



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN MÚSICA

FLAUTA TRANSVERSA

P R E S E N T A:

FERNÁNDEZ MÉNDEZ ARTURO

**DIRECTORES DE TESIS:
MARCO ALEJANDRO SÁNCHEZ ESCUER**

LEONARDO MORTERA ÁLVAREZ

Ciudad de México, CD. MX.

2016





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.

“Deseo todo lo que es bueno, autentico y
hermoso”

W.A. Mozart

INTRODUCCIÓN

En el transcurso de mi carrera como flautista he encontrado un sin fin de música para mi instrumento, las cuales han sido de mucho agrado interpretar y de mostrar al público las grandes virtudes de la flauta reflejadas en la música. En este programa elegí las obras que me han inspirado y que tienen un gran significado para mí, que a su vez son importantes para el repertorio de la flauta.

Los compositores incluidos en este programa son: Johann Joachim Quantz, quien dio grandes aportaciones a este instrumento, no solo en cuestiones musicales, también en la modificación del mismo, que fue un avance importante para su época; otro compositor incluido en este programa es Frank Martin, que en su ballade para flauta y piano aprovecha recursos elementales del instrumento, como son el virtuosismo del cambio de registro y la escala cromática; seguido del compositor Bohuslav Martinu, que en su primera sonata para flauta y piano le da un carácter distinto al instrumento con su particular estilo de composición; para finalizar el programa, se encuentra la obra del gran compositor Mexicano Horacio Uribe Duarte, titulada Aproximaciones al Son Huasteco, que es de carácter fuerte por el uso de disonancias y cambios rítmicos que hace un recordatorio a la música tradicional de nuestras raíces mexicanas.

ÍNDICE

JOHANN JOACHIN QUANTZ

(1697 – 1773)

1.1 BIOGRAFÍA	1
1.1.1 OBRAS DE QUANTZ	5
1.1.2. PROFESOR DE FLAUTA.	6
1.1.3 EL MÉTODO PARA LA FLAUTA “Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen”.	6
1.1.4 CONSTRUCTOR DE FLAUTAS.	7
1.2 CONTEXTO HISTÓRICO	7
1.2.1 EL BARROCO Y EL CLASICISMO.	7
1.2.2. ASPECTOS HISTÓRICOS	10
1.3. CONCIERTO EN G MAYOR PARA FLAUTA Y ORQUESTA QV 5: 161 (1745)	11
1.3.1 ANÁLISIS.	11
I.- PRIMER MOVIMIENTO	12
II.- SEGUNDO MOVIMIENTO	19
III.- TERCER MOVIMIENTO	23
1.3.1 COMENTARIOS GENERALES	29

FRANK MARTIN

(1890 – 1974)

2.1. BIOGRAFÍA	30
2.1.1. MÚSICA DE FRANK MARTIN	31
2.2. CONTEXTO HISTÓRICO	33
2.2.1 LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL.	34
2.3 BALLADE PARA FLAUTA Y PIANO (1939)	35
2.3.1 ANÁLISIS	35
2.3.2 COMENTARIOS GENERALES	49

BOHUSLAV MARTINU

(1890 – 1959)

3.1. BIOGRAFÍA.	50
3.1.1 MÚSICA DE MARTINU	52
3.2 CONTEXTO HISTÓRICO	53
3.2.1. LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	54
3.3 PRIMER SONATA PARA FLAUTA Y PIANO (1945).	56
3.3.1. ANÁLISIS	56
I.- PRIMER MOVIMIENTO	57
II.- SEGUNDO MOVIMIENTO	65
III.- TERCER MOVIMIENTO	69
3.3.2 COMENTARIOS GENERALES.	76

HORACIO URIBE DUARTE

(1970)

4.1. <i>BIOGRAFÍA</i>	77
4.1.1 <i>REFERENCIA HISTÓRICA</i>	79
4.2. APROXIMACIONES AL SON HUASTECO (1999 - 2000).	80
4.2.1. <i>ANÁLISIS.</i>	81
4.2.2. <i>ANÁLISIS DEL SON</i>	87
4.2.2. <i>COMENTARIOS GENERALES</i>	98

NOTAS AL PROGRAMA

BIBLIOGRAFÍA

JOHANN JOACHIM QUANTZ

(1697 – 1773)

1.1 BIOGRAFÍA

Músico, compositor y flautista de origen alemán, reconocido en toda Europa gracias a las aportaciones que ha dado para el repertorio flautístico. Realizó mejoras para la ejecución del instrumento en la estructura física. Su tratado “*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*” escrito en 1751 y publicado en 1752, es una de las fuentes más importantes sobre la práctica, técnica e interpretación de la flauta en el siglo XVIII. Quantz fue un excelente y aclamado maestro del instrumento, instruyó a Federico II “El Grande” con quien realizó grandes colaboraciones dando diferentes conciertos y pequeños recitales. Para enriquecer sus estudios viajó a varias partes de Europa como a Italia, Francia, Inglaterra y Austria. Compuso alrededor de trescientos conciertos, más de cuarenta trío sonatas, doscientas sonatas, solos, dúos, tríos para flauta y música vocal. Dentro de sus obras se refleja la transición del barroco tardío y principios del clasicismo.

Johann Joachim Quantz nació el 3 de enero de 1697 en la ciudad de Oberscheden en el seno de una pequeña familia. Su madre Anna Lise Beuermann y su padre Andreas Quantz se dedicaban a la herrería. En 1708 muere su padre y su tío Justus Quantz quien era músico en Merseburg, tomó la responsabilidad de tutor sobre J. J. Quantz. Pocos meses después muere Justus, su heredero Adolf Fleischhackes, retomó la responsabilidad sobre Quantz¹. En ese momento empezó su educación musical, durante sus primeros 5 años de estudios aprendió a tocar diferentes instrumentos (el oboe, la viola da gamba, violonchelo, fagot, trompeta, flauta de pico, clavicordio) y composición con Johann Friedrick Kieseewetter en la ciudad de Merseburg. Para ese momento, Quantz aún no tocaba la flauta transversa porque no era común el uso de dicho instrumento.

¹ *The Grove Dictionary of the Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers, 1980. Pag. 495.

En 1714, Quantz se trasladó a la ciudad de Dresde, que era un lugar conocido por ser un centro cultural importante bajo el mando de Federico Augusto II, donde comenzó su trabajo tocando en un ensamble de la ciudad cerca de Radeberg. Después se trasladó a la ciudad de Pirna, donde consiguió trabajo con el músico George Schalle y conoció al director del ensamble de la ciudad de Dresde, Gottfried Heyne. En esta ciudad escuchó por vez primera los conciertos de Antonio Vivaldi que impresionaron a Quantz. En 1716 volvió a Dresde para formar parte del ensamble como oboísta en la Polnische Kapell. A finales de la segunda década del siglo XVIII, debido al gran número de oboístas experimentados en la época, decidió tomar la flauta travesa como el instrumento principal. En 1719 tomó clases con Pierre Gabriel Buffardin, primer flautista de la corte de Dresde y tomó clases de composición con el maestro Pisendel. Para el año de 1720, Quantz se dio cuenta que había escasas obras para el instrumento y decidió hacer varias composiciones, poco a poco con el paso del tiempo, fue reconocido como uno de los flautistas más experimentados en Europa.

Posteriormente, en el mes de julio de 1723 Quantz viajó a Praga, con motivo de la participación en la ópera ***“Costenza e fortezza”*** de Johann Joseph Fux para celebrar la coronación del emperador Carlos VI. Entre los años 1724 a 1727 realizó un nuevo viaje por toda Europa financiado por Augusto II, mismo que inició en Roma acompañado del conde Von Lagnasco quien era el nuevo ministro polaco. Al mismo tiempo, Quantz tomó clases de composición durante 6 meses con Francesco Gasparini, quien le ofrece mejorar sus técnicas de manera gratuita. En el mes de enero de 1725, decidió ir a Nápoles donde conoció la música de los compositores Doménico Sarri, Alessandro Scarlatti, Johann Adolf Hasse y escuchó al interprete Carlo María Miguel Ángel Nicola Broschi, conocido como *“Farinelli”*. Quantz se hizo amigo de Hasse, quien a su vez le presentó a Scarlatti, mismo que en su momento negó una relación musical con Quantz, porque no le gustaban los instrumentos de aliento por considerarlos desafinados. Poco a poco,

Scarlatti se dio cuenta del virtuosismo de Quantz y decide componer algunos solos exclusivamente para él.

A su vez, Scarlatti le ofreció una plaza lucrativa para interpretar sus obras, sin embargo, Quantz lo rechazó. En marzo de 1725 regresó a Roma y en octubre de ese mismo año se trasladó a Florencia, en donde quedó impresionado por la interpretación de Tanfani en el violín, Domenico Palafuti en la tiorba, así como de los tenores Giovanni Battista Pinacci y de Annibale Pio Fabri. Además, Quantz pidió a la Embajada de Saxon, seguir con su viaje, lo cual le fue concedido, dirigiéndose a Francia y al norte de Europa.

En mayo de 1726, durante su viaje a Francia, pasó por la ciudad de Milán donde vio por segunda vez a “*Farinelli*” interpretando la ópera de Capelli, ahí mismo escuchó por vez primera la música de Steffano Andrea Fiore. Para junio de 1726, Quantz continúa su viaje cruzando el monte Cenis Pass hasta llegar a París, en donde permaneció varios meses y publicó sonatas en dicho lugar.² El 15 de agosto de 1726 quedó impresionado por la actuación, las coreografías de baile en el escenario francés y por el estilo de interpretación de varios instrumentistas, como Antonie Forqueray en la viola da gamba, los violinistas Giovanni Pietro Gignon y Jean-Batipste Anet, pero en especial de los flautistas Michel Blavet, Jean Daniel Brown y Jean Cristhophe Naudot. En ese lapso, Quantz estableció una buena relación de amistad con Blavet. Posteriormente, en 1727 recibió la estricta instrucción de regresar a la ciudad de Dresde, pero Quantz decidió ir a Inglaterra antes de regresar. A su llegada a Londres descubrió la ópera italiana bajo la dirección del Inglés Frederich Heändel. Finalmente el 1 de junio de 1727, Quantz regresó a Dresde pasando por Holanda y el 23 de julio del mismo año terminó su viaje por Europa.

Después de su llegada a Dresde, Quantz recibió el puesto en la orquesta de Sächsische Kapelle, con un sueldo de aproximadamente doscientos cincuenta

² Peña, Joaquín. *Diccionario de la Música Labor*. España: Editorial Labor S.A. 1954. Pag. 1817.

ducados que posteriormente aumenta a ochocientos taleros. En su visita a Berlín tocó junto con la orquesta para el príncipe heredero de Prusia, Federico II, mejor conocido como Federico “El Grande”, quien quedó impresionado por la ejecución de Quantz y solicitó que le diera clases de flauta, pero Quantz aún estuvo bajo el mando de Augusto II y de esa manera le fue imposible dar clases a Federico II. En el año de 1733 muere Augusto II y Quantz hizo una petición de trasladarse a Berlín, la cual fue negada, por lo que continuó a cargo de Augusto III. En 1736 Federico II se traslada a Rheinsberg junto con sus músicos y Quantz dio aviso a Augusto III que daría clases a Federico II, al estar en esa ciudad. Para ese momento, Quantz experimenta el florecimiento de la música preclásica. En 1740 Federico II es coronado Rey de Prusia y ofreció a Quantz un salario de dos mil ducados al año más los ochocientos taleros que tenía en su puesto actual, por lo cual, en 1741 se trasladó a Berlín para estar finalmente al servicio de Federico II³.

No obstante, Quantz tuvo varias condicionantes como el escribir obras exclusivamente para Federico II, así como el recibir una paga extra por cada pieza musical, como ejemplo, treinta Louis por cada concierto, veinte Louis por cada trio sonata y diez Louis por cada obra para flauta sola que fueron publicadas de manera privada solo para el rey. También le pagaba cien ducados por cada flauta que construía para Federico II. Otras de las condiciones fue continuar con las clases para Federico II y formar parte de la orquesta de cámara real, donde Quantz dirigía y tocaba con ella. Además, tenía la instrucción de organizar los conciertos para Federico II que se realizaban en el palacio “*Sans – Souci*” en Postdam. Estos recitales se realizaban de 7 de la tarde a 9 de la noche, y eran donde Federico II tocaba sin descanso 6 conciertos y una sonata, que podían ser de diversos compositores. Después se redujo el número de piezas por cada recital y se limitó a tocar las obras de Quantz, Benda y composiciones propias de Federico II.

³ *The Grove Dictionary of the Music and Musicians*. Op. Cit. Pag. 495.

En el año de 1751, Quantz formó parte de un importante grupo intelectual llamado “*Berliner Montags - Club*” fundado en el mes de Octubre de 1749 por diferentes personalidades como el escritor Gottfried Kause, el poeta Karl Wilhem Rammler, el oficial de Prusia y poeta Ewald von Kleist, el director de la sección filosófica de la Academia de Ciencias de Berlín Johann George Sulzer y el poeta Johann Wilhelm Ludwig Gleim. En el club se organizaban reuniones para intercambio de conversaciones intelectuales y es aquí donde Quantz empieza a escribir el tratado “***Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen***” que fue publicado hasta 1752 dedicado a Federico II. Al mismo tiempo escribe su autobiografía publicada en 1755 e hizo una traducción al italiano del tratado para el padre Martini, titulado “***Storia della música***”. Finalmente, Quantz murió el día 12 de julio de 1773 en la ciudad de Postdam y Federico II erigió un monumento para honrar su memoria en el cementerio que se encontraba afuera de Nauener Tur.

1.1.1 OBRAS DE QUANTZ

Quantz compuso alrededor de trescientos conciertos, más de cuarenta trio sonatas, doscientas sonatas, obras para flauta sola, dúos, tríos para flauta y algunas obras para música vocal. En su música se refleja la transición entre la época barroca y el inicio de la época clásica. Dentro de los trio sonatas y las primeras sonatas para flauta, estableció la forma de la sonata da Chiesa que constaba de cuatro movimientos (lento- rápido- lento- rápido). En el estilo de Quantz se manifiestan algunos elementos de la música francesa e italiana. En la forma concierto, plasma la influencia de la música de Vivaldi en la secuencia de movimientos característicos de sus conciertos (rápido – lento – rápido). Por el año de 1734 adoptó en sus sonatas la secuencia rítmica característica de la ciudad de Berlín (lento – rápido – rápido) que marcó una tendencia a la expansión de diseños binarios en las obras. En su música muestra una pequeña semblanza contrapuntística, pero la mantiene de una manera oculta con una línea en el bajo y

uso frecuente de apoyaturas y trinos. Con sus obras da a conocer el dominio dentro del estilo de la música galante.

1.1.2. PROFESOR DE FLAUTA.

Johann Joachinn Quantz dio clases en las ciudades de Berlín y Dresde a diferentes personalidades de la realeza, tales como Frans Ernst quien era conde de Salm-Reifferscheid, a Federico II “El Grande”, a Margavre de Bayreuth quien era esposo de Guillermina, la hermana favorita de Federico II, también a Agustín Neuff y a Johann Joseph Friedrich Lindner, que era sobrino del compositor Pisendel. Otros de sus alumnos fueron George Gotthelf Liebeskind y George Wilhelm Kodowski, quien era parte de la capilla real.

1.1.3 EL MÉTODO PARA LA FLAUTA “*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*”.

Hoy día este método es uno de los más consultados para la interpretación de flauta en el estilo barroco. Este tratado fue traducido al inglés por Edward R. Reilly, en el cual Quantz hizo un riguroso análisis del rendimiento físico del flautista, así como de muchas obras que había para la flauta en aquella época. El método se divide en tres partes que se encuentran relacionados entre sí. En primer término, examina al flautista como solista, como parte de la orquesta e interpretando diferentes estilos musicales de la época (Francesa, Italiana y Alemana). Describe de manera detallada el estudio de temas melódicos, acentos, afinación, ornamentación, cadencias y el desempeño en la interpretación en los conciertos.⁴

⁴[En línea]. Disponible en <http://www.jjquantz.org> [2015, 30 de Enero. 14:30]

1.1.4 CONSTRUCTOR DE FLAUTAS.

En el año de 1739 Quantz empezó a construir flautas para si mismo, posteriormente elaboró flautas para Federico II. El objetivo principal era mejorar el mecanismo, el material en la estructura física y añadir nuevos aditamentos para el instrumento. Recomendaba el uso de diferentes maderas, como el boj que era muy resistente y el ébano para obtener un sonido más claro y brillante. A su vez Quantz agrego los siguientes aditamentos:

- El tornillo con corcho: Se utilizaba para ajustar la afinación en la cabeza de la flauta.
- La segunda llave: Su función era quitar ciertas impurezas en las notas de la flauta.
- La cabeza móvil: Se usaba para afinar la flauta deslizando la cabeza de la flauta hacia arriba o abajo, sin la necesidad de cambiar la parte del cuerpo del instrumento.

1.2 CONTEXTO HISTÓRICO

1.2.1 EL BARROCO Y EL CLASICISMO.

Quantz vivió en una época de transición entre el Barroco y el Clasicismo, donde compositores e intérpretes adoptaron y evolucionaron sus técnicas de composición dando pie a una nueva era en el lenguaje musical. El barroco abarca todo el siglo XVII y mitad del siglo XVIII (1600 – 1750).

Por su parte, la palabra “*barroco*” viene del portugués que significa alhaja o joya de forma irregular, y que se usaba para describir un estilo ornamentado. Como puntos de referencia de inicio y fin se comprende con la aparición de la

ópera y culminando con la muerte de J. S. Bach⁵. Entre los compositores más destacados dentro del estilo Barroco encontramos a:

Italianos:

- Corelli (1653 – 1713)
- A. Scarlatti (1660 – 1751)
- Vivaldi (1678 – 1741)
- D. Scarlatti (1685 – 1757)
- Tartini (1692 – 1770)

Alemanes:

- Schütz (1585 – 1672)
- Telemann (1681 – 1767)
- J. S. Bach (1685 – 1750)
- Haendel (1685 – 1759)

Franceses:

- Lully (1632 – 1687)
- Couperin (1668 – 1733)
- Rameau (1683 – 1764)

Ingleses:

- Blow (1649 – 1708)
- Purcell (1659 – 1695)
- Boyce (1711 – 1779)⁶

Las características principales que definen al estilo barroco son las siguientes:

⁵ Vide. Roy, *Bennett. Investigando los Estilos Musicales*. España: Ediciones Akal S.A. 1998. Pag. 34.

⁶ *Ibidem*. Pag. 35.

1. El bajo continuo.
2. El tempo.
3. Música Instrumental.
4. Estructuras musicales.
5. Formas musicales.⁷

La época clásica abarcó los años 1750 y 1810, este término se usaba para señalar la época de clasicismo y dividir dos categorías: música popular y no popular.⁸

Los compositores más destacados en este periodo fueron:

Alemanes

- Gluck (1714 – 1805)
- C. P. E. Bach (1714 – 1788)
- J. C. Bach (1714 – 1782)
- Beethoven (1770 – 1827)

Austriacos

- Haydn (1732 – 1809)
- Mozart (1756 – 1791)
- Hummel (1778 – 1837)

Italianos

- G.B. Sammartini (c. 1700 – 1775)
- Boccherini (1743 – 1787)

Bohemios

- J. Stamitz (1717 – 1757)⁹

⁷ Ibidem. Pag. 43.

⁸ Ibidem. Pag. 48.

Las características más importantes en este periodo fueron las siguientes:

1. Sonata.
2. Textura.
3. Contrastes.
4. Música instrumental.
5. El Piano.¹⁰

1.2.2. ASPECTOS HISTÓRICOS

Algunos acontecimientos importantes que sucedieron durante el siglo XVIII fueron los siguientes¹¹:

- 1715: Muere Luis XIV y lo sucede en corona Luis XV como Rey de Francia.
- 1726: Se publica "*Los viajes de Gulliver*" de Jonatán Swift.
- 1728: Se ejecuta la opera de Juan Gay titulado "*La Opera de los mendigos*" en Londres.
- 1740 a 1780: Ma. Teresa es coronada Emperatriz de Austria.
- 1748: Montesquieu publica "*El espíritu de las leyes*". Comienzan las excavaciones en Pompeya.
- 1762: Se publica "*El Contrato Social*" de J.J. Rousseau.
- 1762 a 1798: Catalina II Se corona Emperatriz de Rusia.
- 1774 a 1792: Reinado de Luis XVI en Francia.
- 1776: Declaración de la Independencia Norteamericana.
- 1780 a 1790: José II se corona Emperador de Austria.
- 1781: Se publica "*La crítica de la razón pura*" de Kant.

⁹ Ibídem. Pag. 49.

¹⁰ Ibídem. Pag. 58.

¹¹ William, Fleming. *Arte, Música e Ideas*. México: Nueva Editorial Interamericana, 1981. Pag. 272.

- 1789: Comienza la Revolución Francesa.

1.3. CONCIERTO EN G MAYOR PARA FLAUTA Y ORQUESTA QV 5: 161 (1745).

El concierto en G mayor fue compuesto alrededor de 1745 para la corte de Prusia. Esta obra tuvo varias correcciones y revisiones hechas por Quantz ya que se presentaba en diferentes lugares como en el Palacio de Charlottenburg. Después de la muerte de Quantz, el distinguido flautista solista Mortiz Fürstenau junto con la Orquesta de la Corte de Dresden, presenta el concierto en la Asociación de Músicos de Dresden el 14 de Marzo de 1877. El concierto fue tan aclamado por el público que la editorial Breitkopf & Härtel, decidió publicar e imprimir el concierto con todas sus secciones junto con la reducción al piano de Julius Weissenborn y Wilhelm Bargem.¹² La edición que aparece en este análisis fue editada por Jean-Pierre Rampal, añadiendo articulaciones, ligaduras, trinos y cadenzas para brindar una mejor referencia sobre la interpretación del estilo barroco.

1.3.1 ANÁLISIS.

Los conciertos eran obras de gran envergadura para un instrumento solista y acompañamiento, el cual lo realizaba la orquesta. La forma concierto normalmente se divide en tres movimientos (rápido, lento y rápido). Existían dos tipos de conciertos en esa época, el concierto grosso y el concierto solista. En este caso, la obra de Quantz es un concierto solista, puesto que el protagonista es la flauta y la orquesta acompaña dando introducciones al tema principal de la obra.

¹² Quantz, Johann Joachin. *Concerto for flute, strings and basso continuo QV5: 1745*. Breitopf & Härtel Leipzig, Alemania, 1877. Prefacio.

I.- PRIMER MOVIMIENTO

Sección A

El primer movimiento de este concierto inicia con la introducción del primer tema, este tema está construida con la triada de G mayor.



Desde el compás 1 al compás 9. La orquesta de la introducción del tema 1, posteriormente, en el compás 10 el tema 1 modula al quinto grado (Re mayor).

Musical score for the first movement, showing the modulation of the first theme to the fifth degree (D major). The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a strong rhythmic pattern in the bass and a melodic line in the treble. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics range from 'f' to 'p'.

En el compás 24, el tema 1 se hace presente en la flauta, el desarrollo del tema 1 aparece a partir del compás 35, modulando al 5to grado manteniendo la tonalidad de Re mayor hasta el compás 54.

Compas 24

Musical score for the first movement, showing the flute solo in measure 24. The score is in 2/4 time and features a flute solo in the treble and piano accompaniment in the bass. The dynamics range from 'mf' to 'p'.

Compas 35



En el compás 54, la orquesta presenta el tema 1 pero sobre la tonalidad de Re mayor.

Compas 54



Al entrar al compás 64, la flauta retoma parte del tema 1 volviendo a la tónica de la obra (G mayor) en el compás 70.

Compas 64



Del compás 74 al 86 se presenta otro desarrollo del tema 1 pero ahora cambia de manera gradual de modo mayor hacia el modo menor, siendo este el relativo menor de la tonalidad de G mayor (Mi menor). Este desarrollo del tema 1 se plantea en el modo menor por medio de saltos de terceras a partir del compás 79 hasta llegar al compás 86.

Compas 74

Musical score for measures 74-77. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 74 starts with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with trills (*tr*) and a piano accompaniment of chords. The piano part has a forte (*f*) dynamic starting in measure 75.

Musical score for measures 78-81. The score continues in G major. Measure 78 starts with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass line and chords in the treble. The melodic line has trills (*tr*) and a piano (*p*) dynamic.

A partir del compás 87 aparece el tema1 en modo menor, dando entrada a la sección B.

Compas 87

Musical score for measures 87-90. The score is in G minor (two sharps). Measure 87 starts with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass line and chords in the treble. The melodic line has trills (*tr*) and a piano (*p*) dynamic. The score ends with a forte (*f*) dynamic and a key signature change to G major (one sharp) indicated by $\frac{V_6}{IV}$.

Sección B

En el compás 93 la flauta presenta un segundo tema, abarcando la tonalidad menor hasta llegar al compás 100 volviendo a Sol Mayor.

Compas 93

Compas 100

Del compás 109 hasta el compás 114, la orquesta retoma el tema 1 como un pequeño recordatorio y en el compás 115 la flauta junto con la orquesta presentan el tema hasta llegar a la parte cadencial en el compás 117, dando por terminado la sección B para pasar a la sección A'.

Compas 109

Compas 115

La cadenza editada por Jean-Pierre Rampal inicia en el 5to grado, finalizando en la tónica de la obra.



(Quantz, Johann Joachin. *Concerto in G major for Flute and Piano* QV5: 161. Edited and provided with cadenzas by Jean-Pierre Rampal. New York: International Music Co. 1972.)

Sección A'

En el compás 118 la flauta junto con la orquesta re-expone el tema 1 junto con un nuevo desarrollo del tema 1 hasta llegar al compás 130.

Compas 118



En el compás 130 se presenta una coda, la orquesta presenta un pequeño puente y la flauta del compás 132 al 134 entra con un pequeño tema tomando parte de la célula del desarrollo del tema 1 del compás 79.

Compas 130

Musical score for measures 130-133. The top staff shows a flute solo starting at measure 130 with a 'Solo' marking and 'mf' dynamic. The middle and bottom staves show piano accompaniment with dynamics 'f', 'p', and 'tr' (trills). Measure 133 is marked with '133' and 'f'.

En el compás 135 al 145 la flauta retoma el desarrollo del tema 1 del compás 39 y se presenta otro desarrollo de este tema en el compás 141 hasta el 145 que en ese mismo compás la orquesta hace un reflejo de este desarrollo.

Compas 135

Musical score for measures 135-145. The top staff shows a flute line with dynamics 'f', 'p', and 'f'. The middle and bottom staves show piano accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics.

Llegando al compás 146 se presenta una segunda cadenza para la flauta, de nuevo Jean Pierre Rampal edita una segunda cadenza que se desarrolla en la tónica, modo menor, 4to grado y terminando en la tonalidad de la obra.

143 Cadenza

mf *p* *mf*

cresc. - - - *f* *tr* Tutti 9

(Quantz, Johann Joachim. *Concerto in G major for Flute and Piano QV5: 161*. Edited and provided with cadenzas by Jean-Pierre Rampal. New York: International Music Co. 1972.)

En la parte final, la orquesta presenta desarrollo del tema 1 de los compases 10 al 17 en el compás 147 hasta la parte final de este movimiento en el 156.

Compas 147

146 Cadenza

f *p* *f*

150

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

p

Ahora bien, podemos analizar esquemáticamente la obra de Quantz de la siguiente manera:

Sección A	Sección B	Sección A´
<ul style="list-style-type: none"> • Introducción del tema 1 con desarrollo (G Mayor) • Presentación del tema 1 con desarrollo hacia la dominante (G mayor a D Mayor) • Presentación del tema 1 en el 5to grado modulando de nueva cuenta a la tónica (D Mayor a G mayor) • Presentación del tema 1 con desarrollo hacia el cambio de modo mayor a modo menor. 	<ul style="list-style-type: none"> • Presentación de tema 2 con cambio del modo menor a modo mayor (E menor a G mayor) • Presentación del tema 2 con desarrollo en la tónica de la obra • Presentación momentánea del tema 1 hasta llegar a la primera cadenza. 	<ul style="list-style-type: none"> • Re-exposición del tema 1 en la tónica de la obra (G mayor) • Presentación de coda • Re- exposición del desarrollo del tema 1 • Entrada a segunda cadenza • Entrada del desarrollo del tema1 hasta el desenlace del movimiento (G mayor)

II.- SEGUNDO MOVIMIENTO

En el segundo movimiento se desarrolla sobre G menor, presenta el tema en el 5to grado que se va desarrollando por todo el movimiento. A diferencia de los otros movimientos, aquí se presenta solo uno con variaciones.

En el compás 8 la flauta presentando el mismo tema hasta el compás 16

Compas 8

En el compás 17 la flauta presenta la primer variación del tema mientras que la orquesta va acompañando a la flauta, este tema se va desarrollando hasta llegar al compás 30 a la tonalidad de Do menor.

Compas 17

Compas 31



Musical score for measures 31-38. The score is written for a flute and piano. The flute part features several trills (tr) and dynamic markings including *f* (forte), *p* (piano), and *f* (forte). The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures.

En el compás 39 la flauta presenta otra variación del tema hasta llegar al compás 57 llegando a la tonalidad de Sol menor.

Compas 39



Musical score for measures 39-57. The score is written for a flute and piano. The flute part features several trills (tr) and dynamic markings including *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures.

En este mismo movimiento se encuentra una pequeña coda que comprende desde el compás 58 al 70, finalizando en Sol menor.

Compas 58



Musical score for measures 58-70. The score is written for a flute and piano. The flute part features several trills (tr) and dynamic markings including *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures.



De manera simplificada, se muestra en el cuadro la estructura de este movimiento.

Primer Sección	Segunda sección	Coda
<ul style="list-style-type: none"> • Presentación del tema en la Orquesta (compas 1 a 8). • Presentación del tema en la flauta y la orquesta (compas 9 a 16) • Primera variación del tema en la flauta llegando hasta compas 30 (Compas 17 al 30). 	<ul style="list-style-type: none"> • Presenta la Orquesta el tema en su variación tonal (Compas 31 al 36). • Presentación del tema con una segunda variación (compas 39 al 57). 	<ul style="list-style-type: none"> • Presentación de la coda por parte de la flauta y la orquesta. (compas 56 al 70).

III.- TERCER MOVIMIENTO

El tercer movimiento mantiene la misma estructura del primer movimiento A B A´.

Sección A

El tema principal de este movimiento se construye por una escala descendente iniciando en la nota del 5to grado de la tónica.



Comenzando este movimiento, la orquesta entra con la presentación del tema1 que comprende del compás 1 al 4 y a partir del compás 5 el tema se desarrolla hasta el 38. En este tema se encuentra un desarrollo modulando al 5to grado y regresando a la tónica.



En el compás 39 la flauta presenta el tema 1 que a partir del compás 56 empieza el desarrollo del tema 1 pasando por el 5to grado y se extiende hasta el compás 88.

Compas 39



Musical score for measures 39-48. The top staff is marked 'Solo' and 'mf'. The bottom staff is marked 'p' and 'f'.

En el compás 89 la orquesta presenta de nuevo el tema 1 manteniendo la modulación en el 5to grado de la tonalidad hasta llegar al compás 144.

Compas 89



Musical score for measures 89-113. The top staff is marked 'f'.

La flauta hace la misma presentación del tema 1 en el compás 114 y al llegar al 121 modula a la tónica de la obra, reafirmando el tema 1.

Compas 114



Musical score for measures 114-120. The top staff is marked 'Solo' and 'mf'. The bottom staff is marked 'p', 'tr (pp)', and 'p'.

Compas 121



Musical score for measures 121-128. The top staff is marked 'f', 'p', and 'mf'. The bottom staff is marked '(mf)', 'p', '(pp)', and 'p'.

De la misma manera que en el primer movimiento, después de retomar el tema 1, se desarrolla el tema pasando al relativo menor de la tónica del compás 127 hasta el 159.

Compas 127



Musical score for measures 127-159. The score is written for a single melodic line in the upper voice and two accompaniment lines in the lower voices. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lower voices provide harmonic support with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

Sección B

En esta sección la orquesta expone parte del desarrollo del tema 1 en el modo menor, al llegar al compás 169 se presenta un segundo tema que inicia con la entrada de la flauta junto con la orquesta y al llegar al compás 191 regresa a la tónica de la obra.

Compas 169



Musical score for measures 169-191. The score is written for a solo flute in the upper voice and an orchestral accompaniment in the lower voices. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The flute part begins with a *Solo* marking and includes trills (*tr*) and dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The orchestral accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 172.

En el compás 191 se presenta parte del desarrollo del tema 1 en la flauta, de igual forma este se desarrolla hasta el compás 206 y dando entrada a la re-exposición del tema 1.

Compas 191

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'Compas 191', consists of two staves. The upper staff features a flute line with a melodic line starting on a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The lower staff shows a piano accompaniment with chords and moving lines. The second system, labeled '194', spans measures 194 to 206. It includes a flute line with a melodic line, a piano part with a crescendo (*cresc.*) marking, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

Sección A'

En el compás 207 se re-expone el tema 1 en la orquesta y posteriormente la flauta re- expone el tema 1.

Compas 207

The image displays two systems of musical notation for measures 207-213. The first system shows a flute line with a melodic line starting on a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. A crescendo (*cresc.*) marking is present. The second system shows a piano part with a melodic line starting on a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. A forte (*f*) dynamic is also present.

En toda la re-exposición del tema 1 pasa por diferentes modulaciones como recordatorios de las secciones anteriores de este movimiento, pasando por el 5to grado en el compás 221 y 223 con la orquesta y el cambio del relativo mayor a menor y de menor a mayor entre los compases 231 al 233.

Compas 221

Musical score for measures 221-223. The score shows a flute part and a piano accompaniment. The flute part starts with a rest, then plays a melodic line with dynamics *f*, *p*, and *mf*. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures with dynamics *f*, *p*, and *pp*. A "Solo" marking is present above the flute staff starting at measure 223.

En esta misma sección se desarrolla el tema 1 a partir del compás 243, donde el tema de la flauta se construye de saltos por 3ras y 5tas y escalas por grado conjunto descendente.

Compas 243

Musical score for measures 243-256. The score shows a flute part and a piano accompaniment. The flute part plays a melodic line with dynamics *p* and *mf*. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures with dynamics *p* and *mf*. A "Solo" marking is present above the flute staff starting at measure 243.

Finalizando este movimiento en el compás 256 la orquesta entra en el desarrollo del tema 1 y llegando al compás 272 la flauta y la orquesta terminan en tutti utilizando la misma línea melódica en la parte final de este desarrollo.

Compas 272

Musical score for measures 272-275. The score shows a flute part and a piano accompaniment. The flute part plays a melodic line with dynamics *p* and *mf*. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures with dynamics *p* and *mf*.

De nueva cuenta haremos un pequeño esquema de este movimiento para simplificar la estructura del mismo.

Sección A	Sección B	Sección A
<ul style="list-style-type: none"> • Presentación del tema 1 iniciando con modulaciones al 5to grado (G mayor) • Presentación del tema 1 en la flauta con variaciones hasta llegar a la modulación del 5to grado. (G mayor a D mayor) • Presentación el tema 1 en el quinto grado (D mayor) • Presentación del tema 1 sobre G mayor modulando hacia el relativo menor (G mayor a E menor). 	<ul style="list-style-type: none"> • Pequeña presentación del tema 1 sobre el relativo menor de G mayor (E menor) • Presentación de tema 2 sobre mi menor con desarrollo modulando a G mayor (E menor a G mayor) 	<ul style="list-style-type: none"> • Re exposición del tema 1 en la Orquesta y en la flauta (G mayor) • Re exposición del tema 1 con variaciones tonales como recordatorio de la primera sección de este movimiento. • Presentación del desarrollo del tema 1 en la Orquesta y al final retomando este desarrollo la flauta y la orquesta para finalizar la obra (G mayor).

1.3.1 COMENTARIOS GENERALES

Es importante saber que Quantz es compositor de transición del periodo barroco aunque pertenece al periodo clásico. La interpretación de trinos, fraseos, ligaduras y estacatos pertenecen al estilo barroco. Cada sección tiene diferente carácter por los cambios de modulación, que es de suma importancia interpretar, por lo que cada sección representa un dialogo distinto. Para mayor referencia del estilo barroco es recomendable leer el método de Quantz, que explica en detalle la manera de interpretar la música barroca y el estudio de ejercicios para la interpretación de este estilo.

FRANK MARTIN (1890 – 1974)

2.1. BIOGRAFÍA

Frank Martin nace el 16 de septiembre de 1890 en la ciudad de Ginebra, Suiza, siendo el décimo hijo de un ministro calvinista. A su corta edad, Frank Martin tuvo mucho contacto con la música y a sus 8 años hizo sus primeras composiciones. Las primeras clases de música las tomó con Joseph Lauber que le enseñó composición, armonía y piano. A la edad de 16 años decidió dedicarse al estudio de la música por completo. Sus padres determinaron que estudiara la carrera de matemáticas y física en la Universidad de Ginebra, la cual solo estudió durante dos años. Posteriormente, en el año de 1926 participó en diferentes congresos en el Instituto de Jaques-Dalcroze, siendo alumno por un periodo de dos años y después tomó el puesto de profesor de teoría y rítmica. Fundó la *Société de Musique de Chamber de Genève*, que lideró como pianista y clavecinista por un lapso de diez años. A su vez, dio clases de música de cámara en el Conservatorio de Ginebra, fue director en la escuela privada de música *Technicum Moderne de Musique* de 1933 a 1940 y presidente de la Unión de Músicos Suizos entre 1943 a 1946. En 1932 le interesó la técnica dodecafónica (de los 12 tonos) de Arnold Schönberg, misma que incorporó en ciertos elementos de su música.

En Suiza, muchas de las actividades musicales que realizaba Frank Martin fueron interferidas por cuestiones externas que lo desconcentraban de su trabajo y por ello decidió trasladarse hacia los Países Bajos en 1946, llegando a la ciudad de Ámsterdam en la que permaneció durante diez años, dando clases de composición en la Escuela Superior de Música de Colonia.¹³ En 1956 se va a la ciudad de Naarden donde obtuvo su propia casa y decidió trabajar de manera tranquila después de las actividades de enseñanza musical. Su enorme y

¹³ [En línea] Disponible en www.frankmartin.org [2015, 3 de Febrero. 11:17 p.m.]

creciente trabajo tuvo importancia no solo en Suiza, también en diferentes países del mundo donde recibió numerosos premios como: Prix de Compositeur de Association des Musiciens Suisses en 1947, Prix de Genève en 1951, First Prize Philadelphia Orchestra Award en 1959, entre otros. Sus obras siguieron con gran vitalidad hasta llegar el día de su muerte el 21 de Noviembre de 1974 en la ciudad de Naarden.¹⁴

2.1.1. MÚSICA DE FRANK MARTIN

A temprana edad tenía el deseo de aprender música por influencia de Bach, esto se ve reflejado en su Quinteto para Piano compuesto en 1919. Los compositores que inspiraron el estilo de Frank Martin fueron Schumann y Chopin, esto se muestra en su Primera Sonata para violín realizada en 1913. En el Festival de Compositores Suizos presentó su obra "*Trois Poems Païens*" en 1911 en la ciudad de Vevey y un oratorio como "*Les Dithyrambes*" en 1918. Dentro de su preparación musical se acercó a la música de Fauré y de algunos impresionistas franceses. Durante un periodo de transición (1925 a 1932) experimentó con ritmos orientales y antiguos, imitando un poco la música de Bartók.

En el uso de los ritmos desiguales de las canciones y danzas búlgaras enriqueció su estilo musical con elementos extraídos de la música popular, misma que podemos experimentar en las obras "*Trios sur de Mélodies Populaires Irlandaises*" en 1925 y "*Rythmes*" para orquesta en 1926. Después de ese periodo de trabajo, Frank Martin se instruyó en la técnica dodecafónica (12 Tonos) de Arnold Schönberg componiendo obras con este estilo entre 1932 y 1937, como en su concierto para piano en 1934, trio para cuerdas (violín, viola y violoncello) en 1936, cuarteto para cuerdas en ese mismo año y una sinfonía en 1937. Fue uno de los primeros músicos en incorporar la técnica Dodecafónica de la doctrina de Schönberg, sin embargo, no adopta la estética del mismo. Su desarrollo musical

¹⁴ Swiss Composers' League. *40 Compositores Suizos Contemporáneos*. Suiza: Bodensee – Verlag Amriswil, 1956.

no fue fácil, ya que sentía una cierta ansiedad cuando empezaba a componer por falta de forma en sus ideas. A pesar de este impedimento, encontró su propio lenguaje combinando el Dodecafonismo y la tonalidad. Frank Martin empleó series dodecafónicas en conjunto con acordes mayores y menores, que adquieren un estilo propio en su música. Esta reconciliación de las funciones dodecafónicas con las funciones armónicas constituyó el estilo específico de Frank Martin para la música contemporánea.¹⁵

A partir de este descubrimiento salen a la luz sus obras más importantes, como "*Le Vin Herbe*" (El vino Herbado) compuesta entre 1938 y 1941, y estrenada en 1942; basada en un oratorio dramático sobre los fragmentos de la historia "*Tristan e Isolda*" de la versión de Joseph Bédier. En esta obra la dotación de instrumentos consistía en 12 voces solistas, siete instrumentos de cuerda y piano. Su siguiente obra fue "*Le Cornet*" realizada entre 1942 y 1943, dada a conocer en 1944, escrita para voz contralto y orquesta. Siguiendo con "*In terra Pax*" compuesta en 1944, misma que fue un encargo de la radiodifusora de Ginebra para transmitirla en el día del Armisticio, usando textos religiosos. Se divide en cuatro partes; la primer parte trata sobre la penumbra en tiempos de guerra, la segunda sobre la alegría de la paz terrena, la tercera parte sobre el perdón entre los seres humanos y la cuarta parte se refiere a la paz divina. Su siguiente pieza fue "*Petite Symphonie Concertante*" (Pequeña Sinfonía Concertante) compuesta en 1944 y 1945, y estrenada en 1946, en la que emplea una conversación musical entre tres instrumentos, piano, arpa y clavecín, acompañada por una orquesta de cuerdas.¹⁶

Una obra muy importante en la carrera de Frank Martin fue "*Golgotha*" (Gólgota) compuesta entre 1945 y 1948, donde revivió la tradición de las pasiones de Bach sobre los textos de San Agustín y estrenada en 1949. En ese periodo una de sus obras ejecutadas con mayor frecuencia fue el concierto para siete

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Machlis. Joseph *Introducción a la Música Contemporánea*. Argentina: Ediciones Marymar, 1961. Pp. 407, 408.

instrumentos de viento, timbales y cuerdas, compuesta en 1949. Así mismo, entre sus obras importantes encontramos el concierto para violín en 1951, concierto para clave y pequeña orquesta en 1952. En su repertorio también encontramos una serie de seis monólogos sobre “*Jedermann de hofmannsthal*” para barítono y orquesta alrededor de 1943, su obra “*La Tempestad*” cerca de 1955 y “*Le Mystery de la Native*” por el año de 1960. En esos años compuso sus reconocidas Baladas, escritas para saxofón alto, flauta, piano, trombón, entre otras. Las Baladas dentro del estilo de Frank Martin, consta de un solo movimiento dividido en varias secciones para un instrumento solista acompañado de un piano o una orquesta de cámara, con un contenido de tensión dramática y dinamismo.¹⁷

En los últimos años de su vida, Frank Martin compone varias obras instrumentales, entre ellas “*Polyptyque*” para violín y dos orquestas de cuerdas compuesta en 1973 y “*Requiem*” en 1971 y 1972. Además, estuvo muy entusiasmado por componer un Requiem desde varios años atrás y su estímulo final fue cuando en 1971 visitó la arquitectura sagrada de Venecia, Pastum y Monreale. Su última obra fue “*Et la vie l’emporta*” escrita durante su última enfermedad, reflejando la lucha entre la vida y la muerte, culminando con la victoria final de la vida. Esta obra fue continuada y orquestada por el compositor y amigo de Frank Martin, Bernard Reichel.¹⁸

2.2. CONTEXTO HISTÓRICO

El mundo al entrar en el siglo XX se veía dividido y aterrorizado por varios problemas que quedaban pendientes como amenazas de guerra, la ciencia y la tecnología que dieron cambios drásticos en la creación de armas bélicas. A estos problemas se sumaban la lucha de clases, la pobreza y la injusticia social. Se conoce el siglo XX por diversos nombres como: la época de la tecnología, del nacionalismo, de la democracia en contra del nacionalismo, las guerras mundiales, del hombre medio o el siglo de Freud. En aspectos económicos se produjo un gran

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ [En línea] Disponible en <http://www.oxfordmusiconline.com> [2015, 4 de febrero, 7:42 p.m.]

cambio gracias a la revolución industrial, realizando progresos extraordinarios en materia de comunicación, transporte y comercio. En cuestiones políticas, el nacionalismo sobresale por la lucha encarnecida entre la dictadura y la democracia, dando pie a dos acontecimientos bélicos que marcaron a la sociedad europea, causando la muerte de más de 18 millones de habitantes, que fue la primera y la segunda guerra mundial. La ciencia estudia la psique y las conductas humanas, así como la psicopatología de la vida cotidiana bajo el impulso inicial de Sigmund Freud. Los marxistas ven cumplirse la predicción de Marx como la inevitabilidad del socialismo. Todos estos cambios han sido una decadencia para la civilización europea como el deterioro del imperio de británico, el nuevo orden asiático, la aparición de los Estados Unidos y la Unión Soviética como principales potencias mundiales.

2.2.1 LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL.

Una de las características de este conflicto bélico fue la formación de dos coaliciones que fueron la Triple Alianza y la Triple Entente. Otto von Bismark organizó un complejo sistema para mantener la supremacía alemana en Europa, cuyo propósito era aislar a Francia, reconciliarse con Gran Bretaña y mantener relaciones de amistad con Rusia. En 1879 Bismark logra una doble alianza entre Alemania y el imperio Austrohúngaro, en el año de 1882 se convierte en la triple alianza con la unificación de Italia. Posteriormente la Triple Entente se formó entre Francia y Rusia en 1894, Gran Bretaña se une a esta alianza hasta 1907.

El estallido de la Primera Guerra Mundial fue el 28 de junio de 1914, con el asesinato del archiduque Francisco Fernando heredero al trono del imperio Austrohúngaro en Sarajevo, capital de Bosnia. Como consecuencia a este asesinato, el 23 de julio de 1914 Austria lanza un ultimátum a Serbia, en el que pedía que aceptara su intervención en materia de justicia y política. Serbia dio respuesta conciliadora en un plazo de 48 horas aceptando la mayoría de las peticiones, excepto la colaboración de funcionarios austriacos en la supresión de

la propaganda austriaca y al mismo tiempo empezar su movilización. Austria al reusar categóricamente la respuesta de Serbia les declara la guerra el 28 de julio de 1914. Al día siguiente Rusia se moviliza y Alemania le declara la guerra a Rusia el 1º de Agosto y a Francia el 3 de Agosto desde mismo año. Alemania empieza la invasión a Francia través de Bélgica, conquistando la ciudad de Paris y posteriormente atacar a Rusia, pero los ataques alemanes fueron detenidos en la primera batalla del Marne en los días 6 y 14 de septiembre de 1914.

Las tropas Británicas se establecen en Francia en 1915 e Italia deserta de la Triple Alianza y le declara la guerra a Alemania. Inglaterra con su ataque naval bloqueó a Alemania de manera eficaz durante todo el conflicto. En 1917 Estados Unidos entra a esta guerra por las políticas alemanas y ataques submarinos indiscriminados. Los alemanes hicieron un intento desesperado para ganar la guerra entre julio y agosto de 1918, pero el contraataque fue más fuerte, logrando detenerlos una vez más, dando lugar a que Alemania pidiera armisticio, dando fin a la guerra el 11 de Noviembre de 1918.

2.3 BALLADE PARA FLAUTA Y PIANO (1939)

La Ballade fue compuesta en el año de 1939 para el primer concurso de flauta del Conservatorio de Ginebra.¹⁹ Consiste en diferentes figuras rítmicas llenas de disonancias, contrastes dinámicos, escalas cromáticas virtuosas y cambios drásticos de registro para el instrumento.

2.3.1. ANÁLISIS.

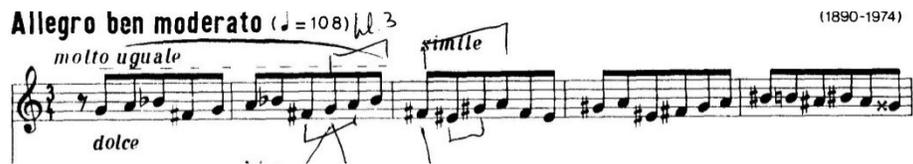
La obra está compuesta por la forma Ballade. En el siglo XIV, la Ballade, fue parte de las formas fijas (formes fixes) junto con el virelai y el rondo.²⁰ Llegando al siglo XIX Frederic Chopin usa el termino Ballade para piezas

¹⁹ Martin, Frank. Ballade. U.S.A. Universal. 1972.

²⁰ [En línea] Disponible en <http://www.yolandasarmiento.com/la-musica-polifonica-del-siglo-xiv-el-ars-nova-en-francia/> [15 de Marzo del 2016. 3:55 a.m.]

instrumentales. Aquí podremos apreciar estas características en la flauta y en el piano como instrumentos solistas expresando un gran dramatismo virtuoso. En la Ballade se presentan tres temas importantes:

El tema 1 que presenta la flauta, se compone de intervalos de 2da mayor y 2da menor.



El tema 2 lo conduce el piano, que consiste en ritmos ternarios con el uso de tresillos y 8vos por intervalos de 2das mayores, 2das menores y en la parte del bajo existe una secuencia de 8vas.



El tema 3 lo dirige la flauta, este se caracteriza por estar construido con saltos de 4tas, 2das y estar bajo el dominio del ritmo ternario.

61 *Flu J*
legg. *sf* *mf leggiero*
 66 *cresc.*

Empieza con la presentación del tema 1 y el piano acompaña con pequeños acordes disonantes.

Allegro ben moderato (♩ = 108) *kl. 3* (1890-1974)
molto uguale *dolce* *simile*

Este mismo tema se desarrolla a través del desplazamiento del registro de la flauta (del registro grave al registro agudo). La dinámica va creciendo gradualmente, dando un carácter de tensión en esta primera parte.

18 *sempre cresc.* *f*
 21 *sempre f* *cresc.* *meno f* *dolce* *cresc.*

Conforme va avanzando esta sección, el piano amplía sus acordes dando mayor tensión a la obra.

Musical score for piano and flute, measures 34-38. The piano part features a series of chords that become increasingly complex and dissonant, marked with a crescendo hairpin and a fortissimo (ff) dynamic. The flute part consists of a melodic line with various intervals and ornaments, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.

En la parte final de esta sección, la flauta llega a un punto climático y desciende gradualmente por intervalos de 10ma, 7ma, 6ta, 5ta, 3ra y 2da, hasta llegar a un sol#, mientras que el piano refleja una parte del tema1 de la flauta, hasta llegar a otros pequeños acordes.

Musical score for piano and flute, measures 38-46. The flute part is marked *Piu tranquillo* and shows a descending melodic line. The piano part is marked *subito dim. molto* and *dolce*, indicating a significant dynamic change and a softer, more delicate texture. The score concludes with a piano (p) dynamic and a fortissimo (ff) dynamic marking.

A la entrada del vivace en el compás 44 se presenta el tema 2.

Vivace (♩ = 192)

p ma marcato

pp molto secco
8va

poco cresc.

En el compás 51, la flauta hace una introducción para el tema 3 mientras que el piano mantiene el tema 2.

51

f

mf cantabile

sf

molto dim.

p

pp

secc.

cort'ed.

En el compás 61, aparece el tema 3 y el piano hace un ligero acompañamiento, manteniendo la célula del tema 1.

61 *Piu f* *leggero* *mf* *leggero*

f secc.

66 *Ped.* *cresc.* *dolcissimo* *cresc.* *cresc.*

En el compás 75 la flauta termina con el tema 3 y el piano expone el tema 2 mientras que la flauta entra con un tema secundario tomando ciertas células rítmicas de tresillos del tema 3.

meno f

secc.

Musical score for measures 89-94. The score is in 2/4 time and features a flute part with triplets and a piano accompaniment. The flute part starts with a 'pua' marking and includes a 'cresc' instruction. The piano part includes 'meno p' and 'cresc.' markings. The bottom staff is labeled '8va'.

En el compás 89 se presenta un pequeño puente manteniendo la flauta en tresillos hasta llegar al compás 94.

Musical score for measures 95-153. The score is in 2/4 time and features a flute part with triplets and a piano accompaniment. The flute part starts with a 'mf' marking and includes a 'U.E.11316' marking. The piano part includes a 'pp' marking.

Al entrar al compás 95 aparece otra sección en 2/4, donde se encuentra un dialogo rítmico entre la flauta y el piano, combinando el ritmo binario en la flauta y el ritmo ternario en el piano, dando una sensación de inestabilidad. En el compás 137 donde cambia a compás ternario 3/4 tomando un reflejo del tercer tema hasta llegar al 153.

93

(d = d.)

dolce cantabile

99

100

A partir del compás 154 se presenta una cadenza en la flauta. Se destacan las figuras rítmicas con saltos de intervalos de 2das Mayores y menores, acelerandos y rallentandos.

Cadenza **moderato**

154 *f*

159 *con moto* *rall.*

164 *accel.* **moderato** **molto rapido**

169 *p* *dim.* *accel.* *pp*

174 *riten.* **5** *f*

179 **moderato** *cresc.* *riten.* *f* *dim.*

Llegando al compás 192 se presenta otro pequeño puente en la sección Lento, la flauta hace un recordatorio del segundo tema del piano, a su vez, el piano acompaña con series de 8vas tanto en la mano derecha como en la mano izquierda.

194 *Lento* (♩ = 72) *motivo del vivace del piano c.44*

f *meno f* *p*

Al llegar al compás 200, se muestra una sección lúgubre donde la flauta desempeña una línea melódica abarcando el registro grave con valores de notas blancas y negras y el piano mantiene acordes adornando con gamas armónicas.

Compás 200

200 *Con moto* (♩ = 44) *material nuevo*

dolce espr. *pp*

8va

Al llegar al compás 228, la flauta desarrolla cambios rítmicos de binario a ternario y de ternario a binario, dando una sensación de movimiento hasta llegar al ritmo ternario en el compás 238 tomando parte del tema 1 de la obra.

Compás 228

Musical score for measures 228-237. The top staff is a single melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and a *poco a poco cresc.* instruction. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Musical score for measures 238-247. The top staff features a melodic line with four-measure rests and sixteenth-note runs. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

En el mismo compás 238, aparece el tema 1 y empieza a desarrollar con acelerando hasta llegar al compás 272, formando un punto climático que se refleja en una escala cromática abarcando el segundo y tercer registro de la flauta.

Musical score for measures 260-269. Measure 260 is marked with a box containing the number 260. The top staff shows a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a triplet. The piano accompaniment includes a *ritz.* (ritardando) section with a 7-measure rest and a *cresc.* (crescendo) section.

265

sempre cresc.

269

ff
8va
f

Al término de la parte climática, el piano presenta una serie de figuras rítmicas en tresillos como preparación a la entrada del segundo tema.

ff
8va
f

con Ped.

Poco allarg.
cresc.
riten.

Al entrar al compás 283, el tema 2 y el tema 3 aparecen de nuevo hasta el compás 318.

Molto vivace (d. = 72) *reesposizione*

sf
secc.
 8va

mf *cresc.*
poco cresc.
pp

sf *molto dim*
p
pp
senza Ped.

En el compás 319, la flauta llega a otro punto climático con un do8 abarcando el primer, segundo y tercer registro para entrar a una coda en Meno mosso.

Compás 319

Fl. *re ff* *poco ritard.*

8va

Con moto
Tema →

11 F 11212

En el compás 325, la coda se compone del tema 1 de la obra.

325

15

Fl. *cantabile (sonoro)* *mf poco a poco*

P. *poco a poco*

cresc.

cresc.

Al final de la obra, se presenta un accelerando con escalas cromáticas en tresillos.

16

343

Presto

347

Al final se presenta una serie de notas en la flauta anunciando el desenlace tomando célula del tema 1 de la obra.

351

Quasi senza riten.

355

2.3.2 COMENTARIOS GENERALES

Al interpretar la Balada de Frank Martin, siendo una obra de gran envergadura, es importante tomar en cuenta que cada instrumento tiene un papel protagónico. Aunque fue escrita exclusivamente para la flauta, el piano tiene partes de tensión y destreza brindando a esta pieza un carácter fuerte. La atmósfera lúgubre, depende del ensamble entre los dos instrumentos en la combinación del ritmo binario con el ternario, ya que esta mezcla trasmite inestabilidad de tiempo. En la flauta, se deben enfatizar los tresillos con una buena articulación sin perder la fluidez en cada tema melódico.

BOHUSLAV MARTINU

(1890 – 1959)

3.1. BIOGRAFÍA.

Nació el 8 de diciembre de 1890 en la ciudad de Polička, Checoslovaquia. Vivió con su familia en la torre de una iglesia, donde su padre quien tenía el oficio de zapatero, tomaba el puesto de vigilante por las noches en dicha torre. A su corta edad, Martinu toma sus primeras clases de música empezando con el violín en 1897 y su aprendizaje fue tan rápido que en 1905 dio su primer concierto. Fue enviado al Conservatorio en Praga para realizar su examen de admisión, aprobando e iniciando sus clases en 1906, sin embargo, sus estudios dentro del Conservatorio no tuvieron buenos resultados, siendo expulsado por negligencia e indisciplina de sus deberes, por tal motivo, Martinu siguió estudiando música por cuenta propia, abarcando la composición. Durante la Primera Guerra Mundial, Martinu evadió los servicios militares obligatorios por deficiencias de salud, aprovechando esos años continuó sus estudios de manera autodidacto.

En el año de 1913, Martinu sustituyó al segundo violinista de la filarmónica de Checoslovaquia y para la primavera de 1919 viajó con la orquesta a las ciudades de Ginebra, Londres y Paris. Entre los años 1920 y 1923, tuvo un puesto en la orquesta y estudio brevemente composición en el Conservatorio de Praga con Josef Suk. Durante su paso por Paris, Martinu quedó asombrado por la música de Debussy con su obra "*Pelléas et Mélisande*", por lo que decidió regresar a dicha ciudad en 1923 para estudiar con Albert Roussel. En la década de 1930, Martinu empezó a tener una buena reputación en la composición por sus obras "*Julietta*" en 1938, concierto para cuarteto de cuerdas en 1931 y la presentación de sus obras en el Festival ISCM en 1934. En esa década revela una pequeña inclinación por las formas y procedimientos barrocos, pero Martinu siguió mostrando su enorme interés por la música popular Checoslovaca.

Una vez consumada la invasión nazi en Checoslovaquia en marzo de 1939, Martinu fue nombrado agregado cultural de la oposición de Checoslovaquia, junto con otros artistas checos se refugiaron en la ciudad de París. Demasiado viejo para el servicio militar en el inicio de la Segunda Guerra Mundial, decidió componer para la banda del ejército checoslovaco. Su situación personal empeoró cuando su música se agregó en la lista negra de los nazis en el protectorado de Bohemia y Moravia. Cuando el ejército alemán llega a la ciudad de París en la primavera de 1940, Martinu emprendió la huida junto con su esposa Charlotte hacia el sur de Francia. En el año de 1941, se fueron a través de la ciudad de Marsella a la ciudad de Lisboa, Portugal para buscar pasaje hacia los Estados Unidos de Norteamérica, a donde llegó el 21 de marzo de ese mismo año a la ciudad de Nueva York.

Fue difícil para Martinu su primera estancia en los Estados Unidos por su escaso conocimiento del idioma inglés, pero no tardó en retomar su trabajo en la composición y recibió ayuda por parte del director de la filarmónica de Boston, Serguei Koussevitzky, quien promovió y presentó la música de Martinu en 1942. Al término de la guerra en 1945, Martinu aceptó una oferta como profesor de composición en el Conservatorio de Praga, pero se encontraba en los Estados Unidos y su estancia duró otros 7 años más. Durante esos años, Martinu presentó problemas de salud que le impidieron ir a Europa, ya que los doctores le diagnosticaron tinnitus, dolores de cabeza recurrentes y depresión. En 1948, ocupó cargos en la ciudad de Nueva York dando clases en Princeton y en la Escuela de Música Mannes. Con la ayuda de la beca Guggenheim, Martinu regresó a Europa en Mayo de 1953, llegando primero a Francia y en septiembre se trasladó a Niza donde vivió durante dos años. En ese tiempo dio lugar a sus obras más importantes como la ópera "*Mirandilina*" y el oratorio "*Gilgames*".

En 1955, tuvo un pequeño regreso a Nueva York, donde compuso diversas obras como: una sonata para viola, sonatinas para clarinete y trompeta, la realización de su cuarto concierto para piano, entre otros. En 1956, Martinu

regresa a Europa tomando el puesto de maestro en composición en la American Academy of Music en Roma, mismo que mantuvo hasta el año de 1957. A finales de 1958, Martinu presentó problemas de salud, el día 8 de agosto de 1959 entró al Hospital en Liestal sufriendo de cáncer en el estómago y murió ahí mismo el 28 de agosto de 1959. Posteriormente, sus restos fueron trasladados a su ciudad natal Polička en 1979.²¹

3.1.1 MÚSICA DE MARTINU

En la música de Martinu se refleja el folclor de la música checa, así como la influencia de las enseñanzas de sus maestros, como la música de Suk en el uso de la orquestación impresionista y de Roussel en la discriminación en relación del timbre orquestal. Otra influencia que tuvo de compositores de su país de origen fue de Dvořák y de Janáček, así como de otros países como Debussy y Stravinsky. En 1920, desarrolló una voz personal que lo hace distinguirse a mitad del siglo XX, su aislamiento personal, garantizaba su individualidad musical y todas las tendencias modernistas de esa década reforzaron la musicalidad de Martinu. Entre los años 1920 y 1930, su armonía torna un poco a la disonancia, sin olvidar su marco armónico fundamentalmente tonal, esta tendencia se cristalizó con más fuerza en sus obras sinfónicas en la década de 1940, especialmente en su concierto para violonchelo. Martinu alcanza una apoteosis en la década de 1950, en sus cantatas sobre los textos de Bureš y en sus 5 óperas escritas en esa década. Su lenguaje armónico fue fundado en una serie de progresiones y fuertes patrones de cadencias, mostrando una predilección por la armonización de temas en 6tas, 3ras y un uso generalizado de los acordes en segunda inversión.²²

En general, la música de Martinu muestra un alto grado de calidad y coherencia, por consecuencia sus 6 sinfonías se encuentran entre las obras más exitosas en el siglo XX y su extenso catálogo de música de cámara ofrece un gran

²¹ [En línea]. Disponible en <http://www.oxfordmusiconline.com> [2015, 5 de Febrero. 05:07 p. m.]

²² Machlis, Joseph. *Introducción a la Música Contemporánea*. Argentina: Ediciones Marymar, 1961. Pp. 240, 241.

repertorio de buena calidad. Dentro de la música teatral fue a la vanguardia de la experimentación, componiendo óperas pioneras para cine, radio y televisión. Su instinto literario, dieron una notable sensibilidad en sus obras corales como “*La Misa del Campo*” y “*Gilgames*”. Su música ha sido limitada en cuestión del ámbito de divulgación, hasta en 1995 se crea la Fundación Martinu donde los estudios y obras han cobrado mayor fuerza, aunque no ocupa un lugar preponderante dentro de la música del siglo XX, su trabajo dio un gran alcance con un nuevo enfoque de la tonalidad.²³

3.2 CONTEXTO HISTÓRICO

Los estragos que ocasionó la Primera Guerra Mundial aún seguían latentes después de 1918, pues este acontecimiento no había traído paz, seguridad y democracia a Europa, misma que experimentaba una desintegración social y moral todavía mayor. La responsabilidad del comienzo de la Segunda Guerra Mundial recae exclusivamente para Alemania, donde el detonante principal fue el intento de dominio total por parte del régimen nazi, comenzando por la conquista europea. Adolf Hitler, tenía la obsesión de que la raza alemana estaba destinada a regir la humanidad. Uno de los primeros pasos para alcanzar este objetivo, fue el conflicto en Manchuria en 1931, cuando Japón se apodera de ese territorio chino estableciendo el Estado de Manchukúo y se retiró de las organizaciones internacionales en 1933. En ese mismo año, Japón inicia hostilidades con China para restablecer un nuevo orden en Asia. El 25 de noviembre de 1935, Italia sentaba bases del Eje con Alemania transformando así un tratado tripartito político y militar entre Alemania, Italia y Japón, dando como nombre los países del Eje. Por su parte, Francia e Inglaterra no estaban preparadas para una guerra, por lo que evitaron ataques por el momento firmando el pacto de Múnich el 29 de Septiembre de 1938 con Alemania e Italia. Además, Inglaterra y Francia empezaron negociaciones con la Unión Soviética, quien por otra parte, firmó el 23 de Agosto de 1939 el Pacto Stalin-Hitler de no agresión por diez años.

²³ Sanved, K.B. *El Mundo de la Música*. España: Espasa – Calpe S.A., 1962. Pp. 1532, 1533.

3.2.1. LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

El primero de septiembre de 1939, Hitler lanza su ejército a Polonia para atacar y cincuenta horas más tarde Inglaterra le declara la guerra a Alemania en apoyo a Polonia, la cual quedó devastada. Alemania lanza una campaña de paz, suponiendo que los países aliados aceptaran sus demandas de distribución de colonias y reducción de armamento, dando así una paz garantizada, Francia e Inglaterra rechazan esta propuesta e inmediatamente Alemania responde con una serie de ataques. Francia, al saber los ataques, se enfrenta con Alemania en lo que fue llamada satíricamente como la “*Sitzkrieg*” o “*la guerra sentada*”, en la que las tropas alemanas desbordan la línea Maginot francesa, dada su superioridad, obligan a Francia a firmar un armisticio el 27 de junio de 1940, por el que los nazis ocuparon parte del territorio del sur de Francia.

Después de estos ataques, Inglaterra expulsa las flotas marítimas alemanas el 19 de julio de 1940. Hitler enardecido por la victoria naval inglesa, le ofrece una última posibilidad de rendición antes de ser aniquilados, a lo que los ingleses responden con un silencio total, por lo que, Hitler lanza sus ataques sobre los puertos, aeródromos, puestos industriales Ingleses y la ciudad de Londres, mismos que terminaría el 10 de mayo de 1941. A pesar de haber firmado un pacto de no agresión en agosto de 1939, el 22 de junio de 1941 Hitler lanza un ataque contra las fronteras de la Unión Soviética, teniendo como pretexto la acusación al Kremlin de traición, por amenazar a fronteras alemanas y de llevar propaganda comunista y anti alemana. Ante tal situación, Inglaterra le ofrece ayuda económica y técnica a Rusia y el 12 de julio de 1941, ambas naciones firman un pacto de ayuda junto con los Estados Unidos.

Por su parte, los Estados Unidos de Norte América, en un principio se mantuvieron en estado neutral frente el conflicto europeo, prohibiendo suministros bélicos a países que se encontraban en estado de guerra, pero este sentimiento

de aislamiento desapareció cuando se hicieron evidentes los intereses nazis de la conquista mundial. En 1939, se aprueba una nueva ley neutralista donde ahora permite la venta de suministros, prohibiendo a los navíos norteamericanos navegar a zonas de combate. El 14 de agosto de 1941, Estados Unidos e Inglaterra firman la *“Carta del Atlántico”* donde establecieron la desaparición del régimen nazi. En ese momento, Japón se encontraba en conflicto con Estados Unidos y en 1940 firma una alianza más fuerte con Alemania e Italia. Ante esto, los Estados Unidos al saber de su alianza, declaran el embargo de los suministros de materiales bélicos y congelaron fondos japoneses en los Estados Unidos. A pesar de realizar varias negociaciones entre Japón y Estados Unidos, los norteamericanos pidieron a Japón que diera fin a sus agresiones, se retirara de China y que rompiera su política con los países del Eje, pero Japón rechazó cierta propuesta y mientras estaban en las negociaciones diplomáticas, Japón lanza un ataque inesperado sobre la Isla de Pearl Harbor, principal base naval americana el domingo 7 de diciembre de 1941. Sorprendido por este ataque, los Estados Unidos declaran la guerra el 8 de diciembre de ese mismo año a Alemania, Italia y Japón, y el 11 de diciembre, los países del Eje le declaran la guerra a los Estados Unidos.

Con el ataque japonés sobre Estados Unidos, la guerra entra a una nueva fase de carácter mundial. El 2 de enero de 1942, un bloque anti agresor encabezado por Estados Unidos, Inglaterra y la Unión Soviética, firman acuerdos donde su objetivo principal es ponerle fin al régimen nazi. Estos países suscribieron los tratados de la *“Carta del Atlántico”* y afirmaron que la derrota del enemigo era fundamental para defender la vida, la libertad e independencia. El ejército marítimo de Japón llegó a su fin en 1942 en las islas de Midway. El ejército alemán sufre un freno en sus tropas gracias a los ataques de Siberia, Inglaterra y Norteamérica. En 1941, Rusia empezó una contraofensiva que obligó a las tropas nazis a retroceder. El 6 de junio de 1944, Estados Unidos inició la invasión a Francia atacando a las tropas alemanas en la playa de Normandía, en lo que se conoce como *“El Día D”* comenzando con ello el fin de la guerra.

Luego de casi seis años de guerra, el 30 de abril de 1945, Hitler y su mujer se suicidaron en el refugio situado bajo la cancillería de Berlín, que ya estaba rodeado por las tropas aliadas. El 4 de mayo de 1945 se rendían más de un millón de alemanes y el día 9 de mayo de ese mismo año da por terminada la guerra en Europa. Pese a la rendición de Alemania, aun la guerra continuaba en el Pacífico con Japón, quien hasta el lanzamiento de bombas nucleares por parte de los americanos en las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, se rindieron el día 15 de agosto de 1945 y fue hasta el día 2 de septiembre de ese año, que se declaró oficialmente el fin de la Segunda Guerra Mundial.²⁴

3.3 PRIMER SONATA PARA FLAUTA Y PIANO (1945).

Esta sonata fue compuesta por Martinu en el año de 1945 en su estancia en Estados Unidos, misma que fue escrita especialmente por encargo del flautista de la Sinfónica de Boston George Laurent. La obra contiene bases rítmicas de la música checa llena de contrastes rítmicos y síncopas, la cual requiere de mucha atención sobre la articulación para enfatizar la música tradicional de las danzas típicas checas.²⁵

3.3.1. ANÁLISIS

La forma sonata, se realiza para uno, dos, o más instrumentos, la cual está dividida en tres o cuatro secciones llamados movimientos; tuvo preponderancia en la música instrumental a finales del siglo XVIII.²⁶ La estructura de la forma sonata consta de tres partes:

²⁴ Synder, Louis L. *El Mundo en el Siglo XX 1900 – 1950*. España: Nueva Editorial Labor. 1973.

²⁵ McDermott, Dennette. *Performing Martinu's First Sonata*. (Flute Talk, Marzo, 1996) Pag. 14,16.

²⁶ Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Estados Unidos. The Belknap Press of Harvard University Press. Segunda Edición. 1970. Pag. 787.

- **Exposición:** Es la presentación del tema A que se encuentran en la obra. Usualmente existen dos partes, El tema A desarrollado en la tónica de la obra y presentación del mismo modulando al 5to grado.
- **Desarrollo:** Es la aparición del tema B, pudiendo ser el relativo menor o el 5to grado de la tónica de la obra.
- **Re-exposición:** Es la repetición del tema A, añadiendo múltiples variaciones, extensiones, reduciendo o eliminando secciones.²⁷

En este caso, esta sonata se conforma de tres movimientos Allegro moderato, Adagio, Allegro poco moderato, mantiene un buen tratamiento de la armonía y juego de melodías entre el piano y la flauta.

I.- PRIMER MOVIMIENTO

Sección A

El piano presenta una pequeña introducción, dando entrada al tema 1 de esta obra en la tónica de la obra (Mi bemol Mayor) a partir del compás tres. Dentro de esta presentación, el mismo tema se muestra una 4ta ascendente de la tonalidad de la obra (La bemol Mayor).

BOHUSLAV MARTINU
(1945)

Allegro moderato ♩ = 96 (100)

²⁷ [En línea]. Disponible en <https://www.teoria.com/es/aprendizaje/formas/sonata/> [2016, 18 de Marzo. 3:26 am.]



En el compás 20, la flauta y el piano entran con un segundo tema sobre la tonalidad de MI bemol mayor, se presentan en todo este movimiento y a partir del compás 29 entra un desarrollo de este tema.

Compas 20



En el compás 33, la flauta y el piano empiezan con un juego de melodía y acordes, la melodía en la flauta se construye de saltos de intervalos de 2das, 3ras, 5tas, 6tas, en el piano se encuentran series de octavas moviéndose entre sí por intervalos de 2das, 3ras y 5tas.

Compas 33



Llegando al compás 40, la flauta presenta el tema 1 del piano, mientras que el piano mantiene su acompañamiento por medio de intervalos de 4tas y 5tas. En esta misma parte a partir del compás 44 sobresale una serie de arpeggios del tema 1 y la flauta responde con arpeggios en quintillos

Compás 40

Compás 44

El tema 1 sigue presente en la tonalidad de La bemol mayor hasta llegar al compás 55, donde empieza otro desarrollo del tema 1 en la tonalidad de Fa mayor.

The image shows two systems of musical notation for measures 55-64. The first system (measures 55-58) features a flute line starting with a circled '2' and a fermata, marked *f cantabile*. The piano accompaniment is marked *p*. The second system (measures 59-64) shows the flute with trills and slurs, and the piano with arpeggiated figures and trills, marked *poco f*, *f*, and *mf*.

Continúa el desarrollo donde ahora la flauta entra con una línea melódica compuesta de serie de trinos entre los compases 60 y 64, el piano con series de arpeggios en el compás 60 y 62 y cambiando a series de 16vos en el compás 63 y 64.

The image shows two systems of musical notation for measures 60-64. The first system (measures 60-62) features a flute line with trills and slurs, marked *mf*. The piano accompaniment is marked *p*. The second system (measures 63-64) shows the flute with trills and slurs, marked *poco f*, and the piano with arpeggiated figures and trills, marked *mf* and *p*.

En los compases 65 al 69, el tema 1 aún se hace presente, tomando otro desarrollo y el piano sigue manteniendo los ritmos de 16avos como acompañamiento. En el compás 70 el piano hace una línea melódica por octavos y en el compás 72 la flauta repite la melodía del piano hasta el compás 75.

Compás 65

A partir del compás 75 se forma una sección de transición como preparativo a la sección B, se compone de una figura melódica de notas de 4tos y blancas en la flauta y el piano acompaña con una serie de 8vos en sincopa.

Compás 75

En el compás 80, la flauta muestra otra figura rítmica en 16avos y saltos de 3ras y 5tas. En el compás 84, el piano junto con la flauta hacen una imitación rítmica hasta llegar al 89.

Compás 80

Compás 84

Sección B

Entrando a esta sección en el compás 90 al 114 el piano expone un puente como preparativo a un tercer tema, este puente se compone de figuras de 8vos y 16vos.

Compás 90

Musical score for measures 90-91. The score is written for flute and piano. Measure 90 is marked with a circled '4'. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and eighth notes, and a dynamic marking of *f*. The flute part has a melodic line with various ornaments and dynamics.

En el compás 115 al 131, la flauta presenta un tercer tema, formado por figuras rítmicas de 16vos y 8vos y el piano acompaña por 8vos a tempo y sincopa.

Compás 115

Musical score for measures 115-116. Measure 115 is marked with a circled '5'. The flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a dynamic marking of *p*. The piano part features a complex rhythmic pattern with eighth notes and a dynamic marking of *pp*.

Al igual a partir del compás 120, se muestran otras figuras rítmicas como quintillos y seisillos, dentro del mismo compás, el piano acompaña a la flauta hasta el 131.

Musical score for measures 120-121. The flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a dynamic marking of *mf*. The piano part features a complex rhythmic pattern with eighth notes and a dynamic marking of *p*. The score includes markings for *poco f* and *mf*.

En esta sección Martinu utiliza recursos las danzas checas (Czech furiant dance), estas aparecen a partir del compás 124 que se mide en 3 pero alternando las figuras rítmicas de 2 contra 3.²⁸

Sección A'

En esta sección podemos observar que repite la sección A del compás 132 hasta el compás 190 hasta llegar a la coda. La coda empieza con una línea melódica compuesta de 8vos, 16vos y staccatos en la flauta. El piano acompañando con pequeñas series de octavos.

Musical score for Section A' of Martinu's First Sonata, measures 132-190. The score is written for flute and piano. The flute part features a melodic line with eighth notes, sixteenth notes, and staccato markings. The piano accompaniment consists of small octaves. A circled number '10' is placed above the flute staff at measure 132. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'f'. A copyright notice '© 1933, hindert U andere gebruikers.' is visible at the top right of the score.

En el compás 194 al 201, la flauta y el piano tocan la misma figura rítmica alternada entre sí.

Musical score for measures 194-201 of Martinu's First Sonata. The score is written for flute and piano. The flute and piano parts play the same rhythmic figure alternated between them. The flute part features a melodic line with eighth notes and staccato markings. The piano accompaniment consists of small octaves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'mf'.

En el compás 202 y 203, el piano prepara un puente para entrar a un recordatorio del tema 1 en el compás 204 hasta desvanecerse el tema en el compás 112.

²⁸ McDermott, Denette. *Performing Martinu's First Sonata*. (Flute Talk, Marzo, 1996) Pag. 14

Poco meno

II.- SEGUNDO MOVIMIENTO

Sección A

Al inicio de este movimiento se presenta el tema 1 en Mi bemol menor en la flauta y el piano acompaña haciendo una imitación del tema 1, todo esto se comprende desde el compás 1 hasta el compás 15.

Adagio ♩ = 69 (72)

A partir del compás 16 se muestra un desarrollo del tema 1 donde la figura rítmica se compone de 8vos y 16vos y el piano acompañando con series rítmicas en 8vos hasta el compás 19.



Llegando al compás 20, la frase se construye de intervalos de 6tas y 3ras y el piano repite esta base rítmica en sincopa dando un dialogo entre el piano y la flauta hasta llegar al compás 25. Todo este tema se ubica dentro de la tonalidad de Si bemol Mayor.



Sección B

Antes de entrar estrictamente a la sección B, el piano hace otro puente como preparativo al segundo tema a partir del compás 29, se presentan figuras en

16avos y series de arpeggios y al llegar al compás 34 la rítmica del piano va cambiando paulatinamente a notas de 4to y 8vos hasta el compás 41.

Musical score for measures 31-34. The top staff has a circled '2' above it. The piano part features a sequence of arpeggios in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *mf* and *poco f*.

Continuation of the musical score for measures 35-41. The piano part continues with arpeggios and chords, showing a gradual change in rhythm.

Al llegar al compás 42, la flauta entra con el tema 2 que se compone de series de tresillos de 16vos, mientras que el piano acompaña con pequeñas figuras rítmicas en 8vos cambiando a 16vos en el compás 44.

Compás 42

Musical score for measures 42-44. The flute part (top staff) features triplets of 16th notes. The piano part (bottom two staves) features rhythmic figures in 8th and 16th notes. Dynamics include *p dolce* and *mp*.

En el compás 46, se retoma parte de la célula del tema 1 en la flauta y el piano continúa con el acompañamiento en figuras de 16vos

Compás 46

En el compás 50, el piano retoma parte del tema 2 mientras que la flauta mantiene una pequeña variación del tema 1 hasta el compás 56, para entrada de nueva cuenta a la sección A'.

Compás 50

Sección A'

Repite el tema 1 en la tonalidad de Mi bemol menor que comprende desde el compás 57 al 69 llegando a otra pequeña coda. En la coda se encuentra una variación del tema 1 hasta finalizar este movimiento en Mi bemol Mayor.

III.- TERCER MOVIMIENTO

Sección A

Como en el primer movimiento, el piano entra con la presentación del tema 1 donde la línea melódica se compone de figuraciones de 8vos y 16vos y con variaciones rítmicas, dando como resultado la preparación del tema 1 en la flauta. Esto se comprende desde compás 1 al compás 29

Allegro poco moderato ♩ = 104

Al entrar al compás 30, la flauta presenta el tema 1 que de igual manera se encuentra las figuras rítmicas en 16vos y 8vos y hemiolas y el piano acompaña con las mismas figuras de hemiola y de 8vos y 16vos.

Compás 30

Musical score for measures 30-34. The flute part (top staff) starts with a circled '1' and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a hemiola. Dynamics range from *mf* to *poco f*. The piano accompaniment (bottom two staves) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with chords. Dynamics range from *p* to *mf*.

Al entrar al compás 50, se desarrolla el tema donde esto se muestra en la flauta con cambios rítmicos como el uso de tresillos y saltos de intervalos por 6tas. El piano acompaña con una serie rítmica de 16vos y 8vos.

Compás 50

Musical score for measures 50-54. The flute part (top staff) starts with a circled '2' and features a melodic line with eighth notes, triplets, and sixteenth notes. Dynamics range from *f* to *mf*. The piano accompaniment (bottom two staves) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with chords. Dynamics range from *f* to *mf*.

En el compás 59, la flauta entra con otro pequeño tema y el piano acompaña con una serie rítmica en 16vos. *Compás 59*

Al entrar al compás 70 cambia el tema en la flauta compuesta de pequeños saltos por intervalos de 3ras, 4tas, 5tas, 6tas, 7mas y 8vas y staccatos y el piano hace lo mismo figura en el compás 74.

Compás 70

En el compás 85 se encuentra una figura rítmica en donde Martinu cita el canto de un ave llamada “Chotacabras” compuesta por notas de 16vos y 32vos. Esta figura rítmica se presenta en varias partes de este movimiento.²⁹

²⁹ Ibidem Pag. 15.

Compás 85



En el compás 91 se presenta un recordatorio del tema 1 del segundo movimiento en la flauta y el piano acompañando con un ligero motivo por notas de 4to y blancas hasta el compás 109.

Compás 91



En el mismo compas 109, el piano presenta un segundo tema, con figuras de 8vos y saltos 2das, 3ras y 4tas preparando este motivo para la flauta y la llegada a la sección B hasta el compás 122

Compás 109

Musical score for Compás 109. It consists of three staves. The top staff is a single line with a 2/4 time signature. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a 4/4 time signature. The music features a piano (*p*) dynamic and includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Sección B

En el compás 123, la flauta retoma el tema 2 que llevaba el piano en la preparación hasta el compás 137

Compás 123

Musical score for Compás 123. It consists of three staves. The top staff is a single line with a 3/4 time signature, starting with a circled number (6) and a *p dolce* dynamic. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature, starting with a *pp* dynamic. The music features a flute melody and piano accompaniment.

En el compás 138 al 143 la flauta y el piano llevan cada uno una línea melódica compuesta por 16avos, pero en esta parte la flauta lo lleva por medio de saltos de intervalos 2das, 3ras, 4tas y 5tas. Y el piano por medio de una escala ascendente.

Compás 138

Musical score for Compás 138. It consists of two staves. The top staff is a single line with a 3/4 time signature, starting with a circled number (7) and a *p* dynamic. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature, also starting with a *p* dynamic. The music features a flute melody and piano accompaniment.

Del compás 144 al 148 se repite pero ahora el piano desarrolla este tema por saltos de intervalos de 3ras, 5tas, 8vas y 10mas.

Al llegar al compás 149, empieza un dialogo entre la flauta y el piano por medio de 16vos alternados entre la flauta y el piano dando la sensación de pregunta y respuesta.

Compás 149

En el compás 153, se presenta un recordatorio que es parte del tema melódico del compás 70 de la sección A, y en el 156 vuelve a presentar la cita melódica del ave. Al mismo tiempo el piano imita esta misma cita y atacando esta sección con una escala cromática ascendente y volviendo a retomar la cita melódica del ave dando a pie a entrar a la sección A´.

Compás 153

Musical score for Compás 153. The score is written for piano and flute. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The flute part is on a single staff. The score includes dynamic markings such as *sf*, *f*, *meno f*, *mf*, *p*, and *p*. There are also articulation marks like accents and slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Sección A'

En este punto, vuelve a repetirse toda la sección A que comprende desde el compás 170 hasta el 222. En el compás 223 se repite la cita melódica del ave y presenta entre el piano y la flauta un tema melódico en tresillos acabando la obra con la cita melódica del ave.

Compás 223

Musical score for Compás 223. The score is written for piano and flute. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The flute part is on a single staff. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*. There are also articulation marks like accents and slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

3.3.2 COMENTARIOS GENERALES.

Esta obra contiene diversos cambios de tonalidad, ritmos y un excelente tratamiento de la armonía que le da un gran carácter a la sonata. Es importante el estudio de ensamble, puesto que tiene motivos rítmicos que llevan un dialogo entre los temas melódicos de la flauta y del piano. Cabe mencionar que se debe enfatizar todas las articulaciones y ligaduras de fraseo, para dar a la sonata un sentido dinámico constante.

HORACIO URIBE DUARTE

(1970)

4.1. BIOGRAFÍA

Nació en la Ciudad de México en 1970. Realiza sus primeros estudios en el Centro de Investigación y Estudios Musicales (CIEM), donde cursó las cátedras de María Antonieta Lozano, Víctor Rasgado, Juan Antonio Rosado y Enrique Santos. Entre los años 1989 y 1995, continuó sus estudios en el Conservatorio Tchaikovsky en la ciudad de Moscú, Rusia, donde obtuvo el título de Maestro de Bellas Artes con Especialidad en Composición y Musicología. Cursó las clases de Análisis y Formas con Yuri B. Borontzov, Armonía Contemporánea con Yuri Jolopov, Orquestación con Yuri M. Butzkó y formó parte de la cátedra de Composición del profesor Román S. Lediñov. Como compositor cuenta con un gran catálogo de obras para instrumentos solistas, música de cámara y orquesta sinfónica, también ha compuesto música para cine, teatro y danza. Su música ha sido interpretada en diferentes países del mundo, tanto en el Continente Americano como en Europa y Asia en reconocidas instituciones.

En el ámbito de ensamble ha colaborado con el Cuarteto Latinoamericano, Onix Ensamble, Ensamble Ehecalli, Trío las Américas, Ensamble Cello Alterno, Cuarteto Dionisiaco, Chandra Duo, Trío Continumm, Trío Coghlan, Cuarteto de Guitarras Manuel M. Ponce, etc. Entre los músicos que también han participado en las obras de Uribe se encuentran Ana Cervantes, Mercedes Gómez, Ramón Vargas, Eugenia León, Águeda González, Cuauhtémoc Rivera, Manuel Hernández Aguilar, Jorge Amador, Camelia Goila, Sergei Gorbenko, Vera Koulkova, Sania Pozhotian, Irina Vezhkina, Encarnación Vázquez, Luis Humberto Ramos, Carlos Prieto, Miguel Ángel Villanueva, Carmen Thierry, Farizat Tchibirova, Olivia Abreu, Rodrigo Nefalí, Alexander Tsiboulsky, Jaime Elías Granados, Guillermo Portillo, Daryl Antón, Alain del Real, Mónica Flores, Mario Quiroz y directores de orquesta tales como Carlos Miguel Prieto, Philip Brunelle, Ronald Zollman, Igor

Scheinkman, José Guadalupe Flores, Jesús Medina, Rodrigo Macías, Digna Guerra y el *Coro de Madrigalistas* de Bellas Artes, Enrique Tovar de Alba y el *Coro Solistas Ensemble* del INBA en el proyecto de la restitución de la Ópera del Doctor Aniceto Ortega del Villar titulado “*Cuahutemotzin*”. Ha trabajado con productores y directores escénicos como Mauricio García Lozano, Mario Iván Martínez y Travis Kent Mendavilla.

En 1999, su obra Trío No. 1 fue premiada en el Concurso Silvestre Revueltas en la ciudad de Durango. Fue profesor de la Facultad de Música de la UNAM (antes Escuela Nacional de Música) donde impartió clases de Composición, Armonía y Orquestación. Horacio Uribe fue catedrático igualmente en la Escuela Superior de Música del INBA. Así mismo, ha formado parte de la Cátedra de Composición en el Conservatorio de las Rosas en Morelia, Michoacán. En el año 2001 fue acreedor a la Medalla Mozart que otorga la embajada de Austria y la Fundación Pedro - Domecq. Ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte para el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y ha sido jurado del programa de Jóvenes Creadores de esta misma institución. Durante 2014 y 2015, fue Coordinador Nacional de Música y Ópera del INBA.

Actualmente es Profesor – Investigador de tiempo completo en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Sus últimos trabajos de composición incluyen películas del director Iván Ávila Dueñas e interpretaciones del Cuarteto de Guitarras *Nahui Ollin*, del Cuarteto de Cuerdas *Aurora* y del pianista Luis Ramírez. Además, se encuentra escribiendo un Concierto para Violoncelo y Orquesta de Cuerdas. Ha sido Director Artístico del Comité de Selección del Foro de Música Nueva Manuel Enríquez en el periodo 2014 y 2015.³⁰

³⁰ Biografía proporcionada por Horacio Uribe Duarte (16 de marzo del 2015)

4.1.1 REFERENCIA HISTÓRICA

El siglo XX ha marcado grandes cambios para la música de concierto en México, ya que surgieron varios compositores mexicanos de nombre internacional que han aportado grandes obras como Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Pablo Moncayo, Blas Galindo, Salvador Contreras, Salvador Ayala, Manuel M. Ponce, José Rolón, Candelario Huízar, Eduardo Hernández Moncada, Miguel Bernal Jiménez, Carlos Jiménez Mabarak, Julián Carrillo, Salvador Moreno, Federico Ibarra, Daniel Catán, Marcela Rodríguez, Manuel Enríquez, Joaquín Gutiérrez Heras, Mario Kuri, Cesar Tort, Rocío Sanz, Rafael Elizondo, Raúl Cosío, Luciano Berio, Mario Lavista, Alicia Urreta, Héctor Quintanar, Julio Estrada, Manuel Elías, Leonardo Velázquez, Arturo Márquez, Antonio Navarro, Eduardo Soto, Gerardo Tamez, Julio Cesar Oliva y Ernesto García de León.

Esta etapa, marcó de manera significativa la música de concierto en México gracias a la nueva búsqueda en las técnicas composicionales, nuevos enfoques y liberaciones que originan un cambio en la música mexicana. Dentro de esos cambios emerge la idea en Carlos Chávez de hacer talleres de composición en el Conservatorio de Música, de los cuales surgen compositores como Mario Lavista, Héctor Quintanar, Jesús Villaseñor, Eduardo Mata, Francisco Núñez, entre otros. Esta generación que hoy en día se les conoce como “*vanguardia de los 60’s*” nació en la severa disciplina del serialismo, técnicas dodecafónicas y aleatorias, como si éste fuera el pase reglamentado a la música moderna. Por otro lado, al alcanzar la década de los 70’s aparecen las ideas post-modernistas, este movimiento se caracteriza por ser una rebelión en contra de la pluralidad, el centrífugo de la modernidad y de sus percepciones cambiantes dando un gran retorno al lenguaje tonal y los estilos generados de la música surgida del renacimiento³¹.

³¹ Moreno Rivas, Yolanda. *La Composición en México en el siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1994.

En otros aspectos culturales en el siglo XX, dentro del ámbito de la pintura, surge el movimiento muralista, en el que se proyectaba la situación social y política por la que atravesaba el México postrevolucionario. Los muralistas que destacaron en este movimiento fueron Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Fernando Leal, José Guadalupe Posadas, Rufino Tamayo, Mathias Goeritz, Manuel Felguérez, Francisco Toledo y Juan Soriano. También dentro de la pintura destacan grandes pintoras abarcando el surrealismo en México, aunque no hubo un movimiento surrealista como tal, se produjeron numerosas piezas en esa corriente como Frida Kahlo, María Izquierdo, Lola Álvarez Bravo, Leonora Carrington, Remedios Varo y Alice Rahon³².

4.2. APROXIMACIONES AL SON HUASTECO (1999 - 2000).

La obra de Horacio Uribe fue compuesta entre los años 1999 y 2000 encargada para el flautista mexicano Miguel Ángel Villanueva y Cristina Deli. Al tener una entrevista con el autor menciona el punto más importante para la obra:

“Lo que espero en el son es que suene popular, no me interese que suene académico, que se ensucie, la jiribilla que pueda meter el intérprete. Son tres pasos, música popular, deslavar la música popular, volver a que suene la música popular pero re-interpretada³³”.

Este es el punto de partida para que el intérprete pueda abordar esta obra, la intención principal es retomar la música popular de nuestras raíces mexicanas. Su obra **“Las Aproximaciones al Son Huasteco”** está constituido por el uso de escalas cromáticas desfragmentadas, el uso de cuartos de tono en la voz de la flauta, clúster en la parte del piano y la combinación rítmica de 2 contra 3 que es el ritmo característico de los sones huastecos.

³² Santín, Rafael. *Introducción a la Cultura Artística Siglo XX*. México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes. 1994.

³³ Entrevista con Horacio Uribe (21 de Febrero del 2015)

4.2.1. ANÁLISIS.

La primer parte de esta obra empieza con un prelude, que es una pieza que anteriormente se usaba para tocar como una introducción, para una ceremonia litúrgica o lo más usual como una pieza propia. En el compás 1 al 21 se presenta el tema 1 como una introducción del prelude, con un ostinato en la parte del bajo del piano con octavas en LA dando la sensación de una marcha fúnebre, esta misma sensación fúnebre se repite con la entrada del tema 1, comenzando en el compás 3 la flauta y el piano en unísono donde se compone de disonancias en intervalos de segunda e intervalos de tercera.

Esta misma célula se repite en el compás 9 donde se encuentra una pequeña progresión descendente, al igual se repite en el compás 15 y en el compás 17.

Después de la introducción en el compás 22, se presenta el tema 2. Horacio lo llama una primer atmosfera, donde la flauta genera esta sensación con cuartos de tono entre las notas Do y Re, el piano mantiene vivo el ostinato en el bajo en LA y en la mano derecha realizando disonancias.

Manteniendo esta atmósfera la flauta utiliza esta misma célula en el segundo registro del instrumento en las notas Fa y Sol en el compás 24. De igual forma se presenta en los compases 26 en las notas Mi y Fa y compas 27 en Re y Mi y volviendo al compás 28 regresa a las notas Do y RE. En el piano, a partir del compás 24, el ostinato cambia a acordes disonantes y vuelve al ostinato y notas disonantes del en el compás 28. Esta sección es importante por la aparición de los cuartos de tono, que tienen un efecto dramático que le da una energía pesante en esta obra.

En el compás 30 aparece una primer interrupción, donde la flauta y el piano presentan un tema melódico en unísono.

De esta forma muestra un pequeño adelanto a la sección cristalina del compás 63 y es por primera vez aparecen intervalos de tercera. Algo interesante en esta parte es la resonancia que se manifiesta en esta sección, donde la resonancia se manifiesta en el compás 30 y la melodía de estructura cromática abarca las notas de resonancia.

En el compás 34 y 35 el piano interviene con notas disonantes en el bajo y en el compás 36 se repite parte de la sección atmosférica del compás 22.

En el compás 38 aparece de nueva cuenta una segunda interrupción, manteniendo la escala cromática dividida y el empleo de las notas de resonancia y el pequeño tema interpretado en unísono.

Musical score for measures 38-41. The top staff shows a melodic line with dynamics *ff*, *mf*, and *p*. The middle staff is labeled M.S. and M.D. with dynamics *ff*, *mf*, and *p*. The bottom staff is labeled Pno. and con Ped. with a fermata at the end.

La sección atmosférica aparece de nuevo a partir del compás 42, retomando los cuartos de tono en la flauta y acordes disonantes y el ostinato en LA en el piano, a partir del compás 54 la flauta mantiene la línea atmosférica y en el piano aparece una contribución melódica hasta el compás 62.

Musical score for measures 42-45. The top staff is labeled Fl. with dynamics *f* and *mp*. The bottom staff is labeled Pno. with dynamics *f dim.* and *mp dim.*, and con Ped.

En el compás 63 al 84 se expone un nuevo tema (sección cristalina, llamado así por Uribe) donde la flauta y el piano realizan este tema al unísono, se compone de intervalos de 4tas y 5tas y la presencia de 8vas en la parte del bajo del piano.

62

Fl. cristalino

Pno. cristalino

p *mf* *p* *mf*

En el compás 78 el tema se desvanece hacia a la tesitura grave de la flauta, al igual que el piano sigue tocando al unísono y continuando con las 8vas en el bajo.

78 pochis. pesante

Fl. pochis. pesante

Pno. pochis. pesante

En el compás 85 al 98, el piano entra con secciones de acordes en sistema mayor menor, en el compás 88 la flauta entra en una sección irónica con un tema desarrollado por 4tas, 5tas y cromatismos.

Compás 85

marcando il canto

p

88 Irónico

Fl. *p* *mf* 3 *p possibile*

Pno.

Del compás 99 al 102 el piano entra con una pequeña interrupción como un ligero puente para entrar a la sección final del preludio.

97

Fl. 3

Pno. Interrumpiendo *f*

8

100 *ff*

Pno.

En esta sección final, que comprende del compás 103 al 118, la flauta retoma la sección atmosférica con los cuartos de tono y el piano retomando la contribución melódica del compás 54.

La sección final se va desvaneciendo poco a poco hasta llegar a las notas Si y Do de la flauta y una línea melódica en el piano compuesta por intervalo de 3ras y el bajo cada vez más profundo hasta llegar al compás 118.

4.2.2. ANÁLISIS DEL SON

En esta segunda parte de la obra, en el Son entra el piano con una introducción de acordes con el sistema mayor menor, reflejando una base rítmica de la música tradicional de los sones huastecos entre la mano derecha y la mano izquierda.

Al compás 125 la flauta entra con un primer tema y el piano acompaña con un segundo tema hasta el compás 135.

Compás 125

En el compás 136 el piano expone un puente combinando una serie de pequeños temas, cambiando la sensación rítmica 2 a 3 que es característico de la música popular mexicana, tomando esto como una introducción al siguiente tema de la flauta.

Compás 136

141 con forza
Pno. *ff*

En el compás 148 la flauta entra con un tercer tema que es reflejo del puente del piano, con series de cromatismos y empleando el sistema rítmico de binario con ternario de la música popular. El piano presenta con otro tema, en el bajo emplea la base rítmica 2 contra 3, dando como una sensación pesante hasta el compás 157.

148
Fl. *f*
Pno. *secco*
mf senza Ped.

Al entrar al compás 158 hasta el compás 177 empieza una sección de duelo entre el piano y la flauta. Los temas juegan un papel muy importante por medio de contestaciones de temas melódicos, empezando por temas rígidos de la flauta y el piano contradiciendo los temas de la flauta.

157
Fl. *pp súbito*
Pno. *f*
Ped.

160
Fl. *mp sfz*
Pno. *pp mf*

En esta sección, Uribe hace una pequeña cita sobre temas de la obra “*La Consagración de la Primavera*” de Stravinsky en el compás 161 y 162 en el piano, también en el compás 164 y 165 en la parte de la flauta.

163
Fl.
Pno. (S) 7

En el compás 178, entra por primera vez una sección con motivo obsesivo en la flauta y el piano mantiene un acompañamiento en tresillos en el bajo y acordes disonantes en la mano derecha.

176
Fl. *p sfz*
Pno. *mf mp*

Musical score for measures 179-184. The Flute (Fl.) part features a melodic line with dynamics *p* and *sfz*. The Piano (Pno.) part features a steady eighth-note accompaniment in the bass register.

Entrando al compás 185, la flauta acompaña al piano tomando la línea de acompañamiento del bajo y el piano tomando el tema que realiza la flauta al inicio de esta sección. En el compás 190 el motivo obsesivo vuelve a la flauta y el piano al acompañamiento de tresillos.

Musical score for measures 185-193. The Flute (Fl.) part features a melodic line with dynamics *p*, *sfz*, and *ppp*. The Piano (Pno.) part features a steady eighth-note accompaniment in the bass register with dynamics *mf* and *p*.

A la llegada del compás 194, la flauta cambia a un tema lúgubre abarcando el registro grave de la flauta y el piano retoma de nueva cuenta el tema obsesivo.

En el compás al 208 al 221 el piano entra de nueva cuenta como puente, tomándolo como un interludio, se observar el primer cambio rítmico ternario a binario y tresillos de octavo sobre la mano derecha del piano, esto se toma como un preparativo para llegar a una nueva sección que retoma el tema 1 del preludio, esta sección la llama Uribe como “*recordando*”.

En la sección “*recordando*”, que se encuentra del compás 222 al 243, la flauta toma parte del tema 1 del preludio, al mismo tiempo que el piano toma células del desarrollo del tema melódico de la flauta del compás 91 al 98 del preludio, que en el son esto lo podemos ver en los compases 222 al 226.

El compás 227 el piano hace una serie de acordes disonantes hasta llegar al compás 229, estos acordes se desarrollan en clusters y en la flauta mantiene la sección recordando del tema 1 del preludio.

En el compás 233 el piano retoma la célula del tema 1 del preludio donde se encuentran saltos de intervalos de segundas menores, terceras menores y séptimas mayores, al igual, la flauta entra con un reflejo de esta sección en el compás 238 y el piano hace eco sobre ese reflejo en el compás 239.

En el compás 240 se presenta seisillos de dieciseisavo y quintillo de dieciseisavo en la mano derecha del piano y la flauta mantiene la línea melódica del piano del compás 233 hasta llegar al compás 243.

Del compás 244 al 252, el motivo obsesivo aparece de nuevo donde ahora la flauta entra como acompañamiento y el tema melódico obsesivo lo lleva el piano en la mano derecha. Sobre el acompañamiento en la flauta podemos observar que se desplaza cada dieciseisavo dando una sensación de inestabilidad.

En el compás 253, el piano entra de nueva cuenta con el acompañamiento ternario hasta llegar al compás 266.

252

Fl.

Pno.

f *mf* *loco* *f* *ff* *p loco*

seco y feroce

255

Pno.

ff *p loco* *ff*

Del compás 267 al 274, presenta de nuevo el tema 1 del son huasteco y el piano retoma parte del ritmo huasteco como recordatorio y en el compás 267 la flauta hace un pequeño recordatorio que toma parte del segundo tema del compás 148 del son.

261

Pno.

mf *Interrumpiendo rítmico*

265

Fl.

Pno.

f *ff*

Existe una coda donde la flauta termina el son con el mismo tema en tresillos que se desarrolla en toda la obra.

274

Fl. *pp subito*

Pno. *p subito*

277

Fl. *Poco a poco meno mosso*

Pno. *Poco a poco meno mosso*

Todo se va desvaneciendo en ralentando y disminuyendo hasta el silencio total de esta sección.

283

Fl. *morendo =80*
ppp

Pno. *morendo =80*

286 México D.F., Noviembre de 2001

Fl.

Pno.

4.2.2. COMENTARIOS GENERALES

Como la obra esta dividida en dos secciones, es de suma importancia dar su relevancia dramática a cada una de ellas. En el preludio, H. Uribe menciona que es el reflejo de una fábrica desvencijada donde se muestra en los 4tos de tono, dando una sensación de una atmósfera lúgubre, desolada y llena de misterio. La flauta toma el papel más importante sobre este preludio, ya que conduce la esencia de la obra y el piano mantiene un ambiente armónico y disonante.

En el Son según H. Uribe, lo importante es reinterpretar la música mexicana, marcando los tiempos ternarios y acentos de manera enérgica, que es lo que caracteriza a este movimiento. Para poder entender el estilo del son huasteco, se debe escuchar diferentes interpretaciones y llevar la esencia de la música mexicana a esta obra.

NOTAS AL PROGRAMA

**Concierto para Flauta y Orquesta
en Sol Mayor QV 5 (Reducción a piano)**

Allegro

Mesto

Presto

Johann Joachim Quantz
(1697 – 1773)

Ballade No. 1 para Flauta y Piano

Frank Martin
(1890 – 1974)

Primer Sonata para Flauta y Piano

Allegro Moderato

Adagio

Allegro poco moderato

Bohuslav Martinů
(1890 – 1959)

**Aproximaciones al Son Huasteco
para Flauta y Piano**

Preludio

Son

Horacio Uribe Duarte
(n. 1970)

Flautista: Arturo Fernández Méndez
Pianista: José Alfonso Álvarez Domínguez

BIBLIOGRAFÍA.

- APEL, Willi. "*Harvard Dictionary of Music*". Estados Unidos. The Belknap Press of Harvard University Press. Segunda Edición. 1970.
- ASOCIACIÓN DE COMPOSITORES SUIZOS. "*40 Compositores Suizos*". Suiza, Bodensee – Verlag Amriswil, 1956.
- BENNETT, Roy. "*Investigando los Estilos Musicales*". Cambridge University Press. Londres. 1992. Traducción al Español por Carlos Fernando Rivarola. España, Akal Ediciones S.A. 1998.
- DIBELIUS, Ulrich. "*La Música Contemporánea a partir de 1945*". Alemania. Pipe Verlag GmbH, 1998. Traducido al Español por Isabel García Adáñez. España Editorial Akal S.A. 2004.
- FLEMING, William. "*Arte, Música e Ideas*". México. Nueva Editorial Interamericana, 1981.
- HERZFELD, Friedrich. "*La Música del Siglo XX*". España. Editorial Labor S.A. 1962. Traducción al Español por Margarita Fontseré de Petit.
- MACHLIS, Josep. "*Introducción a la Música Contemporánea*". Argentina. Ediciones Marymar. 1961.
- MORENO RIVAS, Yolanda. "*La Composición en México en el siglo XX*". México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1994.
- PEÑA, Joaquín. "*Diccionario de la Música Labor*". España. Editorial Labor S.A. 1954.
- QUANTZ, Johann Joachin. "*Concerto for flute, strings and basso continuo QV5: 174*". Breitopf & Härtel Leipzig. Alemania, 1877.
- SANTÍN, Rafael. "*Introducción a la Cultura Artística Siglo XX*". México. Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes. 1994.
- SADIE, Stanley. "*The Grove Dictionary of the Music and Musicians*". Macmillan Publishers, 1980.

SANDVED, Kjell B. y HANGERUP B. Sverre. “*El Mundo de la Música*”. Noruega. 1957. Traducción al Español de Felipe Ximénez de Sandoval. Madrid. Espasa – Calpe S.A. 1962.

SNYDER, Louis L. “*El Mundo en el Siglo XX*”. España. Nueva Colección Labor. Cuarta Edición. 1973.

REVISTAS

MCDERMOTT, Dennette. *Performing Martinu’s First Sonata*. (Flute Talk, Marzo, 1996).

PARTITURAS

MARTIN, Frank. “Ballade”. U.S.A: Universal Edition. 1972.

MARTINU, Bohuslav. “First Sonata for Flute and Piano”. U.S.A: Associated Music Publishers, Inc. 1945.

QUANTZ, Johann Joachin. “Concerto in G major for Flute and Piano QV5: 161”. Edited and provided with cadenzas by Jean-Pierre Rampal. New York: International Music Co. 1972.

URIBE DUARTE, Horacio. Partituras proporcionadas por el autor.

MEDIOS ELECTRONICOS

<http://www.frankmartin.org/>

<http://www.jjquantz.org>

<http://www.martinu.cz/>

<http://www.oxfordmusiconline.com/>

<https://www.teoria.com/>

<http://www.yolandasarmiento.com/la-musica-polifonica-del-siglo-xiv-el-ars-nova-en-francia/>