo que el piano imita en el último compás del n° 89.

En el compás n° 90 comienza una sección de carácter contrastante que, como ya se había señalado, no corresponde al desarrollo de la forma Sonata. Martinu aquí aprovecha para incorporar nuevas melodías, de las que no existe antecedente en las secciones anteriores.

Aquí la flauta comienza con un tema (C) muy lírico en el registro grave que asciende gradualmente hacia el registro medio. El punto dinámico más intenso se presenta en el compás n° 99, el sonido al principio puede tener un color más pastoso, llevando la expresividad del fragmento muy de la mano de las diferentes acentuaciones enmarcadas por múltiples cambios de compás lo que es importante considerar para lograr que el fragmento adquiera la expresividad requerida por la composición.

TEMA (C)

90	91	92	93	94	95→98	99-100	101	102	103	104→107
3/4	5/4	2/4	5/4	2/4	5/4	2/4	3/4	2/4	¾	2/4

El último cambio de compás a 2/4 (compás n° 104) es el final de la sección, en donde la frase de la flauta se diluye a través de una nota larga (*sol 5*) que resuelve al compás n° 108 con una *anacrusa* repitiendo la nota *fa 5*.

Aquí es importante mezclar el color del sonido con el del piano, es decir, la flauta debe asumir una función armónica y tímbrica, además de realizar una sutil respiración ya que este punto es final y comienzo de la frase.

Asimismo, el compositor inserta un nuevo cambio de compás a 4/4 (compás n° 108) que da oportunidad al reposo de la frase del segmento anterior y al despegue del tema siguiente por parte del piano en un compás de 3/4.

108	109→116	117→122
4/4	3/4	2/4

La entrada del piano con el tema (D) es otro pequeño mundo dentro de este movimiento. Al principio presenta una melodía de carácter *tético* muy tonal que adopta posteriormente una rítmica sincopada.

La flauta habrá de repetir el tema en el compás n° 124, ahora sobre el registro grave, subiendo gradualmente hacia el agudo y adoptando las alteraciones de la tonalidad de *Si bemol menor*.

Mientras tanto, el piano debe realizar un apoyo ligero en contratiempo que no tape el sonido de la flauta y le permita cantar cómodamente este pasaje. En la medida en que la flauta va ascendiendo al registro agudo, la armonía también se vuelca hacia el registro agudo y se hace un poco más densa hasta que en los compases n° 131 y 132, la flauta y la voz superior del piano se unen en un unísono para posteriormente continuar juntos rítmicamente hasta el compás n° 137.

Tema C	Tema D	Puente
/	/ Piano / Flauta /	//

Inmediatamente después empieza una nueva sección con figuras de dieciseisavos cuyo motivo podría estar emparentado con el material del primer movimiento de la sonata y que

armónicamente va de *La bemol mayor* a *Si bemol menor* en la primera parte y de esta última a *Do mayor* que deja ver una clara función de puente o transición hacia la *reexposición*.

A partir del compás n° 149 se realiza una variación rítmica en donde piano y flauta, con a base en los materiales antes presentados, se complementan y se contestan de manera muy dinámica para resolver en una cadencia de la sección.

En los compases del n° 164 al 167 Martinu incluye además una alusión a materiales con base en trinos utilizados en los compases n° 60 y 61 del primer movimiento.

La reexposición incluye literalmente la repetición de los temas A-B del *puente* y de la primera parte de la *cadencia*, como había sido expuesto originalmente y en las mismas tonalidades.

A partir del compás n° 223 el material es diferente: no es ya una repetición, incluye escalas en grupos de tresillos de dieciseisavos que le dan un aire espectacular y contundente al final de la sonata.

Danza de las Bailarinas de Degas para flauta y piano. Mario Lavista

I.-En el contexto de la música contemporánea

En el panorama internacional los movimientos musicales han sido muy variados desde los comienzos del siglo XX. Para referirse a ellos en lo general se les conoce como Contemporáneos, Nuevos, Vanguardistas. En este universo encontramos las más heterogéneas escuelas y movimientos musicales que van desde tendencias con un carácter más conservador; de las corrientes Neo-clásicas, Nacionalistas, Impresionistas, hasta las más radicales que produjeron una ruptura con las viejas estructuras, tanto de la tonalidad como de la forma, tales como Serialistas, Dodecafónicas, Música Concreta y más.

Nos encontramos en este proceso ante el hallazgo de nuevos parámetros de la composición musical, ante el descubrimiento también de lenguajes abstractos y códigos de escritura novedosos derivados de la búsqueda de nuevas sonoridades.

La proposición de formas aleatorias en la composición requirió la creciente necesidad del desarrollo de las capacidades improvisadoras e imaginativas de los intérpretes. Ante la experimentación sonora y acústica se da el nacimiento de nuevas concepciones estéticas.

No menos importante es el desarrollo instrumental alcanzado en los últimos años dadas las nuevas concepciones y demandas de nuevas sonoridades. El descubrimiento y estructuración de una nueva forma de tocar los instrumentos y la creación de las llamadas “técnicas extendidas” para nada está relacionada con la concepción tradicional, sino inspirada en nuevos códigos y nuevas necesidades expresivas.

La incorporación de la tecnología en la producción musical es un elemento trascendental que da nacimiento a la Música Electrónica y Electroacústica, así como a la proliferación en todo el mundo

El trabajo y experimentación de la música, las matemáticas y otras ciencias, cobra creciente interés para los compositores desde mediados del siglo XX , por lo que el papel del compositor se ve enriquecido con nuevos conocimientos del mundo moderno, sus descubrimientos y su nueva tecnología.

México no es ajeno al desarrollo musical de las vanguardias mundiales. Ha producido gran cantidad de compositores que accedieron de primera fuente a una formación musical e intercambio con grandes exponentes de algunos de estos importantes movimientos tanto del propio país como del exterior, desarrollando lo que podríamos llamar la Música Contemporánea Mexicana.

II.- Mario Lavista y su producción artística.

Compositor mexicano contemporáneo por excelencia, nacido en 1943. Estudió en México con Carlos Chávez, Héctor Quintanar y Rodolfo Halfter.

Como consecuencia de una serie de obras realizadas en el taller de composición fundado por Carlos Chávez (en ese momento a cargo de Héctor Quintanar) presentó en el año de 1966 su primera obra oficial llamada *Monólogo* en un concierto dedicado a la música contemporánea en la *Casa del Lago*.

La obra que presentaba Lavista era para barítono y un pequeño conjunto instrumental basado en un fragmento del *Diario de un loco* de Gogol.

La crítica musical de ese tiempo consideró este trabajo como una de las obras mexicanas más interesantes en ese festival y a Mario Lavista como un músico de gran sensibilidad, inquieto y deseoso de *decir*, sin caer en fáciles efectismos ni en no menos gratuitos procedimientos de vanguardia.

En una siguiente temporada ese mismo año, presenta en el mismo foro sus *Canciones* basadas en poemas de Octavio Paz en donde también fue tratado favorablemente por la crítica.

Después de estos conciertos partió a París para realizar estudios de composición gracias a una beca

que le otorgó el gobierno francés a finales de ese año.

De 1967 a 1969 realizó estudios con Jean Etienne Marie, seminarios con Henri Pousseur y con Xenakis. Asistió a cursos de música nueva con Stockhausen y otros cursos en la Musikschule de Colonia y de Darmstadt.

En este período compuso su obra *Divertimento* (1968) por encargo del departamento de Música de la UNAM durante su estancia en París. Fue estrenada en esa ciudad en 1972 durante la semana de Música Contemporánea de Orleáns con intérpretes del conjunto de Música Contemporánea de Paris.

De la misma época son sus obras: *Diacronía* de 1969 para cuarteto de cuerdas y *Kronos* para quince relojes despertadores.

A su regreso de Europa en 1970, después de haber experimentado de cerca el contacto con las figuras de la vanguardia musical en ese momento, fundó un grupo de improvisación llamado *Quanta* cuyo interés se centraba en la creación-interpretación simultánea y en las relaciones de la música en vivo con la electroacústica. De esta experiencia nos dice Mario Lavista:

“La improvisación o creación e interpretación simultáneas, debe ser entendida como una experiencia musical colectiva y no como una mera terapia de grupo, en la que los participantes pueden por igual tocar la flauta, darse golpes contra la pared, percutir en una mesa...

La improvisación colectiva podría definirse como un tipo de expresión musical instantánea-en oposición al estilo discursivo de la música tradicional-, en el que la música nace de una invención de cada instante.”(37)

De ese mismo año es *Game* para Flauta sola, que estuvo dedicada al flautista mexicano Gildardo Mojica. En 1972 el compositor realizó dos nuevas versiones de esta obra: una para dos, tres o cuatro

(37) José A. Alcaraz, “La música, un solo universo: de la Edad media a la electrónica”, *Visiones sonoras*. (México: Siglo XXI. Conaculta, 2001), p.13.

flautistas y la otra para flauta sola con retroalimentación electroacústica, cuyo objetivo era crear un efecto Polifónico.

Del año 1974 datan las colaboraciones de Mario Lavista con el pintor Arnaldo Cohen en el proyecto llamado *Mutaciones*, presentado en la galería Juan Martín, donde la música y una novedosa forma de escritura musical contemporánea, las artes visuales y la expresión poética, se combinaron para dar cuerpo a esta propuesta interdisciplinaria. De cuyos textos se incluye aquí tan sólo un fragmento:

LA CREACIÓN es pasión Y TECNICA en equilibrio DE F uerzas

GRACIA, agilidad y pureza que se adapta mejor al clima. sencillamente porque respira.

En el año 1975 fundó la revista *Talea* editada por el Departamento de Difusión Cultural de la UNAM hasta 1976.

Del año de 1976 datan sus obras:

Quotations, para cello y piano dedicada al cellista norteamericano David Tomatz, en donde el compositor realiza una serie de citas musicales de fragmentos muy breves de compositores tales como: Ravel, Debussy, Tomás Marco, George Crumb, Bartók, Webern, Yoji Yuasa y Brahms. Fue estrenada en 1977 en el IV Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea con el cellista Ignacio Mariscal y el compositor al piano.

Lynmannh, para orquesta, cuyo estreno mundial se realizó en el Palacio de Bellas artes el 6 de agosto de 1977 por la Orquesta Filarmónica de las Américas bajo la batuta de Luis Herrera de la Fuente a quien fue dedicada la obra.

Posteriormente en 1979, se involucra en el conocimiento de las nuevas técnicas instrumentales y,

en colaboración con la flautista Marielena Arizpe, descubre nuevas sonoridades y timbres reconociendo en este contacto el advenimiento de un *nuevo virtuosismo instrumental*.

Con este concepto nace su *Tríptico* integrado por sus obras dedicadas a la flauta:

Canto del Alba para flauta en *Do* de la cual nos dice el autor;

“...el concepto tradicional de los instrumentos contempla solamente un número limitado de sonoridades y, por tanto es posible explorar una serie de posibilidades técnicas y expresivas que aún nos ofrecen los instrumentos tradicionales. La idea de que la flauta es incapaz de producir dos o más sonidos simultáneamente ha sido abandonada. En esta obra la flauta es tratada como un instrumento polifónico capaz de crear diferentes texturas musicales.”(38)

Lamento de 1981 para flauta baja, dedicada a la memoria de su padre el compositor Raúl Lavista, cuyo epígrafe del poeta chino contemporáneo Sia Ching dice:

No me atrevo a elevar la voz en este silencio
porque temo turbar a los moradores del cielo

“La elección de la flauta baja se debió a mi creencia en una leyenda japonesa según la cual este instrumento es el único que los muertos son capaces de escuchar” (39)

De esta obra nos comenta el compositor Daniel Catán:

“Lamento está compuesta para flauta baja. Afinada una octava debajo de la flauta normal en Do. La flauta baja tiene enormes poderes de evocación: emana de ella un sonido muy dulce y aterciopelado, muy tenue y melancólico; el tubo es tan grueso que las notas que en él se forman quedan parcialmente encerradas y se convierten en sus propios ecos; la longitud del tubo es ideal para la producción de una gran variedad de armónicos, lo cual permite a su vez, la producción de acordes” (40)

(38) Louis, Panabierè “Dos Caminos en el Arte mexicano Contemporáneo: Arnaldo Coen y Mario Lavista”. *Textos en torno a la Música* ed. Mario Lavista. (México DF: Cenidim, 1988), p.24.

(39) Catán, Daniel “La Flauta Mágica de Mario Lavista”. *Textos en torno a la Música* ed. Mario Lavista. (México DF: Cenidim, 1988), p.58.

(40) Ídem.

En *Nocturno* de 1982 para flauta en sol, realiza la exploración de nuevos timbres a base también de una nueva gama de digitaciones.

Este mismo año fundó la revista *Pauta*.

En esta misma línea de producción de obras para diversos instrumentos y sus nuevas posibilidades expresivas tenemos:

Marsias para oboe y copas de cristal, dedicada a la oboísta Leonora Saavedra.

Dusk (penumbra) para contrabajo, fue estrenada por el contrabajista Bertram Turetzky quien escribe al respecto de la obra:

“Una de las fuerzas de “Dusk” es la forma imprescindible y dramática de su desarrollo, combinada con un maravilloso balance entre luz y oscuridad (las dobles cuerdas en el registro grave y la escritura de armónicos naturales en las dobles cuerdas)...La arcada circular de los glissandi de armónicos artificiales acompañados por pizzicati con la mano izquierda, son algunas de las técnicas utilizadas de manera profundamente musical en este amplio y rico tapiz tímbrico”. (41)

Este mismo año realizó *Simurg* para piano en homenaje a Gerhart Muench, compositor y pianista alemán, nacido en 1903 que eligió México como su lugar de residencia desde finales de la segunda guerra mundial, con quien Mario Lavista tuvo una muy cercana amistad.

En 1984 compuso para cuarteto de cuerdas la obra *Reflejos de la noche*, dedicada al Cuarteto Latinoamericano, cuyo título está inspirado en un poema de Xavier Villaurrutia llamado *Eco*.

En 1986 realizó una versión para orquesta de cuerdas que fue interpretada en 1987 en el Festival del Centro Histórico de la ciudad de México.

En 1985 se estrena su obra *Cuicani* para flauta y clarinete en *si bemol*, estrenada en la Galería Universitaria.

(41) Bertram, Turetzky. “Dusk”. *Textos en torno a la Música* ed. Mario Lavista. (México DF: Cenidim, 1988), p.62.

Su producción para la flauta se vio incrementada este año con *Ofrenda* para flauta dulce y tenor, dedicada y estrenada por Horacio Franco y Amílcar Cohen; y *Vals* para flauta, clarinete y cuarteto de cuerdas para un cortometraje llamado *El mundo de la Talavera* de Julián Pablo.

En 1987 obtuvo la beca Guggenheim de composición musical y a finales de este año, compuso su ópera en un acto *Aura*, basada en el relato de Carlos Fuentes y en una adaptación de Juan Tovar.

En 1988 compuso *Responsorio a la memoria de Rodolfo Halfter* para fagot y percusiones (dos bombos y cuatro campanas tubulares) en donde Lavista rinde un homenaje a su maestro. En esta obra trató de crear auditivamente la imagen del recuerdo que guardaba de algunos funerales en remotos pueblos de México, en los que una pequeña banda de música- una tambora, un clarinete, un violín, tal vez una trompeta-, guiaba el ataúd hacia el camposanto, la obra está concebida de tal manera que da la impresión de que una procesión fúnebre que se acerca poco a poco, pasa frente al oyente y se aleja hasta perderse.

Entre su producción de 1989 se encuentra *Cuadernos de viaje* y *El Pífano*.

En 1992 compuso a la memoria de Gerhart Muench (pianista y compositor) *Lacrymosa*, obra de la que el mismo compositor revela:

“Se trata de una obra de carácter religioso que pretende recuperar ciertos rasgos estilísticos, ciertos rasgos estructurales de la música Polifónica medieval. Hay en esta obra, además, una aplicación bastante libre de algunos elementos formales que regían el organum y el discantus de la llamada escuela de Notre Dame y el empleo de la técnica isorrítmica del Ars Nova, basada en patrones melódicos (color) y ritmos (talea). De ninguna manera intenté hacer un mero ejercicio de estilo. Escribí esta música guiado por una natural identificación y afinidad espiritual con la liturgia medieval”.(42)

(42) Roberto García Bonilla, “La devoción Sonora, Mario Lavista”, *Visiones Sonoras*. (México: Editorial siglo XXI, Conaculta, 2001), p.108.

En opinión del compositor Federico Ibarra, hasta 1980 se distinguían tres etapas en la producción musical de Mario Lavista:

La primera, caracterizada por la búsqueda de un lenguaje; la segunda en la que una vez encontrado el lenguaje desarrolla su inventiva en apego a formalismos estructurales pero “con un deseo de no involucrarse en su Música” y la tercera; en la que su propuesta adquiere personalidad propia y donde su creación se encuentra fuertemente relacionada con la literatura (Lewis Carroll, Swift, Borges). (43)

Sin duda la exploración de nuevos timbres y texturas mediante el trabajo estrecho con los instrumentistas marca toda una línea de producción.

En opinión de Lavista la flauta ofrece posibilidades sonoras inauditas que antes estuvieron ausentes en la historia musical y que ahora se están explorando, asimismo, en su opinión, los instrumentos son *seres extraordinarios* que se han adaptado a las necesidades de los creadores, muy diferentes a las que existían en épocas anteriores.

(43)Federico Ibarra. *Textos en torno a la Música* ed. Mario Lavista. (México DF: Cenidim, 1988), p 52.

III.-Un panorama de la Flauta Contemporánea.

En opinión de Roberto Fabbricciani, el célebre *solo* de flauta de *Preludio a la siesta de un Fauno* de Debussy constituye el ejemplo de un tratamiento tímbrico diferente de este instrumento que marcó un antecedente histórico importante en la música moderna:

“La flauta contribuye con su timbre a la atmósfera mágicamente sensual y ensoñadora de la obra. Timbre y virtuosidad que atrajo enormemente a los impresionistas como Ravel y Stravinsky.” (44)

Posteriormente la obra *Density 21.5* de Edgard Varèse, constituye la primera obra en la que se exploran las nuevas posibilidades de los nuevos recursos instrumentales.

En tiempos recientes, los compositores e instrumentistas han dado origen a una serie de *efectos especiales* que han enriquecido el horizonte expresivo y técnico. Los encontramos sistematizados en textos como:

-*Método de los sonidos dobles. Georges Bayr*, basado en la técnica para producir simultáneamente terceras, cuartas, quintas, sextas, como un acompañamiento.

-*The Avant-Garde Flute* de Thomas Howell.

-*The Other Flute* de Robert Dick.

-*Icicle* de Robert Aitken

Entre los compositores que han trazado el camino de la Música Contemporánea encontramos a: Jolivet, Krenek, Martin y Prokofieff, hasta las estructuras de Ferneyhough, pasando a través de instituciones como: Luciano Berio, Pierre Boulez, Maderna, Petrassi y de figuras como Donatoni, Sciarrino, Bussoti, Clementi, Castiglioni y Ferrero.

(44) Fabbricciani, Roberto. “En torno al origen y la Evolución de la Flauta”. *Revista Pauta* n° 5. (México: UAM Ixtapalapa, 1983), p.109.

Algunas de las obras más representativas del siglo XX del llamado Instrumentalismo Utópico según

Fabriciani son:

Luciano Berio. *Sequenza*, para flauta sola (1958). Composición virtuosística que ofrece ejemplos de dobles notas y de una notación que se establece en el *tiempo-espacio*.

Pierre Boulez. *Sonatina*, para flauta y piano (1946). La flauta es impulsada a alturas vertiginosas y de insólita pulsación rítmica.

Sylvano Bussotti. *Rondo di Scena*, ballet de un Narciso para virtuoso de cuatro flautas (1978).

Nació a través de Teatro en dirección a la danza. Escena pastoral con flauta baja, al aliento de flauta en sol, del *scherzoso piccolo* a la flauta expresiva. Búsqueda de cambios de timbre y de dinámica.

Franco Donatoni. *Nidi. Dos piezas para piccolo solo* (1979). Se basa en tres notas (*re, fa, sol bemol*). La monodia se rompe y se fractura en mil astillas produciendo múltiples y laceradas voces. Dobles octavas, sucesiones de dobles sonidos y trémolos de octava con un sonido tenuto.

Brian Ferneyhough. *Superscriptio*, para piccolo solo (1980). Nuevo tipo de definición métrica y nuevo enfoque, por consecuencia, en cuanto a consideraciones de Duración, Densidad y Melodía.

Unty Capsule, para flauta sola (1975-76). Presenta una serie de símbolos vocales, gama de sonidos polifónicos, cuartos y quintos de tono (octava dividida en 31 sonidos).

Lorenzo Ferrero. *Ellipsis* para flauta baja sola (1982). La figura de la elipsis se refiere al tiempo musical, a la repetición de un ciclo nunca idéntico a sí mismo desde el punto de vista de la percepción.

Mario Lavista. *Lamento, (a la muerte de Raúl Lavista)* para flauta baja amplificada (1981). Magistral tratamiento tímbrico y multifónico, del que resultan sonidos extremadamente delicados y dulces.

Paul Metano. *Traits suspendus*, para flauta baja amplificada o contrabajo (1980). Utiliza diversos ataques de lengua.

Godofredo Petrassi. *Soufflé*, para flauta sola (1969). Con transiciones de sonido a soplo y viceversa.

Salvatore Sciarrino. *All'Aure in una Lontananza*, para flauta sola (1977). (45)

Salvatore Sciarrino. All'Aure in una Lontananza, para flauta sola (1977). (45)

Entre los efectos mas utilizados en las nuevas técnicas tenemos:

Frullati, hay de tres tipos: de lengua, de labios, de garganta y los tres simultáneos.

Cambios de color, cuartos y quintos de tono, juego de timbres, sonidos múltiples (*multifónicos*) los cuales existen de dos tipos:

“Los que se producen por medio de armónicos naturales y los que se producen por medio de digitaciones no tradicionales” (46)

En algunos recursos tenemos la utilización persistente de la voz, o de efectos percutidos como el *pizzicato* o el “*Tongue-Ram*” por ejemplo, que se produce con el grano de la flauta completamente cerrado, bloqueando violentamente el orificio produciendo un sonido de séptima mayor debajo de la posición utilizada.

En esta nueva técnica llegan a distinguirse varios tipos de *vibratos*, uno producido por la laringe, otro por el diafragma y otro producido por los labios con la posibilidad de realizar acentuaciones con un carácter nervioso.

Tenemos también efectos como los *glissandos* o los sonidos llamados eólicos que son todos aquellos en los que el sonido del aire puede ser escuchado. La incorporación por parte de los compositores del *Microtonalismo* implica una exploración profunda en los mecanismos de la flauta, como lo propone en su texto *Icicle* Robert Aitken, ya antes citado. En esta etapa surge la necesidad de desarrollar técnicas como la respiración circular etc.

En cuanto a la producción de armónicos, podemos mencionar que se producen a partir de la misma digitación de la nota fundamental pero provocando una modificación de la presión-velocidad de la columna de aire y su dirección surgiendo armónicos naturales: 8ava, 5ta, 4ta, doble 8ava, 3ª mayor,

(45) Roberto Fabricciani. “En torno al origen y la Evolución de la Flauta”. *Revista Pauta* n° 5. (México: UAM Ixtapalapa. 1983): 107-128.

(46) Marielena Arizpe. “Las voces de la Flauta”. *Revista Pauta* n° 5. (México: UAM Ixtapalapa. 1983). p.88.

3ª menor, etc. Este recurso moderno es el único utilizado por Mario Lavista en su obra *Danza de las Bailarinas de Degas*, más como un efecto de contraste en el contexto de un lenguaje menos vanguardista que en otras de sus producciones para este instrumento.

IV.-Danza de las Bailarinas de Degas para flauta y piano

Análisis musical.

La obra musical sugiere un movimiento incesante, un ambiente sonoro casi hipnótico en la primera parte, en donde podemos observar voces que se imitan constantemente, se entretajan, se reflejan, varían acentos y generan una interesante polirritmia.

En cuanto a la forma, la obra consta de tres partes a la manera de una forma *ternaria A-B-A'*, diferenciada cada una de las partes con tempos y /o caracteres diferentes a la manera de tres movimientos enlazados:

La parte *A* se caracteriza por un movimiento rítmico persistente y fluido en un tejido polifónico, que es a su vez una pequeña forma ternaria: *a-b-a'*.

La parte *B* (parte central) contrasta en carácter y en textura. El manejo tímbrico es notable y logra generar un ambiente sonoro un tanto estático que da la idea de espacialidad y profundidad. El material melódico utilizado es extraído de las frases presentadas en *A* (pequeños motivos, notas características e intervalos). Como recursos instrumentales especiales se incluye la ejecución de armónicos en la flauta y la indicación y el uso persistente del pedal en el piano.

La tercera sección *A'* es una reexposición abreviada ó sintética en donde se recobra la idea original de la obra y se reinstala el flujo continuo de melodías en contrapunto que van diluyéndose hacia la *Coda*.

La flauta y las líneas melódicas motivadas por la mano derecha y la mano izquierda del piano, constituyen tres flujos melódicos que van interactuando por medio de imitaciones en donde cada uno va tomando su foco temporal.

Las frases, motivos musicales e intervalos característicos, son utilizados con economía y solvencia de recursos de manera diversa a lo largo de la obra, sin que ningún material sea desechado. Todos los elementos son barajados y combinados como en un juego de probabilidades en el que el compositor trasluce su intención de experimentar con las posibilidades de variación y combinación de los mismos.

Una característica melódica muy notable es el establecimiento de *ejes melódicos* o notas pivote, que producen un efecto pedal en muchos momentos de la obra y que pueden interpretarse como las notas

de un acorde *generador* (*Re bemol con quinta aumentada*), que desempeña un rol equivalente al de la tonalidad, pero cuya lógica y comportamiento no tienen nada que ver con las leyes de la armonía tradicional.

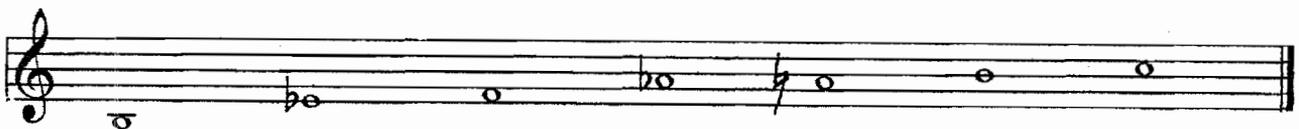
Notas Eje:	Motivos derivados:
Re bemol	(1), (1.a), (1.b)
Fa	(2), (2.a), (2.b)
La	(3), (3.a), (3.b)

En la construcción de los temas es posible reconocer una serie de *intervalos característicos* (la octava, la cuarta disminuida, 5ª aumentada y la segunda mayor). La utilización de terceras llega a evocarnos un sentido de mayor-menor o una vaga afirmación-negación de alguna tonalidad definida.

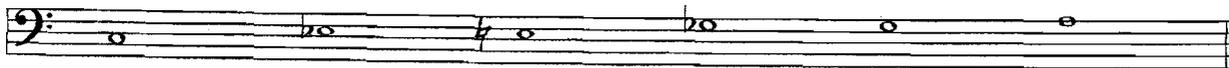
Considerando también la muy probable influencia de la vertiente “*Serialista*” en el compositor, es posible pensar en la formación de series de sonidos, o bien, de escalas derivadas probablemente de algún tipo de consideración acústico-armónica.

Sin pretender realizar un análisis exhaustivo en este sentido, una breve exposición de las series más evidentes, dará una idea a nivel melódico del sistema de construcción de la obra.

Del compás nº 1 al 7 se distinguen para la flauta la utilización de las secuencias de sonidos siguientes:



Mientras que en la mano izquierda del piano se utiliza la siguiente:



Ejemplo musical nº 9.

Al comienzo de la obra el piano establece el motivo (1) sobre el eje tonal o referencial de *Re bemol*, cuya característica es la utilización de octavas y el modelo rítmico-melódico, después las otras voces, van entrando escalonadamente; el motivo (3) realizado por la mano izquierda y la flauta con el motivo (2), derivado rítmicamente de (1). Entre todas las voces se establece un juego contrapuntístico muy denso y dinámico, cuyo resultado sonoro es un ambiente un tanto hipnótico en el que los mismos motivos e intervalos suenan reiteradamente.

La entrada de la flauta en el segundo compás, justo después de la primera *pincelada* del piano, es un tema que parte de una apoyatura que va de un *Mi bemol 5* hacia el *Fa 5* repetido varias veces en *staccato* con un carácter claramente danzable. Esta frase deberá hacerse con precisión en el *ataque*, con exactitud rítmica y una *articulación* clara.

La realización técnica del pasaje presenta un reto interesante para el intérprete ya que el sonido de la flauta en este registro debe estar asentado, bien logrado en el color, que no se sienta forzado, de tal manera que establezca desde el principio el color sonoro, el carácter y la fuerza un tanto percutida que se requiere. El compositor ha querido hacer escuchar este rango de la flauta incluyendo a la nota *Si 4* (la más grave de la flauta) como una nota importante e imprescindible en la arquitectura musical; en relación con *Mi bemol 5* y a *Fa 5*, establecerá la distancia de *4ta disminuída* (uno de los intervalos más utilizados) y de *2da mayor*, intervalos que integran uno de los motivos más repetidos de la obra:

En los compases n° 2→4 se perciben no tres sino cuatro voces, señal que nos hace reconocer la estructura coral aunque sólo como un tinte inicial o como referencia para un punto de partida.

El resto del discurso se lleva a cabo a tres voces, sin embargo, el material expuesto en este caso por la cuarta voz que tiene un peso fundamental ya que encontraremos que estos materiales vuelven a aparecer en diversos momentos del discurso musical.

La utilización del *eje melódico Fa* en la flauta se desarrolla del compás n° 2 →10.

A partir del compás n° 12 la línea melódica se establece ahora sobre el *eje La bemol* hasta el segundo octavo del compás n° 14, sitio donde se retoma la sonoridad de la nota *Fa*. Estos ejes se desarrollan entre las voces ejecutadas por la voz aguda del piano y por la flauta.

El bajo, mientras tanto (compás n° 9 → 11), se mueve a partir de otra *serie* de la que sobresale el *Re bemol* y el *sol*, nota con la cual se forma alternativamente el intervalo de 5ta disminuida y 4ta aumentada acentuando en contratiempo.

En el compás n° 12, la mano izquierda del piano asciende hacia un primer plano con un motivo que descansa sobre el sonido *Do* (también a manera de *eje melódico*), mientras la flauta y la voz superior del piano se mueven en un área muy cercana sobre la misma escala, interactuando casi de manera simbiótica en un juego rítmico donde es posible observar cómo, entre las dos voces, completan los motivos rítmicos.

En el compás n° 14 la mano derecha recupera el motivo melódico (2) sobre el eje del sonido *Fa* que será imitado en el compás n° 15 por la flauta.

En el compás n° 21 la *nota eje* cambia a *Re*, la flauta ahora canta utilizando las octavas propuestas por el piano (1) en el primer compás pero ahora con una articulación en *staccato*.

A partir del compás n° 27 la línea de la flauta adquiere un carácter más sincopado con alternancia de pausas y desplazamiento de valores. Una vez más el sonido *fa* sirve de *eje* trasluciendo además una melodía complementaria que enfatiza las tres últimas notas de la serie dando una coloración cromática. Las acentuaciones irregulares y la combinación interválica producen un efecto polifónico.

El piano, mediante su voz superior, deja oír un fraseo más ligado cuyo eje también es la nota *fa*. En algunos puntos la melodía se ve reforzada con unísonos (en momentos a distancia de dieciseisavo) por alguna de las dos voces del piano generando efectos tímbricos efímeros.

El bajo deja escuchar constantemente el intervalo de *4ta aumentada* y *5ta disminuida* y retoma a partir del compás n° 31 el motivo (2.b) del ejemplo n° 10.

Este pasaje que es muy rítmico y rico en acentuaciones, se prolonga hasta el compás n° 37 y n° 38, en donde se produce un cambio en la serie melódica sólo como transición.

A partir del compás n° 39 da inicio un pasaje que sirve de *punte* hacia la otra sección, donde la serie vuelve a cambiar y se establecen tres *ejes melódicos* paralelos en las voces:

1) Un *Re7* para la flauta que canta por primera vez en este registro, sobresaliendo de las otras voces con un fraseo derivado al que irrumpe anacrúticamente en *sf*, con algunas acentuaciones en síncope y donde nuevamente se da la inserción del motivo (2.b), pero ahora en el registro agudo. Junto con la línea grave del piano se crea un cerco armónico de doble octava aumentada, que brinda un fuerte soporte al fraseo de la voz aguda del piano (mano derecha) hasta el compás n° 42.

2) Un *La bemol* para la voz aguda del piano (mano derecha) con el tema tocado por la flauta en su primera entrada (una 3ª menor arriba).

3) Un *Re bemol* en la voz grave del piano (mano izquierda) retomando la frase (2) de manera idéntica a la que fue presentada por la mano derecha (compás n° 3-→ 5) y n° 42.

Llegando a este punto, la observación de la asignación métrica de la primera sección permite localizar y analizar coincidencias entre los cambios de compás y los de sección, sus fraseos, etc.

N° de compás	1-20-21-27- 39	40	41→44	45	46-→75	76	77→82	83-84	85→101																		
Tipo de compás	4/8(12/16)	2/8 (6/16)	4/8 (12/16)	5/8(15/16)	4/8 (12/16)	3/8 (9/16)	4/8(12/16)	3/8(9/16)	4/8(9/16)																		
Estructura	(a) ----- DANZA 6 (b) ----- (a')																										
Ejes melódicos	<table border="1"> <tr> <td>Fa-ReFa</td> <td>Re-----</td> <td>La---</td> <td>Re</td> <td>Sol-----</td> <td>Fa-----</td> </tr> <tr> <td>Re b</td> <td>La bemol-----</td> <td>Fa-----</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td>Re bemol-----</td> <td>Re b Sol-----</td> <td>Re bemol-----</td> <td></td> <td></td> </tr> </table>									Fa-ReFa	Re-----	La---	Re	Sol-----	Fa-----	Re b	La bemol-----	Fa-----					Re bemol-----	Re b Sol-----	Re bemol-----		
Fa-ReFa	Re-----	La---	Re	Sol-----	Fa-----																						
Re b	La bemol-----	Fa-----																									
	Re bemol-----	Re b Sol-----	Re bemol-----																								

En el compás n° 40 encontramos que el primer cambio de compás establece una acentuación diferente y contribuye a que el desarrollo melódico encuentre un cauce de mayor intensidad.

En el compás n° 45 aparece la inserción de otro cambio de compás, esta vez a 5/8, que caracteriza el final de este pequeño *punteo*.

Este punto de la obra puede considerarse climático. Aquí, el despliegue sonoro de la flauta requiere de gran energía y expresividad, de un sonido nítido, sin mucho *vibrato*, que permita intercalar con ligereza los breves fraseos de dieciseisavos en el *eje melódico* de *Re* 7, que concluye ascendiendo a la nota *fa* 7 (compás n° 46), la nota más aguda utilizada en la obra y punto desde donde la frase declina para volver hacia el registro n° 5, donde comienza una nueva etapa de la obra, su sección (b), la cual por su carácter rítmico y con una finalidad referencial, se denominará en ese escrito como *Danza*.

Aquí el compositor escribe para el piano la indicación "*legato, come una bruma sonora*" y establece una textura rítmico- armónica en la que (a pesar del cambio de fórmula en la relación con la flauta) reaparece el sonido *eje Fa* ahora fragmentado en valores cortos muy rítmicos, diluidos en la textura armónica, creando un ambiente sonoro, cuyos colores armónicos generan una sensación de imágenes que transcurren como en un sueño.

A continuación la flauta retoma el motivo (3.b) y desarrolla un solo en donde ahora el sonido *La* es el *eje melódico*. Pero en el compás n° 63 la línea melódica se orienta hacia el *eje melódico Re* hasta el compás n° 77, en el cual cambia al *eje* de *Sol*.

En todo este pasaje la voz grave del piano produce acentuaciones en diferentes puntos del compás creando la ilusión de un pedal con la nota *Re bemol* y deja escuchar una armonización (por 5tas justas y disminuidas, 8avas, 4tas disminuidas y novenas) que no varía hasta el compás n° 68, en el que las notas acentuadas por el piano ascienden un intervalo de 4ta disminuída.

En consecuencia, es posible escuchar una danza acompañada y acompasada que hace más alusión a lo indígena que a lo europeo, por lo que es posible reconocer también en esta obra un ingrediente nacionalista

En el compás n° 76 se produce otro cambio momentáneo de compás a 3/8 (9/16) que da contexto al fraseo de la flauta, recuperándose el compás original de 4/8 en el n° 77.

El pasaje melódico que aquí continúa está realizado sobre el *eje melódico Sol* y se prolonga hasta el final de la sección, en donde se produce nuevamente un cambio de compás a 3/8 (n° 83 y n° 84). Ahí la flauta realiza una última afirmación del fraseo a manera de conclusión que anuncia al mismo tiempo el advenimiento del tema (2) en su eje melódico original a manera de reexposición en su compás original también.

Esta siguiente sección (a') se da entre el compás n° 85 → 101. Ahí sobresalen las ideas más representativas de (a), pero de forma variada. Algunos de los cambios más visibles son los siguientes:

La mano derecha realiza el motivo rítmico (4) anteriormente realizado por la mano izquierda.

La mano izquierda (como bajo) realiza el motivo (1.a) anteriormente ejecutado por la mano derecha, que a manera de pedal largo ya venía presentándose desde el compás (77), y que continúa hasta el primer tiempo del compás n° 96.

La flauta vuelve a su registro grave del inicio en donde el motivo (2.b) (si, *mi bemol*, *fa*) es retomado y reiterado con pequeñas variaciones de manera que provoca un efecto conclusivo de la sección.

Aquí la relación de las tres voces con su textura polifónica y movimiento constante característicos va transformándose gradualmente a una textura homofónica y su efecto es disolutivo del movimiento constante, característico de toda la primera parte.

Este cambio da paso a un tempo "*Lento espressivo*" en donde fraseos de dos o tres notas insertados en compases diferentes son imitados de manera exacta a distancia muy breve, como si sencillamente estuvieran desfasados. El ambiente sonoro es de un carácter más íntimo, donde -a todas luces- se explora más el aspecto tímbrico y la resonancia armónica. Podría pensarse que esta parte central de la obra es un desarrollo en el sentido de que son los mismos elementos con los cuales el compositor ya había estado trabajando en el sentido polifónico y polirrítmico.

102	103	104	105	106→112,113-114,115→120
9/8	6/8	9/8	6/8	9/8

El material melódico de la primera parte es reutilizado pero con un carácter diferente. La inclusión del pedal por parte del piano desde el compás n° 99 genera la permanencia sonora de los acordes, tendiendo un soporte y una textura desde donde el canto de la flauta emerge nuevamente de manera gradual hacia el registro medio con un canto que evoca brevemente el motivo (2.b) (*Si 6, mi bemol 6, fa 6*) en este aire. Esta parte es de un carácter más estático.

El ritmo armónico de los acordes es muy lento. En el compás n° 104 es posible reconocer la utilización de una armonía bitonal en donde se pueden escuchar *Re mayor* y *Re bemol mayor* al mismo tiempo y la superposición de los acordes de quinta aumentada (*do, mi, sol sostenido y mi bemol, sol, si en 2da inversión*) en el n° 105.

La dinámica indicada va de un *mf* a un *p* de donde el sonido se diluye hacia el calderón. La sonoridad de la flauta deberá ser con poco *vibrato* imprimiendo un color menos brillante y buscando entremezclarse con la armonía para crear un efecto acústico de empatía muy reconfortante.

Una breve respiración sin romper este aire meditativo nos lleva a abordar el siguiente fraseo (compás n° 106) que se desarrolla a partir del motivo de notas repetidas (2) tomando ahora un giro más cantado. Aquí es posible reconocer en el piano la utilización de una armonía bitonal con acordes de 5ª *Aumentada* cuya gradual tendencia es la disolución de las disonancias y la unificación de la armonía y la melodía en un unísono (compases n° 111 y 112).

En este punto la partitura sugiere una sonoridad más sutil en donde se intercala una pausa en la flauta que da pie nuevamente a un cambio de tempo: "*più Lento*". Por primera vez en esta obra se utiliza la flauta con sus posibilidades armónicas (recurso utilizado por Lavista en muchas de sus obras para este instrumento) que aquí cumple una función muy breve y cuya sutileza enriquece y da un contraste equilibrado al discurso musical.

La función del piano, con pequeñas intervenciones de octavo en cada uno de esos compases, es la de

sostener la resonancia y fortalecer el timbre y el canto armónico de la flauta durante los compases nº 113 y 114. En su último armónico la flauta se enlaza a un siguiente fraseo que desciende gradualmente hasta que en el compás nº 118 reaparece, entre otros, el motivo (2.b) (*si 4, mi bemol5, fa5*) ahora con un carácter profundamente evocativo.

En el nº 121 se retoma el compás de 4/8 y aparece la indicación de “*Tempo Primo*” en donde se reaparece la primera parte, es decir que constituye la reexposición de la obra que no es realizada de manera textual sino que el compositor elige una selección de frases significativas a manera de una síntesis.

En los primeros compases encontramos que el piano realiza el motivo (1) de octavas. Este elemento nos remite inmediatamente al principio de la obra y al sonido *Re bemol*, nota característica de A. La mano izquierda resuena o reverbera con el acorde de la sección anterior y es hasta en el compás siguiente que retoma el motivo complementario que podría nombrarse como (4).

Los tres primeros compases de la flauta están contruidos con la nota eje de *Fa* con sonidos largos y no realiza el mismo dibujo melódico hasta que en el compás nº 123 se presenta la misma frase realizada en el compás nº 4 y parte del nº 5.

A partir del tercer octavo del compás nº 124 → 130 se utilizan las mismas frases que las de los compases nº 7→14; el compás nº 131 es muy parecido al compás nº 15, con la diferencia de que el motivo antes tocado por la mano derecha del pianista ahora es tocado por la flauta, y la frase antes tocada por la flauta pasa a su mano derecha.

Los compases nº 132 →135 son similares a los compases nº 18→35. A partir del compás nº 136 ya no encontramos señales de una repetición exacta sino una serie de frases derivadas cuyas imitaciones van diluyendo paulatinamente su constante movimiento y contrapunto por lo cual se podría considerar a esta sección como el comienzo de la Coda.

A partir del compás nº 139 (con excepción de los compases nº 145 y 146) la mano derecha del piano

se sitúa en el registro grave hasta el final de la obra (clave de *Fa*). Establece como eje melódico la nota *La* que es una célula del motivo (4). Los elementos rítmico–melódicos a los que recurre en los compases n° 139→143 y en los n° 147 y 148, son los que anteriormente fueron característicos de la mano izquierda con la función de bajo.

En el compás n° 139 también encontramos que la mano izquierda retoma el *pedal-eje* de *Re bemol* derivado del motivo (1.a) con ese hilo cada vez más largo entre las cuentas (es decir, esos motivos de dos notas que refuerzan y enfatizan la sonoridad de este *eje* cada vez con una mayor duración).

La flauta vuelve a su registro grave original y al eje melódico de *Fa* con el mismo efecto de disminución gradual del movimiento, a la manera de una rueda que gira y que gradualmente va perdiendo el impulso, hasta que finalmente se detiene.

El peso dinámico de este Tempo Primo está entre un matíz de *p* y un *pp* con algunas crestas hacia *mezzo forte* en los compases n° 125, 130 y 131 y en 144-145. En la *anacrusa* del compás n° 156 encontramos que la flauta realiza un *Fp* como último aliento sobre la nota *fa* que se diluye hasta la nada. En el oído permanece la sonoridad del acorde de 5ª aumentada de *Re bemol* cuya fundamental realiza el bajo, por medio de notas cortas y separadas que redondean el efecto conclusivo de la obra.

A manera de conclusión:

La realización de este trabajo me dió valiosas enseñanzas y ha dejado planteadas una serie de *vertientes de un mismo río*, es decir, una serie de temas y puntos de desarrollo en los que es posible abundar como proyectos derivados. Aportó la experiencia de un análisis hacia un conocimiento más detallado del repertorio, abrió incluso la posibilidad de estructurar un tipo de metodología que en el trayecto contribuya de manera notable a la interpretación musical personal.

Integrar, no sólo la destreza en la ejecución sino la cultura y el conocimiento más profundo del lenguaje musical, ayudará a una vivencia mas plena de la música y de la expresión artística.

BIBLIOGRAFÍA

- Bas, Julio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977.
- Boyd, Malcolm. *Bach*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1983, 1997.
- Bukofzer, Manfred F. *La Música en la época Barroca, de Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Carse, Adam. *Musical wind instruments*. New York: Ed. Dover, 2002.
- Crawford, Richard. *A History America's Musical Life*. New York: Norton & Company, 2001.
- Deschauseès, Monique. *El intérprete y la Música*. Madrid: Ediciones Rialp. S. A, 1991.
- Fleming, William. *Arte Música e Ideas*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.
- Forkel, Johann Nicolaus. *Bach*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Gilfond, Henry. *Las formas de la Danza*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1966.
- Harnoncourt, Nikolaus. *El dialogo musical*. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 2003.
- Kolneder, Walter. *Guía de Bach*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Lanza, Andrea. *Historia de la Música, el siglo XX, 3a Parte*. Madrid: Turner, S. A, 1980.
- Peyre, Henry. *¿Qué es el clasicismo?*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Pirro, André. *L'Estétique de Jean-Sébastien Bach*. Genève: Minkoff, 1973.
- Quantz J.J. *Essai... 1697-1773*. Paris: Editions Aug. Zurfluh, 1975.
- Rosen. *El Estilo Clásico*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Salazar, Adolfo. *La Música Moderna*. Buenos Aires: Editorial Lozada, 1944.
- Salazar, Adolfo. *La Música como proceso Histórico de su invención*. Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Salazar, Adolfo. *La Música orquestal del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Stuckenschmidt, H. H. *Musique Nouvelle*. Paris: Correa, 1956.

Toff, Nancy. *The development of the Modern Flute*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.

Valentin, Erich. *Guía de Mozart*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Veinus, Abraham. *The Concerto*. New York: Dover, 1964.

Vinay, Giafranco. *Historia de la Música, el siglo XX, 2da. Parte*. Madrid: Turner, S. A, 1980.

Material de consulta:

Carandente, Giovanni. "Edgar Degas" en *Los grandes Maestros de la Pintura Universal*. Ed. Promexa, 1981.

Randel, Don. *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial. 1997, 1999.

Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1980.

Artículos en Revistas especializadas:

Alcaraz, José Antonio, ed. "Mutaciones de Mario Lavista y Arnaldo Coen." Revista Talea n° 2-3, 99-109. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.

Arizpe, Marielena. "Las voces de la flauta". Revista Pauta, Cuadernos de Teoría y Crítica Musical. Vol. II, n° 5, 84-106. México: UAM Ixtapalapa. (enero 1983).

Fabbriciani, Roberto. "El origen y la evolución de la flauta". Revista Pauta, Cuadernos de Teoría y Crítica Musical, Vol. II, n° 5, 107-128. México: UAM Ixtapalapa. (enero 1983)

Mc.Dermont, Dennette "Tocando la primera Sonata de Martinu." Flute Talk Vol.15.n° 7 (marzo 1996).

Compendios de artículos:

García Bonilla, Roberto. *Visiones Sonoras*. México: Editorial siglo XXI, Conaculta, 2001.

Lavista, Mario. *Textos en torno a la Música*. México DF: Cenidim, 1988.

Melo, Juan Vicente. *Notas sin Música*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Sadie, Stanley. Ed. *Wolfgang Amadé Mozart-Ensayos sobre su vida y su obra*. Oxford; Clarendon; New York: Oxford University, 1996.

ANEXO

Notas al Programa de mano

Sonata en La mayor (BWV 1032) para flauta y clavecín

J.S.Bach (1685-1750)

La Sonata en *La Mayor* (BWV 1032) llega a nuestros días incompleta, el manuscrito encontrado posee un autógrafo de 1736. “Se parece a un concierto en la forma, con un movimiento lento escrito en la inusual tonalidad homónima de *La menor*. Al parecer fue originalmente un concierto para flauta con otros movimientos en *Do mayor* además de tener un parecido relevante con algunas partes del Concierto en *Do menor* para dos clavecines (BWV 1062)”.

Esta obra forma parte del material producido por Bach durante su estancia temporal en Cothen, ciudad en la que escribió música instrumental y produjo grandes obras tales como: los Conciertos de Brandemburgo, las Suites inglesas y francesas, Sonatas y Partitas de violín solo, las suites para cello y la presente Sonata, cuya versión a interpretar es una reconstrucción del musicólogo Alfred Durr.

Vivace

Podemos destacar su carácter vivo, su movimiento continuo y el color luminoso de su tonalidad, *La mayor*. Una exposición brillante del *clavecímalo obbligato* rica en fraseo y vitalidad precede la entrada de la flauta que sucede en un ambiente luminoso y elocuente.

A lo largo del movimiento, la flauta y el clave realizan un dialogo en un contrapunto a tres voces, creando tensiones y distensiones en un fluido incesante. Los materiales melódicos expuestos realizan un recorrido por tonalidades cercanas que colorean el discurso musical. En el trayecto, el trabajo contrapuntístico se va haciendo cada vez más estrecho, en el que imitaciones, progresiones melódicas, motivos, temas, interactúan creando momentos de gran expresividad. Al final la flauta retoma el tema que originalmente había expuesto el clave en el tono inicial de *La mayor* y realiza una cadencia sobreviviente del viejo manuscrito de Bach.

Largo e dolce

Es de un carácter más expresivo y poético, a la manera de un aria vocal que evoca algo de la producción coral de Bach. Aquí la flauta, a la manera de una soprano, realiza con el clavecín algunos duetos dándole una expresividad lírica, incluso mística al movimiento. El fluido musical se desarrolla a tres voces que interactúan intercambiando frases y motivos que son aprovechados como materiales de desarrollo y variación. Una cadencia a la originaria tonalidad de *La menor* anuncia el final del movimiento para retomar el tema ahora de manera transfigurada.

Allegro

Al igual que en el primer movimiento, el clavecín realiza la presentación del tema que es imitado por la flauta. Es una entidad muy viva y dinámica, ahora en un compás de 3/8, lo que lo hace más ligero.

En el trayecto, el clavecín y la flauta realizan interesantes tejidos contrapuntísticos en el que los materiales van y vienen. Por momentos los materiales se imitan escalonadamente, a veces a una distancia muy breve. En algún momento Bach alude brevemente al material temático del segundo movimiento.

Se pueden reconocer tres secciones en el movimiento: una exposición, un desarrollo y un retorno del tema en su tonalidad original *La mayor*, con una serie de progresiones en forma de imitación canónica.

Hacia el final, la flauta brilla en su registro agudo prolongando el discurso hasta una serie de hemiolas que rompen la sensación rítmica del contexto ternario y que anuncian el final de la Sonata.

Concierto en Re mayor para flauta y orquesta (KV 314).

W.A.Mozart. (1756-1791)

Johannes Chrisostomus Wolfgang Theophilus Mozart nació el 27 de enero de 1756, su nombre Theophilus pasó más tarde a ser Amadeus. Su padre Leopoldo Mozart era violinista, su madre Anne Marie Pertl también provenía de una familia con antecedentes musicales lo que favoreció la precocidad con la que Mozart se relacionó con la música.

Los largos recorridos realizados durante su infancia y juventud le abrieron nuevos horizontes de la composición; estilos, formas y estructuras, diferentes tipos de organización instrumental y operística, lo influenciaron de manera significativa para los siguientes años en los que su evolución y dedicación lo habrían de consolidar como el gran compositor que fue.

Mozart exploró todos los géneros musicales y su amplísima producción musical va desde la coral; misas, motetes, óperas, hasta la instrumental; de música de cámara a su gran producción sinfónica.

El Concierto en *Re mayor* para flauta y orquesta fue encargado a Mozart durante su estancia en Mannheim. Existe también la versión de que fue escrito para el oboísta Guissepe Ferlendis entre 1775 y 1777 y que Mozart simplemente lo adaptó para la flauta.

Es un concierto pródigo en melodías y contrastes, una obra que es poseedora de muchas de las características de un compositor que iba rumbo a la madurez creativa.

Allegro Aperto

La introducción por parte de la orquesta es realizada a la manera de una obertura de ópera lo cual no es raro dado el especial gusto de Mozart por este género. Los temas se establecen con carácter y

abren paso a la brillante irrupción de la flauta. El hecho de posicionar todos los cambios de humor y acción característica del lenguaje operístico desemboca en gran cantidad de momentos en donde se construyen frases de tal irregularidad que parecen obedecer precisamente a esta premisa.

Aquí es importante constatar cómo los distintos elementos o fuerzas sonoras, en este caso el solista y la orquesta, interactúan de acuerdo a la narrativa musical y al formalismo instrumental y musical de la época.

Andante ma non troppo

Este movimiento es de carácter contrastante, es apacible incluso melancólico a base de texturas, armonías y melodías con una gran transparencia y fluidez en donde el manejo del lenguaje musical es tal, que nos hereda una música que parece provenir de un lugar muy profundo del alma.

Allegro

La premisa principal del esquema de *Rondó* de la alternancia de un estribillo fue probablemente la que atrajo a Mozart para proponer en este movimiento una nueva y original distribución de las ideas musicales. El movimiento es de un carácter gracioso y festivo en varias ocasiones rememora motivos y recursos antes utilizados, lo que le da equilibrio, coherencia y unidad narrativa.

Las Cadenzas realizadas al final de cada movimiento eran originalmente improvisaciones del solista que debían encender al escucha como una antorcha, haciéndolo recordar los pasajes escuchados, reviviéndolo e incluso debían sorprenderlo con nuevas invenciones.

Primera Sonata para Flauta y piano

Bohuslav Martinu (1890-1958)

El compositor Bohuslav Martinu nació en un pequeño pueblo de Checoslovaquia en 1890.

Durante su infancia, él y su familia vivían en una pequeña torre en la que su padre se encargaba del reloj, cuyos 193 escalones, Martinu bajaba a la edad de siete años para dirigirse a la escuela y tomar lecciones de violín con el sastre del pueblo.

Martinu fue un compositor prolífico y no propiamente un innovador, trabajó sin hacer mucho caso de la aceptación o rechazo de su obra por parte del público, escribió música orquestal y de cámara, óperas, cantatas y ballets. Vivió muchos años en París y ante la persecución nazi se exilió en Estados Unidos.

La primera Sonata para flauta y piano fue escrita en 1945, durante su estancia en Estados Unidos, fué dedicada a Georges Laurent, flautista principal de la Orquesta Sinfónica de Boston.

El hecho de que Martinu titulara a esta obra “First Sonata” hace pensar que consideró la posibilidad de escribir una serie de Sonatas lo cual ante la evidencia de su producción fue un proyecto no continuado.

Esta obra forma parte del repertorio mundial para la flauta travesa, posee los ingredientes estilísticos de un compositor que fue heredero de una rica tradición cultural, que estuvo fuertemente influenciado por los impresionistas franceses, que además fue partidario y conocedor de las formas musicales del siglo XVIII, amante del Jazz y del Ragtime.

Allegro moderato

Este movimiento ocurre en un contexto muy rítmico, rico en acentuaciones y cambios de compases, extraídos o inspirados en la música tradicional de Checoslovaquia lo cual hace del movimiento una entidad poseedora de ricas propuestas rítmicas y melódicas, tal vez tradicional pero con un tratamiento original en la textura y en el manejo de las armonías.

Adagio

Este movimiento es de un carácter contrastante, es evocativo y muy expresivo. El piano y la flauta se complementan e interactúan por momentos a través de una textura polifónica, en otros momentos con efectos más rítmicos plenos de acentuaciones y ambientes contrastantes. El manejo tímbrico es también interesante, la organización de los temas es una forma ternaria, es decir A-B-A.

Allegro poco Moderato

Este movimiento es de un carácter vivo, agradable, dinámico y muy rítmico. Es una conjunción y probablemente una recopilación de danzas checas. El piano y la flauta tienen una relación que representa un reto en el trabajo de cámara.

Danza de las Bailarinas de Degas para flauta y piano.

Mario Lavista (1943)

México no es ajeno al desarrollo musical de las vanguardias mundiales, ha producido gran cantidad de compositores que accedieron de primera fuente, a una formación musical e intercambio con grandes exponentes de algunos de estos importantes movimientos, tanto del propio país como del exterior, desarrollando lo que podríamos llamar la *Música Contemporánea Mexicana*.

Mario Lavista es un honroso exponente que ha producido gran cantidad de obras, experimentado nuevos lenguajes y desarrollado una amplia labor de difusión desde los años setenta y ochenta.

El compositor Mario Lavista comparte a través de esta obra musical de cámara una experiencia estética singular cuya inspiración en este caso lo constituye la obra pictórica de Degas.

Desde su percepción, imaginación, observación y destreza musical, es capaz de trasponer valores espaciales y visuales al mundo sonoro, dando como resultado una obra sabiamente estructurada y construida, poseedora de fluidez, coherencia y originalidad.

La obra musical sugiere un movimiento incesante, un ambiente sonoro casi hipnótico en la primera parte, en donde podemos observar voces que se imitan constantemente, se entretajan, se reflejan, varían acentos y generan una interesante polirritmia.

En cuanto a la forma, la obra consta de tres partes a la manera de una forma *ternaria A-B-A'*, diferenciada cada una de las partes con *tempos* o caracteres diferentes a la manera de tres movimientos enlazados.

Las frases, motivos musicales e intervalos característicos, son utilizados con economía y solvencia de recursos de manera diversa a lo largo de la obra, sin que ningún material sea desechado. Todos los elementos son barajados y combinados como en un juego de probabilidades en el que el compositor trasluce su intención de experimentar con las posibilidades de variación y combinación de los mismos.