



***UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO***

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Notas al programa:

***OBRAS DE: J.S. BACH, W.A. MOZART, ARTURO MÁRQUEZ,
FRANK MARTIN Y MIKE MOWER.***

Que presenta:

ERICK YOVANNI PÉREZ RUANO

Para obtener el título de:

Licenciado Instrumentista en Flauta Transversal

Asesores:

***Recital: Maestro Héctor Jaramillo Mendoza
Notas al programa: Maestra Violeta Cantú Jaramillo***

México D.F. agosto de 2014



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.

Sinodales

Héctor Jaramillo Mendoza

Presidente

Violeta Cantú Jaramillo

Secretario

Horacio Miguel Puchet Canepa

Vocal

Guillermo López Hinojosa

Suplente

Samuel Pascoe Aguilar

Suplente

Estudios realizados en la Escuela Nacional de Música

Ciclo propedéutico: 2006- 2008-2

Licenciatura: 2009- 2012-2

AGRADECIMIENTOS

A MI PAPÁ:

Porque siempre me amaste hasta el final y aunque ya no te encuentres a mi lado sé que has cuidado este sueño que por fin se hace realidad. Gracias papá Yoco.

A MI MAMÁ:

Porque siempre me has brindado ese apoyo incondicional y has creído en mí. Este es un logro de ambos.

A JORGE HUMBERTO SOLIS GOMÉZ:

Aunque nunca lo diga, sabes todo lo que te quiero y te admiro. Mil gracias.

A MIS HERMANAS Y A LESLIE Y ADRIAN:

Por compartir momentos buenos y malos, por ese amor que siempre será correspondido, por sus consejos, por su confianza, por respetar y apoyarme en todas mis decisiones.

A PAPÁ-NAN, MAMÁ JUANA Y LA FAMILIA RUANO:

Por todos los consejos y valores que me dieron y que aún pongo en práctica. A mi tío Eliseo, por aquellos duetos de clarinete con trompeta que me alentaron a seguir adentrándome en el mundo de la música. A mi tío Roy por aquellas lecciones en “La Pandilla de la Once”, por darme el ejemplo de que las metas y el éxito son alcanzables.

A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO Y A MIS PROFESORES:

En especial al maestro Rubén Islas, por haberme adentrado en el mundo de la flauta. A los maestros Héctor Jaramillo y Violeta Cantú por guiarme en mi carrera profesional y hasta el momento de mi titulación. Al maestro Armando Merino Spinola, por transformar mi visión sobre el arte y el sentido de la música.

A TODOS MIS AMIGOS:

Con los que compartí grandes momentos y que ahora colaboran en mi concierto de titulación, en especial a Luz Irene Moreno García, por aquellas tardes de maguito de los sueños y conciertos de música de cámara, “el placer de tocar juntos”. Gracias polli.

ÍNDICE

SONATA EN MI MENOR PARA FLAUTA Y BAJO CONTINUO, BWV 1034 **DE JOHANN SEBASTIAN BACH**

Contexto histórico.....	1
Aspectos biográficos.....	5
Análisis de la obra.....	10
Bibliografía.....	22

CONCIERTO PARA FLAUTA Y ARPA EN DO MAYOR K. 299 **WOLFGANG AMADEUS MOZART**

Contexto histórico.....	24
Aspectos biográficos.....	26
Análisis de la obra.....	35
Bibliografía.....	52

DANZÓN #5 PORTALES DE MADRUGADA (arreglo para cuarteto de flautas, contrabajo y percusiones) **ARTURO MÁRQUEZ**

Contexto histórico.....	54
Aspectos biográficos.....	59
Análisis de la obra.....	64
Bibliografía.....	70

BALADA PARA FLAUTA Y PIANO **FRANK MARTIN**

Contexto histórico.....	71
Aspectos biográficos.....	81
Análisis de la obra.....	87
Bibliografía.....	101

SONATA LATINO PARA FLAUTA Y PIANO (con arreglo para contrabajo y percusiones) **MIKE MOWER**

Contexto histórico.....	103
Aspectos biográficos.....	116
Análisis de la obra.....	119
Bibliografía.....	137

CONCLUSIONES.....	139
--------------------------	------------

ANEXO

**SONATA EN MI MENOR
PARA FLAUTA Y BAJO CONTINUO, BWV 1034**

**JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685-1750)**

En el presente trabajo se expondrá el contexto socio histórico en el que Bach se desarrolló como músico y compositor. En primer lugar se abordarán los tres periodos de la época del Barroco, contemplando las características y estructuras musicales que predominaron en ellos, para posteriormente hablar de la vida de Bach, con la finalidad de mostrar la formación musical e ideológica que reflejó en sus composiciones.

Posteriormente, con una visión más clara de la época barroca y de Bach, se abordarán el término *sonata* y su evolución hasta llegar a la *forma antigua de sonata*, lo que nos llevará en particular, al estudio histórico, melódico, armónico y rítmico de la *Sonata en mi menor para flauta y bajo continuo*, BWV 1034 de Johann Sebastian Bach.

CONTEXTO HISTÓRICO.-

En el estudio del arte, las definiciones suelen ser útiles para acotar determinados campos que poseen rasgos comunes, para profundizar en los elementos que constituyen cada manifestación artística, así como para delimitar aspectos evolutivos. Respecto al arte musical, **Barroco** es el término utilizado para designar la etapa o el estilo de la música que se extiende, a grandes rasgos, entre los años 1600 y 1750 (limitada entre el renacimiento y el clasicismo). El origen del vocablo es portugués y significa *perla de forma irregular*.¹

El barroco es uno de los periodos más importantes de la historia de la música, pues en él se consolidan variedad de formas y técnicas musicales que hasta nuestros días aún perduran, tales como: *el aria da capo*, *la cantata*, *la ópera*, *el oratorio*, *la sonata para solo o en trío*, *el concerto grosso y para solista*, *los preludios*, *las fugas*, *las fantasías*, *los corales*, *las suites*, entre otras. En este periodo se intensifica el enfoque emocional basado en la teoría

¹ *Diccionario Akal/ Grove de la Música*, ed. Stanley Sadie y ed. adj. Alison Latham (Madrid: Ediciones Akal S. A., 2000), 89.

de los afectos, lo cual implica dar a la música un mayor poder -expresivo o emocional-², se concibe como expresión de las pasiones y tiene como finalidad conmover al intérprete y al oyente. Asimismo se establece como principal peculiaridad la tendencia musical de la exageración decorativa.

Finalmente es importante señalar el poder religioso en el ámbito musical, y la monarquía absoluta en relación con el pueblo llano. Musicalmente esta etapa se divide en tres periodos:

El barroco bajo (1600-1650).-

En estos años se continúa con la monodia acompañada surgida en la Edad Media, que es un sistema que se hace presente en la música vocal y en la música instrumental, donde en general siempre existe una voz solista o grupo de solistas con acompañamiento.

El *bajo continuo* se erige como acompañamiento idóneo, es esencial para la música en Europa desde 1600 aproximadamente hasta 1750. Consiste en una línea de bajo independiente que se extiende a lo largo de toda la pieza (de ahí el término de *bajo continuo*), sobre cuya base el compositor agrega el cifrado manifestando así un dominio absoluto de la armonía, pues el intérprete tiene la libertad de desarrollar esas armonías de acuerdo al estilo de la época en un instrumento de teclado o en otros instrumentos armónicos (capaces de producir acordes o polifonía) como el clavecín, órgano, laúd o arpa.

Simultáneamente, la voz de bajo estaba reforzada por un instrumento de tesitura grave y sostenedor como el violonchelo, el bajón o la viola baja (viola da gamba).³ Los acordes individuales pueden especificarse por medio de números, debajo o al lado de las notas del bajo (de ahí el término de bajo cifrado y términos afines).

² Emilio Casares Rodicio. *La música en el Barroco*. (Oviedo: Universidad de Oviedo, sección de artemusicología 1977), 19.

³ *Diccionario Harvard de Música*, ed. Don Michael Randel, versión española de Luis Gago. (Madrid: Editorial Alianza S.A., 2009), 173-175.

Dichos números miden las distancias de los sonidos deseados con respecto a la línea del bajo y están acomodados en orden ascendente.⁴

Se establece el *recitativo*, que es una escritura normalmente para solista, que busca su fundamento en inflexiones y ritmos naturales del habla, estilo que se hace imprescindible en óperas, cantatas y oratorios. Puede ser seco (el cantante está acompañado sólo por el bajo continuo o en ocasiones por el clavichémbalo) o *accompagnato* (con acompañamiento de orquesta que incluye bajo continuo).⁵

El barroco medio (1650-1700).-

Una de las principales innovaciones de esta fase es la aparición en Italia del estilo vocal *bel canto*, que se incorpora a la música sacra y a la ópera. Se desarrollan las escalas mayores y menores lo cual permite el crecimiento de formas musicales y así el contrapunto encuentra nuevas formas de expresión. En Italia cobran gran impulso *el concierto, la sonata en trío y la sonata para solista*, géneros que rápidamente se difunden en toda Europa. Sin embargo Austria y Alemania, aunque aceptan tanto la influencia italiana como la francesa, definen su estilo barroco con el recurso de las melodías inspiradas en el coral luterano.⁶

Los instrumentos de cuerda dominan la escena musical y en Italia el violín se posiciona como el instrumento predominante, es en esta etapa cuando los instrumentos de viento experimentan un importante desarrollo técnico y sus intérpretes mejoran las posibilidades de ejecución y tímbricas, a lo que los compositores responden con partituras camerísticas para solistas virtuosos. En relación con la *ópera*, el *oratorio* y la *cantata*, es cuando alcanzan un máximo desarrollo.

El año de 1685 es importante ya que nacen tres compositores emblemáticos: Domenico Scarlatti (1685-1757),⁷ Georg Friedrich Haendel (1685-1759) y Johann Sebastian Bach

⁴ Charles Sanford Terry. *The Music of Bach*. (New York: Dover Publications, Inc., 1963), 43-44.

⁵ Francisco Camino. *Barroco*. (Barcelona: Ollero y Ramos editores, 2002), 62.

⁶ Camino, *Barroco*, 18-23.

⁷ Scarlatti, aunque nació en el mismo año que Johann Sebastian es considerado como un compositor preclásico pues anticipó muchos de los desarrollos formales que conducen al estilo clásico.

(1685-1750). Entre los tres abarcan todos los géneros musicales del periodo barroco y dejan obras emblemáticas.

El alto barroco (1700-1750).-

En esta etapa se consolidan las primeras muestras del temperamento que comienzan en el norte de Italia con Franchinus Gaffurius en 1496, seguido por Pietro Aaron en 1523, Giovanni Lanfranco en 1533, Vincenzo Galilei en 1581 y Marin Mersenne en 1636. La afinación y la construcción de instrumentos comienza a basarse en el temperamento igual. La tonalidad queda completamente establecida en un sistema de la división de la octava en 12 semitonos iguales.⁸

La armonía y la polifonía se fusionan consolidando una elaborada técnica compositiva. Así nace el *concierto solista* y se establece rápidamente. La ópera se enriquece con la participación de la orquesta y se expanden las posibilidades expresivas del género, el virtuosismo toma gran importancia y sobresalen los famosos *castrati*, que tienen fama de embriagar al público con su timbre andrógino y sus facultades vocales sobrehumanas.

El uso de la imprenta se generaliza por lo que la música y técnica interpretativa italiana se difunden rápidamente. Los franceses y alemanes practican los nuevos géneros instrumentales dándole además un sello nacionalista.

La música instrumental logra situarse a la misma altura que la eclesiástica, debido al poder de la nobleza francesa, alemana e italiana; cuya influencia se extendía a todos los terrenos (incluidas las artes), haciendo frente a la iglesia que, hasta finales del siglo XVI, había sido el centro de la creación musical.⁹

Bach y Haendel fusionan todos los conocimientos esenciales de la época y cierran el periodo del barroco en 1750 (históricamente se toma como punto de cierre la muerte de

⁸ Randel, *Diccionario Harvard de Música*, 1090-1092.

⁹ Camino, *Barroco*, 24-27.

Bach aunque Haendel haya muerto en 1759) dejando un compendio del arte musical extraordinario.

ASPECTOS BIOGRÁFICOS.-

En los inicios del siglo XVIII la gran Alemania se encontraba fragmentada en varios pequeños estados, ducados, principados y ciudades libres en los que el arte en general adquirió gran importancia. La música en específico ocupaba un lugar privilegiado entre la población y principalmente entre los gobernantes, los cuales se jactaban de tener su propio grupo de músicos de la corte. Por tal motivo, en cada ciudad comienza la tradición de contar entre la realeza con sus propios compositores oficiales y se vuelve impensable concebir una ceremonia, por más pequeña que sea, que no esté amenizada con música. Es precisamente en este periodo de gran riqueza y auge musical en el que surge la figura de Johann Sebastian Bach.

Johann Sebastian Bach nace en la ciudad de Eisenach, en la región de Turingia, el 21 de marzo de 1685 (un mes después del nacimiento de George Frederick Haendel). Era el hijo menor de ocho, del músico y compositor Johann Ambrosius Bach (1645-1696) y de Elizabeth Lämmerhirt (1644-1694), quienes a su vez, eran descendientes de generaciones de músicos profesionales, (tema de orgullo para Bach, ya que lo motivó a escribir un compendio acerca de sus antepasados al que tituló *El origen de los músicos de la familia Bach*).¹⁰

Bach se vio rodeado de música desde su infancia pues su padre y sus siete hermanos estaban en todo momento aprendiendo a tocar una extensa variedad de instrumentos y practicaban y ensayaban constantemente. Además, de acuerdo a la formación educativa de la época en Alemania (en la que se consideraba el estudio de la música como parte del programa básico), inicia sus estudios a la edad de ocho años en la Escuela de latín de Eisenach, donde adquiere conocimientos de historia, de la Biblia, el catecismo y la gramática latina. Debido a su buena voz de soprano, ingresa al coro dedicado exclusivamente al canto de himnos cuyo repertorio incluía motetes y cantatas (los motetes

¹⁰ Tim Dowley. **Bach**. (Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l., 2001), 11.

son exclusivamente católicos y los Bach eran Luteranos, aunque podemos encontrar algunos motetes compuestos por luteranos); y asimismo, comienza el estudio del órgano. Sin embargo, el 3 de mayo de 1694 fallece su madre Elizabeth y pocos meses después, el 20 de febrero de 1695 muere también su padre Ambrosius.¹¹ Es en este periodo de su vida, cuando a la edad de nueve años comienza formalmente su educación y amplia producción artística. Para una fácil comprensión del desarrollo musical de Bach, se ha ordenado cronológicamente su vida en tres periodos:

Primer periodo.-

Como se mencionó anteriormente, es en Eisenach donde Bach tiene su primer acercamiento con la música gracias a su familia y posteriormente al coro de aquel lugar. Cuando a la edad de diez años mueren sus padres, se traslada a Ohrdruf (1695-1702), donde vive con su hermano Johann Christoph Bach (1642-1703) que había estudiado órgano en Erfurt con Johann Pachelbel (1653-1706) y quién se hace responsable de su instrucción musical, enseñándole a tocar el clave, a dominar otros instrumentos y lo asesora en sus primeras composiciones. Los principios de Pachelbel le son transmitidos por medio de su hermano. Paralelamente continúa con su formación académica asistiendo a la escuela de latín de esa ciudad. También se instruye en los postulados del luteranismo ortodoxo,¹² doctrina que se practicaba en varias ciudades incluyendo Ohrdruf.¹³

A la edad de quince años, Bach se traslada a Lüneberg (1700) e ingresa al coro de la iglesia de San Miguel donde a cambio, obtiene su manutención, una modesta retribución económica y además continúa con sus estudios académicos y religiosos. Así, Bach se familiariza con gran cantidad de música sacra y eclesiástica a través de la audición y el canto; además a los dieciséis años escribe ya algunos corales.¹⁴ Posteriormente, debido a su cambio de voz, es requerido ahora como acompañante instrumentista junto a Georg Böhm (1661-1733), reconocido compositor y organista, lo que le brinda la oportunidad de ampliar

¹¹ Dowley, *Bach*, 12-15.

¹² Eisenach es la ciudad donde Lutero se refugió en 1531, dedicándose a la traducción al Alemán de la Biblia, a escribir sus himnos fundamentales y transmitir sus ideales.

¹³ Dowley, *Bach*, 13.

¹⁴ Nicolás González Ruiz. *Juan Sebastian Bach- Luis Van Beethoven*. (Barcelona: Editorial Cervantes, 1952), 15-16.

sus conocimientos armónicos y mecánicos del órgano, (la influencia de Böhm es evidente en algunos de los primeros trabajos de Bach para órgano). También entra en contacto con las influencias francesas gracias a la escuela para jóvenes artistas anexa a San Miguel, donde se familiariza con la lengua, el arte dramático francés y la música gala.

Al finalizar sus estudios en 1702 se traslada a Arnstadt (1703-1707) donde consigue el cargo de organista y director del coro. Viaja con un permiso interino a Lübeck para escuchar los cinco programas del célebre organista de la iglesia de Santa María, Dietrich Buxtehude (1637-1707). A su regreso trae consigo nuevas ideas pero impedido para desarrollarlas por las autoridades eclesiásticas, decide sondear nuevas alternativas.

En 1706 muere el famoso compositor y organista de la iglesia de San Blas, Johann Georg Ahle (1651-1706), motivo por el cual Bach es contratado como organista en la ciudad de Mühlhausen (1707-1708), lugar donde, en 1707, contrae nupcias con María Bárbara (1684-1720), prima lejana que había conocido en Arnstadt. En esta etapa goza de la libertad necesaria para desarrollar su talento musical y ambiciones e introduce cantatas similares a las que componía Buxtehude (como la cantata *Dios es nuestro rey* estrenada en 1708), aunque ya empleaba otras formas musicales como *la sonata, la tocata, el capricho, la fuga y el preludio*.

A pesar de sus progresos musicales, sus obras son nuevamente objeto de controversia pero esta vez de índole teológico, siendo sus composiciones tachadas de carnales y mundanas. Bach, educado bajo la observancia de un luteranismo ortodoxo y decidido a no permitir bajo ninguna circunstancia la prohibición de su música compleja y profunda, de nuevo busca otros horizontes.¹⁵

Segundo periodo.-

Bach se traslada a Weimar (1708-1717), gracias a una invitación del duque luterano Wilhelm Ernst (1662-1728) para formar parte de su corte como organista. Ahí encuentra libertad total para desarrollar sus ideas y es precisamente durante este periodo de nueve

¹⁵ Dowley, *Bach*, 51-52.

años cuando concibe su mayor producción de obras para piano órgano y se crea fama como constructor del instrumento. También dedicó mucho tiempo al estudio de los compositores italianos y adaptó conciertos galos para instrumentos de cuerda a la tesitura del órgano o clavicordio. Hizo lo mismo con los conciertos de Antonio Vivaldi (1678-1741).

Fue la época feliz para la familia Bach, pues gozaban de buena posición económica y conciben a su primer hijo en 1708, Catherina Dorothea. Dos años más tarde, en 1710 llegó Wilhelm Friedemann y el año siguiente Philipp Emanuel.

En 1714, el duque Ernst consciente del gran talento de su organista, lo nombra director del coro, posición que lo obliga a interpretar nuevas partituras, con las que garantiza así una cantata cada mes. Escribe la Cantata 161, *Komm du süsse Todesstunde (Dulce muerte, ven, tu bálsamo bendito)* y *Christ lag in Todesbanden (Cristo yace muerto y sin mortaja)* entre muchas otras. Asimismo entre su vasta producción, se encuentra la conocida aria *Las ovejas pueden pastar a salvo*, su *Pasacalle en C mayor* y *El pequeño libro de órgano*.

En 1717 el duque Wilhelm Ernst prohíbe a todo músico de su corte que frecuente a su sobrino Ernst August (1688-1748), a lo que Bach hizo caso omiso y es despedido el 2 de diciembre del mismo año. Pero un año antes el joven duque August desposó a la hermana del príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen (1694-1728) y en agradecimiento a su lealtad de Bach lo recomienda y le mandan llamar para que ocupe el puesto de Director de la Corte de Cöthen, a lo cual accede y así se establece con su familia en aquella ciudad.

En Cöthen (1717-1723), el príncipe Leopoldo lo trataba respetuosamente y reconocía el amor por su gran música a lo que Bach respondía con soberbias composiciones. Además, pone a su disposición una orquesta de músicos de notable calidad que consta de dos violines, un violonchelo, una viola de gamba, un oboe, un fagot y dos flautas. Así comienza un periodo de notables obras y estudios como *Los seis conciertos de Brandenburgo*, *El pequeño libro de clave*, *Seis preludios para principiantes*, *Las quince invenciones en dos partes*, *Dos conciertos para violín*, *Dos suites para orquesta* (una en si menor para flauta

que culmina con el *Badiniere*), *El clave bien temperado*, varias suites francesas e inglesas, comienza *La pasión según San Mateo*, entre otras.¹⁶

En esta etapa de su vida muere su esposa María Bárbara (1720), pero dieciocho meses después, el 3 de diciembre de 1721, contrae nuevas nupcias con Anna Magdalena (1701-1760), quien era cantante de la misma corte y con la que tuvo 13 hijos. Posteriormente el príncipe contrae nupcias con su prima Friederica Henrietta (1702-1723), hija del príncipe de Anhalt-Berberg, quien carece de sensibilidad musical y frena el impulso de este arte, por lo que Bach se ve orillado a cambiar nuevamente de residencia.

Tercer periodo.-

El 5 de junio de 1722 muere Johann Kuhnau (1660-1722), *chantre*¹⁷ de Santo Tomás de la ciudad de Leipzig y después de que Georg Philipp Telemann (1681-1767) y Christoph Graupner (1683-1760) rechazaron el cargo, es ofrecido a Sebastian Bach y toma posesión como *chantre de Leipzig* (1723-1750) el 1 de junio de 1723.

En esta etapa tuvo mucho altibajos, derivados de las relaciones con todas las autoridades ante las que debía rendir cuentas, pues el puesto que ocupaba era extremadamente importante, ya que lo responsabilizaba como director de todas las iglesias de la ciudad. Pese a todo, siguió componiendo con gran maestría, lo cual se reflejó en su primer año de estancia en el que completó 295 cantatas (pero muchas se perdieron). Entre 1730 y 1740 surgen 3 obras que llevan como nombre *Oratorio*, también quedan como legado la *Magnificant* (1723), *La Pasión según San Mateo*, *La Suite para clave* (1726), *La misa en si menor* (que es entregada en su primera parte al Príncipe Federico Augusto de Sajonia y posteriormente se concluyó en 1738),¹⁸ *Las variaciones Goldberg* (1742), el segundo volumen del *Clave bien temperado* en 1742, *La Ofrenda musical* (1747), varias cantatas profanas y su última gran obra *El arte de la fuga*, que quedó inconclusa.¹⁹

¹⁶ Dowley, *Bach*, 77-85.

¹⁷ O capiscol, es el nombre de una dignidad eclesiástica a cuyo cargo estaba antiguamente la dirección del canto en el coro en los templos principales, especialmente en las catedrales.

¹⁸ Wilhelm Dilthey. *La Gran Música de Bach*. (Madrid: Taurus ediciones, S.A., 1963), 77.

¹⁹ Dowley, *Bach*, 116-155.

Bach por el exceso de trabajo que había desempeñado a través de los años tuvo un ataque de apoplejia en 1749. Además, su visión era ya muy débil y ese mismo año queda totalmente ciego. Pero era obstinado y a pesar de la adversidad siguió componiendo piezas nuevas hasta que en 1750, a escasos diez días después de haber recuperado inesperadamente la vista en ambos ojos, muere como resultado de un segundo ataque de apoplejía y de una fiebre fulminante.

Poco antes de morir, su música ya era considerada como anticuada y ni uno solo de sus trabajos se publicó sino hasta cincuenta años después de su muerte. Fue hasta tiempos de Mendelssohn (1809-1847), cuando en 1829 se volvió a interpretar *La Pasión según San Mateo*. Su legado llegó años después hasta otro gran genio de la música llamado Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), el cual escuchó el motete de Bach titulado *Singet dem Herrn ein neues Lied*, y quedó impactado. Paradójicamente fue la interpretación magistral que Ludwig Van Beethoven (1770-1827) hizo de *El clave bien temperado* lo que le dio fama como intérprete virtuoso en la ciudad de Viena.

Actualmente sus sonatas para flauta y bajo continuo son considerada como repertorio obligado para la formación profesional de un flautista transversal o de pico, pues son idóneas para entender y conocer más a fondo el estilo barroco.

ANÁLISIS DE LA OBRA.-

Por lo expuesto anteriormente, se ha escogido la *Sonata en mi menor para flauta y bajo continuo* BWV 1034. Para abordar la obra, primero se hará una breve explicación de la estructura musical de la sonata antigua barroca.

El término *sonata* tiene una larga historia anterior a 1600. En la época barroca se aplicó en Italia no sólo a colecciones de danza (*partita o suite*) sino también a un nuevo tipo de obra instrumental en el estilo abstracto. Su etimología se encuentra en el verbo *sonar*, ya que se trata de una palabra italiana creada para designar las obras que debían ser sonadas en un instrumento de arco. Debido a ello, su origen no significaba una forma de composición

musical, pero posteriormente se comenzó a usar para designar el resultante de la transformación de la *suite*.²⁰

Por lo tanto, la *sonata* se concibe como una obra para uno o más instrumentos solistas, generalmente en varios movimientos, y predominante a partir del siglo XVII. Sin embargo, esta definición debe adaptarse en cada período histórico y admitir excepciones, ya que en ocasiones se utilizó para obras instrumentales que incluyen una parte para la voz (Claudio Monteverdi (1567-1643), *Sonata sopra Sancta María* -1610-) o en los siglos XVII y XVIII, para obras que podían también interpretarse con orquesta.²¹

Durante los siglos XVI y XVII en Italia, el término se aplicaba a las obras instrumentales para distinguirlas de las vocales y el estilo que predominó fue la *sonata en trío* (dos instrumentos melódicos acompañados por bajo continuo), aunque también se escribieron sonatas para un instrumento solista con acompañamiento de bajo continuo.

En estos siglos comienza a definirse como forma instrumental en un solo movimiento dividido en múltiples secciones (inicialmente estas piezas se llamaron *ricercare o canzona*), que de acuerdo a la estética barroca, se agrupan con un fin contrastante, variando el carácter y el *tempo* para conseguir ese efecto. A finales del alto barroco, el número de secciones se había simplificado a tres o cuatro, siendo movimientos independientes que conservaban la unidad mediante una tonalidad común así como por basarse en el mismo material temático.

A partir del siglo XVII la sonata se dividió en dos categorías: la *sonata da camera* (de cámara) propia de las cortes, que consta de una serie de movimientos cortos basados en danzas preexistentes (por lo tanto es una forma que se deriva de la suite) compuestas en la misma tonalidad.²² Sus movimientos consisten normalmente en un *adagio* o *largo*, seguido de una serie de aires regulados, tales como una *allemande*, una *courante*, una *sarabanda* y una *giga*; o quizás tras el preludio, una *allemande*, un *adagio*, una *bourrée* o un *minuet*;²³ y

²⁰ Joaquín Zamacois. *Curso de formas musicales*. (España: Span Press, Inc., 1997), 167.

²¹ Randel, *Diccionario Harvard de Música*, 1038-1041.

²² Camino, *Barroco*, 66-67.

²³ Xavier Daufi, *La Sonata*. (México D.F.: Lituarte S.A. de C.V., 1983), 12.

la *sonata da chiesa* (de iglesia), obra de carácter serio y contrapuntístico, con cuatro movimientos que siguen el plan lento-rápido-lento-rápido. El primer movimiento es de corte sacro, grave y majestuoso, el segundo es un allegro fugado, mientras que el tercero y cuarto son formas binarias que recuerdan a *la sarabanda* y a *la giga*. Al respecto, Charles Sanford dice:

La *sonata da chiesa* son movimientos *adagios* o *largos* lentos alternados con rápidos *allegros*, con líneas melódicas independientes, especialmente en sus *allegros*.²⁴

Bach compuso sonatas para trío y solistas en ambas formas con gran maestría, las cuales fueron catalogadas por el musicólogo alemán Wolfgang Schmieder (1901-1990) en su clasificación de obras de Sebastian Bach (que asciende a un total de 1, 127), y se conocen por las siglas “BWV”, que significan *Bach Werke Verzeichnis* (catálogo de obras de Bach), publicadas en Leipzig en 1950, y reimpresas en 1990 en una segunda edición mejorada y corregida.²⁵

Basándose en lo anterior, se puede afirmar que la *Sonata en mi menor para flauta y bajo continuo BWV 1034* está estructurada igual que la sonata da chiesa italiana (lento- rápido-lento- rápido). Respecto a la fecha de composición, se asume que fue en el año de 1725, durante el período Cöthen, pues es cuando Bach compuso la mayoría de su música de cámara. Sin embargo, el musicólogo Robert L. Marshall (n. 1944) sugiere que la probable fecha de composición fue a finales de 1724, pues es el año en que Bach se interesó arduamente en la flauta debido a influencias cercanas del virtuoso flautista francés Pierre Gabriel Buffardin (1690-1768), quien habitaba en Dresden, y que posiblemente ya conocía desde su primera visita documentada a esta ciudad en 1717, aunque es sabido que Buffardin visitó una vez a Bach en Leipzig.²⁶ Esta sonata fue publicada por primera vez en 1865, por la casa editorial Peters de Leipzig, en Alemania.

²⁴ Sanford Terry, *The Music of Bach*, 47.

²⁵ <http://musicbach.blogspot.mx/2008/04/bwv.html> (consultada el 11 de agosto del 2014).

²⁶ Robert L. Marshall, “*J. S. Bach’s Compositions for solo flute: A reconsideration of their Authenticity and Chronology*”, *Journal of the American Musicological Society* 32, no 3 (1979): 479-483.

Como ya se ha dicho, la estructura de la sonata consta de cuatro movimientos:

Primer movimiento: *Adagio ma non tanto*.- Como su nombre lo indica, es lento y contiene un carácter expresivo y solemne. Puede ser descrito como un movimiento en dos partes, en la forma **A- B**, que usualmente presentan una repetición de su misma sección con variaciones y, el **B** es el **A** pero transportado igual o con ligeras modificaciones.²⁷

La temática empleada en todo el movimiento es la línea melódica imitada por el bajo continuo y la flauta, estructuradas en una forma binaria simple.

Inicia con la **sección A**, que se encuentra de los compases 1 al 16, en la tonalidad principal de *mi menor*. En ella se expone una línea ascendente de ocho notas del continuo que se mueve más lentamente que la principal expuesta por el solista, acentuando el carácter solemne. Melódicamente la flauta presenta el primer tema, así como el motivo principal que contiene saltos de terceras ascendentes y descendentes, con el cual el movimiento entero se desarrolla. Este es básicamente un acorde roto arpegiado que se extiende hasta el compás 17.

Primer tema y motivo principal basado en saltos de 3ras ascendentes y descendentes

Adagio ma non tanto

Motivos ascendentes de 8 notas que acentúan el carácter solemne

Del compás 9 al 16 comienza la **A'** que es una repetición de los motivos de la **A**, pero con ligeras modificaciones transportadas a la dominante en modo menor, es decir, *si menor*.

²⁷ Zamacois, *Curso de formas musicales*, 170.

Compas 9 al 16, comienza A' con motivos de A pero en *si menor*

Del compás 13 al 16 se encuentra una variación que prepara el paso del tema A' en modo menor a la **sección B**. El compás 14 se caracteriza por terceras ascendentes que culminan en el compás 15, éste contiene una progresión de intervalos ascendentes y descendentes en los tiempos uno y dos, que se repite en los tiempos 3 y 4, pero en diferentes alturas (secuencia de intervalos 2, 6, 3, 3). En el compás 16, se manejan terceras descendentes establecidas en los dos primeros tiempos, en el tercero y cuarto tiempo hay movimientos contrarios que culminan con el acorde de *si menor* y la conexión a la **sección B**.

Del compás 17 al 22 aparece la **sección B**, constituida por una variante de A, en una estructura diferente pero derivada del motivo principal, expandida y con una construcción rítmica más compleja. La variante de melodía por parte de la flauta modula en el compás 18 a *la menor* para inmediatamente, al llegar al compás 19, modular a *Do Mayor* y terminar estableciéndose nuevamente en la tonalidad de origen, *mi menor*. La flauta desarrolla el tema alcanzando el clímax del mismo en el compás 21, donde se llega por única vez en todo el movimiento a un *sol 7* (tomando como referencia el *do 1* del piano).

Sección B retomando motivos de A

Del compás 22 al 29 se desarrolla en *mi menor* lo que podríamos llamar **B'**, que es una variante muy parecida en lo que respecta a motivos de **A'**, que se desarrollan de los compases 9 al 16, pero notablemente enriquecidos en cuanto a estructura rítmica. Finalmente la **B'** finaliza en el compás 30, con una redonda y un calderón que marcan la tónica y la solemnidad del movimiento.

Segundo movimiento: Allegro.- Mientras en el movimiento anterior se establece la importancia de la cualidad solemne, en el segundo movimiento, el *allegro* nos marca como su nombre lo indica, un carácter alegre, más ligero con riqueza de configuración rítmica, contenidas en un tema con un patrón de progresiones que enfatizan e intensifican dicho carácter. Este movimiento está dividido en dos partes, **A - B**, con sus respectivas repeticiones, que son **A' - B'**, y una **Coda**, que son características de la forma antigua de sonata.

La **A** se desarrolla de los compases 1 al 15. Contiene básicamente el desarrollo de la idea principal del movimiento acentuada por el empleo de progresiones que contribuyen a incrementar la tensión armónica de la pieza, así como la duración de las frases. Estas progresiones están organizadas en tres grupos, del compás 1 al 4 encontramos la primera, la cual se encuentra en la tonalidad principal y muestra el carácter ligero y despreocupado mediante octavos y dieciseisavos en el que se llevará todo el movimiento, lo cual se reafirma con la siguiente progresión contenida en los compases 5 al 9, donde modula a *Re Mayor* y a *si menor*, y nos muestra fundamentalmente una progresión que incrementa la ligereza con dieciseisavos preparados por una negra con ligadura en forma de pedal. La tercera progresión se encuentra de los compases 10 al 15, en la cual se modula a *mi menor* y se incrementa la tensión con un aumento notable de dieciseisavos, la cual es interrumpida en el compás 16 donde un nuevo episodio comienza.

Introducción que prepara la entrada de la flauta

Andante

De los compases 7 al 27 se desarrolla la **A**, que comienza a modo de *pasacalle*, pues la línea del bajo con carácter *quasi ostinato* se repite de forma estable. La flauta aparece con el primer tema desarrollado en grados conjuntos principalmente y el arpeggio de *Sol Mayor*.

Tema de flauta por grados conjuntos y arpeggio de *Sol Mayor*

Bajo *quasi ostinato*

La **B** se encuentra en los compases 28 a 42 y se desarrolla en frases largas (especialmente en los compases 32 al 42), donde las cadencias y progresiones armónicas presentadas en el continuo son estructuras lineales caracterizadas por la variación de sus contenidos por medio de la expansión de la duración de la frase y cambiando la ornamentación lo cual crea contrastes del tema secundario en desarrollo. La flauta por su parte, desarrolla un segundo tema tomando como inicio la misma nota blanca con puntillo de **A** y la línea melódica está compuesta principalmente por dieciseisavos. En el compás 42 se prepara el retorno del tema principal por medio de una escala ascendente que culmina con una nota de paso.

La repetición de **A** es en el compás 43, en compás de 3/4 se presenta una versión mucho más elaborada, desarrollada después de la adición de figuras a partir del compás 45, que incluyen ornamentaciones y variaciones de **B** y **A**, como en los compases 32 y 33 en

relación con el 45 y 46. El compás 48 es idéntico al 12, y los subsecuentes son una variación de los motivos rítmicos de los compases 15 y 16 que culminan en el 54 con un arpeggio que se forma desde el segundo grado de *Sol Mayor* para llegar descendentemente a la tónica que marca el final del movimiento.

The image shows a musical score snippet. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with the same key signature. The music is in 3/4 time. Measure 43 is marked with a bracket and the text 'Compás 43 comienza repetición de A'. Measures 44 through 54 are marked with a bracket and the text 'Comienzan variantes de figuras de A y B'. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings (e.g., '6', '6', '6/4', '6', '6').

Cuarto movimiento: *Allegro*.- Como su nombre lo indica, es un movimiento rápido que está en compás de tres cuartos, dividido en dos grandes secciones, **I** y **II**, que a su vez, están subdivididas, tomando en cuenta la secuencia de motivos rítmicos, en tres partes y una *coda*, las cuales son aumentadas por la repetición de ellas mismas como *ritornelo*.

La sección **I** comienza en **A**, que abarca los compases 1 al 12, en donde se contiene el motivo característico de todo el movimiento. Está en *mi menor* y desarrolla el tema por parte de la flauta, a lo cual el bajo responde como una imitación, dicho tema es ligero y evoca el carácter de la danza (que es un rasgo normalmente presentado en el último movimiento de la *sonata da chiesa*). Esta intención la encontramos de los compases 5 al 12, donde el contraste del bajo continuo se ve reflejado en el movimiento de los tres octavos al siguiente tiempo fuerte del compás en relación con los dieciseisavos que desarrolla la flauta.

Inicia motivo característico del movimiento

Allegro

p *f*

Imitación del bajo del tema inicial

Del 13 al 26, en compás de 3/4 aparece la **B**, donde el bajo sigue el patrón de imitación del tema de la flauta, la cual se desarrolla con una secuencia de seis octavos por doce dieciseisavos hasta el compás 18 y luego cambia el motivo rítmico siguiendo el mismo patrón secuencial hasta el compás 23, para nuevamente variar el motivo tres compases más.

En el compás 13 comienza la **B** con un patrón de imitación

6 14 18

Imitación del bajo

La **C** aparece del compás 27 al 35 y se desarrolla en la tonalidad de *Sol Mayor*, sección estructurada para la flauta por dieciseisavos en forma de progresiones y el bajo nuevamente establece los motivos de los compases 5 al 9 para luego establecerse generalmente con octavos. El *punteo o transición*, es el paso de la sección **I** a la **II**, surge en los compases 36 a 42, y contiene elementos temáticos de **A** y **B** que preparan el cierre de toda la sección y la tonalidad en que se expondrá el tema **II**, conduciendo en sus últimos tres compases la tonalidad de *Sol Mayor a si menor*.

La sección **II** es una aparición de la sección **I** con ligeras modificaciones y transportada. Comienza en **A´** que está contenida de los compases 43 al 57, está en *si menor*, pero después de ocho compases cambia a *Sol Mayor*. Esta usa los materiales presentados de la **A** pero en momentos son ya extendidos o intercambiados entre la flauta y el bajo continuo.

De igual forma se presenta la **B´** en los compases 58 a 72, que retoma motivos de la **B** en sus primeros siete compases para luego variar y extender la frase por medio de escalas descendentes hasta establecer el motivo del compás 23 en su compás 69, en la tonalidad de *mi menor* que prepara el cierre del segmento. Así llegamos a la **C´** que se desarrolla también en *mi menor* de los compases 73 a 81 y retoma los motivos presentados en **C**, pero con variaciones y en ésta ocasión no los extiende (pues ambos segmentos contienen nueve compases). Finalmente llegamos a la **coda**, que está de los compases 82 a 88, en *mi menor* y es derivada de la **transición o puente**. En ella se recuerda el motivo inicial del movimiento, reiterando el carácter ligero que culmina con la cadencia final.

BIBLIOGRAFÍA

- Camino, Francisco. *Barroco*. Barcelona: Ollero y Ramos editores, 2002.
- Casares Rodicio, Emilio. *La música en el Barroco*. Oviedo: Universidad de Oviedo, sección de arte- musicología, 1977.
- Daufi, Xavier. *La Sonata*. México D.F.: Lituarte S.A. de C.V., 1983.
- Dowley, Tim. *Bach*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2001.
- González Ruiz, Nicolás. *Juan Sebastian Bach- Luis Van Beethoven*. Barcelona: Editorial Cervantes, 1952.
- Graetzer, G. *La ejecución de los adornos en las obras de J.S. Bach*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.
- L. Marshall, Robert. “*J. S. Bach’s Compositions for solo flute: A reconsideration of their Authenticity and Chronology*”, *Journal of the American Musicological Society* 32, no 3 (1979): 479-483.
- Randel, Don Michael, ed. versión española de Luis Gago. *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Editorial Alianza S.A., 2009.
- Rosen, Charles. *Formas de Sonata*. Barcelona: Editorial Labor, S. A., 1987.
- Sadie, Stanley ed., y Latham Alison, ed. Adj. *Diccionario Akal/ Grove de la Música*. Madrid: Akal S.A., 2000.
- Sanford Terry, Charles. *The Music of Bach*. New York: Dover Publications, Inc., 1963.
- Wilhelm, Dilthey. *La Gran Música de Bach*. Madrid: Taurus ediciones, S.A., 1963.

Zamacois, Joaquin. *Curso de formas musicales*. España: Span Press, Inc., 1997.

Recursos electrónicos.-

American Musicological Society

http://www.ams-net.org/search_results.php?cx=017475405230521300386%3Ayeligrwejcq&cof=FORID%3A9&ie=UTF-8&q=Robert+L.+Marshall+&sa= (consultada el 11 de agosto del 2014).

Definición divertimento

<http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=divertimento> (consultada el 11 de agosto del 2014).

Johann Sebastian Bach

<http://musicbach.blogspot.mx/2008/04/bwv.html> (consultada el 11 de agosto del 2014).

Catálogo Edición Peters

http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP96706-PMLP05097-Katalog_der_Edition_Peters_1900_UM.pdf (consultada el 11 de agosto del 2014).

WordReference.com

<http://www.wordreference.com/definicion/chantre> (consultada el 11 de agosto del 2014).

Partitura:

Bach, Johann Sebastian. *Flötensonaten I, Die vier authentischen Sonaten. Herausgegeben. Flute Sonatas I, The Four Authentic Sonatas und Generalbassaussetzung von.* Edited and figured Bass realization by Hans Eppstein. Editorial G. Henle Verlag.

**CONCIERTO PARA FLAUTA Y ARPA
EN DO MAYOR K. 299**

**WOLFGANG AMADEUS MOZART
(1756-1791)**

A continuación se expondrá la etapa musical en el periodo clásico, época en la que nace el compositor Wolfgang Amadeus Mozart, del cual se expondrá su biografía para posteriormente comprender las etapas de su producción musical y concretar específicamente en una de sus obras, el *Concierto para flauta y arpa K. 299*. Ésta será objeto de análisis, partiendo desde el concepto del concierto clásico hasta concluir con su estructura formal, melódica, armónica y rítmica.

CONTEXTO HISTÓRICO.-

El término *Clásico* aplicado a uno de los períodos de la historia de la música, abarca desde la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX, aunque se ha utilizado el término *pre clásico* para caracterizar el periodo que se extiende de 1730 a 1770, indicando así que el clasicismo musical no se hallaba firmemente establecido antes de las obras maduras de Joseph Haydn (1732-1809) y Mozart (1756-1791), considerados principales exponentes de éste periodo.

En la historia del arte no se pueden definir los periodos estilísticos por medio de fechas exactas y el clásico no es la excepción, pues antes de que el Barroco terminara por completo surgieron muchas manifestaciones de un nuevo enfoque musical. Johann Wenzel Anton Stamitz (1717-1757) y Georg Friedrich Haendel (1685-1759) fueron contemporáneos; sin embargo Stamitz es el representante más célebre de la escuela *Pre clásica* de Mannheim y murió dos años antes que Haendel. Generalmente los autores toman como referencia la muerte de Johann Sebastian Bach (1685-1750) para simbolizar el fin de la era barroca, pero para la época en que Bach escribió su *Arte de la Fuga*, su hijo Carl Phillip Emmanuel (1714-1788) ya había escrito sonatas para instrumento de teclado en un estilo innovador.³⁰

³⁰ G. Pauly Reinhard. *La música en el período clásico*. (Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú, 1980), 18-20.

Es difícil establecer una fecha exacta para el comienzo del período Clásico, pero teniendo en cuenta la naturaleza estilística de la música, a mediados del siglo XVIII, J.P. Larsen propone la siguiente clasificación: Barroco alto o tardío hasta aproximadamente 1740; estilo de mediados de siglo o pre clásico de 1740 a 1770 y estilo clásico de 1770 a 1800.

Estas fases están basadas en los siguientes hechos: En 1740, justo en el momento en que Haydn fue a Viena como un niño cantante de coro de la iglesia de San Esteban, el emperador Karl VI (1685-1740) muere así como sus dos músicos principales Antonio Caldara (1670-1736) y Joseph Fux (1660-1741). Una gran tradición ha llegado a su fin y Austria atraviesa un periodo de guerras y un decline en las actividades culturales. Alrededor de 1740 llega el fin del reino musical barroco en Austria, he inicia una nueva era musical.

Alrededor de 1770, Haydn compone sus tres de cuartetos Opus 9, número 17 y 20 que junto con un número de importantes sinfonías, que resaltaron en la creación del estilo clásico. A pesar de que Haydn estaba en ese entonces viviendo en una residencia alejada de Viena, sus trabajos rápidamente encontraron posición en los centros europeos musicales y llegaron a Mozart a quien le inspiraron a realizar sinfonías prominentes. La última fecha de la que se tiene conocimiento es alrededor de 1880 que marca al mismo tiempo el final de las actividades de Haydn.³¹

El periodo de 1740 a 1770 es caracterizado por un decline en la música de naturaleza pretenciosa y un incremento en el interés de una música más ligera y fácil para complacer el gusto y habilidades de los aficionados. Cualidades que se transmiten al período Clásico en donde la música es normalmente equilibrada, muy armoniosa con ritmo lento, de melodías con escalas diatónicas o por terceras, ritmos sencillos y estructuras ternarias para poseer significación universal, pensamiento con el que simpatizaban muchos músicos de la época, como por ejemplo Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714-1787).

³¹ J. P. Larsen. "Some Observations on the Development and Characteristics of Vienna Classical Instrumental Music": 23-24.
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/901585?uid=3738664&uid=2134&uid=4577886757&uid=2&uid=3&uid=4577886747&uid=60&sid=21101738862947> (consultada el 16 de agosto del 2014).

La función de la música ya no radica en la imitación de la naturaleza sino en una expresión simbólica del más alto orden (pensamiento que coincide con las ideas filosóficas de la antigüedad); por tal motivo la música ahora representa la idea del sonido equilibrado y organizado.

El periodo clásico se consolida cuando Haydn y Mozart, crean un estilo en el que el efecto dramático aparece notablemente y la expresión y elegancia van de la mano.

Ambos compositores fusionan géneros musicales y el desarrollo en su producción musical es profunda. Haydn aportó sus conocimientos al desarrollo de la música sinfónica, (música de teclado y de cámara que se convierte en sinfonías e incluso en material operístico), y Mozart asimiló las ideas musicales de la época en sus sonatas, cuartetos y en todo el estilo operístico y de concierto. En lo que respecta a la música sacra, el Barroco sigue siendo dominante.³²

ASPECTOS BIOGRÁFICOS.-

En la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX, comienza un cambio social y musical en el que las nuevas ideas fluyen y transforman las artes. En ésta época surge la gran figura de Wolfgang Amadeus Mozart, que es considerado junto con Haydn, genio del arte musical y representante del Clasicismo. Wolfgang, cuyo nombre completo era Johannes Crysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart nace en Austria, en la región de Salzburgo el 27 de enero de 1756. Era el séptimo hijo del músico, director y compositor Johann Georg Leopoldo Mozart Lerdupedo (1719-1787) y de Ana María Pertl (1720-1778), de los cuales sólo sobrevivía, además de Mozart, su hermana llamada María Anna Walburga Ignatia Mozart (1751-1829), llamada familiarmente Nannerl.

El padre, Leopoldo descendía de una familia modesta de artesanos, pero elevó su nivel cultural gracias a sus esfuerzos por estudiar griego, latín, canto, órgano y composición. Se instruye posteriormente en el violín y publica su famoso libro *Tratado completo sobre la*

³² Charles Rosen. *El estilo clásico, Haydn, Mozart, Beethoven*. (Madrid: Alianza Editorial S.A., 2006), 51-62.

técnica del violín (publicado en Augsburgo en 1765 y traducido a varias lenguas como neerlandés, 1766; francés, 1770 y ruso, 1804).

Es conocido como excelente pedagogo y alcanza el puesto de *Hofkomponist* (compositor de la corte), además era violinista de la orquesta y más tarde ocupa el cargo de vice maestro de capilla.³³ Así, Wolfgang y su hermana Nannerl nacen y se desenvuelven en el centro de una familia donde solamente importa la música, en una sociedad donde cada casa señorial tiene su propia orquesta y en la que una composición musical forma parte de todo momento importante.

Nannerl, a la edad de ocho años recibía clases de clavecín de su padre, quien pronto se ve obligado a educar también a Wolfgang cuando tenía tres años, debido a que muestra gran interés por el clavecín y mucha intuición armónica. Así, comienza a desarrollar su gran talento musical, lo cual se demuestra a sus cuatro años de edad, pues ya es capaz de aprender piezas sin ninguna dificultad y descifra las mismas partituras que su hermana. A la edad de cinco años toca con limpieza y medida, posee también el don de repetir sin errores melodías que había escuchado en iglesias o en conciertos gracias a su prodigiosa memoria, toca también el violín y revela aptitudes extraordinarias para la composición.

En 1762, cuando Wolfgang contaba con seis años de edad y Nannerl con once, Leopoldo decide convenientemente empezar a presentar a sus hijos músicos en las ciudades más importantes del continente y es cuando comienzan los viajes artísticos de la virtuosa familia.

El primer viaje es a Múnich en Alemania donde se presentan ante la corte de Maximiliano III (1745-1777), en la cual son muy aplaudidos. A finales de ese año se presentan por invitación en Schönbrunn, el palacio real en Viena y tienen gran éxito, por lo cual reciben otras invitaciones para tocar en diferentes cortes de Europa. No tenían ni un sólo día de descanso y sucede entonces la primera advertencia, una grave enfermedad recae sobre

³³ Ives y Ada Rémy. *Mozart*. Trad. Felipe de Ximénez de Sandoval. (Madrid: Espasa- Calpe, S.A., 1974), 13.

Wolfgang, le había dado escarlatina y debido a ello las puertas de la aristocracia vienesa les cierra sus puertas y regresan a Salzburgo.

En 1763 Leopoldo prepara otra gira de conciertos y comienzan un viaje que dura tres años y medio. La visita comienza nuevamente en Múnich, luego Augsburgo (ciudad natal del padre, donde gastan lo ganado en Múnich, pues compran un magnífico clavecín al famoso fabricante Andreas Stein (1728-1792)), Fráncfort, Stuttgart y Mannheim, que eran notables centros musicales. Durante los viajes, Wolfgang continuaba con su preparación musical y compone su *Minué* en sol (K. 1), la primera de sus obras autografiadas. En Bruselas compone su primera sonata que posteriormente se publica junto con otras piezas en dos volúmenes. Durante su viaje conoce a grandes músicos como el violinista Pietri Nardini (1722-1793), al compositor Luigi Tomasini (1741-1808) y escucha la famosa orquesta de Mannheim que lo deja impresionado.

En 1764 son invitados al Palacio real de Londres donde ofrecen conciertos para la corte y aristócratas. Además, conoce a Johann Christian Bach (1735-1782), el hijo menor de Juan Sebastian Bach (1685-1750), quien se vuelve su amigo y le transmite sus conocimientos sobre la ópera, género en el que sobresalía. También se contagia de las influencias musicales que había dejado Haendel (quien había fallecido en aquel lugar hace escasos cinco años) y de todas estas riquezas musicales aprendidas surgen las Sinfonías 1 y 4 (K16 y 19).

Continuando con la gira, en 1765 la familia Mozart se dirige a Flandes y a Holanda, para luego regresar por Francia, Suiza y Baviera, pero en el transcurso del largo viaje Nannerl enferma y casi muere de congestión pulmonar; y Wolfgang sufre de fiebre reumática debido al cansancio. Por fin el 30 de noviembre de 1766 retornan a Salzburgo. En ésta ocasión hacen un alto para dedicarlo a ampliar los estudios en composición de los jóvenes, periodo que abarca los años de 1766 a 1769 en el que Wolfgang no cesa de componer y escribe un par de sinfonías y una misa, entre otras.³⁴

³⁴ Ernesto de la Guardia. *Mozart, su vida y su obra*. (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956), 15-19.

En 1769 Leopoldo y su hijo ponen la mira en Italia y el 10 de diciembre de ese año emprenden el nuevo viaje. La ópera triunfa en todas las capitales y los italianos están en la cúspide del género y Wolfgang con sus ya catorce años llega para ser reconocido como un gran compositor e intérprete. En la primera etapa de la gira triunfa y todos quieren verlo tocar el órgano, tal es su éxito que en Milán le encargan una ópera y compone *Mitridates, rey de Ponto*, con la cual conquista el género de la ópera seria. Entre sus invitaciones a conciertos continúa componiendo y se inicia en el género de los cuartetos, así surge su *Cuarteto de cuerdas K. 80*. Un dato muy sorprendente es su paso por la Capilla Sixtina, en la cual estaba prohibido consultar y copiar partituras, pero Wolfgang escucha el famoso *Miserere* de Gregorio Allegri (1582-1652) y con sólo oírlo lo graba en su memoria y al llegar a su casa lo transcribe completo.

Después de una gira de quince meses, en 1771 la familia Mozart regresa a Salzburgo, donde Wolfgang sigue componiendo y escribe una ópera coreográfica *Festa teatrale*, las *Sonatas religiosas*, el oratorio *Betulia Liberada* y sus *tres sinfonías K. 75, 73 y 110*, todas ellas con influencias asimiladas en Italia. A su regreso, muere el anciano príncipe-arzobispo Sigismund Graf von Schrattenbach o Segismundo (1698-1771), quien tenía muchas concesiones con los Mozart y asciende el príncipe- arzobispo Jerónimo Von Colloredo Wallsee (1732-1812) que gusta de la música italiana, por lo cual nombra a Wolfgang *Konzertmeister* (primer violín de la orquesta y director de conciertos).

Así, en 1772 comienza a escribir una serie de sinfonías basándose en la forma sonata. Por estas fechas compone también una nueva serenata teatral llamada *El sueño de Escipión*. En octubre de ese año, gracias a un contrato que Wolfgang tenía para escribir y presentar la ópera *Lucila Sila*, consiguen permiso del príncipe arzobispo y emprenden el regreso a Italia con la ilusión de entrar a la corte de Florencia. En Milán, así como en París, empiezan a cosechar nuevamente triunfos, aunque ya intrascendentes, pues a pesar de haber escrito seis sonatas, seis cuartetos de cuerda llamados *Milaneses*, tres sinfonías y naturalmente la ópera encargada, la magia del niño prodigio comienza a desaparecer y los contemporáneos lo visualizan como un compositor más que ha quedado encasillado. La esperanza de formar parte de la corte de Florencia desaparece y en 1773 tiene que emprender su regreso a

Salzburgo y ponerse al servicio del autoritario arzobispo Colloredo, quien limita su genio musical.

En el mismo año de 1773 el arzobispo Colloredo sale a un largo viaje y Leopoldo, consciente de que su hijo no tiene futuro en aquella corte, lo lleva a Viena, con la esperanza de que consiga un puesto en aquella corte. Pero la audiencia con la emperatriz no resulta como lo esperaban; sin embargo, como siempre, obtienen provecho espiritual y artístico, pues oyen las óperas de Willibald Gluck (1714-1787), música de Antonio Salieri (1750-1825), de Leopold Gassmann (1729-1774) y la gran revelación, un nuevo y admirable modelo, el genio de Joseph Haydn (que posteriormente sería fiel amigo de Wolfgang y lo llamaría papá Haydn).³⁵

Así, regresan a Salzburgo, pero Wolfgang con mayor conocimiento de los estilos musicales, comienza a demostrar esta madurez escribiendo su primer *Quinteto de cuerdas K. 174* y el *Concierto para piano en Re K. 175*. También escribe algunos conciertos para piano y violín, varias sonatas de piano y la célebre *Serenata Haffner*. Sin embargo la corte también exige a sus músicos componer música galante, *Tafelmusik* (música de mesa), cuyo objeto era amenizar los banquetes del palacio y acompañar las conversaciones, así nacieron los *divertimenti*, *cassations* y otros estilos siempre de corte amable. Este periodo transcurre de los años 1774 a 1776.

En 1777 Leopoldo consigue un permiso de la corte para que su hijo realice un nuevo viaje, pero esta vez no lo acompaña, porque tenía que conservar su puesto así que, esta vez viaja con su madre. Con veintiún años de edad, Wolfgang emprende un viaje a Múnich donde pide audiencia con Maximiliano III pero fracasa. Luego van a Augsburgo, donde conoce a su prima María Anna Thekla (1758-1841) que era llamada familiarmente la *Bäsle*, quien es de su agrado pero decide seguir su camino. Llega entonces a Mannheim y ahora a su primer gran amor, la señorita Aloysia Weber (1760-1839), de diecisiete años que es cantante y a la cual le dedica varias de sus composiciones como las *Cuatro pequeñas arias para Aloysia*.

³⁵ Ives y Ada Rémy, *Mozart*, 43.

En 14 de marzo 1778 los Mozart se despiden de los Weber y parten rumbo a París, donde las cortes no le prestaban mucha atención y nuevamente no encuentran el éxito esperado. Aun así, algunos que reconocían su talento le encargan obras amables y además se ganaba algunos luises de oro dando clases particulares; es la etapa en la que el duque de Adrien Louis de Guines (1735-1806) le pide lecciones para su hija y posteriormente le encomienda que componga un *Concierto para flauta y arpa*, el cual interpretó el propio duque, pues era excelente flautista y la hija, que era buena arpista.³⁶

En este viaje la madre de Wolfgang enferma y el 3 de julio fallece, por lo que le escribe una carta a su padre Leopoldo contándole la tragedia (de la que aún queda constancia). Por si fuera poco, se dirige a Estrasburgo para buscar a Aloysia, pero ella se encontraba en Múnich trabajando como cantante, por lo cual regresa al lado de su padre.

En 1779, cuando iba a cumplir veintitrés años, en su regreso a Salzburgo es nombrado *Konzertmeister* por Colloredo y compone en esta etapa la *Misa de la coronación K. 317*, el *Divertimento en Re Mayor K. 334* y la *Sinfonía concertante para violín, viola y orquesta K. 364*, entre otras. Posteriormente en 1780 le encargan una gran ópera en Múnich y al ir a presentarla triunfa, pero Colloredo que estaba de viaje en Viena, al enterarse del éxito de su súbdito lo manda a llamar. Enojado por la popularidad de Wolfgang lo humilla constantemente haciéndolo comer con la servidumbre, hasta que el músico se revela y tras un enfrentamiento verbal con el arzobispo, el 13 de junio de 1781 termina para siempre con la etapa de Salzburgo.

Por tal acontecimiento Wolfgang que ahora tiene veinticinco años, se queda en Viena y se instala como pensionista con la señora Weber, donde Aloysia ya no estaba, pero quedaban sus tres hermanas, Josepha Weber (1758-1819), Sophie Weber (1763-1846) y Constanca Weber (1762-1842). Esta última tenía 19 años, era sencilla, ni fea ni linda y poco inteligente, pero tenía buen sentido del humor, lo cual llamó su atención. Así el 4 de agosto de 1782, en contra de la voluntad de su padre y con el apoyo de la baronesa de Waldtätten

³⁶ Pierre Petit. *Mozart o la Música Instantánea*. (Madrid: Ediciones Rialp, S. A., 1993), 184- 185.

(amiga de la novia que costea los gastos de la boda y presta su casa para la fiesta), se casa con Constancia, con la que tuvo seis hijos, de los cuales sólo el segundo y el último llegaron a la edad adulta.³⁷

Como músico independiente, un poco antes de su boda, compone su primera gran ópera, *El rapto del serrano*, la cual se estrenó en julio de 1782 con gran éxito. Además, es la etapa donde escribe *Idomeneo*, la *Misa en Do*, el *Réquiem* y la *Gran Partita K. 361*.

El 17 de junio de 1783 nace su primer hijo llamado Raimund Leopold Mozart (1783-1783), poco después de su nacimiento, dejan al niño confiado a una nodriza y deciden ir a Salzburgo para presentar a Constancia a Leopoldo y Nannerl, los cuales no la reciben con mucho júbilo pues consideraban que al no ser músico, no podía aportar nada a la carrera artística de Wolfgang y sólo la entorpecería. A un mes de su llegada se enteran de la muerte de su pequeño hijo y es en este periodo cuando Wolfgang da a conocer la *Misa en do menor K. 427*. De regreso a Viena se detienen en Linz donde ahora compone la *Sinfonía Linz*.

En 1784, Nannerl contrae nupcias con el barón Von Bershtold (quince años mayor que ella); y Constancia da a luz a su segundo hijo llamado Karl Thomas (1784-1858). Ese mismo año Wolfgang ingresa a la masonería³⁸, haciéndose aprendiz de la logia vienesa de la Beneficencia, pues compartía sus ideales de libertad y de fraternidad en el trabajo común.

En 1786, Lorenzo Da Ponte (1749-1838) escribe el libreto de *Las bodas de Fígaro* y encomienda a Wolfgang la música de la ópera, la cual se estrena en mayo de 1786 con un éxito pasajero y con ganancias mínimas; por lo cual, debido a las deudas y pocas ganancias en obras y clases particulares, Wolfgang pide dinero prestado en varias ocasiones a sus amigos de la logia masónica. En éste año también compone la *Sinfonía Praga*, la cual

³⁷ Ernesto de la Guardia, *Mozart, su vida y su obra*, 44- 45.

³⁸ Masonería o francmasonería es una organización de carácter secreto que reúne individuos agrupados en entidades conocidas como logias bajo un precepto de fraternidad. La institución se autodefine como filántropa, filosófica, simbólica y no religiosa, de propiedad iniciática y con la finalidad de impulsar el progreso moral e intelectual de las personas. <http://definición.de/masoneria/#ixzz2JT2BpoKc> (consultada el 16 de agosto del 2014).

interpretaría en dicho lugar y esta época nace su tercer hijo Johann Thomas Leopold Mozart (1786-1786) que muere ese mismo año.

De regreso a Viena en 1787 y tras el éxito en Praga, está motivado y dispuesto a trabajar con entusiasmo pero el 28 de mayo su padre Leopoldo enferma y muere. Compone entonces la *Pequeña música nocturna*, con ideas de sentimientos tiernos a téticos. También nace su hija Friedericke María Anna Mozart (1787-1788) que muere un año después.

Continúa con su vida y por encargo, Wolfgang junto con los versos de Da Ponte, realizan en Praga el 29 de octubre de ese año el estreno de la ópera *Don Juan*. A su regreso a Viena se entera de que Gluck, compositor de la cámara imperial y real, acaba de morir y hereda su puesto, pero con un sueldo mucho menor, por considerarlo muy joven e inexperto. En esta etapa de letargo escribe el *Trío en Mi Mayor K. 542*, *Sonatas para principiantes K. 545 y 547*, *Trío en Do Mayor K. 548* y *tres sinfonías K. 543, 550 y 551*, entre ellas la famosa *Júpiter*.

En 1789 escribe su nueva ópera *Cosí fan tutte*, que se estrena en Viena el 26 de enero de 1790, pero sin gran éxito y con pocas ganancias, apenas suficientes para pagar deudas. Nace su hija Anna María Mozart (1789-1789) pero no sobrevive.

En el año de 1790 recibe una invitación para ir a Londres, lo cual es de su agrado, pues Wolfgang era anglófilo, pero declina la invitación debido a su estado físico, el cual no era el mejor por consecuencia de anteriores enfermedades y al constante trabajo sin descanso que había tenido a lo largo de su vida. También se encuentra en un estado económico alarmante, lleno de deudas y gastos. Ese año nace otro hijo, Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791-1844), después de Karl Thomas Mozart que ya contaba con siete años.³⁹

En este año Emanuel Schikaneder (1751-1812), que era empresario, actor, autor y cantante, hermano de logia de Wolfgang y amigo suyo, le propone realizar una ópera alemana sobre

³⁹ John Rosselli, trad. Sascha Pablo Koch. *Vida de Mozart*. (Madrid: Editorial Cambridge University Press, 2000), 18.

un cuento oriental llamado *Lulu* o *La flauta Mágica* (al que le había trazado un *singspiel*), con honorarios pagados por adelantado y con disposición de una cabaña solitaria situada en las praderas de Viena al lado de su teatro. Wolfgang, que ya tenía treinta y cuatro años acepta la propuesta y comienza su gran ópera, pero posteriormente suspende momentáneamente su labor pues le encargan una ópera histórica llamada *La Clemenza de Tito* que se estrena en Praga el 6 de septiembre de 1791 en presencia de los emperadores, sin éxito alguno.

A su regreso termina *La flauta mágica*, que es estrenada el 29 de septiembre de 1791 y se convierte en un éxito rotundo, causa gran sensación y remuneración económica pero sólo para Schikaneder, pues él tenía los derechos y consideraba pagados los servicios prestados del compositor.

Wolfgang, ya extremadamente débil y muy deteriorado físicamente, trabaja todavía en una cantata para su logia y en el famoso *Réquiem*, encargo que tenía de un hombre misterioso que se le había presentado dos veces vestido de luto y con un rostro severo, del cual ya había recibido el pago total por la obra. Wolfgang tenía la obsesión de que ese hombre misterioso era un espectro que le anunciaba su muerte y afirmaba que la composición encargada era para sí mismo. Ocasionalmente la interrumpió para componer el *Concierto para clarinete K. 622* y su última cantata, *El elogio de la amistad K. 623*.

Al retomar el *Réquiem* escribe con sus últimas fuerzas el *Dies Irae* y ya muy enfermo y en cama, se encuentra en compañía de su cuñada Sofía (pues Constanza no se encontraba en ese momento con él) y muere en las primeras horas del 5 de diciembre de 1791 a la edad de treinta y cinco años.

El 6 de diciembre los pocos parientes y músicos simpatizantes siguen la carroza del maestro compositor a la catedral de San Esteban para las exequias, que luego es llevada al cementerio de San Marx. Se sabe que al cementerio no fue Constanza debido a que se encontraba enferma y nadie más asistió debido a una repentina tormenta. El cuerpo, que fue sacado del ataúd reutilizable y metido en un saco de lino, fue rociado con cal viva y metido

en una tumba con cuatro o cinco más. A los siete años estas tumbas se vaciaban y se volvían a utilizar. Por esta razón nadie sabe exactamente dónde fue enterrado Wolfgang ni dónde pueden estar sus restos.

Por lo que respecta a Constancia, vuelve a contraer nupcias con el diplomático Georg Nikolaus von Nissen (1761-1826), secretario de la Embajada de Dinamarca, que además fue uno de los primeros biógrafos de Amadeus Mozart, pero vuelve a enviudar en 1826 y vive sus últimos años en Salzburgo, donde muere en 1842 a la edad de ochenta años.⁴⁰

Posteriormente el musicólogo austriaco Ludwig von Köchel (1800-1877), en el año de 1862 se ocupó de elaborar la primera lista completa de las obras de Amadeus Mozart, la cual es conocida como *Catálogo cronológico y temático de las obras completas de W. A. Mozart*, o simplemente *Catálogo Köchel* (abreviado KV o K). Su última revisión fue llevada a cabo por el musicólogo alemán Alfred Einstein (1880-1952) en la 3ra edición de 1936, donde reubicó algunas obras en el lugar que se estimó correcto, pero para mantener el orden original solo se agregó una letra al número original.⁴¹ Actualmente la obra *K. 299* es el *Concierto para arpa y flauta en do mayor* que Wolfgang compuso en su estancia en París de la cual se hablará a continuación.

ANÁLISIS DE LA OBRA.-

Para comprender y desglosar el *Concierto para arpa y flauta en do mayor K. 299*, primero se definirá la forma musical del concierto.

La palabra *Concierto* se aplica a una obra musical que se define como *composición dividida en varios movimientos y concebida para el lucimiento de uno o varios instrumentos solistas, con los cuales colabora una orquesta*. Cabe mencionar que esta definición se aplicó originalmente a una obra vocal, con acompañamiento de órgano o de otros instrumentos; el concierto instrumental es entonces posterior.

⁴⁰ Ernesto de la Guardia, *Mozart, su vida y su obra*, 75-77.

⁴¹ http://www.salzburg.info/es/arte_cultura/wolfgang_amadeus_mozart/wolfgang_amadeus_mozart (consultada el 16 de agosto del 2014)

Las fases del concierto comienzan con el *Concierto grosso*, que es creado por el compositor italiano Arcangelo Corelli (1653-1713) y era escrito para orquesta de instrumentos de cuerda- arco, en la cual se establecían dos grupos: el de los solistas denominado *concertini* y el de la masa orquestal restante que constituía el *grosso* o *ripieno* (relleno).

Posteriormente surge el *Concierto preclásico*, que poco a poco llegó a tener una estructura propia, influida por la fuga y la suite. Es creado por los virtuosos violinistas italianos de la época. Normalmente constaba de tres movimientos que eran vivo-lento-vivo.⁴²

Finalmente, a partir del siglo XVIII ya predomina el concierto para instrumento solista por sobre el concierto de grupo o concierto grosso y así se consolida el *Concierto clásico*. En ésta etapa aumentan los conciertos públicos por lo que la habilidad virtuosa del solista se intensifica con la finalidad de atraer a un auditorio amplio. Las secciones solistas crecen en dimensiones y en importancia y a fines de siglo, el concierto ya totalmente desarrollado, despierta por medio de una exposición llamativa y dramática, el interés del escucha.

En esta etapa del concierto, los instrumentos favoritos son el violín y el clavier, por lo que es mucho menor la cantidad de conciertos para otros instrumentos melódicos. Al aumentar su popularidad, el concierto para instrumento solista adquirió algunas de las características formales de la sinfonía (como los movimientos rápido-lento-rápido-muy rápido, y la estructura de forma sonata clásica). También se adaptó, gracias a Wolfgang Mozart, la *forma sonata* (excluyendo el Minué) con modificaciones de detalle impuestas con la finalidad de conseguir que los temas principales (presentados en doble exposición) pudiesen pasar del solista a la orquesta y viceversa. Los tiempos siguieron siendo tres (vivo- lento- vivo), el primero está generalmente escrito en *forma sonata* y el segundo se expone en una tonalidad relativa.

⁴² Joaquín Zamacois. *Curso de formas musicales*. (España: Span Press, Inc., 1997), 206-208.

Finalmente está el *Concierto posclásico*, donde se tiende a aligerar la doble exposición, e incluso a suprimirla o sustituirla por una simple repetición inmediata del primer tema que pasa de la orquesta al solista o viceversa y el segundo tema cuando aparece, con lo cual se acerca aún más el concierto a la forma sonata.

En el estilo musical del concierto es importante, como ya se dijo, el lucimiento del solista, por lo que además del virtuosismo desarrollado durante la composición, generalmente se ofrece otra fase virtuosa considerada como la más importante, llamada *Cadenza*, la cual es un solo absoluto que se ejecuta en el primer movimiento siendo preparada por la orquesta, pero permaneciendo en silencio durante el desarrollo. Esta sección no estaba escrita por el compositor y dejaba que el solista improvisara sus virtuosos pasajes con base en los principales temas del movimiento en que iba incluida. A principios del siglo XIX las *cadenzas* se comenzaron a escribir tanto por los solistas como por los compositores y fueron incluidas como repertorio.

Establecido el concepto y la ubicación histórica del Concierto en sus diferentes etapas, se analizará el *Concierto para flauta y arpa en do mayor K. 299* de Wolfgang Mozart.

Por la parte histórica se sabe que en 1778 Wolfgang viaja a París, donde no tiene mucho éxito con las cortes y sin empleo fijo, se obliga a dar lecciones de piano y a componer lo que le pidan a cambio de dinero. Es así como el duque Adrien Louis de Guines le solicita lecciones para su hija y le encomienda una obra en la que debe utilizar dos instrumentos que no le agraden y elige la flauta (instrumento que dominaba a la perfección el duque de Guines) y el arpa (la cual tocaba la hija con un buen nivel).⁴³ Es así como surge dicho concierto que el mismo duque y su hija interpretan.

⁴³ Ives y Ada Rémy, *Mozart*, 58.

Respecto a la mala situación económica y las dificultades para cobrar estos trabajos, existen una carta que Wolfgang le escribe a su padre Leopoldo y en la cual dice:

La hija del duque va a casarse y no seguiré tomando lecciones – lo que por mi honor, que no es una gran desgracia-. No pierdo nada con ello, porque lo que el duque me paga me lo da cualquiera. Daos cuenta: el duque de Guines, a cuya residencia tengo que ir diario durante dos horas, me hizo dar veinticuatro lecciones; se marchó al campo, vino diez días más tarde sin avisarme de ello; si no me hubiera enterado por casualidad aún no me hubiera enterado de ello. Finalmente, la gobernanta saca una bolsa y me dice: “Perdóneme que sólo le pague doce lecciones, ahora no tengo más dinero”. A lo que el músico alemán no había quedado satisfecho y no aceptó el dinero. Me parece que el duque quería pagarme una hora de cada dos; además tiene desde hace cuatro meses un concierto para flauta y arpa que todavía no me ha pagado. Voy a esperar la boda y después pediré a la gubernatura que me pague lo mío. Lo que me molesta es que estos idiotas franceses sigan creyendo que aún tengo siete años, porque me conocieron a esa edad. La verdad, y así me lo ha dicho muy seriamente la señora d’Epinay, se me trata como a un principiante y ella piensa de otro modo, pero el vulgo es el que manda.⁴⁴

Es en este contexto en el que Amadeus Mozart compone en 1778 a sus veintiún años de edad el *Concierto para flauta y arpa en do mayor K. 299*, que consta de tres movimientos: *Allegro*, *Andantino* y *Rondó*.

Primer movimiento: *Allegro*.- Está escrito en *forma sonata*, en la tonalidad de *Do Mayor* y con compás de 4/4, comienza con la *exposición* que se encuentra en los compases 1 al 132 y la organización es la siguiente. El **tema A** esta contenido del compás 1 al 20. En los primeros tres compases la orquesta junto con los solistas inician el tema con energía, anunciando así el inicio de la obra con carácter de *allegro*, posteriormente solamente la orquesta continua con el tema que concluye hasta el compás 20, no sin antes pasar por pequeñas inflexiones al relativo de *la menor* en el compás 16 y a la dominante de *Sol Mayor* en el compás 17.

⁴⁴ Pierre Petit, *Mozart o la Música Instantánea*, 184.

El **tema B** aparece nuevamente, está de los compases 189 al 200, en *Do Mayor* pero contiene inflexiones al relativo menor, *la menor*, a la subdominante *Fa Mayor*, a *do menor*, a *re menor* y a la dominante, *Sol Mayor*. Del compás 201 hasta el 211 hace un pequeño puente y presenta en el compás 212 hasta el 242 nuevamente el tema B, en *Do Mayor*, donde hay una pequeña inflexión a la subdominante *Fa Mayor* en el compás 219. En el compás 221 retorna a la tonalidad de origen y hay un desarrollo del tema, que prepara la siguiente sección, la coda.

196 *Tema B en Do Mayor* 197 198 Inflexión a *Fa Mayor*

199 200 201

re menor *Sol Mayor* Comienza Puente en *Do Mayor*

La coda comienza en el compás 243 y está construida con elementos del **tema A**, en la tonalidad original. En el compás 247 hace una pequeña inflexión a *Sol Mayor*, pero regresa en el siguiente compás a *Do Mayor* y se prepara por medio de un *rallentando* y posteriormente por un acorde de tónica con calderón la **Cadenza**, que es interpretada por ambos instrumentos solistas.

Reexposición del tema A en *Fa Mayor* con orquesta y solistas

13 14 15 16

El **tema B** aparece de los compases 21 al 31, en *Do Mayor*, aquí el tema principal es desarrollado por la flauta del compás 21 al 24, a lo cual responde ahora con el tema principal el arpa del compás 25 al 28 y retoma la melodía la flauta del compás 29 al 31 para cerrar la sección.

20 21 22 23

Del compás 32 al 52 se presenta el **tema C** y un desarrollo del mismo en *Do Mayor*, pasando por una pequeña inflexión a *re menor* en el compás 34 y 35. En la sección el tema es expuesto primero por la orquesta, luego es continuado por la flauta delicadamente desde el compás 35 pero es retomado por la orquesta o piano desde el compás 39. En el compás 42 la flauta retoma el tema pero ahora es alternado con el arpa, en donde además se produce el desarrollo del tema. Desde el compás 50 al 53 el arpa por medio de progresiones descendentes y ascendentes concluye la sección y da paso a un puente.

El puente está de los compases 53 al 57 que inicia en *Do Mayor* y prepara gradualmente el retorno del tema A. Por su parte la flauta comienza con una nota de *Do7* en forma de pedal que va descendiendo por medios tonos hasta establecerse en un *Si bemol* en el compás 55 y haciendo una inflexión a *Fa Mayor*, con lo que se marca el retorno a la tonalidad original y el regreso del tema A.

La **reexposición del tema A** es a partir del compás 58 al 65, en la tonalidad de *Fa Mayor* y es desarrollado por la flauta.

Final del puente en *Fa Mayor* Tema A ahora en *Fa Mayor*

57 58 59 60

Del compás 66 al 76, aparece la **reexposición del tema B**, que continua en la tonalidad original y es desarrollado por los solistas. Del compás 77 al 103 se presenta también la **reexposición del tema C** y un desarrollo del mismo. El tema sigue en *Fa Mayor*, pero hace pequeñas inflexiones a *sol menor* en el compás 79 y 80 y a *Si bemol* en el compás 86 y 87, pero retoma en el mismo compás 87 retoma la tonalidad de origen donde se produce el desarrollo del tema y la conexión con la cadenza.

Inflexión a *sol menor* y regresa a *Sol Mayor*

Musical score for measures 78-81. The score is in 3/4 time and features a modulation from Sol Mayor to sol menor (measures 79-80) and back to Sol Mayor (measure 81). The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. The flute part has a melodic line with dynamic markings: *cresc.* (measures 79-80), *p espressivo* (measures 80-81), and *p* (measure 81). Trills are marked with 'tr' and accents with 'v'.

Inflexión a *Si bemol* y a *Fa Mayor*

Musical score for measures 85-88. The score is in 3/4 time and features a modulation from Si bemol to Fa Mayor (measures 87-88). The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. The flute part has a melodic line with dynamic markings: *cresc.* (measures 86-87), *generoso* (measures 87-88), and *p* (measure 88). Trills are marked with 'tr' and triplets with '3'.

La Cadenza se encuentra en el compás 103 y contiene variaciones de todos los temas.

Corre a cargo de ambos solistas. Después de la cadenza, en el compás 104 y hasta el 112 nuevamente encontramos una **reexposición del tema A** en la tonalidad original.

Para finalizar el movimiento, del compás 113 al 118 se encuentra la **coda** que contiene por parte de la flauta una escala descendente que llega a un *Si bemol* en compás 114, continuando con un par de delicados trinos que continua el arpa y se produce el cierre del movimiento marcando la tonalidad de origen.

Movimiento tres: Rondo, Allegro.- Escrito como forma de antiguo Rondó, que era casi siempre la pieza final de la suite, la cual pasó a ocupar este lugar en las sonatas clásicas. Su forma es un *Estrillo*, más o menos extenso o importante, normalmente en tono principal, alternado con *Coplas* en tonos distintos y libremente constituido. Fue enriquecido por el tipo sonata que consistió en construir y reexponer su copla I como si se tratase de un tema B –antecedido o no del correspondiente Puente- de dicho tipo Sonata.⁴⁶

Tomando en cuenta lo anterior, el tercer movimiento ésta en la tonalidad de *Do Mayor*, en compás de 2/2. Es contrastante con el movimiento anterior pues es de carácter alegre y ligero. Comienza con una anacrusa e inmediatamente después se expone el *tema A* del compás 1 hasta el primer tiempo del 16, pues es donde termina el tema, en la tonalidad principal.

The image shows a musical score for a Rondo movement. It begins with an anacrusis, indicated by an upward arrow and the text 'Inicio con anacrusa'. The tempo is 'Allegro' and the dynamics are 'p' (piano). The first four measures are numbered 1, 2, 3, and 4. A bracket above the score spans from measure 1 to measure 16, labeled 'Tema A en Do Mayor'. The score includes dynamics like 'p' and 'sim.' (similante).

Del compás 16 al 27 se encuentra un *puente* que nos sirve como conexión entre el tema A y B.

El *tema B* esta de los compases 28 al 41 en la tonalidad de *Do Mayor*, al igual que el tema A y el puente, el tema B es desarrollado por la orquesta o piano (según la versión).

Del compás 42 al 57 aparece una *coda* que anuncia el final de la sección de los temas presentados por la orquesta o piano y prepara la entrada de los solistas.

⁴⁶ Zamacois, 157, 158, 196, 197.

En el compás 58 al 85 tocan los solistas, empiezan la sección con *variaciones del tema A*, en la tonalidad de *Do Mayor*, primero el arpa y después la flauta, posteriormente entra la orquesta desde el compás 77 pero, del compás 86 al 89 se produce un *pequeño puente* de cuatro compases que sirve como conexión para llegar al *tema C*.

Final de la coda

Comienza el *tema A* con variaciones

57 58 59 60

El *tema C* está del compás 90 al 97, en *Do Mayor*, pero en el compás 92 modula al relativo menor, es decir *la menor*, para terminar en la dominante, en *Sol Mayor* en el compás 95. El tema corre a cargo de la flauta y el arpa lo adorna con delicados arpeggios, hasta que nuevamente, con la participación de la orquesta, se llega a un *pequeño puente* que está de los compases 98 al 111. En el puente se encuentra una modulación en el compás 104 a *Re Mayor* y en el compás 110 regresa a *Sol Mayor*.

Final del puente que conecta a *tema B*

Comienza *tema C* en *Do Mayor*

Inflexión a *la menor*

88 89 90 91 92

Del compás 112 al 142 se encuentra el **tema A'** en *Sol Mayor*, desarrollado por la flauta y posteriormente en el compás 128 por la orquesta y el arpa. A partir del compás 136 y hasta el cierre de la sección, el tema es retomado por la flauta y el arpa. En el compás 143 y hasta el 158 hay un **puente** que conduce al desarrollo del movimiento.

The image shows a musical score for measures 109 to 112. The score is written for piano and flute. Above the staff, there are labels: 'Puente' (measures 109-110), 'Inflexión a Sol Mayor' (measures 110-111), 'Puente' (measure 111), and 'Comienza tema A'' (measure 112). The flute part in measure 112 is marked 'P dolce'. The piano part in measure 110 is marked 'sempre f'.

El **desarrollo** está de los compases 159 al 167, en él se juega con elementos de los temas antes expuestos. Posteriormente aparece un nuevo **puente** desde el compás 167 al 181 y se prepara así el regreso del tema A, no sin antes modular en el compás 174 a *Do Mayor*.

Del compás 181 al 196 se encuentra la **reexposición del tema A**, en la tonalidad original, pero nuevamente hace un **puente** del compás 197 al 206, donde se encuentra una inflexión en los compases 202 a 204 una inflexión a *la menor* y en el mismo compás 204 modula a *Fa Mayor*, tonalidad que conduce a un nuevo desarrollo.

El **segundo desarrollo** está de los compases 207 al 261, está es una sección bastante extensa donde se desarrollan elementos de todos los temas anteriores por parte de los solistas. En el compás 228 el desarrollo se centra en el **tema A** y es expuesto por el arpa, ahora la flauta adorna el tema haciendo escalas ascendentes y descendentes para posteriormente situarse en un pedal de *sol6*, en los compases 245 al 248, que prepara la siguiente variación del tema que será por parte de la flauta y ahora el arpa tiene como función adornar el tema que se presenta, con el que se cierra la sección. Dicho desarrollo presenta varias modulaciones la primera está en el compás 227, pues pasa a *Do Mayor*, en el compás 229 modula a *re menor*, en el 231 nuevamente a *Do Mayor*, en el 238 y 239 a *la*

menor, del compás 240 al 242 pasa a *Fa Mayor*, en el 242 y 243 hace una inflexión a *Sol Mayor* y en el 259 modula a *Do Mayor*.

Del compás 261 al 268 se encuentra la **reexposición del tema C** en *Do Mayor*, donde se hace una inflexión a *re menor* en los compases 263 al 266 para luego volver en el mismo 266 a *Do Mayor*. Posteriormente, de los compases 269 al 282, aparece un **punte** que prepara el regreso del **tema A´**, no sin antes pasar nuevamente por inflexiones, que se producen en el compás 276, que va a *re menor* y en el mismo compás modula a *Sol Mayor* y en el compás 281 se sitúa en la tonalidad de origen, *Do Mayor*.

Del compás 283 al primer tiempo del compás 314 aparece la **reexposición del tema A´**, en la tonalidad de *Do Mayor*, la sección es casi idéntica a la línea melódica del **tema A**, pero la diferencia es la tonalidad y las ligeras variaciones sobre el tema que presentan los solistas a partir del compás 308 y hasta el 313. También hay una inflexión en el compás 295 a *la menor* y en el compás 296 retorna a *Do Mayor*. Al terminar la sección aparece un nuevo **punte**, de los compases 314 al 321, que prepara el regreso del **tema B**.

The image shows a musical score snippet for measures 282 to 286. Measure 282 is labeled "Final del puente" and measure 283 is labeled "Inicia tema A´ en Do Mayor". The score consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The vocal line begins in measure 283 with a piano (*p*) dynamic. The key signature is one sharp (F#), indicating D major. Measure numbers 282, 283, 284, 285, and 286 are printed below the staff.

Del compás 322 al 335 aparece la **reexposición del tema B**, en la tonalidad de *Do Mayor*. Ahora el tema corre a cargo de la orquesta y la flauta donde el carácter de delicadeza se hace presente.

Del compás 336 al 360 encontramos nuevamente una **coda** que es facultativa, pues esta derivada por elementos de todos los temas anteriores que desarrollan principalmente los

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés, Ramón. *Mozart*. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l., 2003.
- De Curzon, Henri, trad. Eduardo L. Chavarri. *Mozart*. Buenos Aires: Editorial TOR, 1942.
- De la Guardia Ernesto. *Mozart, su vida y su obra*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1956.
- Hildesheimer, Wolfgang, trad. Ariel Bignami. *Mozart*. Buenos Aires: Editorial Javier Vergara S.A., 1982.
- Hutchings, Arthur. *Mozart*. Barcelona: Salvat editores S.A., 1986.
- Ives y Ada Rémy, Trad. Felix Ximénez de Sandoval. *Mozart*. Madrid: Editorial ESPASA-CALPE, S.A., 1974.
- Petit, Pierre. *Mozart o la música instantánea*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1993.
- Randel, Don Michael, ed. versión española de Luis Gago. *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Editorial Alianza S.A., 2009.
- Reinhard G. Pauly. *La Música en el Periodo Clásico*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú S.A., 1980.
- Rosselli, John, trad. Sascha Pablo Koch. *Vida de Mozart*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- Rosen, Charles. *El estilo clásico, Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2006.
- Sadie, Stanley ed., y Latham Alison, ed. Adj. *Diccionario Akal/ Grove de la Música*. Madrid: Akal S.A., 2000.
- Spaethling Robert. *Mozart's Letters, Mozart's Life*. New York and London: Editorial Norton & Company, 2000.
- Zamacois, Joaquin.. *Curso de formas musicales*. España: Span Press, Inc., 1997.

Recursos electrónicos.-

Definición de Masonería,

<http://definición.de/masoneria/#ixzz2JT2BpoKc> (consultada el 16 de agosto del 2014).

El hijo más famoso de Salzburgo – vida y obras. 1756 (Salzburgo) - 1791 (Viena),

http://www.salzburg.info/es/arte_cultura/wolfgang_amadeus_mozart/wolfgang_amadeus_mozart (consultada el 16 de agosto del 2014).

Flute and Harp Concerto in C major, K. 299/297c (Mozart, Wolfgang Amadeus),

[http://imslp.org/wiki/Flute_and_Harp_Concerto_in_C_major,_K.299/297c_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)#Complete](http://imslp.org/wiki/Flute_and_Harp_Concerto_in_C_major,_K.299/297c_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)#Complete) (consultada el 16 de agosto del 2014).

Larsen J.P. “*Some Observations on the Development and Characteristics of Vienna Classical Instrumental Music*”,

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/901585?uid=3738664&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101785705011> (consultada el 16 de agosto del 2014).

Filmes.-

Zdenek Mahler. *Wolfgang Amadeus Mozart, más que un príncipe*, miniserie de 2 DVD´s. Dirigida por Herz, Juraj. Salzburgo, Viena: ORF, 1991.

Partitura:

Wolfgang Amadeus Mozart

CONCERTO IN C MAJOR (K299) for Flute, Harp and Orchestra.

Arranged for Flute and Piano by Louis Moyse

G. SCHIRMER, Inc. (1978)

Distributed by HAL- LEONARD Corporation.

DANZÓN #5
PORTALES DE MADRUGADA

ARTURO MÁRQUEZ
(1950)

A continuación se presenta una breve reseña histórica del género musical denominado Danzón, ritmo que ha utilizado en sus grandes composiciones el maestro Arturo Márquez Navarro y con las cuales ha alcanzado fama internacional. Posteriormente se expondrá la vida y obra del compositor mencionado, con lo que se llegará en específico al análisis armónico, melódico y rítmico de su obra *Danzón #5, Portales de madrugada*.

CONTEXTO HISTÓRICO.-

Con la historia del danzón, nos adentramos en la era de los salones de la aristocracia donde reinan las danzas cortesanas y la música de concierto, el de los salones de la burguesía que imitan las modas aristocráticas y el de los músicos de origen africano que criollizan estas músicas europeas. Al concluir este proceso, aparece en el último tercio del siglo XIX el *danzón*, primer ritmoailable considerado auténticamente cubano, su evolución es la siguiente:

A finales del siglo XVIII los emigrantes franceses de Santo Domingo y Nueva Orleans llegan a Cuba y traen consigo la célula musical *contradanse*, aunque algunos autores afirman que este ritmo ya era conocido en Cuba desde mediados del siglo XVIII gracias a España, que tenía un constante vaivén de sus flotas entre la Península y su colonia. Y es que, con el ascenso de los Borbones al trono español en el año 1700, “el arte de bailar de los franceses”, hace furor tanto en la corte como en los salones. Queda mencionar una última influencia posible, vinculada a la ocupación de La Habana por la flota inglesa, desde el verano de 1762 hasta finales de la primavera de 1763, donde los ingleses introducen otra forma de contradanza, ya criollizada durante su estancia en la isla de Guadalupe que arrebataron a los franceses en 1759.⁴⁷

⁴⁷ Maya Roy, traducción Icíar Alonso Araguás. *Músicas Cubanas*. (Madrid: Editorial AKAL, 2003), 87-88.

En 1809, el periódico *El Aviso* de La Habana declaraba escandalizado:

La contradanse es un invento indecente, diametralmente opuesto al cristianismo, que Francia ha introducido a nuestro país. Sus gestos, sus movimientos lascivos así como su obscena vulgaridad, que enerva el cuerpo y excita los sentidos, incitan a la concurrencia.⁴⁸

A pesar de ello, este baile símbolo de libertinaje, acaba imponiéndose y a partir de 1792 se autorizan en la Habana los bailes públicos, lo que provoca un aumento considerable de músicos, principalmente de color, que ven el *status de músico* como una oportunidad de ascenso social. Aparecen las primeras academias de baile que se multiplican rápidamente y en los barrios populares se dan los *bailes de cuna* (salas de baile de los barrios populares frecuentados por la población de color de todos los status sociales de la época colonial).

Tras influenciarse de los ritmos africanos cubanos, la *contradanse* se transforma en la llamada *contradanza cubana*, que ahora es una música más sincopada y más cercana al gusto popular, en la que la sensualidad triunfa sobre la rigidez europea y que las crónicas de los años 1770 a 1790 denuncian como inmoral y lasciva. Fuera de la isla, en otros países de América o España se denomina *contradanza habanera*, para diferenciarla de las versiones europeas.

La primera contradanza cubana data de 1803: *San Pascual Bailón*, una obra anónima, compuesta en dos partes y en compás de 2/4. El ritmo binario adaptado a las costumbres rítmicas de los músicos de color y a la danza urbana prevalece en Cuba sobre los ritmos ternarios originales. El bajo está marcado en una célula rítmica denominada *tango* (octavo con puntillo, dieciseisavo y dos octavos), que es típica de las primeras contradanzas hasta que llega su renovación gracias al *cinquillo*.

El *cinquillo* se mezcla con la contradanza y surge gracias a la llegada de los colonos franceses de Santo Domingo al este de la isla. Consiste en un grupo de notas sincopadas (corchea, semicorchea, corchea, semicorchea, corchea). Combinado con otras células rítmicas breves, el *cinquillo* crea un nuevo estilo de *contradanza*, pues rompe con la

⁴⁸ Isabelle Leymarie, traducción Loria Roset Arissó. *La Música Cubana*. (Barcelona: Editorial Oceano, 2003), 22.

monotonía propia de aquel acompañamiento, sobre todo de los bajos. La orquesta que interpreta la contradanza es *la orquesta típica*, constituida generalmente por dos violines, dos clarinetes, un contrabajo, un cornetín, un trombón, un fígle, timbales y el güiro. La coreografía se transforma alejándose poco a poco de la danza de figuras para acercarse a la danza de parejas entrelazadas, que quedará definitivamente codificada en el *danzón*, género musical que toma su nombre del término *danza*. Esta definición sustituye poco a poco a la *contradanza* y se designa también un tipo de composición musical semiculta, escrita en compás de 6/8, o a veces en dos partes, una de compás binario y otra de compás ternario.

El *danzón* nace en la costa norte de Cuba, en Matanzas. Desde 1830, la proyección artística de la ciudad es tan grande que se le conoce como “la Atenas de Cuba”. Es interpretado por las orquestas llamadas *Las típicas* y según la tradición, el *danzón* apareció el 1ro de enero de 1879, cuando el compositor de Caobas Limonar, Miguel Ramón Demetrio Failde y Pérez (1852-1921), joven trompetista mestizo y director de una orquesta, presenta oficialmente su obra *Las alturas de Simpson* (nombre de un barrio de Matanzas) entre otras. Introduce síncopas en la *coda* de la danza y establece formalmente la parte final sobre la que los músicos improvisan. Tras abandonar las figuras que impone la danza, a partir de ahora los bailarines harán progresos en pareja sobre este nuevo género musical.

El bombín de Barreto (1910) de José Urfé (1879-1957) es una composición que reafirma los conceptos anteriores. El *danzón* de Faire establece el esquema de tres partes, con un ritmo mucho más lento e instaura definitivamente el compás de 2/4. Se abre con una introducción de ocho compases en la que las parejas se sujetan del brazo imitando un paseo y se saludan al pasar: esta figura se repite a lo largo de la danza y sirve de transición entre las partes bailadas.

Pueden abarcar 16 o 32 compases, difieren todas ellas en cuanto a la armonía y melodía y cada una está dominada por un instrumento en particular. La última parte, con un *tempo* más vivo, marca una instrumentación más libre. Se obliga al retorno de la introducción y se puede añadir al principio tantas partes como se quiera. Esta flexibilidad permitirá al *danzón*

reinar solitario en el baile popular cubano hasta finales de los años veinte, época en la que surge una nueva evolución gracias al *son*.

Desde finales del siglo XIX, las *orquestas típicas* cambian su formato orquestal a la de *charanga francesa*. Esta formación integra instrumentos reservados hasta entonces a la música de concierto o de cámara y se convierte en la intérprete por excelencia del *danzón*. La sección de metales desaparece y es sustituida por el piano y la flauta de ébano de cinco llaves que llevan un diálogo con los violines, el contrabajo y el güiro; los timbales son reemplazados casi siempre por la *paila criolla* (timbales criollos) y ahora la atención de sus composiciones es dirigida a los acontecimientos de la época como la inmigración china, la inauguración del teléfono automático a larga distancia, la aparición de la radio, los comienzos de la aviación, el deporte, etc.

A partir de los años veinte todas las orquestas de *danzón* se enfrentan a un nuevo ritmo llamado *son*, que es un género musical cantado y bailado, rural en sus inicios y luego urbano, nacido en las provincias orientales y transformado en la Habana. La respuesta es la adaptación de temas exitosos al ritmo del *danzón*, tal como lo había hecho antes con toda clase de géneros musicales. Uno de los más prestigiosos representantes del género de entonces es el pianista Antonio María Romeu (1876-1955) y la composición *Tres lindas cubanas* (1926), inspirada en un *son* del Sexteto Habanero (fundado en 1920) y sobre la que improvisa con brillantes solos, la cual es un éxito en toda la isla.

Pero transcribir temas a ritmo de *danzón* no es suficiente y a modo de defensa surge el *danzonete* gracias al músico cubano Aniceto Díaz (1887-1964), donde ahora se incluyen las maracas, que es un instrumento habitual del *son* y la orquesta incluye uno o dos fragmentos enteramente cantados, uno más lento con un *tempo* de *bolero-son*, y el final más rápido con *tempo* de *guaracha-son*. La estructura tradicional se desintegra y con independencia de que se repita o no la parte instrumental entre las secciones, la sección cantada se hace lírica.

Pero a pesar de estas innovaciones, el *danzón* tiene dificultades para resistir la evolución del *son* y las nuevas orquestas de tipo *jazz band*. Surge entonces, el *danzón nuevo ritmo*,

creado por el flautista cubano Antonio Arcaño Betancourt (1911-1994) y es una nueva modalidad del danzón instrumental. Se innova también introduciendo el violonchelo y la tumbadora, que es un instrumento de percusión.

Arcaño renueva las armonías, el timbre, la nueva introducción con tumbadora y melodías sin repetición. Le sigue un fragmento bastante lento, de estructura clásica y dominado generalmente por la sección de cuerdas; viene una parte mucho más rápida y sincopada que Arcaño denomina *mambo* (última parte sincopada del *danzón nuevo ritmo* que consta de una frase instrumental repetida al unísono y que forma un breve pasaje de transición entre las distintas partes de una pieza musical).⁴⁹ Este estilo inaugura una nueva época, la del empleo tanto rítmico como melódico de las cuerdas, y un estilo de improvisación a cargo de la flauta que hará época y será adoptado por todas las orquestas de charangas modernas. De esta innovación se desprende el estilo musical llamado *mambo* que populariza el cubano Dámaso Pérez Prado (1916-1989) por todo el mundo.

La última de las transformaciones que experimenta el *danzón clásico* es el *cha cha chá* y se le atribuye al músico cubano Enrique Jorrín (1926-1987). Integrante de la orquesta de charanga Arcaño y posteriormente de la orquesta rival América, conoce la última parte de los danzones. Modificó la acentuación rítmica del *danzón* sincopado volviendo a colocar el tiempo fuerte en el primer tiempo del compás e introduce dos dieciseisavos que resuelven a un octavo. Así el *cha cha chá* se baila sobre el tiempo fuerte y acentúan esa célula rítmica sobre el piso. En una entrevista que se le hace explica el origen del nombre del nuevo estilo musical:

“El sonido onomatopéyico que se produce en el piso cuando los bailarines hacen esa célula rítmica se oía un sha- sha- shá, pero como en español no existe el sonido sh, lo cambié por la frase cha- cha- chá”. (Entrevista, 1982)⁵⁰

En los años treinta los puertorriqueños que habían emigrado a Cuba y numerosos músicos cubanos se trasladan a Nueva York en busca de nuevos horizontes y comienzan a tocar los estilos musicales cubanos en clubes, teatros, salas de baile y restaurantes. El *East Harlem*, más conocido como *El Barrio*, se convierte en polo de atracción latino de la ciudad. La

⁴⁹ Roy, *Músicas Cubanas*, 242.

⁵⁰ Roy, *Músicas Cubanas*, 103.

mayoría de los artistas que se presentan en aquel lugar tocan música esencialmente cubana, aunque a veces añaden a su repertorio valeses, pasodobles y tangos. Entre estos músicos destacan el trompetista Augusto Coen (1895-1970), el flautista cubano Alberto Socarrás (1908-1987) y el cantante puertorriqueño Daniel Santos (1916-1992).⁵¹

Gran número de las orquestas danzoneras de las décadas anteriores siguen estando activas, como la *Orquesta Almendra* de Abelardo Valdéz (1911-1958), autor del danzón Almendra. Los cincuentas son los años de los cabarets y de las salas de fiesta como el *Habana Hilton* o el *Tropicana* y surgen nuevas orquestas como la *Orquesta Fajardo y sus estrellas*, fundada por José Antonio Fajardo (1919-2001). También surge la *Orquesta Aragón* y en estos mismos años cincuentas se populariza el tocar los estilos cubanos y darlos a conocer a nivel mundial. Una de las orquestas de charangas más emblemáticas es la de *Estrellas Cubanas*, creada en 1959 por el violinista nacido en Trinidad, Félix Reina (1921-1998), autor de *Angoa* y de *El Niche*, dos danzones famosos de los cincuentas.

La principal innovación del danzón fue la aportación de la liberación de la división bipartita de la *contradanza/danza* para aproximarse a la tripartita del *rondó*. La estructura del *Danzón* utiliza profusamente los modelos rítmicos afrocubanos conocidos como *cinquillo* y *tresillo*. Muestra una especie de estructura de *rondó*, ABACAD. Suele constar de una breve introducción (A) que funciona como un estribillo; dos secciones largas (B y C) que contrastan entre sí en material e instrumentación; y una rumba o parte rumbeada (D) conclusiva de un carácter más vigoroso y a menudo con una improvisación sobre un diseño armónico- rítmico repetido.⁵²

ASPECTOS BIOGRÁFICOS.-

Arturo Márquez Navarro es actualmente un renombrado compositor nacido en México, en la ciudad de Álamos, Sonora, el 20 de diciembre de 1950. Hijo de Aurora Navarro y de Arturo Márquez padre (músico violinista, mariachi y carpintero), es el mayor de nueve hermanos y el único dedicado a la música.

⁵¹ Isabelle Leymarie, traducción Isabel Romero. *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*. (Barcelona: Editorial Grupo Zeta, 2003), 40-41.

⁵² *Diccionario Harvard de Música*, ed. Don Michael Randel, versión española de Luis Gago. (Madrid: Editorial Alianza S.A., 2009), 388.

En 1962 su familia se trasladó a Los Ángeles, California y a los 16 años comienza a estudiar violín, tuba, trombón y piano, y empieza sus primeras composiciones con un acompañamiento de armonía intuitivo. A los 17 regresa a Navojoa, México, dejando a su familia en California.

De los años 1969 a 1970 dirige la Banda Municipal de Navojoa, Sonora; de 1970 a 1975 estudia piano con Carlos Barajas y José Luis Arcaraz (1910-1963) en el Conservatorio Nacional de México. En 1976 ingresa al Taller de Composición del Instituto Nacional de Bellas Artes y estudia con Joaquín Gutiérrez Heras (1927-2012), Héctor Quintanar Prieto (n.1936), Federico Ibarra Groth (n.1946) y Raúl Pavón Sarrelangue (1928-2008).

En 1980, al concluir dicho taller, el gobierno de Francia le otorga una beca de perfeccionamiento en París con Jacques Castédède (n.1926) por dos años, donde realiza las composiciones de *Moyolhuica* y *Enigma*, en la *Cité des Arts*.

En 1982 ingresó al *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez* (CENIDIM) y en 1983 estrena *Mutismo* para dos pianos.

Conoce a Ángel Cosmos (1949-1993), quien le invita a formar parte del grupo interdisciplinario, Música de Cámara, junto con el fotógrafo Juan José Díaz Infante Casasús (n.1961) y en 1985 presenta el *Concierto Interdisciplinario* con músicos y fotógrafos.

En 1987 obtiene el segundo lugar en el *Concurso Nacional de Composición Felipe Villanueva*, y trabaja como investigador y coordinador de difusión en el CENIDIM, en México.

Entre 1988 y 1990 asiste al *Instituto de Artes de California*, becado por la *Fundación Fulbright*, donde estudia con Morton Subotnick (n. 1933), Mel Powell (1923-1998), Stephen Lucky Mosko (1947-2005) y James Newton (n.1951), e incursiona en la computación aplicada a la música, donde sus obras se fusionan con la música latina, el jazz y la música contemporánea y realiza la composición *En Clave* para piano.

De regreso a México, en 1990, forma parte del *Grupo Mandinga* y realiza las composiciones de *Tierra, La Nao* y *Cristal del Tiempo*, con medios electrónicos. Además se introduce en el mundo del baile de salón, especialmente del *danzón* y compone el *Danzón No. 1* con computadora y sintetizadores.

En 1992, es invitado por Ángel Cosmos y el pintor Ismael Guardado (n.1942) para formar parte del proyecto *Ollesta* y compone el *Son a Tamayo* para arpa y percusiones.

En 1993 realiza la composición *Paisajes Bajo el Signo de Cosmos*; y se interesa por las obras y el estilo musical del brasileño Egberto Gismonti (n.1947) para el cuarteto Latinoamericano.

Durante enero y febrero de 1994, la Orquesta Filarmónica de la UNAM (OFUNAM) le encarga una obra y escribe el *Danzón No. 2* (dedicada a su hija Lily Márquez) para orquesta, la cual se estrena en Venezuela con la Orquesta Gran Mariscal de Ayacucho en el mismo año antes mencionado, con Francisco Savín (n.1929) como director.

Subsecuentemente compone otras obras como tributo al maravilloso mundo de la música de salón: *Danzón No. 3* en 1994, *Zarabandeo* en 1995, el *Danzón No. 4* en 1996, *Octeto Malandro* en 1996, *Danza de Mediodía* en 1996, *Danzón No. 5*, *Portales de Madrugada*, en 1997, *Danzón No. 6*, *Puerto Calvario*, en 2001, el *Danzón No. 7* en 2001 y el *Danzón No. 8* en el 2004.

En 1998 Márquez compone *Máscaras* para arpa y orquesta dedicado a la arpista Lidia Tamayo (n. 1954), obra conformada por cuatro danzas: *Máscaras Flor* (basada en los hechos de los niños masacrados en Acteal), *Máscara Son*, *La Pasión según San Juan de Letrán* (danzón sesquiáltero) y *La Pasión según Marcos*.

En 1999 fue Director Musical en el espectáculo *Tajín*, y en el 2000 compone *Espejos en la Arena* para violonchelo y orquesta, por encargo del violonchelista mexicano Carlos Prieto (n. 1937).

En el 2004, compone el *Danzón No. 8* por encargo del CENIDIM como conmemoración de sus treinta años.

En el 2005 compone y estrena en Querétaro, en el Festival Cervantino de Guanajuato la obra *Sueños*. Asimismo, continúa trabajando como investigador y director de agrupaciones de música popular en el CENIDIM.

En el 2006 estrena su obra *Juárez a Maximiliano*, dedicada al Benemérito de las Américas, Don Benito Juárez (1806-1872).

En el 2008 estrena con la OFUNAM su obra *Marchas de duelo y de ira*, con motivo de la conmemoración de la matanza de estudiantes durante las protestas de 1968 en Tlatelolco en la Ciudad de México. En este año también realiza un arreglo musical del segundo acto de la ópera *Atzimba*, de Ricardo Castro (1864-1907).

En septiembre del 2009, la OFUNAM estrena sus *Cuatro Danzas Cubanas*. En el mes de noviembre del mismo año, estrena en la ciudad de Tlaxcala la obra *Rapsodia Tlaxcalteca*, compilación de canciones de Pepe Guízar (1912-1980) y Crisanto Cuellar Abaroa (1901-1989). Posteriormente realiza un arreglo especial para la Orquesta Sinfónica del Estado de Tlaxcala y durante el estreno entrega en propiedad las partituras al Gobierno de Tlaxcala, con lo que Márquez renuncia a los derechos de autor y los beneficios económicos correspondientes.

En septiembre del 2010, la Orquesta Filarmónica de las Américas estrena en Cuernavaca, Morelos, *La leyenda de Miliano*, obra compuesta con motivo del Centenario de la Revolución Mexicana, en honor a Emiliano Zapata (1879-1919).

Actualmente Arturo Márquez es reconocido por utilizar formas y estilos musicales mexicanos e incorporarlos en sus composiciones, convirtiéndose en el compositor mexicano más destacado de la segunda mitad del siglo XX.

Es sus obras es posible detectar variedad, riqueza y un oficio indiscutible, además de un lenguaje propio de evidente solidez, que son producto de una buena combinación de sus antecedentes musicales: el piano, el violín, el trombón, las bandas, el jazz, el rock, además de su educación musical en Francia. A todo esto puede añadirse que Márquez es un estudioso y conocedor de la música popular de México, cuya esencia ha sabido incorporar en sus obras sin caer en alusiones nacionalistas ni folkloristas. De igual manera, el compositor es reconocido por su habilidad para arreglar, instrumentar y transcribir música.

Ha ganado varios premios entre los que destacan la Medalla Mozart, dada por la Embajada de Austria en 1999, la Medalla Dr. Alfonso Ortiz Tirado, la Medalla de Oro de Bellas Artes de México, el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes en 2009 y la Presea Trayectoria 25 de la Sociedad de Autores y Compositores de México en el 2010. Ha recibido también numerosos homenajes en festivales de música por toda Latinoamérica, donde su música ha sido interpretada y alcanzado popularidad. Sus danzones se utilizan cada vez más para producciones de ballet alrededor del mundo. Es debido a dicha popularidad que existe un festival internacional de música nombrado “Arturo Márquez” en Caracas Venezuela.

Sus obras principales son *Mutismo* para dos pianos (1983), *Concierto interdisciplinario* con músicos y fotógrafos (1985), *En Clave* para piano (1988-1990), *Composición de Tierra, La Nao y Cristal del Tiempo* (1990-1992), *Son a Tamayo* para arpa y percusiones (1992), *Los Paisajes bajo el Signo del Cosmos* (1993), *los danzones No. 2 y 3* (1994), el *Zarabandeo* (1995), el *Danzón No. 4, Octeto Malandro, Danza de Mediodía* (1996), el *Danzón No. 5 Portales de Madrugada* para cuarteto de saxofones (1997), *Máscaras* (1998), *Espejos en la arena* (2000), *los danzones No. 6 y 7* (2001), *La Cantata de los Sueños* (2006), *Marchas de duelo y de ira* (2008) y *La leyenda de Miliano* (2011), entre otras.

El *Danzón No. 5 Portales de Madrugada* para cuarteto de saxofones, es la obra que a continuación será objeto de análisis pero en una transcripción para cuarteto de flautas que he realizado para mi titulación.

ANÁLISIS DE LA OBRA.-

El danzón #5 *Portales de Madrugada* es una obra compuesta en 1997 especialmente para el *Cuarteto de Saxofones de México*, en la cual se busca profundizar en las tradiciones musicales del puerto de Veracruz, que es el lugar donde llegó el ritmo danzón de Cuba y se arraigó como un estilo musical de composición propia. La versión a analizar es de la transcripción del mismo cuarteto de saxofones pero para cuarteto de flautas. Esta obra ha sido descrita por su autor de la siguiente manera:

Es un pequeño danzón casi en forma tradicional que evoca la plaza y por supuesto a mis amados portales de Veracruz (que me recuerdan a mi tierra: Álamos- ciudad de los portales). De ahí el título de Portales de Madrugada. Lo de madrugada viene de las horas en que lo terminé....Es una pieza contrapuntística básicamente, en donde las melodías se van pasando entre el tenor, alto y soprano. El barítono tiene un papel de “bajo constante”, y poco tiempo le doy de descansar.⁵³

La composición consta de un solo movimiento que inicia con una indicación de ***Danzón a 60***, en 2/4 y está dividido en dos grandes secciones; su estructura es la siguiente:

Sección I.- Comienza con dos compases de *introducción* en *Re bemol* por parte de la flauta bajo (flauta 4). Posteriormente el ***tema A*** se presenta en el compás 3 y está desarrollado por la flauta en Sol (flauta 3) hasta el compás 17, donde ésta se une al acompañamiento de bajo continuo con la flauta bajo.

⁵³ <http://saxofonlatino.cl/ficha.php3?Id=343> (consultada el 20 de agosto del 2014).

Flute in C 1

Flute in C 2

Alto Flute in G

Bass Flute in C

mp

mf

f

Introducción

Comienza tema A

En el compás 18 y hasta el 32 se **reexpone el tema A** en la flauta 2, y va pasando por las tonalidades de *gm*, *em*, *cm* y *gm*.

18

mf

mp

mp

Reexposición del tema A en 2da flauta.

Bajo continuo en flauta alto y bajo.

En el compás 33 nuevamente se **reexpone el tema A** en la flauta 1 en la tonalidad de *do menor*, pero con variaciones del tema que pasan por las tonalidades de *am* y de *fm*.

Fl. 1

Fl. 2

A. Fl.

B. Fl.

Bajo continuo en tres flautas ←

Expresivo

mf

f

mf

mp

mf

mp

mp

mp

En el compás 45 y hasta el 53 aparece un pequeño puente que contiene *motivos del tema A* en las tonalidades de *gm*, *dm*, *am* y *fm*, el cual se va intercalando entre las cuatro voces, primero aparece en la flauta 2, luego en la flauta 4, luego en la flauta 3 y finalmente en la flauta 1 en la cual concluye el puente y prepara el inicio del desarrollo.

42

Motivo temático en Flauta 2

48

Fl. 1

Fl. 2

A. Fl.

B. Fl.

Motivo temático en flauta 4

mp

f

pp

f

Motivo temático en flauta 1 y resolución que da paso al desarrollo

Desarrollo

49

Fl. 1 *mf* *ff* *mf* *f*

Fl. 2 *mp* *f* *mp* *f* *mf* *f*

A. Fl. *f* *mp* *f* *mf*

B. Fl. *mp* *f* *mf*

Motivo temático en flauta 3

54

En el compás 54 y hasta el 70 comienza el desarrollo en la tonalidad de *gm*, pero luego pasa por *Eb*, *cm*, *gm* y *dm*. Aquí se presentan motivos que serán usados en el **tema B**, como por ejemplo los desarrollados en el compás 57 a 62 en relación con los compases del tema B 73 a 68.

En el compás 71 y hasta el 79 comienza el **tema B** que inicia con un compás de introducción y en la tonalidad de *dm* pero posteriormente modula en el compás 78 a *Bb*.

Del compás 80 a 85 se retoma el desarrollo que nos sirve como cierre de la sección iniciando en la tonalidad de *gm*, modulando a *dm* en el compás 84.

Sección II.- Comienza desde el compás 86 con la *reexposición del tema A*, pero ahora en la tonalidad de *CM*, modulando a *am*, *dm* y *am*.

81

Fl. 1 *sf* *f*

Fl. 2 *f*

A. Fl. *sf* *f*

B. Fl. *f*

Modulación a *dm*

86

Expresivo *mf*

mp

Comienza **Sección II**

En el compás 101 se **reexpone nuevamente el tema A** en flauta 1 y se va alternando en las demás flautas, pero ahora aparece en *em* y contiene variaciones al tema. Posteriormente modula a las tonalidades de *CM*, *am*, *em*, *cm* y *dm*.

En el compás 119 el tiempo cambia a un *Più Mosso* y se reexpone el **tema B** en la tonalidad de *dm*. El primer compás se toma como introducción para llegar al tema, el cual modula a *Bb* en el compás 126.

Variaciones del tema A Reexposición de tema B

115 118

Fl. 1 *mp* *Più Mosso* ♩ = 72

Fl. 2 *mp* *mf* *mf*

A. Fl. *f* *mf*

B. Fl. *p* *f* *mf*

cm *dm*

En el compás 128 encontramos un pequeño desarrollo en *gm*, en *dm* y *am*.

125 128

Reexposición de B *Comienzo del Desarrollo*

Fl. 1 *ff* *mf* *3* *6*

Fl. 2 *ff* *mf* *3* *3*

A. Fl. *ff* *mf* *3* *3*

B. Fl. *ff* *mf* *3*

Bb *gm*

En el compás 135 aparece la *Coda*, en la tonalidad de *am*, que posteriormente modula a las tonalidades de *FM*, *dm* y *am*. En esta ocasión se presentan *motivos de temas A y B con variaciones* que van preparando el final de la obra.

Termina desarrollo

Inicio de la Coda

132 135

Fl. 1 *f* *p* *f*

Fl. 2 *f* *p* *f*

A. Fl. *f* *p* *f*

B. Fl. *f* *p* *f*

dm *am* *am*

Al llegar al compás 157, el tiempo cambia a *Poco meno mosso* e inician 2 compases donde la flauta 2, 3 y 4 hacen un pedal que contrasta con la melodía de la flauta 1 que se encarga de anunciar el final de la obra. En el compás 159 y 160 las cuatro flautas se unen rítmicamente y con una escala descendente que marca el bajo, por parte de la flauta 4 se resuelve el final en el compás 161 en *am*.

Inicio de melodía que prepara el final

Resolución final

156 157 159

Fl. 1 *poco rit.* *mf* *p* *ff*

Fl. 2 *mp* *p* *ff*

A. Fl. *mp* *p* *ff*

B. Fl. *mp* *p* *ff*

Pedales

BIBLIOGRAFÍA

Maya, Roy. Traducción Icíar Alonso Aragúas. *Músicas Cubanas*. Madrid: Editorial AKAL 2003.

Leymarie Isabelle. *CUBAN FIRE. La música popular cubana y sus estilos*. Madrid: Editorial Akal, 2005.

Leymarie Isabelle, traducción Isabel Romero. *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*. Barcelona: Editorial Grupo Zeta, 2003.

Soto Millan, Eduardo. *Diccionario compositores mexicanos de música de concierto del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Recursos electrónicos.-

Entrevista a Arturo Márquez:

<http://saxofonlatino.cl/ficha.php3?Id=343>, por Miguel Villafruela (consultada el 20 de agosto del 2014).

El Danzón según Arturo Márquez:

<http://www.proceso.com.mx/?p=217768> (consultada el 20 de agosto del 2014).

Partitura:

Arturo Márquez, *Danzón #5 Portales de Madrugada*, para cuarteto de saxofones, Score “Cuarteto Latinoamericano”, sin edición.

BALADA PARA FLAUTA Y PIANO

FRANK MARTIN
(1890-1974)

En este apartado se presenta una breve reseña histórica de los acontecimientos que marcaron un cambio en la herencia musical del siglo XIX al siglo XX, época en la que Frank Martin se desarrolla y de quien se expondrán detalles de su biografía, para posteriormente analizar en específico su obra *Balada para flauta y piano*.

CONTEXTO HISTÓRICO.-

En Europa, después de 1871, año en que finalizó la guerra franco- prusiana, se respiraba un ambiente relativamente calmado donde las tensiones internacionales habían cesado. Hacia 1900, el mundo occidental se encontraba con un crecimiento en todos los aspectos, pues los últimos descubrimientos científicos y técnicos trajeron consigo un mayor control sobre los recursos que ofrecía la tierra, permitiendo un nivel de comodidades materiales que hubieran resultado impensables años atrás.

Pero incluso en los apacibles años de finales del siglo XIX, se produjeron una serie de signos de insatisfacción personal y de agitación social que conformaron los componentes indispensables para alterar el tipo de vida existente. En lo que respecta a las obras de arte de esos años, se reflejaron las desilusiones e insatisfacciones que se escondían debajo de una apariencia civilizada y la determinación de romper con los convencionalismos de un modo de vida antiguo y agonizante. El periodo que se extiende desde 1900 hasta 1914, aparte de ser uno de los más turbulentos de la historia del arte, produjo una serie de desarrollos que afectaron de forma fundamental a las corrientes posteriores, y así se dio el final de la tradición realista que había dominado el arte Occidental desde el Renacimiento.

En la pintura, el ruso Wassily Kandinsky (1866-1944) realizó una serie de pinturas carentes de todo figurativismo comenzando así, la tendencia a distorsionar la realidad objetiva a favor de una visión más personalizada. Le siguieron artistas como el noruego Edvard Munch (1863-1944), Oscar Kokoschka (1886-1980) en Austria y Carlos Carrá (1881-1966) en Italia, entre otros. En Francia se desarrolló un movimiento llamado *Cubismo* por el

español Pablo Picasso (1881-1973) y el francés Georges Braque (1882-1963) en donde se ignoraba toda ley del espacio tridimensional racionalmente ordenado.

En todas las artes se dieron tendencias análogas donde se retrataba la disolución del viejo orden social y a veces se intentaba de escapar del presente, como es el caso del dramaturgo y ensayista belga Maurice Maeterlink (1862-1949) que proyectaba un mundo de fantasía histórica y de simbolismo psicológico. La novelista londinense Virginia Woolf (1882-1941), tras haber visto la primera exposición de pinturas postimpresionistas en Londres, expresó lo siguiente: “Sobre o acerca del mes de diciembre de 1910, el carácter humano ha cambiado”.

En el campo de la música, el derrumbamiento de la tonalidad fue uno de los síntomas del intento de fijar las bases para una nueva forma de vida modificando los principios de la anterior y así, un nuevo tipo de música destruye los hábitos que se habían establecido durante el largo e ininterrumpido reino de la tonalidad tradicional. A consecuencia de este hecho, llegó el momento de liberación y relajamiento, y los compositores comenzaron a investigar en áreas desconocidas del pensamiento musical; por ello la mayor parte de la música del período precedente a la primera guerra mundial evidencia un aspecto experimental muy marcado, como la corriente musical de los “Futuristas”. Sin embargo, se conservaron algunos principios de la música tonal como los relacionados con los principios formales, rítmicos y temáticos.

En general, lo más característico de este tipo de música fue aquello que resultó novedoso e imprecedentede.⁵⁴ Algunas figuras de transición fueron los austriacos Gustav Mahler (1860-1911) y Arnold Schoenberg (1874-1951); los alemanes Hugo Wolf (1860-1903), Richard Strauss (1864-1951) y Maximilian Reger (1873-1916); los franceses Claude Debussy (1862-1918), Erik Satie (1866-1925) y Paul Dukas (1865-1935) y el ruso Alexander Skryabin (1872-1915).

⁵⁴ Robert P. Morgan, trad. Patricia Sojo. *La música del siglo XX*. (Madrid: AKAL ediciones, 1999), 27-33.

Pero llegó el primer golpe que estremeció al mundo del siglo XX: La Primera Guerra Mundial (1914-1918), que comenzó con una confrontación entre dos alianzas hostiles de poderes europeos. La Triple Alianza, compuesta por Alemania, Austria- Hungría e Italia y la Triple Entente, compuesta por Gran Bretaña, Francia y Rusia. En 1914, al iniciarse la contienda, el presidente Woodrow Wilson (1856-1924) había anunciado que los norteamericanos permanecerían neutrales tanto en el pensamiento como en la acción, pero la opinión pública en los Estados Unidos decía que Alemania y sus aliados eran los agresores y sucedió entonces que los alemanes, en 1915, empezaron a hundir a gran escala barcos mercantes y de pasajeros, lo que provocó inmediatamente protestas por parte del presidente Wilson. En 1917 el alto mando alemán decidió lanzar una campaña ilimitada de submarinos contra el enemigo, así como también contra barcos neutrales. Por otro lado en ese año la inteligencia británica interceptó un telegrama que entregó a los Estados Unidos: la nota Zimmermann, en la cual Alemania ofrecía territorios de Estados Unidos a México, incluyendo de una alianza, si atacaban a ese país. Previo acuerdo del Congreso Norteamericano, el presidente Wilson declaró la guerra a Alemania el 6 de abril de 1917.

Con la ayuda de la nueva potencia, en septiembre de 1918 Bulgaria se rindió ante las fuerzas francesas y británicas, un mes más tarde lo hizo Turquía, Austria- Hungría cayó el 3 de noviembre y la potencia alemana el 11 de noviembre de ese año, que viéndose superada, pactó un acuerdo de sumisión. Posteriormente los aliados se reunieron en París, en enero de 1919 para tratar de alcanzar una paz duradera y en los primeros veintiséis artículos del Tratado de Versalles se constituyó el convenio para crear la Liga de las Naciones que tenía como finalidad resolver pacíficamente las tensiones y conflictos entre naciones que se presentaran a futuro. También se pactó el desarme de Alemania y en 1921 la obligación de que ésta debía responsabilizarse de la indemnización y reparación del daño a los Aliados.⁵⁵

Así, concluyó una guerra cuyos efectos fueron devastadores, afectando profundamente al occidente. La mayor parte de Europa estaba totalmente destruida y el imperio austro-

⁵⁵ John B., Richard E., Dennis Sherman y Edgar Oscar Velador Castañeda. *Historia Universal Contemporánea*. (México: McGraw- Hill, 1994), 134-142.

húngaro se disolvió mientras Polonia, Checoslovaquia, Hungría y Yugoslavia quedaron establecidos como estados independientes.

Los movimientos artísticos no se hicieron esperar y surge en plena guerra, (en 1916 en Zúrich, Suiza), el *Dadaísmo*, que se caracteriza por rebelarse en contra de las convenciones artísticas, desde la poesía, la escultura, la pintura y la música. También sentían una total repulsión a la guerra, a la que veían como un resultado inevitable de la moderna evolución histórica y como consecuencia directa de una civilización que se volvía contra ella misma, siendo capaz de su propia aniquilación. Al igual que el resto de las artes, la música en tiempos de guerra comenzó a ser vista en términos más terrenales, como un orden de elementos y relaciones más que como algo divino a lo que solamente tenían acceso los más instruidos. La concepción romántica de “el arte por el arte” dio paso a la música como un arte aplicado. La música pasó a ser más democrática y sus construcciones eran más simples intentando promover un mayor acercamiento r hacia el público. Ahora era “la música para ser utilizada” (Gebrauchsmusik), como lo manifestó el alemán Paul Hindemith (1895-1963). De esta forma, entre los años de 1920 y 1940 surge la corriente musical llamada *Neoclásico* que es un intento por retroceder a las bases musicales antiguas del clasicismo, retomando los grupos instrumentales pequeños o de cámara, además de emplear el *concerto grosso*. Algunos representantes son los rusos Igor Stravinski (1882-1971), Sergei Prokófiev (1891-1953) y el alemán Paul Hindemith.⁵⁶

Una corriente artística sobresaliente en épocas de preguerra, guerra y posguerra fue el *Expresionismo*, surgido en Alemania a principios del siglo XX, en el cual se defendía un arte más personal e intuitivo donde predominara la visión interior del artista frente a la plasmación de la realidad. Esta corriente fue conocida también como la estética del miedo, pues se entendía como la necesidad de deformar la realidad, de escapar de ese momento histórico de guerras y muerte. Se basaba en colores violentos, en la idea de soledad y miseria que se reflejaban en los círculos de intelectuales de la Alemania bélica.⁵⁷

⁵⁶ Morgan, *La música del siglo XX*, 171- 176.

⁵⁷ http://www.todacultura.com/movimientosartisticos/expresionismo_aleman.htm (consultada el 25 de agosto del 2014).

Después de la Primera Guerra Mundial surge también en Alemania la *Nueva Objetividad*, que emerge como rechazo al individualismo expresionista. Ahora las artes y en particular la música, tienen la finalidad de ser más agradables y tranquilas; en este contexto encontramos al compositor Paul Hindemith (1895-1963).

Se desarrollaron nuevas formas tonales que continuaron con el carácter libremente disonante de la música anterior a la guerra. Al igual que los compositores atonales, no llegaron a abandonar la tonalidad sino que encontraron nuevas formas de controlarla, asimilando las novedades y los nuevos principios estéticos.

En Viena surge el *Dodecafonismo*, gracias al vienés Arnold Shöenberg (1874-1951), la cual es una corriente que se adentra en la composición atonal que está basada en series de doce notas donde todas poseen la misma importancia, lo cual da pauta al posterior desarrollo del *serialismo* de la segunda mitad del siglo XX. Gracias a este empleo de la atonalidad y del dodecafonismo, los compositores que comparten estos estilos instauran, liderados por Shöenberg, *La segunda escuela de Viena o Moderna Escuela de Viena*, que es un grupo de compositores de la primera mitad del siglo XX.⁵⁸

Posteriormente se desató una nueva ola de optimismo que se reflejó políticamente en la *Liga de las Naciones*, creada en 1919 en París por el Tratado de Versalles, bajo una ideología que sostenía que si las naciones del mundo trabajaban juntas en una misma confederación podrían aprender a coexistir en armonía y paz. Pero al no tener fuerzas militares a su disposición y el rechazo de los Estados Unidos de unirse a la liga causan un golpe sustancial.

Hacia 1930 la situación política se había deteriorado: la depresión económica afectaba a todas las naciones industrializadas, el nacionalismo social se instauraba en Alemania (el fascismo se había posicionado en Italia durante la década anterior); el régimen totalitario en Rusia se estaba consolidando; existía un miedo progresivo a que los acontecimientos

⁵⁸ Fred Hamel y Martin Hürlimann, trad. Dr. Otto Mater Serra. *Enciclopedia de la Música*, (México: Juan Grijalbo, tomo I, 1987), 87-92.

internacionales condujeran hacia otra confrontación mundial, especialmente cuando la guerra civil estalló en España en 1936, con el apoyo de Rusia por un lado y de Alemania e Italia por otro. Por si fuera poco, Alemania desconoció el Tratado de Versalles en 1933, y remilitarizó la zona del Rin, estableciendo así el escenario ideal para una futura anexión austriaca que se consumó en 1938. Para este año la Liga de las Naciones había quedado en el olvido y se disolvió. En menos de un cuarto de siglo Europa se encontraba otra vez al borde de una guerra mundial.⁵⁹

Respecto a la vida cultural del continente, Alemania, Rusia e Italia se separaron de las principales corrientes, pues sus regímenes totalitarios suprimieron cualquier tipo de música y arte progresista al que consideraron como decadente. Sin embargo, este contexto produjo un alto grado de conciencia social por parte de algunos compositores y la tendencia a la simplicidad, a la claridad, al énfasis sobre la música de carácter popular para atraer a la mayor cantidad de público posible continuó. Pero nuevamente llegaron los efectos catastróficos de una segunda guerra mundial para provocar un cambio importante.

La Segunda Guerra Mundial (1939-1945) estalló el 1 de mayo de 1939, con la invasión de Alemania a Polonia. En 1940 los alemanes invadieron repentinamente Dinamarca y Noruega, posteriormente atacaron Luxemburgo, los Países Bajos, Bélgica y Francia, a los cuales sometió. Se declara su movimiento como *Las potencias del Eje*, que eran los aliados de Alemania. Éstos dieron la opción de rendirse a Gran Bretaña, que rechazó tal propuesta y fue invadida ese mismo año resistiendo la investida. Hitler al ver la resistencia, decidió posponer el ataque e invadir a la Unión Soviética no sin antes someter a Yugoslavia y Grecia, que cedieron al ataque en pocos días. El 22 de junio de 1941 los alemanes lanzaron contra la Unión Soviética el ataque masivo más grande de la historia, uniéndose a ellos los húngaros, rumanos y finlandeses. Así, el 1 de diciembre de ese año estaban a las puertas de Moscú. Japón, que estaba anexado al Eje alemán, habían conquistado las áreas costeras de China y pensando que algunas grandes potencias europeas habían caído y otras estaban por hacerlo, atacaron los portaviones de Estados Unidos que se mantenían observando el

⁵⁹ Morgan, *La música del siglo XX*, 177-178.

conflicto desde Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941, y mientras la Unión Soviética resistía la embestida final, otra grande potencia había entrado a la guerra.

En 1942 Hitler gobernaba la mayor parte de la Europa continental desde el Canal de la Mancha hasta Moscú. Había iniciado el *Nuevo Orden*, que era básicamente un programa de imperialismo social en las tierras que controlaba. Se utilizaba a la gente conquistada según su clasificación en la jerarquía racial de Hitler. A los más directamente relacionados con el concepto nazi de la *raza aria* (como escandinavos, anglosajones y holandeses) se les trataba bien y supuestamente serían absorbidos por el Imperio nazi como compañeros alemanes. A las *razas latinas*, como la francesa, se les consideraba claramente inferiores pero tolerables como piezas sustentadoras del *Nuevo Orden*. Los eslavos como los rusos y polacos debían ser aislados, alejados y tratados como esclavos. En la parte más baja estaban los judíos (de los cuales se calcula que fueron eliminados 12 millones) y otros grupos como los socialistas, los gitanos, los intelectuales, los Testigos de Jehová y los enfermos mentales que debían ser exterminados. Esta nueva organización clasista fue impuesta por los nazis por medio de la fuerza y el terror.

Estados Unidos, tras considerar una posible invasión a América y gracias al ataque de los japoneses a sus portaviones, ingresó a la guerra con su enorme potencial industrial y junto al poderío británico completamente movilizado y los masivos recursos militares y económicos de la Unión Soviética se instauró en el bando de *Los Aliados*. El frente ruso repelió lentamente a los alemanes y entró en Berlín en abril de 1945. El frente del mediterráneo y de Europa occidental (fuerza combinada anglo- americana) rindieron a Italia y expulsaron a las tropas nazis de Francia mientras Alemania era pulverizada desde el aire. El 8 de mayo de 1945 las fuerzas combinadas ahora con apoyo de Francia derrotaron a Alemania y al Eje, finalizando la guerra en Europa. El frente del Pacífico, desplegado por fuerzas norteamericanas tomaron las islas que habían invadido los japoneses y tras rendir a Alemania, las tropas de “Los Aliados” se dirigieron al Lejano Oriente. Pero los científicos norteamericanos e ingleses habían desarrollado un arma de destrucción masiva, la bomba atómica, y para evitar bajas a causa de un ataque directo a Japón, el 6 de agosto de 1945 se lanzó la primera bomba en la ciudad japonesa de Hiroshima que mató a unos 80 mil

habitantes. Al día siguiente, la segunda bomba fue lanzada en la ciudad industrial Nagasaki y Japón se rindió el 14 de agosto de 1945. La segunda Guerra Mundial había terminado y los cálculos de muertes entre civiles y soldados era de 30 y 50 millones respectivamente. El segundo enfrentamiento militar mundial del siglo XX tuvo aún mayores consecuencias que el primero y el número de vidas humanas y destrucción alcanzó niveles mucho más altos, el mundo y sus habitantes parecían haber sido literalmente destrozados.⁶⁰

En lo que respecta a la música, desde los años de 1930 por la creciente tensión política, la emigración de músicos europeos a los Estados Unidos fue masiva, siendo el grupo más amplio el de Alemania, Italia y Francia. Algunos de ellos fueron el ruso Ígor Stravinsky (1882-1971), el Austriaco de origen judío Arnold Schönberg (1874-1951), el húngaro Béla Victor János Bartók (1881-1945), los alemanes Paul Hindemith (1895-1963), Kurt Weill (1900-1950) y el francés Darius Milhaud (1892-1974) que hacia 1940 se trasladaron a este país donde vivieron y trabajaron colocando a América en una posición mucho más importante dentro del panorama musical internacional. Al término de la guerra los compositores importantes pertenecientes a los años de posguerra habían vivido y trabajado en algún momento de su vida profesional en Estados Unidos y algunos de ellos como es el caso del francés Pierre Boulez (1925-&), el italiano Luciano Berio (1925-2003) y el polaco Krzysztof Penderecki (1933-&) estuvieron allí mucho tiempo.

Otro fenómeno característico de la posguerra es el comienzo de desarrollos tecnológicos, especialmente en el campo del transporte y la comunicación, se extiende el uso del teléfono, la radio, los fonógrafos, la televisión y surgen los ordenadores, con lo cual inicia una proliferación de información que continúa hasta nuestros días. Los compositores ahora viajan muy a menudo a otros países participando en conciertos en los que interpretan su propia música, siendo frecuentes los festivales de música que reúnen a todo tipo de público, intérpretes y compositores. Comienza la llamada *cultura mundial* que se caracteriza por la ausencia de principios estéticos y técnicas prefijadas, lo cual está disponible en todo el

⁶⁰ John B. *Historia Universal Contemporánea*, 207-214.

mundo por medio de la electrónica. El pluralismo radical de la cultura contemporánea se hace evidente en la década de 1960.⁶¹

En la posguerra surgen nuevos movimientos artísticos con la idea de “algo nuevo”, se da en la pintura, la escultura, la arquitectura etc. En la música, las obras que se componen desde la segunda guerra mundial constituyen una mezcla muy variada, cuyos rasgos se caracterizan por la diversidad más que por ningún otro aspecto. El resultado es que las obras realizadas en esta época, a menudo, tienen poca conexión entre sí, parece no existir una tendencia estilística o estética.

Algunas corrientes musicales que surgieron son las siguientes:

- El *Serialismo integral* de la mano de Oliver Messiaen (1908-1992) –quien fue prisionero de guerra en 1940- es un método de composición que utiliza una serie o grupos de notas sin repeticiones que siguen un determinado orden repitiendo todas estas series durante el transcurso de una obra. A partir de 1940 no sólo se utiliza para la sucesión de las diferentes alturas, sino para la sucesión de las diferentes duraciones (las figuras, como un cuarto, corchea, etc.) y la sucesión de las dinámicas (los niveles de intensidad sonora) etc., y es cuando el serialismo pasa a ser integral.
- La *música aleatoria*, que se basa en la técnica compositiva basada en elementos no regulados por pautas establecidas que el intérprete complementa con la improvisación.
- La *música concreta* originada por Pierre Schaeffer (1910-1995), utiliza medios de soporte electrónicos para editar sonidos y superponerlos produciendo efectos variados.
- Surge también la *música electrónica* que toma los mismos principios que la música concreta pero produciendo los sonidos con un sintetizador; sus principales exponentes son Penderecki Krzysztof (n.1933) y George Crumb (n.1929).

⁶¹ Morgan, *La música del siglo XX*, 345-350.

- En 1960 aparece la *música minimalista* en Estados Unidos que consiste en usar un motivo y repetirlo muchas veces; su principal exponente es Philippe Glass (n. 1937).
- Buscando innovar, Jonh Cage (1912-1992) estudia en Nueva York en 1933 con Henry Cowell, y en 1934 estudia en California contrapunto con Arnold Schoenberg⁶² e inventa *el piano preparado* que se basa en ponerle a las cuerdas del piano diferentes objetos para producir sonidos con diferentes timbres.
- Surge el *Microtonalismo* que emplea intervalos menores que el semitono. Algunos exponentes son Julian Carrillo (1875-1965), Ivan A. Wyschnegradsky (1893-1979) y Francisco Guerrero (1951-1997) entre otros.
- Aparece la *música dirigida* que es cuando el gobierno dicta qué tipo de música se va a componer y escuchar, ésta fue empleada un tiempo en Rusia.
- En cuanto al *Nacionalismo*, aunque se da en 1860, resiste el cambio del siglo XIX y sigue hasta mediados del siglo XX, (surge dentro del romanticismo que comprende aproximadamente los años 1830 a 1900. Consiste en mezclar música folclórica con la clásica, a lo cual se le da sentido patriótico y se intensifica después de las guerras en casi todos los países.
- *El Exotismo* surge del nacionalismo y toma el folclor de otros países para plasmarlo en el propio, como lo hace Aaron Copland (1900-1990) en su composición llamada *Salón México*. Entre otras obras de otros compositores están *Carmen* de Georges Bizet (1838- 1875), *Capricho Español* de Nokolái Rimski Kórsakov (1844-1908) y el *Concierto del Sur y Sonatina Meridional* de Manuel M. Ponce (1882-1948).

Como se ha visto, la “tradicción de lo nuevo” definió los profundos sentimientos de alienación y descontento experimentado por muchos durante los años de posguerra. Un factor principal fue la amenaza de una guerra nuclear y la idea de que en un instante, ciudades enteras podrían ser destruidas, se vivía en un nivel de tensión e irrealidad; la cultura artística establecida perdía fuerza y en su lugar apareció una tendencia a lo opuesto, la contracultura.⁶³

⁶² <http://www.artesonoro.net/articulos/cage.html> (consultada el 25 de agosto del 2014).

⁶³ John B. *Historia Universal Contemporánea*, 346-352.

En éste contexto de guerras y cambios estilísticos es donde se desarrolla el compositor suizo Frank Martin (1890-1974) de quien se hablará a continuación.

ASPECTOS BIOGRÁFICOS.-

Frank Martin (nació en Ginebra, Suiza el 15 de septiembre de 1890 y falleció en Naarden, Holanda el 21 de noviembre de 1974). Fue el décimo hijo y el más chico de un ministro calvinista. Sus ancestros fueron de ascendencia francesa, eran protestantes que emigraron a Ginebra en el siglo XVIII donde se establecieron. Martin, a muy corta edad muestra aptitudes musicales y es instruido en dicho arte por el único maestro que tuvo, Anton Joseph Lauber (1864-1952), quien había estudiado en Zürich y Munich y había sido alumno de Josef Gabriel Rheinberger (1839-1901) y de Jules Massenet (1842-1912), así como de Friedrich Klose (1862-1942).⁶⁴ Lauber le enseña piano, armonía y composición, por lo que comienza a componer cuando tenía ocho años de edad. A los dieciséis y a pesar de que nunca había asistido a un Conservatorio, Martin ya contaba con varias composiciones importantes pero comienza a estudiar matemáticas y física por deseo de sus padres, aunque no concluye la carrera y continúa con su formación musical.

Después de la Primera Guerra Mundial vive en Zurich, Roma y París, pero en 1926 regresa a Ginebra y participa en el *Congreso de Educación rítmica musical* impartido por Emile Jaques- Dalcroze (1865-1950), primero como alumno y tras un periodo de dos años, como maestro de teoría rítmica en el *Instituto Jacques Dalcroze*. Trabajó cercanamente a su fundador y director. En la misma época ya era pianista y clavecinista activo; daba conferencias sobre música de cámara en el Conservatorio de Ginebra y era el director de la escuela privada de música *Technicum Moderne de Musique*. De 1943 a 1946 fue presidente de la *Unión de Músicos Suizos*. En 1946 se mudó a los Países bajos (Holanda), primero a Amsterdam y después a su propia casa en Naarden. En esta época da clases de composición en el *Cologne Hochschule Für Musik* (1950-1957). Martin se dedicó en esta etapa de su vida a viajar por todo el mundo interpretando sus obras, con lo que ganó aprecio y reconocimiento que se reflejó en premios y honores. Sus trabajos obtuvieron un lugar en las orquestas y coros de todo el mundo. El extremo y prolongado desarrollo de su estilo

⁶⁴ K. B. Sandved. *El Mundo de la Música*. (Madrid: Editorial Espasa- Calpe S.A., 1962), 152.

característico hizo imposible situar a Martin en alguna escuela o corriente en particular o incluso compararlo con cualquier otro compositor.⁶⁵

Las influencias musicales de Martin fueron en principio la música alemana, que era tocada por su familia, y esto se aplicaba también para la vida musical de Ginebra. A la edad de 12 años escuchó *La Pasión según San Mateo*, lo cual le causa gran impresión y posteriormente es amante de las composiciones de Johann Sebastian Bach (1685-1750) y de sus armonías, influencia que aparece en su obra *Piano Quintet* (1919) y reminiscencias de esto permanecen incluso en *Golgotha* (1945-1948). Su instrumento favorito fue el piano y toda su vida consideró que la armonía era el elemento musical más importante.

Además de Bach, fue influenciado por Robert Schumann (1810-1856) y Frédéric Chopin (1810-1849); lo cual se ve reflejado en la primera sonata para violín (1913). Esto resultó en un complicado punto de partida: un compositor quien fue francés en perspectiva, fue arraigado en una corriente esencialmente determinada por antecedentes alemanes y en un estilo armónico al ser conquistado sólo por un reaccionario radical. Sus primeros trabajos fueron testigos de este conflicto: *Los Trois Poèmes Paiens*, interpretados en Vevey, Suiza en 1911 en el festival de Compositores Suizos, y el oratorio *Like Les dithyrambes*, dirigido por el director de orquesta suizo Ernest Ansermet Alexandre (1883-1969) en 1918. Como resultado de conocer a este director de orquesta, quien realizaba la primera interpretación de la mayoría de sus trabajos, Martin terminó aceptando los estilos musicales de Maurice Ravel (1875-1937) y Claude Debussy (1862-1918). Esto se refleja en su obra *Quatre sonnets à Cassandre*, compuestos a partir de los poemas del francés Pierre de Ronsard (1524-1585) en 1921.

En sus primeros trabajos, Martin se mueve hacia un estilo lineal y conscientemente arcaico, restringido a la melodía modal y triadas perfectas evadiendo la gravitación tonal de la armonía clásica y romántica. Experimenta con antiguos ritmos de la India y Bulgaria, y con

⁶⁵ Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, (USA: Editorial MacMillan Publishers Limited, 2001), 908.

estas influencias folclóricas compone en la siguiente década, por ejemplo, el *Trio sur des mélodies populaires irlandaises* (1925), y *Rythmes* para orquesta (1926).

Después de 1933 Martin encontró lo que requería en la técnica de Schoenberg del dodecafonismo, lo cual se refleja en las *Quatre pièces brèves for guitar* (1933), el *Primer concierto para piano* (1933-34), la *Rapsodia para quinteto de cuerdas* (1935), su *Trío de cuerdas* (1936) y *La sinfonía* (1937), en el que emplea instrumentos típicos de las agrupaciones de jazz. Para trabajos posteriores, la armonía permaneció siendo el factor determinante para Martin: la armonía dentro de una extensa tonalidad, con un fuerte sello personal.

El primer trabajo en su estilo maduro es el oratorio secular *Le vin herbé* (1938-1941) para doce voces solistas con el acompañamiento de siete cuerdas y piano. El texto es tomado de la novela del parisino Joseph Bédier (1864-1938), *Tristan et Iseut* e incluye el prólogo, tres capítulos y el epílogo sin ninguna alteración.⁶⁶ Los temas son de doce notas que generalmente aparecen en sólo una voz, frecuentemente con mismos valores de notas, a veces como un *ostinato*, pero en ocasiones usando transposiciones a la octava. En el acompañamiento, triadas perfectas son desarrolladas en progresiones inusuales y acordes disonantes son desarrollados en una suave escritura, usualmente sobre un bajo estático que indica el centro tonal momentáneo. Como resultado de la *tonalidad ligera* de Martin, un movimiento raramente termina en su tonalidad inicial.

Estos rasgos permanecieron en la música de Martin después de *Le vin herbé*. Produjo la *Balada para saxofón con orquesta y piano* (1938) justo antes de la primer parte del oratorio, y dos baladas posteriores con acompañamiento, *Balada de piano para flauta* (1939) y *para trombón* (1940), que en 1941 fueron modificadas con acompañamiento de orquesta. Posteriormente escribió dos más, una para chelo (1949) y otra para viola (1972).

La *Petite symphonie concertante* (1945) es por mucho, el mejor trabajo de Martin, donde utiliza todos los instrumentos comunes de cuerda: cuerdas frotadas, instrumentos pulsados

⁶⁶ Friedrich Herzfeld. *La música del siglo XX*. (Barcelona: Editorial LABOR S.A., 1964), 359-360.

y golpeados que desembocan en un solo de arpa, clavecín y piano. La combinación de diferentes intensidades y la reconciliación de diferentes timbres producen efectos musicales fascinantes. El trabajo en dos movimientos es una ingeniosa y original forma de transmitir y comprender un contexto general. El entendimiento de Martin de los tonos y colores de los instrumentos y su potencial para interpretaciones virtuosas le ofreció una incansable fuente de ideas, y le ayudó a asegurar su continua popularidad con los intérpretes. Así como en las Baladas, y en su único trabajo importante para piano solo, *Los Preludios* (1948), el sentimiento de Martin por los instrumentos es particularmente evidente.

Hablando de la música litúrgica, Martin se había adentrado en los años 20's haciendo dos intentos que permanecían sin publicar. Después, en 1944, la radio de Ginebra lo comisionó para escribir un trabajo coral para ser transmitido en el día del armisticio. Martin recordó esto como una tarea sumamente excitante: sólo las palabras bíblicas parecían adecuadas a tal propósito, y por consiguiente originaron el oratorio corto: *In terra pax*, del cual, la primer parte expresa la penumbra de la guerra, la segunda las alegrías de la paz, la tercera el perdón entre los seres humanos, mientras que la última se refiere a la paz divina.

Después en la primavera de 1945, Martin estaba profundamente impresionado por el grabado del pintor holandés Rembrandt Harmenszoon Van Rijn (1606-1669) titulado *Las tres cruces*, y fue entonces que su concepto de la gran pasión comenzó a tener forma y se plasma en su obra *Golgotha*. Él se resistía a la idea de un trabajo litúrgico sobre el modelo de Bach, prefiriendo presentar la idea de la Pasión, pero dejando que el escucha sacara sus propias conclusiones. En sus dos óperas *Der Sturm* y *Monsieur de Pourceaugnac*, el sentido poético, atmosférico y humoroso de Martin son expuestos. La narración de la natividad del evangelio es usada en lo que no es realmente una ópera sino un *oratorio escénico*. El oratorio corto *Pilate* (1964) se origina de la misma fuente. Los tres niveles de acción en el escenario (en lo más profundo del infierno con los diablos, en el centro con las escenas terrenales y a la cabeza el mundo celestial) tiene tres sonidos musicales correspondientes: la aparición grotesca del infierno es ilustrada por música atonal, el canto

de los ángeles tiene un estilo completamente simple mientras que la música para la acción sobre la tierra oscila entre ambas.⁶⁷

Martin probó ser adepto a moverse entre tales extremos estilísticos, su música siempre mantuvo un sonido reconocible, un estilo personal, siempre en desarrollo. Sus poderes creativos permanecieron sin disminuirse y su rango expresivo fue semejantemente incansable. Con tales elementos y debido a los constantes cambios reflejados en el arte de la época, ofrece un nuevo paso estilístico que es reconocible en su *Concierto para Chelo* (1955-1956), donde integra con éxito el pentatonicismo dentro de otro lenguaje cromático armónico, a través de una extensión de su noción de *tonalidad ligera*. Otros dos nuevos elementos fueron traídos a él por sus dos hijos menores: los sonidos de las guitarras eléctricas y ritmos de flamenco. Martin usó el primero en la *Ballade des pendus* (1969) y de nuevo dos años después en dos canciones de *Poèmes de la mort* para tres voces masculinas y tres guitarras eléctricas, en las que las alusiones estilísticas de la música pop le ayudaron a expresar de una forma grotesca el humor negro del texto de los poemas del poeta francés Francois Villon (1431-1463). En la compleja superposición rítmica de danzas flamencas, Martin encontró una contraparte a los experimentos rítmicos que le habían preocupado durante una gran parte de su carrera y utilizó los *clusters cromáticos incompletos*.

Los trabajos sacros instrumentales dominaron los últimos años de la vida de Frank Martin, tales como la *Polyptyque para violín y dos orquestas de cuerdas* (1973), que es un set de seis escenas de la Pasión de Cristo. Lo más importante dentro de esos trabajos tardíos es *El réquiem* (1971-2). Martin había planeado escribir un réquiem por décadas, pero el estímulo final vino hasta enero de 1971 durante un viaje por la sacra arquitectura de Venecia y así como con los versos franceses y alemanes que había usado en sus trabajos anteriores, aquí dominó la prosodia natural del Latín. Su último trabajo, la cantata *Et la vie l'emporta* (1974) fue escrita durante su última enfermedad y trabajó en ella hasta 10 días antes de su muerte; la obra refleja la lucha entre la vida y la muerte, con la victoria definitiva de la vida.

⁶⁷ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 909.

Frank Martin muere en Naarden Holanda el 21 de noviembre de 1974 y así se cierra el ciclo de uno de los compositores más extraordinarios de la escuela Suiza.

Martin frecuentemente escribió acerca de su propio trabajo y acerca de la música en general. En sus últimos años, estuvo ocupado particularmente por la pregunta sobre la responsabilidad del compositor. Sus creencias son, quizás, mejor resumidas en esta declaración:

Cualquiera de los movimientos del alma, el espíritu y la sensibilidad son manifestados en el trabajo de uno, sin importar el estado ya sea de angustia o incluso de desesperanza, el arte de uno inevitablemente soporta la señal de... su liberación, esta sublimación evoca en nosotros una forma terminada y la cual es, yo considero, lo que se llama belleza.

También manifestó en una entrevista las influencias musicales en su evolución, textualmente exclamo lo siguiente:

Ernest Ansermet; aparte de él son muy pocos los que sobre mí han influido. Por otra parte, los lugares, tales como Bretaña y los países mediterráneos, han influido en mi manera de pensar, como también algunos estilos de arte decorativo, especialmente el romano y el bizantino.

Sus influencias musicales provienen especialmente de Bach, pero también menciona a Modest Petróvich Moussorgsky (1839-1881), Claudio Giovanni Antonio Monteverdi (1567-1643), Claude Debussy (1862-1918) y Béla Bartók (1881-1945). En cuanto a los contemporáneos que han influido sobre él, Martin dice:

Indudablemente he sido influenciado por Stravinsky (1882-1971) y por Schönberg (1874-1951), sin que pueda decir a pesar de esto, que me agrade su música.⁶⁸

Indudablemente todas estas influencias y el paso de dos guerras mundiales fueron reflejadas en las composiciones de Martin, lo cual se ve plasmado en las *Baladas* que compuso para diferentes instrumentos, donde trabajó formas libres y narrativas, en un solo movimiento de varias partes, llenas de tensión y dramatismo. De entre todas ellas, se tratara a continuación la *Balada para flauta y piano*.

⁶⁸ Kjell y Sverre Hageruo Bull. *Enciclopedia de la Música, versión española*. (Madrid: Editorial Espasa-Calpe S.A., 1962), 1529.

ANÁLISIS DE LA OBRA.-

Para poder analizar la obra primero se definirá la forma composicional de la *Balada* y sus antecedentes.

La palabra *balada* viene del término en latín *ballare* que significa bailar, lo que indica una conexión con formas de danza como el *carole*. Musicalmente la *balada* es una canción popular, generalmente con contenido narrativo y en forma estrófica. El término hace referencia a diversos subgéneros históricos: la canción culta medieval; el tipo transmitido oralmente surgido en la Baja Edad Media; la canción popular callejera de los siglos XVI al XVIII; la canción sentimental del siglo XIX; y una canción en *tempo lento* que data de la década de 1920.

En el siglo XIV en Francia, la *ballade* designaba originalmente el poema culto francés con su forma fija, o se refería a la canción bailada conocida con más frecuencia como *carole*. Posteriormente la estructura musical que se establece es el estilo de la *ballade polifónica* del siglo XIV que utiliza el francés Guillaume de Machaut (1300-1377)⁶⁹, en donde las piezas musicales suelen utilizar una textura a tres voces (cantus, tenor y contratenor) con el texto situado únicamente en la voz superior, la cual es a su vez, la más animada de las tres. La voz del texto está concebida evidentemente para ser cantada, mientras que las otras voces (hasta tres) pueden ser interpretadas instrumentalmente o cantadas sobre una vocal neutral.

Los compositores de finales del siglo XIV conservaron la estructura utilizada por Machaut, pero incorporaron con frecuencia en sus *ballades* una complejidad rítmica y contrapuntística considerable. Para el siglo XV la balada comenzó a perder su importancia musical aunque siguió cultivándose como forma poética.⁷⁰

⁶⁹ Compuso 42 ballades, la mayoría de ellas son canciones de amor cortesanías y normalmente utilizaba estribillos de un solo verso y les ponía música polifónica. [http://es.wikipedia.org/wiki/Guillaume de Machaut](http://es.wikipedia.org/wiki/Guillaume_de_Machaut) (consultada el 25 de agosto el 2014).

⁷⁰ Don Michael Randel, ed., versión española de Luis Gago. *Diccionario Harvard de Música*. (Madrid: Editorial Alianza S.A., 2009), 175-176.

A finales del siglo XVI el término anglicizado *ballad* pasó a conectarse vagamente con la canción popular o el poema lírico. Siguió teniendo este sentido en el siglo XVIII, cuando se asoció por primera vez con la canción narrativa, y hacia el siglo XIX, cuando los especialistas lo aplicaron cada vez más a canciones narrativas tradicionales, transmitidas oralmente.

En Alemania la *ballade* florece como género literario y musical en el último cuarto del siglo XVIII y hasta la primera mitad del siglo XIX. Está relacionada con la balada folclórica (basada en la expresión característica y profunda de un pueblo) y se concibe como un poema o canción narrativa en alemán, o bien una obra instrumental relacionada con un poema narrativo. Sus temas son inspirados comúnmente en la historia popular y leyendas, que son por lo general serias y a menudo trágicas, generalmente con elementos sobrenaturales. La historia se cuenta con suspenso pero de manera impersonal, a menudo en forma de diálogo.

Como obra musical, la *ballade* es casi siempre una pieza para solista con acompañamiento de piano. Su estructura musical puede ser estrófica o estrófica con modificaciones. El desarrollo estilístico suele ir generalmente en paralelo con el del *lied*. Algunos precursores alemanes de la balada musical son Johann Ernst Bach (1683-1739), Valentin Herbing (1735-66) y el más importante del siglo XVIII, Johann Rudolph Zumsteeg (1760-1802), cuyas *Kleine Balladen und Lieder* incluyen ejemplos largos de estructura no estrófica, transcompuesta.

En el siglo XIX el austriaco Franz Schubert (1797-1828) desarrolló un estilo de balada sencilla y armoniosa que se aprecia en su obra *Erlkönig* (1815) por otro lado el alemán Carl Loewe (1796-1869), utilizando el mismo poema, se convirtió en el compositor de baladas más prolíficas y renombradas. A mediados de este siglo, las composiciones puramente instrumentales llevan el título de *ballade* con una relación explícita y otras deducible del género literario, como las piezas para piano llamadas *Cuatro ballades* del polaco Frédéric Chopin (1810-1849) o la *balladen* del húngaro Franz Liszt (1811-1886) y el alemán Johannes Brahms (1833-1897). Estas piezas adoptan diversas formas que se van

estableciendo en un estilo compositivo literario comúnmente narrativo, de un movimiento y con varias secciones para un instrumento solista, que es acompañado por piano u orquesta de cámara.⁷¹

En Suiza, en 1890 nace un importante exponente de la balada, Frank Martin, quien emplea su estilo de composición para narrar la tensión mundial, muerte y miseria que se vivían en esos años, además de reflejar los constantes los cambios estilísticos que caracterizaron esta época. Es así como surge, de entre otras obras, la *balada para flauta y piano*.

La *balada para flauta y piano* fue compuesta en su primera versión para la inauguración del *Concurso Internacional de Música en Ginebra*, en 1939.⁷² Originalmente fue escrita para flauta y piano pero posteriormente el mismo compositor realizó en el mismo año, la versión con orquesta sinfónica que fue estrenada en Bâle, Francia, el 28 de noviembre de 1941 por el flautista Joseph Bopp (1942-2013) y el director de orquesta Paul Sacher (1906-1999).⁷³ En ella se aprecia un cromatismo que es utilizado para explotar al máximo los recursos expresivos, sonoros, técnicos y armónicos que a su vez reflejan la tensión mundial derivada de las guerras que se vivieron en esa época.

Su estructura musical es la siguiente:

La obra inicia con una **Introducción** en compás de 3/4, con la indicación de *Allegro ben moderato*, contenida en los compases 1 a 43. Aquí encontramos en el piano intervalos armónicos de segundas disonantes con figuras rítmicas de mitades y cuartos que se invierten en el compás seis para irse ampliando y así provocar una sensación de tensión y posteriormente volver a las segundas que causan una distensión. Este juego de tensión y distensión es lo que caracteriza al piano en toda esta sección. Por su parte, la flauta en los primeros seis compases inicia con una progresión de octavos en el registro grave basados en intervalos de segunda menor y mayor que marcan claramente la introducción con un carácter tenso, oscuro y misterioso.

⁷¹ *Diccionario Harvard de Música*, 177-180.

⁷² http://www.concoursgeneve.ch/index.php?option=com_content&task=view&id=4&Itemid=4&lang=en (consultada el 25 de agosto del 2014).

⁷³ <http://www.frankmartin.org/index.php/en/compositions/symphonic-works> (consultada el 25 de agosto del 2014).

Progresiones de segunda mayor y menor

The image shows a musical score for Flöte (Flute) and Klavier (Piano) by Frank Martin. The title is "Allegro ben moderato" with a tempo marking of 108. The score is in 3/4 time. The Flöte part is marked "molto uguale" and "dolce", and the Klavier part is marked "p". The score is divided into two sections by a bracket. The first section is labeled "Progresiones de segunda mayor y menor" and the second section is labeled "Intervallos armónicos de segundas disonantes".

Intervallos armónicos de segundas disonantes

En los compases 7 a 10 se continua con los octavos y la tensión es más marcada pues la flauta tiene saltos de terceras y octavas en un registro más agudo que nos dan la sensación de nerviosismo. Nuevamente se reduce el pequeño clímax que nos conecta a los compases 11 a 16, donde se encuentra otra progresión con las mismas características de la primera pero con la indicación de *crescendo*. Del compás 17 al 21 sucede otro pequeño clímax ahora basado en saltos de décimas para luego nuevamente disminuir la tensión.

En el compás 22 y hasta el 25 se contiene una progresión con la indicación *crescendo* que eleva el nivel de tensión y prepara el paso hacia el punto culminante de la introducción, que comienza desde el compás 26 y culmina en el compás 36, donde la flauta se desarrolla en registro agudo alcanzando hasta un *Do 8*, para luego descender paulatinamente en los compases 37 al 40 con una indicación de *piu tranquillo*, llegando al *Do sostenido* y *Do 5*, para después quedarse en el *Sol sostenido* del mismo rango. En los compases 41 a 43, se relaja la tensión y se mantiene hasta el final, en el compás 43 hay un *diminuendo* que afecta a una mitad y un cuarto con calderón que cierran la sección.

El piano por su parte, contribuye a llegar al punto de tensión con un juego de cambio de claves en la mano izquierda que se hace más evidente desde el compás 34 y hasta el 38. La clave de fa cambia por la de sol, lo cual lleva todo el acompañamiento a un registro más

agudo logrando más tensión junto con la flauta. Comienza después a relajar hacia el compás 38 cuando vuelve a ambas claves y utiliza acordes disonantes de negra con puntillo y blanca con puntillo ligadas en un registro grave que dan la sensación de descanso.

Cambio de clave en el compás 34 que octavan el acompañamiento

La **sección A** se desarrolla de los compases 44 al 94 a un *tempo vivace* que comienza con una súbita y tensa entrada del piano de ocho compases; éstos marcan la rítmica del compás ternario utilizando cuartos en la mano izquierda, que posteriormente se mantienen hasta el final de la sección con variantes como ligaduras o de clave. En la mano derecha surgen progresiones basadas en tresillos de octavo y síncopas que utiliza hasta el compás 56 para después cambiar el patrón rítmico en el compás 57 a 60 concluyendo en el 61 con otro tresillo en ambas manos.

Después de su breve contestación de la flauta en síncoa en los compases 63 y 64, continúa a partir del 66 marcando el compás ternario con gran ímpetu en la mano izquierda y la mano derecha hace lo mismo pero con unas ligeras variantes, pues en ocasiones utiliza el recurso de tresillos lo cual produce una hemiola. En el compás 75 al 80 regresa al tema de inicio de esta sección hasta que en el compás 81 y hasta el 88 se retoma el tema pero con variaciones y una quinta arriba. A partir del compás 88 se cambia la clave de *Sol* por la de *Fa* y automáticamente el acompañamiento se transporta a una tesitura más grave que da la sensación de descanso producida por la mano izquierda con un pedal de *Fa sostenido*. La mano derecha que ahora marca el ritmo ternario concluyendo en el compás 94.

En el compás 44 comienza rítmica marcada del carácter ternario

41 **Vivace** (♩ = 192)

p ma marcato

pp molto secco
8va

46 *poco cresc.*

El marcado compás ternario se mantiene en toda la sección.

Por su parte, la flauta comienza en el compás 51 con un carácter vivo y virtuoso e inicia en un dieciseisavo, un *Do6* que inmediatamente se octava comenzando el manejo de síncopas y juego de valores que nos dan la sensación de que el compás ternario cambia. A partir del compás 64 y hasta el 75 comienza el manejo de tresillos de octavo en progresiones arpegiadas y cromáticas con indicación en la partitura de ligereza y un aumento gradual en la fuerza del sonido que resaltan el carácter de virtuosismo y la tensión característica de la obra.

Del 76 al 88 se advierte un pequeño descanso para inmediatamente conducir la línea melódica hacia los agudos utilizando de nuevo tresillos de octavo y así lograr un clímax que es sofocado súbitamente en el compás 89 por tresillos graves que transmiten la sensación de angustia y conducen al final de la sección, un *Si bemol* de tres tiempos en el compás 94.

Progresiones arpegiadas y de cromática en tresillos de octavo por parte de la flauta

The image shows a musical score for flute and piano. The top system (measures 66-75) features the flute part with eighth-note triplets and a 'cresc.' marking. The piano accompaniment is marked 'dolcissimo' and 'cresc.'. The bottom system (measures 70-75) shows the piano part with a 'ff' dynamic and the flute part with 'molto dim.' and 'sempre ff' markings.

El piano nunca abandona el motivo ternario que mezcla con los tresillos de la flauta

Del compás 95 al 153 encontramos la **sección B**, donde la flauta sufre un cambio de compás a 2/4 y el piano sigue en 3/4 que nuevamente está en sus dos claves. Utiliza acordes disminuidos y acordes menores con séptima para ir aumentando gradualmente la tensión y así obtener un clímax junto con la flauta. En el compás 123 el piano comienza a desarrollar el tema con el que la flauta inicia pero a una distancia de séptima disminuida descendente.

Además marca prácticamente hasta el compás 141 el carácter ternario de la pieza en la mano derecha; en la mano izquierda usa pedales que provocan una sensación de tranquilidad. En el punto culminante de la sección, el piano cambia en los compases 142 y 143 el compás a 2/2 y se iguala con la flauta, luego ambos cambian en el compás 144 a 3/2 y en el compás 145 regresan a 3/4. En todos ellos el piano entra a contratiempo, ya que en los tiempos fuertes de cada compás hay silencios y la flauta es la que marca el tiempo fuerte. Del compás 149 al 153 el piano nuevamente marca el carácter ternario pero ahora en la mano izquierda y en la derecha utiliza pedales, todo con indicaciones *diminuendo* y *rallentando* que denotan calma y preparan el final de la sección B.

La flauta inicia la sección con un cambio de compás a 2/4 que se contrapone al piano que sigue en 3/4, ambos tienen el mismo *tempo* que la sección anterior pero el manejo del cambio de compás y los valores de las notas dan la sensación de que el desarrollo es más lento. Los acordes disminuidos y menores con séptima se hacen presentes en un carácter de *dolce cantabile* junto con el piano al comenzar la melodía en el compás 95, la cual sube y baja gradualmente provocando tensión y distensión.

The image shows a musical score for flute and piano. The flute part begins at measure 93 with a triplet of eighth notes. A bracket above the flute staff indicates a change to 2/4 time. The piano part continues in 3/4 time. The score includes dynamic markings such as *dolce cantabile* and *p*. The piano part features a prominent pedal point in the bass register.

El piano sigue en tres cuartos, marca notoriamente el compás ternario para evidenciar el cambio de compás de la flauta. Además utiliza pedales para dar una sensación de distensión.

En el compás 129 y hasta el 136 la melodía de la flauta va preparando el clímax de la sección con un aumento cada vez mayor de la altura que alcanza el *Sol índice 8*. En el compás 137 se repite la figura de los últimos tres compases pero ahora con una métrica de 3/4, igualándose así con el piano. Una escala por grados conjuntos contenidos en un diecillo aparece en el compás 141 que resuelve al punto culminante y clímax de la sección, un *La 7*, no sin antes cambiar conjuntamente con el piano en el 142 el compás a 2/2, luego en el compás 144 a 3/2 (donde se mantiene el *La7*) y ambos retornan al compás de 3/4 en el 145. En el compás 145 comienza el descenso de tensión que culmina con una nota pedal en *Mi 7* desde el compás 149 al 153, preparando así el paso a la siguiente sección, la Cadenza.

Diecillo por grados conjuntos que nos llevan al clímax

Inician cambios de compás que dan fuerza al final de la sección

La **Cadenza** se encuentra en el compás 154 a 193 y es un solo de flauta que tiene como finalidad resaltar el aspecto virtuoso y tenso de la obra; contiene progresiones con motivos melódicos utilizados al inicio principalmente (como el grupeto de seis octavos) y durante el transcurso de ésta, que al repetirse se encuentran a distancia de un tono y luego de semitonos. Así encontramos en el compás 154 la misma figura que el inicio de la sección A del compás 51, pero a una tercera mayor, que conecta la primera progresión de octavos desarrollada hasta el compás 160 para luego ofrecer con valores de un cuarto ligadas un reposo relativo pues a partir del compás 166 aparece la siguiente progresión de octavos, cada una a distancia de semitonos con una señal *de molto rapido* y *accelerando*, que hace evidente el virtuosismo del instrumentista. En el compás 177 se propone nuevamente un reposo que culmina en el 178 con un *Do 6* y calderón, no sin antes comenzar de nuevo una progresión que descansa ahora en el compás 183 con un *Sol 5* y calderón. Del compás 184 y hasta el 193 se juega con la tensión y distensión basadas en cuartos y cuartos con puntillo con reguladores que terminan en una escala cromática descendente de *Do 6* a *Sol 5*, que a su vez termina la **Cadenza** y conecta la siguiente sección.

A partir del compás 194 y hasta el 199 aparece un pequeño **Puente o transición** que comienza con una sección lenta construida con motivos melódicos de la sección A por parte de la flauta, y de la sección B por parte del piano, que tiene como finalidad conducirnos lenta y misteriosamente al desarrollo de la obra. Aquí la flauta toma los motivos melódicos de A de la mano derecha del piano y los expone en su registro grave como melodía

principal, mientras que el piano ahora nos presenta alternancias de tres contra dos utilizadas en la sección B por ambos ejecutantes.

Motivos de la flauta retomados de la sección A

Motivos del piano retomados de la sección B

El **Desarrollo** se encuentra en los compases 200 hasta el 282; aquí el piano utiliza mitades con puntillo que marcan un cambio de dinámica y nos da la sensación de que el pulso cambia a uno, y aunque ocasionalmente introduce otros valores, la idea original se mantiene en una u otra mano hasta el compás 271. En el compás 268 sus claves se unifican en la de *Sol* y sube su registro, preparando así el cierre enérgico de la flauta que, por su parte, se desarrolla en un registro grave y por tresillos. En el compás 272 y hasta el 282 el piano ahora es el encargado de cerrar la sección y lo hace retomando la idea que ha dejado la flauta, continúa con un enérgico cierre basado en la melodía que ahora desarrolla en su mano izquierda, de la cual parten notas octavadas acomodadas en tresillos, apoyadas por la indicación de pedal (*ped.*) para crear además armónicos que agudizan la idea de tensión. En el compás 280 la melodía baja y el piano vuelve nuevamente a la clave de *Fa*, preparando gracias a un *poco allargando* y a un *ritenuto* el cierre del fragmento.

La flauta, de los compases 200 al 235 ahora se basa en el motivo melódico del inicio de la obra, construye la melodía utilizando valores de mitad, cuartos, cuartos con puntillo, octavos, cuatrillos de cuartos y una pequeña escala ascendente basada en dieciseisavos. Todos estos elementos son mezclados para producir de inicio, un ambiente oscuro e incierto que poco a poco se va aclarando y tornando tenso gracias al paso gradual de las notas

graves a las agudas de ambos ejecutantes, lo cual nuevamente disminuye conduciéndose hacia el registro grave.

La flauta construye la melodía con motivos del inicio de la obra.

200 **Con moto** (♩. = 44)
dolce espr.
pp
8va

El piano utiliza blancas con puntillo marcando un cambio de dinámica que da la sensación de que el pulso cambia a uno.

En el compás 235 al 272 la flauta comienza un despliegue de virtuosismo preparado previamente por tres cuatrillos de cuartos en los compases 235 a 237; a partir de ahí el movimiento melódico se incrementa pues ahora aparecen secuencias basadas en octavos que juegan con los cambios de tensión y van provocando un sentimiento de angustia. En el 264 y hasta el 272 se prepara el clímax de la flauta por medio de tresillos de octavo contenidos en escalas cromáticas que suben y bajan con nerviosismo hasta culminar con un *Si sostenido* del índice 7 que da paso al solo del piano y cierre del desarrollo.

A continuación encontramos la **Reexposición** que se encuentra de los compases 283 al 323 y es prácticamente la sección A con pequeñas variaciones pero ahora a un *tempo Molto Vivace*. Los cambios más evidentes aparecen a partir del compás 310 donde los acordes del piano comienzan a cambiar y la flauta prepara el punto culminante de la sección por medio de una progresión de tresillos de octavo basada en tres notas: *Si natural*, *Si bemol* y *La natural*, todas en índice 6, las cuales duran cuatro compases y un tiempo. Las mismas notas son ahora utilizadas por un súbito salto de octava de *Si 6* a *Si 7* que marcan el clímax de la sección y ahora el tresillo se convierte en cuartos descendentes que se van deteniendo gracias a un *ritardando* que cierran la sección.

Progresiones de tresillos que repiten tres notas

Las mismas notas del tresillo son utilizadas a la octava para el clímax y cierre de la sección.

La **Coda** comienza en el compás 324 y abarca hasta el compás 358 que es el final de la obra. Esta sección está construida básicamente con elementos del desarrollo con los que se prepara un final impactante y tenso. La flauta comienza tranquilamente con figuras de mitad y cuartos pero ahora desde los agudos, lo que anuncia cierta calma que pronto será alterada pues de los compases 329 a 336 introduce figuras de octavo para comenzar a introducir velocidad y tensión al tema; posteriormente ésta velocidad y tensión se incrementan pues aparecen los tresillos de octavo en progresiones cromáticas con indicación de *animando* que se torna a *presto* en el compás 346.

Finalmente en el compás 353 la flauta prepara el cierre de la coda con material de la introducción, que simplifica en cinco notas largas en el registro agudo, quedándose la

última en un *sol sostenido* en forma de pedal, nota que forma parte del acorde de *Mi Mayor* que posteriormente complementa el piano con quintas justas de *Mi* y *Si*, las cuales octava en un registro más grave para concluir con fuerza la obra.

Progresiones cromáticas

Notas largas que preparan el final de la obra

Quasi senza rit.

351

355

Acorde final de *Mi Mayor* que construyen la flauta y el piano.

The image displays a musical score for flute and piano. The top system, starting at measure 351, features a flute line with chromatic progressions marked with '3' and piano accompaniment with long notes. A bracket above the flute line is labeled 'Progresiones cromáticas'. A bracket above the piano line is labeled 'Notas largas que preparan el final de la obra'. The tempo marking 'Quasi senza rit.' is placed above the piano line. A dynamic marking 'ff' is shown below the piano line. The bottom system, starting at measure 355, shows the flute playing a final chord, which is identified by a bracket and the text 'Acorde final de Mi Mayor que construyen la flauta y el piano.' below it. The piano accompaniment also features a final chord.

BIBLIOGRAFÍA

Hamel, Fred y Martin, Hürlimann, trad. Dr. Otto Mater Serra. *Enciclopedia de la Música*. México: Juan Grijalbo, tomo I, 1987.

Harrison, John, Sullivan Richard, Sherman Dennis y Velador Castañeda Edgar Oscar. *Historia Universal Contemporánea*. México: McGraw- Hill, 1994.

Herzfeld, Friedrich. *La música del siglo XX*. Barcelona: Editorial LABOR S.A., 1964.

Morgan, Robert P. trad. Patricia Sojo. *La música del siglo XX*. Madrid: AKAL ediciones, 1999.

Randel, Don Michael, versión española de Luis Gago *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Editorial Alianza S.A., 2009.

Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. USA: Editorial MacMillan Publishers Limited, 2001.

Sandved, Kjell y Hageruo Bull, Sverre. *Enciclopedia de la Música, versión española*. Madrid: Editorial Espasa- Calpe S.A., 1962.

Sandved, K. B. *El Mundo de la Música*. Madrid: Editorial Espasa- Calpe S.A., 1962.

Recursos electrónicos.-

Acerca de Jonh Cage:

<http://www.artesonoro.net/articulos/cage.html>, autor: Manuel Rocha Iturbide. (consultada el 25 de agosto del 2014).

Symphonic works - with and without soloists:

<http://www.frankmartin.org/index.php/en/compositions/symphonic-works>, autor: Copyright Frank Martin Stichting, Naarden (NL), ©2013 (consultada el 25 de agosto del 2014).

Guillaume de Machaut

http://es.wikipedia.org/wiki/Guillaume_de_Machaut (consultada el 25 de agosto del 2014)

Expresionismo alemán:

http://www.todacultura.com/movimientosartisticos/expresionismo_aleman.htm, autor: toda cultura.com (consultada el 25 de agosto del 2014).

Concours de Genève International Music Competition
http://www.concoursgeneve.ch/index.php?option=com_content&task=view&id=4&Itemid=4&lang=en (consultada el 25 de agosto 2014).

Partitura:

Martin Frank, BALLADE pour Flute, Orchestre à cordes et Piano, (reduction pour Flûte et Piano). Copyright 1944 by Universal Edition Nr. UE 11318 a.

SONATA LATINO

**MIKE MOWER
(1958)**

A continuación se presenta una breve reseña histórica de los ritmos musicales de América Latina y el Caribe que utiliza Mike Mower en su *Sonata Latino*. Posteriormente, se expondrá la trayectoria musical de Mower que nos llevará en particular hacia el análisis de la obra mencionada.

CONTEXTO HISTÓRICO.-

Desde los tiempos de la conquista, la música de América latina y el Caribe ha ido perfilándose a través de préstamos, sustratos o reinterpretaciones. En un sutil equilibrio de mezclas, las aportaciones de Europa, África y de las civilizaciones precolombinas, han creado en el Nuevo Continente una sorprendente gama de ritmos y estilos musicales.

Cuando se habla de los orígenes, América latina y las islas del Caribe se han visto comúnmente afectadas por invasiones imperialistas e innumerables cambios de gobierno. Desde los inicios de la colonización, los cantos y las danzas indígenas y de origen africano han sido reprimidas, sobre todo por el clero. En un intento por evangelizar a indígenas y esclavos, los franciscanos y los jesuitas abren escuelas en las que se enseñaban sus himnos cristianos. El cristianismo en contacto con algunos cultos precolombinos y africanos (que intentan de sustraerse al influjo extranjero) dan origen a las religiones sincréticas.

Desde el comienzo de la conquista comienza un proceso de criollización, y esta mezcla de culturas propicia la aparición de géneros musicales propiamente americanos, y no africanos ni europeos. Así las contradanzas, cuadrillas, polcas y seguidillas, aunque también óperas, cánticos cristianos, marchas militares o canciones marineras, se fusionan con los ritmos y danzas de origen africano. Luchadores acrobáticos que bailan al compás de cantos e instrumentos de origen africano, contribuyen al nacimiento de la *capoeira* de Bahía, la *laghia* de Martinica y la *kalinda* de Trinidad. Los ritmos bantús de fecundidad se metamorfosean en *samba* en Brasil, *guaguancó* en Cuba y *candombe* en Argentina y Uruguay. En todas partes aparecen danzas con ingredientes mestizos: la *marinera* en Perú,

la *chacarera* en Argentina, el *pasillo* en Ecuador, el *bambuco* en Colombia, el *joropo* en Venezuela o el *tamborito* en Panamá, por citar algunos ejemplos. La música y la danza son elementos indisolubles en zonas con una importante población de origen africano, e incluso en países como Argentina, donde los negros aportaron igualmente su rasgo distintivo, aunque en la actualidad su presencia sea casi nula.

La salsa, el tango, la rumba, el bossa nova y el merengue son los ritmos escogidos por Mower para desarrollar su Sonata Latino, estilos musicales nacidos bajo este contexto histórico y de los cuales se hablará a continuación.

El tango.- A finales del siglo XIX, inmigrantes, campesinos y soldados se hacían en los sórdidos suburbios de Buenos Aires. El tango, emerge de esta mezcla de estratos sociales, en pleno corazón del arrabal. El tango propiamente dicho, más europeo, surge de la *payada* hacia 1870, el cual es un género de canciones que los gauchos acompañan con guitarra. Absorbe los elementos del *candombe* (antiguo ritual de los esclavos argentinos y uruguayos) y de la *milonga*, que son cantos negros de carnaval parodiados por los blancos e integrados posteriormente en el repertorio de los payadores. Convertida en una danza plebeya y descarada, la *milonga* se acopla al *tango* y se genera el *tango- milonga*, que contiene grandes cambios de ritmo. La línea del bajo (sincopada) del *tango*, proviene además de la *habanera*, ritmo introducido en Cuba por los marineros en 1850 y luego interpretada en Argentina con el nombre de *tango*. Hacia 1895, su coreografía comienza a estilizarse con la ayuda de ciertas figuras características. Contrariamente al *candombe* (que es un estilo musical de ritmo alegre), donde los hombres y mujeres se miran a la cara, el *tango*, trémulo y tenso, se baila mejilla contra mejilla, aunque conserva dos figuras del *candombe*: el corte (parada súbita) y la quebrada (torsión del pecho).

En 1866, un periódico argentino emplea por primera vez el término *tango* para designar una canción coqueta y atrevida. De 1900 a 1915, el *tango* cantado en *lunfardo*⁷⁴ se oye en burdeles y bares. El *tango* de la época, canalla y vulgar, sujeto todavía a un ritmo binario y

⁷⁴ Palabra de origen italiano que significa jerga trufada y que actualmente se considera como un dialecto utilizado por la mayoría de los tangos para referirse a diferentes cosas en términos especiales. <http://www.elportaldeltango.com.ar/diccionea.htm> (consultada el 25 de agosto del 2014).

con textos a menudo improvisados, es desdeñado por la elite argentina. Hacia 1910, en el barrio de Palermo aparecen tríos de *tango* formados por clarinete o flauta, violín y guitarra o arpa, y posteriormente, en la pintoresca zona de la Boca se encontraban cuartetos con bandoneón que tocaban en las tabernas de los marineros.

El bandoneón sustituirá paulatinamente a la flauta y se convertirá en el instrumento esencial del *tango*. Su complicada técnica confiere a esta música un carácter nuevo; asimismo, la interpretación del fraseado y su carácter melancólico y doloroso ejercen una influencia decisiva sobre algunos cantantes. En la época de los cuartetos de La Boca, el *tango* penetra en el centro de Buenos Aires y el auge del fonógrafo acelera su popularización en la capital.

Hacia 1905, Europa y Estados Unidos descubren el *tango* con *El choclo* y *La morocha*, dos títulos míticos de la música argentina. De 1907 a 1914, el violinista argentino Alfredo Gobbi (1912-1965), graba *tangos* en Filadelfia, Londres y París. Hacia 1912, el *tango* y sus bailes causan sensación en la capital francesa, y se popularizan los concursos de baile de este estilo. No obstante, la iglesia católica no ve con buenos ojos este baile lascivo, pero a pesar de este inconveniente, el *tango* conquista a Alemania y toda América Latina. Los bailarines Vernon Castle (1887-1918) e Irene Castle (1893-1969) lo popularizan en Estados Unidos en 1913. Su triunfo en el extranjero propicia que la burguesía porteña se reconcilie con el *tango* y se olvide del origen proletario de la mayoría de sus intérpretes y creadores. También contribuye a este cambio la llegada del *Jazz* y de los bailes anglosajones a Argentina que además provocan una mezcla de estilos y ritmos en el género. En estos años, el *tango* se consolida en compás de cuatro tiempos, aunque conserva características del *candombe* y la *milonga*, y su coreografía se vuelve mucho más elaborada y compleja.

El poeta y letrista de Carlos Gardel (1890-1935), Enrique Santos Discépolo (1901-1951), lo describe como pensamiento triste que se baila, que se deleita de la soledad, el desespero, la muerte, el paso del tiempo, la inconstancia de la mujer y el sentido absurdo de la vida, con un esteticismo melodramático. Pascual Contursi (1888-1932), el poeta *lunfardo*, lo concibe como una visión de los pobres desposeídos por los ricos, como lo dice su tango *Flor de Fango*. También evoca al amor desdichado, fatalista y desengañado, ideas plasmadas en *el*

tango Mi noche triste. El poeta y escritor argentino Enrique Cadícamo (1900-1999) critica la decadencia de las muchachas de la noche, y el bandoneonista, compositor y director Aníbal Troilo (1914-1975) y el poeta y letrista Homero Manzi (1907-1951), rememoran el pasado perdido para siempre, ideas que se expresan en la obra *Barrio de tango, Recuerdo*.

A partir de los años veinte, algunos cantantes empiezan a tener éxito, pero sólo Carlos Gardel alcanza la popularidad y fama total a nivel mundial. A los ojos de los argentinos, simboliza el triunfo del niño del arrabal que llega a la cima de su profesión. El 24 de junio de 1935 muere en un accidente de avión en Colombia y se consolida como un ícono del *tango* y de Argentina.

La muerte de Gardel coincide con la llegada del poder de los militares en Argentina. Los años treinta son conocidos como “la década infame”, la situación económica y social se deteriora. El *tango* bailado declina y solamente el *tango* cantado sigue prosperando. Durante este periodo pocas novedades destacan en el plano musical, salvo el ritmo *canyengue*, de origen *bantú*, que el violinista y director de orquesta uruguayo Francisco Canaro (1888-1964) introduce en sus composiciones. Hacia 1940, el *tango*, en un principio reprimido por las autoridades argentinas, evoluciona en el plano musical y literario hasta el punto de que se regenera con textos elaborados, arreglos complejos con ciertas influencias del *jazz* en ocasiones y de la mano de intérpretes de primer orden. Entre ellos destacan Aníbal Troilo (1914-1975), virtuoso del bandoneón y los pianistas Osvaldo Pugliese (1905-1995) y Horacio Salgán (n.1916). Pero es Astor Piazzolla (1911-1992) quien revoluciona el *tango* a partir de los años sesenta y gracias a sus composiciones logra llevar este ritmo a las grandes salas de concierto, surgiendo el concepto de *tango concerto*.⁷⁵ Ahora el *tango* es un estilo musical que es considerado también en el ámbito musical clásico y va generando más oyentes y adeptos en este rubro.

La rumba.- La *rumba* auténtica (llamada también *rumba brava*), es un ritual complejo y sobrecogedor, que conjuga canto, danza, percusión y declamación. Surgió en los

⁷⁵ Isabelle Leymarie, traducción Isabel Romero. *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*. (Barcelona: Editorial Grupo Zeta, 2003), 16-21.

barroques y los solares de Cuba, en cuyos moradores corría con fuerza la sangre africana. En las primeras *rumbas*, organizadas por los esclavos en las plantaciones y los bateyes, se utilizan tambores y útiles agrícolas. Más tarde, en la Habana y Matanzas, los estibadores tocaban rumbas con cajas cogidas de los barcos, y los panaderos del barrio habanero de Carraguao, con cajones de harina. Hoy día, la *rumba* sigue despertando el mismo fervor, y en la capital, cada barrio, en especial Los Pocitos, en Marianao, se enorgullecen de tocar la mejor.

Los rumberos han fascinado a cantantes de música popular cubana como a Francisco Raúl Gutiérrez Grillo, llamado Machito (1912-1984), al cantante Cheo Marquetti (1909-1967), el cantante Miguelito Valdés (1912-1978) o al cantante y compositor Benny Moré (1919-1963), y a compositores como Jorge Anckerman (1877-1941), autor de la zarzuela *La gran rumba* en 1894, al compositor e investigador Carlos Borbolla (1902-1990), autor de dieciocho Rumbas y al compositor estadounidense Harl McDonald (1899-1955), quien integró temas de rumbas en el tercer movimiento de su *Rumba Symphony*.

La palabra *rumba* evoca un ambiente, una atmósfera de ruido y de fiesta. Ir a la *rumba* significa salir de fiesta, y la sensual mulata de la *rumba*, de caderas amplias, es uno de los principales arquetipos de la música cubana. La *rumba*, con su fascinante polirritmia, tomó forma en Matanzas a finales del siglo XVIII, y hacia 1850, Dolores María Ximeno Cruz, llamada Lola María (1866-1934), escritora cubana de Matanzas que tanto entusiasmo mostraba por el músico cubano creador del danzón Miguel Faílde (1852-1921), describía una danza negra con aires de *rumba brava*. En los albores del siglo XX, rivalizan en Matanzas sociedades de ayuda mutua compuestas a menudo por rumberos, como la de *Los Congos de Anguga*, *La violencia*, *Los Colombianos* y el famoso *Bando Azul*. El legendario famoso bailaror de rumba José Rosario Oviedo, conocido como Malanga (1885-1923), le apasionaban las fiestas, las mujeres y el aguardiente. A su muerte, se compone la *rumba* elegíaca *Llora, timbero*. Al igual que el son, la *rumba* expresa las más diversas emociones: jactancia, amor desgraciado o incluso injusticia social, como en la famosa *rumba Los caramelos* de Ascencio Hernandez (1919-1991), que critica la forma encubierta del racismo en Cuba.

La *rumba* ha incorporado asimismo elementos del África occidental, y posteriormente ha hecho su viaje de vuelta a España, donde guitarristas de origen gitano tocan las llamadas *rumbas flamencas*. En cuanto a su linaje, el baile *congo*, descende de la *makuta*, danza de la fertilidad que se caracteriza por sus golpes pelvianos (también presentes en otras danzas bantúes del Caribe y de América Latina), de la belicosa *makúa* y de la más reciente *yuka*, de carácter profano y todavía ejecutada por grupos congos de la provincia de Pinar del Río, así como por el cabildo congo de Sagua la Grande, en la región de Santa Clara. La censura moral de los blancos hizo que los movimientos de pelvis fueran a menudo sublimados, siendo reemplazados por un contoneo de las caderas u otros gestos, o por un pañuelo simbólico.

En Placetas, en la antigua provincia de Las Villas, en el centro de Cuba, había una danza pugilística de origen bantú, el *maní*, que recordaba a la *capoeira* brasileña, al *kalinda* de Trinidad o al *damié o laghia* de las Antillas Francesas, y a la que recurrían los esclavos para resolver sus conflictos. Aunque desapareció, transmitió a la *rumba* sus acrobacias competitivas. Percusionistas, bailarines y cantantes se enfrentan en una atmósfera exultante, de alarde y desafío, característica también de otras manifestaciones culturales de origen africano.

El escritor estadounidense Carleton Beals (1893-1979), que viajó a Cuba en los años treinta describe a la *rumba* como:

Un rápido quiebro de caderas, y el bailarín agarra un pañuelo entre los dientes, luego, manos y pies tensos, con un giro y una contorsión del cuerpo todavía más rápidos, el rostro hacia abajo y luego hacia el cielo, los movimientos en concordancia con un continuo lalalalaleee lastimero.

Las *rumbas* de antaño, llamadas *rumbas de tiempo de España*, eran a menudo miméticas. La *mama 'buela* evoca a un niño al que su abuela lo regaña por no querer ir a la escuela; *El Papalote*, a alguien que vuela un papalote, etc. La *rumba* de tipo *show business* que se hace en los teatros y cabarets tiene un carácter más híbrido y degenerado. En Santiago, especialmente durante la época del carnaval, también se ejecutan *rumbas de chancletas*, en la que los bailarines marcan el ritmo golpeando el suelo con los zapatos.

La *rumba* es antifonal, con un solista y un coro que canta el estribillo al unísono. Las letras pueden contener vocablos africanos, y los acentos se subordinan al ritmo. Regularmente un verso marca el inicio de la *rumba*.⁷⁶

La bossa nova.- A finales de los años cincuenta, el gobierno de Juscelino Kubitschek (1902-1976) contribuye a la prosperidad económica de Brasil. No obstante, en Río se acentúan las diferencias entre barrios negros y los barrios blancos. Las favelas siguen fieles a la ardiente samba de morro, mientras la opulenta zona del sur de la ciudad (como Copacabana, Ipanema y Leblon) se destacan por el jazz.

La *samba-cancao*, estaba desde la década anterior bajo el influjo de la variante americana y del bolero, cambia y da paso entonces a la *bossa nova*, ritmo sobrio y discreto, con un canto susurrado (bautizado con el nombre de canto *falado*). La *bossa nova* tiene su origen en diferentes ideas armónicas y de la sensibilidad que toma del *jazz cool* de ese entonces. Se forman varios grupos vocales inspirados en los de Estados Unidos, y la joven cantante brasileña Nara Lofego Leao (1942-1989) reúne a los músicos que serán las estrellas de este género.

En 1958, Joao Gilberto (n.1931), guitarrista desconocido, originario del estado de Bahía, graba en Río con la cantante Elizete Cardoso (1920-1990) este ritmo acompañado (batida), que es desfasado con respecto al canto, desconcierta a algunos oyentes que tachan su innovación de “guitarra tartamuda”. Algunos meses más tarde, Gilberto vuelve a tocar la misma *batida* en otro disco (que incluye *Chega de saudade*, *Outra vez*, *Desafinado* y *Bim bom*) con el cual consagra el advenimiento de la *bossa nova*. En portugués, *bossa* significa “astucia” o “manera de hacer”, y *bossa nova* se traduce como “la nueva ola” o “nuevo estilo”.

El autor de *Chega de saudade* y *Desafinado* (los primeros grandes éxitos del *bossa nova*), es el pianista, guitarrista y arreglista Antonio Carlos Jobim (1927-1994), considerado como

⁷⁶ Isabelle Leymarie. *Cuban Fire*. La música popular cubana y sus estilos. (Madrid: Editorial Akal, 2005), 25-28.

el compositor más joven de este género. Jobim alcanza un verdadero estado de gracia con unas canciones que revelan un equilibrio sutil entre el ritmo, la armonía, la melodía y las letras. Jobim colabora en varias ocasiones con el poeta y letrista Vinícius de Moraes (1913-1980) y juntos dan nacimiento a las sambas de *L'Orfeu da Conceicao*, entre otras. El pianista y cantante Alfredo José da Silva (1929- 2010), conocido como Johnny Alf, fortalece también con sus composiciones la *bossa nova*. Él mismo se acompaña al piano con acordes rebuscados y obtiene el éxito con la canción *Que voy a decir*, pieza improvisada en el estudio, porque había olvidado la letra de una canción. También Roberto Menescal (n.1937), pianista y guitarrista, organiza las primeras orquestas de *bossa nova* y artistas de gran nivel se interesan por este estilo, como los guitarristas brasileños Baden Powell (1937- 2000) y Luis Floriano Bonfá (1922- 2001), los pianistas brasileños Sergio Mendes (n.1941) y Joao Donato (n.1934), entre otros.

En 1962, Jobim se inspira en una joven para componer *Garota de Ipanema* (Chica de Ipanema), que rápidamente se vuelve un éxito mundial de la *bossa nova*. El 21 de noviembre de aquel año, se organiza un concierto de *bossa nova* en la sala de conciertos de Manhattan, Nueva York, el Carnegie Hall, donde da a conocer el nuevo estilo musical como el “nuevo jazz brasileño”. Se presentan el guitarrista Djalma Andrade (1923-1987), conocido como Bola Sete, Luis Bonfá y el pianista argentino Lalo Schifrin (n. 1932). La nueva música impresiona profundamente a los músicos de jazz estadounidenses como Miles Davis (1926-1991), Dizzy Gillespie (1917-1993) y Stan Getz (1927-1991) quienes comienzan a grabar temas en *bossa nova* con una sutil mezcla de jazz, lo cual contribuye a su popularización.

Los brasileños Sergio Mendes, el organista Walter Wanderley (1932-1986) y el guitarrista Laurindo Almeida (1917-1995) triunfan también en Estados Unidos. En California, Mendes y el percusionista Chico Batera (n.1943) improvisan con el guitarrista estadounidense Barney Kessel (1923-2004) y el flautista y saxofonista de Dayton, Ohio, Bub Shank (1926-2009); el brasileño Joao Donato (n. 1934) colabora con los instrumentistas de jazz y músicos cubanos como Mongo Santamaría (1922- 2003), y la *bossa nova* se convierte

entonces en parte integral del repertorio de *jazz* y uno de los estilos más populares de todo el mundo.⁷⁷

La salsa. - La *Salsa* es un género musical creado en la ciudad de San Juan (Puerto Rico) y llevado a Nueva York, desde mediados de los años 50's y principios de los años 70's, utilizando el ritmo de *guaracha* como base fundamental. Sus protagonistas son principalmente músicos de origen boricua, que combinan ritmos españoles, africanos, elementos de música puertorriqueña, música cubana y el jazz americano. Esta mezcla representó en sus orígenes la problemática y las aspiraciones de los pobres y marginados en Nueva York y la época de la industrialización en Puerto Rico. La “nueva manera de hacer música mezclada”, se basa en ritmos como: *el latin jazz, el mambo, el son montuno, la bomba, la plena, el seis, la rumba, aguinaldos, el joropo, la habanera, el tumbao y guaguancó*.⁷⁸ Pero la *guaracha* es el ritmo que mayor influencia tiene en este género musical.

Los orígenes de la *guaracha* se remontan a España, que consistía en un baile zapateado que se bailaba originalmente por una sola persona y luego por parejas que llegó al mar de las Antillas españolas donde se le conoce como el teatro Bufo (el término Bufo fue utilizado originalmente para describir las óperas italianas cómicas y las comedias musicales). La *guaracha* ha sido tradicionalmente, uno de los ritmos bailables de más popularidad y aceptación en Puerto Rico debido al carácter alegre y pícaro de sus letras y del baile. Posteriormente se combinaron aspectos de las danzas de origen africano que proliferaron en las costas puertorriqueñas, así como los bailes españoles que se convirtieron en la música jíbara o campesina.

Con el paso del tiempo, la *guaracha* tanto en Cuba como en Puerto Rico, adquiere su propio estilo, y llega a formar parte de sus tradiciones y costumbres populares. Antes de que llegara el *son*, esta tradición española podría ser reconocida como el estilo con el que se expresaba el pueblo musicalmente. El ritmo de muchas orquestas de la *salsa* obedece

⁷⁷ Isabelle Leymarie. *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*, 66-74.

⁷⁸ Ángel G. Quintero Rivera. *Salsa, sabor y control*. (México: Editorial Siglo Veintiuno, s.a. de c.v. 2005), 313-321.

actualmente a la *guaracha*, o al *estilo guarachero*. La *guaracha* heredó de la *rumba*, su carácter de crónica social y su tono picaresco lleno de humor. Además, el baile era rítmicamente un género mucho más rápido que obligó a los bailarores a abandonar el contratiempo del *son* y comenzar a marcar en tiempo de clave como lo hacía la *rumba*. La *guaracha* en Puerto Rico se arraiga culturalmente y llega a formar parte de sus costumbres, lo cual se observa en los *rosarios cantaos*, en la *música navideña* y en el *baquiné* (velorio o fiesta en honor a un niño muerto de mediados del siglo XIX), entre otros.

La melodía de la *guaracha* sigue las características de la música popular, sus frases son cortas y las notas breves. Las unidades musicales son de cuatro u ocho compases y su armonía se limita principalmente a acordes fundamentales, es decir, tónica, dominante y subdominante. La letra de la *guaracha* no se ciñe a una sola forma poética, sino que posee diversidad. Por lo general, se canta con un solista o dúo acompañado de un coro con el cual dialoga. En cuanto a la instrumentación, el güiro lleva el ritmo y la guitarra y el cuatro son el acompañamiento. En la actualidad, también se utilizan otros instrumentos como las claves, las maracas, el cencerro y la trompeta. Es un ritmo esencialmenteailable, pero también se considera música de parranda navideña, así como música popular de conciertos. Varios de los ritmos populares de la actualidad heredan características de la *guaracha*, como por ejemplo, *la salsa* y *la rumba*.⁷⁹

En el siglo XIX, los compositores puertorriqueños Juan Ríos Ovalle (1863-1928) y Juan Morel Campos (1857-1896) incorporaron la *guaracha* en sus danzas, danzones y zarzuelas. Durante el siglo XX, el ritmo fue cultivado entre otros, por los compositores boricuas Rafael Hernández Marín (1891-1965), Bobby Capó (1921-1989), Pedro Flores Córdova (1894-1979), Tite Curet Alonso (1926-2003) y por los músicos puertorriqueños Rafael Cortijo (1928-1982), Ismael Rivera (1931-1987) y la orquesta de *salsa* El Gran Combo, activa desde 1962, entre otros.

⁷⁹ http://www.proyectosalohogar.com/Enciclopedia_Ilustrada/Salsa.htm (consultada el 25 de agosto del 2014).

Así, la *salsa* es una nueva manera de tocar y combinar estilos e instrumentos con los *montunos* del piano, los bajos, los arreglos y formatos orquestales, las voces y sus inflexiones vocales, sus improvisaciones y estribillos; los movimientos escénicos, y los textos cantados. En cuanto a parámetros exclusivamente musicales, como ya se ha mencionado, se basa principalmente en la *guaracha* y toma los arreglos y formatos orquestales de tipo *Jazz*, destacando al trombón entre los vientos, lo cual proviene de una tradición boricua que pasa directamente de Mon Rivera (1925-1978) a Willie Colón (n.1950).

La popularización de la *salsa* se intensifica cuando, en 1960, el cubano Fidel Castro (n. 1926) toma el poder en La Habana y por consecuencia, Estados Unidos rompe sus relaciones diplomáticas con Cuba. Castro anuncia abiertamente que simpatiza con el marxismo y numerosos músicos cubanos emigran a Estados Unidos, donde comienzan a dar a conocer su música y rápidamente popularizan las *charangas* (orquestas de flautas y violines).

A pesar de este nuevo influjo, los músicos latinos en Nueva York, privados de contactos con sus raíces musicales y culturales, vuelven la mirada hacia los ritmos puertorriqueños y afroamericanos, en busca de inspiración. En esta euforia de los años 60's, los creadores del *boogaloo* y el *shing a ling* acuden a Nueva York atraídos por la nueva corriente musical, la *salsa*, que ahora contiene sus letras en *Spanglish* (un argot que mezcla el inglés con el español), reflejando la realidad de los barrios. Hacia finales de esta década, las minorías étnicas estadounidenses vuelven a cuestionar su marginidad y esta toma de conciencia política y cultural lleva a los latinos neoyorquinos a volverse hacia un estilo de vida más próximo a sus raíces. La *salsa* refleja con mucho más fuerza la musicalidad de la raza africana y la belleza de la patria (Cuba o Puerto Rico), y expresa la dureza de la calle infestada de drogas y gánsters.

La *salsa* hace su gran debut en los 60's en el hotel *Saint- George* de Brooklyn, donde los *Lebrón- Brothers*, de origen puertorriqueño, entusiasman al público. Posteriormente el *Chettah*, club de Manhattan, sustituye al *Saint- George* como punto de encuentro de los

salseros neoyorquinos, y con el éxito de esta música, los latinos de Nueva York recobran los valores de identidad y su orgullo nacional.

En estos años los músicos estadounidenses como el percusionista Ray Barretto (1929-2006), el trombonista de Nueva York Willie Colón, el pianista Eddie Palmieri (n. 1936), de origen puertorriqueño y el flautista Johnny Pacheco (n. 1935), nacido en Santo Domingo, en República Dominicana, son los principales exponentes de esta música. También Francisco Raúl Gutiérrez Grillo (1912- 1984), llamado comúnmente *Machito*, el percusionista estadounidense Tito Puente (1923- 2000) y la cantante cubana Celia Cruz (1925- 2003) se unen a la corriente de la *salsa*. Posteriormente Rubén Blades (n. 1948) de Panamá y Willie Colón se asocian y graban temas como *Juan Pachanga*, *Plástico*, *Buscando América*, *Idilio*, entre otros y sacan la salsa del barrio neoyorquino, extendiendo su temática por toda América Latina, con lo que contribuyen a dar mucho más auge a este género musical.

Los grupos de *salsa* proliferan en Nueva York, Puerto Rico y ahora también en Venezuela y Colombia, por lo que surgen nuevos representantes como *La Sonora Ponceña* y *El Gran Combo*, que rivalizan con los grandes de Nueva York. La influencia de este género musical se extiende rápidamente por toda América Latina continental y pone de relieve que la *salsa* es ahora una forma de expresión cultural que une a todo el mundo afrolatino.⁸⁰

El merengue.- Surge en la República Dominicana y tiene su origen gracias a la importación de esclavos africanos a las Indias Occidentales, las canciones y las danzas de la isla comienzan a adquirir un acento rítmico característico de la música africana y se mezclan con los ritmos españoles existentes en la isla. De esta forma surge la danza- canción tradicional de la Dominicana llamada *merengue*. Dicho género musical contiene un aire alegre, construido simétricamente en dos secciones de dieciséis compases cada una, en compás de dos cuartos. La primera sección está generalmente en modo mayor y la segunda en la dominante o en la menor relativa con un retorno al modo original indicado en la

⁸⁰ Isabelle Leymarie. *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*, 82-85.

cadencia. El ritmo se caracteriza por una sincopa moderada. El *merengue* típico contiene una breve *introducción*, llamada *Paseo*, e *interludios* llamados *Jaleo*.

Su origen exacto es dudoso, pues algunos creen que fue importado de Cuba por los esclavos africanos, otros opinan que es originario de Puerto Rico o de Haití. En la Dominicana existe otro ritmo llamado *Punto Cibaeño* (de la provincia de Cibao) que es similar al *merengue*, pero está escrito en forma ternaria, de modo que se repite la primera sección. Así hay varios ejemplos como *La Barcarola Criolla* que sigue el modelo europeo con alguna ligera sincopa. *El Bolero dominicano* es idéntico al *Bolero cubano*, en compás de dos cuartos, mientras el *Bolero español clásico* está siempre en compás de tres cuartos.⁸¹

La inmigración de dominicanos a Estados Unidos de América se intensifica y a finales de los años sesenta, (periodo en que la *salsa* empieza a impregnarse de éxito comercial) y el *merengue*, impetuoso y fácil de bailar, aporta un nuevo vigor al movimiento latino de la época como un nuevo estandarte. La importante colonia de dominicanos afincados a través de las décadas en la Gran Manzana en Nueva York, lo bailan desde el principio en los clubes de Little Santo Domingo, barrio situado al norte de Manhattan. El *merengue* se introduce junto con la *salsa* y se gana así a toda la comunidad latina de Nueva York y de Puerto Rico.

A mediados del siglo XIX, en Santo Domingo, el *merengue* destrona a la *tumba*, ritmo de origen europeo, escandalizando a la clase alta por sus letras descaradas, sus parejas estrechamente enlazadas y sus sugestivas contorsiones. La región del Cibao se convierte en el centro del *merengue ripiao*, o el *merengue rural* que se acompaña con acordeón, tambora (tambor bимembranófono) y güira (rascador metálico). El dictador dominicano Radhamés Trujillo (1930-1961) respalda a ciertas orquestas de *merengue* como la *Santa Cecilia*.

Durante los años setenta, el cantante y bailarín Johnny Ventura (n.1940) y el trompetista Wilfrido Vargas (n.1949) imponen un *merengue* desenfrenado, muy humorístico y pícaro,

⁸¹ Nicolás Slonimsky, traducción de M. Eloísa Gonzalez Kraak. *La Música en América Latina*. (Buenos Aires: Editorial EL ATENEO, 1947), 221-225.

con brillantes coreografías. Además, Wilfrido Vargas mezcla el *merengue* con géneros musicales como el *zouk*, el *rap* o el *zoukous zaireño* e inyecta un nuevo brío al estilo musical, logrando su popularización en toda América latina. También aparecen agrupaciones importantes para el desarrollo del estilo como los grupos femeninos *Millie y sus vecinos*, *Las Chicas del Can* y grupos mixtos como *Jossie Esteban* y *La Patrulla 15*, *Los hermanos Rosario*, *La Gran Manzana*, *La Coco Band*, *The New York Band*, *El conjunto Quisqueya*, *Los Toros Band*, *Los Hijos de Puerto Rico*, *Grupo Manía*, *Zona Roja*, *Caña Brava*, *Rikarena*, *La Artillería* y *Oro Solido*.⁸² Pero en los años ochenta, el cantante dominicano Juan Luis Guerra (n.1957) presenta el *merengue* con letras y arreglos sofisticados, un estilo que llamó *Bachata Rosa* y logra su popularización y aceptación total a nivel mundial.⁸³

ASPECTOS BIOGRÁFICOS.-

Mike Mower, compositor y flautista/ saxofonista, nació en 1958 en Bath, Inglaterra. A la edad de doce años comenzó a estudiar piano y flauta transversal en la *Royal Academy of Music* donde fue galardonado con el *ARAM (Asociado de la Royal Academy of Music)*. Sus maestros de flauta fueron Gareth Morris (1920- 2007) y Wilson Frank (1940- 2012). A los dieciocho continuó su carrera musical con el estudio de composición y saxofón.⁸⁴

En 1986 fundó su cuarteto de saxofones de jazz *Itchy Fingers*, que gozó de fama internacional y con el que gana encuentros como el concurso nacional de jazz británico de la *BBC TV (Schlitz Jazz Sounds '86)*. Además, comenzaron a cosechar una serie de premios como: -*Mejor Banda Nueva* en la revista *Alambre Jazz*, *Grand Prix* en el *Festival de Jazz Checa*, y su álbum debut *Quark* fue galardonado con el *Deutscher Schallplattenpreis* (votado como uno de los 10 mejores álbumes de 1987 por la crítica discográfica alemana). También fueron elegidos como el mejor grupo de 1994 en los *Premios de Jazz Británico*.

⁸² <http://ritmomerengue.blogspot.mx/2011/05/los-30-mejores-grupos-de-merengue-de.html> (consultada el 15 de abril del 2014).

⁸³ Isabelle Leymarie. *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*, 84-85.

⁸⁴ <http://www.fluteconnection.net/comp/mower.html> (consultada el 25 de agosto del 2014).

Mike escribió para *Itchy Fingers*, como si se tratara de una gran banda, y es esta mezcla de complejidad compositiva y los solos virtuosos muy complicados, lo que le dieron al cuarteto su identidad única. La banda tocó composiciones originales (la mayoría escritas por Mike y en ocasiones con otras aportaciones de los miembros del cuarteto) adecuándose siempre al estilo de *jazz*. Otra característica del ensamble era que memorizaban toda su música, por lo que el cuarteto era libre de moverse en el escenario, añadiendo un aspecto visual a sus presentaciones. Además, la presentación informal rompía la barrera entre el músico y el público, detalle a menudo ignorado por los grupos de *jazz contemporáneo*.

Itchy Fingers recorrió el mundo visitando más de 40 países; se incluyeron giras importantes a Europa, el Lejano Oriente, África Occidental, África del Norte, Brasil, dos giras por América del Sur, Europa del Este, la ex Unión Soviética y una breve visita a los EE.UU. en el *Festival de JVC* en el Lincoln Center, Nueva York en 1987. El cuarteto grabó cuatro álbumes y era un ensamble conocido en el festival europeo.

Los integrantes originales de *Itchy Fingers* eran Mike Mower, John Graham, Martin Speake y Howard Turner. Con los años surgen modificaciones e incluyen a Nigel Hitchcock, Tim Holmes, Pete largo, Matt Wates, Dave O'Higgins, Mike Smith y Tim Garland. El cuarteto se desintegró en 1997, pero Mike Mower siguió con su carrera musical, ahora desde otra perspectiva.⁸⁵

Actualmente es maestro de composición, improvisación y técnicas de estudio en la *Royal Academy of Music*. En 1993, Mower comenzó su propia editorial llamada *Publicaciones Itchy Fingers*, en la cual publica prácticamente todas sus obras, y promueve principalmente las de flauta transversal y saxofón. Como resultado de sus composiciones y sus actividades editoriales, Mower ha sido invitado a diversas convenciones de música por todo el mundo, donde da clases magistrales, ensaya y dirige su música, sobre todo para los conjuntos de saxofón y coro de flautas, así como los conciertos que realiza él mismo. Recientemente ha dado conferencias y clases en la *Royal Academy of Music* de Londres, en la *National Flute*

⁸⁵ <http://www.itchyfingers.com/mikemower.php> (consultada el 25 de agosto del 2014).

Association en Estados Unidos, para la Sociedad de la flauta británica, en el *Festival de flauta de Europa*, en la *Fluteenie- Tag* en Frankfurt y para la *Sociedad de Flauta de Alemania* en 1997.⁸⁶

Como intérprete *freelance* ha tocado y grabado con artistas de música jazz, rock y clásica, entre los que figuran el pianista de jazz y compositor canadiense Gil Evans (1912- 1988), la cantante estadounidense Tina Turner (n. 1939), el cantante y letrista británico Paul Weller (n. 1958), la cantante islandesa Björk Guðmundsdóttir (n. 1965), el flautista del Reino Unido James Galway (n. 1939) y el músico, compositor y pianista japonés Ryuichi Sakamoto (n. 1952). Ha hecho arreglos para numerosas Big Bands, incluyendo la *BBC Big Band Radio Orchestra*, *NDR Radio Big Band*, la *Jazz Orchestra Estocolmo*, la *Universidad de Kentucky* y la *Texas Tech Wind Orchestra*, y los artistas solistas como: James Galway, el brasileño Aírto Moreira (n. 1941), la cantante brasileña Flora Purim (n. 1942) y el Duo Safri le han encargado obras, así como numerosos cuartetos de saxofón y ensambles de cuerdas.⁸⁷ Una de sus obras más recientes que ha lanzado a través de *Publicaciones Itchy Fingers* es el sorprendente concierto de tres movimientos para flauta y orquesta de viento titulado *La Suite de Estocolmo*, que fue encargado por un ensamble de alientos sueco para James Galway en 2009.⁸⁸

Mower ha hecho música comercial haciendo arreglos y composiciones para bandas de pop, televisión, radio y para el festival de la canción Eurovisión. Además, ha incursionado en la edición y masterización de docenas de CDs de los artistas de su estudio, así como en los registros de producción de conjuntos clásicos y de jazz. Ha producido dos álbumes de James Galway que son *Tango del Fuego* y *Unbreak My Heart*.⁸⁹

Acerca de sus composiciones, éstas contienen una amplia gama de estilos y combinaciones musicales, de lo que resultan obras de gran nivel técnico y sonoro. Asimismo busca con ellas, cerrar la brecha entre la música clásica y el jazz, lo cual demuestra con la producción

⁸⁶ <http://amherstsaxophonequartet.com/content/mower-mike> (consultada el 25 de agosto del 2014).

⁸⁷ http://www.naxos.com/person/Michael_Mower/20049.htm (consultada el 25 de agosto del 2014).

⁸⁸ <http://www.4flutes.com/mikemower.html> (consultada el 25 de agosto del 2014).

⁸⁹ <http://www.schott-music.com/shop/persons/az/mike-mower/index.html> (consultada el 25 de agosto del 2014).

de piezas de diferentes estilos musicales que son un reto para el intérprete por la complejidad de ritmos y por su escritura, pero siempre melódicos y agradables para éste y los escuchas.

Entre su repertorio podemos encontrar obras para clarinete y piano, fagot y piano, contrabajo y piano, oboe y piano, saxofón y piano, cuarteto y octeto de saxofones, un concierto para saxofón y orquesta de alientos, una colección de 22 caprichos para piano, obras para big band y una obra para contrabajo y piano, entre otras.

En lo que respecta a la flauta transversal, encontramos obras para flauta sola como *Fingerbusters*, *Doing time* y *Commandments*; para flauta en sol y piano como *Sonnets*; para flauta y banda de alientos como su *Concierto para flauta y orquesta de vientos*; para flauta y percusiones como *Tres viajes de tres*; para coro de flautas como *Big Day* y *Obstinato* y *Scareso*; una *Sonata para Piccolo y Piano*; para flauta y piano como *Deviations on the Carnival of Venice*, *Doodle and flight*, *Landscapes*, *Opus di Jazz*, la *Sonata número 3 para flauta y piano*, *Triligence*, *Not the Boring Stuff* y la famosa y sobresaliente *Sonata Latino*,⁹⁰ de la cual se hablará a continuación.

ANÁLISIS DE LA OBRA.-

La *Sonata Latino* es una obra de tres movimientos escrita por Mower en octubre de 1994 por encargo de la flautista inglesa Kirsten Spratt y la pianista polaca Elizabeth Mucha. La condición fue que la composición incorporara diversos ritmos latinoamericanos, rompiendo así con el esquema de la sonata purista, pero manteniendo su estructura musical.

Mike Mower, a pesar de no tener raíces latinas, retoma la experiencia de sus viajes por Sudamérica con su cuarteto de saxofones y elige los ritmos de *salsa*, *merengue*, *rumba*, *tango* y *bossa nova* para realizar la composición. Además, siguiendo sus ideales de cerrar brechas entre la música *clásica* y el *jazz*, evoca en ocasiones la improvisación del *jazz latino*, lo que aunado a los ritmos anteriores, le da a cada movimiento una personalidad

⁹⁰ <http://www.itchyfingers.com/flute-and-piano-15> (consultada el 25 de agosto del 2014).

única. La obra, escrita en forma de sonata clásica pero con los elementos anteriormente descritos, consta de tres movimientos:

Primer movimiento: Salsa Montunata.- Como su nombre lo indica, está basado en la *salsa cubana y venezolana*. Comienza en la tonalidad de *Do Mayor*, con compás de 4/4 y utiliza la *forma Sonata* (exposición, desarrollo, reexposición).

La **introducción** inicia con la flauta que establece un motivo rítmico de percusión desarrollado en los primeros dos compases y que se repite consecutivamente en los ocho compases: llamado por los percusionistas latinos *clave africana*, es la más utilizada en el *son* y la *salsa*. Es la clave de 2/3, que se basa en percutir o tocar dos notas en el primer compás, por tres notas en el sigue y comúnmente acomodadas en forma de síncope. El motivo se convierte en un *riff montuno* y se desarrolla hasta el compás 24, además emplea los acordes I- IV- V- IV- I, que utilizará en casi todo el movimiento. En el compás 8 entra el piano y se une al motivo de la flauta, mientras toca la línea del bajo con acentos desplazados, produciendo un montuno de *tumbao* (tocado en la *salsa* y en la música de baile cubana por el contrabajo y el cual proporciona un acompañamiento sincopado)⁹¹, lo que constituye el ritmo básico del movimiento.

Clave africana 2/3

V - IV - I

El **tema A** se encuentra desde el compás 25, donde entra sólo el piano tocando los acordes antes expuestos y prepara la entrada de la flauta en el compás 32, la cual utiliza motivos

⁹¹ Isabelle Leymarie. *Cuban Fire*. La música popular cubana y sus estilos, 37-41.

basados en pequeñas escalas ascendentes que descansan en un pedal basado en una unidad con mitad.

24 30

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

En el compás 49 y hasta el 56 toma parte de la introducción y la utiliza como un *pequeño puente* para llegar al tema B.

El *tema B* comienza desde el compás 57 y se extiende hasta el compás 75. Aquí comienza nuevamente el piano utilizando acordes de I, IV, V, IV, I. La flauta entra en el compás 60 y desarrolla escalas ascendentes que descansan en pedal y progresiones de dieciseisavos con cuartos que evocan la improvisación de la *salsa cubana*. Del compás 68 al 71 la melodía se desarrolla en *La bemol Mayor*, lo que provoca una sensación de bitonalidad.

En el compás 76 comienza otro *pequeño puente* construido por progresiones ascendentes y descendentes de escalas cromáticas y en el compás 80 se encuentra una escala por tonos que nos conduce a la *coda*.

bemol Mayor, Mi Mayor) y después mediante acordes por cuartas, lo que se mantiene hasta el compás 125, donde la flauta contesta con una melodía cromática.

En el compás 129 se regresa a *Do Mayor*, pero pasa por una pequeña inflexión a *re menor* en los compases 131 y 132 para regresar en el 135 nuevamente a *Do Mayor* y después comienza a hacer una progresión de acordes de 7ma y 9na del compás 136 al 144.

A partir del 145 se repiten los cromatismos que nos conducen descendentemente a la tonalidad original y entonces, del compás 156 y hasta el 165, se usan técnicas extendidas en flauta y piano, que mezclan los ritmos utilizados en la *salsa* entre ambos ejecutantes, de la cáscara en los timbales (llamados *pailas* en Cuba)⁹² y nuevamente de la *clave africana* de 2/3, lo que produce una sensación de juego y con el cual concluye la sección.

150 151 Descenso cromático 154

Descenso cromático para regresar a tonalidad original

⁹² Isabelle Leymarie. *Cuban Fire*. La música popular cubana y sus estilos, 39.

Técnicas extendidas

155 156 157 160

Ritmo pailas o cascara

Clave africana 2/3

La reexposición de B comienza en el compás 166 en *Do Mayor*, pero a partir del 177 y hasta el 180 la flauta crea un ambiente bitonal pues modula a la tonalidad de *La bemol Mayor* mientras que el piano sigue en *Do Mayor*. En el compás 185 comienza el *punte* utilizando los mismos motivos ascendentes y descendentes cromáticos hasta el compás 189, donde nuevamente hace la escala de tonos enteros que nos conecta con un nuevo tema.

El tema C comienza en el compás 194 con un ritmo de *bossa nova* desarrollado en una base armónica por parte del piano en torno a la cual hace variaciones cada ocho compases, a las cuales se une la flauta desarrollando melodías cromáticas ascendentes y descendentes, lo cual nos hace pensar que es una *libre improvisación de jazz* sobre la base armónica, pero con la diferencia de que todo está escrito en la partitura. Son cinco variaciones que nos conducen a través de escalas ligeras y juguetonas, a la *coda final*.

La coda final comienza desde el compás 233 con la misma progresión cromática ascendente y descendente que se ha estado utilizando a lo largo de la obra, pero esta vez se desarrolla un compás más, lo que da la sensación de una preparación para llegar al cierre de la obra, así llegamos al compás 238 donde se continúa la idea anterior ahora con una escala ascendente y descendente por tonos enteros al unísono que llegan a la nota *Do 5* para la flauta y *Do 3* para el piano. Finalmente el piano toca un pequeño seisillo ascendente que evoca a una cortinilla de percusión cubana que nos marca la conclusión del movimiento.

Ascenso por escalas cromáticas

Segundo movimiento: Rumbango.- Este movimiento se basa en la mezcla de los ritmos de *rumba Colombiana* y el *tango de Argentina*. Está en compás de 4/4 y se compone de una gran *introducción* y dos grandes secciones: A- B- A.

En la **Introducción** la flauta desarrolla en *la menor* una **Cadenza** que denota una sensación de melancolía e independencia con respecto del *riff rítmico* del piano. Del compás 2 al 10 entra el piano que se une al ambiente misterioso que ha producido la flauta haciendo movimientos cromáticos en *tempo largo* y *rubato*; melódicamente juega con intervalos de segunda y tercera menor.

Cadenza en *La menor*

La sección A comienza en el compás 11, donde el piano hace un acompañamiento basado en la estructura armónica del *tango*, manteniendo en todo momento una nota pedal de *Sol 2*. Desde el compás 19 entra la flauta con el **tema I** que desarrolla hasta el compás 26.

Del compás 27 al 30 encontramos un *puente* que se encarga de marcar la fuerza y el fraseo del *tango* utilizando progresiones ascendentes y descendentes superponiendo acordes arpegiados tanto en el piano como en la flauta, lo que además nos conecta con el tema II.

11 Acompañamiento basado en síncopas 14

Tempo Moderato
♩ = 108

mp

Nota pedal

Nota pedal

El *tema II* comienza desde el compás 31 con acordes de piano y en el compás 32 con la melodía en la flauta la cual se encarga de dar fuerza y dramatismo a la sección basándose principalmente, en una mitad ligada a dieciseisavos y treintaidosavos que marcan un carácter enérgico propio del *tango*. Del compás 41 al 46 la armonía cambia a acordes por cuartas generadas a partir de las notas *Re*, *Do*, *Si bemol* y *La*, lo que se mantiene hasta llegar al compás 47, que es el clímax de la sección A. El compás cambia a 3/4 de los compases 47 al 52 y después retorna a 4/4. La flauta, ahora en una melodía aguda y el piano haciendo progresiones armónicas por cuartas y quinta, se encuentran en triple *fff* desplegando el punto culminante de la sección, pero en el compás 52 y hasta el 54, descienden cromáticamente para provocar una sensación de descanso, siendo alterados por un regulador que llega a un *p* y sirve como enlace con la *coda*.

Punto culminante

Armonías por 4tas y 5tas justas

La coda aparece en la tonalidad de *sol menor* del compás 55 al 72, y está construida con los elementos antes presentados, como la armonía de acordes con 7mas, armonía por 4tas, el acompañamiento rítmico y elementos melódicos. El cierre de la *coda* se presenta en los compases 70 y 71 con un trino de *Mi bemol* por parte de la flauta que desemboca en arpegios de seisillos ascendentes que contrastan con las mismas figuras del piano, pero en movimiento contrario.

La sección B se encuentra de los compases 73 al 106 y es prácticamente un cambio súbito de ritmo *tango* a *rumba*, basado en octavos que denotan ligereza y alegría. Comienza con un solo de piano que hace una sucesión de acordes que serán el acompañamiento base de esta segunda parte, la flauta empieza paulatinamente a introducir elementos de improvisación en *rumba* a partir del compás 75, hasta que en el compás 81 se muestra la melodía que da la impresión de ser construida o improvisada en el momento, como se estila en el *son o rumba cubana*, pero con la diferencia de que todo está estrictamente marcado y escrito en la partitura. En el compás 91 el acompañamiento cambia a progresiones armónicas por cuartas hasta el compás 94, para después regresar a la sucesión de acordes con los que inicio la sección. La flauta toca elementos de la melodía que desarrolló desde el compás 81, pero ahora una octava abajo, lo que da la sensación de descanso y cierre de la sección, idea que continua el piano a partir del compás 102 y hasta el 106, donde se utilizan

pedales con *ritardando* que sirven además como conexión para llegar la tercera gran sección que es A´.

71 Final de la coda por seisillos en movimiento contrario

73 Sección B con elementos de rumba

La **sección A´** es casi idéntica a la sección A, ya que omite los primeros 18 compases de inicio. Comienza a partir del compás 107 y termina hasta el 137, que es una reexposición idéntica de los compases 19 al 49 de la sección A. Cabe mencionar que en compás 135 cambia el compás a 3/4 y se mantiene hasta la *coda final*.

La **coda final** comienza a partir del compás 138 y está en 3/4, aquí el piano continúa con la progresión de cuartas que deja la sección anterior. Por su parte la flauta toca notas muy agudas alcanzando un *Re 8*, que enfatiza el carácter dramático del *tango* y el piano contribuye contestando a la nota aguda de la flauta con un acorde agresivo y fuerte, que alude a un bandoneón al abrirse y cerrarse. A partir del compás 142 se prepara el cierre final por medio de unas progresiones cromáticas idénticas que posteriormente el piano hace en movimiento contrario. El último compás es al unísono y se termina el movimiento con un acorde de *Sol Mayor*.

144 Progresiones de 4 justa y 2da menor

Final al unísono en el compás 147

Progresiones por movimiento contrario

Sol Mayor

Tercer movimiento: Bossa Merengova.- Esta basado en el ritmo híbrido de la *bossa nova*, del estilo del *merengue* y contiene una *coda* que nos recuerda a la *salsa cubana*. Es el más jazzístico de los tres, con improvisaciones tanto en la flauta como en el piano.

El movimiento está en compás de 4/4 y está compuesto en tres grandes secciones: La parte *A o exposición*, que a su vez se divide en dos secciones que son I y II, subdivididas en tres temas: a, b y a'; la parte *B o desarrollo* que se divide en 4 variaciones tomadas de elementos antes expuestos y la parte *A' o reexposición*, construida por una introducción y nuevamente tres temas: a, b y a'.

PARTE A: Inicia con la *sección I* que a la vez se subdivide en tres temas. Comienza directamente con el *tema a* en la flauta, la cual hace una melodía basada octavos y tresillos de octavo y cuarto que nos recuerdan a la construcción melódica del ritmo *bossa nova*. El piano lleva el acompañamiento con una progresión de acordes (basados principalmente en *em7, dm7, cm7, DM, em7, dm7, cm7, GM, CM, F#M9, DM9, BM7*), que se desarrollan desde el compás 1 hasta el 24.

1 Tema a inicial a ritmo de bossa nova 5

Presto $\text{♩} = 116+$

f *f*

em7 *dm7* *cm7* *DM* *em7*

El *tema b* inicia con una anacrusa y aparece de los compases 25 al 34, aquí la flauta desarrolla la melodía en forma de improvisación jazzística que va por progresiones cromáticas descendentes. Por su parte, el piano continúa con el acompañamiento progresivo de acordes pero ahora alterna acordes compuestos por intervalos de cuartas (como en el compás 25).

Así llegamos al *tema a'*, que se encuentra de los compases 35 al 46 y contiene por parte de la flauta elementos del *tema a* con variaciones que terminan con una escala ascendente de tresillos de octavo de *Sol Mayor* en el compás 46 que conecta con un puente. El piano sigue con la misma temática del acompañamiento alternando los acordes compuestos por intervalos de cuartas (compases 37, 42, 43, 44 y 45) hasta unirse a la escala ascendente de la flauta y para dar paso al puente.

35 Elementos del *tema a'* pero con variaciones 40

41 Progresión ascendente con idea de improvisación jazzística 45

em7 *dm7* Ascenso por 4tas *EbM DM/m7*

DM/m7 *BbM+Asc. por 4tas.* *AbM+Asc. por 4tas.* *AM+Asc. por 4tas.* Acordes por 4tas y 5tas justas

El puente se encuentra del compás 47 al 56, y está basado nuevamente en el ritmo de *bossa nova* en una progresión de *GM, em, dm, DbM9, DM/m7; em, dm, DbM9, DM/m7*, que aparecen para cerrar la sección y conectar la siguiente. Por su parte la flauta se une a estas

progresiones pero en el compás 55 y 56 hace un *Si bemol 7* con *frullato*⁹³ que anuncia el carácter alegre del ritmo brasileño y conecta con la siguiente sección.

La **sección II** tiene la misma estructura de la sección I y comienza en el compás 57 con el **tema a** donde la flauta toca la melodía principal en forma de improvisación basada principalmente en tresillos de octavos, de cuarto y de mitad. Por su parte el piano acompaña con una sucesión de acordes casi idénticos a al tema a de la sección I anterior, pero la mano izquierda juega con intervalos de 4ta, 5ta y 2das, lo cual se mantiene hasta el compás 72.

El **tema b** se encuentra de los compases 73 al 88, en la flauta sigue la misma línea que el tema anterior pero ahora utiliza cromatismos (compás 76) y armonía por cuartas (compás 86 y 87). El piano se une a la armonía cromática y en los compases 84 a 86 a la armonía por cuartas y quintas.

76 Descenso cromático 77

BM9

⁹³ Manera de tocar en los instrumentos de viento que no tienen caña (tipo trémolo). Miroslava Sheptak. *Diccionario de términos musicales*. (México: Editorial Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 75.

85 Melodía por 4tas 86



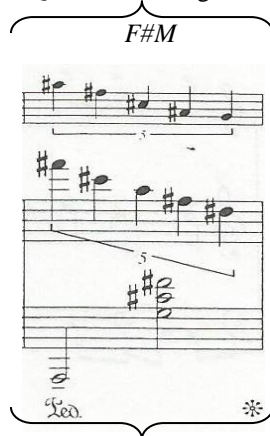
mp

gm *dm* *FM*

Intervalos de 4ta y 5ta en mano derecha.

El *tema a'* está en su mayor parte conformado por armonía por cuartas en el piano y en la flauta por arpeggios ascendentes y descendentes con carácter de improvisación. Del compás 98 al 103 ambos ejecutantes juegan con quintillos y tresillos de cuartos al unísono que van preparando la aparición del puente. La secuencia de acordes desde el compás 98 es siguiente: En la flauta es *F#M*, *F#M7*, *FM*, *gm7*, *F#M* y *bm7*; en el piano es *d#dim7*, *d#m7*, *FM7*, *BbAum*, *AM* y *bm7*.

98 Quintillos de negra al unísono



F#M

gm

Armonía ascendente por 4tas

99 *F#M7* *FM* *gm7* *F#M* 102

D#m7 *FM7* *Bb aum.* *AM*

DM7 Asc. por 4tas *e dism. 7* Asc. por 4tas

El puente aparece de los compases 105 al 114 y está hecho de acordes en la mano derecha del piano y de arpeggios de 4ta, 5ta y 2da en la mano izquierda que sirven para conectar al desarrollo. Por su parte la flauta utiliza figuras rítmicas de temas anteriores para cerrar la sección.

PARTE B: Es el desarrollo del movimiento, se encuentra en los compases 115 a 171 y está dividido en cuatro variaciones basados sobre los temas presentados en la exposición. La **primera variación** aparece del compás 115 al 130, es de carácter virtuoso en el piano, presenta acordes de *GM*, *FM7*, *EbM*, *FM*, *GM* y armonía por intervalos de 4tas, 5tas y 2das. La flauta presenta pequeñas variaciones de las melodías antes escuchadas. La **segunda variación** aparece del compás 131 al 146 y es básicamente pianística, con variaciones rítmicas para ambas manos, hechas con acordes de triada y después con armonía por cuartas, reforzadas en algunos momentos por la flauta. La **tercera variación** aparece del compás 147 al 162, aquí el piano realiza su gran solo jazzístico utilizando principalmente armonías por cuartas y tresillos de cuarto, anexando en la mano derecha más elementos melódicos que hacen la sección más rica armónicamente. La flauta hace una melodía discreta basada principalmente en mitades y unidades que nos indican la presencia por parte de la flauta, pero concediendo gran importancia al solo que realiza el piano. La **cuarta variación** aparece del compás 163 al 171, aquí el piano sigue la misma temática de la variación anterior, pero desde el compás 167 al 170 ambos ejecutantes realizan una figura

rítmica al unísono que nos marcan el final de la *parte B*, lo que se hace mucho más evidente gracias al silencio del compás 171 que divide los dos grandes segmentos.

PARTE A´: Es la reexposición y comienza desde el compás 172 con una introducción que nos recuerda al tema principal de la exposición, tanto por el ritmo, por la armonía y por los pequeños motivos que se van presentando en la flauta, que poco a poco se hace más presente hasta que llega al primer tema.

Figura rítmica al unísono y final de B | Silencio de separación | Comienza reexposición

170 unísono y final de B | 172 Comienza reexposición | 175

BbM *d9* | *em* *dm* *DbM9* *DM/m7*

El **tema a** se encuentra de los compases 188 al 211 y se presenta como una *reexposición* idéntica de los compases 1 al 24. Lo mismo sucede con el **tema b**, que está de los compases 212 al 221, contiene el mismo acompañamiento, misma armonía y melodía con respecto a los compases 25 al 34. El **tema a´** se encuentra de los compases 222 al 232 y aunque comienza idéntica, empieza variar la melodía haciéndola cada vez más aguda, preparando la entrada de un nuevo tema. El **tema c** aparece desde los compases 233 al 242 y se caracteriza por tener notas largas y ligadas al estilo jazzístico que nos dan una sensación de descanso y nos preparan para el desarrollo.

El **desarrollo final** se encuentra de los compases 243 al 273 y es la parte donde se alcanza el clímax del movimiento. El piano empieza tocando un *montuno* de *tumbao de salsa*, parecido al del primer movimiento, pues lleva la misma estructura en el bajo pero en la mano derecha varía un poco (pues existen distintos tipos de *tumbao*), repitiéndose la

secuencia siete veces de cuatro compases de los acorde de *Bbm7, EbM9, AbM7, DbM9, 9 dism7, CM9, fm7, D7, Bbm7, Ebm7, EbM9, AbM7, DbM9, 9 dism7, CM9, fm7, D7* y *Bbm7*.

En la última secuencia que abarca de los compases 271 al 273, varían los acordes, pero no el ritmo, los cuales van preparando el cierre del *desarrollo final* y el paso a la *coda final*.

Toda esta sección pianística sirve de base para que la flauta retome frases de las melodías anteriores y haga variaciones que nos dan la impresión de ser un gran solo flautístico al estilo de *son cubano*, lo que se hace más evidente con las figuras virtuosas de los compases 253 a 256, pero con la diferencia de estar escrita cada nota y matiz del mismo.

253 Figuras virtuosas a modo de improvisación de son cubano 256

g dism.7 CM9 fm7 D7 Bbm7 EbM9 AbM7 DbM9 9 dism.7

Así llegamos a la *coda final* que comienza desde el compás 274 y está basado en figuras de octavo con silencio de cuarto, octavo con silencio de cuarto y cuarto, que dan como resultado un ritmo característico de la *bossa nova*.

273 Desarrollo Comienzo de la Coda final 277

EM GM g# dism. D9 D aum. 9

En el compás 278 y 279 se utilizan tresillos de cuarto para producir la sensación de cierre o final del movimiento y por consiguiente de la obra, lo que se da en el compás 281 con un acorde final de *mi menor* en primera inversión que es formado por la flauta y piano.

Tresillos de negra que preparan el final del movimiento

Acorde final de *mi menor* en primera inversión

278 281

am9
Acordes ascendentes por 3ras, 4tas y 5tas.
9
3ras, 4tas y 5tas
em

BIBLIOGRAFÍA

- Carpentier Alejo. *La música en Cuba*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1946.
- Delannoy Luc, traducción de María Antonia Neira Bigorra. *Caliente, una historia del jazz latino*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Leymarie Isabelle. *Cuban Fire. La música popular cubana y sus estilos*. Madrid: Editorial Akal, 2005.
- Leymarie Isabelle, traducción de Gloria Roset Arissó. *La Música Cubana*. Barcelona: Editorial Oceano, 2003.
- Leymarie Isabelle, traducción Isabel Romero. *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*. Barcelona: Editorial Grupo Zeta, 2003.
- Quintero Rivera Ángel G. *Salsa, sabor y control*. México: Editorial Siglo Veintiuno, S.A. de C.V. 2005.
- Sheptak Miroslava. *Diccionario de términos musicales*. México: Editorial Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Slonimsky Nicolás, traducción de M. Eloísa Gonzalez Kraak. *LA Música en América Latina*. Buenos Aires: Editorial EL ATENEO, 1947.
- Zamacois, Joaquín.. *Curso de formas musicales*. España: Span Press, Inc., 1997.

Recursos electrónicos.-

Definición de Lunfardo:

<http://www.elportaldeltango.com.ar/dicciona.htm> (consultada el 25 de agosto del 2014).

Guaracha en Cuba y Puerto Rico:

http://www.proyectosalohogar.com/Enciclopedia_Ilustrada/Salsa.htm , Cultura Musical Afro-Boricua 2009, (consultada el 25 de agosto del 2014).

Mike Mower:

<http://www.fluteconnection.net/comp/mower.html> (consultada el 25 de agosto del 2014).

The music of Mike Mower:

<http://www.itchyfingers.com/mikemower.php> (consultada el 25 de agosto del 2014).

Amherst Saxophone Quartet:
<http://amherstsaxophonequartet.com/content/mower-mike> (consultada el 25 de agosto del 2014).

Classical Music Home Mower, Michael:
http://www.naxos.com/person/Michael_Mower/20049.htm (consultada el 25 de agosto del 2014).

Mike Mower:
<http://www.4flutes.com/mikemower.html> (consultada el 25 de agosto del 2014).

Mower, Mike:
<http://www.schott-music.com/shop/persons/az/mike-mower/index.html> (consultada el 25 de agosto del 2014).

Ritmo merengue:
<http://ritmomerengue.blogspot.mx/2011/05/los-30-mejores-grupos-de-merengue-de.html>
(consultada el 25 de agosto del 2014).

Repertorio:
<http://www.itchyfingers.com/flute-and-piano-15> (consultada el 25 de agosto del 2014).

Partitura:

Mike Mower, *SONATA LATINO for flute and piano*.

Distributed by ITCHY FINGERS PUBLICATIONS, England, fourth edition printed 2005.

IFP 032- M- 708010 32 6.

CONCLUSIONES

A continuación aportaré algunos puntos de vista y consejos que pueden ayudar a los flautistas a preparar las obras presentadas en este trabajo, buscando ofrecer una interpretación musical y conceptual a partir de los elementos que brinda la partitura. Cabe señalar que todas las composiciones deben ser ubicadas y abordadas desde su contexto histórico- social, desde las circunstancias en que se producen y los significados compartidos por la cultura de aquel momento, ya que estos elementos influyen en los compositores y en lo que buscaban plasmar mediante sus obras.

En lo que respecta a la *Sonata en mi menor para flauta y bajo continuo* BWV 1034 de Bach, los flautistas sabemos que es una obra representativa del estilo musical del Barroco y debemos ser conscientes de que en aquella época las agrupaciones eran reservadas, solemnes, dedicadas al culto religioso y que gustaban mucho del arte en todos los sentidos. Estos aspectos influyeron en todos los artistas y en este caso en las composiciones de Bach.

Por otro lado se debe pensar en el tipo de flauta que existía en aquella época, pues debemos tener en cuenta que eran de madera y por lo tanto su sonido no era tan brillante como el de la flauta transversal actual. La delicadeza, la elegancia y solemnidad son conceptos que deben prevalecer en todo momento durante la ejecución de de la obra.

En cuanto a la dificultad técnica, es recomendable empezar a leer los movimientos lentamente, identificando los inicios de las frases y sus finales, lo que servirá para ubicar respiraciones y para no cortar el sentido de dichas frases. En los movimientos 2 y 4, una parte especialmente complicada son las progresiones ascendentes y descendentes que se desarrollan, una forma de resolver estos pasajes es la de inventar ejercicios rítmicos con ellas y hacerlos lentamente hasta alcanzar la velocidad deseada.

Por último, se sabe que las sonatas de Bach no contienen articulaciones ni ligaduras propias de la partitura, por lo que es recomendable buscar algún libro de ornamentaciones del barroco para resolver dudas respecto a éstas. Como por ejemplo, el libro de Graetzer, G. *La*

ejecución de los adornos en las obras de J.S. Bach. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956, que se puede encontrar en la biblioteca de la Escuela Nacional de Música.

En el *Concierto para flauta y arpa en Do Mayor K.299* de Amadeus Mozart el concepto musical cambia, pues ahora lo más importante es el despliegue técnico del instrumentista y el lucimiento del mismo como solista, ya sea en un movimiento rápido o lento.

Técnicamente la obra puede ser resuelta con el constante estudio ascendente y descendente de las escalas que contiene, como por ejemplo la de *Do Mayor*.

Es una composición alegre, para lucirse, en una tonalidad cómoda que no ofrecerá mayor dificultad para un flautista de carrera con dedos ágiles, pero el reto estará en el ensamble con la orquesta y con el arpa solista. La flauta debe tener el total conocimiento de su parte, de lo que hace el arpa y la orquesta para poder hacer el ensamble y posteriormente transmitir al público la ligereza y alegría de la obra.

El *Danzón #5 Portales de Madrugada* de Arturo Márquez es una obra en un solo movimiento en la que todas las voces son importantes y por consiguiente se debe olvidar la idea del solista. La obra es desde mi punto de vista, un *poema sinfónico*, pues tiene como finalidad mover sentimientos, despertar sensaciones y a su vez, describir una escena mediante la música. Como bien lo dice Arturo Márquez, evoca a los portales de Veracruz que relaciona con su ciudad natal, los Álamos Sonora, ciudad de los portales.

La idea poética del compositor debe estar siempre presente en la mente de los cuatro intérpretes, que deben conjuntarse para transmitir al máximo ese ambiente de tranquilidad, donde las plazas y sus portales están llenas de parejas bailando el danzón, pueblo donde cae la noche y el amanecer con su radiante e inolvidable color anaranjado que ilumina nuevamente estos escenarios y todo vuelve a empezar. Ideas que nos servirán para darle una interpretación única a la pieza. Por otra parte, los cuatro intérpretes deben conocer perfectamente todas las voces, pues esto permitirá olvidar la parte de las notas y podrán concentrarse en transmitir una idea.

En cuanto a la dificultad técnica, el mayor inconveniente serán las constantes síncopas y tresillos que se presentan tanto en la melodía principal (que va cambiando de voces) como en las secundarias. Para resolver esto se recomienda estudiar las figuras lentamente por separado y luego hacer el ritmo con los cuatro integrantes, pues hay frases al unísono. También hay que localizar la melodía que va alternándose entre las voces, para que las voces secundarias toquen a bajo volumen y esta pueda resaltar.

La *Balada para flauta y piano* de Frank Martin es una obra donde nuevamente encontramos una idea poética. No olvidemos que Martin vivió en una época de guerras, hechos que marcaron algunas de sus composiciones, como es el caso de esta balada, lo cual se manifiesta en la tensión y distensión que presenta.

Técnicamente es una obra difícil tanto para la flauta como para el piano; es complicada en todos sus pasajes por los constantes cambios de compás y síncopas. Nuevamente el estudio lento y con metrónomo será de mucha ayuda junto con la memorización y marcando bien los puntos culminantes y las partes de distensión.

Lo mismo ocurre al momento de ensamblar, pues las melodías son distintas tanto en ritmo como en notas. Una sección particularmente difícil es el pasaje donde el compás de la flauta cambia a 2 contra 3 del piano. Una recomendación es nuevamente observar y conocer la parte del otro instrumentista, escucharlo y entre ambos crear señas o marcas corporales que ayuden a mantener la unidad. Un ejemplo son las respiraciones que ambos pueden hacer de común acuerdo en los mismos lugares, lo que les ayudará mucho en los *accelerandi* o *rallentandi*, en los cambios de compás y en los finales de frase, así como acentuar ciertas notas clave para que ambas partes coincidan.

La *Sonata Latino* de Mike Mower es otra obra laboriosa para ambos ejecutantes, debido a los ritmos latinos que maneja y la mezcla de la forma sonata. Aquí aparecen elementos que no suelen manejarse en la carrera de un instrumentista clásico como los ritmos de son, de merengue, el bossa nova, salsa y tango, además de algunas improvisaciones de jazz por lo que es elemental entender estos ritmos en primer lugar y en segundo escucharlos

constantemente para poder darles una adecuada interpretación. Recomiendo buscar apoyos que expliquen la estructura musical de cada estilo. Una opción son los libros de Isabelle Leymarie, *CUBAN FIRE, La música popular cubana y sus estilos; La Música Cubana y La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*.

En mi caso, una gran herramienta fue el conocimiento que he adquirido gracias al trabajo que he realizado a través de los años en música popular y en el jazz como saxofonista y flautista, aunado a las lecturas sobre estos estilos musicales. Es necesario y adentrarse profundamente pues es un giro total y un reto para el músico clásico, pues los ritmos y sincopas conocidos, ahora llevan una esencia totalmente diferente. Además nos encontramos con improvisaciones, que aunque están escritas, son de un carácter y manejo distintos del instrumento, donde en ocasiones la limpieza clásica se mezcla con los sonidos ariosos menos depurados del jazz.

No debemos olvidar en ningún momento la alegría y las raíces musicales con que están hechos el primer y tercer movimiento, que contrastan con la melancolía del tango de Palermo y Caminito.

Técnicamente, el movimiento uno y tres son de un carácter ligero y virtuoso, con pasajes al unísono que requieren un estudio lento, de memorización y de buena sincronía en el ensamble. Nuevamente es necesario conocer la parte del piano a la perfección, desde los montunos hasta las progresiones. Por su parte el piano, tiene la tarea de ejecutar secciones que dan un aire de improvisación al estilo de jazz y debe desarrollar patrones rítmicos de clave cubana y montuna de salsa. Tratándose de las progresiones al unísono, una forma práctica de estudiarlas es la memorización lenta con el uso del metrónomo, lo cual será de gran ayuda para ambos.

En el segundo movimiento el concepto cambia totalmente, pues nos encontramos con el contraste y emotividad de toda la sonata. No debe faltar una idea poética conductora, principalmente en el solo inicial de la flauta. Es recomendable construir las secciones a base de ideas o imágenes, ya que tocar con estos conceptos ayuda mucho a la

interpretación. A través del movimiento nos encontraremos nuevamente con progresiones complicadas, por la amplitud de índices de las mismas y las posiciones cambiantes en la flauta y piano, un consejo es seccionarlas y realizar ejercicios con ellas, para lograr su dominio y posteriormente la soltura requerida

ANEXO

Programa de mano

EXAMEN PROFESIONAL

QUE PRESENTA

ERICK YOVANNI

PÉREZ RUANO

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO INSTRUMENTISTA

-FLAUTA TRANSVERSAL-



OPCIÓN DE TITULACIÓN

Notas al Programa

ESTUDIOS REALIZADOS EN LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Propedéutico: 2006- 2008-2

Licenciatura: 2009- 2012-2

PROGRAMA

Sonata en mi menor para
flauta y bajo continuo BWV 1034

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Adagio ma non tanto

Allegro

Andante

Allegro

Clavecín: Daniel Ortega García
Fagot: Mariana Olaiz Ochoa

Concierto para flauta y arpa en Do Mayor K. 299

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756- 1791)

Allegro

Andantino

Rondo allegro

Arpa: Mariana Elizabet Ortiz Riquelme
Violín 1: Omar Álvarez Martínez
Violín 2: Neftali Naranjo Pérez-Fernández
Viola: Odette María Tapia Waller
Violonchelo: Luz del Carmen Urquidi

Danzón #5 Portales de Madrugada
(arreglo para cuarteto de flautas, contrabajo y percusiones)

Arturo Márquez
(n. 1950)

Flauta 2da: Juan Humberto Méndez Juárez
Flauta en G: Elvia Castro Alvarado
Flauta Bajo: Gabriela Martínez Miranda
Contrabajo: David Sánchez García
Percusión 1: Jorge Gualberto González
Percusión 2: Kevin Enrique Chávez Arias

Balada para flauta y piano

Frank Martin
(1890- 1974)

Piano: Luz Irene Moreno García

Sonata Latino para flauta y piano
(con arreglo para contrabajo y percusiones)

Mike Mower
(n. 1958)

- 1.- Salsa Montunata*
- 2.- Rumbango*
- 3.- Bossa Merengova*

Piano: Luz Irene Moreno García
Contrabajo: David Sánchez García
Batería: Aarón Salazar Arredondo

JOHANN SEBASTIAN BACH
SONATA EN MI MENOR PARA FLAUTA Y BAJO CONTINUO BWV 1034

Johann Sebastian Bach (Eisenach, Turingia 1685 - Leipzig 1750) fue compositor, organista, clavecinista, violinista, violista, maestro de capilla y cantor alemán de música del Barroco, el miembro más importante de una de las familias de músicos más destacadas de la historia, con más de 35 compositores famosos y muchos intérpretes destacados. Su reputación como organista y clavecinista era legendaria, con fama en toda Europa por su gran técnica y capacidad de improvisar música al teclado. Su fecunda obra es considerada como la cumbre de la música barroca; destaca en ella su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, además de la síntesis de los diversos estilos internacionales de su época y del pasado y su incomparable extensión. Bach es considerado el último gran maestro del arte del contrapunto, donde es la fuente de inspiración e influencia para posteriores compositores y músicos desde Wolfgang Amadeus Mozart pasando por Arnold Schönberg, hasta nuestros días.

Sus obras más importantes están entre las más destacadas de la música clásica europea y de la música universal. Entre ellas se encuentran los *Conciertos de Brandeburgo*, *El clave bien temperado*, la *Misa en si menor*, la *Pasión según san Mateo*, *El arte de la fuga*, *Ofrenda musical*, las *Variaciones Goldberg*, la *Tocata y fuga en re menor*, varios ciclos de cantatas, el *Concierto italiano*, la *Obertura francesa*, las *Suites para violonchelo solo*, las *Sonatas y partitas para violín solo*, las *Suites para orquesta* y *varias sonatas para flauta*.

La *Sonata en mi menor para flauta y bajo continuo BWV 1034* consta de cuatro movimientos, *Adagio ma non tanto*, *Allegro*, *Andante* y *Allegro*. Está estructurada igual que la *sonata da chiesa* italiana (lento- rápido- lento- rápido). Respecto a la fecha de composición, se asume que fue en el año de 1725, durante el período Cöthen, pues es cuando Bach compuso la mayoría de su música de cámara. Sin embargo, el musicólogo Robert L. Marshall sugiere que la probable fecha de composición fue a finales de 1724, pues es el año en que Bach se interesó arduamente en la flauta debido a influencias cercanas del virtuoso flautista francés Pierre Gabriel Buffardin (1690- 1768), que habitaba en Dresden, y que posiblemente ya conocía desde su primera visita documentada a esta ciudad en 1717, aunque es sabido que Buffardin visitó una vez a Bach en Leipzig. Esta sonata fue publicada por primera vez en 1865, por la casa editorial Peters de Leipzig, en Alemania.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

CONCIERTO PARA FLAUTA Y ARPA EN DO MAYOR K. 299

Wolfgang Amadeus Mozart, cuyo nombre completo era Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart, (Salzburgo 1756 - Viena 1791), fue un compositor y pianista austriaco, maestro del Clasicismo, considerado como uno de los músicos más influyentes y destacados de la historia. La obra mozartiana abarca todos los géneros musicales de su época y alcanza más de seiscientas creaciones, en su mayoría reconocidas como obras maestras de la música sinfónica, concertante, de cámara, para piano, operística y coral, logrando una popularidad y difusión universales.

En su niñez más temprana en Salzburgo, Mozart mostró una capacidad prodigiosa en el dominio de instrumentos de teclado y del violín. Con tan sólo cinco años ya componía obras musicales y sus interpretaciones eran del aprecio de la aristocracia y realeza europea. Esta fue una característica que mostró a lo largo de su vida. En sus años finales, compuso muchas de sus sinfonías, conciertos y óperas más conocidas, así como su *Réquiem*. Su influencia en toda la música occidental posterior es profunda; Ludwig van Beethoven escribió sus primeras composiciones a la sombra de Mozart, de quien Joseph Haydn escribió que la *posteridad no verá tal talento otra vez en cien años*.

El *Concierto para flauta y arpa en Do Mayor K299* de Mozart fue compuesto en 1778 en París, por encargo del duque Adrien Louis de Guines, que le pide a Mozart lecciones para su hija y le encomienda una obra para la flauta (instrumento que dominaba a la perfección el duque de Guines) y el arpa (la cual tocaba la hija con un buen nivel). Es así como surge dicho concierto que el mismo duque y su hija interpretan. Es en este contexto en el que Amadeus Mozart compone a sus veintiún años de edad esta obra que consta de tres movimientos: *Allegro*, *Andantino* y *Rondó*.

ARTURO MARQUEZ NAVARRO

DANZÓN #5 PORTALES DE MADRUGADA

(arreglo para cuarteto de flautas, contrabajo y percusiones)

Arturo Márquez nació en Álamos, Sonora, un 20 de diciembre. Es el mayor de los nueve hijos de los señores Arturo Márquez y Aurora Navarro y el único en la familia dedicado a la música.

En 1962 se trasladó con su familia a Los Ángeles, California, y al cumplir 16 años de edad comenzó a estudiar violín, tuba, trombón y piano, instrumento, este último, con el que empezó a realizar sus primeras composiciones con un acompañamiento de armonía intuitivo. A los 17 años regresó a México y se instaló en la ciudad de Navojoa, Sonora, en donde dirigió a la Banda Municipal durante un año. De 1970 a 1975 estudió piano con los maestros Carlos Barajas y José Luis Arcaraz en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México. En 1976 ingresó al Taller de Composición del Instituto Nacional de Bellas Artes, que tenía su sede en las instalaciones de la Sociedad de Autores y Compositores, en donde estudió con los maestros Joaquín Gutiérrez Heras, Héctor Quintanar, Federico Ibarra y Raúl Pavón; en 1980, al concluir dicho taller, el gobierno de Francia le otorgó una beca de perfeccionamiento en París, con Jacques Castérède, por dos años. En 1982 ingresó al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim). En 1987 obtuvo el segundo lugar en el Concurso Nacional de Composición Felipe Villanueva, y trabajó como investigador y coordinador de difusión en el CENIDIM. Entre 1988 y 1990 asistió al Instituto de Artes de California, becado por la Fundación Fulbright, donde estudió con Morton Subotnick, Mel Powell, Lucky Mosko y James Newton, e incursionó en la computación aplicada a la música, donde sus obras se fusionan con la música latina, el jazz y la música contemporánea. En 1990, de vuelta en México, formó parte del grupo Mandinga, con Irene Martínez y Andrés Fonseca, ellos dos introducen al compositor en el mundo del baile de salón, especialmente del danzón.

El danzón *Portales de Madrugada* es una obra compuesta en 1997 especialmente para el *Cuarteto de Saxofones de México*, en la cual se busca profundizar en las tradiciones musicales del puerto de Veracruz, que es el lugar donde llegó el ritmo danzón de Cuba y se arraigó como un estilo musical de composición propia. Márquez lo define así:

Es un pequeño danzón casi en forma tradicional que evoca la plaza y por supuesto a mis amados portales de Veracruz (que me recuerdan a mi tierra: Álamos- ciudad de los portales). De ahí el título de Portales de Madrugada. Lo de madrugada viene de las horas en que lo terminé....Es una pieza contrapuntística básicamente, en donde las melodías se van pasando entre el tenor, alto y soprano. El barítono tiene un papel de “bajo constante”, y poco tiempo le doy de descansar.

La composición consta de un solo movimiento dividida en dos grandes secciones, que inician con una indicación de *Danzón* a 60 en 2/4, y posteriormente se marca un *piú mosso* (más aprisa) a una velocidad de 72.

FRANK MARTIN

BALADA PARA FLAUTA Y PIANO

Frank Martin (Ginebra, 15 de septiembre de 1890 - Naarden, Países Bajos, 21 de noviembre de 1974), fue un compositor suizo, uno de los más destacados del siglo XX. Martin es el décimo y último hijo de Charles Martin, un pastor. Antes de comenzar la escuela, tocaba ya el piano y practicaba la improvisación. A los 9 años, componía canciones completas, sin haber recibido ninguna instrucción musical. Una pieza de Bach, la *Pasión según San Mateo* que escuchó a los 12 años le causó una profunda impresión, y Bach se convirtió en su verdadero mentor. Estudió matemáticas y física en la Universidad de Ginebra durante dos años (según el deseo de sus padres), simultáneamente con la composición y con el estudio del piano con Joseph Lauber (1864-1952). Martin, de 1918 a 1926, vivió en Zúrich, Roma y París. Las composiciones de esta época le muestran a la búsqueda de su propio lenguaje musical. Fue director del *Technicum Moderne de Musique* de 1933 a 1940 y presidente de la *Association des musiciens Suisses* de 1942 a 1946. Se trasladó a los Países Bajos en 1946 para encontrar más tiempo para sus composiciones que no podía tener en Suiza, donde estaba implicado en numerosas actividades. Vivió 10 años en Ámsterdam y se instaló finalmente en Naarden. De 1950 a 1957, enseñó composición en la *Staatliche Hochschule für Musik* de Colonia (Alemania). A continuación renunció a la enseñanza y se concentró en sus composiciones, abandonándolas ocasionalmente por conciertos de música de cámara y para dirigir sus propias obras orquestales. Trabajó en su última obra, la cantata *Et la vie l'emporta*, hasta diez días antes de su muerte.

La balada para flauta y piano es una obra en un solo movimiento que fue compuesta por encargo en su primera versión para la inauguración del Concurso Internacional de Música en Ginebra, en 1939, creado por el belga Henri Gagnebin y por el vienes Frédéric Liebstoekl. Originalmente fue escrita para flauta y piano pero después el mismo Martin realizó, en el mismo año, la versión con orquesta sinfónica que fue estrenada en Bâle, Francia, el 28 de noviembre de 1941 por el flautista Joseph Bopp y el director de orquesta Paul Sacher. En ella se aprecia un cromatismo que es utilizado para explotar al máximo los recursos expresivos, sonoros, técnicos y armónicos de la flauta, elementos que reflejan las guerras y la tensión mundial que se vivía en aquella época.

MIKE MOWER
SONATA LATINO PARA FLAUTA Y PIANO
(con arreglo para contrabajo y percusiones)

Mike Mower, compositor, flautista y saxofonista, nació en 1958 en Bath, Inglaterra. A la edad de doce años comenzó a estudiar piano y flauta transversa en la *Royal Academy of Music* donde fue galardonado con el ARAM (*Asociado de la Royal Academy of Music*). Sus maestros de flauta fueron Gareth Morris (1920- 2007) y Wilson Frank (1940- 2012). A los dieciocho continuó su carrera musical con el estudio de composición y saxofón. En 1986 fundó su cuarteto de saxofones de jazz *Itchy Fingers*, que gozó de fama internacional y con el que ganó concursos como el concurso nacional de jazz británico de la *BBC TV (Schlitz Jazz Sounds '86)*, y además comenzaron a cosechar una serie de premios como: -*Mejor Banda Nueva* en la revista *Alambre Jazz*, *Grand Prix* en el *Festival de Jazz Checa*, y su álbum debut *Quark* fue galardonado con el *Deutscher Schallplattenpreis* (votado como uno de los 10 mejores álbumes de 1987 por la crítica discográfica alemana). También fueron elegidos como el mejor grupo de 1994 en los *Premios de Jazz Británico*.

Actualmente es maestro de composición, de improvisación y de técnicas de estudio en la *Royal Academy of Music*. En 1993, Mower comenzó su propia editorial llamada *Publicaciones Itchy Fingers*, en la cual publica prácticamente todas sus obras, y promueve principalmente las de flauta transversal y saxofón. Recientemente ha dado conferencias y clases en la *Royal Academy of Music* de Londres, en la *National Flute Association* en Estados Unidos, para la Sociedad de la flauta británica, en el *Festival de flauta de Europa*, en la *Fluteenie- Tag* en Frankfurt y para la *Sociedad de Flauta de Alemania* de 1997. Ha tocado y grabado con artistas de música jazz, rock y clásica, entre los que figuran el pianista de jazz y compositor canadiense Gil Evans (1912- 1988), la cantante estadounidense Tina Turner (n. 1939), el cantante y letrista británico Paul Weller (n. 1958), la cantante islandesa Björk Guomundsdóttir (n. 1965), el flautista del Reino Unido James Galway (n. 1939) y el músico, compositor y pianista japonés Ryuichi Sakamoto (n. 1952).

El concepto de la escritura de Mower es el de cerrar brecha entre la música clásica, el jazz y los ritmos populares, lo cual demuestra en la producción de piezas de diferentes estilos musicales que son un reto para el intérprete por la complejidad de ritmos y escritura, pero siempre melódicos y agradables para éste y los escuchas. Una prueba de ello es su *Sonata Latino*, composición escrita en octubre de 1994 por encargo de la flautista Kirsten Spratt y la pianista Mucha Elizabeth. Influenciada por ritmos de salsa, rumba, tango, bossa nova, merengue y e improvisaciones de jazz, está organizada en una estructura de sonata clásica con tres movimientos, *Salsa Montunate*, *Rumbango* y *Bossa Merengova*. Es una obra de alta dificultad donde claramente se distinguen los ritmos latinoamericanos y la escuela clásica convencional. Mezcla interesante que resulta ser de gran interés para el escucha y un reto para los intérpretes.

Erick Yovanni Pérez Ruano

Agosto 2014