



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN

NOTAS AL PROGRAMA

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA-FLAUTA TRANSVERSAL
QUE PRESENTA
GABRIELA MARTÍNEZ MIRANDA**

Asesores

Recital: Dr. Marco Alejandro Sánchez Escuer

Notas al Programa: Gabriela Villa Walls

A stylized, handwritten signature in black ink, consisting of a long horizontal stroke with a vertical line intersecting it near the center.

México, D. F.

2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
LA NOTTE DE VIVALDI	4
SONATINA PARA FLAUTA Y PIANO DE HENRY DUTILLEUX	23
CHANT DE LINOS DE ANDRÈ JOLIVET	39
VOX BALAENAE DE GEORGE CRUMB	58
BIBLIOGRAFÍA	82

INTRODUCCIÓN

La tarea de un intérprete engloba la investigación de la música que se ejecuta. Así, la convergencia entre lo que quiso decir el autor y la concepción que tiene el intérprete se acerca más. Es por eso que es importante, hacer una documentación detallada de las obras que integran el programa de titulación.

Las piezas que seleccioné son en su mayoría música descriptiva. En el barroco, con *La Noche* de Vivaldi, se ilustra la oscuridad, el sueño, los fantasmas, etc.; esto se hace dentro del estilo imperante en el Barroco, pero en las obras del siglo XX, como en el *Chant de Linos* de Jolivet, los gritos, lamentos y llantos se evocan con técnicas extendidas, como el *frulato* y en registros muy agudos de la flauta. En la obra de Crumb se vale de armónicos, glisandos, cantos, silbidos y de la amplificación para describir el sonido de la naturaleza.

La música de la que hablé en este trabajo, a mi parecer, es parte importante del repertorio flautístico, por el desafío técnico e interpretativo que representa. La Sonatina para flauta y piano de Dutilleux y el *Chant de Linos* de Jolivet, formaron parte del concurso de flauta en el Conservatorio de París. La noche de Vivaldi, también es uno de los conciertos del Op. 10 que más se interpretan y más dificultad representan.

Fue interesante investigar sobre las obras que interpretaré por la posibilidad de profundizar en el conocimiento de la música más allá de los elementos técnicos que éstas representan.

LA NOTTE DE VIVALDI

A lo largo del siglo XVII Venecia se convirtió en un ejemplo para toda Europa por la reputación de sus teatros de ópera, que empezaron a abrirse a todo el público a partir de 1637, y el desarrollo de su música instrumental a comienzos del siglo XVIII. Más que su repertorio, lo que fascinaba a los visitantes era la relación de la vida musical con la vida social. La música se encontraba en todas partes: en las ceremonias y las fiestas religiosas, tan abundantes en aquellos tiempos; en el teatro, en las casas de caridad, en los conciertos privados y, sobre todo, en la calle, donde muchos extranjeros decían haber escuchado a los mejores músicos.

Desde luego hay que decir que no sólo Venecia ocupa un lugar tan determinante en la música europea. Italia en su conjunto es “el terreno de Europa más propicio para la música” (Patrick Barbier 2005: 22). Pero Venecia jugó un papel muy importante dentro de la ópera del siglo XVII y más tarde, a comienzos del siglo XVIII, también en el terreno de la música instrumental con las producciones de Antonio Vivaldi.

A lo largo de la historia se abrieron cuatro orfanatos en Venecia, que fueron destinados a la protección y en donde los niños tuvieron oportunidad de recibir una excelente educación musical. No tardaron en destacar como uno de los centros europeos de música vocal e instrumental: *San Lazzaro dei Mendicanti*, *Santa Maria della Pietá*, *Ospedale degl’Incurabili* y *Santi Giovanni e Paolo dei Derelitti*.

En la *Pietá* se ruega a Dios con el violín, en los *Mendicanti* con la flauta; en los *Ospedaletto* con el fagot y en los *Incurabili* con el tambor. (Barbier 2005: 65)

Antonio Vivaldi entró al orfanato *Santa Maria della Pietá* el 1 de septiembre de 1703 como maestro de violín: tenía 25 años y era sacerdote desde hacía seis meses.

La vida musical litúrgica, en los siglos XVII y XVIII, estaba dominada por polifonías corales acompañadas por el órgano, pero a partir de 1650 concedió un espacio cada vez mayor a los instrumentos. Naturalmente, esta concepción de la música sacra, ese estilo moderno, no afectaba tan sólo a la *Pietá*. Pero muy pronto esta institución se ganó un prestigio muy particular en el campo instrumental, primeramente en las cuerdas, y con el tiempo también en los alientos madera. Esto se debe a la influencia que tuvo Vivaldi en ellas. Las muchachas, encantadas por las novedades introducidas por el compositor, desarrollaron un alto nivel de ejecución (Barbier 2005: 68).

Fue para las muchachas de la *Pietá* y también por encargo privado que Vivaldi escribió más de 500 conciertos para diversos instrumentos, una forma musical nueva que se desarrolló en Italia c. 1680 y que fue una forma predilecta del compositor. La palabra concierto, en lo que se refiere a la forma musical, es posible que venga de *concertare*, que quiere decir rivalizar, haciendo alusión a la presencia de elementos contrastantes en el concierto; pero también es posible que el término provenga de *conserere*, que quiere decir reunir, y en este caso la etimología haría alusión a una obra tocada en conjunto.

En el concierto se resumen muchas de las características de la música barroca en su última etapa: el contraste de movimientos rápidos y lentos y la oposición de timbres e intensidades. Muchos son los compositores que aportaron al desarrollo de esta forma en el barroco, y uno de los que más aportó al repertorio fue Antonio Vivaldi que estableció su forma definitiva determinando como norma el ciclo de tres movimientos rápido-lento-rápido, con un movimiento intermedio en una tonalidad diferente de la de los movimientos primero y último. En los movimientos rápidos había pasajes solistas alternados con secciones de la orquesta, conformando lo que ahora se llama forma *ritornello* (Douglas Worthen 2007: 14).

Los primeros conciertos de Antonio Vivaldi ya marcan en los movimientos rápidos la forma *ritornello*, que antes se había esbozado en la música de Giuseppe

Torelli¹, pero nunca asegurado. En la forma *ritornello* una misma sección se repite dos o más veces a lo largo de la obra, sufriendo algún tipo de modificación cada vez que aparece. La música comienza con el *ritornello*, tocado por la orquesta, y es el tema principal que retoma o vuelve a escucharse varias veces a lo largo de la misma. Es algo similar a un estribillo, pero mientras que el estribillo generalmente se repite sin modificación cada vez que aparece, en las reapariciones del *ritornello* éste se toca reducido, con alguna variación, en otra tonalidad, etc., nunca con una repetición exacta. Entre las distintas apariciones de los *ritornelli* hay secciones contrastantes llamadas episodios, tocadas por el solista o por un grupo reducido de la orquesta.

Vivaldi fue un pionero de la música orquestal. Fue uno de los compositores que más contribuyó a formar las bases para el concierto barroco. Las contribuciones que hizo a su estilo, la técnica musical del violín y la práctica de la orquestación, fueron sustanciales. Compuso unas 770 obras, entre las cuales 477 son conciertos y 46 óperas.

Después de dos o tres decenios marcados por el *concerto grosso*, Vivaldi impulsó el concierto solístico, que hace dialogar a un solista o dos, con toda la orquesta. También introdujo un nuevo lenguaje musical emocionante, lleno de efectos simples y fuertes, como el unísono orquestal, hasta ese momento poco utilizado fuera de la ópera. Sus partes solistas en los movimientos rápidos impusieron nuevos estándares de virtuosismo. Rápidamente todas estas características se convirtieron en parte del lenguaje universal del concierto.

Antonio Vivaldi alcanzó en poco tiempo renombre en todo el territorio italiano; esta fama se extendió al resto del continente europeo, y no sólo como compositor, sino también, y no en menor medida, como violinista, pues fue uno de los grandes de su tiempo.

La fama del músico alcanzó la cúspide con la publicación de sus más importantes colecciones instrumentales: *Il Cimiento dell'Armonia e dell'Inventione*

¹ Giuseppe Torelli (1658-1709) Compositor violinista y maestro de música italiano del Barroco. Es recordado por su contribución al desarrollo del *concerto grosso* y por su música para instrumentos de arco y trompeta.

Opus 8 y La Cetra Opus 9. La primera colección publicada en Amsterdam en 1725, contenía un total de doce conciertos y se iniciaba con el conjunto de cuatro conciertos con violín solista titulado “*Las cuatro estaciones*”, que es una obra de música descriptiva. Otras de sus obras de música descriptiva fueron algunos de los conciertos para flauta y orquesta de cuerdas Opus 10 (Barbier 2005: 97).

En el barroco el instrumento por excelencia era el violín y por tanto la mayor parte de los conciertos fueron escritos para él, aunque también ocuparon un puesto importante las flautas, oboes, trompetas y claves. En cuanto a la flauta travesa, no era un instrumento muy solicitado para ser el solista de los conciertos, sin embargo a finales del siglo XVII el uso de este instrumento comenzó a imponerse sobre la flauta de pico. A pesar de ser un instrumento cuya articulación era menos definida y que algunas tonalidades muy habituales en la época como Do mayor y La menor presentaban más dificultades de digitación que la flauta de pico, su mayor versatilidad en los cambios de color y en la dinámica fue la clave para que los compositores empezaran a especificar el uso de este instrumento al considerar que presentaba mayores cualidades expresivas.

En 1702, el flautista y compositor Michel de la Barre fue el primero en publicar la primera serie de sonatas dedicadas a la flauta travesa “*Pièces pour la Flute Traversière avec la Basse Continue*”. A esta obra le siguieron muchas otras composiciones, sobre todo a partir de 1720 y especialmente en Alemania, Italia y Francia. También a finales de esta década comenzaron una brillante carrera flautistas como Pierre Gabriel Buffardin (1690-1768), Jacques-Christophe Naudot (1690-1762) y Michel Blavet (1700-1768).

A principios del siglo XVIII, la flauta tuvo una extensa familia (Alto/ Soprano en la o Sol, Tenor en Re y Bajo en Sol) la cual fue cayendo en desuso hasta quedar prácticamente con un solo miembro. La mayor parte del repertorio se escribió para un solo instrumento, la denominada flauta de concierto, clasificada así por Johann Joachim Quantz (1697-1773), La flauta de concierto, estaba usualmente en Re, y se incursionó en agregarle un pie para bajar hasta Do, pero no prosperó porque afectaba el sonido. Se siguió usando en Re durante gran parte del siglo XVIII (ocasionalmente se usaba el pie en Do). Con distintos diapasones: La= 415 o más

baja: La= 392 en Francia y Alemania. Hacia fines del siglo XVIII fue subiendo el diapasón hasta aproximadamente La= 430.

El número de intérpretes profesionales destacados fue en aumento a lo largo de todo el siglo y se ha encontrado mucha información relativa a su sonido, tipo de instrumento que tocaban y su talento musical, tanto en crónicas de la época como en escritos de compositores. También creció el número de amateurs, como demuestra la demanda de arreglos de música de óperas y creación de nuevas composiciones en las tonalidades menos complejas para el instrumento (Sol mayor, Re mayor, La mayor, Mi menor y Si menor), así como el elevado número de constructores que había en cada país.

La conocida afición de Federico II de Prusia por la flauta y el especial trato a su maestro personal, el flautista Johann Joaquim Quantz, contribuyó a la expansión del instrumento y su repertorio. Una aportación destacada en la historia de la música en general y la flauta en particular fue la publicación de *Versuch Einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* en 1752, un voluminoso tratado escrito por Quantz y auspiciado por Federico II, en el que no sólo trata cuestiones relativas a la técnica, interpretación y construcción de la flauta, sino también sobre música y los músicos en general (Murillo 1997: 7).

Vivaldi tiene algunas obras para flauta solista. Sus conciertos para flauta Op. 10 fueron publicados en Ámsterdam en 1729; es la primera colección que contiene una serie de seis conciertos expresamente dedicados a la flauta transversa, instrumento que el compositor y flautista Joachim Quantz estaba haciendo muy popular en Europa y al cual fueron dedicados estos conciertos. A varios de los conciertos de Vivaldi se les dieron títulos descriptivos como la *Tempesta di Mare* (La Tempestad del Mar), *Il Gardellino* ("El jilguero"), y *la Notte* ("La noche"). Este último es parte del Opus 10 y es singular por varias razones. Para empezar, es el único concierto de la colección en un tono menor (Sol menor). En el libro de Rubén López Cano, *Música y Retórica en el barroco*, se menciona a tres importantes músicos y teóricos que respectivamente le dan una interpretación a la tonalidad de Sol menor: según Charpentier, tiene una *afecto* severo y magnificente, Mattheson dice que su *afecto* es de "gracia, complacencia, nostalgia

moderada, alegría y ternura templadas"; y a su vez, Rameau le da un significado de "ternura y dulzura" (Ricardo Rodríguez 2012: 116). También tiene 6 movimientos alternando lento-rápido, en vez de la forma usual de tres movimientos y es el único concierto de los Opus 10 que no tiene forma *ritornelo*. La mayor parte del concierto, la flauta y la orquesta llevan unísonos y son muy pocos los momentos en donde la flauta hace algún solo (Worthen 2007: 54).

El primer movimiento es una introducción lenta del concierto; el segundo, un *allegro*, con el título descriptivo- *Fantasmí*, y su recurso principal es la imitación entre voces; el tercer movimiento es un *Largo* en donde el solista lleva una melodía *cantabile* mientras la orquesta lo acompaña con octavos. El cuarto movimiento es un *presto* que es una danza; el siguiente *largo* es otro de los movimiento que tiene título descriptivo- *Suono*, un movimiento muy lento y con muy poco movimiento rítmico y melódico; y por último, un *allegro*, es el que contiene más material melódico.

El primer *Largo* establece la tonalidad de Sol menor desde el inicio. Un unísono tocado por la orquesta y el solista presenta el primer tetracorde de la escala de Sol menor. Esta escala sirve como primera frase del concierto, parte de esta frase hay dos silencios de cuarto, que crean suspenso. La segunda frase es una imitación de la primera pero ahora con el segundo tetracorde de la escala menor natural, tocada de Do a Sol. Para cerrar este ciclo de pequeñas frases que exponen el primer tema del movimiento, se repite el tetracorde de Sol a Re. El ritmo que marca este movimiento es el octavo con punto y diesiseisavo, que da un efecto de majestuosidad.

FIG.1(Compás 1 al 5)

Largo

Flute
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Bass

This musical score is for measures 1 through 5 of a piece. It is marked 'Largo' and is in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is arranged in five staves: Flute (top), Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Bass (bottom). The Flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in the second measure. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Bass) provide a harmonic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes, often playing in pairs.

Después, el solista ejecuta la entrada a la segunda parte del movimiento, que es el mismo motivo de octavo con punto y dieciseisavo, solo que ahora la flauta hace la anacrusa a los acordes. El primer acorde es un Sol mayor que conduce en el siguiente compás a un Do mayor con séptima mayor, que inmediatamente se hace menor tras la anacrusa del solista y desemboca en un Fa mayor.

FIG. 2 (Compás 6 al 10)

Fl
Vln I
Vln II
Vla
Clo
Bs

This musical score is for measures 6 through 10 of the same piece. It continues in the 3/4 time signature and two-flat key signature. The Flute part (Fl) has a more active role, featuring a melodic line with eighth notes and a triplet. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Bass) continue their accompaniment, with some measures showing rests for certain instruments.

En la anacrusa del compás trece el solista continúa con el solo, esta vez más elaborado. En lugar de hacer el ritmo de octavo con punto y dieciseisavo, como lo había hecho hasta el momento, hace unos seisillos, que son unos bordados sobre las notas fundamentales de cada acorde, y continúa con la sucesión de dominantes hasta concluir en un Re mayor. Es posible comprender el primer movimiento como una larga introducción del concierto.

FIG. 3 (Compás 11 y 13)

The image shows a musical score for measures 11 and 13. It consists of five staves: Flute I (Fl), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Bass (Clo Bs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Flute I part features a complex melodic line with sixteenth-note patterns and trills in measure 13. The Violin I and II parts play a steady eighth-note accompaniment. The Viola and Cello/Bass parts provide a harmonic foundation with eighth-note patterns.

El segundo movimiento es el primero del concierto en tener un título descriptivo, *Fantasmí* (Fantasmas). Es un movimiento claramente rítmico y con escalas y arpeggios que crean un efecto que nos lleva a imaginar fantasmas moviéndose de arriba abajo.

El movimiento comienza en el compás veintinueve con un contrapunto imitativo entre el solista y la orquesta. El tema, una escala de Sol menor natural iniciando desde un Re y ascendentemente hacia un Re de un octava arriba, es expuesto por el solista y la voz superior de la orquesta. Este tema es imitado por las demás voces de la orquesta que parten ahora de Sol a Sol y regresan en arpeggio.

FIG. 4 (Compás 29 y 30)

Allegro

Fl
Vln I
Vln II
Vla
Clo
Bs

Detailed description: This musical score is for measures 29 and 30. It features five staves: Flute (Fl), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Bass (Clo/Bs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro'. In measure 29, the Flute and Violin I play a melodic line with eighth-note patterns, while Violin II, Viola, and Cello/Bass play a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. In measure 30, the Flute and Violin I continue their melodic line, and the other instruments provide a similar rhythmic accompaniment.

En el compás treinta y dos ocurre el mismo juego de imitación, pero ahora sobre el quinto grado de la escala en primera inversión y con una figura rítmica diferente, de arpeggios en dieciseisavos.

FIG.5 (Compás 31 y 32)

Fl
Vln I
Vln II
Vla
Clo
Bs

Detailed description: This musical score is for measures 31 and 32. It features five staves: Flute (Fl), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Bass (Clo/Bs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. In measure 31, the Flute and Violin I play a melodic line with eighth-note patterns, while Violin II, Viola, and Cello/Bass play a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. In measure 32, the Flute and Violin I continue their melodic line, and the other instruments provide a similar rhythmic accompaniment.

Después la orquesta y el solista hacen un nuevo tema al unísono, en Sol menor, en el compás treinta y nueve, mientras el bajo vuelve al ritmo del primer movimiento que es un octavo con punto y dieciseisavo y en el compás cuarenta y cuatro la orquesta se une al bajo acompañando al solista con el mismo ritmo. Esta parte termina en Si bemol, relativo mayor de Sol menor.

FIG. 6 (Compás 39 al 41)

Musical score for measures 39 to 41. The score is written for five instruments: Flute (Fl), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Bass (Clo Bs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. Measures 39 and 40 show the Flute, Violin I, and Violin II playing a melodic line with eighth notes and slurs, while the Viola and Cello/Bass play a rhythmic accompaniment of eighth notes with stems. Measure 41 shows the Flute, Violin I, and Violin II playing a melodic line with eighth notes and slurs, while the Viola and Cello/Bass play a rhythmic accompaniment of eighth notes with stems.

FIG. 7 (Compás 42 al 44)

Musical score for measures 42 to 44. The score is written for five instruments: Flute (Fl), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Bass (Clo Bs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. Measure 42 shows the Flute, Violin I, and Violin II playing a melodic line with eighth notes and slurs, while the Viola and Cello/Bass play a rhythmic accompaniment of eighth notes with stems. Measure 43 shows the Flute, Violin I, and Violin II playing a melodic line with eighth notes and slurs, while the Viola and Cello/Bass play a rhythmic accompaniment of eighth notes with stems. Measure 44 shows the Flute, Violin I, and Violin II playing a melodic line with eighth notes and slurs, while the Viola and Cello/Bass play a rhythmic accompaniment of eighth notes with stems.

Los largos juegos de dominante y tónica terminan en el Si bemol del compás cincuenta del *allegro*, pero un cambio súbito altera todo el panorama. Unísonos de Mi bemol, Fa y Si natural rompen la textura anterior, y una cadencia modulante concluye y a su vez da inicio al siguiente movimiento. Los temas de este primer *allegro* son muy pequeños y no se desarrollan.

FIG. 8 (Compás 49 al 51)

The musical score for measures 49-51 is marked **Largo**. It consists of five staves: Flute (Fl), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Bass (Clo Bs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex texture with sixteenth-note patterns in the strings and woodwinds, leading to a cadence in measure 51.

El tercer movimiento es un *largo*, una sección corta que sirve como puente melódico y armónico entre los dos primeros *allegros*. El segundo movimiento en Sol menor, hacia el final hace una cadencia que conduce la armonía a Do Mayor, tonalidad en la que empieza el tercer movimiento. El primer acorde de Do mayor contiene un La bemol en la melodía en el compás cincuenta y tres, que va modificando la tonalidad hacia un Do menor.

FIG. 9 Compás 52 y 53)

Musical score for measures 52 and 53. The score is written for five instruments: Flute (Fl), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Bass (Clo Bs). The Flute part begins with a melodic line in measure 52, featuring eighth-note patterns and a half note. The Violin I and II parts play a steady eighth-note accompaniment. The Viola part plays a similar eighth-note accompaniment. The Cello and Bass parts are silent, indicated by a horizontal line with a bar.

Como la modulación lleva la armonía a Do menor; Vivaldi altera la tónica ascendentemente en el compás cincuenta y cuatro, para convertirlo en una dominante de Re. La tensión se resuelve a esa tonalidad, en modo menor. Estando en Re menor, los pasos que se siguen son a través de los grados principales del relativo mayor, Fa mayor, y en esa tonalidad termina el tercer movimiento y comienza el cuarto movimiento que es un *presto*.

FIG.10 (Compás 52 al 54)

Musical score for measures 52, 53, and 54. The score is written for five instruments: Flute (Fl), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Bass (Clo Bs). The Flute part continues from measure 52, with a melodic line that includes a half note in measure 54. The Violin I and II parts continue with their eighth-note accompaniment. The Viola part continues with its eighth-note accompaniment. The Cello and Bass parts are silent, indicated by a horizontal line with a bar.

FIG. 11 (Compás 58 y 59)

El cuarto movimiento consta de dos partes, y las dos partes explotan más la armonía que la conducción melódica o la variedad rítmica. El movimiento comienza en el compás sesenta en Fa mayor y termina en un Do mayor artificial, al aumentar un semitono el cuarto grado. Hay dos motivos importantes que se repiten a lo largo del *allegro*: la sección de octavos y los dieciseisavos con la nota repetida.

FIG.12 (Compás 58 al 62)

FIG. 13 (Compás 63 y 67)

Musical score for FIG. 13 (Compás 63 y 67). The score is in 6/8 time and consists of five staves: Flute (Fl), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Bass (Clo Bs). The key signature is one flat (B-flat). The flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in the final measure. The violin parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with the second violin having a trill in the final measure. The viola and cello/bass parts play a steady eighth-note accompaniment.

En el compás ochenta y uno comienza un gran solo de flauta, formado por progresiones diatónicas. El solo es acompañado por el arpeggio en el bajo, por la tercera y la quinta en los violines, todo en un Re mayor. Esta parte concluye en el compás ochenta y ocho con un Mi bemol mayor.

FIG. 14 (Compás 81 al 83)

Musical score for FIG. 14 (Compás 81 al 83). The score is in 6/8 time and consists of five staves: Flute (Fl), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Bass (Clo Bs). The key signature is one flat (B-flat). The flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The violin parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with the second violin having a trill in the final measure. The viola and cello/bass parts play a steady eighth-note accompaniment.

Los últimos cinco compases del movimiento son una coda que reafirma el Do menor con un quinto grado mayor, sólo que al final lo resuelve a mayor.

FIG. 15 (Compás 101 al 105)

Musical score for FIG. 15 (Compás 101 al 105). The score is written for five instruments: Flute (Fl), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Bass (Clo Bs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music consists of five measures. The Flute and Violin I parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals. The Violin II part plays a similar melodic line. The Viola and Cello/Bass parts provide a harmonic accompaniment with eighth notes and quarter notes.

El quinto movimiento es el otro movimiento que tiene un nombre descriptivo: Sueño. Este movimiento es muy lento y con poco movimiento rítmico que refleja la calma de la noche. También es de transición armónica y es rico en retardos y anticipos de acordes; bajo este concepto de notas extrañas está hecho el tema melódico, que es el resultado, al igual que en el movimiento anterior, de la conducción de la armonía.

FIG. 16 (Compás 106 al 118)

Musical score for FIG. 16 (Compás 106 al 118). The score is written for five instruments: Flute (Fl), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Bass (Clo Bs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo marking is **Largo**. The music consists of five measures. The Flute and Violin I parts feature a melodic line with long notes and some accidentals. The Violin II part plays a similar melodic line. The Viola and Cello/Bass parts provide a harmonic accompaniment with long notes and some accidentals.

El tercer *Largo* comienza en Do menor y de ahí juega con los retardos y movimientos cromáticos formando acordes disminuidos que son seguidos de otros disminuidos, en ocasiones dominantes. El final del movimiento es un ir y venir de Do menor a Sol mayor terminando en el acorde de dominante pero sin séptima.

FIG. 17 (Compás 130 al 132) FIG.18 (Compás 123 al129)

El último movimiento del concierto es el que más movimiento melódico tiene, aunque sólo consta de un tema concreto, y éste es armónico, expuesto al inicio del movimiento. Al principio del *allegro* se muestra el pasaje completo; una progresión armónica de Sol menor que tiene una modulación pasajera a Fa mayor. Justo después de la progresión se escucha un tema en el compás ciento cuarenta y cinco que afirma la región de Sol menor y se repite un vez más.

FIG. 19 (Compás 143 al 146)

Musical score for FIG. 19 (Compás 143 al 146). The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of five staves: Flute (Fl), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Bass (Clo Bs). The Flute part features a melodic line with eighth notes and a final phrase with a grace note and a sixteenth-note triplet. The Violin I part mirrors the Flute's melody. The Violin II part plays a steady eighth-note accompaniment. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The Cello/Bass part plays a steady eighth-note accompaniment.

Éstos motivos melódicos presentados por el solista tienen un pequeñísimo desarrollo de frase, pero carecen de conclusión seccional. Después de reafirmada la tonalidad, una progresión que parte de Sol hasta Si bemol, relativo mayor del anterior, introduce un nuevo movimiento melódico que sirve como tema del puente; sus giros son también el resultado del movimiento de la armonía. Termina la primera exposición con un tema de coda seccional, (el motivo de octavo y cuarto en síncope) en el compás ciento cincuenta y cinco.

FIG. 20 (Compás 155 al 160)

Musical score for FIG. 20 (Compás 155 al 160). The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of five staves: Flute (Fl), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Bass (Clo Bs). The Flute and Violin I parts feature a melodic line with eighth notes and a final phrase with a grace note and a sixteenth-note triplet. The Violin II part plays a steady eighth-note accompaniment. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The Cello/Bass part plays a steady eighth-note accompaniment.

La anterior coda seccional resuelve a un Si bemol, pero inmediatamente se transforma a un Sol mayor dominante auxiliar de Do, que por la correspondencia armónica es menor.

En el compás ciento sesenta y cuatro, aparece un tema melódico hecho por el solista (acompañado por la primera voz de la orquesta). Éste inicia con un Do menor y concluye con una progresión con el mismo motivo de octavo y cuarto en síncopa del compás ciento cincuenta y cinco, pero esta vez terminando en Sol mayor.

FIG. 21 (Compás 172 y 173)

FIG. 22 (Compás 175)

The image shows a musical score for measures 175-180 of Vivaldi's 'La Notte'. The score is written for five instruments: Flute (Fl), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Bass (Clo Bs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The Flute part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, ending with a quarter rest. Violin I plays a descending eighth-note scale from G4 to C4. Violin II has a quarter rest in measure 175, followed by a quarter note G4 in measure 176, and then a continuous eighth-note scale from G4 to C4. Viola has a quarter rest in measure 175, followed by a quarter note G4 in measure 176, and then a continuous eighth-note scale from G4 to C4. Cello/Bass has a quarter note G2 in measure 175, followed by a quarter note A2 in measure 176, and then a continuous eighth-note scale from G2 to C3.

Los temas no están completamente definidos y por lo tanto no permiten un desarrollo claro. El tema armónico no es desarrollado, si no repetido en diferentes regiones vecinas de la tonalidad.

Al ser música descriptiva, tiene como objetivo evocar imágenes o estados de ánimo, en este caso, el concierto representa la noche, podemos imaginar que es la noche de Venecia, ya que Vivaldi vivió ahí la mayor parte de su vida. En el segundo movimiento, nos podemos imaginar fantasmas subiendo y bajando, tal y como lo hace las grandes escalas y arpeggios, y en el movimiento II Sonno, podemos evocar un sueño profundo en donde los movimientos son muy lentos.

En este concierto, para una buena ejecución, es importante que en los movimientos lentos haya un buen control del aire, para lograr una buena afinación sobre todo al hacer los unísonos con la cuerda. En estos unísonos es necesario separar las notas, tal como lo haría un instrumento de cuerda al cambiar el arco. Una de las dificultades más grandes para un flautista moderno al interpretar La Notte de Vivaldi, es la articulación. En los movimientos rápidos debe ser ligera para lograr la velocidad marcada, y en pasajes donde hay una nota que se repite varias veces se pueden lograr efectos interesantes al hacer en el inicio de la frase una *diminuendo* e ir aumentando la intensidad conforme se repite la nota.

Durante todo el concierto hay muchas partes que se repiten de la misma manera, lo que implica que, para no caer en una interpretación monótona, hay que

hacer diferencia entre cada repetición. Esto se puede lograr cambiando las dinámicas o variando la articulación.

SONATINA PARA FLAUTA Y PIANO DE HENRY DUTILLEUX

Henry Dutilleux es considerado uno de los más importantes compositores franceses de la época de la posguerra. Si se observa la música de Dutilleux desde sus primeras obras como estudiante del Conservatorio de París en 1930, hasta las últimas obras terminadas en 2009, se puede ver una constante transformación como compositor. Esto se debe a que al terminar la Segunda Guerra Mundial en Francia se tuvo acceso a la música de muchos otros compositores contemporáneos, los cuales tuvieron gran influencia en él; otro factor importante es la aparición de nuevos elementos, como el avance de los medios de comunicación y la incorporación de nuevas tecnologías, que también tuvieron impacto en su obra. En una conversación con Claude Galyman Dutilleux habla acerca de la falta de difusión de la música que se estaba creando en ese tiempo y se refiere a la prohibición de la música extranjera que hubo durante la Segunda Guerra Mundial, que significaba la exclusión de los músicos judíos e impedía el intercambio artístico; al terminar el conflicto, toda esta música reapareció y Dutilleux, quien era un joven compositor, fue influenciado por ella. Respecto a esto, Dutilleux, comenta a Claude Galyman:

Fue la falta de acceso a un amplio repertorio y la exposición contemporánea con la música de compositores fuera de Francia, incluida la de Bartók, Schoenberg, Hindemith y Prokofiev, antes y durante la Segunda Guerra Mundial. A partir de 1945 toda esta música de repente reapareció en Francia. Sin duda fue una dieta rica, pero presentaba un peligro. Era muy tarde y demasiado a la vez. El riesgo, para jóvenes compositores como nosotros, era que podríamos tomar los más llamativos elementos de estos compositores y convertirnos efectivamente en eléctricos (Claude Galyman 2003: 57).

Cuando comenzó la Segunda Guerra Mundial, Dutilleux estudiaba en el Conservatorio de París. Se negó a componer durante la ocupación nazi y escribió:

“No quería estar en una jaula de oro. No era el momento adecuado. Mi hermano era prisionero de guerra y mis amigos habían sido asesinados” (Glaxman 2003: 62). Por este motivo dejó el Conservatorio y trabajó para Radio Vichy y en el *Studio d’Essai* de Pierre Schaeffer; también se unió al *Front National des Musiciens*.

Hay que decir que Dutilleux desconoce toda la música que compuso antes de su Sonata para piano escrita en 1948, obra que el compositor reconoce como su Op. 1, por considerar que son obras que todavía no tienen un estilo propio. Una de las obras que Dutilleux desdeña es la Sonatina para flauta y piano, irónicamente, una de las piezas del compositor que más se han tocado y grabado. Fue encargada por Claude Delvincourt, entonces director del Conservatorio de París,² para el concurso de flauta³ de 1943. En esta época Dutilleux escribió varias piezas para fagot, flauta y oboe, todas dedicadas a los jóvenes estudiantes del conservatorio (Jonh Riley 1990: 6).

En una entrevista que le hizo Claude Glaxman, Dutilleux habló sobre sus obras dedicadas a los estudiantes del Conservatorio de París y dijo:

Yo había escrito algunas piezas encargadas por Claude Delvincourt, entonces director del Conservatorio. Él tenía un doble objetivo: hacer que los compositores jóvenes explotaran la técnica instrumental, y, al mismo tiempo que los jóvenes instrumentistas trabajaran en nuevas partituras, que Delvincourt pedía que estuvieran llenas de trampas y de dificultades técnicas. Así es como llegué a escribir piezas para fagot, flauta, oboe y trombón. La pieza para flauta es la sonatina para flauta y piano, obra que se

² El Conservatorio de París se abrió en 1795 con una facultad de cantantes de ópera e instrumentistas de viento. Claude Delvincourt fue el director durante la mayor parte de la década de 1940. El Conservatorio se hizo famoso desde el principio por su excelente formación de instrumentistas, la publicación de muchos tratados y el establecimiento de una biblioteca libre.

³ Los concursos fueron instituidos por Luigi Cherubini, quien fuera director del Conservatorio, como un sistema de entrada y de salida. Los alumnos tenían la posibilidad de obtener el *Premier Prix* (Primer Premio) al término de sus estudios.

ha grabado en muchas ocasiones, sin embargo nunca quise que se grabara en Francia, ya que todavía no suena como mi música (Glayman 2003: 25).

El compositor reafirma el hecho de que sus primeras obras fueron hechas para estudiantes y también el rechazo que siente hacia estas primeras obras. A pesar de esto, hoy en día esta Sonatina continua siendo una de la obras más importantes del repertorio francés para flauta del siglo XX. El lenguaje armónico todavía es principalmente tonal y muestra claras influencias de la música de Maurice Ravel, Claude Debussy y Albert Roussel. La sonatina empieza en Re menor y termina en su relativa mayor; sin embargo, a pesar de estos métodos tradicionales, ya se pueden ver algunas de las primeras germinaciones de la curiosidad armónica de Dutilleux.

La Sonatina está dedicada a Gaston Crunelle⁴ (1898-1990), entonces profesor de flauta del Conservatorio de París y aunque es posible que esta pieza no alcance la madurez de las obras posteriores de Dutilleux, representa un gran reto para el flautista

Esta obra tiene un tres movimientos: *Allegretto*, *Andante* y *Animé*. También incluye dos cadencias. El primer movimiento es un *Allegretto* que está marcado *sans nuances* y tienen un compás de 7/8, con una acentuación que cambia entre 3+4 a 4+3, que da una sensación de no tener un pulso regular. La primera cadencia está marcada *avec fantaisie*, que significa con imaginación. Al terminar la cadencia, comienza el segundo movimiento un *Andante*, donde el compás cambia de 4/4 a 3/4, luego regresa al 4/4, en donde concluye el movimiento. Fragmentos de la cadencia se presentan seguidos por el tercer movimiento, un *Animé* que tiene un compás de 2/4. Éste concluye con una *cadenza* y por último la coda continua con el compás de 2/4 del *Animé*.

Caroline Potter afirma que esta pieza era inigualable al momento en que fué compuesta y señala que en la actualidad es de nivel universitario (Caroline Potter 1997: 32).

4 Gaston Crunelle fue profesor de flauta en el Conservatorio de París desde 1941 hasta 1969, tiempo en el cual formó a más de 135 *Premier Prix*.

El primer movimiento tiene compás de 7/8 y está en forma sonata. El primer tema del movimiento es presentado inmediatamente por el piano a lo largo de dos compases (Fig. 23). Está hecho de cuatro células pequeñas en Re menor. Estas células son rítmicas, la primera con un octavo, dos dieciseisavos y dos octavos; la segunda con, tres octavos; la tercera con octavo, dos dieciseisavos y dos octavos; y por último, una cuarta célula con un cuarto seguido de dos dieciseisavos y un octavo. Estas células musicales se estarán repitiendo a lo largo del movimiento.

FIG. 23 (Compás 1 al 3)



La flauta hace su aparición en el compás cuatro, después de que es presentado el tema dos veces por el piano (Fig. 24) con una frase larga que no se desarrolla. Pudiera pensarse como un tema sin desarrollo, pero más bien cumple una función de color. La flauta acompaña al piano (que sigue ejecutando el tema en octavas) con un contrapunto cromático que tiene una finalidad tímbrica.

FIG. 24 (Compás 4 al 7)



Por un momento el tema anterior que hace la flauta parece ser lo más importante, pero esto se descarta en el momento que la flauta toca por primera vez el tema antes expuesto por el piano, en el compás diez (Fig. 25); el material que toca la flauta está en la misma región melódica que el del piano, pero en modo mayor. La armonía comienza a moverse, primero con cromatismos ascendentes durante varios compases; después, una rápida modulación cromática desde Re menor hasta La mayor concluye la exposición del primer tema, que además fue utilizado como puente modulante.

FIG. 25 (Compás 10 y 11)



Un pequeño tema en Fa mayor es fácilmente distinguible en el compás veintidos (Fig. 26). Este tema es desarrollado rápidamente, pasando de la región armónica de Fa mayor al Eólico de Mi, un Mi menor en su escala natural. En esta escala incia la parte del desarrollo (Fig. 27).

FIG. 26 (Compás 21 al 24)



FIG. 27 (Compás 25 al 30)

El desarrollo está basado en el primer tema que se presenta en el compás veintinueve. Primero aparece en el piano y luego es tomado por la flauta, partiendo desde La mayor, acompañado por cromatismos ascendentes, a Si bemol. El resto del desarrollo está centrado en la fragmentación del tema: se descompone en sus pequeñas células hasta terminar en una escala en Re menor tocada por la flauta. Durante los último compases del desarrollo, la armonía es más clara. Los giros melodicos del piano son los mismos intervalos que aparecieron en el tema principal. En la voz superior, la flauta hace un trino largo en La en el compás cuarenta, mientras el bajo realiza una escala cromática ascendente (Fig. 28). Así, el regreso al tema es inminente.

FIG. 28 (Compás 39 al 41)

A musical score for three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'en - do' and 'rit. perendosi'. The middle staff is a piano accompaniment with lyrics 'cen - do' and 'rit.'. The bottom staff is a bass line. The music is in a minor key and features a complex melodic line with many notes and rests, including a fermata over the final measure.

La pieza ya no está en Re menor ni en Fa mayor, cosa que durante la exposición había quedado clara. Sin embargo, al presentar las pequeñas secciones del tema, separadas y acompañadas por una difusa escala armónica de Re menor, prepara el oído para lo que sigue.

La reexposición se inicia con el piano tocando el tema en el compás cuarenta y dos, seguido por la flauta que toma el tema en el compás cuarenta y cuatro (Fig. 30). Dibujan juntos un Re entre mayor y menor.

FIG. 30 (Compás 42 al 45)

A musical score for three staves. The top staff is a flute line with a box containing the number '4' above it, and dynamics 'p dulce'. The middle staff is a piano accompaniment with dynamics 'pp dolce'. The bottom staff is a bass line. The music is in a minor key and features a complex melodic line with many notes and rests, including a fermata over the final measure.

La flauta ejecuta un nuevo y pequeño fragmento, una coda, que viene de la reexposición pero cambia en el compás cuarenta y seis (Fig.31). Es un descenso, en el que las notas de descanso dibujan el arpeggio de Re menor; al final de esta coda, la flauta hace una escala ascendente en la misma armonía que el pasaje anterior, una escala que está entre Re mayor y Re menor. El movimiento concluye con un Re en el piano y un La en la flauta en el compás cincuenta y cinco (Fig.32).

FIG. 31 (Compás 46 al 52)

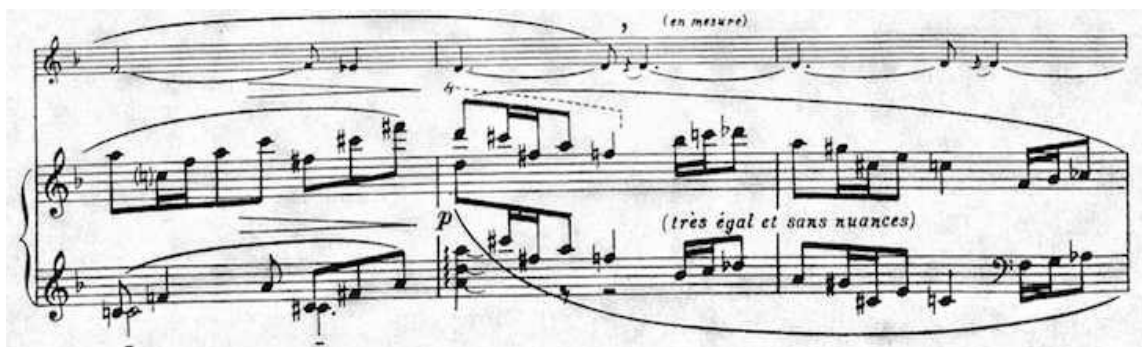
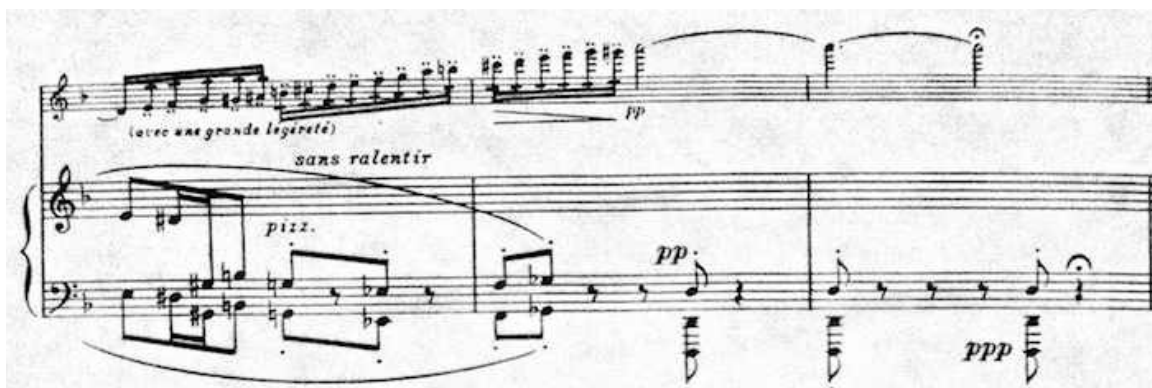


FIG. 32 (Compás 53 al 55)



El segundo movimiento de la Sonatina es relativamente corto. Tiene una forma ternaria. El comienzo es una cadenza de la flauta en el compás cincuenta y siete que empieza el piano con el tema(Fig.33) El piano introduce el color al tocar octavas, progresiones descendentes de Re a Si, y otras de forma cromática. Pero el verdadero color son los acordes que vienen después, acordes bitonales, con distancia de semitono. En medio de la resonancia del acorde, la flauta aparece haciendo escalas cromaticas ascendentes, marcadas *ad libitum* en la partitura, iniciando en un La. Esto se repite una vez más, pero ahora iniciando en Si bemol.

FIG. 33 (Compás 53 y 54)



Poco después, el piano incia el tema del *Andante* en el compás sesenta y cuatro, y la flauta lo toma en el compás sesenta y seis, pero ahora lo desarrolla (Fig. 34). Toda la melodía gira en torno a un La mayor. La flauta canta esta melodía, mientras el piano acompaña con las voces intermedias con una escala de La mayor con el segundo grado descendido, dando un poco la impresión de ser

una escala artificial de modo mayor. Sin embargo, la resolución melódica nos lleva reiteradamente a un La mayor.

FIG. 34 (Compás 62 al 670)

En el compás setenta y seis el tema es reexpuesto con una variación de medida, con ritmos aumentados. El acompañamiento es un movimiento rápido de acordes entre La bemol y Si bemol. Poco a poco, estos acorde se van deformando, hasta convertirse en clústers. Luego Dutilleux marca un *Animez* en el compás ochenta y cuatro; el tiempo se acelera y se presenta nuevamente el tema de la cadenza (Fig. 35). El piano acompaña con clústers cada vez más rápidos hasta que un silencio súbito da fin al movimiento en el compás ochenta y seis (Fig. 36).

FIG. 35 (Compás 82 al 84)

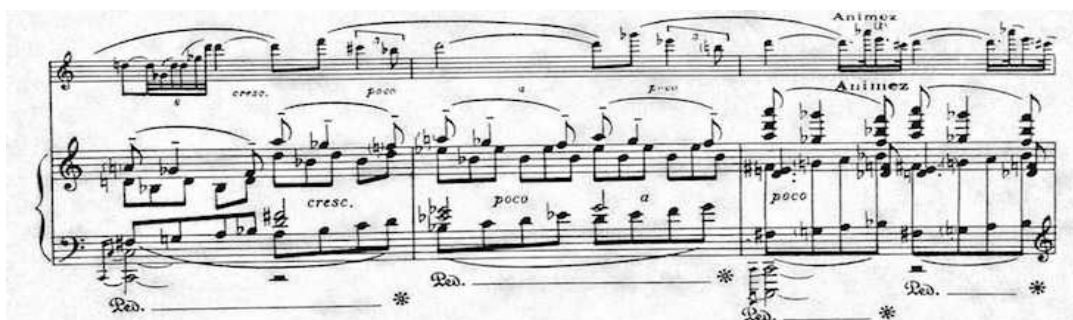


FIG. 36 (Compás 85 y 86)

El último movimiento lleva la indicación *Animé*; inicia con un solo de piano, donde el elemento más importante es el ritmo, un patrón de deiciseisavos, que esconde dos secuencias marcadas con acentos abruptos en medio de cada una (Fig.37). Estas secuencias son similares: la primera está construida con una sucesión de terceras menores ascendentes, la otra, con cuartas justas. Debajo de todo esto se reitera un Do en el bajo que actúa como anticipo armónico del primer tema del movimiento.

FIG. 37 (Compás 87 al 91)

The musical score for FIG. 37 (Compás 87 al 91) is written in 2/4 time and marked 'Animé (♩ = 116)'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a whole rest. The bass staff features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with dynamics including *sfz* and *sfp*. A box with the number '8' is located at the top left of the score.

El movimiento está formado por dos temas, de los cuales sólo uno, el primero, se desarrolla. Está compuesto de dos partes. La primera parte comienza en el compás cien y termina en el compás ciento diez; inicia y termina dentro de la tonalidad de Fa mayor (Fig 38 y 39). La segunda parte no es más que una variación melódica de la primera parte, sólo que al final muestra una modulación a Do mayor.

FIG. 38 (Compás 97 al 100)

The musical score for FIG. 38 (Compás 97 al 100) is written in 2/4 time and marked '(gaiement)'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with dynamics including *mp*. The bass staff features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, also with dynamics including *mp*. A box with the number '9' is located at the top right of the score.

FIG. 39 (Compás 106 al 110)



La segunda parte del movimiento empieza en Mi menor, en el compás ciento cuarenta y dos (Fig. 40), con una serie de escalas cromáticas en seisillos; luego, en el compás ciento cincuenta, se encuentra un nuevo tema *cantabile* en la flauta (Fig. 41). El tema del inicio del movimiento, tocado por el piano, acompaña a la flauta, retomando los mismo intervalos y ritmo, sólo que ahora incia un semitono arriba. Después viene un puente en donde la flauta hace una serie de escalas cromáticas y reexpone el tema, en el compás ciento sesenta y siete.

FIG. 40 (Compás 138 al 146)



FIG. 41 (Compás 147 al 152)



La reexposición comienza en el compás ciento setenta y dos, y está en la tonalidad de Fa mayor. La segunda está en el compás ciento ochenta y uno, y comienza en Fa mayor y modula a Re menor. Una vez más, plantea una escala ambigua que es a la vez mayor y menor.

FIG. 42 (Compás 171 al 175),



Después de esto, inicia un movimiento cromático que es un puente que nos lleva a una coda. La coda está compuesta por escalas, una progresión cromática desde un Re hasta un Fa sostenido, que terminan en un trino. La primera escala se presenta en el compás ciento noventa y cuatro (Fig. 43). El final de la coda está formada por clústers del piano.

FIG. 43 (Compás 191 al 198)

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for the flute, the middle for the violin, and the bottom for the piano. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *mp*, *sempre cresc.*, and *poco*. A box containing the number '24' is placed above the first measure of the flute part.

Después de los clústers inicia una *cadenza* de la flauta en el compás doscientos quince. Está conformada por progresiones de arpeggios disminuidos seguidos de la aparición de los doce semitonos (Fig. 44). Esto ocurre tres veces. Los arpeggios van tornándose cada vez más libres, sin seguir un patrón definido, hasta convertirse en pequeños cromatismos que desembocan en una segunda coda.

FIG. 44 (Compás 215)

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the flute and the bottom for the piano. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The tempo markings are *accel.*, *molto*, and *Plus lent (très libre)*. The dynamic markings are *f* and *p*.

Esta nueva coda inicia en el compás doscientos diez y seis y en ella aparecen nuevamente las escalas cromáticas en seisillos que se escucharon en el cuerpo del movimiento. La armonía intercala Re menor con Fa mayor, hasta hacer a este último la tónica principal. El movimiento termina con un Fa mayor reiterado por los dos instrumentos.

La Sonatina muestra varios retos a la hora de interpretarse y uno de ellos es la sonoridad. En primer lugar, la flauta necesita tocar largar frases en el registro agudo con un matiz de *piano* que requiere de tener buen apoyo. Por otra parte, también es necesario lograr la unión entre flauta y piano en cuanto a timbre, métrica y articulación donde con frecuencia se tienen que resolver problemas como. Un reto rítmico de esta pieza es el compás de 7/8, debido a que es necesario medir cuatro y tres, y en el siguiente compás, a la inversa, tres y cuatro. Es importante que los dos intérpretes cuenten el ritmo de la misma manera para lograr una ejecución unificada. Además, las partes rítmicas deben ser muy ágiles; en los finales de los movimientos, marcados *accelerando*, la articulación debe ser cada vez más rápida.

La *cadenza* de la obra debe ser libre y se recomienda hacer un *accelerando* hacia el final, donde es importante exagerar los fuertes y el final en *diminuendo*.

Una característica de la Sonatina, es que en cada movimiento se inicia con un matiz de *piano* y termina con un *accelerando* y en *fortissimo*; esto se debe resaltar e ir creando una tensión hacia el final de cada movimiento.

CHANT DE LINOS DE ANDRÉ JOLIVET

El Conservatorio de París, formado en 1795, es una de las escuelas profesionales más antiguas de música en el mundo. También es una de las instituciones más competitivas del mundo para el estudio avanzado musical. Los requisitos para la admisión en el Conservatorio son rigurosos e incluyen varias pruebas⁵.

Para la graduación, los estudiantes deben tocar solos de concurso especialmente compuestos para la ocasión. Los solos de concurso se celebran anualmente en junio y la meta de todos los estudiantes es ganar el primer premio. Es el más alto honor y lleva un enorme prestigio. Los premios están basados en un alto nivel y no son competitivos entre los estudiantes, lo que permite que haya más de un primer premio (Kelly Colosimo 2001: 11).

Hasta 1893 los mismos profesores de flauta del Conservatorio eran los encargados de escribir las piezas para los solos de concurso. A partir de 1894 esto cambió y la pieza de la competencia fue encargada a compositores que no fueran de la facultad. El trabajo del compositor sería colaborar con el profesor de flauta en relación a las dificultades de la pieza. La calificación de dificultad se basó en un sistema de clasificación europea, y es de la siguiente manera: 1, 2, 3 = fácil;

⁵ Las pruebas para ingresar como alumno al Conservatorio de París son varias; primero el flautista tiene tocar un estudio seleccionado tres semanas antes de la audición y dos obras que escoge el alumno de una lista de cinco obras que se publican tres meses antes de la audición. Después de pasar la audición preliminar, los estudiantes compiten para la admisión. Las audiciones son realizadas ante un jurado que califica la memoria y la lectura a primera vista. Una vez admitido en el Conservatorio hay dos ciclos de estudio para los instrumentistas. Durante el primer ciclo toman clases de solfeo, análisis, instrumento y lectura a primera vista. El segundo ciclo está dedicado exclusivamente al estudio del instrumento.

4, 5, 6 = moderadamente difícil; y 7, 8, 9 = difícil. Los estudiantes tenían la posibilidad de empezar a trabajar la pieza sólo un mes antes del concurso.

Durante la primera mitad del siglo XX, los compositores de los solos de concurso favorecieron el estilo armónico del siglo XIX. Un ejemplo es la Fantasía de Gabriel Faure, que está escrita en un solo movimiento lento-rápido que pone a prueba el legato, así como la agilidad técnica. La siguiente generación de compositores utilizaron un estilo más innovador y contemporáneo, un lenguaje caracterizado por cromatismos, técnicas extendidas, atonalidad. El *Chant de Linos* de André Jolivet pertenece a este grupo.

Claude Delvincourt (director del Conservatorio de París), encargó a Jolivet escribir una obra para el concurso de flauta de 1944, solicitando específicamente que fuera difícil. *Chant de Linos* es conocida por ser una de las obras técnicamente más difíciles del repertorio de la flauta, con una calificación de 8 dentro del sistema de clasificación europea (Colosimo 2001:pag 21). Fue dedicada al profesor de flauta Gaston Crunelle, que enseñó en el Conservatorio de París desde 1941 hasta 1969, y Jean Pierre Rampal (1922-2000) ganó con esta pieza el primer premio del solo de concurso de 1944 (Colosimo 2001:pag14).

André Jolivet fue un compositor francés nacido en 1905, notable por su dedicación a la cultura y el pensamiento musical francés. Se caracterizó por su interés en la acústica y la atonalidad, así como en las influencias tanto del presente como del pasado en la música, particularmente la de los instrumentos utilizados en tiempos pasados.

La educación musical de Jolivet comenzó a temprana edad. A los 14 años tomó clases de violonchelo, canto y armonía con Abbe Theodas, maestro de capilla en Notre Dame. En 1928 comenzó a tomar clases con Paul Le Flem, director de la Escuela Chanteurs de St. Gervais. Le Flem introdujo a Jolivet en el estudio de la armonía, contrapunto, formas clásicas, y también en la exploración de las tendencias contemporáneas de la música (Colosimo 2001: 4).

Otro compositor que tuvo gran influencia en Jolivet fue Edgar Varèse (1922-1965), quien lo aceptó como su único estudiante europeo. La influencia de Varèse es evidente en la experimentación del sonido-masa, la acústica, la orquestación, y

métodos atonales de Jolivet.

Varèse viaja a los Estados Unidos en 1933 dejando a Jolivet seis objetos: un títere, un pájaro mágico, una estatua de una princesa de Bali, una cabra, una vaca y el caballo alado esculpido por Calder. Todas estas cosas Jolivet consideraba objetos fetiches. En 1935 Jolivet compone *Maná* para piano en donde cada uno de estos objetos da nombre a un movimiento. Se crea el contraste entre la representación rítmica libre de la marioneta, las cortas frases del pájaro y las largas líneas que evocan a la vaca. *Maná* comenzó con el llamado período “magia” de Jolivet (Colosimo 2001: 6).

Jolivet tiene varias piezas para flauta, como *Encantamientos Cinq* (1936) y *Rituelles Cinq Danses* (1939) que tienen que ver con el ciclo de la vida y de la cosecha. Mientras que la primera obra contiene ritmos flexibles, frases repetidas, la segunda se caracteriza por la síncopa y ritmos fuertemente punteados. Al centrarse en los conjuros y las prácticas rituales y de iniciación, Jolivet buscó inspiración en las tradiciones de Asia oriental y en África.

Oliver Messiaen es uno de los compositores que comparte el interés en los aspectos espirituales y emocionales de la música con Jolivet. Ambos compositores habían logrado escapar de la influencia tanto del neo francés, como del clasicismo y el expresionismo centroeuropeo. Es por eso que juntos fundan un grupo llamado “La jeune Francia”, con los compositores Daniel Lesur e Yves Baudrier. En 1936 se redactó el manifiesto que describe las intenciones del grupo y se propone difundir obras jóvenes, libres, alejadas tanto de lo revolucionario como de lo académico. Las tendencias de este grupo serán diversas y se unirán en un mismo deseo de satisfacerse sólo con la sinceridad, la generosidad y la conciencia crítica; su objetivo es crear y hacer crear una música ‘viva’. En cada concierto, la ‘Joven Francia’, formando un jurado libre, pretendía ejecutar, en la medida de sus medios, una o varias obras características de una tendencia interesante en el marco de sus aspiraciones. Esperaba alentar así a la joven escuela francesa a proseguir con fe la obra de los grandes antepasados que habían hecho de la música francesa, en ese siglo, una de las joyas más puras de la civilización.

El grupo estuvo activo 4 años hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939, entonces todos los integrantes se dispersaron y Jolivet se fue al ejército de Fontainebleau. (Colosimo 2001:pag.8).

Fue en ese momento que Jolivet dejó a un lado su interés por la música “mágica” y estuvo a favor de un estilo más tradicional. Durante el periodo de 1940 a 1945 abandonó la atonalidad y adoptó un estilo melódico y un abundante uso de la modalidad.

Jolivet abogó por la conexión entre la música y la voz humana y vio a la música como fuente de renovación espiritual que debiera estar conectada directamente a la vida de cada quien. Para él la música no sólo debía ser escuchada, sino que también debía respirar, actuar sobre el ritmo del corazón, y por el efecto de su propia vibración, modificar, dirigir e intensificar la propia energía vital creativa. Además, pensó el arte como un acto de comunión en entre el compositor y la naturaleza. Respecto a eso publicó un artículo en 1939 en donde declaro:

Los músicos no deben obedecer a los hábitos de los músicos, sino que deben recibir órdenes de la música misma. Entonces los músicos serán capaces de apoderarse de sus prerrogativas y tomar parte activa en la vida de la sociedad, en lugar de trabajar sólo para la oportunidad y la posteridad. Por último, la música es un arte de las masas, los músicos podrán, a través de él, participar en la regeneración del espíritu humano.

También Jolivet pensó en la música como un puente para reunir a diferentes culturas; una especie de lenguaje universal, llevada por las ondas de sonido para penetrar en todas partes. El creía en la armonía del cielo y la tierra, y la música como un medio ideal para asegurar la unidad universal (S. G. F. Brandon 1983: 124)

Jolivet descubrió en sociedades muy antiguas o muy primitivas que la magia, la música y la religión están estrechamente conectados; este hallazgo conecta la necesidad del compositor de volver hacia lo antiguo y místico. Jolivet usa en su música la repetición como formas mágicas formales. En la música lenta, sus repeticiones crean un efecto hipnótico, mientras que sus movimientos rápidos,

la repetición acumula el fervor y el éxtasis de la música (Bryan Guarnuccio 2006: 2)

Dos instrumentos tienen poderes mágicos para Jolivet, la flauta y la percusión. Estos son, también, dos de los instrumentos más antiguos conocidos por la humanidad y probablemente es la razón por la que Jolivet escribió la mayoría de sus composiciones para ellos. Estos instrumentos cubren su noción de llevar la música de vuelta a la antigüedad. La flauta para Jolivet es el instrumento por excelencia, por su conexión con la respiración humana.

Dos características de la música para flauta de Jolivet son el uso de rangos extremos en el instrumento y las notas pivotes. También fue uno de los primeros compositores en usar técnicas extendidas en la flauta, recursos que se incluye en *Chant de Linos* y en *Encantamientos Cinq* para flauta solista. En esta última, se requiere que el flautista toque en la tercera octava marcada con un *forte*, luego en la cuarta octava marcada en piano y de allí que salte a la octava mas grave, mientras se mantiene la nota pivote en *fortissimo*, proporcionando una especie de tónica. Hay que decir que en la flauta tocar en la cuarta octava representa un grado de dificultad significativo (Guarnuccio 2006: pag4).

Chant de Linos se traduce como Canción de Linos. Es un claro ejemplo del interés de Jolivet por el ritual. Linos es una figura de la mitología griega que se dice que inventó la melodía, el ritmo y enseñó música a Orfeo y a Heracles. Un día, mientras Heracles estaba tratando de tocar la lira correctamente, Linos le hizo una observación que provocó que Heracles perdiera los estribos y lo matara al golpearlo con una lira. Los dioses lamentaban la trágica muerte de Linos en su entierro y de ahí la Canción de Linos. Jolivet se basó en este mito para su obra *Chant de Linos* (Jonh Barcelona 1996: pag12).

Según Jolivet la Canción de Linos en la antigüedad griega era una canción fúnebre con un lamento fúnebre, roto por los gritos y bailes. *Chant de Linos* está llena de cambios bruscos de carácter; melodías de lamento son interrumpidas por gritos en el registro agudo de la flauta.

La explicación que da Jolivet acerca de la forma musical de *Chant de Linos* es que el lenguaje esta enteramente basado en los modos griegos, principalmente

en el Hiperfrigio cromático y en el Lidio, mientras que el baile final termina en modo Frigio. (Colosimo 2001:pag 22).

El Chant de Linos tiene una introducción y 3 movimientos que corresponden a los lamentos, los gritos y las danzas. Jolivet utiliza una sucesión de modos como una especie de puente de modulación a una nueva sección. Diferentes métricas caracterizan las distintas secciones: para la introducción se usa 4/4, los lamentos y los gritos están en 3/4 y 7/8 para las danzas. La note pivote caracteriza los lamentos que son lentos e hipnóticos. Los gritos y danzas, en contraste, son rápidos y con acento.

La introducción (Fig. 45) presenta el modo Hiperfrigio que será utilizado a lo largo de toda la obra. Aparece primero construido a partir de Sol, con un patrón de semitonos y terceras menores que dentro de la escala da un color amplio. Desde el Sol se abre por semitonos, séptimas menores y tritonos, utilizando solamente las notas de la escala Hiperfrigia. La forma de la introducción es libre, a modo de cadenza.

FIG. 45 (Compás 1 al 3)

The image shows a musical score for the first three measures of a piece. It consists of two staves: Flute (top) and Piano (bottom). The time signature is 4/4, and the tempo is marked as (♩ = 80). The key signature has one flat (B-flat). The Flute part starts with a dynamic of *ff* and features a melodic line with a trill and a triplet. The Piano part starts with a dynamic of *f* and includes a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. Pedal markings are present at the bottom of the piano part.

El primer lamento comienza en el compás diez y siete; tiene la misma disposición armónica de la escala Hiperfrigia que la introducción y como nota pivote está el Sol. El acompañamiento del piano hace unas disonancias con poco movimiento rítmico (Fig. 46). El tema del primer lamento lo expone la flauta a lo largo de tres compases. Este material se repite tres veces con leves variaciones

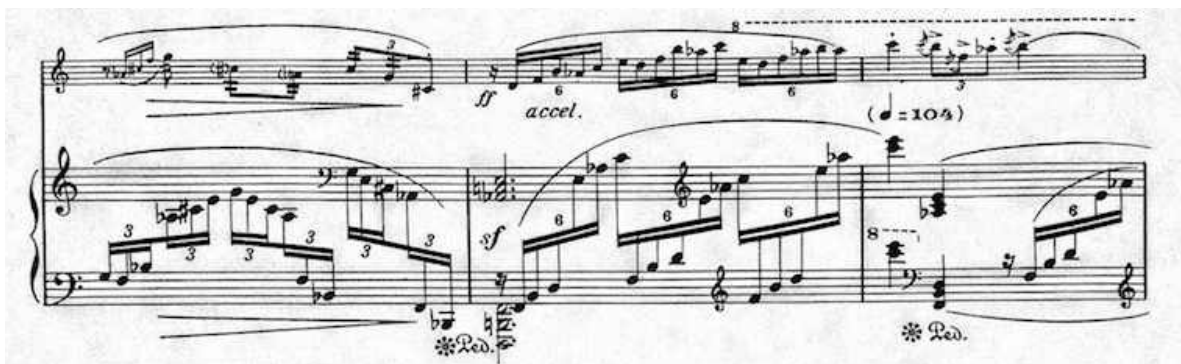
de altura y luego hay una conclusión de frase. Se forma un progresión ascendente y termina en el compás veintiséis.

FIG.46 (Compás 17 al 19)



Después de esto, en el compás veintisiete, viene un llanto que conforma la segunda sección de la primera parte (Fig. 47). Esta sección está compuesta por la misma escala Hiperfrigia partiendo desde un Re sostenido, una escala ascendente por terceras menores. Jolivet utiliza los rangos dinámicos extremos de la flauta, una expansión en el registro superior y el uso del *frulatto*. Durante esta sección el piano crea tensión jugando con un ostinato ritmico. La escala se repite en el el compás treinta y dos, pero ahora comenzando de Re natural. Así, aparecen por primera vez las doce notas, los doce semitonos de la escala cromática moderna.

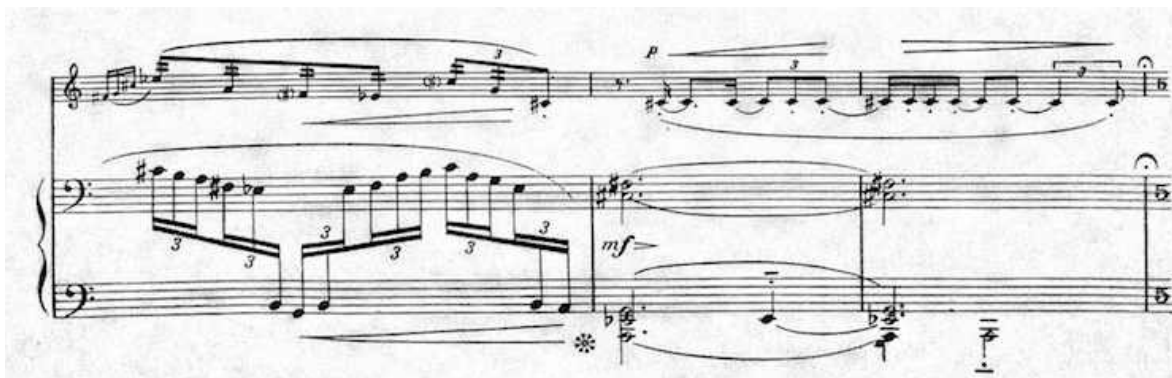
FIG. 47 (Compás 38 al 40)



Esta sección concluye con una reiteración del Do sostenido en el compás cuarenta y cinco y cuarenta y seis (Fig. 49), encima de la resonancia del acorde

principal de la escala en donde aparece un Fa sostenido que colorea la escala anterior.

FIG. 49 (Compás 44 al 46)



Así, hay una nueva fase, una nueva sección del primer movimiento que constituye el segundo lamento. Esta parte hace uso de una armonía combinada; utiliza el mismo Hiperfrigio pero sin la nota fundamental y con alteraciones cromáticas, que no son más que notas de paso que dan color a la escala. El acompañamiento del piano es el mismo juego de acordes pero arpegiados. Este segundo lamento comienza en el compás cuarenta y siete (Fig. 50) y tiene una semejanza rítmica con el primero pero la sucesión de los intervalos es claramente diferente. Aunque esta basada en el mismo modo, la escala creada por la ausencia de las notas antes dichas, crea un escala octatónica sintética, la cual es utilizada en la siguiente sección en una forma más clara.

FIG. 50 (Compás 47 al 49)



Después viene el último llanto del primer movimiento en el compás cincuenta y nueve (Fig.51). Está formado de tres frases cortas en la flauta, mientras el piano hace unas escalas ascendentes de tresillos. La flauta continúa con escalas casi siempre ascendentes de seisillos, que se van limpiando hasta hacerse un modo de Re mayor con los grados séptimo y segundo descendidos y con cromatismos de paso. Esta escala es muy parecida a un modo octatónico de jazz. La parte final del llanto sirve como coda del primer movimiento y a su vez como introducción a nuevo movimiento.

FIG. 51 (Compás 59 al 61)

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for the flute, the middle for the right piano hand, and the bottom for the left piano hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'D Più mosso' with a metronome marking of quarter note = 104. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ff' and 'f'. The bottom left of the score has the signature 'Red #2'.

El segundo movimiento está dividido en dos partes grandes. La primera sección es una danza, donde el tema es introducido por la flauta. Aquí está en Re mayor con el segundo y séptimo grados descendidos y con alteraciones de semitono de paso que son notas que dan color a la escala. Tiene un peso melódico pero no armónico y predomina un motivo de notas repetidas con ritmo de octavo y cuatro dieciseisavos; después vienen ocho dieciseisavos.

FIG. 52 (Compás 84 al 86)



Luego comienza la segunda sección de la danza, en el compás cincuenta y tres, con una serie de progresiones ascendentes que utiliza los mismos motivos de la primera sección, solo que ahora con apoyaturas en los octavos y algunas variantes rítmicas (Fig. 53). Al final de esta sección es introducido por el piano un pequeño tema que no se desarrollará (Fig. 54). Esto sólo sirve para introducir un nuevo modo mayor de Re, igual a un Re mayor pero con cromatismos de color.

FIG. 53 (Compás 93 al 95)



FIG. 54 (Compás 105 al 107)



La parte final de la danza empieza en el compás ciento doce (Fig. 55). El motivo rítmico del piano reaparece en esta parte. Como coda, el piano toma el tema de la danza y de ahí parte con una progresion ascendente, que es refinada con un trino de la flauta (Fig. 56). La progresión del piano llega hasta un Si, mismo que toma la flauta y hace una progresión ahora descendente.

FIG. 55 (Compás 111 al 113)

Musical score for FIG. 55 (Compás 111 al 113). The score is in treble and bass clefs. It features a piano accompaniment with a trill in the flute part. The piano part includes a trill in the right hand and a trill in the left hand. The flute part includes a trill in the right hand. The score is marked with 'ff' and 'J'. The piano part includes the instruction 'tre corde' and 'Red.' with a star symbol. The flute part includes the instruction 'Red. simile' with a star symbol.

FIG. 56 (Compás 123 al 125)

Musical score for FIG. 56 (Compás 123 al 125). The score is in treble and bass clefs. It features a piano accompaniment with a trill in the flute part. The piano part includes a trill in the right hand and a trill in the left hand. The flute part includes a trill in the right hand. The score is marked with 'ff' and '3'.

Musical score for FIG. 56 (Compás 123 al 125) - continuation. The score is in treble and bass clefs. It features a piano accompaniment with a trill in the flute part. The piano part includes a trill in the right hand and a trill in the left hand. The flute part includes a trill in the right hand. The score is marked with 'L M'.

La conclusión de esta primera sección, o primera danza, da pie inmediatamente a la segunda parte de este segundo movimiento, un *Meno mosso*. El motivo rítmico del piano se transforma en un *ostinatos* con acentos artificiales de carácter asimétrico que forman un patrón de tres más cuatro y de cuatro más tres, en una nueva armonía (Fig. 57) basada en una escala en modo de Re mayor, con la sexta descendida y algunos cromatismos de color.

Fig. 57 (compás 125 al 129)



Sobre este acompañamiento inicia un nuevo tema de la flauta, que, en contraste con el anterior, es muy cantabile y legato aunque mantiene el mismo compás de 7/8 de danza. El tema está construido con el mismo patrón. Se presenta en tres frases, la primera iniciando en Si bemol (Fig. 58), luego en Re (Fig. 59) y por último nuevamente en Si bemol, pero de una octava arriba (Fig. 60).

FIG. 58 (Compás 128 al 131)

Musical score for FIG. 58 (Compás 128 al 131). The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line begins with the instruction *ben cantando*. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with a *p* (piano) dynamic marking. The score spans four measures.

FIG. 59 (Compás 132 al 134)

Musical score for FIG. 59 (Compás 132 al 134). The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line continues with a *p* (piano) dynamic marking. The piano accompaniment includes a *Red.* (Reduction) marking in the left hand and a *p* (piano) dynamic marking. The score spans three measures.

FIG. 60 (Compás 135 al 137)

Musical score for FIG. 60 (Compás 135 al 137). The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line continues with a *p* (piano) dynamic marking. The piano accompaniment includes a *Red.* (Reduction) marking in the left hand, a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking, and a *cresc.* (crescendo) marking. The score spans three measures.

La flauta termina este movimiento haciendo una pequeña cadenza que sirve como coda y como introducción al tercer movimiento.

FIG. 61 (Compás 171 al 175)

The image shows two systems of musical notation. The top system consists of three staves: a flute staff and two piano accompaniment staves. The flute staff has the instruction 'en cadant' above it. The piano accompaniment has dynamic markings 'pp' and 'p', and a 'Ped.' marking. The bottom system consists of three staves: a flute staff and two piano accompaniment staves. The piano accompaniment has the instruction 'Otez progressivement la pédale' below it. Both systems include a fermata over the final measure of the flute part.

Aquí empieza el tercer movimiento con un lamento en el compás ciento setente y siete. Esta parte es muy parecida al primer lamento, pero esta vez aparece una tercera menor arriba (Fig. 62). El movimiento del piano tiene cambios rítmicos, pero con una relación de intervalos similar a la del primer movimiento. La flauta reexpone el tema de forma muy similar al primer lamento de la obra, con pequeñas variaciones interválicas hacia el final. Esta pequeña reexposición termina dentro de la misma escala.

FIG. 62 (Compás 175 al 181)



Después aparece un nuevo llanto; es una sección nueva con una escala que es una variación sugerida de los modos de Re mayor antes vistos. Este llanto es parecido al primer llanto sólo que ahora comienza un semitono arriba en el compás ciento ochenta y nueve (Fig. 63). Este nuevo llanto es corto. El gesto termina rápidamente en una escala Mixolidia, seguida de una progresión descendente de terceras.

FIG.63 (Compás 189 al 191)

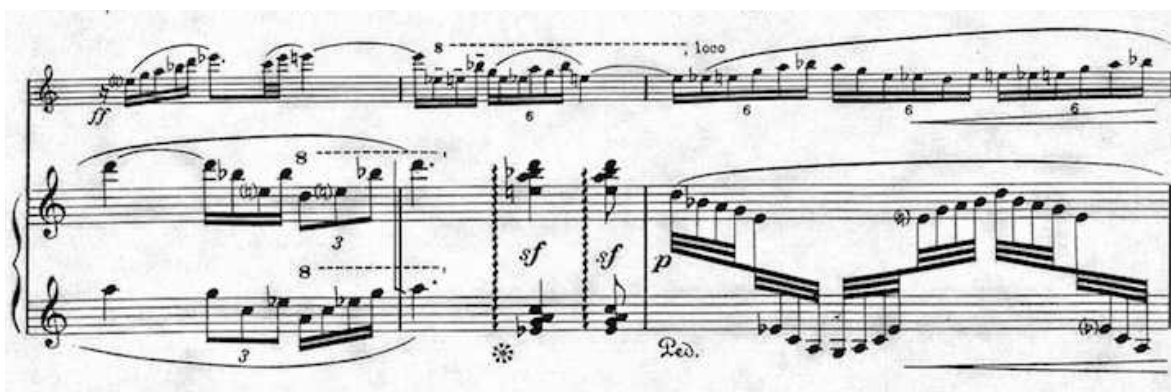


FIG. 64 (Compás 190 al 192)



Luego, en el compás ciento noventa y siete, comienza una danza, que es parecida a la primera sólo que ahora el tema no es desarrollado sino que continúa con una coda (Fig. 65). Podemos decir que el tercer movimiento es la reexposición del primero y segundo movimientos.

FIG. 65 (Compás 195 al 200)



El material armónico de la coda final está en un modo Frigio griego. El lenguaje rítmico es ágil, mas no muestra variantes relevantes, salvo pequeños motivos tomados del segundo movimiento (Fig. 66). El peso real de la coda es armónico y tímbrico; la flauta hace aparición a lo largo de toda su tesitura, mostrando los distintos colores que posee, mientras que el piano hace progresiones diatónicas también a lo largo de muchos registros. Al final, los acordes de clústes pequeños y abiertos también tienen una función tímbrica (Fig. 67). Y la resolución armónica al modo Frigio era algo buscado desde los primeros cromatismos de la primera escala.

FIG. 66 (Compás 208 y 209)

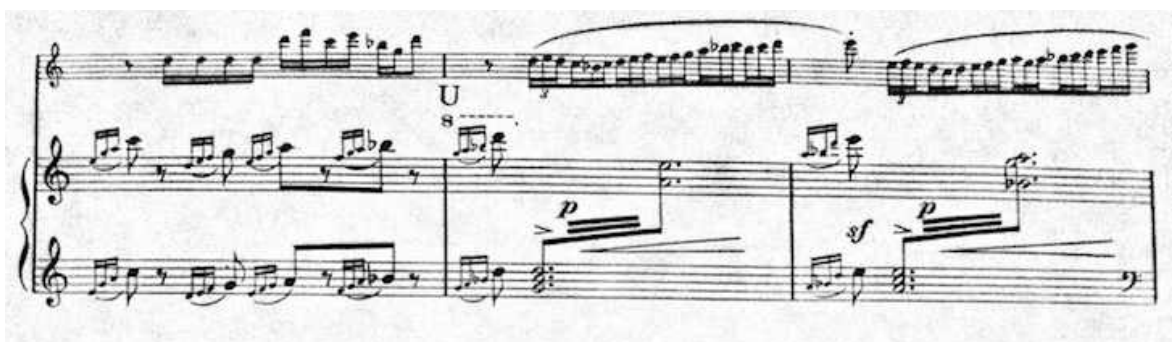
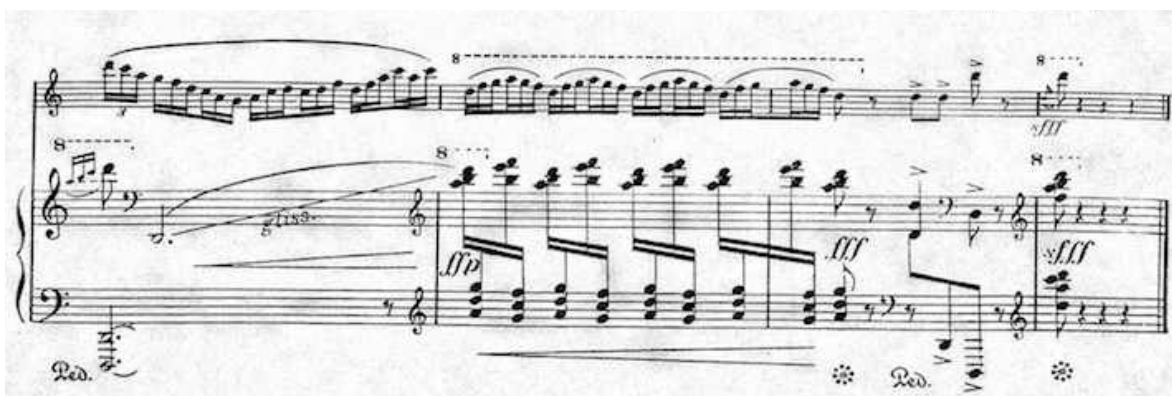


FIG. 67 (Compás 226 al 228)



Para lograr una buena interpretación al toca el *Chant de Linos* es importante tener una buena sonoridad, ya que la obra está llena de grandes escalas donde es fundamental hacer sonar todos los registros de la flauta. También hay que cuidar la sonoridad al realizar la dinámica, sobre todo en los *fortisimos* que Jolivet marca en la partitura.

Otra de las dificultades de la pieza es la articulación, especialmente en la danza, donde se requiere de una articulación incisiva y clara al ejecutar las notas del registro más grave del instrumento; esto resulta ser muy complicado en la flauta. También hay que cuidar de marcar la articulación en el pasaje de notas repetidas para que....

En cuanto a ritmo y agógica, en las partes donde el compás es de 7/8 presentan ciertas dificultades de realización y, para lograr un buen acomplamiento con el piano, es necesario contar por octavo. Por otro lado, en las partes que son a manera de *cadenza* es posible hacerlo de manera muy libre para lograr emitir claramente todas las notas.

VOX BALAENAE DE GEORGE CRUMB

La Segunda Guerra Mundial conlleva la culminación de un conflicto bélico sin precedentes en el mundo. La producción armamentista, especialmente destinada a la destrucción, cuyo clímax llevó a la creación y utilización de la bomba atómica, trajo consigo a la devastadora cifra de más de treinta millones de muertos. Europa y otras partes del mundo quedaron destruidas y con miles de familias totalmente destituidas. Otro resultado del conflicto de la Segunda Guerra Mundial a destacar, será la creación de dos bloques antagónicos, el comunismo soviético frente al capitalismo de Estados Unidos, que culminará con un largo periodo de continuas tensiones y el desarrollo de la armamentística nuclear que se conoce como “Guerra Fría”.

Estos sucesos tendrán gran repercusión en la actividad artística de la posguerra; la más inmediata es la emigración de muchos e importantes músicos de Europa a Estados Unidos, algo que ya venía ocurriendo desde antes de la guerra. Algunos de estos músicos fueron Igor Stravinski (1882-1971), Arnold Schoenberg (1874-1951), Darius Milahud (1892-1974), entre otros. Esto convirtió a Estados Unidos en el centro de la música y el arte occidental.

Hasta principios del siglo XX, la práctica musical privilegiaba los aspectos melódicos y armónicos. Podemos decir que en la época de la posguerra hubo un interés en los compositores por trabajar sobre el ritmo. El acentuar el componente rítmico trajo inevitablemente la necesidad de incorporar nuevos instrumentos de percusión; es más, los músicos no sólo se conformaron con incrementar la plantilla de percusión, sino que también muchos de los “instrumentos tradicionales” comenzaron a ser tratados de forma percutida. El piano fue el primero de ellos, quizás por ya ser de percusión; pero pronto también se trataron así a otros instrumentos, para finalmente hacer lo mismo con los de las familias de cuerda y viento (Alicia Díaz de la Fuente 2005: 33).

Paralelamente a este proceso, o tal vez como consecuencia de ello, el componente tímbrico fue también puesto en tela de juicio por músicos y teóricos en un deseo creciente de incluir en una composición cualquier sonido. Finalmente, el ascendente interés de ensanchar el universo sonoro musical, llevó a incluir los “ruidos” o sonido del entorno exterior.

En la música más reciente, la indagación sobre el detalle del sonido se ha vuelto tan exhaustiva, que el sistema de notación tradicional no resulta suficiente para anotar las nuevas experiencias sonoras. Esta complejidad en la notación comenzó en la posguerra y por esta razón, desde los años cincuenta, surgieron distintos sistemas de notación gráfica que variaban desde una serie de símbolos similares a los usados tradicionalmente hasta sofisticadas notaciones a todo color en las que la transformación gráfica es total, sin referencias al sistema de notación convencional. Hasta la fecha, son pocos, pero importantes, los intentos de algunos tratadistas de clasificar metódicamente esta nueva tendencia gráfica en las actuales técnicas de composición, para fijar las bases de un método de nueva notación musical (Díaz de la Fuente 2005: 11).

El compositor estadounidense John Cage (1912-1992) fue pionero en lo que él llamó “indeterminación”, una tendencia según la cual el compositor deja ciertos aspectos de la música sin especificar. Parte de esta idea la extrajo de la obra de su amigo Morton Feldman⁶, quien en piezas como *Projection 1* para violonchelo (1950) utilizó una notación gráfica para indicar en términos generales el timbre, el registro y la duración, en lugar de especificar de manera precisa las notas y las duraciones. El concierto para piano y orquesta de Cage muestra sesenta y tres páginas con diversos tipos de notación gráfica, pensada para ser ejecutada por los intérpretes de acuerdo a las instrucciones de la partitura; los sonidos generados varían considerablemente de una interpretación a otra. Muchos compositores adoptaron alguna forma de la indeterminación; tal es el caso de

⁶ Compositor norteamericano nacido en 1926, fue conocido por algunas de sus singulares piezas instrumentales, compuestas por sonidos aislados de muy larga duración y para inusuales agrupaciones de instrumentos, por ejemplo varios pianos.

George Crumb quien muestra claras influencias de Cage en su trabajo musical (Díaz de la Fuente 2005: 40).

George Crumb es un compositor norteamericano nacido en 1929. Se conoce por sus investigaciones de timbres y sus técnicas extendidas para instrumentos y voces. Aunque no se le considera un compositor de música electrónica, sus composiciones a menudo utilizan la amplificación de ciertos instrumentos. Su búsqueda minuciosa alrededor del timbre llega al punto de pedir a los músicos que se desplacen por el escenario o que abandonen sus posiciones naturales al tocar. Naturalmente, sus exploraciones lo han llevado también a manipular la notación musical, haciendo uso de sistemas gráficos en sus partituras (Richard Steinitz, "Crumb, George", *Grove Music Online*, *Op.cit*).

Crumb es muy específico en las anotaciones de cómo se ha de interpretar su música y el uso del espacio, que con frecuencia, está indicado en sus partituras. Para la mayoría de las obras de cámara del compositor, cada interprete lee en una partitura completa, es decir no hay partes individuales. Generalmente se trata de una partitura de gran tamaño. Cada línea representa un instrumento y en muchos casos el tiempo se mide en segundos en lugar de llevar un compás. Más comúnmente, cuando algún interprete no está haciendo ningún sonido, Crumb simplemente borra la línea del instrumento y aparece nuevamente cuando el interprete está por tocar, por lo cual todos deben leer de una partitura completa.

George Crumb se ha basado en muchos tipos de música étnica, incluyendo algunas de la India y del lejano oriente, y ha utilizado una variedad de instrumentos pertenecientes a otras tradiciones musicales, además de efectos especiales instrumentales y vocales.

La introducción de elementos abiertamente teatrales en el mundo del concierto es uno de los acontecimientos importantes de la música de la posguerra. Las obras de George Crumb son quizás el mejor ejemplo de esta tendencia. Por ejemplo en la obra *Lux Aeterna*, Crumb pide a los interpretes usar túnicas, máscaras y sentarse en flor de loto, casi en la oscuridad alrededor de una vela encendida. Otra de las obras en donde el efecto teatral juega un papel muy importante es *Vox Balaenae*. En la partitura de esta obra se lee *Vox Balaenae for*

three masked players, Electric Flute, Electric Cello, Electric piano, que quiere decir Voz de las ballenas para tres enmascarados, flauta eléctrica, chelo eléctrico, piano eléctrico. En esta obra, inspirada en el canto de las ballenas jorobadas⁷, se pide a los interpretes usar máscaras e iluminar el escenario con una luz azul.

La idea para *Vox Balaenae* surgió en 1969 cuando Crumb escuchó por primera vez el canto de estos mamíferos en una cinta, lo cual le inspiró a componer una obra musical basado en las eras geológicas de la Tierra. La obra fue compuesta en 1971 y desde su estreno se convirtió en uno de los más grandes íconos de la música contemporánea.

Para interpretar *Vox Balaenae* los tres instrumentos deben ser amplificados y para esto lo más práctico es usar micrófonos convencionales. Para el piano, el micrófono debe ser suspendido sobre las cuerdas graves del instrumento, para la flauta y el violonchelo el micrófono debe estar cerca del instrumento. La colocación de las bocinas se deja a elección de los interpretes. La amplificación debe ajustarse de modo que los pasajes *fortes* sean bastante potentes, pero sin distorsión, y el nivel de la amplificación no debe ser ajustado durante la ejecución (George Crumb "Performance notes").

La afinación del violonchello desde la cuerda más grave debe ser Si natural, Fa sostenido, Re sostenido y La natural, notas que forman el acorde de Si mayor con séptima menor, acorde que se verá reflejado durante toda la obra. La pieza se estructura en un tema y cinco variaciones, con un prólogo y un epílogo:

Vocalise (...for the beginning of time) (Prólogo)

Variations on Sea-Time

Sea Theme (Tema)

Archeozoic (Var. I)

Proterozoic (Var. II)

Paleozoic (Var. III)

⁷ El canto de las ballenas jorobadas tiene características comunes, hay que decir que sólo los machos cantan. Los sonidos están divididos en tres rangos: agudos, graves y un sonido más complejo debido a sus modulaciones. El canto completo se escucha en otoño, antes de la migración de las ballenas a los trópicos, como parte del ritual de apareamiento. Cada ballena tiene su propio y distintivo canto, pero éste cambia ligeramente de año en año.


Mesozoic (Var. IV)

Cenozoic (Var. V)


Sea-Nocturne (...for the end of time) (Epílogo)

Vocalise (...for the beginning of time) es el prólogo de la obra. Esta sección es un gran solo de flauta que funciona como una introducción al tema del mar. El intérprete tiene que cantar y tocar a la vez, algunas veces las mismas notas y en otras tiene que cantar notas largas mientras se usa el golpe de llave y otras técnicas extendidas⁸, como el *frullato*⁹. En la partitura están marcadas dos líneas, la superior indica lo que se debe tocar con la flauta y la inferior es cantada por el mismo intérprete. El prólogo está compuesto principalmente de dos partes que se van alternando. La primera parte, parte A, (Fig. 68) está formada de dos elementos esenciales, una nota larga tenida, y una frase amplia compuesta de tres pequeñas semifrases. La primera vez que aparece este tema es posible comprenderlo dentro de una escala pentatónica con cromatismos en el cuarto grado a partir del Mi del índice cinco; aunque el tema podría comprenderse también como un gesto melismático dentro de un tetracorde menor con resolución Frigia.

FIG. 68

Vocalise (...for the beginning of time) 

Wildly fantastic; grotesque [♩=64]



ffzpp sub. *molto* *f sempre* sub.

⁸ Por técnicas extendidas se entienden formas no convencionales, ni tradicionales de tocar el instrumento con el objetivo de obtener sonidos inusuales.

⁹ *frullato* es una técnica de interpretación musical característica de los instrumentos de viento, que consiste en utilizar la lengua para producir un característico sonido *FrrrrFrrrr* mientras se soplan las notas de manera convencional, consiguiendo así un efecto de trémolo o de vibrato.

La parte B del prólogo cumple una función más bien tímbrica en donde la voz emite la nota base de la escala y arpeggios con golpe de llave crean un efecto sonoro (Fig. 69).

FIG. 69

Las partes A y B aparecen una detrás de la otra dos veces seguidas para reiterar las imágenes musicales. Después comienza una alternancia intermitente entre la parte A y la parte B que desemboca el tema C (Fig. 70). El nuevo tema está basado en los mismos intervalos de la parte A y las mismas características tímbricas de la parte B. La parte C termina con un *glissando* de una duración aproximada de siete segundos.

FIG. 70

Después de una pequeña respiración, se recuerda la parte A del *Vocalise* donde la melodía varía muy levemente. Seguido de esto, comienza la coda del prólogo (Fig. 71). Aquí se hace una parodia de *Also Sprach Zarathustra*, con los elementos tímbricos y técnicos de la parte B, es decir, la nota cantada y los arpeggios usando el golpe de llave. Así, parodiando a Strauss, hace su aparición el piano, con un acorde de Si mayor, apoyado por un Fa mayor en la región aguda del piano. A esto sigue la parodia de los timbales del poema de Strauss tocado con las cuerdas *mutedas* del piano con el intervalo de tercera menor, La bemol y Fa.

FIG. 71

The musical score for Figure 71 consists of two staves. The upper staff is for the piano, marked '(a tempo)' and contains three measures of music with triplets of eighth notes. The lower staff is for the electric piano, marked '(emulate brass timbre)'. It begins with a piano (p) dynamic and features a series of dynamic markings: p, f, pp, f, ff, pp, ff, mf, and molto ff. The score includes various performance instructions such as '(loco)', '(muted strings)', 'dramatic, fateful!', '(hold pedal down) (on keys)', and 'allarg.---'. There are also dynamic markings like 'f' and 'molto ff' at the end of the piece. The score is numbered '49' at the beginning and '8' at the end of the electric piano section.

El movimiento termina con un *glissando* en las cuerdas del piano, el cual no tiene ni función melódica ni armónica, sino simplemente realiza una tarea tímbrica al brindar un color especial.

En contraste con la aparente complejidad armónica y melódica del prólogo, el tema principal de las variaciones es un acorde de Si mayor con séptima

menor que fue expuesto durante toda la introducción y que prevalecerá durante toda la pieza.

Sea-Time (Fig. 72), el tema sobre el que se harán las variaciones, está formado por una frase de dos partes, parte A y parte B; está basado en un modo Eólico con el quinto grado descendido a partir de un Re sostenido. La frase es tocada con armónicos artificiales en el violonchelo, que son acompañados por el piano con unos acordes en *glissando* sobre las cuerdas del instrumento. El piano sostiene dos quintas justas, Fa con Do y Si con Fa sostenido; los acordes se mueven un poco, de Si a Re, luego a Mi, Si bemol, etc., pintando la escala antes mencionada surgida del acorde de Si mayor con séptima menor. El movimiento termina con el *glissando* en las cuerdas del piano.

FIG. 72

[SEA THEME] Adagio [♩=50]; solemn, with calm maj

The musical score for 'SEA THEME' is written for Electric Cello and E. Pno. The tempo is Adagio with a quarter note equal to 50 beats per minute. The mood is described as 'solemn, with calm maj'. The Electric Cello part starts with a 'sempre sul A' instruction and features a series of notes with natural harmonics. The E. Pno. part includes a 'poco' marking and a 'rapid gliss. over strings (fingertip)' instruction. The piano part also includes a 'depress keys silently' instruction and a 'Ped.' (pedal) marking. The score is divided into two parts, A and B, with a 7-measure rest in part A and a 4-measure rest in part B.

La primera variación lleva el título de Arqueozoica, la era en que aparecieron los primeros organismos independientes, nuevas formas de vida capaces de sintetizar alimentos y de reproducirse. Es la etapa, entonces, en que aparecieron las primeras algas y las primeras bacterias. En la obra de Crumb, esta parte de la historia terrestre se representa con *glissandi* con armónicos artificiales en el violonchelo que crean un sonido parecido al canto de las ballenas (Fig. 73). Tiene dos componentes: *glissandi* sobre la cuerda de La y otros sobre la cuerda de Re sostenido. El acompañamiento del piano es un *glissando* también, pero esta vez con un cincel sobre las cuerdas y la armonía escrita es la misma que

acompaña al tema, es decir las quintas de Do y Fa. Hasta aquí, la parte A de la variación.

FIG. 73

The musical score for FIG. 73 consists of two staves: E.Vc. (Violoncello) and Pno. (Piano). The E.Vc. part begins with a trill on a single note, followed by a glissando. The Pno. part features a trill on a single note, followed by a glissando. Performance instructions include 'hold Pedal down -->', 'accel. on the key', 'rit.', 'poco accel.-rit.', 'gliss.', and '(I.v.)'. A dynamic marking of p is present. A tempo marking of '(sempre sim.)' is also visible.

La parte B es variada en este movimiento con una combinación de un *glissando sul ponticello* con un trino constante hecho por el violonchelo sobre la primera cuerda (Fig. 74) El *glissando* parte del Do sostenido sobreagudo y descende a la nota La, cuerda suelta del instrumento; ahí se mantiene hasta desvanecerse al *niente*. Sin embargo, los descansos que tiene el violonchello a lo largo de su gran trino *glissando* dan certeza al tema del mar, el acorde de Si mayor con séptima menor .

FIG. 74

The musical score for FIG. 74 consists of two staves: E.Vc. (Violoncello) and Pno. (Piano). The E.Vc. part features a trill on a single note, followed by a glissando. The Pno. part includes a trill on a single note, followed by a glissando. Performance instructions include '(hold Pedal down...)', '(pizz.)', '(pochiss.)', '(al niente)', and '(attacca subito)'. A dynamic marking of p is present.

Proterozoico. Esta variación imita el sereno sonido de un citar hindú. Inicia con un clip, un pequeño alambre metálico que rebota sobre la cuerda Si del piano, nota pedal que funciona como centro gravitatorio de la variación. El tema se varía en dos partes, de la misma manera que en la primera variación. La parte A es expuesta por la flauta con gestos parecidos a los del prólogo, que circulan alrededor del tritono de La y Re sostenido, parte explícita del acorde sobre el cual gira toda la pieza y claramente identificables como parte del tema (Fig. 75). Entre esas dos notas hay melismas que siempre desembocan a los mismos lugares: La y Re sostenido.

FIG. 75

The musical score for 'PROTEROZOIC [VAR. II]' is divided into three staves: E.F.I., E.Vc., and E.Pno. The E.F.I. staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a tempo marking of [♩ = 60]. The title 'PROTEROZOIC [VAR. II]' is written above the staff, followed by the mood 'Darkly mysterious'. The E.Vc. staff starts with a bass clef and the instruction '[lay bow aside]'. The E.Pno. staff begins with a bass clef and a dynamic marking of '(f.f.)', followed by 'pizz.' and 'pizz.' markings. A box above the E.Pno. staff contains the instruction 'apply paper clip to vibrating string'. The score includes various performance directions such as '(steady, unvarying) sempre sim.', '(hold Ped. down --)', and '(like a larger rhythm of nature)'. A box at the top right of the E.F.I. staff contains the instruction 'slow wide vibr.'. The score concludes with a wavy line and an arrow pointing right, indicating a continuation or a specific performance technique.

El violonchello hace algo parecido con figuras que también desembocan con melismas en las notas de Re sostenido y La natural, pero con *glissandi* en *pizzicato*. Mientras tanto, el pedal de Si del piano sigue inagotable (Fig. 76). La armonía se mantiene inamovible, pues el violonchelo y la flauta van jugando con el acorde de Si mayor con séptima menor, difuso por el manejo constante del cromatismo melismático. Sin embargo, predomina la sonoridad del acorde de Si con séptima; el violonchelo lo ejecuta repetidas veces con las cuerdas al aire.

FIG. 76

E. Fl. *“speak-flute”*
“pizz.”
 Ko-Ki-Ka-Ku-Ka-Ki-Ko
 (3)

E. Vc. [Vc.]
 l.h. *(sul)*
fz
a very rapid pizz. tremolo (2 fingers)
 r.h. *(3)*
(mart.) *(l.h. pizz.)* *(accel.--)* *(mart.)* *(l.h. pizz.)*
mf *mf*

E. Pno. *(Sempre sim.)* *ppp sempre*
(hold Ped. down--)
pizz. arpegg. *(ppp)*

Paleozoica. En este periodo aparecen las primeras plantas terrestres, anfibios y reptiles. La mayoría de las especies evolucionan rápidamente y otras muchas se extinguen para siempre; los sonidos que se emplean para esta era son armónicos ágiles con ritmos penetrantes.

El piano inicia con quintillos en donde expone nuevamente las quintas Fa y Do, Si y Fa sostenido, sólo que esta vez con enarmonías. El violonchelo y la flauta hacen una variación de la parte A, tocando armónicos naturales, igualmente en las notas de Re sostenido y La natural (Fig. 77).

FIG. 77

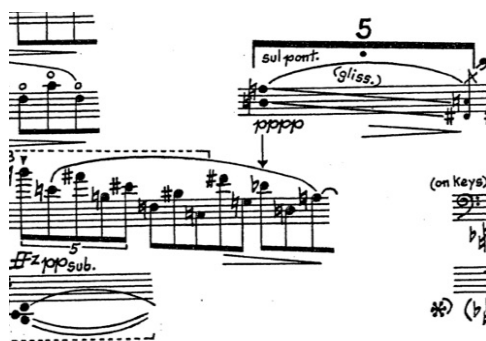
PALEOZOIC [VAR. III]
 Flowing [♩=50]

Vc. *(con Keys)* *(legatiss.)*
(sulle D#-A)

Pno. *(modo ord.)* *(l.v.)*
ppp legatiss. *(4 2 3)*
ppp legatiss. *(on Keys)*
pizz. ffz ppp sub. *(f.t.)*

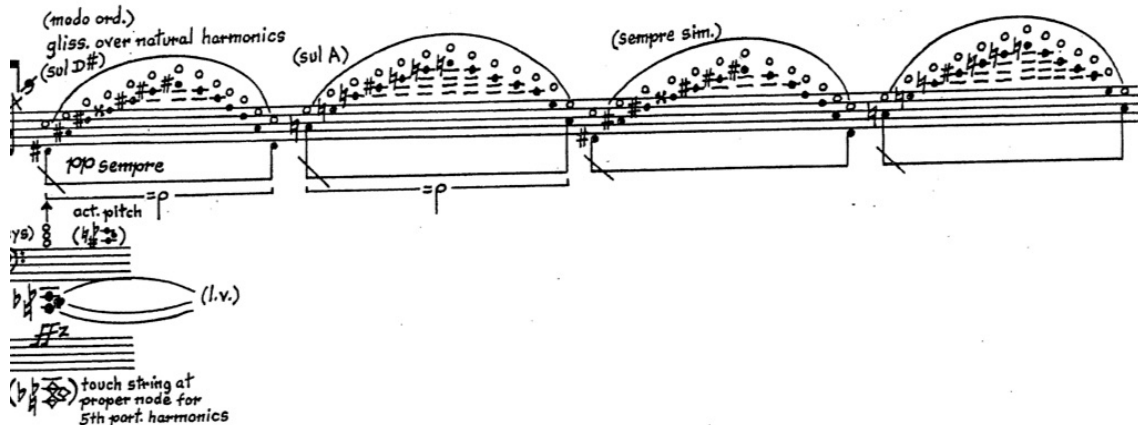
La parte B se inserta en esta variación de dos formas, primero con una sucesión descendente de tritonos tocada por el piano y luego con un *glissando sul ponticello* del violonchelo descendiendo de un Si bemol hasta un Si natural (Fig. 78), en donde se recrea ese cromatismo melismático del *Vocalise* y de la segunda variación.

FIG. 78



En seguida se vuelve a hacer una variación a frase del tema del mar, igualmente con armónicos naturales, esta vez con las notas de La sostenido y Mi, un tritono semejante al de la primera variación (Fig. 79). Sigue de esto el mismo juego presentado un momento atrás de tritonos descendentes hechos por el piano seguidos por el *glissando* del violonchelo, que ahora va del Mi natural al Re sostenido de forma ascendente.

FIG. 79



El piano realiza una última progresión descendente de tritonos que el violonchelo toma, ahora en el intervalo de Fa y Si, y lo *glissa* lánguidamente hasta los sobreagudos de La y Re sostenido (Fig. 80), concluyendo así el movimiento.

FIG. 80

The musical score for Figure 80 consists of three staves: E. Fl. (Flute), E. Vc. (Violin), and E. Pno. (Piano). The E. Fl. staff shows a melodic line with various accidentals. The E. Vc. staff features a long glissando starting from a high position and moving downwards, with the instruction '(gliss.)' and a '7' above the staff. The E. Pno. staff includes a section with 'pizz. ffzpp sub. (f.t.)' and another section with 'place glass rod over strings (next to dampers); **' and '(attacca subito)'. A note at the bottom left says '(hold Ped. down--)'.

Mesozoica. En este periodo se cree que desaparecieron el noventa por ciento de las especies marinas y las sobrevivientes se vieron amenazadas por los anfibios y reptiles que se transfiguraban y propagaban con enorme rapidez a través de la superficie del *Pangea*. Estos reptiles se convirtieron en dinosaurios. En *Vox Balaenae* se coloca un tubo de vidrio sobre las cuerdas del piano para figurar este tiempo. Mesozoica es una de las variaciones más complejas y más ricas de la pieza, sobre todo en el sentido tímbrico. El efecto sonoro provoca una saturación de sonidos. Mientras, la flauta hace muestras de virtuosismo tocando en una región sobreaguda, acompañada por el violonchelo, que toca las mismas notas pero dos octavas abajo. El acompañamiento del piano está compuesto de una sencilla fórmula: un intervalo de tercera menor seguido de un intervalo de tono (Fig. 81).

FIG. 81

MESOZOIC [VAR. IV]
Exultantly! ♩=140

The score for FIG. 81 features three staves: E. Fl., E. Vc., and E. Pno. The E. Fl. part has a treble clef and a key signature of one flat. The E. Vc. part has a treble clef and a key signature of one flat. The E. Pno. part has a grand staff with treble and bass clefs and a key signature of one flat. Performance instructions include 'poco meccanico' for the piano accompaniment, 'broad, with passion!' for the violin and flute parts, and 'hold Pedal down --' for the piano. The tempo is marked 'Exultantly! ♩=140'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Las frases de la melodía llevadas por los otros dos instrumentos son claramente cantables. Descansan en cinco notas principales: La, Si, Re sostenido, Fa y Do sostenido (Fig. 82). Si a estas notas agregamos el Sol natural, que aparece en repetida ocasiones como apoyatura, podemos comprender toda la melodía dentro de una escala de tonos enteros, sin embargo, aparecen también muchos cromatismos que hacen lucir de manera brillante las notas principales de las que está formada la melodía.

FIG. 82

MESOZOIC [VAR. IV]
Exultantly! ♩=140

The score for FIG. 82 is identical to FIG. 81, showing the same three staves: E. Fl., E. Vc., and E. Pno. The performance instructions and musical notations are the same as in FIG. 81, including 'poco meccanico', 'broad, with passion!', and 'hold Pedal down --'. The tempo is marked 'Exultantly! ♩=140'.

El movimiento termina con un estruendo en el piano, con los acordes antes mencionados (FIG. 83), y la siguiente variación comienza inmediatamente.

FIG. 83

The musical score for FIG. 83 consists of three staves. The top two staves are for the piano, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is for the flute, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano part includes a long, sustained chord in the upper register, indicated by a large slur and a fermata. The flute part begins with a series of rapid, ascending second intervals, marked with '5=d.' and 'f sempre'. The score includes various performance markings such as 'ff', 'f sempre', '(b sempre →)', and '(hold Pedal down - -)'. The piece concludes with a '5=p.' marking and the instruction '(attacca subito)'.

Cenozoica. Al final de la era Cenozoica, hace unos cinco millones de años, aparecen sobre la superficie terrestre los primeros primates superiores. Este homínido cede su trono, hace más o menos diez mil años, a una criatura que se organizará socialmente. Somos nosotros: el *Homo Sapiens*. Cenozoica, la última variación, es dramática y violenta al inicio, pero termina con una ensoñación lánguida.

Un acorde sonoro y muy abierto, de la parte más baja del piano a una región muy alta, un acorde de Sol, marca el final de la variación anterior y el inicio de la nueva. A este acorde le sigue una secuencia de segundas menores rapidísimas que dan comienzo un virtuoso solo de flauta (Fig. 84). Este solo se ejecuta en varias regiones de la flauta, del registro medio al sobreagudo. Está conformado por cinco gestos. En el primero, los intervalos son recitados con *frulatto*; en el segundo, se hace un descanso en la nota Fa, apoyado por un Si, también en *frulatto*. El siguiente gesto envuelve las notas Sol, Do sostenido y Fa, apoyadas cromáticamente. El cuarto motivo es un recuerdo del *Vocalise*: Fa, Mi y Re sostenido tocados con alta velocidad y con el mismo efecto *frulatto*. Por último termina con el mismo planteamiento del inicio, una escala ascendente, pero esta vez en quintas, interrumpida por un acorde fuerte del piano, Mi seguido de Si bemol. Y otra vez la sucesión de segundas menores.

FIG. 84

Violin I: *ff sempre*, *very free, with élan*, *ffz*, *ffz*, *ffz*, *mp*, *molto ff*, *ff feroce*

Violin II: *ffz*, *ffz*, *ffz*, *mp*, *molto ff*, *ff feroce*

Piano: *mp*, *(lv.)*, *(hold Pedal down - -)*

Comienza el solo del violonchelo. Tiene características similares al solo de la flauta, pero es mucho más reducido (Fig. 85). En su inicio, plantea intervallos conocidos: la primera quinta de la afinación del violonchelo propuesta por Crumb, Si y Fa sostenido, seguida de Re sostenido y La natural. Esto ya lo habíamos escuchado: es el acorde de Si con la séptima menor que sirvió de tema a las variaciones. Luego, en oposición, se escucha el acorde de Si bemol en enarmonía; de ahí el tritono, el intervalo que marca por completo esta variación. Todo el arpeggio del violonchelo asciende hasta un Mi en la región aguda del instrumento.

FIG. 85

E. Fl.: *(allarg. - - -)*

E. Vc.: *ff*, *very free, with élan*, *ffz*

E. Pno.: *(hold Pedal down - -)*

Desde ahí recuerda el *Vocalise*, no con los mismos intervallos, pero sí con el color; es en la última parte del *Vocalise* donde se desciende cromáticamente y a alta velocidad, con trémolos *sul ponticello* (Fig. 86). Este solo es interrumpido por el piano. Son acordes sucesivos, por tritonos, y enseguida, las segundas menores.

FIG. 86



Sorprende un acorde, un gran *forte*, después de las segundas menores, Si mayor, seguido de un La con su tercera descendida. Así comienza la segunda parte de la variación: *pizzicati* en el violonchelo junto con el piano de Re y Si, en la parte baja de los dos instrumentos (Fig.87). Estos *pizzicati* son seguidos de un *glissado* en las cuerdas del piano. Después, la flauta evoca el prólogo. En este momento el pianista aprovecha para remover de las cuerdas del piano la vara de vidrio. El violonchelo comienza una serie de trinos y un *glissado* descendente, partiendo de un Re sostenido sobreagudo. La flauta hace el recorrido descendente que se escucha al final del *Vocalise*, mientras el violonchelo va bajando la intensidad de sus trinos que ascienden por tritono y sus *glissadi*, que descienden por séptima mayor .

FIG. 87

Musical score for Figure 87, featuring three staves: E. Fl. (Flute), E. Vc. (Violin), and Pno. (Piano). The score includes performance instructions such as *pizz. (molto sonoro)*, *allarg.*, *f*, *fff*, *molto*, *arco*, *begin modo and.*, and *glissando sempre*. A section is marked *(come sopra)*. The piano part includes *(mute strings)*, *rapid gliss. over strings w/h. (thumb nail)*, and *l.v. (finger tips)*. A note indicates *[remove glass rod]*.

Al final del *glissando* del violonchelo, el piano también hace un *glissando* sobre sus propias cuerdas y que interrumpe él mismo con un acorde en armónicos. Éste acorde es un pequeño clúster: Fa sostenido, Sol y La bemol. Al terminar esto, la flauta suspira por última vez, lo que nos remite al prólogo (Fig. 88). Después de tres segundos de silencio, regresa el piano con un nuevo *glissando* y otros acordes en armónicos: Si sostenido, Do sostenido y Re.

FIG 88

Musical score for Figure 88, featuring two staves: Fl. (Flute) and Vc. (Violin). The score includes performance instructions such as *lay bow aside*, *on keys*, *gliss. sim. # (Finger tip)*, *act. pitch (#b#)*, *touch string at proper node for 5th part. harmonics*, *come sopra gliss.*, and *Ant. Cym.*. A section is marked *(I.v.)*.

Una nueva atmósfera tímbrica se ha creado y como había pasado antes, el final de esta variación da inicio a una nueva parte. El timbre cambió completamente con los armónicos del piano. Se reafirma este cambio cuando el violonchelista se aproxima a los crótalos afinados y toca un Re sostenido, que suena justo cuando el ejecutante de la flauta emite un silbido en la misma nota (Fig. 89). El Re sostenido vibra, resuena, y él se mueve lentamente en un cuarto de tono ascendente. La variación termina con suavidad.

FIG. 89

Sea-Nocturne (...for the end of time). En el epílogo se expone nuevamente el tema del mar. Los intérpretes silban, utilizan crótalos afinados y cantan en canon; como las ballenas, parece que improvisan sobre el tema. El primer acorde es Fa sostenido, Sol y La, y el siguiente es Do, Re y Mi bemol: una marcada utilización del clúster en los acompañamientos. El flautista debe silbar, haciendo un *glissando* de un Sol sostenido a un Si (Fig.91). Cuando llega a esta nota se inicia el movimiento propiamente dicho (Fig. 90).

FIG. 90

FIG. 91

Handwritten musical score for FIG. 91. The score is written on a grand staff with a treble clef. It includes several staves of music with various performance instructions and dynamics. Key annotations include:

- apertissimo* (handwritten) above the first staff.
- (sim.)* (simulazione) and *(port.)* (portamento) markings.
- pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano) dynamics.
- (play)* and *pizz.* (pizzicato) markings.
- pp (echo)* marking on the left side.
- (on keys)* marking on the lower staff.
- ppp* (pianississimo) and *dolciss.* (dolcissimo) markings.
- pizz. 5=1* and *(f.t.)* (fine) markings.

La flauta toca la primera frase del tema del mar con armónicos y el piano mantiene la misma figura arpegiada del acompañamiento (Fig. 92).

FIG. 92

14

Printed musical score for FIG. 92, starting at measure 14. The score is for three instruments: E. Fl. (English Flute), E. Vc. (English Violin), and E. Pno. (English Piano).

- E. Fl.:** The part is marked *(play)* and *(“shimmering”)*. It features a series of notes with small circles above them, indicating harmonics. Dynamics range from *mf* to *f*.
- E. Vc.:** The part is marked *(pizz.)* (pizzicato). It features a series of notes with a dashed line above them, indicating a specific figure. Dynamics range from *pp* to *ffz*.
- E. Pno.:** The part is marked *pp* (pianissimo). It features a series of notes with a dashed line above them, indicating a specific figure. Dynamics range from *pp* to *ffz*. There are also markings for *(l.h.)* (left hand) and *(r.h.)* (right hand).

 Additional markings include *(hold Ped. down--)*, *(pizz.)*, *(f.t.)*, and *(on h)*.

Después, el violonchelista toca el tema del mar en los crócalos afinados, y al poco tiempo se le une la flauta (Fig. 93), en las notas de la parte B del tema del mar, mientras el piano empaña el tema con La, Do, Mi, Sol, sugiriendo un timbre de bitonalidad, pero, que al poco rato se desvanece. FIG. 93

Handwritten annotation: Olaf

Instrumentation: [Vc.], Ant.Cym., Pno.

Tempo/Character: poco animato

Dynamic markings: fz, mf, f, mp sempre, 10p sub., meno f

Performance instructions: (rit. --)

Se retoma el pedal de Si y Fa sostenido para regresar a la sensación modal. El violonchelo ataca la parte B del tema del mar, marcada como *molto cantabile*. Se le une la flauta en una especie de canon y esta parte termina cuando la flauta toca el tema del mar, en la tercera octava del instrumento (Fig. 94). El piano acompaña con un Fa que parece ser un pedal agudo, mientras las notas Do sostenido, Mi y Re sostenido lo envuelven. FIG. 94

Tempo/Character: [♩ = ca. 40 sempre]

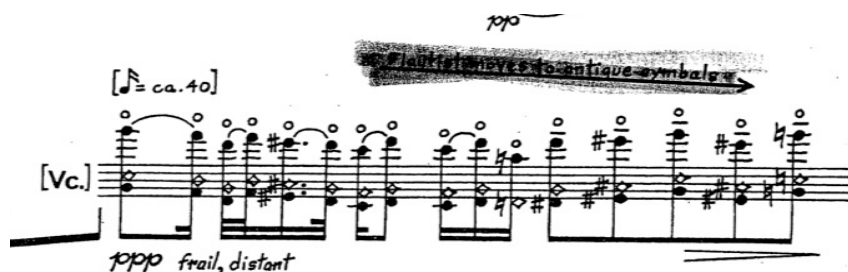
Instrumentation: Fl., Vc., Pno.

Dynamic markings: 10p gently, 10p, 10pp

Performance instructions: (hold Ped. down --), (lasc. vibr.)

El violonchelo ejecuta de nuevo la segunda parte del tema del mar, en armónicos artificiales (Fig. 95), exactamente igual que la primera vez, solo que ahora termina en un La sobreagudo, una nota larga que desaparece *al niente*; y así, el acorde-tema, ha sido reexpuesto.

FIG.95



Mientras suena la segunda parte del tema del mar, el flautista se acerca a los crócalos, y después del descanso del violonchelo en el La sobreagudo, toca (con los crócalos) una vez más la primera parte del tema. El piano le acompaña de la misma forma, con el motivo que aparece después de los silbidos, sólo que ahora el bajo esta en la quinta Fa y Do, que poco a poco se mueve a la ya conocida quinta sobre Si y Fa sostenido. El violonchelo se une al final con el piano con *pizzicatos*, para dar ese pedal (el de Si y Fa sostenido) (Fig. 96), aunque la sexta de La natural y Fa natural (la frase de oposición) sigue apareciendo. La melodía-acompañamiento del piano, Re sostenido, Do sostenido, Sol sostenido, Fa sostenido, Si (con el La de la frase de oposición se completa la escala surgida del acorde de Si), aparece en cada imagen, cada vez más tenue. Las notas pedales de Si y Fa sostenido abren cada entrada y van haciéndose cada vez más perdizas y difusas, hasta que desaparecen por completo.

FIG. 96

The image shows a musical score for three instruments: piano, flute, and another piano. The piano part at the top has three measures with dynamic markings *pp* (let cymbals ring), *ppp*, and *ppp*. The flute part in the middle has a *ppp* marking and the instruction *al niente*. The second piano part at the bottom has a *pizz. pppp* marking and two *(pppp)* markings. Pedal markings are present above the piano parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La imagen musical ha muerto, no hay nada de sonido. Sin embargo, hay pantomima: los ejecutantes simulan tocar cada vez más y más delicadamente, más y más ligero. Como si el sonido, de tan delgado ya no se escuchara. En la última figura la partitura especifica que se haga el movimiento como si se estuviera tocando, pero ya solo es el gesto.

Hay que conocer la sonoridad de cada parte de la obra y tener claro cómo cada una encaja dentro de la obra completa, practicarla antes del concierto con las máscaras, amplificación, iluminación y el acomodo que sugiere Crumb.

Dentro de la obra, se pide usar sonidos poco comunes, como armónicos, cantar y tocar a la vez, silbar. Es interesante observar que después de trabajar estas técnicas, mejorar el sonido al usar formas más tradicionales de emisión de sonido (sin efectos).

La amplificación puede resultar complicada por el registro tan agudo de la flauta; es importante estar atento al timbre y al tocar los sonidos más altos, si el sonido se satura, estar preparado a moverse para poder regular el volumen.

En general esta obra requiere de mucha organización debido a la parte escénica. Es necesario montar todo el equipo en el escenario y tener el tiempo suficiente para equalizar. También hay que aprender a tocar con máscaras y

practicar y calcular los movimientos que se hacen al caminar por el escenario con la luz baja.

BIBLIOGRAFÍA

Barbier Patrick (2005); *La Venecia de Vivaldi: música y fiestas barrocas* / Editorial Paidós.

Christopher Brian (2007); *Moseley Integrating Analytical Elements through Transpositional Combination in Two Works By George Crumb*, University of Cincinnati.

Colosimo Kelly (2001); *Andrè Jolivet Chant de Linos and the Paris Conservatory morceaux de concours*, University of Nevada, Las Vegas.

Dibelius, Ulrich (2004); *La música contemporánea a partir de 1945* / Madrid: Akal.

Dutilleux Henry(1995); *Music-Mystery and Memory_ Conversations with Claude Glayman*.

Rodriguez Ricardo (2012); *Los estilos nacionales italiano y francés en el barroco*, Universidad Nacional Autónoma de México.

Stucker Dara (2009); *Two solo de concours for flute: Dutilleux's sonatine and Jolivet's Chant de Linos*, University of Indiana.

Rodriguez Ricardo (2012); *Los estilos nacionales italiano y francés en el barroco*, Universidad Nacional Autónoma de México.

