

Géneros y Formas en el Repertorio de la Flauta Traversa desde el Barroco al Siglo XX

Ramiro Andrés Perales Llerena

Trabajo de Grado para optar por el título de Licenciado en música

Director:

Santiago Emilio Sierra Ruiz

Maestro en Flauta Traversa

Universidad Industrial De Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes

Licenciatura en Música

Bucaramanga

2017

### **Dedicatoria**

A Jesucristo, mi Señor y mi Salvador, de quien recibí la gracia y la sabiduría para culminar esta etapa de mi vida. “Porque todo se lo debo a Él”.

A María del Pilar, mi hermanita, mi niña, porque deseo ser un ejemplo para tu vida.

A mis padres Pedro y Damaris, por todo el amor que me han ofrecido y por la formación que hizo posible este logro.

A mis hermanos Jairo y Pedro, porque hoy hago parte, al igual que ustedes, de los profesionales de la familia.

### **Agradecimientos**

A Jesucristo, el principal Autor de este logro; por la gracia y la sabiduría que me ha concedido, la fuerza y la fe, la esperanza y el amor y el Espíritu Santo que me ayudó y alentó siempre.

A mis padres, Pedro Perales y Damaris Llerena, por su amor e incansable esfuerzo para ofrecerme una excelente calidad de vida.

A Miss Liliana Cruz, Jorge Gil Meza, Yaneth Figueroa, Gilberto Mejía, el maestro César Cano y Julio Valega por haber sembrado en mi vida la hermosa semilla de la música que hoy ha dado su fruto.

Al maestro Santiago Sierra, Nathalia Avella, Julián Illera, Rubén Castillo, Carlos Basto y Diva Xiomara León, por sus invaluable enseñanzas, por su aprecio y estima, y aportar a lo que hoy soy como persona y como profesional.

A los pastores Jaime Sarmiento y Norenda Sandoval, y a toda la congregación de iglesia Casa de Vida Bucaramanga, por el apoyo espiritual y la orientación en el camino de la fe que hoy me ha llevado a alcanzar este triunfo.

A mi amada Tharin Poveda, mi compañera de camino, mi amiga incondicional, mi leal apoyo e inspiración, por ese amor que me animó a seguir adelante.

A mis amados hermanos Jairo, Pedro y María del Pilar, por ese constante apoyo que como hermanos me dieron durante la carrera.

A Mario Mariño, Juan Orozco, Leidy Martin, Silvia Rodríguez y Diego Medina por la valiosa amistad que me brindaron durante el transcurso de mi vida universitaria.

A Javier Bracho, por su valioso compromiso como pianista en la culminación de este proceso.

**Tabla de contenido.**

INTRODUCCIÓN .....	21
1. Justificación .....	24
2. Objetivos.....	27
2.1 Objetivo general.....	27
2.2 Objetivos específicos .....	27
3. Programa del Recital.....	28
4. Análisis musical de las obras que conforman el programa del Recital. ....	29
4.1 Sonata en Do mayor para flauta y bajo continuo BWV 1033, Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) .....	31
4.1.1 Contexto histórico.....	31
4.1.1.1 El periodo barroco.....	31
4.1.2 El ámbito musical. ....	34
4.1.2.1 El término barroco y su relación con la música. ....	35
4.1.2.2 Las nuevas formas de expresión de la música del siglo XVII. ....	36
4.1.2.3 Nuevas texturas.....	37
4.1.2.4 El bajo continuo. ....	37
4.1.2.5 Desarrollo de los conceptos de armonía, tonalidad, cromatismo y disonancia. ....	38
4.1.2.6 Concepción del ritmo en el periodo barroco.....	39

4.1.2.7 El nuevo carácter idiomático de la música. ....	40
4.1.2.8 El uso de la ornamentación y la improvisación como recursos para la suscitación de afectos. ....	41
4.1.3 La música instrumental en el periodo Barroco. ....	43
4.1.4 Johann Sebastian Bach (1685 – 1750). ....	46
4.1.5 Análisis formal. ....	47
4.1.5.1 El Género: Sonata. ....	50
4.1.5.2 Forma, estructura, armonía ....	52
4.2 Suite Op. 34, para flauta y piano Charles Marie Widor (1844- 1937). ....	94
4.2.1 Contexto histórico. ....	94
4.2.1.1 Los efectos de un nuevo orden sobre la práctica musical del siglo XIX ....	94
4.2.1.1.1 La Revolución Francesa. ....	94
4.2.1.1.2 La Revolución Industrial. ....	99
4.2.1.2 El piano: eje de la práctica musical doméstica y el concierto público. ....	100
4.2.1.3 Crecimiento de la publicación y el mercado musical. ....	102
4.2.1.4 El nuevo estilo del siglo XIX: el Romanticismo. ....	103
4.2.2 El Romanticismo. ....	105
4.2.2.1 El pensamiento romántico. ....	105
4.2.2.2 La imposición de la emoción sobre la razón. ....	109
4.2.2.3 La música instrumental. ....	110

4.2.3 Tradición e innovación: las formas antiguas y el estilo romántico.....	112
4.2.4 Aspectos biográficos de Charles Marie Widor .....	114
4.2.5 Análisis Formal.....	117
4.2.5.1 El Género: Suite.....	118
4.2.5.2 Forma y estructura .....	122
4.2.5.2.1 I Movimiento: Moderato.....	122
4.2.5.2.2 II Movimiento: Scherzo.....	142
4.2.5.2.3 III Movimiento: Romanza.....	152
4.2.5.2.4 IV Movimiento: Finale. ....	169
4.3 Fantasía brillante de la Ópera Carmen - François Borne.....	202
4.3.1 El legado del Romanticismo.....	202
4.3.2 Fantasía.....	202
4.3.3 Tema con variaciones.....	204
4.3.4 La ópera.....	206
4.3.5 Carmen, ópera en cuatro actos de Georges Bizet .....	210
4.3.6 Aspectos biográficos François Borne.....	212
4.3.7 Análisis formal y estructural.....	214
4.4 Syrinx - Claude Achille Debussy (1862 – 1918).....	254
4.4.1 El impresionismo .....	254
4.4.1.1 Marco histórico.....	254

4.4.2 La música en el Impresionismo. ....	255
4.4.3 Aspectos biográficos de Claude Debussy. ....	257
4.4.4 Análisis histórico, formal y estructural. ....	259
4.4.4.1 Descripción histórica. ....	259
4.4.4.2 Género de origen: Música incidental. ....	262
4.4.4.3 La forma. ....	264
4.4.4.4 La tonalidad. ....	266
4.4.4.5 Desarrollo temático. ....	267
5. Conclusiones. ....	280
Referencias Bibliográficas. ....	283

### Lista de Figuras

<i>Figura 1.</i> Primera frase a1 .....	54
<i>Figura 2.</i> Notas importantes de la frase a1 .....	55
<i>Figura 3.</i> Frase modulante a Re menor (a2) .....	56
<i>Figura 4.</i> Modulación a Fa mayor (a2).....	57
<i>Figura 5.</i> Dominante Secundaria.....	57
<i>Figura 6.</i> Frase de conclusión a3.....	58
<i>Figura 7.</i> Unidad temática sección B. ....	59
<i>Figura 8.</i> Motivos sección B. ....	59
<i>Figura 9.</i> Transformaciones armónicas I, unidad temática sección B.....	60
<i>Figura 10.</i> Transformación rítmica unidad temática, sección B. ....	60
<i>Figura 11.</i> Transformaciones armónicas II, unidad temática sección B. ....	61
<i>Figura 12.</i> Coda, primera parte.....	62
<i>Figura 13.</i> Contorno y funciones armónicas, coda primera parte. ....	62
<i>Figura 14.</i> Sub frase 2, coda. ....	63
<i>Figura 15.</i> Contorno y funciones armónicas sub frase 2, coda. ....	63
<i>Figura 16.</i> Unidad temática sección B reiterada, modulación a Sol mayor. ....	64
<i>Figura 17.</i> Unidad temática I movimiento, funciones armónicas. ....	67
<i>Figura 18.</i> División de la frase temática principal en sub frases.....	68
<i>Figura 19.</i> Consecuente, frase 1. ....	68
<i>Figura 20.</i> Frase 2, consecuente. ....	69
<i>Figura 21.</i> Sentido armónico, pasaje transitorio.....	70
<i>Figura 22.</i> Reiteración de elementos motivico-temáticos del primer movimiento. ....	71

Figura 23. Unidad temática en tonalidad de Sol Mayor. ....	71
<i>Figura 24.</i> Unidad temática principal expuesta en La menor.....	72
<i>Figura 25.</i> Nueva unidad melódica. ....	72
<i>Figura 26.</i> Reiteración de fragmento de la coda de la sección A, en La menor.....	73
<i>Figura 27.</i> Inicio del retorno a Do mayor.....	74
<i>Figura 28.</i> Frase transitoria, regreso a la tonalidad original.....	74
<i>Figura 29.</i> Coda sección B. ....	75
<i>Figura 30.</i> Frase temática principal.....	79
<i>Figura 31.</i> Subfrases 1 y 2.....	80
<i>Figura 32.</i> Subfrase 1, Do mayor (a3).....	81
<i>Figura 33.</i> Nueva unidad melódica (b1).....	82
<i>Figura 34.</i> Contorno melodía b1. ....	83
<i>Figura 35.</i> Fragmento de transición.....	83
<i>Figura 36.</i> Retorno a la A.....	84
<i>Figura 37.</i> Codetta.....	85
<i>Figura 38.</i> Periodo A, minueto I (c. 1 – 8). ....	87
<i>Figura 39.</i> Estructura Periodo A, Minueto I, antecedente, motivo y consecuente. ....	88
<i>Figura 40.</i> Periodo B. ....	90
<i>Figura 41.</i> Periodo A, minueto II. ....	91
<i>Figura 42.</i> Periodo B, Minueto II. ....	92
<i>Figura 43.</i> Periodo B, b'', Minueto II. ....	93
<i>Figura 44.</i> Inicio anacrúsico alemanda de J.S Bach - Suite in E minor, BWV 996.....	123
<i>Figura 45.</i> Inicio anacrúsico alemanda J.S Bach.....	123

Figura 46. Inicio anacrúsico, alemanda J.S Bach. ....	124
<i>Figura 47.</i> Inicio anacrúsico, alemanda J.S Bach Suite in A major. ....	124
<i>Figura 48.</i> Inicio anacrúsico, I movimiento Suite Op. 34, C.M Widor.....	125
<i>Figura 49.</i> Motivo principal, I movimiento.....	126
<i>Figura 50.</i> Consecuente 1. ....	126
<i>Figura 51.</i> Consecuente 2. ....	127
<i>Figura 52.</i> Periodo a' .....	127
<i>Figura 53.</i> Periodo a'' y repetición del periodo a' iniciado por el piano. ....	129
<i>Figura 54.</i> Antecedente (reiterado por el piano). ....	129
<i>Figura 55.</i> Periodo de transición. ....	130
<i>Figura 56.</i> Tema B.....	131
<i>Figura 57.</i> Repetición frase del Tema B, b'' .....	132
<i>Figura 58.</i> Reiteración frase principal del Tema A. ....	132
<i>Figura 59.</i> Comentario del piano, elaborado sobre el material del Tema B, respuesta de la flauta elaborada con materiales de A y B. ....	133
<i>Figura 60.</i> Puente.....	134
<i>Figura 61.</i> Segmento contrastante. ....	135
<i>Figura 62.</i> Cadencia.....	136
<i>Figura 63.</i> Puente en Do menor, ejecutado por la flauta. ....	137
<i>Figura 64.</i> Segmento de transición, re-exposición. ....	138
<i>Figura 65.</i> Coda. ....	139
<i>Figura 66.</i> Cadencia II de la flauta. ....	139
<i>Figura 67.</i> Ejemplo: Alemanda. G.F. Händel, Allemande in A minor, HWV 478. ....	141

<i>Figura 68.</i> Comentario de apertura.....	145
<i>Figura 69.</i> Parte a'.....	146
<i>Figura 70.</i> Parte a''.....	146
<i>Figura 71.</i> Intervención melódica del piano sobre el tema a'.....	147
<i>Figura 72.</i> Tema B, trio.....	148
<i>Figura 73.</i> Contorno melodía piano.....	149
<i>Figura 74.</i> Imitación de la melodía del piano, efectuada por la flauta.....	150
<i>Figura 75.</i> Pasaje de retorno al principio.....	151
<i>Figura 76.</i> Reiteración del tema B.....	151
<i>Figura 77.</i> Coda de finalización.....	152
<i>Figura 78.</i> Antecedente, con inicio anacrúsico, y nota de inicio del piano.....	156
<i>Figura 79.</i> Consecuente, frase modulante a Si bemol menor.....	157
<i>Figura 80.</i> Frase a2.....	157
<i>Figura 81.</i> Exposición del tema principal en Si bemol menor, con cadencia perfecta en La bemol mayor.....	158
<i>Figura 82.</i> Antecedente expuesto por el piano, consecuente ejecutado por la flauta (a3).....	159
<i>Figura 83.</i> Tema B.....	160
<i>Figura 84.</i> Motivo a2.....	160
<i>Figura 85.</i> Relación interválica, motivo a2 y motivo del Tema B.....	161
<i>Figura 86.</i> Motivo del Tema B.....	162
<i>Figura 87.</i> Repetición modificada del motivo.....	162
<i>Figura 88.</i> Breve desarrollo del motivo del Tema B por secuencias y forma de la melodía.....	163
<i>Figura 89.</i> Repetición del motivo en Re disminuido y su resolución el Mi bemol menor.....	164

<i>Figura 90.</i> Desarrollo en secuencias del motivo del Tema B. ....	164
<i>Figura 91.</i> Motivo del tema B2, mutación del motivo del tema B1. ....	165
<i>Figura 92.</i> Repetición del motivo del tema B2 con variación. ....	165
<i>Figura 93.</i> Desarrollo del motivo B2 a partir de secuencias, y clímax. ....	165
<i>Figura 94.</i> Pasaje de transición, diálogo entre la flauta y el piano. ....	166
<i>Figura 95.</i> Cadencia de la flauta. ....	166
<i>Figura 96.</i> Repetición de la cadencia de la frase a2. ....	167
<i>Figura 97.</i> Reiteración de la flauta. ....	168
<i>Figura 98.</i> Consecuente desarrollado en secuencias. ....	168
<i>Figura 99.</i> Secuencia de trinos y final. ....	169
<i>Figura 100.</i> Breve introducción del piano. ....	173
<i>Figura 101.</i> Motivo principal Sección A. ....	174
<i>Figura 102.</i> Antecedente y consecuente, tema principal de la sección A. ....	175
<i>Figura 103.</i> Desarrollo Tema A, línea melódica llevada por la flauta. ....	175
<i>Figura 104.</i> Tema principal desarrollado sobre la armonía de sexto napolitano (Re bemol). ...	176
<i>Figura 105.</i> Nuevo motivo expuesto por la flauta; contra canto del piano. ....	177
<i>Figura 106.</i> Imitación del piano de la melodía expuesta por la flauta y el contrapunto. ....	177
<i>Figura 107.</i> Conclusión de la primera idea del movimiento. ....	178
<i>Figura 108.</i> Comentario adicional, desarrollo de a'. ....	179
<i>Figura 109.</i> Variación del pasaje a'. ....	180
<i>Figura 110.</i> Desarrollo material de a'. ....	180
<i>Figura 111.</i> Desarrollo de a' en tresillos. ....	181
<i>Figura 112.</i> Notas de los compases 38 – 45 puestas en relieve. ....	182

<i>Figura 113.</i> Tema de la flauta.....	182
<i>Figura 114.</i> Reiteración del motivo principal a cargo del piano. ....	183
<i>Figura 115.</i> Tema sección B expuesto por el piano. ....	184
<i>Figura 116.</i> Canto de la melodía soprano realizada por la flauta. ....	185
<i>Figura 117.</i> Diálogo entre flauta y piano.....	185
<i>Figura 118.</i> Imitación de voces intermedias por la flauta. ....	186
<i>Figura 119.</i> Variación del tema de la sección B realizado por el piano. ....	187
<i>Figura 120.</i> Reparición del tema principal tocado por el piano, antecedente y consecuente. ..	188
<i>Figura 121.</i> Desarrollo del motivo principal, alternancia entre flauta y piano.....	189
<i>Figura 122.</i> Desarrollo del motivo principal en tonalidad de Do sostenido menor, variaciones melódicas ejecutadas por el piano, y un nuevo motivo expuesto por la flauta. ....	190
<i>Figura 123.</i> Desarrollo elaborado sobre materiales sonoros de la sección A.....	191
<i>Figura 124.</i> Recapitulación. ....	192
<i>Figura 125.</i> Desarrollo Tema A sobre el registro agudo de la flauta. ....	192
<i>Figura 126.</i> Pasaje de cierre Tema A. ....	193
<i>Figura 127.</i> Variación del pasaje de cierre del tema A en la recapitulación. ....	193
<i>Figura 128.</i> Segmento de transición en Fa menor. ....	195
<i>Figura 129.</i> Tema B recapitulado por el piano, y acompañamiento de la flauta en arpeggios. ...	196
<i>Figura 130.</i> Tema A, expuesto por el piano en la coda.....	197
<i>Figura 131.</i> Secuencia de trinos extendida.....	198
<i>Figura 132.</i> Cadencia y pasaje (material sonoro).....	198
<i>Figura 133.</i> Cadencia y pasaje (material sonoro).....	199
<i>Figura 134.</i> Cadencia y pasaje (material sonoro).....	199

<i>Figura 135.</i> Repetición del Tema B en modo menor, Coda. ....	200
<i>Figura 136.</i> Conclusión. ....	201
<i>Figura 137.</i> Introducción sobre el tema “Entrada de Carmen”. ....	215
<i>Figura 138.</i> Tema de Don José; Dúo Final.....	217
<i>Figura 139.</i> Segmento de Fantasía (Mi menor).....	218
<i>Figura 140.</i> Tema “el destino”, final del preludio.....	220
<i>Figura 141.</i> Tema de Micaela (original, Sol menor).....	222
<i>Figura 142.</i> Variación del tema de Micaela, Mi menor. ....	223
<i>Figura 143.</i> Fragmento de fantasía. ....	224
<i>Figura 144.</i> Coda.....	225
<i>Figura 145.</i> Segmento de enlace. ....	226
<i>Figura 146.</i> Texto, la habanera, ópera Carmen de Georges Bizet.....	229
<i>Figura 147.</i> Estructura rítmica de la habanera.....	229
<i>Figura 148.</i> Melodía la habanera, tono original: Re menor (Tema A).....	231
<i>Figura 149.</i> Tema A, la habanera, Fantasía Brillante sobre Carmen. ....	233
<i>Figura 150.</i> Tema B, La Habanera, Fantasía Brillante sobre Carmen. ....	234
<i>Figura 151.</i> Variación I (Tema A).....	235
<i>Figura 152.</i> Variación I (Tema B).....	235
<i>Figura 153.</i> Variación II (Tema A, A1). ....	236
<i>Figura 154.</i> Variación II (Tema A, A2). ....	237
<i>Figura 155.</i> Variación II (Tema B).....	238
<i>Figura 156.</i> Chanson Bohême (Fragmentos).....	240
<i>Figura 157.</i> Introducción piano. ....	242

<i>Figura 158.</i> Estrofa I, Chanson Bohême Fantasía.....	243
<i>Figura 159.</i> Estrofa II, Chanson Bohême, Variación.....	244
<i>Figura 160.</i> Estribillo, Chanson de Bohême, Variación.....	245
<i>Figura 161.</i> Estrofa I, modificada.....	246
<i>Figura 162.</i> Segmento de fantasía sobre arpeggios.....	247
<i>Figura 163.</i> Segmento de enlace en fantasía.....	247
<i>Figura 164.</i> Melodía estribillo, Toreador.....	249
<i>Figura 165.</i> Toreador, Fantasía Brillante sur Carmen.....	251
<i>Figura 166.</i> Final.....	252
<i>Figura 167.</i> Escalas de tonos enteros, centros tonales Si bemol y Re bemol.....	267
<i>Figura 168.</i> Tema Sección 1, “Ruptura”.....	267
<i>Figura 169.</i> Componentes tonales del tema.....	268
<i>Figura 170.</i> Repetición del tema principal con variación.....	270
<i>Figura 171.</i> Exposición de Re bemol, regreso inmediato a Si bemol.....	271
<i>Figura 172.</i> Tema inicial expuesto en el registro grave, Pentatonismo en Sol bemol.....	273
<i>Figura 173.</i> Consolidación del centro tonal de Re bemol.....	274
<i>Figura 174.</i> Aseveración (Assertion), escala de Re bemol en tonos enteros.....	275
<i>Figura 175.</i> Regreso al centro tonal de Si bemol.....	276
<i>Figura 176.</i> Reiteración del tema inicial con variación.....	277
<i>Figura 177.</i> Transformación del tema inicial, cambio de figuración binaria a figuración ternaria. .....	277
<i>Figura 178.</i> Segmento conclusivo, ETE Re bemol.....	278

**Lista de Tablas**

Tabla 1. <i>Forma I movimiento, Andante - Presto</i> .....	52
Tabla 2. <i>Forma II movimiento, Allegro</i> .....	65
Tabla 3. <i>Forma III movimiento, Adagio</i> .....	76
Tabla 4. <i>Minueto I</i> .....	85
Tabla 5. <i>Minueto II</i> .....	85
Tabla 6. <i>Forma I movimiento, Moderato</i> .....	122
Tabla 7. <i>Forma II movimiento, Scherzo</i> .....	144
Tabla 8. <i>Forma III movimiento, Romance</i> .....	155
Tabla 9. <i>Forma IV movimiento, Finale</i> .....	172

**RESUMEN**

**TÍTULO:** GÉNEROS Y FORMAS EN EL REPERTORIO DE LA FLAUTA TRAVERSE DEL BARROCO AL SIGLO XX \*.

**AUTOR:** RAMIRO ANDRÉS PERALES LLERENA \*\*.

**PALABRAS CLAVE:** BARROCO, ROMANTICISMO, IMPRESIONISMO, TEMA CON VARIACIONES, SONATA, SUITE, GÉNERO, FORMA.

**DESCRIPCIÓN:**

La música es considerada una de las expresiones artísticas más jóvenes en la humanidad. Sin embargo existen testimonios prehistóricos registrados en grutas, y restos arqueológicos que datan su origen en el paleolítico, muchos siglos antes de la invención de la escritura cuneiforme creada por los sumerios, la civilización más antigua. La música así mismo es un arte dinámico, el cual, inevitablemente, se ve afectado por los constantes devenires de la humanidad, haciéndose parte esencial del extenso archivo de la historia de las civilizaciones, que alberga el proceso de transformación del ser humano en cada una de las áreas inherentes a su naturaleza: social, política, filosófica, cultural y espiritual.

El presente proyecto, Géneros y Formas en el Repertorio de la Flauta Traversa desde el Barroco al Siglo XX, tiene como fin proponer un modelo de análisis abordado a partir de dos perspectivas: la hermenéutica y la formalista, expuestos por medio de un recital. Mientras que la visión formalista del análisis se enfoca en los elementos que se tienen a la mano, tales como la partitura y los materiales sonoros allí plasmados, la visión hermenéutica aportará aquellos elementos que permitirán la comprensión del inherente proceso evolutivo de la música y, así mismo, una mayor apreciación del valor histórico que la música Occidental ha legado a la humanidad. De esta forma el músico lograra una mejor interpretación de las obras del repertorio erudito de la flauta traversa al adquirir una amplia perspectiva del contenido musical, emocional e ideológico anclado a la música.

---

\* Trabajo de grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes. Director de proyecto: Santiago Emilio Sierra Ruiz, Maestro en flauta.

**ABSTRACT**

**TITLE:** GENRES AND FORMS IN THE REPERTORIE OF CONCERT FLUTE FROM THE BAROQUE TO THE TWENTIETH CENTURY\*.

**AUTHOR:** RAMIRO ANDRÉS PERALES LLERENA\*\*.

**KEYWORDS:** BAROQUE, ROMANTICISM, IMPRESSIONISM, THEME AND VARIATION, SONATA, SUITE, GENRE, FORM.

**DESCRIPTION:**

Music is considered to be one humanities youngest artistic expressions. Nevertheless we can find prehistoric references in caves and archaeological remains which date back to the paleolithic era, many centuries before the Sumerians, the oldest known civilization, before the creation of the cuneiform writing. Music itself is a dynamic art which inevitably is influenced by what has been happening throughout human existence around it. This constant change has made music an essential part of the extensive archives in the history of human civilizations and demonstrates the transformation process of the human being in each of the areas inherent to its nature: social, political, philosophical, cultural, and spiritual.

The current project, Genres and Forms in the Repertory of Concert Flute from the Baroque Period to the Twentieth Century, aims to propose a model of analysis from two distinct perspectives, hermeneutics and formalism, presented in the form of a recital. While the formalist view of the analysis focuses on the elements that are at hand, such as the score and the musical instruments, the hermeneutic vision will contribute elements that will permit the understanding of the inherent process of the evolution of music, as well as a greater appreciation of the historical values that Western music has bequeathed to mankind. In this way the musician will achieve a better interpretation of the scholarly repertoire of flute works by acquiring a broad perspective of the musical, emotional, and ideological content anchored to the music.

---

\* Bachelor Thesis

\*\* Faculty of Human Sciences, Bachelor of Musical School. Director: Santiago Emilio Sierra Ruiz, Master in flute

## INTRODUCCIÓN

Un llamativo fragmento de las pinturas rupestres –primera de las manifestaciones plásticas del hombre- de Cogul, en la provincia de Lérida, España, muestra lo que sería la expresión primaria de que en ese entonces existía una música. Una música paleolítica, aludiendo a ese estadio de la Edad de piedra donde el hombre, con el descubrimiento del arte, a decir de Henry Breuil, adquiere su verdadera dimensión humana y social.

Las diferentes estaciones arqueológicas de los montes leridanos, que dan cuenta de la cotidianidad de nuestros antepasados, son dicientes en este proceso de indagación de los orígenes de la música. En la de Cogul, situada en una oquedad, quedaron impresas dos curiosas escenas: una de dos mujeres que aparentan sujetar una vaca cerca de un toro, y en la otra, probablemente ritual, nueve féminas bailan en torno a un hombre desnudo. La representación más antigua de la mujer y del arte de la danza descubierta hasta nuestros días. La música al servicio de un ritual misticofálico, es decir, de adoración al dios falo.

Quiere decir que la música desempeñó un papel unificador en la historia de los pueblos primitivos. Así que la danza, y detrás de ésta la música, se pierde, si nos atenemos a las muestras de Cogul, en los tiempos lejanos, y se supone que tuvo su nacimiento en prácticas mágicas y con el origen del trabajo. En “la noche de los tiempos”, parafraseando el título de la obra de Barjavel.

La encontramos en el mito de Orfeo y su maravillosa lira, capaz de poner a sus pies monstruos para rescatar su esposa o la inclinación de las lises cuando cerca de ellas la ejecutaba. La leímos en la biblia conociendo el virtuosismo de David en la interpretación del arpa. Occidente y Oriente identificados a través de la música.

Tras ese lenguaje cantado y su evolución hasta nuestros días, buscando conocer las entrañas de una de las Bellas Artes legada por el hombre; descubriendo los recursos de toda

índole a los que ha apelado para embellecer el mundo mediante las notas armoniosas de una melodía, se expone el presente aporte.

Esta breve ilustración del arte de la música y su desarrollo a través de la historia y el pensamiento, introduce al lector en una de las disciplinas más importantes dentro de la educación del músico profesional, engendrado en el vientre de las instituciones de educación superior: el análisis musical. Para el músico, conocer y comprender la música como el resultado de un proceso histórico se constituye en una competencia necesaria para su formación como conservador del legado cultural heredado del proceso transculturación tri-étnica de la cual nacieron las sociedades latinoamericanas, especialmente las asentadas en el territorio colombiano.

Este trabajo tiene como fin primario exponer la importancia del análisis musical en una estrecha unidad a la interpretación instrumental, abordado desde dos perspectivas descritas por Latham (2008) para el ejercicio de esta disciplina: la hermenéutica y la formalista. Orientar al músico hacia una percepción científica, racional y crítica de su labor coadyuvará a su desempeño como ciudadano del mundo, en una era de la sociedad en constante cambio, con grandes demandas a nivel intelectual. Así mismo se propone un modelo de análisis basado en las dos perspectivas esbozadas por Latham, expuesto a través de cuatro obras representativas del repertorio de la flauta travesa en diferentes periodos históricos de la música y sobre distintos géneros y formas musicales. Para ello se realizó una recopilación de información, extraída del material bibliográfico de la biblioteca de la Universidad Industrial de Santander y de recursos electrónicos consultados en internet, con los cuales se ilustran los contextos históricos, estilísticos, teóricos y filosóficos que revelan las condiciones en las que se originaron las obras

seleccionadas. Cada uno de estos elementos obtenidos de las fuentes históricas se asoció con las cualidades estructurales de las obras, aplicándose el tipo de análisis hermenéutico.

Con base a textos netamente enfocados en la estructura musical, tales como la Armonía de Walter Piston y algunas premisas de textos de Arnold Schöenberg y Heinrich Schenker, se realizó el trabajo de análisis formal, en donde se realiza un tratamiento de las cualidades estructurales de las obras tales como la melodía, el ritmo, la armonía y la forma.

En lo relacionado a la evolución de los géneros y la forma a través del tiempo, se compara su estado primitivo con el estado moderno, observando los usos dados a estas producciones creativas antes y después, los fenómenos sociales que determinaron su evolución y los cambios a nivel estructural (melodía, ritmo, armonía, forma) basados en las reestructuraciones de la sociedad a nivel político, cultural, económico, filosófico y religioso.

La convergencia de estos dos tipos de análisis enriquece la estructura de pensamiento del intérprete, desarrollando múltiples competencias como la indagación, la reflexión, el análisis, la investigación, la comprensión, el pensamiento crítico, entre otros, contribuyendo de esta manera a su crecimiento integral, nutrido de las capacidades necesarias para ser un agente transformador de la sociedad y un promotor de la cultura y el sentido de pertenencia.

## 1. Justificación

La flauta, como la conocemos hoy en día, ha tenido multitud de cambios no solo en su construcción sino también en la utilización que se le ha asignado dentro de los diferentes estilos y formatos instrumentales a lo largo de la existencia de la humanidad. En la prehistoria, la flauta, elaborada solamente con un trozo de caña o un hueso con orificios, desempeñaba un rol específico dentro de la música de aquel tiempo, en donde aún no se tenía una noción de la música como arte sino como un elemento complementario en la celebración de ceremonias y rituales de carácter espiritual y místico.

La música, con el pasar del tiempo mantiene ese carácter ceremonial; su función como elemento social de la vida en comunidad y como un medio para expresar sentimientos, emociones, formas de pensar, concepciones del mundo, etc. se ha mantenido hasta la actualidad. El cambio se ha producido en los entornos en los cuales la música se ha hecho presente, y en las motivaciones y necesidades expresivas que impulsaban a la ejecución de la música los cuales se definían en base a las nuevas tendencias y corrientes de pensamiento que surgían con el transcurrir del tiempo. Cabe resaltar que la música hasta ese entonces era considerada un mismo arte junto con la danza y la poesía.

Según los estudios de la historia de la música, antes de la edad media, las tendencias musicales se expandieron de lo espiritual a lo terrenal, lo profano, lo festivo, y el rol de la música en la sociedad pasa a ser diferente. Así mismo la aparición del teatro en la Antigua Grecia, le dió un giro trascendental a las características de la música. Los gustos musicales y las preferencias sonoras de las comunidades de esta época cambiaron notoriamente. La flauta aparece como un instrumento acompañante en la música, la danza y el teatro, en los funerales y en las endechas, en la poesía épica, los himnos, las odas, y otros géneros poéticos, junto a otros instrumentos de

cuerda como la lira y la percusión, pero hasta entonces, su intervención como instrumento solista no se había apreciado aún. Antes de la invención del sistema de escritura musical, la interpretación de la música era de forma improvisada, o era transmitida de forma directa a través de la imitación y la memorización. Solo hasta después de la edad media, y junto con la invención de la notación musical, se comienzan a escribir piezas musicales, entre ellas el repertorio para flauta y hasta la época del barroco, la flauta empieza a tener una participación destacada como instrumento solista.

A través de este proyecto se busca mostrar ese desarrollo que ha tenido la música para flauta traversa en el ámbito de los géneros más destacados de la música del Barroco, periodo en el cual la música tuvo un amplio y variado desarrollo testificado por las técnicas de composición, las formas musicales, la nueva funcionalidad de la melodía y la armonía y el virtuosismo instrumental. Estos géneros, debido a las muchas posibilidades que ofrecen al momento de plasmar ideas musicales contrastantes, han trascendido a través del tiempo manteniendo su forma primitiva pero en un nuevo lenguaje que abarca diferentes conceptos e ideas musicales, texturas y recursos sonoros correspondientes cada periodo de la música subsiguiente.

Unido a esto, el proyecto tiene como intención incentivar al amor y la valoración a este tipo de música y orientar a los músicos en proceso de formación a entender la importancia de los aportes de la música culta heredada de Occidente en el origen de la música popular. También, motivarlos a tener un acercamiento a este tipo de repertorios, como una herramienta que les permitirá mejorar su interpretación instrumental y desarrollar las competencias como el análisis, la comprensión, la abstracción y la reflexión en cada área de la música.

Tener conocimiento acerca del proceso de evolución en el repertorio de la flauta, y la trascendencia que han tenido los géneros como la suite, la sonata y tema con variaciones, brinda

la posibilidad de enriquecer el criterio musical de cada instrumentista, expandiendo su mente hacia un sentido más amplio de su interpretación, que abarque no solo la parte técnica, sino también el ámbito hermenéutico y exegético. De igual forma, ofrece al estudiante la posibilidad de realizar un trabajo más profundo y significativo en su estudio individual del instrumento que lo llevará a ahondar en otras áreas que el estudio técnico no puede desarrollar.

Hoy en día tener acceso a escenarios donde se expongan obras musicales de carácter erudito no se encuentra tan limitado como en los tiempos antiguos. El florecimiento de las nuevas tecnologías y las telecomunicaciones, y el abismal cambio dentro de la estructura de la sociedad ha permitido a las artes heredadas de Occidente estar al alcance de todos. Sin embargo, el auge de las músicas populares en América Latina, emergidas a partir del siglo XX, han desplazado en cierta forma a la música erudita y, en consecuencia, el interés de la sociedad hacia esta música se ha ido desvaneciendo, minimizándose a un pequeño conglomerado de personas que aún sienten afecto por un arte de porte intelectual, que vincule otras áreas del pensamiento tales como la reflexión, la apreciación, la indagación, entre otros, y que busca generar sensaciones profundas que aviven el sentido humanista, sentir que dio origen a muchos de los movimientos intelectuales que cambiaron la historia, y que involucraron la música como un elemento de persuasión y de consolidación de las ideologías de cada movimiento.

## 2. Objetivos

### 2.1 Objetivo general

Exponer mediante el análisis y la interpretación musical la trascendencia que han tenido los géneros barrocos como la suite, la sonata y el tema con variaciones a través del tiempo, para así reconocer como las tendencias y recursos sonoros de los periodos musicales subsiguientes de la música se han manifestado en ellas.

### 2.2 Objetivos específicos

- Presentar un recital para flauta con acompañamiento de piano en un escenario institucional.
- Realizar un análisis de las obras a interpretar centrado en los aspectos histórico, contextual, estilístico, formal, armónico y morfológico.
- Convencer acerca de la importancia que, dentro de la formación de músicos intérpretes profesionales en flauta, posee la ejecución y el análisis de este tipo repertorio.
- Mostrar la trascendencia que tiene el conocimiento de las características musicales de estos géneros musicales como herramienta para mejorar la interpretación de los mismos.
- Motivar a otros músicos del instrumento a tener un acercamiento a la disciplina del análisis y al repertorio representativo de la flauta travesa.

### 3. Programa del Recital

A continuación se mostrará el orden en que se interpretarán las obras en el Recital. Hay que resaltar que el orden estipulado no se encuentra estrictamente de acuerdo al periodo sino al carácter musical de cada obra.

#### **Sonata en Do mayor, para flauta y continuo BWV 1033**

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

- I. Andante – Presto
- II. Allegro
- III. Adagio
- IV. Minueto I, Minueto II

#### **Suite Op. 34, para flauta y piano**

Charles Marie Widor (1844 – 1937)

- I. Moderato
- II. Scherzo
- III. Romanza
- IV. Finale

#### **Syrinx**

Claude Achille Debussy (1862 – 1918)

#### **Fantasia Brillante Sur Carmen de Georges Bizet**

François Borne (1840 – 1920)

#### **4. Análisis musical de las obras que conforman el programa del Recital.**

El análisis es considerado por muchos exégetas de la música como una de las disciplinas más importantes dentro de la formación de músicos intérpretes. Muchos le asignan una importancia tan vital para la preparación, tal como la que se le otorga al estudio técnico del instrumento. Dicha consideración se ha originado debido a la “variedad de técnicas y procedimientos” (Latham, 2008, p. 75) empleados para llevar a cabo el análisis, los cuales involucran una serie de competencias que son necesarias para la formación del músico integral. De esta forma, el análisis no sólo será tarea de los investigadores, directores y compositores, sino también de los músicos intérpretes cuyo ejercicio se centraliza en la ejecución de obras para solista y música de cámara. Latham (2008) considera que el análisis es interpretación, debido a que aquellos que realizan el análisis trabajan directamente con el material empleado en la composición, indagando en su significado.

Dentro de su conformación general, el análisis posee dos vertientes: la primera que implica un examen minucioso acerca de los materiales musicales utilizados dentro de una obra específica; la segunda aborda una serie de elementos externos a la obra, tales como el contexto histórico y social, el autor, el estilo (sea barroco, clasicismo, romanticismo) y las concepciones estéticas propias de cada estilo. El enfoque sobre el cual se desarrolle el análisis definirá su carácter.

Abordar el análisis desde el ámbito del material musical, se denomina análisis formal. Dicho análisis se centra en las cuestiones estructurales de la obra que están de primera mano, entre ellas: la forma (binaria, ternaria, sonata, rondó, etc.), la textura (contrapuntística, homofónica, monódica, mixta), la armonía, las funciones melódicas (Latham, 2008, p. 75) y el ritmo. Aquel análisis centrado en los componentes externos a la obra, mencionados anteriormente, se le denomina análisis hermenéutico, el cual así mismo abarca la aplicación de una serie de teorías

acerca de la música, algunas técnicas de análisis propuestas por investigadores y teóricos en el área y el estudio de los procesos compositivos que llevaron a la creación de las obras. Esta segunda forma de análisis tiene como finalidad proponer maneras de comprender e interpretar el lenguaje musical y los conceptos empleados en una composición, de modo que el intérprete logre una mayor apreciación de su contenido y lo proyecte a la audiencia.

Es preciso mencionar que en muchas ocasiones los análisis se confeccionan a manera de propuestas intelectuales. Nadie que realice un análisis puede aseverar que su propuesta sea la verdad absoluta o la última palabra. La música puede ser percibida de diversas maneras y una perspectiva de análisis no está exenta de ser complementada por visiones y aportes analíticos distintos a la concepción personal del analista. Los datos históricos arrojarán aproximaciones, pero no garantizarán una verdad absoluta.

La intención o propósito del análisis, abordado desde sus bifurcaciones, formalista y hermenéutica, se puede encausar a varios fines. En primer lugar el uso de esta disciplina se puede dirigir en miras a entender la música desde una perspectiva espiritual y psicológica, indagando acerca de la forma en que los sonidos producen un efecto en el ser interior del oyente. Así mismo la realización de un análisis, sea formal o hermenéutico puede ser motivado por la admiración de una obra específica. También, se puede constituir en un medio pedagógico para la enseñanza de la composición, estudiando las características formales, estilísticas y estéticas de cada periodo de la música.

De un modo general, por medio del análisis se busca entender, o mejor, tener un acercamiento a los motivos y razones que llevaron a los compositores a la creación musical, reduciendo al máximo la especulación y las nociones personales, fundamentando los conceptos sobre argumentos válidos aportados por la historia. Es así como el músico aprende a desarrollar su

criterio musical, cimentado no solo en su opinión personal sino también en las teorías que circundan en torno a la música.

Por medio de este aporte, se busca proponer un método de análisis que abarque ambas vertientes, tanto el análisis formal como el hermenéutico, y de esta manera disponer de los beneficios que ambas maneras ofrecen con el fin de lograr una aprehensión integral de las obras escogidas para el desarrollo del recital.

#### **4.1 Sonata en Do mayor para flauta y bajo continuo BWV 1033, Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)**

##### **4.1.1 Contexto histórico.**

*4.1.1.1 El periodo barroco.* Una de las épocas que proporcionó cambios significativos en la evolución de la música fue el periodo barroco, que tuvo su inicio en Italia en el siglo XVII. El siglo XVII fue un tiempo de avances y cambios en las ideologías políticas, sociales, económicas, filosóficas y científicas. Fue el periodo de la historia donde se generó la mayor cantidad de capital intelectual de los últimos cuatro siglos del continente europeo. Se establecieron los fundamentos para el desarrollo social y científico de las épocas posteriores. Es la época de la Ilustración y la supremacía de la razón sobre los sentidos. Se abandonaron muchas tradiciones propias del Renacimiento y se adoptaron nuevas formas de comprender el mundo.

El suceso que determinó la corriente de pensamiento del siglo XVII fue la revolución científica. Quienes iban a la vanguardia de este movimiento intelectual eran los investigadores y pensadores que se fundamentaba en los principios matemáticos, la razón, la lógica, la observación y el empirismo. El científico Johannes Kepler “demostró que los planetas,

incluyendo la Tierra” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 362), giraban alrededor del Sol en órbitas diferentes. Galileo Galilei realizó estudios que demostraron los principios físicos que rigen el movimiento. Sir Francis Bacon defiende el empirismo como principio para entender y conocer el mundo a través del método inductivo, y rechaza las tradiciones de la antigüedad fundamentadas en la teogonía. René Descartes, en contraposición a la teoría de Bacon, propone el método deductivo, el cuál explicaba que el universo se podía comprender mediante procesos matemáticos, la lógica y el razonamiento. Isaac Newton formula la teoría de la gravitación y desarrolla un método científico que sería el modelo a seguir en los siglos posteriores al combinar las estrategias inductivas y deductivas planteadas por Bacon y Descartes (Burkholder, Grout & Palisca, 2010). Las concepciones sobre el mundo y la forma de conocerlo se vuelven cada vez más objetivas, el ser humano ya no se limita solamente a los sentidos para conocer su entorno sino que da lugar al razonamiento como método casi infalible para adquirir conocimientos.

Cada descubrimiento fue conduciendo a la humanidad hacia nuevos horizontes de pensamiento y a superar la época del oscurantismo del medioevo. Así mismo, esta tendencia hacia la innovación y la búsqueda de nuevas formas de manifestar el espíritu humano se ve manifestado también en las artes y la música. Los compositores procuran una expresión musical que rete al oyente a ir más allá de la sola percepción auditiva y del deleite de los sentidos; el “efecto percibido” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010 p. 396) comienza a jugar un rol muy importante dentro de los intereses de los compositores al momento de escribir la música.

La transición del Renacimiento al Barroco estuvo marcada por los conflictos políticos y religiosos, en los cuales se definían los modelos de gobierno, y en donde muchas naciones luchaban por su independencia. También sucedieron fuertes enfrentamientos por territorio. Los avances a nivel intelectual también produjeron pensamientos políticos fundamentados en la

democracia y en la soberanía del Estado. Las reformas religiosas estallaron en guerras que se prolongaron durante décadas las cuales devastaron muchos países generando fuertes crisis a nivel social. Estos conflictos a nivel político y religioso tuvieron un efecto directo sobre la música debido a que los gobernantes y las autoridades eclesiásticas eran los principales mecenas. La música se constituyó en un aliciente para el alma y el espíritu en medio de una sociedad asediada por los conflictos ideológicos.

Los modelos socioeconómicos como el capitalismo y organizaciones como la “sociedad por acciones” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010 p. 363) en países como Holanda, Gran Bretaña y el Norte de Italia permitieron la construcción de escenarios para la exposición de las artes escénicas como los teatros de ópera, favoreciendo así la proliferación de las representaciones artísticas tales como la ópera pública, el teatro y el concierto grosso. De igual modo, se acrecentó la demanda de “música publicada” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010 p. 363), la enseñanza musical y el perfeccionamiento de los instrumentos musicales. El modelo económico capitalista trajo como consecuencia una fragmentación de la sociedad, separando las clases altas de las clases medias y bajas y de igual forma separó los gustos y tendencias musicales.

Italia se convierte en un eje del comercio en Europa, transformándose en una potencia económica debido a la abundancia de recursos que la nación adquiría gracias a la exportación e importación. Esto favoreció en gran manera a los músicos debido a la demanda por parte de las cortes, la Iglesia y las ciudades que veían en el arte una forma de competir por prestigio. Los italianos apoyaron de tal manera la música y las demás artes que se hicieron a la vanguardia de las innovaciones musicales y las artes escénicas, las cuales trascendieron a tal punto de convertirse en la “influencia dominante en la música europea a lo largo de todo el siglo XVII”. (Burkholder, Grout & Palisca, 2010 p. 475)

**4.1.2 El ámbito musical.** En el ámbito musical, el barroco abarca los siglos XVII y XVIII el cual culmina con la muerte de Johann Sebastian Bach en 1750. El principio del siglo XVII se constituyó en una época de abundante innovación a nivel musical, lo cual marcó el inicio del periodo al que se le denomina Barroco. Los compositores de esta época exploraban nuevas formas de hacer música; esto los llevó a concebir nuevos elementos de expresión como el bajo continuo, la monodia y el recitativo. Así mismo, surgen nuevos géneros como la ópera, la suite y la sonata. Vale la pena anotar que durante este periodo el carácter teatral obtuvo un lugar muy destacado dentro de la producción musical. En el arte del siglo XVII el dramatismo ocupa un papel muy importante, y compositores como Monteverdi, Bach y Vivaldi procuraron, por medio de la expresión musical, el “movimiento de los afectos” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 361).

La música del barroco se caracteriza por otorgar mayor importancia al solista o los solistas, sean vocales o instrumentales, y el bajo continuo se constituye en el acompañante por excelencia. También se busca lograr una “interpretación idiomática” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 361) en la cual los compositores buscan, a través de la expresión musical, manifestar un concepto, idea o pensamiento propio que refleje su idiosincrasia o nacionalidad, un sello personal que identifique sus obras. Este concepto es muy similar al *leitmotiv* aplicado a la música de Richard Wagner, en donde una melodía, ritmo o progresión armónica representa de manera simbólica a un personaje, un objeto o un pensamiento. Cada una de estas características estéticas nuevas de la música se ajustaba a las nuevas necesidades de expresión de la sociedad de aquel tiempo.

**4.1.2.1 El término barroco y su relación con la música.** El término barroco fue tomado del portugués, que significa “perla de forma irregular” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 365). El término se atribuía aquello que era anormal, estrambótico, ordinario, de mal gusto o desagradable. Era utilizado de manera peyorativa por los críticos del siglo XVIII los cuales preferían un estilo “nuevo y más sencillo” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 365). Pero, hasta el siglo XIX, esta denominación comenzó a esbozar un nuevo concepto, diferente a lo que en el Renacimiento se consideraba como bello. El término asume un significado positivo luego de que los críticos del arte del siglo XIX comenzaran a apreciar las preferencias hacia lo suntuosamente ornamentado, el carácter dramático de las obras y la expresividad aplicada a la pintura por los artistas del siglo XVII.

La palabra irregular no solo se debe usar para referirse a objetos que no tienen una forma definida en el sentido de si son atractivos, sino también para describir algo que no tiene una forma común o que es extraño sin excluir su belleza. El nuevo significado de la palabra barroco en el siglo XIX, hace referencia a que las nuevas tendencias artísticas y estilos compositivos se salían de los paradigmas y esquemas tradicionales heredados del Renacimiento. La irregularidad no es sinónimo de ausencia de belleza, su utilización remite a un nuevo ideal de esta, basado en lo monumental, lo majestuoso, lo adornado, lo exuberante y ostentoso. En las dos primeras décadas del siglo XX, los historiadores de la música, observaron una gran cantidad de estas cualidades de exuberancia, ostentabilidad, decoración y dramatismo en una gran mayoría de la música compuesta durante el periodo barroco.

En el Barroco no solamente se busca evocar belleza que agrade los sentidos a través de la expresión artística, sino también generar un efecto en las emociones y los sentimientos de quien los contempla. Las obras ya no producen admiración únicamente, también sentimientos fuertes y

asombro. De esta manera el Barroco adquiere esa cualidad de dramatismo y teatralidad. El arte así mismo se convirtió en un medio persuasivo para defender ideales políticos y religiosos debido a su capacidad para mover las emociones y los sentimientos.

El arte y la música en el siglo XVII se convierten en el medio por excelencia para retratar las emociones y los sentimientos, y así mismo se constituía en el recurso para plasmar las nuevas concepciones y formas de pensar sobre el ser humano y su posición en el mundo.

**4.1.2.2 Las nuevas formas de expresión de la música del siglo XVII.** El barroco fue un periodo que dio a luz a muchas de las formas de expresividad musical que se conocen hoy en día. En él se produjeron un gran número de géneros y estilos compositivos que durante el Renacimiento solo fueron sombra de lo que había de venir en el siglo XVII. Géneros como la ópera, el concierto, la suite y la sonata tuvieron origen en este periodo y se constituyeron en los pilares para la creación musical de muchos compositores. Así mismo, géneros como la fantasía y el preludio adquirieron un lugar destacado dentro de la composición como géneros instrumentales independientes. Otros como el motete y el madrigal fueron sustituidos por la ópera, la cantata, la misa, el oratorio y el concertato, adaptándose a los nuevos formatos instrumentales en donde ya no solamente se le daba primacía a la voz y al texto, sino que así mismo las partes instrumentales fueron tomando un rol muy importante en el propósito de suscitar afectos y generar “fuerzas contrastantes” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010 p. 375) por medio de la variedad tímbrica.

Así mismo, la tendencia hacia el mover de los afectos se consolidó fuertemente en este periodo y los nuevos estilos, texturas y formatos instrumentales y vocales se ajustaron a esta

preferencia, la cual trascendió hacia siglos postreros, siendo el Romanticismo el desbordamiento de esta nueva manera de concebir la música.

**4.1.2.3 Nuevas texturas.** La textura que reinó durante todo el periodo renacentista fue la polifonía la cual consistía en la “presencia sonora” de voces independientes, cada una con su propio desarrollo melódico. En el barroco florece una nueva forma de texturizar la música a partir del uso de la homofonía con la prevalencia melódica de la voz soprano y el acompañamiento del bajo, agregando voces intermedias las cuales cumplían la función de relleno armónico que en ocasiones eran escritas o improvisadas; este suceso musical da como origen la textura de la melodía acompañada donde se destacaban las voces de soprano y bajo que, a diferencia de la textura de melodía acompañada del Renacimiento, se constituyen en las voces esenciales de la composición.

La preferencia por esta textura emana debido a la aparición de la ópera como nuevo género musical y de la necesidad de declamar el texto a través de la expresión musical, por lo tanto, ya no se le daba la misma importancia a todas las voces sino a la voz que lleva la melodía principal, en este caso la soprano, y se refuerza armónicamente con el acompañamiento del bajo continuo.

La diferencia que presenta esta nueva textura a las texturas homófonas del Renacimiento es la predominancia de los dos registros extremos, bajo y soprano.

**4.1.2.4 El bajo continuo.** El predominio de las voces extremas da como origen a un sistema de notación llamado bajo continuo. Este sistema consistía en que el compositor escribía la melodía o las melodías y la línea del bajo, pero otorgaba a los intérpretes del bajo continuo la libertad de agregar notas que complementarían la armonía sugerida por la línea.

El bajo continuo y las notas de relleno armónico se interpretaban con un instrumento que poseyera características tanto melódicas como armónicas nombrados *instrumentos de continuo*, como por ejemplo el clavicémbalo, el órgano, el laúd o el *chitarrone*. Más adelante, a finales del siglo XVII, la línea del bajo continuo se refuerza con un instrumento melódico de registro grave como el fagot, la viola da gamba o el violonchelo.

En el clasicismo este recurso compositivo cae en desuso, pero fue el progenitor de una de las texturas más utilizadas en el siglo XVIII, la melodía acompañada.

**4.1.2.5 Desarrollo de los conceptos de armonía, tonalidad, cromatismo y disonancia.** El uso del bajo continuo condujo a los compositores e intérpretes a concebir los sonidos que conformaban el complemento armónico y que producían consonancias entre ellos como acordes, y no como intervalos que se efectuaban por encima de la línea del bajo únicamente. Esta nueva concepción del bajo acompañante da origen a un concepto rudimentario de tonalidad y el acorde se convierte en la unidad fundamental de la armonía y el acompañamiento. Durante este periodo, la tonalidad comienza a experimentar un desarrollo progresivo, pero mucha de la música escrita a principios del siglo aún estaba influenciada por la modalidad del Renacimiento. El siglo XVII es el inicio de una nueva noción acerca del concepto de disonancia, la cual ya no se contempla como un intervalo que se forma entre las voces, sino como una nota que no encaja dentro del “acuerdo sonoro”. El uso de las mismas se hace más prominente en el periodo barroco siendo un recurso retórico para otorgar mayor emocionalidad a las melodías ya sean vocales o instrumentales.

Así mismo, la naturaleza del contrapunto cambió durante la época barroca. El predominio de las voces extremas y el uso del bajo continuo reformaron el concepto de igualdad de las voces,

dando prioridad al soprano y al bajo, desplazando de esta manera el estilo de composición polifónica típico del siglo XVI, donde cada voz se desarrollaba de manera independiente; las voces intermedias pasan a ser subordinadas del soprano y del bajo. Aún en las formas de contrapunto imitativo la elaboración de las melodías libres queda sujeta a la progresión armónica determinada por las notas del bajo. De esta forma se dio origen a un tipo de contrapunto contemplado desde la armonía.

**4.1.2.6 Concepción del ritmo en el periodo barroco.** Muchas de las elaboraciones rítmicas de la música del barroco estaban determinadas por el género sobre el cual se escribía. Con el surgimiento la ópera, y por ende el recitativo vocal, los compositores del siglo XVII optaron por el uso de ritmos flexibles con el fin de darle libertad al intérprete de actuar el texto musicalizado y hacer énfasis en la declamación de la melodía. De igual forma, las piezas instrumentales de carácter improvisado para instrumento solista, como los preludios, y las fantasías, se les concedió cierto grado de flexibilidad rítmica.

Para géneros y aires de danza, se emplearon ritmos regulares los cuales favorecían la ejecución de los movimientos de manera cadenciosa. La demanda de este tipo de composiciones sobre construcción rítmica regular se hizo cada vez más fuerte, debido a que la danza se había convertido, desde el Renacimiento, en la actividad social más popular.

En muchas ocasiones, los compositores en sus piezas de varios movimientos emplearon ritmos regulares y ritmos flexibles con el propósito de crear contraste entre un movimiento y otro, por ejemplo: el recitativo y el aria, la tocata y la fuga.

**4.1.2.7 El nuevo carácter idiomático de la música.** El siglo XVII fue una época de innovación en todos los sentidos. Los avances tecnológicos de aquel entonces y la búsqueda de un temperamento igual para todos los instrumentos que garantizara una afinación estable, permitieron el perfeccionamiento de todas las familias instrumentales. Así mismo, los compositores comienzan a desarrollar un gusto por la composición para instrumentos solistas. El siglo XVII fue el principio del virtuosismo. En anhelo de los compositores de adicionar dramatismo a sus obras los llevó a crear obras de gran elaboración musical no sólo para conjuntos sino también para intérpretes solistas; su idea era poner a prueba las capacidades de los intérpretes y añadir patetismo a sus obras.

El desarrollo instrumental comenzó a ofrecer nuevos recursos para la creación musical, no sólo en las texturas polifónicas, las cuales imperaban en ese momento, sino también en texturas monódicas. El virtuosismo se convirtió en una nueva forma de suscitar afectos ya que generaba asombro y admiración en la audiencia al percibir la destreza del instrumentista y su emoción al ejecutar la obra. Las piezas se convertían en un desafío para el músico y, en aquel entonces, la sociedad se maravillaba de aquello que evocaba acciones heroicas, lo intrépido, lo monumental, lo épico. Análogicamente era como observar a un deportista de alto rendimiento competir, o a un héroe enfrentándose a una adversidad, que al verlos salir triunfantes generaban inspiración y euforia.

Por lo tanto, el perfeccionamiento de los instrumentos permitió la exploración idiomática por parte de los compositores que, observando las posibilidades técnicas y el timbre de cada instrumento, escribían obras que los llevaran al límite de la interpretación y el movimiento de los afectos. Por ejemplo, ejecutar el segundo movimiento de la Sonata 1033 de Bach hoy en día, gracias al mecanismo de la flauta moderna, es mucho más cómoda que en aquella época donde la

flauta solo constaba de una llave y seis o siete orificios, y la emisión de las notas cromáticas y la afinación de algunas notas naturales requerían la realización de digitaciones físicamente complicadas.

Durante el Renacimiento, las melodías y acompañamientos escritos para instrumentos se pensaban para ser interpretados por todos los instrumentos y no por un instrumento específico. En el periodo barroco la música para instrumentos comienza a volverse idiomática, ajustada a las posibilidades técnicas y tímbricas que ofrecía cada instrumento, hecho que se consolida en el Clasicismo.

**4.1.2.8 El uso de la ornamentación y la improvisación como recursos para la suscitación de afectos.** Los músicos del barroco se caracterizaron por su incansable búsqueda de un lenguaje simbólico que permitiese la evocación de sentimientos, emociones y pensamientos. La ornamentación y la improvisación se convirtieron en recursos para lograr este objetivo. Un aspecto característico de estos nuevos elementos de expresividad musical era que no estaban sujetos sagradamente a la escritura del compositor sino a la habilidad del intérprete. Cabe destacar que la notación musical revolucionó el arte de la música dando como origen a una nueva categoría de músico: el compositor. Pero en el periodo barroco, donde el texto musical se constituye en una base para la ejecución musical y no en una regla estricta a seguir, los intérpretes tenían la posibilidad de adornar las ideas musicales propuestas por los compositores como una manera de producir un efecto emocional en la audiencia; es más, de ellos se esperaba que agregasen a su interpretación elementos que embellecieran la línea melódica propuesta; su participación en la presentación de una obra era tan importante como la del compositor. Por ejemplo: los intérpretes del continuo realizaban improvisaciones de acordes sobre la línea del

bajo continuo para la realización del relleno armónico, de igual forma improvisaban melodías e incluso contrapuntos como una manera de hermostrar la línea melódica que acompañaban.

La ornamentación no solamente se considera proponer adornos que embellezcan una pieza. Los músicos de aquel entonces divisaron en la ornamentación una nueva forma de estimular los afectos y las emociones de las personas.

La exploración idiomática y la búsqueda de nuevos recursos expresivos en la voz y los instrumentos permitieron descubrir nuevas formas de adornar una línea melódica, entre ellas “fórmulas breves llamadas ornamentos” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 379) como los trinos, los grupetos, las apoyaturas y los mordentes, que se agregaban a ciertas notas con el fin de resaltar los acentos, las cadencias y otras partes importantes de la melodía. En algunas ocasiones se empleaban símbolos para designar qué tipo de elemento de ornamentación se podía utilizar en cierta parte de la línea melódica.

También, los intérpretes realizaban “embellecimientos más amplios, como escalas, arpegios y similares”, (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 379) como una manera de añadir una expresión personal a la idea propuesta por el compositor. “Este proceso, denominado ocasionalmente *división, disminución o figuración*” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 379) se empleaba en melodías de tempo lento, las cuales permitían un mayor espacio para la realización de estos procedimientos.

Los ornamentos y la improvisación se establecieron como un rasgo característico de la música barroca, ya que lograban el efecto deseado de los músicos en quienes los escuchaban: el movimiento de las emociones.

Es posible comparar esta nueva tendencia de la música con el arte visual de la época. Si se observa la arquitectura de muchas de las catedrales y palacios reales, se encuentra una

ornamentación esplendorosa que evocan los ideales sociales y las concepciones filosóficas que imperaban en aquella época; ideales de triunfo y de gloria eterna se encuentran plasmados en las esculturas y edificaciones del siglo XVII. Así mismo, la nueva concepción de la música se asemeja a los efectos dramáticos y la expresividad emocional reflejados en la escultura, la pintura y la arquitectura de este periodo.

**4.1.3 La música instrumental en el periodo Barroco.** Ciertamente el barroco fue un periodo de avances en muchos ámbitos de la sociedad, entre ellos el arte. Es durante este periodo donde se gesta todo el capital intelectual sobre el cual se cimentaría la cultura occidental europea. Las artes se convirtieron en la carta de presentación de las diferentes naciones de la Europa del siglo XVII como una forma de plasmar la grandeza, la gloria y el poder. Es de ese pensamiento que se desprende el estilo barroco, de la preferencia por lo fasto, lo decoroso, suntuoso, de lo monumental. Así mismo se despierta un deseo por lo excesivo y ornamentado. La música fue una de las protagonistas principales durante la conformación de la estética artística de este periodo. Su capacidad para mover los afectos, y generar estados de ánimo la ubicó sobre un pedestal. Por esta razón la música tomó un lugar muy importante dentro de la sociedad, tanto como la literatura, la pintura y la arquitectura, convirtiéndose en un medio de expresividad y de sensibilidad. La música en el periodo barroco, así como las demás artes, se hace más dinámica y dramática.

Durante el transcurso del siglo XVII, las funciones sociales de la música se iban haciendo cada vez más evidentes, conforme a la necesidad expresiva de cada esfera de la sociedad, haciéndose distinción entre la “música sacra, la música de cámara y la música para el teatro”

(Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 439), cada una con su estilo particular, adecuado para su propósito social.

Los avances tecnológicos de esta época permitieron el perfeccionamiento de muchos instrumentos, ofreciendo mayores posibilidades a los compositores al momento de crear. El anhelo de grandeza y de gloria del periodo barroco permitió concebir un nuevo estilo compositivo: el virtuosismo. El deseo por lo excesivo encaminó a los compositores al servicio de los grandes mecenas a explotar al máximo los recursos y posibilidades técnicas que ofrecían los instrumentos y el lenguaje musical.

Existen cuatro formas de clasificar la música instrumental del periodo barroco las cuales se basan en el tipo de instrumentación, los escenarios donde se interpretaba, los rasgos nacionales característicos y el tipo de composición.

La música instrumental del siglo XVII podía presentarse en tres escenarios sociales: la iglesia, la cual era uno de los mecenas más influyentes en la proliferación musical, la cámara o recintos privados, como una forma de entretenimiento, y los teatros, donde hacía parte de la representación escénica intensificando el efecto emocional del texto teatral. En cada escenario cumplía una función específica, y la intención por suscitar afectos y el movimiento de las emociones siempre estaba presente. Muchos de estos escenarios estaban al cargo de mecenas.

Así mismo, tomando en consideración la instrumentación como una forma de clasificar la música instrumental del barroco, se encuentra música escrita para instrumentos solistas como el laúd, el clavecín o el órgano, para conjuntos de cámara usando el bajo continuo y para grandes conjuntos instrumentales, donde había dos instrumentos por cada voz.

Las preferencias estilísticas de cada nación europea se constituyen en un elemento esencial para clasificar la música instrumental. Las predilecciones en cada región de Europa Occidental

eran muy distintas entre sí. Los compositores de cada lugar desarrollaban en sus creaciones rasgos propios que identificaban la música de una cultura específica, y la distinguían de las demás. De igual forma, muchos compositores adoptaron rasgos de la música de otras regiones como una forma de enriquecer la producción musical de su lugar de origen y así mismo encontrar formas de componer obras estructuradas en varios movimientos contrastantes. Por ejemplo, Händel empleaba las sicilianas, danza de origen italiano, como parte de los movimientos contrastantes de sus sonatas. J.S Bach empleaba aires de danza como el Bouree y el minué, danzas de origen francés, dentro de sus suites. Así mismo aires de danza como la polonesa, original de Polonia y la *giga* irlandesa eran empleadas por diferentes compositores como una forma de darle variedad a sus composiciones.

Finalmente, el tipo de obra compuesta, así como el tipo de instrumentación permiten clasificar la música instrumental en diferentes géneros. Hasta mediados del siglo XVII predominaron los siguientes géneros y estilos mencionados por Burkholder, Grout y Palisca (2010):

- El estilo improvisado como la tocata, la fantasía o el preludio.
- Piezas fugadas en contrapunto imitativo, como el ricarcare y la fuga.
- Obras de secciones contrastantes, como la *sonata*.
- Composiciones sobre melodías existentes, como el *tema con variaciones*.
- Obras que transforman una melodía dada por medio de recursos ornamentales. *Tema con variaciones*.
- Piezas escritas sobre ritmos de danzas, únicas o reunidas, como la *Suite*. (p. 427, 428)

**4.1.4 Johann Sebastian Bach (1685 – 1750).** Aunque el barroco, como otros sucesos históricos en el campo del arte, debe su nombre a un sentido peyorativo (como sinónimo de decadencia), numerosos historiadores del siglo pasado le han dado el lugar correspondiente. Lo han considerado como el resultado de la profunda crisis económica, social y política que se generó en el siglo XVII, especialmente en Italia, siendo determinantes el apogeo de la contrarreforma y el absolutismo. Enseñar, deleitar y conmover son las características de la dialéctica de esta época de máxima fusión de las artes.

En la música, el período barroco no coincide cronológicamente con el de otras bellas artes, de ahí que se haya coincidido en dividirlo en tres etapas: barroco primitivo, barroco pleno y barroco tardío. Por entre las entrañas de este último se moverá Juan Sebastián Bach para llevarlo a su punto culminante, poniendo de relieve su maestría, exponiendo los recursos contrapuntísticos y estéticos de la herencia barroca en su más alta expresión.

El catolicismo, frente a la necesidad de restituir la fuerza perdida por la reforma protestante, no solo origina la Inquisición para restaurar la fe mediante la autoridad y la fuerza: también apelará a las actitudes artísticas que respondan a dicha urgencia. Profundamente religioso, Bach constituye un soporte valioso con sus sonatas, oratorios, cantatas y obras para órgano, alzándose como uno de los herederos de la culminación del largo período sufrido por la música protestante. Bach es organista y director de orquesta y sus obras religiosas como instrumentales, son repertorio de los conciertos de todo el mundo. Fecundo en su obra, profundidad intelectual, técnica perfecta y belleza estética ilimitada, son atributos que hacen de este maestro alemán uno de los más grandes músicos de la historia.

Y es que ese espacio que el arte musical le ha deparado a Bach no es gratuito ni responde a un simple ser genial: Bach es el culmen de una extensa familia de músicos que con más de 35

destacados maestros deja una impronta de doscientos años de eximios intérpretes y compositores. Su padre era músico de la corte de Eisenach: lo inició en el violín; su hermano mayor, de nombre Johann como él, lo encamina por el estudio del clavecín y del órgano y por los fundamentos de la composición; en Ohrdruf estudia latín, griego y teología luterana. A los 15 años ya formaba parte del coro de San Miguel; en 1703 es músico de la corte y después organista en Weimar. De 1703 a 1707 organista en Arnstadt. Desde allí viajó por toda Alemania en donde quiera que estuvieran quienes fueron sus paradigmas. Para entonces ya Bach era un compositor reconocido en cuyo haber se destacaban obras de diversa naturaleza.

Sesenta y cinco años le bastaron a Juan Sebastián Bach para ser uno de los más famosos compositores e intérpretes de la música de todos los tiempos. También fue prolífico en su vida familiar, por lo que de sus dos matrimonios con su prima María Bárbara y con Ana Magdalena Wülcken nacieron 20 descendientes, 7 y 13 respectivamente, once varones y nueve mujeres. Solo cuatro varones, de entre todos, fueron músicos y compositores significativos. Sin embargo, su padre dejaría una herencia, fuente de inspiración e influencia de Mozart, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms y Mahler, para no mencionar músicos más recientes. Hasta 1845 se extendería esta familia con la muerte del último descendiente varón de apellido Bach.

**4.1.5 Análisis formal.** El barroco fue la época de la invención e innovación en proporciones inimaginables para una sociedad recién redimida del extenso periodo de la Edad Media. El siglo XVII fue un periodo donde los límites y las fronteras del pensamiento se expandieron hacia distancias interestelares, alcanzando dimensiones cósmicas. La función de la música dentro de la sociedad se fue haciendo cada vez más presente y aspectos como la búsqueda del equilibrio anímico del ser humano, el disfrute y la reflexión fueron determinando la estructura de los

distintos géneros musicales que acompañaban a las poblaciones del siglo XVII y XVIII en sus quehaceres cotidianos.

La forma musical, como un elemento consolidado dentro de las propiedades estructurales de la música, al igual que la armonía, han sido el resultado de siglos de experimentación, moldeadas sobre la pluma de los más destacados compositores de la historia, quienes descubrieron en el arte musical dominios que van más allá de las propiedades físicas del sonido. La consonancia de los factores de un acorde, la coherencia sonora de las notas dentro sucesión lineal de una melodía, o la agrupación organizada de los valores dentro de un ritmo específico, son insuficientes ante la inmensa envergadura que posee la música sobre las áreas intangibles, complejas y profundas del ser humano como lo son el alma y el pensamiento.

La historia narra acerca de varios acontecimientos que tuvieron lugar en el periodo del Renacimiento, los cuales transformaron las ideas y perspectivas sobre el mundo. Conceptos relacionados con las propiedades del sonido tales como la altura, la duración, la intensidad, la forma en que estas propiedades se empleaban para la producción musical, encadenadas a los efectos de la música sobre los afectos de los seres humanos, fueron gestando el sistema de organización musical que se emplea hoy en día. La nueva visión del mundo, adoptada de los modelos greco-romanos, cuya premisa establecía que el universo funcionaba de manera armónica por medio de relaciones numéricas perfectas, afectó directamente sobre el arte de la música, produciendo cambios en sus características estructurales en miras de reflejar esta nueva concepción del universo, ampliando los horizontes de la música hacia estructuras más elaboradas y complejas, así como lo es el cosmos.

Conceptos como la forma, al igual que la armonía y el contrapunto (elementos estructurales de la música), tuvieron un desarrollo tardío a lo largo de la historia, pero al mismo tiempo fue

consecuente con el apoteósico crecimiento de la ciencia y la tecnología durante el siglo XVII. El auge de estos conceptos ocurre en los siglos postreros al Renacimiento, época a la cual se le denominó de manera peyorativa: el Barroco, en donde no solo las artes, sino todas las áreas del conocimiento científico y tecnológico experimentaron un proceso acelerado de evolución y transformación, dando origen a los principios fundamentales de la ciencia, la tecnología y el arte, que así mismo fueron eje central para la evolución de las sociedades y culturas de los periodos subsiguientes. El equilibrio y balance del Renacimiento fue sustituido por la extravagancia e irregularidad del Barroco.

El análisis de los elementos estructurales de una obra, permiten entender aspectos como la coherencia y la lógica sobre la cual se erigen las ideas contenidas dentro de ella. Del mismo modo, ofrece al músico intérprete una perspectiva más amplia del contenido musical del repertorio que va a interpretar, permitiéndole, durante su ejecución, abarcar otros aspectos como la armonía, la textura, las diferentes líneas melódicas y su importancia dentro de la obra y usarlos a favor de su interpretación con el fin de recrear la expresividad emocional entrañada en cada elemento de la obra. El análisis estructural ayudará al músico a jerarquizar cada uno de los elementos que integran una composición, y de este modo aprovechar al máximo su destreza técnica con el fin de resaltar los contrastes, los detalles estilísticos y el contenido emocional expresos en la obra.

El ámbito de la forma abre camino al intérprete hacia una aprehensión de los elementos de unidad y cohesión que conectan las ideas de una pieza, y cómo la armonía, el contrapunto y la textura funcionan entorno a la forma, determinando los diferentes contrastes que introducen al oyente en una experiencia intelectual y emocional, en un orden coherente y lógico.

**4.1.5.1 El Género: Sonata.** El género sonata hace parte del conjunto de obras de forma compuesta, concebidas para ser ejecutadas de manera instrumental. Su característica principal es la organización de las ideas en varios movimientos escritos en formas más simples que intercalan su tempo entre lento-rápido de diferente extensión. Este género tuvo su origen durante el periodo barroco, derivado de la Suite, que se constituía en una agrupación de danzas alternadas entre tempo lento y tempo rápido. La sonata conservó este principio, diferenciándose de la suite en que está estaba enfocada directamente en un lenguaje propiamente instrumental. En un principio la Sonata se escribió sobre ritmos de danza tocados por instrumentos, pero, con el amplio progreso de la música instrumental durante el barroco, la sonata alcanzó una mayor autonomía en su elaboración hasta independizarse de la Suite, su progenitora.

El término sonata fue heredado del idioma italiano cuyo significado hace alusión a una pieza para ser ‘sonada’, diferenciándose de la cantata, pieza para ser cantada y la tocata, pieza para ser tocada (en este caso instrumentos de teclado como el órgano o el clavecín), en que esta era ejecutada exclusivamente con instrumentos de cuerdas y de viento, en conjunto o solistas. Y no solo el término se adoptó del idioma italiano, Italia fue el lugar de nacimiento de uno de los géneros que perduraría por siglos hasta la actualidad. La división política de Italia durante los siglos XVII y XVIII, se encontraba distribuida entre Estados, cortes y repúblicas independientes, y los españoles ocupaban un tercio de la península itálica. Fue esta diversidad la que permitió el enriquecimiento musical de la sonata como género.

Uno de los más importantes precursores de la sonata, que contribuyó a la cimentación y la uniformidad de su estructura básica fue Arcangelo Corelli, así mismo la originalidad de sus composiciones impulsó un nuevo estilo de sonatas. Uno de sus más significativos aportes fue la secuencia de movimientos articulada en tempos lento-rápido-lento-rápido. Esta estructuración de

la sonata brindó a los compositores la posibilidad conducir a los oyentes a través diferentes emociones y estados de ánimo durante una ejecución.

Rápidamente, la influencia de A. Corelli se extendió a otras regiones de Europa, especialmente aquellas habitadas por colonias italianas. Ingleses y franceses adoptaron el modelo italiano de las sonatas como una forma de juntar ambos estilos en la búsqueda de una visión cosmopolita de las artes. En el caso de los compositores alemanes, quienes tenían por hábito tomar “prestado” de otras regiones, promovieron el desarrollo riguroso del contrapunto aplicado a las sonatas.

La invención y la innovación ocurridas durante el periodo barroco añadieron nuevos elementos estructurales y estilísticos a los diferentes géneros existentes, entre ellos la sonata. Algunos de ellos, como la polaridad tiple-bajo y la utilización del bajo continuo como acompañante armónico determinaron nuevas características de la sonata. A excepción de aquellas sonatas escritas para instrumento solista, las cualidades del el bajo continuo y la importancia otorgada a las voces externas (soprano y bajo) se encuentran presentes en las sonatas.

El uso que se le dio a la sonata durante el siglo XVII y mitad del XVIII fue muy variado. Desde conciertos públicos y celebraciones eclesiásticas, hasta música de cámara para el entretenimiento secular y hacer amenas las reuniones sociales, las sonatas siempre tuvieron un lugar destacado dentro del repertorio. Además, la mayoría de los compositores, así mismo, la empleaban como un medio didáctico para la enseñanza de la teoría de la música y los elementos de composición. Cabe resaltar que el concepto de sonata durante el periodo barroco hacía referencia a una agrupación de movimientos, mas no a la forma de cada uno de ellos, por lo tanto se establece como un género que podía ser destinado a dos ámbitos de la sociedad, fuera el sacro

(sonata da *chiesa*, en español sonata de iglesia) y el secular (sonata da *camera*, en español sonata de cámara).

Durante el clasicismo, el término sonata empezó a utilizarse para referirse a una forma musical de carácter ‘narrativo’ u ‘operístico’, ya que su organización presentaba varios momentos o secciones, similares a los actos de una ópera o a la estructura de una obra literaria (inicio, nudo, desenlace). El contenido musical de las sonatas se inclina hacia una expresividad más seria de carácter intelectual y emocional, aunque el ámbito para el cual se componían también determinaría las cualidades de su contenido. No todos los movimientos eran adecuados para cada ocasión, en aquellas sonatas escritas para ser tocadas en la iglesia.

#### 4.1.5.2 Forma, estructura, armonía.

➤ *I Movimiento: Andante – Presto*

**Forma:** Binaria A – B

**Textura:** Melodía acompañada, posible monofonía

Tabla 1.

*Forma I movimiento, Andante - Presto*

Macro-estructura	A			B	
Micro-estructura	a1	a2	a3	b1	b2
Armonía	C	Dm → F	C	C → F → C	C → F → C
Compases	1 – 2	3 – 6	7 – 10	11 - 18	19 – 26

Era usual que los primeros movimientos de una Suite o una Sonata fuesen escritos en formas de carácter libre, manejando un estilo que se inclinaba más hacia la improvisación que al desarrollo temático. Ejemplo de ello son las tocatas, los preludios o las fantasías las cuales tenían como objetivo ser el prólogo o prefacio del contenido global de la obra; el compositor procuraba introducir al oyente dentro del contexto sonoro y emocional sobre el cual se desarrollarán los

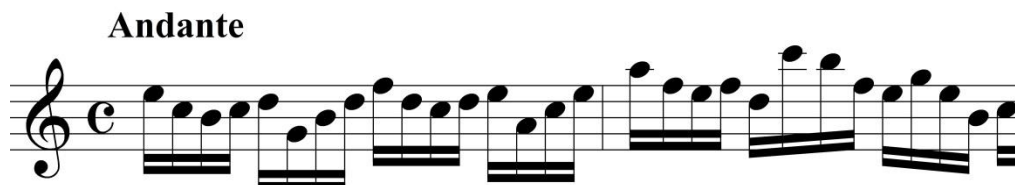
demás movimientos. Generalmente se daba primacía a las progresiones armónicas escritas sobre una figuración rítmica homogénea antes que a la exposición y desarrollo de temas y melodías, recurriendo a elementos rítmico-melódicos como los arpeggios ascendentes y descendentes, los arpeggios rotos, las secuencias rítmicas sobre los grados de la tonalidad, entre otros, los cuales permitían flexibilizar la interpretación de tal manera que el ejecutante pudiera imprimir una mayor expresividad emocional, individualismo y declamación del discurso musical durante su ejecución. Así mismo, la ausencia de una forma estructural fija ofrecía al intérprete la posibilidad moverse con libertad entre los diferentes afectos contenidos en la pieza.

Un ejemplo característico de este tipo formas son los Preludios del libro de Preludios y Fugas del Clave bien Temperado de Johann Sebastian Bach. Cada preludio, escrito sobre una figuración rítmica homogénea, transcurre a través de diferentes armonías, empleando la progresión armónica como único elemento de movimiento y contraste dentro del desarrollo de la forma en ausencia del elemento melódico.

De esta manera se construye el primer movimiento de la Sonata en C mayor BWV 1033, en una serie de dos breves episodios, cada uno erigido sobre un carácter independiente (*Andante*, *Presto*), presentando dos estados de ánimo distintos, reflejado en la construcción del discurso musical de cada sección, guardando el único vínculo común del modo mayor.

El primer elemento (A) de este movimiento presenta una narrativa sosegada y noble en un afable monólogo de la flauta, donde el contorno de la melodía se dibuja sobre arcos que ascienden y descienden con fluidez, relegando los saltos intervalicos pronunciados, ondulando sobre los registros medio y grave de la flauta. Una figuración rítmica perpetua de semicorcheas, propia de los movimientos con carácter de preludio, alimenta el carácter fluido y constante de la sección suscitando estados del pensamiento como la meditación y la tranquilidad reflexiva,

prolongándolos a través de los ascensos y descensos de la melodía y las modulaciones armónicas hacia otros grados de la tonalidad.



*Figura 1.* Primera frase a1. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Las frases de este primer movimiento se pueden diferenciar a partir de las funciones armónicas sobre las cuales se inscribieron y, así mismo, las presencia de las “cadencias”. Una de las propiedades inherentes del estilo del barroco era el fluir continuo de las ideas melódicas, (especialmente la música de Bach), donde la cadencia, aspecto importante de conclusión en la música, tenía como función establecer las pausas de respiración para el final e inicio de las frases, más no un cierre definitivo de la idea.

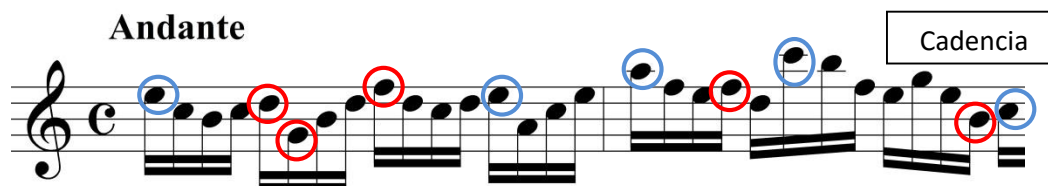
En la figura anterior se observa la estructura principal de cada frase que compone el primer movimiento. Puede notarse que no existe un componente melódico concreto audible en primer plano, sino un desarrollo melódico directamente relacionado con el sentido armónico que expone una extensa melodía, prolongada a lo largo de los acordes contruidos a partir de los grados de la tonalidad. Si bien se puede afirmar que existe una melodía por definición, lo que el oído percibe es el elemento armónico sobre el cual transitan las notas.

Como es propio de muchas piezas del estilo barroco, en especial aquellas destinadas para la suscitación de afectos, las ideas se construyen a partir de largos pasajes que convergen en una

sola y amplia unidad temática en donde cada uno de los elementos de dicha unidad se encuentran enlazados de tal manera que no se puede diferenciar el inicio o el final de cada uno. Este estilo compositivo era coherente con el principio estético de la suscitación de afectos, las melodías ayudaban mantener al oyente inmerso en una emoción específica de forma prolongada.

Sin embargo, se conserva el orden jerárquico de las funciones dentro de la tonalidad, y es menester que el intérprete encuentre una forma de proyectar el contenido emocional del movimiento sin caer en una ejecución monótona y de un solo plano. Una manera de descifrar esta jerarquía de los componentes que integran la melodía, la cual está desplegada sobre el ámbito armónico, es colocando en relieve aquellas notas o motivos que tienen mayor importancia dentro de la función tonal correspondiente.

En el caso de la frase ilustrada en la figura (x: tema a1) las notas o motivos principales son aquellos sobre los cuales reposan la bordadura y el ascenso de los arpeggios. Así mismo, las notas que ejercen la función de dominante (encerradas en rojo). También, aquellas notas sobre las que se circunscribe el contorno de la melodía como el clímax superior e inferior. Las notas extremas de los ascensos y los descensos de los arcos melódicos constituyen las notas primarias dentro de la construcción melódica-armónica.



*Figura 2.* Notas importantes de la frase a1. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

La siguiente frase (a2) es un pasaje de carácter modulante, cuyo destino es la tonalidad vecina de Re menor. En este segmento, los motivos a destacar son aquellos que ejercen la fuerza de tracción hacia la tonalidad a la cual se modula, en este caso aquellos que contengan las notas de Si bemol, Do sostenido y el Si becuadro cuando la secuencia de las notas sugieren el ámbito melódico de la escala menor natural. Del mismo modo, las notas que cumplan la función de grado sensible se les debe otorgar la debida importancia dentro del fraseo.

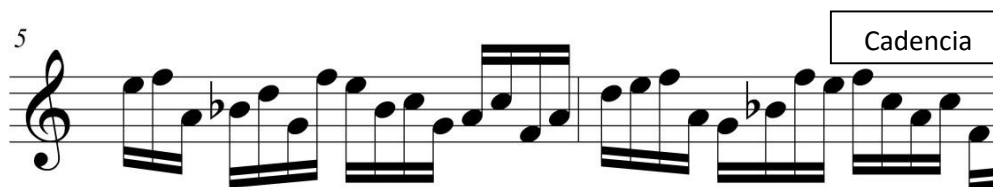
Un recurso elemental para aplicar textura a este fragmento consiste en el uso de las dinámicas, empleando crescendos y decrescendos en favor de la tensión y reposo generados por las notas de tracción en la medida que transcurre la modulación y se establece el nuevo centro tonal.

The image shows a musical score for a modulating phrase. The top staff is a standard musical notation. The bottom staff has two boxes: a blue box labeled "Acorde pivote" and a red box labeled "Consolidación de la nueva tonalidad". A box labeled "Cadencia" is positioned above the end of the phrase.

*Figura 3* Frase modulante a Re menor (a2). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

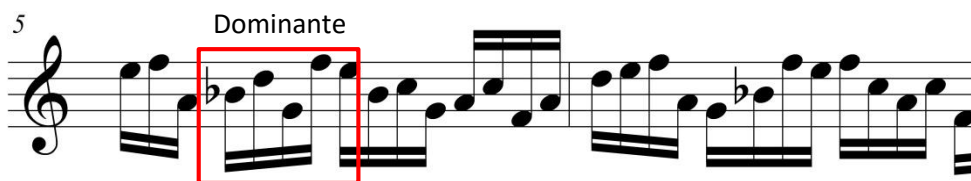
Como se mencionó anteriormente, una de las particularidades de este primer movimiento es el desarrollo de una secuencia melódica subordinada al elemento armónico. Este principio también se hace manifiesto en la siguiente frase, la cual circula sobre lo que aparentemente sería la

tonalidad de Re menor, convirtiéndose inmediatamente en Fa mayor, relativo mayor de Re menor, y subdominante de Do mayor.



*Figura 4. Modulaci3n a Fa mayor (a2).* Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Del mismo modo en que se definieron las caracterfsticas de las frases anteriores, en esta frase y la siguiente (a3) se procura resaltar los motivos o notas escritos sobre las funciones arm3nicas que conformen los grados tonales de t3nica, dominante y subdominante, y la cadencia que indica la respiraci3n para el inicio de la siguiente frase. La disposici3n de los factores de los acordes de cada funci3n en este fragmento, en especial el de dominante apareciendo una sola vez, genera una sensaci3n menos tensionante que la anterior.



*Figura 5. Dominante Secundaria.* Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Seguido a esta frase, inicia el retorno a la tonalidad principal, Do mayor, y el carácter de la frase es modulante, y que da por concluida la sección A del movimiento. La presencia del Si becuadro advierte el regreso a la tónica, mientras la melodía se conduce a través de los diferentes grados de la tonalidad insistiendo en alejar la tónica con el fin de mantener al oyente suspendido en una sensación de expectativa, para luego aparecer sorpresivamente el tema B.



*Figura 6.* Frase de conclusión a3. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

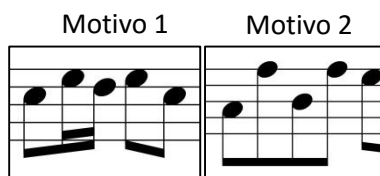
El contraste entre la sección A y la sección B se basa principalmente en el repentino cambio de tempo (de Andante a Presto) y, así mismo, en la nueva unidad temática, la cual es objeto de varias repeticiones con variaciones puramente armónicas, conducido a través de los factores de los acordes que conforman los grados tonales (I, IV, V), con algunos cambios intervalicos que no afectan el contorno de la unidad temática.

Así mismo, se introducen saltos interválicos amplios, entre ellos la décima, la octava y las sextas, los cuales estuvieron ausentes en la primera sección del movimiento. En cuanto al desarrollo armónico, una vez más el compositor busca alejar al oyente de la sonoridad de la tónica en una nueva secuencia temática escrita en un aire ligero, alegre y danzarín, mucho más espontánea y rítmica que la expuesta en la sección A.



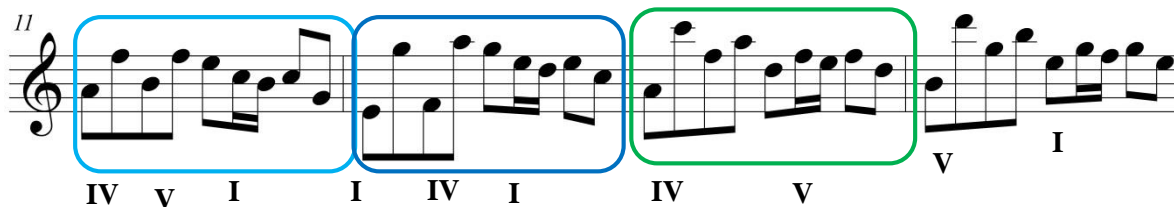
*Figura 7.* Unidad temática sección B. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Esta unidad temática se puede dividir en dos motivos más pequeños o células, donde cada uno cumple una función distinta dentro de la unidad temática general.



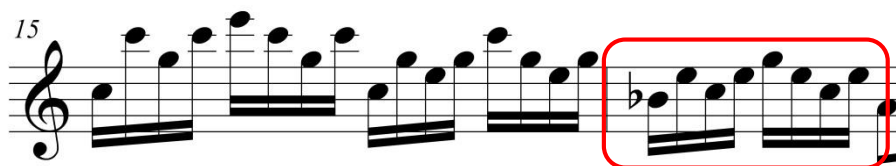
*Figura 8.* Motivos sección B. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

El motivo 1 constituye el elemento melódico sobre el cual reposa la armonía. El motivo 2 compone el elemento rítmico y armónico progresivo, encargado de generar la alternancia entre la tensión y el reposo, durante el desarrollo temático. Este supuesto queda evidenciado en la exposición de las repeticiones de la unidad temática con transformaciones armónicas expuestas a continuación.



*Figura 9.* Transformaciones armónicas I, unidad temática sección B. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Como se mencionó anteriormente, las transformaciones armónicas que aparecen al principio de la sección, se realizan sobre los grados tonales (I, IV, V). Seguido a este breve desarrollo armónico de la unidad temática, se une un pasaje cuyas características son el resultado de la transformación del tema B en ligeras semicorcheas. El pasaje se desarrolla sobre la armonía de tónica, el cual se convierte en la dominante secundaria que modula hacia Fa mayor, subdominante de Do mayor. Cabe resaltar que este es el único pasaje donde se utiliza una dominante secundaria durante la exposición del tema B.



*Figura 10.* Transformación rítmica unidad temática, sección B. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

A continuación, el discurso musical vuelve a retomar el tema, nuevamente prolongado a lo largo de los acordes tonales, retomando la tónica como centro de la tonalidad.

16

$V_2 \rightarrow IV$

IV V I V I

*Figura 11.* Transformaciones armónicas II, unidad temática sección B. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

El primer movimiento cierra con una subsección que se asemeja a una codetta, exponiendo un resumen armónico, motivico y temático desarrollado a lo largo del discurso musical, cerrando con la unidad temática de la sección B, cuyo destino de conclusión no es la función de tónica, sino una inesperada pero atractiva modulación a Sol mayor que da por concluido el primer movimiento.

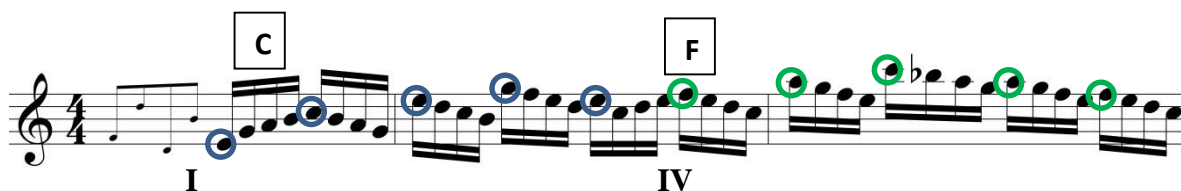
La coda se construye a partir de una figuración de rápidas semicorcheas, escrita sobre una serie de secuencias que transitan sobre los grados principales de la tonalidad, incluyendo dentro de la progresión el *iv* y el *ii* grado, que aparecen como grados que realzan el relieve de la secuencia.

Tomando en cuenta que la figuración de la coda permanece escrita sobre semicorcheas, la manera en cómo se dibuja el contorno de la melodía figurada permite dividir la coda en dos sub partes. En la primera parte, el contorno general de las secuencias es en forma de arco, yendo del

registro grave al medio y descendiendo sobre la función de subdominante, mientras cada célula rítmico-melódica se dibuja en descenso sobre grados conjuntos de la escala, que inician sobre las notas que componen los factores del acorde en función.



*Figura 12.* Coda, primera parte. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

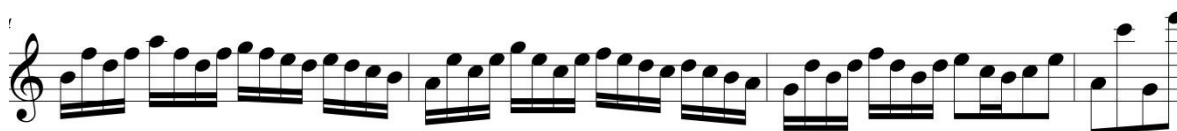


*Figura 13.* Contorno y funciones armónicas, coda primera parte. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

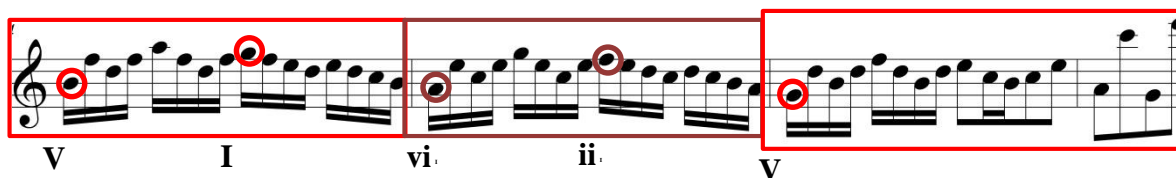
El contorno indica el carácter de la primera sub frase, sugiriendo el uso de las dinámicas crescendo y decrescendo, con el fin de aplicar dramatismo al cierre del primer movimiento.

La segunda parte, al igual que la primera, se construye sobre una figuración de semicorcheas, pero esta vez el contorno melódico se escribe sobre tres secuencias en forma de arco, que se desplazan en dirección descendente. Así mismo, la organización de las células melódicas que

conforman las secuencias se circunscriben sobre la alternancia de arpeggios rotos y grados conjuntos descendentes, una combinación entre la sub frase anterior, y el pasaje expuesto en los compases 15 y 16 (ver figura 11).

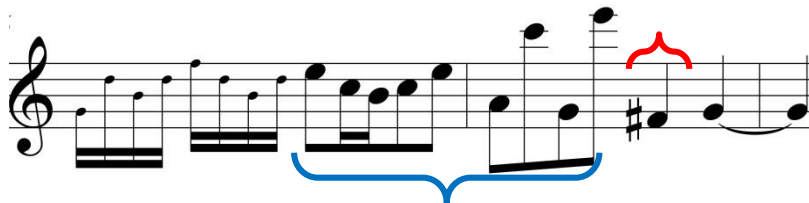


*Figura 14.* Sub frase 2, coda. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)



*Figura 15.* Contorno y funciones armónicas sub frase 2, coda. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

El contorno ondulante en dirección descendente de la segunda sub frase señala el advenimiento del final, el cual desemboca sobre la unidad temática principal del tema B. La reiteración de la unidad temática posee una particularidad: el primer motivo se escribe tal cual se expone al principio de la sección B, pero el segundo motivo conduce armónicamente hacia Sol mayor, sobre unos amplios saltos intervalicos que caen sobre la sensible de Sol, Fa sostenido, realizando la cadencia sobre Sol mayor.



*Figura 16.* Unidad temática sección B reiterada, modulación a Sol mayor. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Una de las más destacadas cualidades de la interpretación de la música barroca era la libertad que se le otorgaba al intérprete de adornar ciertos pasajes dentro de las piezas, en especial las cadencias más importantes, realizando improvisaciones sobre la figuración dada. Este procedimiento se conoce como cadenza, un medio de embellecer el discurso, un excelente recurso para generar emociones en el oyente y así mismo brindar al músico, vocal o instrumentista, la posibilidad de realizar una expresión personal. La extensión de la cadenza estaba determinada por el contexto o el tipo de obra interpretada.

El final de este primer movimiento ofrece la posibilidad de realizar este tipo ornamentaciones, debido a la forma en que se concibió la cadencia conclusiva, la cual no tuvo como destino la tónica original, Do mayor, sino una modulación hacia la dominante, Sol mayor. De alguna manera la reiteración de la unidad temática cumple la función de acorde pivote, dirigiendo sonoramente la progresión más hacia la modulación hacia la dominante que a la cadencia hacia la tónica. Es así como la cadenza se convierte en un recurso para destacar la tonalidad sobre la cual finalizó el movimiento, resaltando la cadencia de tónica y dominante, e introducir al oyente dentro del inesperado color armónico.

➤ *II Movimiento - Allegro***Forma:** Binaria A – B**Textura:** Melodía acompañada (bajo continuo), posible monofonía.**Tonalidad:** C (Do) mayor

Tabla 2.

*Forma II movimiento, Allegro.*

Macro-estructura	A		B		
Micro-estructura	a1	a2	b1	b2	b3
Armonía	C (G – F – Am)	$D^7 \rightarrow G$	G – Am	$D^7 - G - Em - Am$	$D^7 - G^7 \rightarrow C$
Compases	1 – 12	13 – 20	21 - 28	29 – 36	36 - 48

Con el transcurrir de los años, la sonata fue desplazando a la Suite como género principal de la composición instrumental. Pronto se convirtió en el género predilecto por los compositores, quienes observaban en las sonatas mayores posibilidades de reunir diferentes fuerzas contrastantes, no solamente en el tradicional estilo de la danza, también en la creación de movimientos de un contenido expresivo, emocional e intelectual, e incluso la integración de secciones que exhibían el virtuosismo y la destreza de los intérpretes.

Este es el caso del segundo movimiento de la Sonata 1033, escrito en forma binaria, y cuyo contenido no se desarrolla sobre un aire de danza o de canto, sino a través una exposición de contrastes armónicos que conducen al oyente a través de una experiencia intelectual y emocional. Así mismo, este movimiento permite exhibir el virtuosismo y la destreza del flautista, en un

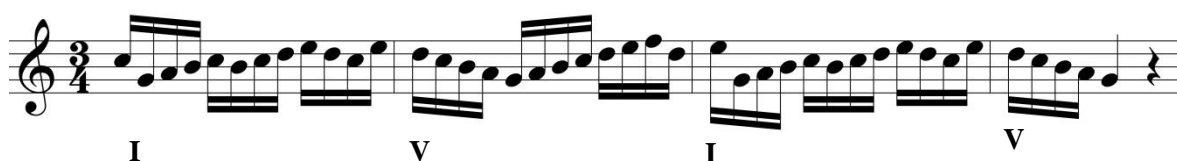
dramático y continuo despliegue de semicorcheas, procurando generar asombro, admiración y expectativa en los oyentes, cualidad propia de la música del barroco.

Es posible afirmar que existe una relación muy estrecha entre la construcción de este movimiento y uno de los elementos que integran el género de la suite: la courante. El movimiento se encuentra escrito en compás de tres cuartos,  $(\frac{3}{4})$ , un compás ternario, en el que así mismo se escriben las danzas en estilo courante. El significado del nombre de la danza, del francés “que corre”, fácilmente se puede asociar con la estructura rítmico-melódica y periódica de este movimiento, debido al movimiento constante de las figuraciones en notas cortas con leves pausas o cadencias poco marcadas. Aunque el término courante fue de origen francés, los italianos también desarrollaron un estilo de courante, en italiano denominado *corrente*, que al igual que la courante francesa, ambas eran escritas en forma binaria y compás ternario. La diferencia más importante se encontraba plasmada en el carácter del contenido musical de ambas danzas, siendo la corrente italiana una danza rápida y viva en una figuración constante, mientras que la courante francesa presentaba mayor variedad rítmica y melódica, y su carácter era más sosegado y solemne. Conforme a estas diferencias, se puede sostener que el II movimiento de la Sonata está escrito sobre el bosquejo de la corrente italiana.

Un detalle que impide esa entera similitud entre el II movimiento de la sonata y la courante, es el inicio. El inicio de este movimiento está escrito de forma tética, la melodía inicia en el tiempo fuerte del compás; por lo general, el inicio, no solo de la courante, sino de muchas otras danzas del periodo barroco, inicia de forma anacrúsica, un elemento importante dentro de la danza debido a que marca la caída de los saltos y los pasos, propios de las danzas de la época.

En el ámbito de las unidades temáticas y la armonía, el compositor no se limitó a exponer dos contrastes sonoros únicos correspondientes a cada sección de la forma binaria. Si bien en los

primeros compases de cada sección se expone la unidad temática principal en el tono correspondiente, el discurso musical transcurre a través de los grados diatónicos de la tonalidad que, con la presencia de dominantes secundarias, se alejan de los centros tonales principales (Do mayor y Sol mayor), favoreciendo la creación de contrastes dentro del fluir continuo de la figuración melódica en semicorcheas y el movimiento de afectos como el asombro y la expectativa.



*Figura 17.* Unidad temática I movimiento, funciones armónicas. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

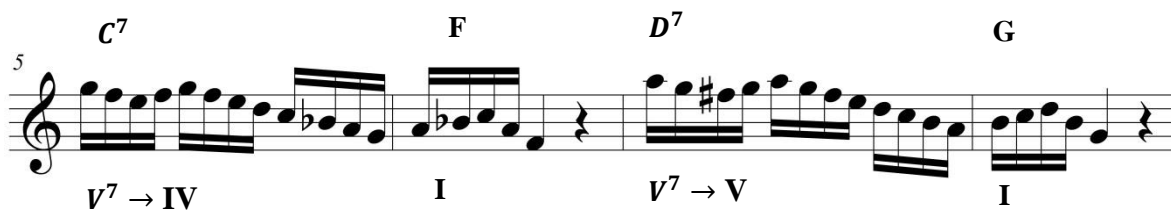
La melodía o frase principal del movimiento se construye en cuatro compases, en un sentido armónico que transita de tónica (I) a dominante (V) y de dominante a tónica, siempre guardando una relación interválica de grados conjuntos dentro de la sucesión de notas de la melodía, con pocos saltos de tercera, que no implican el cambio de armonía ya que saltan sobre los factores del acorde de la función. Así mismo, esta frase puede separarse en dos sub frases las cuales se encuentran solapadas entre sí de tal manera que no se distingue una de la otra a simple vista, cada una está determinada por las funciones armónicas, las cuales ayudarán a determinar la estructuras de las unidades melódicas secundarias.



*Figura 18.* División de la frase temática principal en sub frases. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Una cualidad que es de suma importancia destacar de esta frase es su final semi cadencial, el cual indica la continuación de un consecuente que equivaldría al desarrollo de la idea principal. La respuesta o consecuente se construye a partir de las sub frases que conforman la unidad temática principal, especialmente la Sub frase número 2. Este segmento se desarrolla a partir de dos frases, cada una de 8 compases de extensión, y su estructura armónica se forma a partir de una serie de modulaciones transitorias que van preparando el oído para la tonalidad sobre la cual se realiza la sección B.

A continuación, se enlistaran las dos frases sobre las cuales se escribe el consecuente, determinadas según la progresión armónica que las compone:



*Figura 19.* Consecuente, frase 1. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

En esta frase claramente se percibe la estructuración melódica construida a partir las células motílicas sobre las cuales se elabora la unidad principal. Cada progresión armónica determina una modulación transitoria hacia los grados tonales. Este tipo de secuencias, más que presentar un nuevo centro tonal, se encargan de realizar una ampliación del material musical expuesto en la unidad temática principal.

A diferencia de la primera frase del consecuente, cuyas modulaciones tienen como objetivo prolongar los elementos de la unidad principal, la segunda frase se encarga de preparar el oído para la llegada del nuevo centro tonal, exponiendo una serie de acordes pivotes (**ii** (**vi**), **IV** (**I**), **V**, **I** (**V**), que, no por casualidad, constituyen los acordes tonales de la siguiente tonalidad, Sol mayor. Esta frase finaliza en semicadencia, uno de los elementos constitutivos de la estructura de la unidad principal.

The musical notation shows a melodic line in treble clef, starting with a fermata over the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Above the staff, the chords are labeled: E<sup>7</sup>, Am, C, D<sup>7</sup>, G, D<sup>7</sup>. Below the staff, the Roman numeral harmonization is given: V<sup>7</sup> → vi, vi = ii, I = IV, V<sup>7</sup> → V, V = I, V.

*Figura 20.* Frase 2, consecuente. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Seguido a la exposición del consecuente, la narrativa musical se introduce en una frase transitoria, a manera de coda de este primer periodo, que se encarga de exponer la nueva

tonalidad en su totalidad, alejándose ampliamente del tono original. El sentido armónico de esta frase transitoria se devana sobre una sucesión de cuartas sobre los grados de Sol mayor, nueva tonalidad, las cuales otorgan mayor dinamismo a al cambio de tono, haciéndolo más contundente y preponderante. Así mismo se añaden cuatro compases en donde la nueva tonalidad se consolida en un enérgico y opulento pasaje.

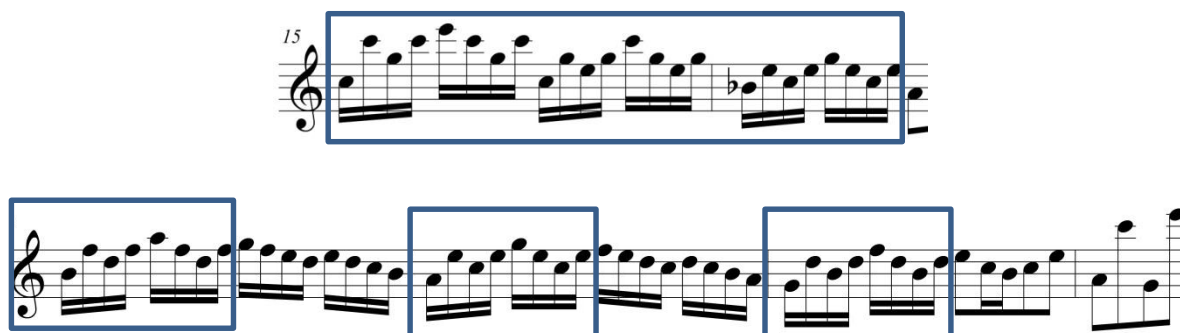
13 *Bm*<sup>7</sup> *Em* *Am*<sup>7</sup> *D*<sup>7</sup>  
*iii*<sup>7</sup> *vi* *ii*<sup>7</sup> *V*<sup>7</sup>

17 *G* *Am*<sup>7</sup> *G/B* *G* *G/D* *C/E* *G* *D*<sup>7</sup> *G*  
*I* *ii*<sup>7</sup> *I*<sub>3</sub><sup>6</sup> *IV* *I*<sub>4</sub><sup>6</sup> *IV*<sub>3</sub><sup>6</sup> *I* *V*<sup>7</sup> *I*

*Figura 21.* Sentido armónico, pasaje transitorio. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

De esta manera concluye la sección A del primer movimiento, realizando una cadencia perfecta sobre Sol mayor, nuevo centro tonal. Es preciso mencionar que en este segmento de transición se reiteran elementos motívico-temáticos de las ideas expuestas en el primer movimiento, especialmente del tema B y la Coda aquellos motivos construidos sobre arpeggios rotos.

## I Movimiento



## II Movimiento



*Figura 22.* Reiteración de elementos motivico-temáticos del primer movimiento. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Una vez establecida la nueva tonalidad, el periodo o sección B es encabezado por la unidad melódica principal, expuesta en la nueva tonalidad, guardando la misma relación interválica con la unidad escrita en Do mayor y el final semi cadencial.



*Figura 23.* Unidad temática en tonalidad de Sol Mayor. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Pero la sonoridad de dominante solo se impondría durante los cuatro primeros compases de la sección. A continuación, la unidad temática es esbozada en la tonalidad de La menor, alterando la altura de los sonidos, manteniendo el ritmo, las secuencias interválicas, la progresión I – V – I – V y, así mismo el final semi cadencial.



Figura 24. Unidad temática principal expuesta en La menor. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Este repentino cambio de carácter se encarga de abrir paso a la introducción de nuevos elementos melódicos que no habían sido expuestos durante la sección **A**, entre ellos el uso de arpeggios (rojo), combinados con otras células motívicas de la unidad melódica principal.

Figura 25. Nueva unidad melódica. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Lo que aparentemente sería un regreso a Sol mayor vuelve nuevamente a alejarse del centro tonal, siendo La menor el tono de destino de la progresión armónica. Si se observa el sentido armónico de este pasaje, la progresión ha sido construida sobre una sucesión de cuartas, que, como se mencionó anteriormente, favorecen el movimiento de la progresión. Así mismo el uso del acorde de séptima maj 7, ayuda a otorgar relieve al sentido armónico, creando una sensación de ambigüedad entre Do maj 7 y Mi menor con sexta. La aparición de la sensible al final del pasaje indicaría una modulación a La menor, pero realmente se constituye como una nota de paso, la cual resuelve sobre la nota La, pero no como factor del acorde de La menor, sino de Fa mayor, acorde cuya función real no se percibe hasta la ejecución del siguiente pasaje. Hasta entonces solo completaría la sucesión de cuartas, cumpliendo una aparente función de cuarto (IV) de Do mayor, o de séptimo mayor (VII) de Sol.

La manera en que está construido el siguiente pasaje se basa en una de las ideas expuestas en la sección A, en la parte de la Coda, los arpeggios rotos, esta vez escritos sobre la armonía de La menor. Una vez expuesto este fragmento, la función del acorde de Fa mayor escrito en secuencia lineal se hace más evidente, como acorde de sexto grado de La menor.

The musical score for Figure 26 is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It begins at measure 33. The chords and their functions are as follows:

- Measure 33: **F** (VI)
- Measure 34: **Dm/F** (*iv*<sub>6</sub>)
- Measure 35: **Am/E** (*i*<sub>4</sub>)
- Measure 36: **Dm** (*iv*)
- Measure 37: **Am/E** (*i*<sub>4</sub>)
- Measure 38: **Dm<sup>6</sup>** (*iv*)
- Measure 39: **E<sup>7</sup>** (V7)
- Measure 40: **Am** (*i*)

Figura 26. Reiteración de fragmento de la coda de la sección A, en La menor. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Inmediatamente, el centro tonal en La menor se hace transitorio, al aparecer nuevamente la dominante de Sol mayor, construida melódicamente sobre arpeggios, en un contorno de arco descendente, que armónicamente conduce a Sol mayor, pero esta vez no como centro tonal, sino como dominante de Do mayor, anunciando el regreso a la tonalidad principal.

Figura 27. Inicio del retorno a Do mayor. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

A partir de este momento, inicia el regreso a la tonalidad original, en un pasaje transitorio que expone los acordes de Do mayor, estableciendo nuevamente la sonoridad de reposo generada por la tónica.

Figura 28. Frase transitoria, regreso a la tonalidad original. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Finalmente, la sección B culmina con la ejecución de la coda, semejante a la que concluye la sección A, ya que reitera nuevamente la secuencia de arpeggios rotos en una progresión lineal de acordes tonales, empleando el recurso de las inversiones de los acordes para prolongar la armonía, consolidando de esta manera la tonalidad de Do mayor.

The image shows a musical staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The music consists of a sequence of broken chords (arpeggios) moving from left to right. Above the staff, the chords are labeled with their letter names: F, C/E, F, C/G, F<sup>add6</sup>, C/G, F/A, C/G, F, G<sup>7</sup>, and C. Below the staff, the corresponding Roman numeral inversions are listed: I, IV, I<sub>6</sub>, IV, I<sub>4</sub><sup>6</sup>, IV<sup>+6</sup>, I<sub>4</sub><sup>6</sup>, IV<sub>6</sub>, I<sub>4</sub><sup>6</sup>, IV, V<sup>7</sup>, and I. A trill (tr) is indicated above the first F chord. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 29. Coda sección B. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Un detalle que vale la pena destacar acerca del sentido armónico de la coda, es el acorde de sexta y de cuarta de la tónica, el cual ejerce la función de acorde de paso o de enlace entre la subdominante y la subdominante 6. Su efecto sonoro se caracteriza por suavizar la progresión de acordes con el fin de producir un efecto de flujo dentro de la secuencia armónica. A diferencia de las codas del periodo del clasicismo y el romanticismo, el énfasis armónico de ésta se aplica sobre los acordes de tónica y subdominante, generando una sensación satisfactoria, más suave y menos incisiva que la progresión de tónica y dominante.

En este movimiento cada una de las secciones se encuentra enmarcada por puntos de repetición, debido a que la breve extensión de cada una hace necesaria su reiteración, esto con el fin de plantar en el oyente los materiales armónicos, melódicos y estructurales del movimiento. Además, al ser el movimiento más llamativo y de mayor despliegue de virtuosismo, la repetición

permite dejar por sentada la emoción de asombro y admiración hacia el nivel técnico e interpretativo del flautista.

➤ *III Movimiento – Adagio*

**Forma:** Ternaria A – B – A

**Textura:** Melodía acompañada (bajo continuo), posible monodia.

**Tonalidad:** Am (La) menor

Tabla 3.

*Forma III movimiento, Adagio.*

Macro estructura	A		B			A'	
Micro estructura	a1	a2	a3	b1	c2	a1	b3
Tonalidad	Am → C		C → G → Dm → Am			Am	
Compases	1 – 4		4 – 10			10 – 14	

Uno de los principios estéticos de la música del periodo barroco fue la búsqueda de una expresión musical que permitiese representar los diferentes estados emocionales y psicoanímicos del ser humano y, así mismo, procurar por medio de ellos la estimulación de dichos afectos y estados psicoanímicos de los oyentes. Esta nueva corriente estética tuvo su origen a raíz de las nuevas perspectivas de pensamiento como lo fue el humanismo, la filosofía de la Contrarreforma y el renacer de los ideales greco-romanos en el área de la ciencia y las artes.

Durante el periodo barroco se generó una estrecha relación entre la música y la retórica greco-romana, estableciéndose una serie de similitudes entre los elementos musicales y las estructuras del lenguaje. Elementos de la teoría musical tales como la tonalidad y las características de la melodía se empezaron a asociar con humores y estados de ánimo específico, así como las inflexiones en el habla expresaban el carácter del escrito. La estricta selección y asociación de

cada elemento de la música con el ámbito emocional permitió a los compositores reflejar, tanto en la música vocal como instrumental, las emociones y pasiones del ser humano con el fin de lograr despertar el sentimiento esperado en quien escuchaba. La música se constituyó en un factor muy importante dentro del contexto eclesiástico y aristocrático debido a su capacidad de generar estados afectivos.

Hablando de las cualidades estilísticas del periodo Barroco, los compositores de música vocal e instrumental se enfocaron en la creación de contrastes entre diferentes planos y ambientes sonoros. Una de las manifestaciones más evidentes de esta tendencia fue la alternancia entre movimientos rápido y lento dentro de la estructura general de una obra, como lo fueron la ópera, la suite y la sonata. También, la variabilidad entre colores armónicos como los cambios de modo menor a mayor favorecieron la creación de contrastes, los cuales, de la mano del principio estético de la suscitación de afectos, enriqueció el lenguaje de la composición de los siglos XVII y principios del XVIII.

A la luz de estos argumentos, se añade a la estructura general de la Sonata 1033 de Johann Sebastian Bach el tercer movimiento, uno de los episodios de la obra de mayor fuerza contrastante y contenido emocional. Su elaboración melódica y armónica en el modo menor lo asemejan a una entrañable plegaria, un momento de intimidad espiritual donde las más profundas y suscitadas emociones del ser humano son expresadas a través del dulce sonido de la flauta. Dentro del esquema formal del movimiento, aquellas frases cuyo sentido armónico se elabora sobre el modo menor ilustran una sentida súplica, mientras que los fragmentos modulantes cuyo destino es el modo mayor sumergen la melodía en un estado de satisfacción y pasividad generado por la cualidad de equilibrio que genera la relativa mayor, semejante a la paz que experimenta el hombre ante la pronta respuesta a sus plegarias.

Era propio de la estética barroca tanto en las artes visuales y escénicas como en la música, que su contenido fuese elaborado a partir de los principios del racionalismo. Se creía que las emociones eran funciones intelectuales, estados mentales estáticos y, según los ideales grecorromanos, estaban gobernadas bajo principios numéricos. Cada parte de una creación musical se hilaba de forma coherente y lógica, sin lugar a arbitrariedades, potenciadas así mismo por el dramatismo de la nueva estética y el estilo aplicados a las composiciones. Por lo tanto, cada elemento de la pieza en general aportaba al propósito por el cual se escribía: suscitar una emoción específica. De esta manera se buscaba mantener el equilibrio emocional de quien la oía brindándole una sensación satisfactoria una vez finalizada la obra, luego de conducirlo a través de una experiencia emocional, reflexiva e intelectual.

Dichos elementos funcionales de la estética barroca se hacen evidentes en este movimiento cuyo destino es llevar al oyente a un episodio nuevo, un nuevo plano emocional luego de una brillante y dinámica exposición de virtuosismo en los movimientos anteriores, con el fin de ofrecerle una experiencia auditiva mucho más variada y profunda y de este modo suscitar diferentes emociones que se equilibran entre sí.

A pesar de ser un movimiento de breve extensión (14 compases), su contenido armónico y melódico es bastante completo; no se limita a exponer un solo contraste armónico, como fue común en la música de la época posterior, sino que transita a través de diferentes armonías que enriquecen la expresividad del discurso. La forma posee una particularidad y es la ausencia de cadencias conclusivas que determinen el final de cada sección. Por el contrario, cada parte se encuentra armónicamente y melódicamente solapada de tal manera que el discurso musical aparenta construirse sobre el contorno de una sola idea. Sin embargo, la modulación al relativo mayor y el posterior desarrollo de las ideas de la unidad temática principal permiten diferenciar

dos secciones o unidades distintas. Así mismo, el regreso a la idea del principio, en los últimos compases ponen en evidencia una difuminada forma ternaria A – B – A’.

Figura 30. Frase temática principal. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Esta frase no solamente se constituye en la unidad temática, también conforma el “periodo” o “sección A” del movimiento. Así mismo, la línea melódica puede separarse en dos subfrases subordinadas entre sí, cada una determinada por el sentido armónico empleado por el compositor. La subfrase 1 se desarrolla sobre la armonía de La menor, alternando los grados tonales de tónica y dominante, mientras que la subfrase 2 transita sobre la modulación hacia Do mayor. Cabe resaltar el ritmo armónico realizado por el bajo continuo, quien asciende por grados conjuntos, suavizando el cambio entre cada acorde.

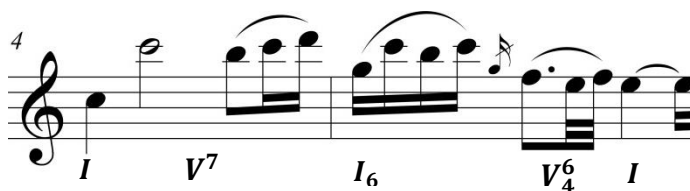
Figura 31. Subfrases 1 y 2. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

En lo referente a la estructura de la melodía, su ámbito es bastante restringido, ya que la distancia entre la nota más grave y la más aguda no supera el intervalo de la octava, cualidad que otorga un carácter cantado y muy sosegado en su declamación. Sin embargo, el movimiento de los intervalos dentro de esta breve unidad es dinámico, dando una mayor primacía a los grados disjuntos o saltos los cuales intensifican el contenido expresivo de la melodía, especialmente el intervalo de cuarta justa sobre el cual inicia, mientras que los grados conjuntos cumplen la función de enlace o adorno entre los factores de los acordes sobre los cuales se construye la melodía. El contorno se circunscribe sobre una serie de arcos irregulares ascendentes y descendentes, algo muy característico de las melodías de Bach y propio de la estética barroca, los cuales son congruentes con las tensiones y los reposos generados por la armonía, en donde la cúspide del arco cae sobre un acorde de tensión (dominante) y los extremos del arco sobre la tónica, elemento de relajación dentro de la armonía.

En cuanto al sentido armónico de esta melodía, las notas que la conforman la secuencia lineal en general son factores de los acordes que la armonizan, por lo tanto las funciones armónicas que la constituyen se hacen muy evidentes tanto así que son perceptibles con solo escuchar la línea melódica. Un elemento que vale la pena destacar es el uso del cuarto grado menor como acorde pivote (compás 2) para modular a Do mayor ( $iv = ii$ ), el cual suaviza la progresión, además del

uso del mismo como segundo grado con séptima dentro de la muy común sucesión  $ii - V - I$ , sobre la cual se realiza la cadencia que confirma la modulación a la relativa mayor.

La sección siguiente se estructura sobre los elementos temáticos presentados en la sección A, exponiendo un desarrollo breve pero coherente con los materiales esbozados en esta primera frase. Esta sección a la cual se le ha denominado “B” inicia con la exposición de una de las subfrases que componen la frase temática cantada en la sección “A” (a3), ésta vez con una transformación armónica realizada sobre los factores que conforman la tonalidad de la relativa mayor, con la particularidad de que guarda las mismas relaciones funcionales de los acordes que armonizan la subfrase de la sección A ( $I - V - I$ ) y también, la misma relación interválica dentro de la línea melódica, con la única diferencia de que se ejecuta sobre Do mayor. Su estructura (contorno, ámbito, funciones armónicas) sigue siendo idéntica a la estructura de la subfrase 1 de la sección A.



*Figura 32.* Subfrase 1, Do mayor (a3). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Es de esta manera en que sucede el primer contraste dentro del tercer movimiento, a través de la adición de uno de los componentes de la frase temática en escrito en la relativa mayor, el cual introduce el oído del oyente en un nuevo estado afectivo. Consecutivamente, se incorpora un

segmento el cual puede considerarse como un nuevo elemento melódico (b1), con algunas características similares a las de la unidad temática principal.

The musical score shows a melodic line starting at measure 5. The harmonic analysis below the staff is as follows:

*Sol Mayor*      *Modulación*      *Re menor*

$vi = ii$     $V^7 \rightarrow V$     $ii$     $V^7$     $I^7 = IV$     $vii$     $i$     $iv$     $V_{sus4}$     $V$     $i$

Figura 33. Nueva unidad melódica (b1). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Observando la figura anterior, uno de las características más llamativas de esta nueva unidad melódica es su sentido armónico, el cual es conducido a través de dos modulaciones transitorias, una de mayor fuerza cadencial que la otra, en este caso Re menor, mientras que Sol mayor se encuentra subordinada a Do mayor y a Re menor, siendo solamente un elemento armónico de transición. Artificios armónicos como este ayudan a potenciar la expresividad y la declamación de la melodía, al producir continuas variaciones entre tensión y reposo que se asemejan a las inflexiones y la entonación del lenguaje y la retórica para comunicar el significado de las palabras. En ausencia de un texto, las progresiones armónicas junto con la estructura de la melodía, se convirtieron en el elemento por excelencia para representar estados de ánimo.

En lo que respecta al ámbito y al contorno de la melodía, esta se encuentra en un ámbito restringido, dentro del rango de la octava y, a diferencia de la sección A, se otorga mayor primacía a los grados conjuntos y algunos saltos de tercera. Los saltos mayores a la quinta

sucedan entre figuras de ornamentación que enlazan con las notas que conforman la base melódica, las cuales dibujan un contorno descendente - ascendente que da un carácter más reposado a la unidad melódica. El descenso se realiza sobre la modulación a Sol mayor, mientras que el ascenso transita armónicamente hacia Re menor.

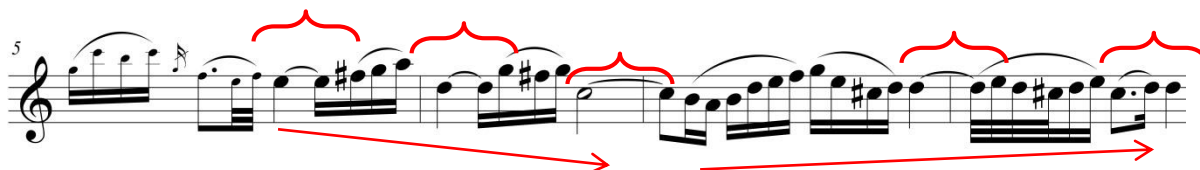


Figura 34. Contorno melodía b1. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

La cadencia sobre Re menor vuelve a reiterar el estado de ánimo representado a través de la armonía en modo menor en el inicio del movimiento, añadiéndose al discurso un corto segmento de transición, el cual conduce nuevamente hacia la A, completando de esta manera la estructura ternaria A – B – A, semejante al aria da capo.

The image shows a musical staff with a treble clef, starting at measure 8. Above the staff, chord labels are written: *Dm*, *A<sub>sus4</sub>*, *Am*, *D/F#* (highlighted with a red box), *G#°*, and *Am*. Below the staff, Roman numeral labels are written: *i = iv*, *i<sub>sus4</sub>*, *i*, *IV*, *vii*, and *i*. The *V de Sol* label is positioned above the *ii* label.

Figura 35. Fragmento de transición. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)



Finalmente, se incorpora lo que se puede denominar como *codetta* o frase conclusiva, un breve pasaje de tipo cadencial que concluye la exposición de la forma del tercer movimiento.

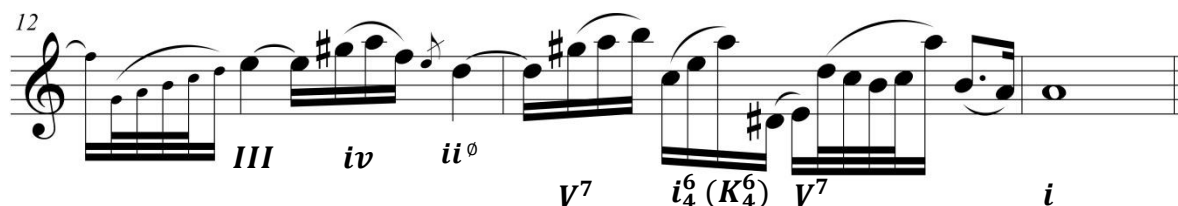


Figura 37. Codetta. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

➤ *IV Movimiento – Minueto I y II*

**Forma:** Binaria A – B, **Forma global:** Ternaria A – B – A.

**Textura:** Melodía acompañada (bajo continuo), posible monodia.

**Tonalidad:** C (Do) mayor – A (La) Menor

Tabla 4.

*Forma Minueto I.*

Macro-estructura	A	B
Armonía	C → G	G → C
Compases	1 – 8	9 – 16

Tabla 5.

*Forma Minueto II.*

Macro-estructura	A	B
Armonía	Am → C	C → G → Em → Am
Compases	17 – 24	25 – 44

El género sonata fue el resultado de la evolución de la antigua suite barroca, uno de los géneros que generó un eco significativo durante el periodo Barroco. A diferencia de su antecesora, la sonata permitía variar el carácter de cada movimiento, sin limitarse únicamente a los aires de danza. Sin embargo, la búsqueda de fuerzas contrastantes y el auge de los géneros teatrales como la ópera evitaron que los ritmos de danza fuesen excluidos del todo. Los nuevos principios estéticos y estilísticos llevaron a integrar dentro de la estructura general de la sonata una amplia variedad de formas y estilos que abarcaban desde extensos movimientos de desarrollo temático, armónico y contrapuntístico, hasta danzas en formas simples. Sin embargo, las demás danzas características de la suite fueron cayendo en desuso a la sombra de la sonata como género instrumental predilecto, pero, la extensa popularidad alcanzada por el minueto le aseguró un lugar no solo en la estructura de la sonata sino a lo largo de los siglos postreros.

Es así como culmina la Sonata en C mayor BWV 1033, en uno de los aires de danza más populares no solo en el siglo XVII y principios del XVIII, sino a lo largo de toda la historia de la composición: el minueto. Si bien es sabido, el minueto trascendió los siglos convirtiéndose en uno de los elementos esenciales dentro de las sinfonías, los conciertos y las sonatas, su desarrollo formal lo adquirió durante finales del siglo XVII y principios del XVIII en la pluma de compositores como J.S Bach y G.F Händel.

Algunas fuentes establecen que el minueto tuvo su origen en Francia, en la corte del monarca Luis XVI, un rey aficionado a los ballets, la música y los banquetes. Compositores como Jean Baptiste Lully llevaron al minueto a su máximo esplendor, al incluirlo en las óperas y en los ballets como una pieza de contraste. La danza se caracterizaba por sus pasos cortos y agraciados los cuales le proporcionaban un carácter noble y elegante, atributo que la convirtió en una de las danzas predilectas por los aristócratas y burgueses de aquel entonces. Sus pasos se ajustaban

perfectamente a los tiempos fuertes y débiles del compás y fluían de acuerdo al fraseo rítmico y melódico de la música.

Del mismo modo que la courante, el minueto presentaba dos vertientes: la francesa y la italiana. La vertiente francesa se caracterizaba por la ejecución de la danza en un tempo moderado, lo suficiente para permitir el énfasis de cada uno de los pasos, concediendo un realce en la elegancia de los movimientos. Los minuetos franceses se escribían en compás de 3/4. No obstante, la vertiente italiana se caracterizaba por ejecutarse en un tempo más rápido y, por lo general, escrito en compás de 3/8 o 6/8 sobre pasos más ligeros y agraciados. El carácter de este último movimiento presenta una tendencia hacia la vertiente francesa más que a la italiana debido a su construcción melódica sencilla y elocuente, con escasas figuraciones rápidas y pocos saltos que superan la quinta justa. Estas cualidades melódicas sugieren un fraseo concebido más desde el canto que de lo instrumental y, por lo tanto, la moderación en el tempo permitirá una exposición más clara de la belleza melódica y el contenido armónico integrados a este movimiento.

El minueto I, se encuentra escrito en forma binaria, dos periodos de ocho (8) compases cada uno, estructurados en frases regulares de cuatro (4) compases. Ambos periodos son de tipo modulante: el primer periodo inicia en la tónica y realiza su cadencia sobre la dominante (Sol mayor), empleando el acorde de tónica como nota pivote (IV grado de Sol) y el segundo periodo regresa a la tónica (Do mayor) de manera directa.



*Figura 38.* Periodo A, minueto I (c. 1 – 8). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de:

[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

El primer periodo se encuentra dividido en dos frases de cuatro compases, ambas identificables y equilibradas entre sí, exponiendo claramente un antecedente y un consecuente. Este tipo de estructuraciones en donde aparece la relación entre un antecedente y consecuente es muy común dentro de las “formas de danza y las canciones” (Piston, p.97), y el minuetto es una de ellas.

**Antecedente y motivo**

**Consecuente**

Figura 39. Estructura Periodo A, Minuetto I, antecedente, motivo y consecuente. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

En cuanto al contorno melódico, el antecedente se dibuja sobre un arco que inicia en el tercer grado de la tónica, asciende hasta el tercer grado de la subdominante, y desciende hacia el primer grado de la tónica; su ámbito es bastante restringido, manteniéndose dentro del rango de la sexta mayor entre la nota más alta y la más baja. En esta frase priman los intervallos escritos en grados

conjuntos. De igual modo es en el antecedente donde se encuentra planteado el motivo principal del minué I. En cambio, el consecuente presenta un contorno circunscrito sobre dos arcos pequeños, y se otorga mayor primacía a los saltos entre las notas que corresponden a los factores de los acordes. Así mismo, el ámbito se encuentra restringido al intervalo de sexta mayor entre su nota más grave y la más aguda; el punto de partida y de llegada es la nota sol, como quinto grado de la tónica en su inicio, y como la tónica hacia la cual se moduló.

La estructura de cada una de las frases (antecedente-consecuente), determinan tanto el carácter como el contraste, siendo el antecedente de un aire más cantado, mientras que el consecuente presente una cualidad más rítmica. Ambos contrastes se complementan muy bien el uno al otro, semejantes a la rima dentro de la métrica poética, satisfaciendo esa tendencia instintiva del oído humano de hallar el equilibrio rítmico. También, en el ámbito de la danza, este tipo de contrastes marcan los cambios en los pasos, como una forma de aplicar variedad a los movimientos y al carácter emocional de la danza.

El periodo B guarda una estrecha similitud al periodo A. Presenta una idea muy parecida al elemento motivico que conforma el antecedente del periodo A, con algunas variaciones rítmicas y el centro tonal de inicio en Sol mayor. Al igual que el periodo A, se encuentra organizado en dos frases, cada una de cuatro compases, nuevamente manejando el patrón de antecedente-consecuente, en donde el consecuente se encarga de cerrar tanto el periodo B como el minueto I. Era común en la música para danza del periodo barroco la regularidad tanto en el número de compases como en el desarrollo motivico. Esta cualidad estilística se hace evidente en el minueto I, el cual expone dos periodos regulares tanto en su número de compases como en contenido temático.

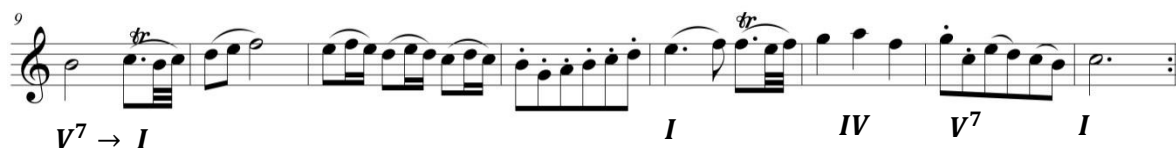


Figura 40. Periodo B. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

En la forma rudimentaria del minuetto, era común añadir una sección a la cual se le denominaba “double”. Su característica principal era la realización de una repetición del material temático agregando una serie de variaciones y ornamentaciones. Este principio condujo a la forma tradicional del minuetto: minuetto I, minuetto II, minuetto I, donde el minuetto II presentaba un carácter contrastante, exponiendo nuevo material temático y se abría paso a la exploración armónica; técnicamente era el espacio que el compositor cedía dentro de su composición a una exposición más amplia de contenido emocional, semejante a el desarrollo dentro de la forma sonata.

Bajo esta premisa, prosigue el minuetto II, el cual posee una serie de características estructurales específicas que refuerzan su contraste con el minuetto I. En primer lugar, se escribe sobre la forma binaria, al igual que el minuetto I. Sin embargo la extensión de sus periodos varía; el periodo A se extiende a lo largo de 8 compases, mientras que el periodo B tiene una extensión de 20 compases, una diferencia bastante considerable entre ambos periodos. El periodo A es de tipo modulante, ya que inicia en la relativa menor de Do mayor, La menor, y modula hacia la relativa mayor. El periodo B presenta una elaboración armónica más amplia, pasando por los diferentes grados diatónicos de la tonalidad principal, sin embargo, regresa a la tonalidad inicial sobre la cual inicio el periodo A, La menor.

Las progresiones armónicas y las variaciones rítmicas son elementos claves al momento de crear contrastes entre diferentes secciones de una pieza o movimiento. Por ejemplo, ir de un modo mayor a un modo menor implica un cambio significativo en el contenido emocional y la expresividad dentro de una idea musical, semejante a la luz y la sombra en la pintura. Así mismo las variaciones y alternancias entre los ritmos en conjunto con los movimientos interválicos dentro del elemento melódico dinamizan los contrastes entre una emoción y otra. En el minueto II, se crea un contraste en el ámbito armónico, rítmico y melódico respecto al minueto I. El compositor expone un nuevo contenido temático desarrollado a partir melodías figuradas, escritas en figuración de corcheas sucesivas con leves variaciones rítmicas. Dentro de este movimiento se otorga mayor primacía al elemento armónico dentro del desarrollo temático antes que al melódico, proyectándolo a través de secuencias sucesivas de corcheas en grados conjuntos y arpegiados, especialmente en el periodo B. Sin embargo, el sentido melódico no se ausenta dentro de las secuencias, y por lo tanto cada nota debe destacarse dentro del fraseo como parte de la estructura melódica.

*Am* *G<sup>7</sup> → C* *Dm C/G* *G<sup>7</sup> C*

*i* *iv V* *i V* *i* *V<sup>7</sup> → III* *ii K<sub>4</sub><sup>6</sup>* *V<sup>7</sup> I*

Figura 41. Periodo A, minueto II. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f).  
 Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de:  
[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Estructuralmente, la melodía se construye sobre un contorno ondulante e irregular, el cual genera un desequilibrio rítmico, el cual se estabiliza en la modulación a Do mayor. En cuanto al ámbito, se mantiene en el rango de la octava entre su nota más grave y la más aguda, y priman los movimientos por grados conjuntos sobre los saltos.

El periodo B puede dividirse en tres partes en el orden de 8 y 12 compases, cada una determinada por la armonía y la estructuración de la melodía. La primera frase, de 8 compases se construye sobre corcheas sucesivas, dividida en dos semi frases de 4 compases, definidas por la armonía. La primera semi frase se encuentra escrita sobre una progresión armónica que conduce a Sol mayor, dominante de Do, séptimo grado de La menor. La segunda semi frase se escribe sobre una progresión que modula a Mi menor. En ambos casos las cadencias no representan un medio de conclusión, sino una pausa, una coma que indica la finalización de una idea y el inicio inmediato de la otra.

*Figura 42.* Periodo B, Minueto II. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

A continuación, se añade al discurso una frase escrita sobre una breve secuencia diatónica de arpeggios, proyectando en primer plano el sentido armónico expresado a través de una melodía figurada.

The image shows a musical score for Minuetto II, BWV 1033. It consists of two staves of music. The first staff begins at measure 33 and contains a sequence of chords: A<sup>7</sup> → D<sup>m</sup>, G<sup>7</sup> → C, F, E<sup>7</sup>, Am, and E<sup>7</sup>. The second staff begins at measure 41 and contains the chords Am, E<sup>7</sup>, and Am. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Figura 43. Periodo B, b'', Minueto II. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Bach, Johann Sebastian, Sonata en Do mayor para flauta, BWV 1033. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)

Luego de la exposición completa del minueto II, de acuerdo a la forma de este género instrumental, se regresa al minueto I, con el cual se concluye el movimiento. Era una tendencia propia del estilo barroco adornar la repetición del minueto I echando mano de la improvisación, una forma de lucir las cualidades virtuosas del intérprete. Esto era posible debido a la sencillez de la melodía y armonía de los minuetos.

Con la re-exposición del minueto I concluye el último movimiento de esta Sonata. Fue el género sonata el que marcó el inicio de la evolución de los géneros instrumentales, en la pluma de compositores como Haydn, Mozart y Beethoven que cincelaron magistralmente cada detalle de este género para la creación de obras maestras que trascendieron en la historia. Del mismo modo, el modelado aportado por estos grandes compositores convirtió la sonata en uno de los géneros predilectos para los compositores de los postreros periodos de la música.

Características como la alternancia entre tempo lento-rápido-lento-rápido se constituyeron en un método efectivo para una expresión dramática y la suscitación de emociones diversas logrando, según se creía, el equilibrio emocional de la audiencia. Así mismo, la sonata fue un elemento determinante para la creación de estructuras que permitiesen la organización de las

ideas de forma clara y coherente, siendo la progenitora de las formas instrumentales de varios movimientos y así mismo el germen de la forma sonata, la cual fue la plantilla para la composición de una gran parte de la música desde el siglo XVIII al siglo XX.

Con el avance de los años, la sencillez formal heredada de la suite se fue haciendo más compleja, dando lugar a un amplio contenido emocional e intelectual expresado a través del desarrollo motivico, la ampliación de la forma y la consolidación de la melodía como procedimiento para la claridad en la expresión musical, desplazando el denso contrapunto empleado durante el periodo barroco; una pauta establecida por los géneros primitivos originados en el barroco: la suite y la sonata.

## **4.2 Suite Op. 34, para flauta y piano Charles Marie Widor (1844- 1937)**

### **4.2.1 Contexto histórico**

#### ***4.2.1.1 Los efectos de un nuevo orden sobre la práctica musical del siglo XIX***

*4.2.1.1.1 La Revolución Francesa.* Gran parte de la música que se ha preservado desde la Edad Media hasta el siglo XVIII era escrita para la iglesia o la aristocracia. Muchos de los compositores de estas épocas estaban bajo la administración de estos dos ámbitos sociales, los cuales señoreaban sobre las estructuras sociales, políticas, filosóficas y económicas. El afán de la iglesia católico-romana por recuperar su feligresía, luego de la reforma protestante, y la ambición de las altas clases sociales y gobernantes de ostentar el poder y la “gloria” de sus dominios, hizo que encontraran en el arte una manera de desplegar su opulencia y poderío y, así mismo, volver

la sociedad a la fe católica. Estas motivaciones los condujeron a convertirse en los principales mecenas del arte, ya que eran las instituciones sociales con mayor poder económico y político. La capacidad de las artes de mover emociones y pasiones las convirtió en el instrumento perfecto de la iglesia y la aristocracia para afectar la sociedad. Fueron estas dos instituciones las encargadas de establecer los cánones estéticos y las normas estilísticas del arte conforme a sus intereses.

Aun con esta condición, los compositores de estos periodos produjeron música de alto contenido estético, con un desarrollo amplio del lenguaje musical. Fue en estas épocas donde la música tomó forma y fueron establecidos los conceptos musicales como la tonalidad, la armonía y la forma musical. Así mismo, géneros como la sonata, el concierto, la sinfonía y la suite, tuvieron su auge en los siglos XVII y XVIII, y fueron los géneros predilectos por muchos de los compositores más destacados de estos siglos.

Sin embargo, en la sociedad se estaba gestando un suceso que cambiaría el rumbo de la humanidad. La fuerte desigualdad social producida por la ambición y la opulencia de la aristocracia generaron convulsiones en la sociedad, las cuales estallaron en un histórico alzamiento por parte de los trabajadores y campesinos conocida como la Revolución Francesa. Esta revolución trajo consigo una nueva concepción sobre el orden social, convirtiendo a los que antes eran súbditos de la monarquía en ciudadanos con igualdad de derechos. Esta revolución suscitó nuevos ideales filosóficos y políticos basados en los principios de “libertad, la igualdad e identidad nacional” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 671) y el individualismo. Así mismo, la fuerte acción de las guerras napoleónicas fortaleció la conformación de este nuevo ideal de la sociedad. Estas guerras erradicaron los “antiguos límites políticos y propagaron por toda Europa las ideas revolucionarias” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 671).

El ideal de revolución comienza a esparcirse por todas las regiones de Europa, y los ciudadanos de países como Italia y de habla alemana, empezaron a concebirse como naciones unidas por el lenguaje y la cultura. De igual forma, otros países que habían estado bajo el yugo de un gobierno extranjero o habían sido conquistados por regímenes foráneos, comenzaron a inquirir en ese ideal de independencia y libertad y a manifestar un sentimiento de identidad nacional, pero fueron reprimidos en muchos países.

Los ideales de la revolución afectaron de manera directa las artes, entre ellas la música. Los compositores de esta época comenzaron también a evocar en sus obras ese anhelo de libertad y de identidad nacional. Con el paso del tiempo, y las múltiples controversias ideológicas, provocaron que el ideal cosmopolita de los siglos posteriores fuese entrando en declive, tomando su lugar el nacionalismo y la identidad autóctona de cada nación.

La Revolución Francesa y sus nuevos ideales sociales transformaron el orden económico y político del continente europeo, lo cual afectó directamente a los músicos de esta época. Los conflictos bélicos y la fuerte inflación llevaron a los aristócratas y jerarcas, quienes eran los principales mecenas del arte, a un vasto empobrecimiento el cual les impedía seguir invirtiendo en las artes. En consecuencia, los músicos se vieron obligados a trabajar como independientes ejerciendo la enseñanza, la interpretación pública, la composición por encargo o la creación de la música para su publicación; en el Romanticismo los músicos ya no estaban al servicio de un principal o alguna “jerarquía eclesiástica” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 672), sino que sobrevivían por cuenta propia.

Durante el tiempo que los músicos sirvieron a los grandes mecenas de la sociedad, se esperaba de ellos que interpretasen varios instrumentos y estuvieran en la capacidad de escribir música en todos los géneros. El declive del mecenazgo llevó a que los músicos pugnaran entre sí

en una plaza social más abierta y por lo tanto se vieron exigidos a buscar un área de especialización que les permitiera trascender en la sociedad y garantizar una calidad de vida. Ejemplos destacados son los del violinista Nicoló Paganini y el pianista Frederich Chopin, quienes se dedicaron a la interpretación de sus instrumentos y a ir al límite del virtuosismo. Exhibiendo ese exuberante virtuosismo y dominio técnico que poseían, cautivaron de esta forma el gusto de la audiencia y ganaron fama entre las distintas clases sociales. Además de esto, muchos músicos se enfocaron en un solo medio de expresión musical, como Chopin lo realizó en la música para piano y Giuseppe Verdi y Richard Wagner lo hicieron en la ópera.

Las reformas sociales deshicieron todas las prerrogativas que poseían las clases sociales altas, que eran las encargadas de controlar la producción y difusión del arte en las épocas posteriores, y posibilitaron a todo aquel que tuviese el talento acceder a la profesión artística. La clase media urbana fue aumentando de tal manera hasta lograr un amplio control e influencia sobre la organización social de los estados. De esta forma, la música trasciende a todas las esferas de la sociedad y surge una nueva práctica musical: la doméstica. Con grandes músicos ejerciendo la enseñanza, en el Romanticismo emerge la posibilidad que personas de la clase media, aficionadas a la música, participaran de la ejecución musical. Así, la música adquiere una nueva función social que no se limitaba a los ámbitos formales de la corte, el teatro o la iglesia, sino que, así mismo, se hace parte de la vida diaria de las personas del común, volviéndose un mecanismo para aliviar las tensiones sociales ocasionadas por los conflictos bélicos y las controversias ideológicas. “Las tardes en los hogares suponían un momento para la ejecución musical con la familia y los amigos” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 673), y les ofrecía un escape espiritual frente a los enfrentamientos civiles, las crisis económicas y las represiones políticas. En este tiempo, los roles de género eran fuertemente diferenciados entre hombre y

mujer. Mientras que los hombres se dedicaban al trabajo, las mujeres estaban dedicadas al cuidado del hogar, y la música era la actividad que las mujeres, en su gran mayoría, desempeñaban durante su tiempo libre en las casas.

El arte de la música se convierte en el medio por excelencia para manifestar el anhelo de libertad e igualdad social sin temor a las represalias que pudieran sobrevenir a causa de la defensa de dichos ideales.

Otro de los sucesos que marcó un hito en la historia de la humanidad fue la revolución industrial, la cual trajo consigo beneficios para la sociedad y, así mismo, para la música. Este suceso permitió la mecanización de la industria en la elaboración de productos de uso regular y redujo los precios, entre ellos los instrumentos musicales, haciéndolos más accesibles a la población. También causó que muchas de las personas que habitaban en las áreas rurales se desplazaran a las zonas urbanas, lo cual aumentó la población en las ciudades. De igual forma, este acontecimiento generó más tiempo libre para los trabajadores y las artes empezaron a ocupar el tiempo de ocio de las personas, convirtiéndose en el centro de la actividad social y la vida hogareña.

En el siglo XIX la música era uno de los recursos más utilizados para ejercer control social. El Estado, ejerciendo una función de patrocinador, hacía uso de la cualidad expresiva de la música y su poder para mover afectos, con el fin de transmitir mensajes políticos (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 673). Igualmente, la iglesia abrió espacios para que las personas participaran de la música, estableciendo coros para aficionados, con el fin de conservar su feligresía. En las fábricas e industrias se organizaron bandas de instrumentos de viento para los obreros, como una forma de brindarles entretenimiento y aumentar el gusto y la simpatía por la labor que desempeñaban.

*4.2.1.1.2 La Revolución Industrial.* Uno de los sucesos que marcó un nuevo rumbo para la humanidad fue la Revolución Industrial. Esta inicia a finales del siglo XVIII y se extiende hasta la mitad del siglo XIX, siglo en el cual comenzó el movimiento romántico. Se considera como una revolución debido a que cambió notablemente el estilo de vida de las personas y marcó nuevas pautas para la sociedad; transformó los lugares de vivienda, las formas de desempeñarse laboralmente y la organización social. Desplazó muchas poblaciones del área rural a las zonas urbanas y dio origen a una sociedad fundamentada en la “producción y distribución en serie” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 679). El desplazamiento de los habitantes del campo a las ciudades provocó un incremento en la población de clase media dentro del área urbana.

Los avances tecnológicos trajeron cambios significativos sobre la conformación de la sociedad. La invención de maquinaria industrial sustituyó gran parte del trabajo humano realizado en las áreas rurales. Este hecho provocó el desplazamiento de gran parte de la población agrícola a las áreas urbanas. La fabricación por medio de maquinaria permitió la transformación de los productos obtenidos del campo y producir en serie. En un principio, los avances tecnológicos se produjeron en las industrias textiles, pero otras industrias siguieron el mismo camino, entre ellas la fabricación de instrumentos musicales, las cuales comenzaron a producirlos en masa, hecho que reduciría sus costos y los haría accesibles a todas las esferas de la sociedad. La revolución industrial cambió la manera de fabricar los productos y, así mismo, patentó productos ya existentes.

De la misma manera que lo hizo la revolución francesa, la revolución industrial trajo consigo un nuevo orden social, debido a que provocó un cambio en la actitud de la clase media, la cual ocupó un lugar influyente en la sociedad. Siendo, igualmente, la clase trabajadora dentro del

estado y la principal promotora de la estabilidad económica y social de aquel, por lo tanto, sus exigencias en pro de una participación activa en los asuntos estatales, aumentaron.

**4.2.1.2 El piano: eje de la práctica musical doméstica y el concierto público.** El piano fue uno de los instrumentos con mayor auge durante el siglo XIX. Era el instrumento predilecto por las familias aficionadas a la música que en sus tiempos libres se dedicaban a la práctica musical en sus hogares. Los avances en la industria facilitaron su fabricación y redujeron su costo, lo cual los hizo accesibles a las familias de clase media. Pianos con diseño vertical se introdujeron en muchos de los hogares tanto en Europa como en América.

El piano experimentó mejoras significativas en su diseño y construcción, las cuales permitieron obtener nuevos recursos expresivos, como la ejecución de dinámicas y articulaciones que ampliaron sus horizontes en otros ámbitos de la música. Del mismo modo, su cualidad como instrumento melódico-armónico hizo posible que los pianistas lograran un mayor nivel de expresividad al momento de transmitir ideas o pensamientos musicales. El resultado de la ejecución pianística era tan efectivo como el producido por una orquesta e incluso ofrecía la oportunidad de expresarlo de forma íntima; el piano permitía una expresión más personal. Las cualidades idiomáticas del piano lo ubicaron como el instrumento ideal del siglo XIX, tanto para la práctica doméstica como para la práctica del concierto público.

La versatilidad del piano como instrumento y la facultad que poseía de permitir una ejecución más personal lo hizo el instrumento predilecto de muchos compositores de la época y algunos de ellos lo tomaron como un ámbito de especialización, usándolo como su medio de expresividad musical. Ejemplos son los de Liszt y Chopin, quienes escribieron gran cantidad de obras para piano con un asombroso despliegue de lirismo y virtuosismo.

De la misma manera, ocupó un lugar importante en los hogares del siglo XIX. La mujer se convirtió en la principal intérprete del piano en el hogar, siendo ella la encargada de resguardarlo y tenía suficiente tiempo libre para practicar el instrumento. Compositores pianistas como Liszt y Chopin encontraron en la enseñanza del piano, además de la teoría musical, un medio para sustentarse económicamente y en muchas ocasiones su enseñanza iba dirigida a mujeres con alto estatus social. En el siglo XIX, la permanencia de las mujeres en el hogar y que estas dispusieran de tiempo, mientras los sirvientes se encargaban de los quehaceres domésticos, era señal del estatus social que ocupaban. Por lo tanto, disponían del tiempo para desarrollarse en una actividad como la música que las mantenía ocupadas y constantes en la práctica diaria, lo cual permitía un gran desarrollo técnico e interpretativo. Sin embargo, las mujeres no podían ejercer la profesión artística y su desempeño en el piano era más un atributo que una posibilidad de oficio, un “mérito diseñado para atraer a un esposo y servir a la familia y amigos” (p. 674).

El siglo XIX fue el siglo de la práctica musical doméstica, hecho que se dio a causa de las consecuencias producidas por la Revolución Francesa, la cual resistió a la monarquía hasta tal punto de destituirla de su posición privilegiada. Con este logro se redujo la desigualdad social, y el capital intelectual y artístico que antes se encontraba bajo la administración de unos pocos pasó a toda la ciudadanía.

Así como la práctica doméstica incrementó durante este siglo, el concierto público alcanzó esplendor en el transcurso del tiempo. Como lo mencionan Burkholder, Grout & Palisca (2010) el libro *Historia de la Música Occidental*:

Las orquestas de aficionados y las sociedades corales llevaron la interpretación amateur a la esfera pública, y las nuevas orquestas profesionales, los virtuosos de gira, las

sociedades de conciertos y los empresarios contribuyeron a crear una vida concertista vibrante apoyada en la venta de entradas a todo tipo de público (p. 757).

La música de cámara, que al principio se empleaba como una actividad para el disfrute de los intérpretes, tomó lugar en la escena pública.

**4.2.1.3 Crecimiento de la publicación y el mercado musical.** Con el surgimiento de la práctica musical doméstica, y el anhelo de los ciudadanos de clase media con recursos económicos de participar en la ejecución de la música incrementó la demanda piezas y obras para interpretar. Este anhelo creciente abrió camino para el florecimiento de la publicación musical. El número de tiendas musicales aumentó considerablemente a principios del siglo XIX. Los avances tecnológicos permitieron desarrollar formas económicas y efectivas de publicar la música, un ejemplo de ello es la litografía. Con el auge de la publicación musical y la demanda de música por parte de aficionados, los compositores encontraron una nueva forma de sustento: escribir música para ser publicada. En el siglo XIX, la cantidad de música escrita y publicada fue desbordante, mayor que todas las épocas anteriores.

“El mercado de la música otorgó al público una influencia sin precedentes sobre la música que había de producirse, y que las editoriales tenían que suministrar lo que los consumidores querían” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 675). Dicha condición llevó a los compositores a explorar nuevas formas de escribir música, de tal manera que fuesen atractivas para el público consumidor. El siglo XIX fue el periodo de esplendor de muchos compositores, ya que la demanda de música los orientó a desarrollar un lenguaje musical novedoso, espectacular, dramático, exótico con nuevas formas de expresión que rompían con los cánones estéticos del

clasicismo. Los ideales revolucionarios del siglo XIX favorecieron este tipo de innovaciones en la música, y los compositores de este tiempo buscaron maneras de evocar sentimientos y pensamientos coherentes con los sucesos de la Revolución Francesa.

Las constantes solicitudes de música para ser interpretada en los hogares por melómanos y amateurs de la música, y el protagonismo del piano en la práctica doméstica encaminó a los compositores del siglo XIX a escribir un considerable número de piezas musicales en diferentes géneros y estilos, como por ejemplo canciones para voz y acompañamiento de piano, piezas para piano solista y dúo. Así mismo, muchos compositores y arreglistas encontraron en la transcripción al piano de música para orquesta y música de cámara una forma de satisfacer la apetencia del público por participar del arte de la música, al hacer accesible las obras que solo se podían escuchar en vivo y en espacios formales como el teatro o la iglesia; la adaptación o reducción al piano era una forma de poner al alcance de los hogares el compendio musical de aquel entonces, sin necesidad de disponer de una orquesta en toda su plenitud.

**4.2.1.4 El nuevo estilo del siglo XIX: el Romanticismo.** “Los compositores que escribían música para el público buscaban hacer una música accesible y atractiva para los intérpretes aficionados” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 716), situación que los encauzó a proponer un nuevo lenguaje musical que satisficiera los gustos de los clientes. Los compositores del siglo XIX encontraron en las composiciones para canto y acompañamiento de piano, piano solista y dúo de piano con otros instrumentos melódicos una forma efectiva de hacer música llamativa para la práctica doméstica. Procuraron escribir melodías cantables con acompañamientos embelesadores, sin recurrir de manera extrema al contrapunto, haciendo uso de un ritmo regular y de llana elaboración con un nivel de dificultad progresivo. De igual forma, emplearon las

“formas musicales cantables simples y una escritura idiomática que explotaba las texturas” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 675) de los nuevos estilos musicales. Del mismo modo, los compositores de esta época inquirieron en maneras de suscitar ideas subjetivas e indagaron en formas de estructurar el fraseo de la melodía y las progresiones armónicas con el fin de generar “contrastes dramáticos” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 675) que transportasen a través de diferentes estados de ánimo. Igualmente, las posibilidades tímbricas que ofrecía el piano hicieron posible el uso de las dinámicas como un recurso para potenciar el dramatismo y la expresividad en las piezas.

Las composiciones que alcanzaban éxito eran aquellas que proponían una idea novedosa y con carácter propio que la hiciera sobresalir de entre lo ordinario. El amplio mercado en el que ahora se encontraban compitiendo los compositores de este siglo los impulsó a innovar en el ámbito de la armonía, escrutando en recursos sonoros que permitiesen la evocación de nuevas sensaciones por medio del uso de tonos ajenos a la armonía, Burkholder y Palisca (2010) los describen de la siguiente manera: “progresiones armónicas inesperadas, acordes cromáticos y conducción cromática de las voces, modulaciones a tonalidades distintas y la ambigüedad tonal”. (p. 675)

Fueron estas cualidades de la música del siglo XIX las que determinaron un nuevo idioma musical, conocido hoy en día como el Romanticismo. Los compositores más destacados y prolíficos de la época ahondaron en la búsqueda de un atractivo musical que gustara a intérpretes y receptores con discernimiento y sensibilidad musical, y su estilo estuvo aferrado a las nuevas tendencias de este nuevo concepto de la música. El aprecio por melodías encantadoras y el uso de una armonía poco convencional en comparación al clasicismo, inmersa en las formas musicales simples como la canción o las pequeñas piezas para piano se trasladó así mismo a las

obras escritas para formatos instrumentales más grandes. La novedad y originalidad estaban marcadas ahora por el tratamiento del material en sí mismo, diferente al uso del material convencional hecho en el clasicismo.

## 4.2.2 El Romanticismo

**4.2.2.1 El pensamiento romántico.** Los nuevos enfoques y tendencias de la composición de la música del siglo XIX, centrados en la elaboración melódica, la suscitación de emociones y sentimientos, la innovación en el lenguaje musical, la interpretación y composición desde el individualismo y la expresión de ideas y sentimientos propios, ocurrieron de forma paralela al Romanticismo en la literatura y en el arte, los cuales más adelante se conocerían como románticos.

El término romántico se deriva de la palabra “romance”, antigua lengua francesa en la cual se escribían poemas que narraban historias y leyendas de personajes heroicos; estas narraciones eran de carácter imaginario y fantástico. Una característica propia de la literatura francesa era escribir obras en donde su trama hiciera alusión a un mundo idealizado y fantástico que ilustraba hechos y situaciones alejadas de la realidad diaria de las personas. El término en un principio se utilizó en la literatura y ulteriormente se aplicó a la música y al arte.

En comparación con la poesía del Clasicismo, caracterizada por su belleza narrativa, “delimitada en el alcance y en los temas y universalmente válida” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 676), la poesía romántica quebranta las normas y excede los límites de la narrativa, teniendo como fin evocar un deseo vehemente por las cosas lejanas como los sueños, el ser ideal, las tierras remotas y, del mismo modo, despertar admiración por las riquezas de la naturaleza. Este espíritu fue acogido por las humanidades, entre ellas la política, la filosofía y las artes. En

este periodo de la historia surgen la filosofía idealista enfocada en definir explicar realidad inmaterial y el mundo de las ideas, el liberalismo político que promueve las “libertades civiles” sobre cualquier tipo de tiranía y las artes comienzan a enfocarse en la expresión del Yo y el individualismo. En cada una de estas áreas de conocimiento se manifiesta el nuevo pensamiento del siglo XIX fundamentado en los arquetipos de libertad, identidad nacional y la búsqueda de un mundo ideal.

Esta noción es bastante pertinente con la realidad que se vivía en este siglo. La concepción de un mundo idealizado, libre de las represiones y la desigualdad social, e inspirada en el heroísmo, fue el motor del pensamiento del siglo XIX. La lucha por la independencia y la libertad avivó el sentimiento heroísta en el corazón de muchas naciones, quienes pelearon hasta la sangre por emanciparse de los gobiernos extranjeros. Así mismo, el deseo vehemente de las clases medias por superar la desigualdad y alcanzar una vida digna los impulsó a levantarse contra la monarquía imperante y destituirla de su posición de privilegio. El pensamiento del siglo XIX se orientaba hacia la construcción de un mundo idealizado; en este periodo de la historia, en Francia se establecen los derechos del hombre, y el ciudadano comienza a participar de forma activa en la sociedad.

El siglo XIX fue un siglo marcado por fuertes cambios a nivel político, económico, social y artístico, los cuales se produjeron en un aceleramiento sorprendente. La industrialización provocó la movilización de las personas del área rural a la urbanización lo cual trajo como consecuencia el origen de la sociedad de las masas. Estos sucesos cambiaron el estilo de vida de las personas de Europa occidental, abocándolas a una vida centralizada en jornadas laborales diarias, el incremento masivo de la población en las ciudades, el fuerte crecimiento del comercio y acostumbrándolas a la vida hogareña; la sociedad de este entonces terminó alejándose del

contacto con la naturaleza y el entorno rural. El nuevo modelo económico basado en el capitalismo desplazó las antiguas formas de apoyo y sustento a los practicantes de las artes quienes ahora se encontraban inmersos en una sociedad creciente y en un mercado competitivo hostigador.

El pensamiento romántico, marchaba en dirección opuesta al camino que estaba siguiendo la sociedad de ese entonces. Los romántico-pensantes sentían un fuerte aprecio hacia la soledad y el individualismo, lejos del gentío; apreciaban inquirir en ellos mismos y preferían estar en contacto con la naturaleza que vivir en la creciente urbe. Sus intereses iban más allá de las añoranzas de la sociedad de aquel entonces; mientras que las personas se esforzaban día a día por cumplir con una responsabilidad laboral, social y familiar, “los románticos perseguían lo novedoso, lo ilimitado, lo exótico”. Muchos de los artistas del Romanticismo fueron ajenos a una vida social activa al sentirse incomprendidos o sentir que no encajaban en la nueva sociedad que se estaba gestando. El Romanticismo fue una respuesta a los fuertes cambios que estaba experimentando la humanidad de aquel entonces, cambios que en su mayoría sucedieron de forma hostil, y desembocaron en disputas ideológicas y enfrentamientos bélicos; los románticos encontraron un escape de todas estas situaciones sumergiéndose en los hechos del pasado como la época caballeresca, los sueños, lo sobrenatural, lo extraordinario y lo irracional. Convirtieron el arte en un abrigo que les protegía contra a río creciente de transformaciones y transiciones de la sociedad. En este tiempo los románticos consideraban al artista más que como un siervo de la sociedad como un “ser que no perseguía el dinero sino un ideal más elevado de iluminar al mundo mediante el acceso a un ámbito más allá del día a día” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p.677). Esta nueva forma de pensamiento fue adoptada por los compositores del siglo XIX, razón por la cual se les llamó a su estilo romántico.

En el Diccionario Oxford de la Música, Latham (2008) define el pensamiento romántico de la siguiente manera:

La añoranza por las cosas lejanas, [...], podía abarcar tanto sueños con tierras remotas (en un nuevo gusto por lo exótico) como por el pasado remoto (con la fascinación por la antigua época caballerescas romántica). La añoranza por liberarse de las limitaciones engendró un apasionado deseo de identidad nacional e independencia y, de igual manera, una búsqueda de identidad personal, junto con la admiración de la figura del héroe dominante que desdeña los convencionalismos” (p. 1295).

El pensamiento del Romanticismo impulsó a los compositores a aventurarse por el sendero de la individualidad y la expresión de emociones fuertes como la melancolía, el sufrimiento, el anhelo insaciable y la alegría, y se adoptaron tramas como la tragedia, el heroísmo y el amor imposible. Los compositores de este periodo de la música guardaron en cierta medida las “convenciones de la forma y la armonía” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p.677), pero el deseo por lo novedoso los llevó a trascender los límites de los esquemas tradicionales y dar rienda suelta a la imaginación los condujo a sobrepasar los horizontes y las fronteras delimitadas por el clasicismo y a explorar nuevos recursos sonoros.

El movimiento romántico es impulsado por una “revalorización de la sensibilidad” (Beltrando-Patier, et al, 2001, p. 484) y la renovación de temáticas antiguas como “la naturaleza, el instinto y lo sobrenatural” (Beltrando-Patier, et al, 2001, p. 484), las cuales habían sido desplazadas por la corriente de pensamiento del clasicismo; en otras palabras, como se citó

anterior mente, el surgimiento del irracionalismo en respuesta al fuerte racionalismo del siglo pasado.

Fueron varios los rasgos que determinaron el paso de clasicismo al romanticismo. El estilo clásico se caracterizaba por la elegancia, la naturalidad, la sencillez, la claridad, el equilibrio y el atractivo universal de sus obras, en tanto que la música del romanticismo se caracterizó por la búsqueda de lo único, lo original, lo llamativo, creaciones que evocaran sentimientos y emociones intensas, la composición e interpretación desde una perspectiva individualista, la expresividad excesiva de las obras y el rompimiento de las reglas estrictas. Por el contrario, el barroco y el romanticismo presentan características similares en cuanto a lo que buscaban reflejar por medio de las artes: lo dramático y extravagante. La diferencia radicaba en que durante el barroco los compositores estuvieron bajo el apoyo de los mecenas, quienes así mismo, determinaban los patrones de la composición y la expresión musical. En el romanticismo el compositor proponía sus ideas personales conforme a sus propios sentimientos y pensamientos, mientras que en el barroco el compositor se enfocaba en suscitar emociones concretas.

**4.2.2.2 La imposición de la emoción sobre la razón.** Uno de los filósofos más apreciados por los romántico-pensantes fue el suizo Jean Jaques Rousseau, quien sentó las bases para afirmar el predominio de la emoción sobre la razón. El Diccionario Oxford de la Música expresa como el pensamiento de Rousseau colocó el fundamento de lo que sería el Romanticismo: “De su pensamiento surgió también el gusto por el campo y la admiración de las virtudes de las personas simples y sin malicia” (Latham, 2008, p.1295). Esta nueva concepción acerca de las artes reivindicó aquellas áreas del ser humano descuidadas durante el clasicismo. El racionalismo no había sido suficiente para entender la naturaleza humana y justificar su existencia, y por lo tanto,

los pioneros de las artes del siglo XIX se extendieron hacia los ámbitos de la imaginación y la emoción, considerándolos como parte esencial del ser humano.

De esta forma, ocurrió una transición del racionalismo, principio fundamental del pensamiento de la Ilustración, al irracionalismo, el cual otorga primacía a la imaginación y a la concepción de un mundo idealizado. El Romanticismo *aflora una mayor preponderancia a las emociones que a la forma y al orden tradicional del clasicismo*. Pero, la elevación de la sensibilidad y la suscitación de emociones intensas no era algo nuevo de este nuevo movimiento estilístico; fue la búsqueda por una expresión más individual e intimista lo que caracterizó a la música de esta época, llevándola a hacer una diferencia dentro de la historia de la música.

**4.2.2.3 La música instrumental.** Es importante mencionar el rol protagónico que comenzó a ejercer la música instrumental sobre las manifestaciones del romanticismo musical. El siglo XIX es la edad de oro de instrumentos como el piano y las cuerdas. Así mismo, las orquestas aumentan su número de integrantes y la práctica musical doméstica llevó al incremento de los grupos de cámara; este hecho trajo consigo el aumento del repertorio para música instrumental. El movimiento romántico se caracterizó por la constante búsqueda de lo novedoso, la experimentación de nuevas técnicas de composición que enriquecieran el lenguaje musical y la exploración de nuevas formas de hacer el discurso musical más dramático y expresivo. Como lo expresa el libro *Historia de la Música 3*, en la sección el Romanticismo: “El romanticismo representa ante todo la aventura de la subjetivación del sonido: a la limpidez clásica se opone la oscuridad de un universo donde el alma yerra por caminos siempre diferentes” (Beltrando-Patier, et al, 2001, p. 484). La música de este periodo dirigió su atención hacia la expresión del ser

interior, a las emociones y a la imaginación, en una respuesta contraria a la racionalidad y la lógica del clasicismo.

El arte instrumental se convierte en el medio ideal para lograr esa expresar el pensamiento romántico. En este periodo, *la música instrumental* adquirió un papel importante dentro de la expresión musical y la composición, debido a que esta no se encontraba sujeta a un texto o imágenes visuales que determinaran su carácter o impusieran emociones concretas. Esta brindaba la posibilidad de generar “impresiones, pensamientos y sentimientos más allá de la capacidad expresiva de las palabras” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p.677); era una forma de conducir el pensamiento y la imaginación de las personas a través de las estáticas vibraciones sonoras de un piano, un violín o la orquesta. La música ya no era sierva de las palabras como en siglos posteriores, ahora la música instrumental adquirió un sentido propio, capaz de desplegar dramatismo y lograr efectos pictóricos y narrativos a través de los sonidos.

Considerar la música instrumental como el arte ideal para expresar el pensamiento romántico orientó a varios escritores del siglo XIX como Ludwig Tieck y E. T. A. Hoffmann, citados por Burkholder, Grout & Palisca (2010), a establecer nuevas distinciones entre las obras instrumentales, clasificándolas en tres categorías según sus características discursivas: “música absoluta, música característica (o descriptiva, pieza de carácter) y música programática” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 677). Cada una de ellas expone un discurso musical enfocado en una trama o temática específica. Una obra programática hace alusión a un relato o una sucesión de acontecimientos, normalmente “explicados en un texto acompañante llamado programa” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 721). Los compositores hicieron uso de la música de estilo programático como una manera de asemejarse a la pintura o la literatura o representar sus temáticas, por ejemplo los “Cuadros de una Exposición” de Modest Mussorsky o

“Daphnis et Chloe” de Maurice Ravel; muchos de los compositores del Romanticismo buscaron una forma de transmitir un mensaje extra musical a partir del lenguaje netamente sonoro, sin la acción de las palabras.

Las obras conocidas como características sugerían un “estado de ánimo, una personalidad o una escena, usualmente indicado en el título” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 721). Estas obras representaban escenas, atmósferas, emociones o estados de ánimo específicos. Muchos compositores recurrieron a este tipo de composición como una forma de producir sentimientos y asociaciones en los oyentes. El Romanticismo fue el periodo del “desencadenamiento de las pasiones”, tendencia que estaba unida a las nuevas corrientes del pensamiento basadas en el irracionalismo, los ideales de libertad e identidad nacional. Las piezas de carácter se convirtieron en el medio expresivo para explorar nuevas formas de exponer el discurso musical, más allá de los cánones estéticos que predominaron en el clasicismo y el barroco.

Mientras que las obras programáticas y las piezas de carácter se enfocaron en manifestar ideas o sentimientos extra musicales, la música absoluta se caracterizó por ser “música pura” (Latham, 2008) la cual tenía un sentido puramente musical. Su intención era admirar por su elaboración a partir de las nuevas técnicas compositivas como la ambigüedad armónica, saltos armónicos inesperados, modulaciones a grados ajenos a la tonalidad, estructuras superiores en los acordes, el cromatismo en el bajo, ritmos y tempos irregulares, ideas melódicas extensas y desarrollos motivicos cada vez más elaborados, entre otras características. La música absoluta expone un “drama idealizado de forma y sonido” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 677).

**4.2.3 Tradición e innovación: las formas antiguas y el estilo romántico.** El auge del concierto público y las numerosas sociedades de aficionados por la música trajo consigo la

emersión de obras musicales de épocas pasadas, las cuales siguieron interpretándose con regularidad luego de la muerte del compositor. Composiciones como los oratorios de Händel, las sinfonías de Mozart y Beethoven, el clave bien temperado de Johann Sebastián Bach fueron haciéndose parte del repertorio de muchos conjuntos de amateurs de la música, quienes disfrutaban de la interpretación de estas obras por su trascendencia histórica y valioso contenido estético. El legado musical de estos compositores destacados en su época no quedó en el olvido, como solía suceder con mucha música de épocas pasadas, y una gran parte de sus creaciones permanecieron en la historia, las cuales hoy en día se interpretan de forma museológica preservando así la herencia artística de estos precursores del arte musical.

La trascendencia que tuvieron muchos de los géneros y estilos creados por los compositores más prolíficos del barroco y el clasicismo impulsaron a los compositores del siglo XIX a introducirse en ellos, y de esta manera proyectar su música en la historia así como lo hicieron sus predecesores. Muchos de los géneros y las formas que se conocen hoy en día tuvieron su origen en el barroco, por ejemplo los géneros como la suite, la sonata, la ópera, la sinfonía, la fantasía, etc., y las formas como la binaria y la ternaria, las cuales se consolidaron en el periodo Clásico. En el siglo XVIII surge la forma 'sonata' y se establece como la forma más clara, lógica y eficaz de estructurar las ideas musicales. La trascendencia de estos géneros y formas de los siglos XVII y XVIII lograron captar la creatividad de los compositores del siglo XIX y muchos de ellos encontraron en estos elementos de la composición (el género y la estructura) esa herramienta para estructurar ideas musicales de manera sólida y coherente. Aun los géneros destacados del Romanticismo como la canción, las obras para piano y el Lied tuvieron su origen primitivo en la época del Renacimiento. Estos géneros, formas y estilos compositivos originados en épocas

anteriores han logrado extenderse a los periodos subsiguientes de la música debido a su capacidad de exponer ideas musicales de manera clara y eficiente.

Si bien los géneros y las formas trascendieron en el tiempo, el pensamiento romántico basado en la expresión intensa de los sentimientos y la representación de una personalidad individual, junto con las nuevas pautas sociales originadas luego de las revoluciones llevaron a los compositores a innovar en las técnicas de composición y a experimentar nuevas maneras de elaborar el discurso musical con el fin de plasmar las nuevas concepciones del mundo. La búsqueda de formas de estructurar el discurso musical ha sido el motor de la evolución musical. La manera en cómo los músicos de las épocas antiguas lograron plasmar el discurso musical de forma atractiva y cautivadora motivo a los compositores del Romanticismo a mezclar los géneros y las formas retrospectivos, consagrados por la tradición, con el “nuevo estilo musical”.

El fuerte enorme crecimiento que tuvo el concierto público, la publicación musical, la fabricación en serie de instrumentos, la práctica musical doméstica, los conjuntos orquestales y de música de cámara fomentaron la producción musical por parte de los compositores del siglo XIX, quienes aspiraban a un reconocimiento universal como lo lograron los grandes compositores de las épocas pasadas.

**4.2.4 Aspectos biográficos de Charles Marie Widor.** Francia ha sido la sede de numerosos movimientos políticos, sociales e ideológicos determinantes dentro de su trasegar histórico. Así mismo ha sido la cuna de grandes personajes de la historia como Carlos Martel y Napoleón Bonaparte, autores de heroicas hazañas que libraron a Francia de la opresión extranjera y la llevaron a convertirse en una de las naciones más poderosas del mundo. Un pueblo aguerrido, ensañado por alcanzar su total libertad e independencia de pueblos extranjeros, fue el escenario

de episodios bélicos tales como la batalla de Poitiers y la guerra de los Cien Años, enfrentamientos donde lograron la victoria sobre el reino inglés y la invasión musulmana.

Unido a estos antecedentes, Francia se constituyó en uno de los más importantes centros culturales del continente europeo. Fue el hogar de grandes figuras intelectuales en áreas como las artes, la literatura y la ciencia, engendrando notables personajes como el pintor Edgar Degas, el destacado novelista y poeta Víctor Hugo, célebres científicos como René Descartes y Blaise Pascal, y profundos pensadores como Voltaire y d'Alembert. La cultura, el modelo económico capitalista y el gobierno monárquico aplicados en Francia fueron de gran influencia a lo largo del continente, en especial en la región que constituía el antiguo Imperio Romano.

En su seno también se gestó la Ilustración, evento que sentó las bases para la Revolución Francesa, suceso político que dio un giro significativo a la estructura social europea. Nuevamente el espíritu de libertad e independencia perpetuado desde el 732 d.C por Carlos Martel, cobra fuerza, alimentado por la fuerte desigualdad social y el absolutismo monárquico, concibiendo, entre sus tantos hijos legítimos, al Romanticismo como movimiento artístico e intelectual, periodo que se extiende desde 1820 hasta principios del siglo XX.

Con el fin de la monarquía absolutista y el balanceo entre el modelo imperial y la república, nace en 1844, Charles Marie Widor, en una Francia que se erigía políticamente sobre la llamada Monarquía constitucional instaurada en 1830, pero que en 1848 fue revocada por la conocida Revolución Francesa de 1848, debido a la crisis económica a florada durante el gobierno de François Guizot, dando lugar a la segunda República Francesa, interrumpida por un breve tiempo por la política imperialista luego de un golpe de estado dado por uno de los descendientes de Napoleón, quien se autodenominó Napoleón III. Durante su gobierno, Francia creció a nivel comercial y económico. Sin embargo, los intentos de Napoleón III de ejercer poder sobre Prusia,

llevaron a la derrota total del régimen imperialista estableciéndose la república como forma de gobierno.

Es posible afirmar, que en medio de la tensión política ocurrida durante este periodo, Widor creció en un ambiente pacífico, en un hogar cuya profesión familiar era la construcción de órganos para los teatros y las iglesias. Alejado de las disputas políticas, en un ambiente artístico y espiritual, crece en una de las ciudades más importantes a nivel industrial, la ciudad de Lyon, capital de la industria de la seda, aprende la música bajo la tutoría de su padre François-Charles Widor. Así mismo, las amistades influyentes de la familia Widor, quienes desarrollaron la técnica en el órgano, incidieron en la formación de Charles, motivándolo a mudarse a Paris, lugar en que se quedaría hasta el día de su muerte. Muy joven, fue asistente de Camile Saint-Saens, quien al año, junto con otras desatacadas figuras de la música francesa entre ellas Charles Gounod, lo nombró organista provisional de Saint-Suplice en Paris, uno de los más eminentes cargos para un organista francés.

Su habilidad prodigiosa para la ejecución del órgano lo llevo a suceder a Cesar Frank, desatacado compositor francés, en el conservatorio de música en Paris. Su habilidad para la improvisación sobre las obras de Bach para órgano, le otorgaron el cargo como profesor de composición.

Pronto Widor se convirtió en una de las más grandes figuras intelectuales en Paris. Su prolijidad en el órgano lo llevó a recorrer varios países europeos, dando conciertos en los más destacados escenarios de la Europa romancista. Con poco tiempo para las relaciones amorosas, se casa con su primer y única esposa a la edad de setenta y seis años, quien era menor que el por cuarenta años. A la edad de ochenta y nueve años, se retira de su cargo en Saint-Suplice, luego de un amplio recorrido lleno de experiencias memorables.

Su trabajo musical se desataca por sus diez sinfonías para órgano. Así mismo, su catálogo comprende una amplia gama de géneros que abarcan desde música de cámara y piezas vocales hasta ballets (1) y óperas (4). Además, escribe sinfonías para orquesta (3) en donde incluye al órgano como instrumento participante. Su composición más destacada es la Toccata, último movimiento de la Sinfonía No. 5 Op. 42 para órgano; esta se suele tocar como pieza independiente en conciertos y eventos religiosos.

Actualmente, su obra es poco conocida en comparación a otros compositores, debido a que su producción artística se desarrolló y asentó plenamente en París. Su trabajo como tecladista, lo capacitó para la escritura de líneas para piano bastante elocuentes y el uso de colores armónicos llamativos, tanto para el piano como instrumento solista como para música de cámara, entre las cuales se destacan el trio Op. 19 y el quinteto Op. 7 para piano y cuerdas frotadas. Cabe también resaltar la línea de piano en la Suite Op. 34, la cual posee un profundo carácter expresivo que se complementa maravillosamente con el canto de la flauta.

Sus obras se encuentran cargadas de una brillante estética romántica sazónada del inherente subjetivismo que en ese entonces absorbía las mentes de los más grandes artistas y pensadores del siglo XIX. También demostró un gran aprecio en interés por las formas y los géneros del pasado, vertiéndolos en el nuevo molde del estilo romancista, cuya bandera se alzó sobre el academicismo y la rigidez del clasicismo, en un nuevo concepto de belleza y perspectiva del mundo.

**4.2.5 Análisis Formal.** Durante el transcurso de la historia de la música, desde el descubrimiento de las propiedades físicas del sonido, materia prima de este arte, hasta la creación de la notación musical, la polifonía, el contrapunto y la armonía, uno de los más grandes retos

para los compositores frente a la composición ha sido hallar la manera de estructurar el discurso musical de forma organizada, coherente y lógica, con el fin de producir un efecto emocional en quien lo escucha. Así mismo, han procurado encontrar un método efectivo de expresar las ideas por medio del sonido sin la utilización de las palabras, con el fin de generar el efecto deseado sobre las emociones y los sentimientos de los oyentes.

Este reto fue una de las causas más significativas de la evolución de la música en el ámbito de lo orgánico y narrativo, desde las formas más simples de la edad media hasta las complejas y elaboradas formas que tuvieron predominio en los postreros siglos. El amplio desarrollo de la música, en los aspectos de forma y estructura se le debe, así mismo, a la genialidad y a la incesante búsqueda de los compositores de un procedimiento claro y eficaz para plasmar, a través de los sonidos, las más profundas manifestaciones del alma, considerada por los griegos y otras civilizaciones antiguas como el asiento de los sentimientos, las emociones, la conducta y el pensamiento.

**4.2.5.1 El Género: Suite.** Como lo indica el título de la obra, el género empleado por el compositor Charles Marie Widor para desarrollarla fue la Suite. Como se mencionó anteriormente, muchos géneros originados en el barroco trascendieron en el tiempo debido a la posibilidad que ofrecían de expresar las ideas musicales de forma clara y coherente. Así mismo, la forma en como estaban estructuradas potenciaron el dramatismo de las obras ya que permitían la creación de diversos contrastes que llevaban al oyente a experimentar emociones y afectos en una secuencia equilibrada que tienen un efecto en su sensibilidad.

Este género musical se ubica en la categoría de música instrumental y consta de varios movimientos de breve extensión, con una relación coherente entre sí ya que habitualmente

comparten motivos melódicos y rítmicos semejantes. Por lo general los movimientos son escritos en la misma tonalidad y en ocasiones uno o varios de los movimientos se ejecutan en el relativo de la tonalidad principal como una forma de crear contraste. La suite primitiva se origina durante los siglos XIV y XV, de la interpretación de danzas en pares empleando el patrón común de ejecución de una danza lenta y una rápida. En el periodo barroco y se instituye en uno de los géneros más importante de la época. Solía componerse de una serie de danzas estilizadas escritas bajo el principio de la variación alternada de los tempos en los diferentes movimientos. El auge de este género en el periodo barroco se debió a que la danza era una forma de reunión social, de interacción entre las personas y su entorno formal, una manera de juzgar las destrezas y las aptitudes sociales, de lucir las propias habilidades. La danza era parte esencial de la vida social, por medio de ella los hombres y las mujeres podían conocerse.

Las suites en un principio se escribían para instrumentos de cuerda o de teclado como el laúd o el clavecín. Este género tuvo su punto culminante en el siglo XVIII con las composiciones de Johann Sebastian Bach y George Friederich Händel cuyas suites para teclado y orquesta establecieron las bases para el desarrollo de la forma. Las suites guardaron “unidad tonal” durante el barroco y los cambios tonales entre los movimientos solo se realizaban entre tonalidades vecinas, homónimas o las relativas (mayor o menor). La mayor parte de las danzas guardaban la forma binaria simple, que se conforma de dos secciones contrastantes que guardan semejanza rítmica o melódica pero que varían armónicamente. Las secciones primarias por lo general son modulantes a la tonalidad relativa o a la tonalidad de dominante. La segunda sección inicia en la tonalidad a la cual se ha modulado y regresa a la tonalidad principal.

Es común que los motivos melódicos y rítmicos expuestos en los primeros compases de cada movimiento reaparezcan a lo largo del movimiento, desarrollándose o repitiéndose idénticamente y a su vez pueden funcionar como enlace entre los movimientos de la suite.

La estructura convencional de la suite se erige sobre cuatro movimientos principales, cada uno con una personalidad distinta plasmada en el tempo y la fórmula de compás: *alemanda*, *courante*, *zarabanda* y *giga*. A esta estructura se pueden añadir otros movimientos como *el Bouree*, *la polonesa*, *la gavota* o *el minué* y un *preludio* que por lo general no tiene cualidades de danza. La constitución estructural de la suite permite el despliegue de diferentes fuerzas contrastantes que ejercen un efecto sobre los humores del oyente y aumenta dramatismo de la obra. Cada movimiento asemeja los actos de una obra teatral, y esta característica se deriva de la aparición de la ópera como género musical destacado en el siglo XVII.

Con el tiempo las cualidades de la suite como la extensión de la armonía a través de las modulaciones, la aparición de secciones contrastantes donde se desarrollaban los motivos principales y aparecen nuevas ideas musicales seguidas de una recapitulación fueron dando origen a un nuevo género instrumental: la sonata, la cual se convirtió en el género predilecto por los compositores del siglo XVIII y que fue desplazando poco a poco a la suite. Alguna de la música de cámara surgida en el siglo XVIII conservó características de la suite, como los divertimentos y las serenatas y así mismo algunos compositores aplicaron el concepto de la suite a obras para piano.

Sin embargo, los compositores de finales del siglo XIX, (como Charles M. Widor) intentaron recuperar el género, motivados por el pensamiento romántico de evocar las tendencias y tradiciones del pasado.

Luego de exponer las características principales del género suite, pasaremos a exponer las características formales de la Suite Op. 34 para flauta y piano de Charles Marie Widor y cómo esta suite corresponde con las características mencionadas anteriormente sobre la suite barroca.

La Suite Op. 34 consta de 4 movimientos:

- I. Moderato.
- II. Scherzo.
- III. Romanza – Andantino.
- IV. Finale – Presto.

En esta primera característica de la obra, se hace evidente una de las principales características de la suite barroca: la alternancia entre movimientos de tempo lento y rápido. Cada uno de estos movimientos presenta un carácter propio y como es típico de la música del romanticismo, cada movimiento evoca una emoción específica y conduce al oyente a través de diferentes momentos musicales.

El compositor recurre a la textura de melodía acompañada en todos los movimientos, y la elaboración melódica y el acompañamiento corresponden con la textura de los géneros cantables originados en el Romanticismo en donde la flauta toma el lugar de la voz.

#### 4.2.5.2 Forma y estructura

##### 4.2.5.2.1 I Movimiento: Moderato.

**Forma:** Ternaria, A – B – A. (Ver tabla)

**Textura:** Melodía acompañada.

El uso de esta textura se deriva de los nuevos géneros y estilos que se originaron a partir de la práctica musical doméstica.

Tabla 6.

*Forma I movimiento – Moderato.*

Macro-estructura	A			B					A'			
Micro-estructura	a'	a''	Trans.	b'	b''	a'''	b'''	Caden.	a'	a''	Trans.	Coda
Tonalidad(es)	Cm	Ab	Ab	Db	Gb	Ebm	C	Fm	Cm	Ab	Cm	Cm
Compases	1 – 9	9 – 21	21 – 29	29 - 33	33 - 36	37 - 48	49 - 69	69 – 76	77 - 82	82 - 94	94 - 107	107 - 126

El cuadro está estructurado a partir de los diferentes contrastes temáticos y armónicos realizados durante el movimiento, más adelante se explicaran los motivos y pasajes que conforman cada sección.

➤ *Motivos, células y periodos.* Las características y el fraseo de este primer movimiento se asemejan a la *alemanda* de la suite barroca. Las alemandas eran escritas en compases binarios y a un tempo moderado, elementos que se hacen presentes en el primer movimiento de la Suite. Así mismo el inicio es anacrúsico, donde por lo general una corchea o semicorchea anteceden el tiempo fuerte del primer compás.

Estos son algunos ejemplos de fragmentos de los inicios anacrúsico de las alemandas de J.S. Bach:

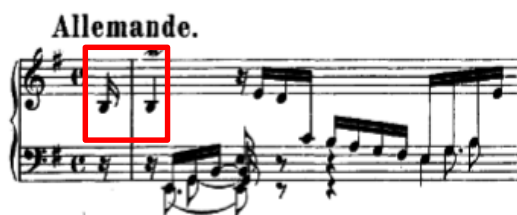


Figura 44. Inicio anacrúsico alemanda de J.S Bach - Suite in E minor, BWV 996. Gesellschaft Ausgabe, Band 42 (1894) Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1897.



Figura 45. Inicio anacrúsico alemanda J.S Bach. Adaptado de: BACH, Johann Sebastian, BWV 80

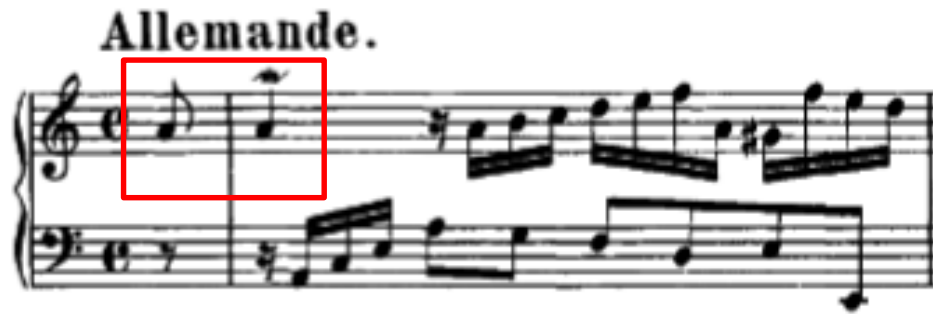


Figura 46. Inicio anacrúsico, alemanda J.S Bach. BACH, Johann Sebastian - Suite in A minor, BWV 818. Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 36, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1890. Plate B.W XXXVI.



Figura 47. Inicio anacrúsico, alemanda J.S Bach. Bach, Johann Sebastian - Suite in A major, BWV 832. Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 42 (1894) Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1851 - 1899.

Del mismo modo el primer movimiento de la Suite Op. 34 presenta la misma cualidad en su inicio:

Figura 48. Inicio anacrúsico, I movimiento Suite Op. 34, C.M Widor. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

El carácter de este inicio muestra como Widor combina la elaboración rítmica de un género antiguo y el nuevo lenguaje musical del Romanticismo entrañado de exotismo, novedad, expresión pura de las emociones y el dramatismo. El uso del calderón tanto en la parte de la flauta como la del piano permite que los intérpretes impregnen una expresión más íntima y personal a la pieza, haciendo alusión al nuevo pensamiento romántico erigido a partir de la manifestación del Yo. El acorde con función de dominante tocado por el piano genera una sensación de pregunta o suspenso, una meditación, idea que refuerza el sentido dramático de la obra, al cual responde la flauta con la misma intención.

El inicio de este primer movimiento se encuentra entrañado en un subjetivismo profundo, propio del espíritu del Romanticismo que inquiere en lo lejano, lo imaginario e intangible, aquello que va más allá del objetivismo y la racionalidad que predominó durante la época del clasicismo. Como lo expresa Claude Palisca en el libro *Historia de la Música occidental*: “el ánimo de trascender los límites convencionales en su persecución de verdades más profundas”. La idea propuesta por Widor no solo se teje en el principio de evocar el espíritu del pasado

apelando a un género antiguo, sino que también extiende sus manos hacia un concepto que trasciende las fronteras de la tradición y el convencionalismo, hacia un concepto más atractivo e innovador.

El motivo principal de este primer movimiento es expuesto por la flauta:



Figura 49. Motivo principal, I movimiento. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Este motivo es la unidad principal de todo el movimiento, el cual se expone mediante el uso de transformaciones rítmicas, melódicas y armónicas durante el desarrollo de la obra. Del mismo modo, las células rítmicas como la corchea con puntillo-semicorchea y las cuartillas de semicorcheas aparecen en cada parte del movimiento tanto en la voz de la flauta como en la voz del piano. Este motivo o antecedente, se elabora sobre las funciones de dominante (VII dim7) y tónica (Cm), al cual responde un consecuente en función de subdominante (Fm6).



Figura 50. Consecuente 1. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie, Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Seguido de estas dos ideas prosigue una frase secundaria similar al consecuente, el cual se elabora sobre una progresión armónica que modula al sexto grado mayor de la tonalidad propuesta.



Figura 51. Consecuente 2. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Estos tres elementos conforman la primera frase o periodo (a') del tema A, el cual expone todo el material melódico principal del movimiento.



Figura 52. Periodo a'. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

El componente melódico se elabora sobre notas diatónicas pertenecientes a la función armónica correspondiente. El uso de notas extrañas en esta frase es escaso, y las que aparecen cumplen función de apoyaturas sobre las notas de la armonía. Por ejemplo, el Fa sostenido del sexto compás que aparece como una apoyatura sobre el Sol, perteneciente a la armonía de Do 7 en segunda inversión, acorde de dominante hacia el cuarto grado (IV) grado, Fa menor. La presencia del Re bemol en la melodía dirige la modulación hacia el sexto (VI) grado: La bemol

mayor. Una característica sustancial de la construcción de esta idea musical es su *conducción armónica*, la melodía está sujeta a la armonía la cual es soportada por el acompañamiento de piano. Comprender esta característica favorecerá la interpretación de la pieza, brindándole al intérprete la oportunidad de aprovechar al máximo los contrastes generados por la armonía para obtener una mejor expresión musical.

Estructuralmente, la melodía se caracteriza por la preeminencia de grados conjuntos y algunos saltos en intervalos de tercera y cuarta, desplegados en los registros grave y medio de la flauta. Así mismo, aparecen saltos intervalicos de 8va, los cuales son acentuados con un esforzando (*sf*). La melodía se caracteriza por un ascenso, expresado en los intervalos de octava reforzados con *esforzando*, y un descenso melódico escrito en escalas descendentes, que conducen armónicamente hacia una modulación, finalizando en cadencia sobre el VI grado. Estas cualidades otorgan dinamismo y expresividad a la melodía robusteciendo el dramatismo, el ahínco y la declamación de la misma.

La siguiente frase o periodo (b') es construido con el mismo material rítmico de la frase (a'), con la diferencia de que este se escribe sobre la armonía de La bemol mayor, sexto grado de la tonalidad principal. Este fragmento es un desarrollo del tema principal, bordado a partir de secuencias. Así mismo, esta idea derivada de la primera, presenta *conducción armónica* en su construcción, el cual conduce nuevamente a la tonalidad original, Do menor, donde el piano plantea nuevamente el motivo principal del movimiento.

Figura 53. Periodo a'' y repetición del periodo a' iniciado por el piano. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

El motivo principal retomado por el piano, es variado con un leve cambio en de las funciones armónicas, donde la tónica es sustituida por la función de dominante del cuarto (IV) creando una pequeña variación.

El piano reitera el motivo principal, y la flauta ejecuta el consecuente:

### Antecedente

### Consecuente (respuesta de la flauta):

Figura 54. Antecedente (reiterado por el piano). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

El consecuente presenta una nueva característica, tanto melódica como armónica, donde la progresión no busca modular al sexto (VI) grado, La bemol, como ocurre al principio, sino que realiza las progresiones II – V – I para regresar a la tónica.

Seguido a esto, el compositor agrega un periodo de transición o “puente” que cumple la función de modulante, que conduce a una nueva idea musical en una nueva tonalidad: La bemol mayor, una modulación a un grado con función de mediantes; el elemento melódico del periodo de transición es expresado por la flauta e imitado por el piano.

The image displays two systems of musical notation for Flute and Piano. The first system covers measures 21 to 25. In measure 21, the Flute part has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5, and finally a quarter note E5. This line is enclosed in a red box. The Piano part has a similar melodic line in the right hand, also enclosed in a red box. The second system covers measures 26 to 29. In measure 26, the Flute part has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5, and finally a quarter note E5. This line is enclosed in a red box. The Piano part has a similar melodic line in the right hand, also enclosed in a red box.

Figura 55. Periodo de transición. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Este periodo transitivo conduce auditivamente a otro plano sonoro, una nueva emoción, introduciendo una nueva figuración rítmica en un nuevo centro tonal: Re bemol mayor, a la cual se llega por medio de una modulación repentina sin la acción de un acorde de dominante. Aun cuando el nuevo material sonoro expuesto es construido sobre una figuración rítmica distinta, este sigue conservando vestigios del motivo principal (cuadro verde), modificado rítmicamente. La idea planteada por el compositor se sigue ejecutando de forma obstinada; en este movimiento la idea es planteada en diferentes armonías, generando diversos contrastes de una misma idea, una cualidad particular de la música de épocas anteriores, y propio de gran parte de la música escrita hasta el día de hoy.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower two staves. The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 29 is marked with a '29'. A red rectangular box encompasses the entire passage from measure 29 to measure 34. Within this red box, a green rectangular box highlights a specific rhythmic motif in measure 32, which consists of a sequence of eighth and sixteenth notes. This motif is a modified version of the main motif mentioned in the text.

*Figura 56.* Tema B. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Este nuevo pasaje (b'') es repetido, pero esta vez en armonía de Sol bemol mayor, cuarto grado de Re bemol:

Figura 57. Repetición frase del Tema B, b<sup>o</sup>. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP101118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP101118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

En ambas frases el piano armoniza el canto de la flauta ejecutando una melodía en forma de espejo, en intervallos de tercera y de sexta, sobre las notas de la función armónica que acompaña. Seguido a este nuevo material temático, el compositor re-expone el pasaje principal del movimiento, esta vez desarrollado sobre la armonía de Mi bemol menor, insistiendo sobre la idea establecida al inicio del movimiento.

Figura 58. Reiteración frase principal del Tema A. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP101118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP101118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Esta frase reiterativa no realiza su cadencia sobre Mi bemol menor, sino a relativa: Sol bemol mayor; nuevamente se puede apreciar el uso de la modulación por terceras cromáticas. Luego de la exposición del tema A en tonalidad de Mi bemol menor, el piano expone el material temático del tema B, al que responde la flauta con una idea realizada a partir de la combinación de elementos del tema A y el tema B.

The image displays a musical score for Flute and Piano. The top staff is for the Flute, and the bottom two staves are for the Piano. Measure 43 is marked at the beginning of both parts. A red rectangular box highlights a specific melodic phrase in the flute part, which is a combination of elements from themes A and B. A blue rectangular box highlights a complex rhythmic and melodic pattern in the piano part. A blue arrow points from this piano part to a larger, detailed view of the same pattern shown in a separate blue box below the main score.

*Figura 59.* Comentario del piano, elaborado sobre el material del Tema B, respuesta de la flauta elaborada con materiales de A y B. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Posterior a esto, inicia un segmento de enlace, construido a partir de los elementos rítmico-melódicos del tema B, el cual conduce al segmento más contrastante del primer movimiento, el cual, sin embargo, sigue conteniendo en sí, elementos del motivo principal.

Flute

Piano

49

This musical score shows measures 49 to 53 for Flute and Piano. The Flute part is in a single staff with a treble clef, featuring a melodic line with various intervals and a final cadence. The Piano part consists of two staves (treble and bass clefs) with a complex accompaniment of chords and moving lines. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Figura 60. Puente. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Flute

Piano

54

58

This musical score shows measures 54 to 57 for Flute and Piano. The Flute part is in a single staff with a treble clef, featuring a melodic line with various intervals and a final cadence. The Piano part consists of two staves (treble and bass clefs) with a complex accompaniment of chords and moving lines. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The score includes fingerings (9, 13, 6, 5, 10) and dynamic markings.

The image displays a musical score for a flute and piano. It is divided into two systems, each with a flute staff on top and a piano staff on the bottom. The first system covers measures 62 to 65, and the second system covers measures 66 to 69. The flute part begins with a melodic line featuring slurs and trills. The piano accompaniment is characterized by arpeggiated chords and irregular groupings, with specific measures marked with '10' and '9' indicating the number of notes in the arpeggios. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings.

*Figura 61.* Segmento contrastante. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Esta sección dentro del movimiento puede considerarse como un breve desarrollo, ya que es el segmento de mayor contraste tanto en la textura del acompañamiento del piano desarrollado sobre arpeggios en notas ligeras y en agrupaciones irregulares, como el canto de la flauta, donde la melodía elaborada a partir de semicorcheas se convierten en una melodía cargada de lirismo dramático, en una ampliación de la rítmica, donde el canto de la flauta llega a su clímax y el acompañamiento del piano refuerza el dramatismo y la intensidad del discurso de la flauta, casi una fantasía.

Estos son algunos de los elementos de la idea principal aplicados a esta sección:

- El inicio de la sección guarda el carácter anacrúsico del principio.

- El uso de la corchea con puntillo y la semicorchea como figura de elaboración melódica que a su vez prolonga el carácter anacrúsico propio de la danza.

Luego de esta sección contrastante, y de un despliegue dramático de trinos, la flauta ejecuta una cadencia, la cual se constituye en una conexión que conduce armónicamente a la re-exposición del movimiento.



*Figura 62.* Cadencia. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

En la re-exposición o recapitulación, se retoma nuevamente la idea del principio, el tema A, armónica y melódicamente igual. Seguido a esto, el periodo transitorio expuesto en la primera parte del movimiento no modula a La bemol mayor, sino que mantiene las funciones armónicas de Do menor, dándole un tratamiento a la armonía muy similar al realizado el pasaje principal del tema A, empleando el segundo (II) bemol, dominante del cuarto (iv), regresando a la tónica por medio del acorde de dominante (V7). El contenido melódico del periodo transitorio se ejecuta de forma similar al expuesto en la primera sección, solo que esta vez no es imitado por el piano, sino por la flauta, una octava arriba.

*Figura 63.* Puente en Do menor, ejecutado por la flauta. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

En este fragmento observamos como el acompañamiento del piano es transformado de figuras binarias a figuras ternarias e irregulares (quintillo), efecto que añade dinamismo al acompañamiento, y aumenta la expresividad y emocionalidad del pasaje. El motivo principal sigue haciéndose presente, desarrollando sobre diferentes funciones armónicas.

Seguido a este segmento transitorio, el compositor no replantea el tema B, sino que expone una idea construida a partir de los elementos del pasaje melódico principal y sobre una armonía de tónica y dominante, reafirmando la tonalidad principal del movimiento, muy similar a la recapitulación de la forma sonata allegro, con la diferencia de que el material recapitulado no es una repetición exacta del material de la exposición. Este segmento puede considerarse como un resumen de todo el movimiento, ya que en él no solamente se insiste en el motivo principal y en

la tonalidad, sino que así mismo, su construcción es semejante al segmento f<sup>o</sup> (compases 54 – 69, sección contrastante), efectuado sobre el registro agudo de la flauta, y con un acompañamiento del piano elaborado sobre arpeggios en figuraciones rítmicas ternarias e irregulares. Del mismo modo este segmento conduce hacia la coda definitiva que prepara el final del movimiento.

The image displays a musical score for Flute and Piano, spanning measures 94 to 103. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The Flute part (top staff) begins at measure 94 with a melodic line that features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Piano part (bottom staff) provides a complex accompaniment consisting of arpeggiated chords and rhythmic patterns, including triplets and irregular groupings. The score is divided into three systems: the first system covers measures 94-98, the second system covers measures 99-102, and the third system covers measures 103-106. The piano part includes various fingering indications such as '6' and '7'.

*Figura 64.* Segmento de transición, re-exposición. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

The image displays a musical score for Flute and Piano, measures 106-111. The flute part begins with a melodic line that includes a fermata. The piano accompaniment consists of intricate rhythmic patterns, with tenor markings (10) and a nine-measure phrase (9) indicated. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Figura 65. Coda. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Finalmente, la flauta, protagonista principal de toda la obra, realiza una cadencia conclusiva, como una reiteración de la cadencia realizada anteriormente, y tejida sobre la armonía de tónica y dominante.

The image displays a musical score for Flute, measures 114-118. The flute part features a series of trills and triplets, leading to a concluding cadence. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Figura 66. Cadencia II de la flauta. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

En la medida que se desarrolla el movimiento, podemos observar cualidades de la alemanda barroca, en donde la figura predominante sobre la cual se elaboran las melodías es la semicorchea en sus diferentes agrupaciones rítmicas. A mismo, se evidencian cualidades estilísticas del Romanticismo, especialmente en partes como la sección B, en la parte f<sup>o</sup> que va del compás 54 al 69, y en la re-exposición, áreas donde el acompañamiento del piano, desarrollado sobre ritmos irregulares y figuras ligeras, marca el carácter de la música del siglo XIX, época en donde éste instrumento tuvo su mayor auge.

Claramente el compositor realizó un uso de una forma tradicional, la forma ternaria, a la cual aplicó cualidades estilísticas y estéticas del siglo XIX, quebrantando los cánones del clasicismo, pero conservando algunas de sus características tales como la recapitulación y la exposición clara de los temas, las cuales ayudan a darle orden y coherencia a la idea musical. De la misma manera el tomar un tema y desarrollarlo de diferentes maneras es una tendencia que ha perdurado durante siglos de producción musical. Una cualidad de la música del siglo XIX, es que no solamente busca brindar una experiencia sensible al oyente, como solía hacerse en épocas anteriores, sino conducirlo a través de una experiencia intelectual y emocional.

Si realizamos una comparación con la Partita No. 1 en Sí bemol mayor, BWV 825 de J.S Bach, la Alemanda en La menor, HWV 478 de George Frederich Händel y a los ejemplos citados anteriormente, se observan rasgos parecidos en la elaboración motívica del primer movimiento de la Suite Op. 34, tanto en el planteamiento melódico de la flauta como en el desarrollo del acompañamiento del piano. En estos fragmentos de la alemanda en La menor, HWV 478 de Händel y en la Alemanda de la Partita No. 1 en Si Bemol mayor, BWV 825 de J.S Bach, se muestra el predominio de la semicorchea en la elaboración de los motivos:

## II. ALLEMANDE

J. S. Bach

Figura 67. Ejemplo: Alemanda. George Frederich Händel, Allemande in A minor, HWV 478.

En este primer movimiento se hacen presentes algunas de las características propias de la alemanda barroca. La parte ejecutada por el piano, posee una textura muy similar a las que realiza el piano en algunas partitas para teclado de Bach; la Partita expuesta anteriormente manifiesta el uso de arpeggios y el dinamismo del ritmo armónico de la danza alemana, así mismo la nota pedal en Si bemol en los primeros cuatro compases se asemeja al pedal en Do realizado en los primeros compases de la Suite. Sin embargo, el nacimiento de un nuevo concepto de armonía, ritmo y melodía encadenado a la superposición de las emociones y la imaginación sobre el racionalismo determinaron el nuevo estilo Romántico que aleja este movimiento de su antecesora.

#### 4.2.5.2.2 II Movimiento: Scherzo.

**Forma:** Binaria con repetición (ver tabla)

**Textura:** Melodía acompañada.

➤ *Scherzo y Courante.* El primer movimiento evidencia muchos de los rasgos propios de la alemanda barroca, una de las danzas que componía la suite originada durante el siglo XVII. La historia de la música expone que en un principio el elemento principal de una suite era la danza, acompañada con música instrumental. Los compositores, con el paso del tiempo, fueron descubriendo la posibilidad que ofrecía el género de producir una experiencia emocional en el oyente introduciéndolo a través de diferentes fuerzas contrastantes. Los compositores escribían suites no solo para acompañar danzas, sino también como una propuesta creativa dentro de la música instrumental.

Tomando en cuenta el orden estándar de las danzas de la suite barroca, el segundo movimiento era la courante, danza de origen francés, que significa “que corre” (dicc.). Su popularidad perduró hasta mediados del siglo XVIII, cuando el género suite cae en desuso y es sustituida por la sonata. En la historia existieron dos tipos de courante, cada una con rasgos distintos: la *courante* francesa, y la *corrente* italiana. La *corrente* italiana era una danza “rápida y viva”, escrita en compás ternario, (3/4 o 3/8), y la forma musical empleada por los compositores era la forma binaria. Melódica y rítmicamente se le daba primacía a las notas cortas y ligeras, normalmente escritas en los registros agudos de los instrumentos. Esta danza se caracterizaba por ser galante, representando el cortejo entre el hombre y la mujer, y sus movimientos se realizaban sobre saltos y pasos.

La courante francesa poseía un carácter distinto; era una danza elegante y solemne. Al igual que la corrente italiana, se escribía en compás ternario, pero solía ser a un tempo más tranquilo, permitiendo una mayor variedad rítmica, a diferencia al movimiento constante e ininterrumpido de la corrente italiana.

Charles Marie Widor sustituye este componente propio de la suite por un Scherzo, un movimiento rápido y ligero escrito en compás ternario simple, en este caso 3/8, el cual se emplea con mayor frecuencia en las formas grandes para música instrumental como la sinfonía o los cuartetos de cuerdas, sustituyendo al minué. El significado del término hace alusión a un carácter bromista, gracioso y juguetón, y no es exclusivamente una danza. Suele ser de un desarrollo musical más ligero, menos denso que el de los demás movimientos de las obras, produciendo así un efecto contrastante bastante atractivo.

La función de este movimiento de la Suite Op. 34 es tomar el lugar de la courante, procurando el mismo efecto de contraste que produce dentro de la suite barroca. El scherzo posee muchas de las cualidades propias de la danza courante, especialmente la ligereza y la rapidez con la que se desarrollan el ritmo y las melodías. Así mismo conserva la forma musical con la cual se estructura la courante: binaria, siendo diferenciada por la repetición de ambos temas. Del mismo modo, un scherzo suele ser de breve extensión, con una exposición menos desarrollada de las ideas.

Haciendo referencia al contenido musical, el Scherzo suele tener una sección intermedia denominada *trio*, la cual suele ser la idea contrastante dentro del movimiento, exponiendo un tema musical de carácter cantabile, con menor elaboración rítmica, otorgando prioridad al carácter melódico, en antítesis al discurso planteado en la primera parte del movimiento.

➤ *Forma II movimiento: Scherzo.* La forma del Scherzo de la Suite Op. 34 es desarrollado a partir de las cualidades comunes del scherzo tradicional surgido en el siglo XVIII. Este movimiento se erige sobre la forma binaria con repetición de ambos temas con leves modificaciones, en la parte rítmica y armónica, pero que no cambian el carácter de la idea planteada. Así mismo se agrega una breve coda como un comentario que concluye el movimiento. Dentro de los temas centrales del movimiento esta la presencia de pequeños pasajes que desarrollan las ideas centrales.

Tabla 7.

*Forma Segundo movimiento.*

Macroestructura	A		B		A		B'	
Microestructura	a'	a''	b'	b''	a'	a''	b'''	Coda
Tonalidad	Em	G	G	Bm	Em	G	G	Em
Compases	5 - 20	21 - 48	54 - 81	81 - 94	105 - 120	121 - 148	149 - 169	170 - 180

➤ *Motivos, temas y periodos.* Una de las características que se encontraba presente en las suites barrocas era la tendencia a guardar relación temática entre las danzas. La estructuración de esta Suite no está fuertemente ligada a este estereotipo, pero guarda algunas de sus cualidades estructurales. Si bien los cuatro movimientos de la suite no guardan una estrecha relación temática, cada uno conserva algunos de los rasgos del movimiento anterior, como la anticipación del discurso musical con la exposición de una introducción o comentario de apertura, y elementos rítmicos como el inicio anacrúsico. Este es el caso de los cuatro movimientos, y es el caso de este segundo movimiento, donde, al igual que el primero, su inicio es antecedido por una breve idea introductoria. Este breve fragmento guarda mucha importancia dentro movimiento, ya que es retomado en la repetición del tema A por primera vez, y como un enlace

entre el tema B (trío) y nuevamente la exposición del tema A. Tomar en cuenta este detalle nos ayudará a darle la importancia requerida dentro de la interpretación de este movimiento, procurando reproducir el concepto o idea al cual quiere hacer alusión; es casi como el inicio de una carrera atlética, donde el árbitro indica el conteo de preparación para el arranque.



*Figura 68.* Comentario de apertura. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Seguida a esta introducción, inicia el tema A de la obra, el cual consta de dos partes:

La primera, una melodía de carácter rítmico y marcado por la figuración ternaria negra con puntillo, semicorchea y corchea (♩♩♩), similar a una danza de salto y paso (courante), cuya forma se erige sobre subidas y bajadas, en zigzag, aspecto que concede dinamismo al concepto planteado, y la segunda, un pasaje ligero, gracioso y animado, desplegado en una corriente de secuencias ondulantes que concluye con la utilización de arpeggios que desembocan en la tónica del movimiento.



Esta segunda parte (a'') se desarrolla sobre secuencias descendentes, organizadas de cuatro compases, cada una ejecutada sobre una función armónica diferente, característica que refuerza el movimiento y la vivacidad del pasaje. El desplazamiento de cada grupo de notas de las secuencias se inscribe sobre grados conjuntos, y el cambio entre célula y célula se efectúa sobre saltos de terceras, aspecto que otorga mayor ligereza y movimiento al periodo.

En esta sección del movimiento, la flauta cede un breve espacio al piano, el cual suscita un comentario desarrollado sobre el material del tema "a" prima (a'), esta vez con un carácter gracioso, casi burlesco, el cual es acompañado por la flauta, en una secuencia por saltos de séptima.

The image shows a musical score for Flute and Piano, measures 29-32. The Flute part (top staff) features a melodic line with eighth notes and slurs. The Piano part (bottom staff) features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A blue box highlights the piano's melodic intervention in measures 29-30.

Figura 71. Intervención melódica del piano sobre el tema a'. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Nuevamente la flauta retoma las secuencias, esta vez desembocando sobre una sucesión de arpeggios que concluyen el discurso expuesto en el tema A.

A continuación, el compositor propone un tema que contrasta con el tema A, el cual puede denominarse como *trio*. En esta sección el piano es el protagonista principal, exponiendo un

tema de carácter cantabile con un tinte dramático, donde el piano expresa una melodía intimista y reflexiva, una cualidad que lo hace opuesto al tema A, extrovertido y espontáneo. En este tema, la flauta hace el lugar de acompañante, armonizando al piano con notas que van acorde a la armonía propuesta por el piano.

La sección denominada trio, en la música para formatos instrumentales grandes como la sinfonía, era una forma de producir contraste instrumental, generalmente entre cuerdas y vientos madera. En este movimiento de la Suite Op. 34, ese contraste instrumental es generado entre el piano y la flauta, en donde la flauta tiene el rol principal en la parte A, y el piano pasa a ser el que propone el material musical en el tema B. El tema B así mismo es expuesto en otro centro tonal: Do mayor, que así mismo modula a Sol mayor.

Figura 72. Tema B, trio. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

En este periodo observamos como la flauta acompaña al tema ejecutado por el piano. Nuevamente el tema es repetido, manteniendo las mismas funciones armónicas y melódicas, exceptuando en los últimos cuatro compases en donde varía la armonía. En esta parte de la obra, podemos apreciar dos semi frases, una ejecutada en el registro medio del piano, en un plano sonoro más oscuro, y luego asciende al registro medio-agudo, con un timbre y una coloración

armónica más brillantes, para luego descender sobre un nuevo plano sonoro esbozado en la armonía. Esta sección se caracteriza porque la melodía se desarrolla a partir de la síncopa generada al ligar la última corchea de cada compás con la primera del siguiente, contrastando con la parte A, que otorga primacía al tiempo fuerte del compás. En este segmento, el tiempo fuerte es difuminado, por algunos momentos dando la sensación de haber cambiado de compás.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The piano part features a melodic line in the right hand that is highlighted with red arrows, indicating a specific contour. The score is in G major and 3/4 time. The piano part starts with a syncopated rhythm, and the red arrows point to the melodic line that begins in the second measure of the piano part, showing a series of eighth and sixteenth notes that create a sense of forward motion.

*Figura 73.* Contorno melodía piano. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Seguido a esto, el compositor propone una variación armónica de la idea planteada por el piano. En este segmento, la flauta vuelve a tomar lugar dentro la propuesta melódica, imitando simultáneamente la melodía del piano a un intervalo de sexta.

The image displays a musical score for Flute and Piano, measures 81-90. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The flute part (top staff) imitates the piano's melody. The piano part (bottom staff) features a complex harmonic structure, including a 'Do sostenido semi disminuido' chord (D major with a lowered fifth, F#). The piano part consists of a series of chords and arpeggios, while the flute part consists of a series of eighth and sixteenth notes.

Figura 74. Imitación de la melodía del piano, efectuada por la flauta. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Observando la armonía que realiza el piano, podemos encontrar que la progresión armónica no resuelve a una tónica (en este caso momentánea), sino que persiste en la alternancia entre el II – V de Si menor, manteniendo así la ambigüedad tonal, generando tensión y suspenso en la frase. Posteriormente, ocurre una re-exposición de idea introductoria del principio, en este caso como un fragmento de retorno a la parte A como repetición.

*Figura 75.* Pasaje de retorno al principio. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Luego de esto, vuelve a repetirse el tema A, guardando las mismas funciones armónicas, sin ninguna variación en la melodía o el ritmo. Seguido de la repetición del tema A, el compositor vuelve a reiterar el pasaje melódico ejecutado por el piano en la parte B, una octava arriba, esta vez como una manera de conducir a la finalización del movimiento, donde la flauta ejecuta una pequeña coda conclusiva.

En esta reiteración, la flauta nuevamente ejecuta el acompañamiento, esta vez desarrollado sobre semicorcheas en arpeggios postulados a partir de las notas de los acordes de cada función armónica.

*Figura 76.* Reiteración del tema B. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

En esta figura podemos observar el cambio en la octava de la melodía del piano, y el acompañamiento en arpeggios sobre semicorcheas de la flauta. Sucesivamente, la flauta realiza el fragmento conclusivo del movimiento, manteniendo la idea de las semicorcheas:

The image shows a musical score for Flute and Piano, measures 170-177. The Flute part (top staff) begins with a melodic line of eighth notes, followed by a series of slurred eighth-note patterns. The Piano part (bottom staff) features arpeggiated chords in the right hand and rests in the left hand, with some chords in the left hand appearing in the final measures. The key signature is one sharp (F#).

Figura 77. Coda de finalización. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

#### 4.2.5.2.3 III Movimiento: Romanza.

**Forma:** Ternaria A – B – A’

**Textura:** Melodía acompañada.

➤ *Romanza y Sarabanda.* La Sarabanda fue una de las danzas populares del siglo XVIII que integraba la serie de danzas que conformaban la suite barroca. En el orden de los movimientos, era la tercera, después de la courante. Este movimiento es quizás el de mayor contraste entre los cuatro, debido a tempo lento y sublime. Historiadores de la música ubican su origen en el continente americano, y que llegó a Europa a través de los españoles en el siglo XVI.

Antes de convertirse en un elemento imprescindible de la suite, la zarabanda era una danza de carácter popular, interpretada por medio del canto con acompañamiento de instrumentos de

cuerda pulsada como la guitarra y el laúd e instrumentos de percusión menor como las castañuelas. Las autoridades eclesiásticas la catalogaron como una danza lasciva, debido a los movimientos del baile y el contenido de sus líricas. Muchos monarcas, en España principalmente, prescindieron de ella, incluso algunos llegaron a prohibirla, pero su difamación y censura no impidieron su auge en otros países como Italia y Francia, centros de desarrollo cultural y artístico durante el siglo XVII, haciéndose parte de las artes escénicas como el teatro. Así mismo comenzó a incluirse dentro de los bailes de salón, y a hacerse popular entre las esferas sociales, hecho que favoreció su evolución hasta convertirse en una danza lenta y majestuosa. Fue la Francia del siglo XVII la que abrió las puertas para que una danza de carácter meramente popular ocupara un lugar alto dentro de las artes consideradas como eruditas.

Es así como la zarabanda toma su lugar dentro del género suite, siendo el movimiento encargado de llevar a los oyentes a una experiencia emocional de solemnidad, parsimonia, intimidad y reflexión, a diferencia de las demás danzas, que sugieren emociones espontáneas y abiertas.

Charles Marie Widor siguió guardando esa relación de carácter entre los movimientos de la suite barroca, aplicándolos a la Suite Op.34, contrastando de esta manera entre tempo lento y tempo rápido. El compositor, en lugar de tomar la estructura rítmica de la zarabanda, emplea la romanza como sustituta de la zarabanda, siendo la romanza uno de los géneros de la música vocal monódica más destacados en Francia.

El termino romanza se ubicaba dentro del arte de la literatura relacionada especialmente con la poesía; solo hasta el siglo XVIII (Latham, 2008, p. 1334) adquiere un significado musical, en el momento en que se toma como posibilidad de composición el musicalizar poemas. Generalmente el contenido temático de las romanzas giraba en torno al amor y la tragedia,

contextualizados en historias de carácter fantástico y legendario, como las hazañas de héroes como Alejandro Magno; su musicalización se realizaba a partir del uso de melodías sencillas con un acompañamiento instrumental sencillo y discreto. Se otorgaba mayor importancia al texto que a la música.

Así como la zarabanda, el inicio de la romanza fue dentro del ámbito popular, en el formato de melodía cantada con acompañamiento instrumental, muy similar a la balada. En Francia y en Alemania, el término romance hacía referencia a un tipo de pieza de carácter amoroso y pasional.

En la medida que las artes iban alcanzando un mayor nivel de desarrollo social y cultural, géneros como la romance alcanzaron su florecimiento y evolución. Con el pasar del tiempo, y el surgimiento de la música instrumental, los compositores comenzaron llevar este género al formato instrumental, empleando la misma textura de melodía acompañada, y conservando el lirismo que poseía desde su origen. Del mismo modo, la búsqueda de la expresión máxima de los sentimientos, sin la intervención del texto, llevó a la romanza a tomar un lugar importante dentro de las piezas de carácter. Un ejemplo claro de esta tendencia es el compositor Félix Mendelssohn, quien escribe una serie de Romanzas sin palabras, las cuales evocan una atmósfera de sentimentalismo, sublimidad y emotividad, semejantes a los Nocturnos de Chopin.

En el siglo XIX, el nuevo orden social que suprimió el absolutismo monárquico y eclesiástico, y estilo marcado por la corriente romántica, aumenta la demanda de música para ser interpretada en los hogares, y por lo tanto, los compositores se ven exigidos a escribir música en un lenguaje sencillo que permitiese a los músicos amateurs disfrutar la experiencia de tocar música. Es así como la romanza ocupa un lugar dentro de las preferencias de los compositores que buscaban acomedidamente como crear una música que fuese atractiva para los aficionados y amateurs.

➤ *Forma III movimiento: Romanza.* Este movimiento está construido en la forma ternaria A – B – A', con una coda de finalización que presenta el resumen de todo lo expuesto durante el desarrollo del discurso musical. Su forma semejante a la forma del aria da capo.

Tabla 8.

*Forma Tercer movimiento.*

Mac. Est.	A					B			A'			
Mic. Est.	A1			A2		B1	B2	Cad.	A1			Coda
	a1	a2	a1	a3	a4				a1	a2	a1	
Ton.	Ab → Bbm → Ab			Bbm → Cm		Eb	C	Fm	Ab → Bbm → Ab			Ab
Comp.	1 - 6	7 - 15	16 - 19	20 - 24	25 - 29	30 - 44	45 - 60	61 - 62	63 - 76			77 - 90

➤ *Motivos, temas y periodos.* Esta es una de las secciones de la Suite Op. 34 que expone una de las facetas más atractivas y apetecidas de la flauta: la lírica. Su carácter no sugiere desde un principio emociones intensas, pero en la medida que se desarrolla el canto de la flauta en conjunto con el piano, vamos encontrando ideas cargadas de emotividad y expresividad, construidas a partir de una melodía elocuente con un obstinado pero cautivador acompañamiento del piano, que únicamente varía durante la exposición del Tema B. Solo hasta el momento de la exposición de la cadencia, la flauta realiza un pasaje de virtuosísimo, como una forma de enriquecer los contrastes dentro del movimiento y ampliar el discurso musical, llevando al oyente a un plano sonoro diferente, siendo este pasaje el factor sorpresa del movimiento.

La construcción melódica de este movimiento no se desarrolla sobre figuras cortas y ligeras como el primer y el segundo movimiento, los cuales presentaron un carácter más rítmico y dinámico en sus melodías. El carácter de este movimiento se asemeja más al de una pieza vocal, como el aria o el lied, hecho que nos exige un fraseo concebido desde el canto más que de la propia técnica de la flauta.

El movimiento inicia con una nota de apertura, semejante a la proclamación de un corno que anuncia el inicio de una historia, una narración o intervención de un nuevo personaje. En este caso, la nota en el piano cumple esa misma función anunciando el inicio del canto de la flauta, en un nuevo “acto” dentro de la obra. Esta característica se ha encontrado presente en todos los movimientos que se han expuesto, cada una evocando una idea o pensamiento distinto. Así mismo, los tres movimientos planteados mantienen el mismo inicio anacrúsico, antecedido de un breve comentario o pasaje de apertura.

La figura a continuación nos muestra el motivo principal del movimiento, la nota de apertura ejecutada por el piano, y el inicio anacrúsico.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). A red bracket spans the first few measures of the flute part. A green box highlights the first note of the flute part, which occurs after a rest. A blue box highlights the first note of the piano part, which occurs before the flute's first note. The piano part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes.

*Figura 78.* Antecedente, con inicio anacrúsico, y nota de inicio del piano. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Seguido de esto, el compositor añade al motivo principal un consecuente con carácter modulante, que prepara para ir a Si bemol menor, segundo grado de la tonalidad:



Figura 79. Consecuente, frase modulante a Si bemol menor. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Sobre estos dos pasajes melódicos (antecedente y consecuente), el compositor desarrolla el discurso musical del movimiento, constituyéndose en el tema principal del movimiento, y es el inicio de lo que en la estructura formal denominamos **A1**.

Luego de que el compositor expone las dos ideas fundamentales, continúa una nueva frase, **a2**, desarrollado sobre un centro tonal transitorio (Si bemol menor), planteando una nueva idea melódica o tema secundario, contrastando armónica y melódicamente con el pasaje melódico axial.



Figura 80. Frase a2. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

En este nuevo periodo, el contorno de la melodía es ascendente, y el fraseo de cada motivo es marcado por las ligaduras y dinámicas propuestas, las cuales conducen dramáticamente a uno de los clímax del tema **A**, aumentando de esta manera la declamación del discurso de la flauta y la

intensidad de la emocionalidad del pasaje, convirtiendo la tensa tranquilidad del principio en un desbordamiento de pasiones. Una particularidad que cabe mencionar de esta melodía es que su ascenso no es en forma de arco, como solía suceder en mucha de la música de siglos anteriores, en donde, a través del ascenso se generaba tensión, para luego, en el descenso regresar al reposo.

En el siglo XIX, la búsqueda del subjetivismo en la música cambió la concepción de muchos elementos de la música, entre ellos la melodía. Los compositores comienzan a buscar maneras de añadir mayor dramatismo a sus melodías y por lo tanto, se liberan de los esquemas de perfección y simetría del clasicismo. En este segmento del movimiento y en el anterior, se hace evidente esta nueva tendencia, y el compositor propone una melodía que se entreteteje sobre ascensos repentinos, los cuales refuerzan la expresividad, intensidad y tensión del discurso musical. Luego del clímax la melodía vuelve a descender, esta vez realizando una cadencia imperfecta sobre Do menor, para luego reiterar el tema principal, en tonalidad de Si bemol menor, que concluye con una cadencia perfecta sobre La bemol mayor, tonalidad principal, dando conclusión a este primer periodo.



*Figura 81.* Exposición del tema principal en Si bemol menor, con cadencia perfecta en La bemol mayor. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Una vez más el compositor repite los pasajes melódicos principales, el antecedente y el consecuente, esta vez con la participación del piano en la exposición del antecedente (azul), y la

respuesta de la flauta ejecutando el consecuente (verde). En ambos planteamientos, se conservan las relaciones de armónicas, y nuevamente el consecuente es modulante a Si bemol menor.

*Figura 82.* Antecedente expuesto por el piano, consecuente ejecutado por la flauta (a3). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

La modulación realizada en el consecuente introduce al nuevo centro tonal donde el compositor replantea el tema principal, esta vez realizando una atractiva modificación sobre su estructura armónica, planteándolo sobre un nuevo matiz armónico, Si bemol menor, conservando las relaciones de las funciones armónicas, pero esta vez sobre el nuevo centro tonal. A este segmento del movimiento lo denominamos **A2**, debido a que la idea melódica principal permanece solo que esta vez se borda sobre un nuevo color armónico. En este nuevo planteamiento el consecuente es modulante a Do menor, segundo grado de Si bemol menor, misma progresión realizada en el tema presentado en La bemol mayor, tonalidad principal, en donde Si bemol menor es el segundo grado de La bemol. Aquí vemos como el compositor toma el tema principal y lo desarrolla en otro plano armónico, transformando su carácter y emotividad.

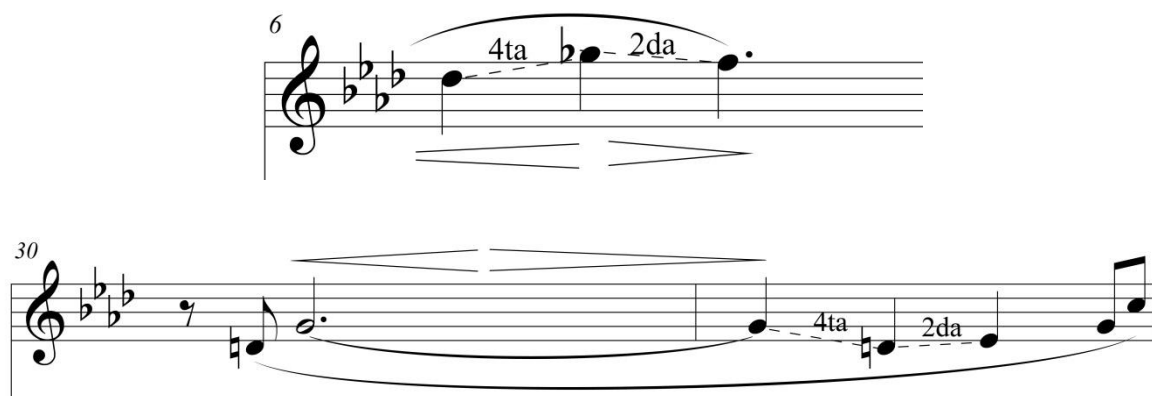
Del mismo modo, el semi-periodo que prosigue al antecedente y al consecuente al principio del tema A es re-expuesto, esta vez en el nuevo centro tonal al cual nos condujo el consecuente, Do menor, y el cual, así mismo, se encarga de conducir al tema B.

El tema B presenta un nuevo matiz melódico y armónico, pero que guarda relación con motivos del tema A en algunos aspectos rítmicos.

Figura 83. Tema B. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Figura 84. Motivo a2. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

En estas dos figuras observamos la relación rítmica que guarda el Tema B con el Tema, en las semi frase a2, donde la intención anacrúsica se mantiene y, así mismo, la figuración de las negras, esta vez imitadas en movimiento contrario, guardando la misma relación interválica de cuarta y segunda menor. Esta característica nos puede llevar a afirmar que el Tema B es un desarrollo de una de las ideas del tema A.



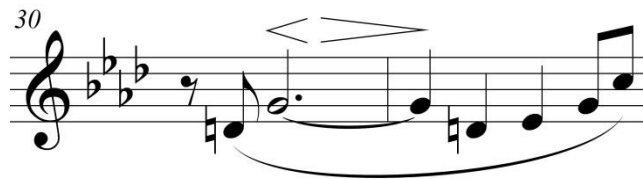
*Figura 85.* Relación interválica, motivo a2 y motivo del Tema B. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Es importante conocer la coherencia del discurso musical, ya que esto nos permitirá guardar el hilo conductor durante la ejecución de la obra y mejorar la interpretación de cada pasaje.

El tema B presenta una particularidad, y es la obstinación sobre un mismo motivo, hecho que se presenta en sus dos frases constitutivas: **B1** y **B2**. Estos motivos se desarrollan a partir de lo que Leonard Bernstein denominó el método “un, dos tres”, el cual consiste en exponer un tema o motivo (un), repetirlo con una pequeña variación (dos), y luego desarrollar el tema en lo que Bernstein denomina “un vuelo de inspiración” (tres).

Esta estructuración del tema B no emerge de forma independiente, su conformación está hecha sobre la misma estructura del tema A. Más adelante observaremos como se relaciona la estructuración de los pasajes melódicos en cada sección.

La siguiente figura nos ilustra el motivo principal del Tema B:



*Figura 86.* Motivo del Tema B. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Este motivo es repetido nuevamente con una leve modificación rítmica:



*Figura 87.* Repetición modificada del motivo. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Durante la ejecución de estos dos elementos, el piano guarda la misma progresión armónica y ritmo armónico. Cabe destacar la respuesta sutil que realiza el piano ante el canto de la flauta, el

cual se va intensificando durante la ejecución de las secuencias del motivo del Tema B, avivando la emotividad y la pasión del pasaje.

Seguido de estos dos elementos, el compositor realiza un breve desarrollo del motivo principal a partir de secuencias, conduciéndolo a través de otros colores armónicos, dándole a la melodía un contorno ascendente.

The image shows a musical score for a flute and piano. The flute part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. A red box highlights the flute melody, and a red arrow points to the right, indicating an ascending contour. The piano part features three red boxes highlighting specific harmonic sequences.

*Figura 88.* Breve desarrollo del motivo del Tema B por secuencias y forma de la melodía. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

En esta figura podemos observar como el piano ejecuta la respuesta ante el diálogo de la flauta, intensificando la vehemencia del discurso.

Sucesivamente el compositor repite el motivo del Tema B, retomando la idea, pero, al momento de realizar la segunda repetición del motivo, este toma una nueva característica, bordado sobre la armonía de un acorde disminuido (Re disminuido), cambiando drásticamente el timbre sonoro del pasaje, que en un principio era tranquilo y solemne, tiñendo con una fuerte tensión la idea del Tema B, el cual resuelve sobre tonalidad de Mi bemol menor.

*Figura 89.* Repetición del motivo en Re disminuido y su resolución el Mi bemol menor. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

A continuación, Widor vuelve a plantear las secuencias sobre el motivo, solo que esta vez las dirige a través de la nueva armonía, más oscura y tensionante que se va haciendo cada vez más brillante y majestuosa, la cual explicaremos más adelante cuando hablemos de los detalles de la armonía.

*Figura 90.* Desarrollo en secuencias del motivo del Tema B. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Posterior a esta sección, Widor expone una idea la cual podemos afirmar es una transformación del tema expuesto anteriormente, en donde las ideas melódicas están organizadas en la misma estructura: presentación del motivo, repetición del motivo con variación, y el desarrollo de la idea construido de igual forma sobre secuencias que llevan a una cúspide, para

luego descender en un animado pasaje de secuencias en semicorcheas con carácter improvisado en forma de arco.



*Figura 91.* Motivo del tema B2, mutación del motivo del tema B1. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)



*Figura 92.* Repetición del motivo del tema B2 con variación. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)



*Figura 93.* Desarrollo del motivo B2 a partir de secuencias, y clímax. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Luego de la exposición de las frases que conforman el Tema **B**, Widor añade un pasaje transitorio que encausa al regreso del Tema **A**. Este pasaje se compone de un dialogo entre el piano y la flauta, el cual culmina con la imposición de la flauta a través de una cadencia, la cual

es el comentario de mayor virtuosismo dentro de todo el movimiento, pero su carácter no es impetuoso e imponente como las cadencias de las obras de piano de Chopin o Liszt, sino caprichoso y patético, un tanto desordenado.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The flute part (top staff) begins at measure 55 with a trill, followed by a melodic line with more trills. The piano part (bottom staff) consists of chords and a bass line. The score continues to measure 58, where the flute has another trill and the piano accompaniment continues.

*Figura 94.* Pasaje de transición, diálogo entre la flauta y el piano. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

El piano se encarga de conducir armónicamente al tono de Fa menor, acorde pivote que busca enlazar nuevamente con el Tema A, y finalmente la flauta desarrolla la cadencia sobre las notas de Fa menor, relativa de la tonalidad inicial, la cual empalma con el tema inicial.

The image shows a musical score for Flute. The top staff starts at measure 61 with a triplet of eighth notes, followed by a long melodic line with various intervals and a final cadence. The bottom staff starts at measure 63 with a long melodic line and a final cadence.

*Figura 95.* Cadencia de la flauta. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

La marca de tempo de este segmento sugiere un *accelerando*, factor que aumenta la expresividad del pasaje, haciéndolo más animado, situación que genera un contraste más atractivo entre el Tema A, y el principio del Tema B.

El Tema A es recapitulado, sin presentar variaciones en su construcción melódica, rítmica o armónica. Las frases a3 y a4, que componen la microestructura no son reiteradas en esta recapitulación, siendo sustituidas por la coda de conclusión, la cual expone un resumen de todo lo que aconteció durante el desarrollo del discurso musical del movimiento, sobre una elaboración armónica y melódica embelesadora que evoca una atmosfera de nostalgia, el anhelo por las cosas lejanas, todo en un ámbito de tranquilidad pastoral, cualidades inherentes a la música del Romanticismo.

La coda inicia con la repetición del fragmento de la cadencia conclusiva de la frase a2, realizada por el piano, con algunas variaciones rítmicas y melódicas que embellecen su contorno y coloratura, aumentando la emotividad del pasaje, y nuevamente cantada por la flauta:

Figura 96. Repetición de la cadencia de la frase a2. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP101118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP101118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

The image shows a musical score for a flute and piano. The flute part is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom two staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The flute part is marked with a red box around a sequence of notes starting at measure 79. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Figura 97. Reiteración de la flauta. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

El piano trae nuevamente a colación el pasaje principal del movimiento, esta vez ejecutado en el registro grave del piano sobre la armonía de Re bemol mayor, tono que agrega solemnidad y elocuencia al pasaje, al cual responde la flauta con el consecuente, esta vez desarrollado rítmica, armónica y melódicamente diferente al expuesto al principio del movimiento, el cual extiende a lo largo de secuencias que refuerzan la expresividad del final.

Finalmente, la flauta concluye con la ejecución de una secuencia de trinos, elaborados sobre la armonía de tónica y dominante, en ascenso, que aumentan la intensidad emocional de la conclusión, mientras el piano cierra con unos brillantes y delicados arpeggios que abonan la expresividad del cierre del movimiento.

The image shows a musical score for a flute and piano. The flute part is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom two staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The flute part is marked with a red box around a sequence of notes starting at measure 83. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Figura 98. Consecuente desarrollado en secuencias. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Figura 99. Secuencia de trinos y final. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

#### 4.2.5.2.4 IV Movimiento: *Finale*.

**Forma:** Ternaria, Sonatina.

**Textura:** Mixta: Homofonía, Melodía acompañada, Contrapunto.

➤ *Finale*. Luego de un movimiento entramado en una profunda nobleza, sensibilidad e intimismo, y una sutil expresividad del canto de la flauta, el discurso musical procede a un energético final, lleno de vigor e ímpetu con un expresivo aire de danza, con el cual el compositor culmina esta sensacional Suite, una bella reunión de las diferentes facetas de la música del romanticismo enmarcada en un género antiguo. La Romanza se constituye en ese movimiento que prepara la atmosfera para la llegada del último y magistral movimiento. La exposición de la flauta inicia en un sencillo pero extrovertido motivo, antecedido por cuatro compases en donde el piano esboza el fugaz y pujante acompañamiento que marcará el paso del canto de la flauta. Así mismo, el movimiento guarda un aire de cortesía, bordado sobre la tonalidad de Do menor.

El aire de danza es ineludible en este movimiento. La construcción del motivo principal, confeccionado sobre dos notas ligadas (negra con puntillo y corchea) y dos en staccato (negras), hace alusión al típico movimiento de arrastre y salto de las danzas barrocas ejecutados en tempo rápido; es esta misma constitución del ritmo la que otorga ese tono cortés al motivo. El motivo principal, marcado por la flauta, es reiterado insistentemente a lo largo de la exposición del movimiento tanto por la flauta como por el piano, elemento que nos introduce en una estela de ansiedad y fogsidad que van aumentando hasta la aparición del tema B, en donde el carácter de danza es sustituido por el lírico, en un llamativo contraste entre la vehemencia y la serenidad, encalado sobre un embelesador y poético coral expuesto por el piano con la repetición de la voz soprano ejecutada por la flauta en un aire de nobleza y tranquilidad pastoral, un recuento del humor expuesto en la Romanza, que progresivamente se va haciendo más tensionante en un diálogo entre flauta y piano, cuyos timbres sonoros se funden en una atmosfera de suntuosidad hasta regresar al tema principal, ejecutado sobre el brillante registro agudo de la flauta, en una descarga de dramatismo y furor emocional.

Es en este movimiento donde, tanto el flautista como el pianista, exponen sus destrezas técnicas e interpretativas. Así mismo, es el movimiento con mayor desarrollo temático y gran variedad de contrastes armónicos y melódicos, los cuales aumentan la esplendidez y riqueza del discurso musical, transportando al oyente a través de diferentes estados anímicos, llevándolo desde el aire cortés y recatado de la danza propuesto al principio a un final ostentoso y festivo en la tonalidad homónima, Do mayor.

➤ *Forma IV movimiento: Finale.* La forma de este movimiento es muy semejante a la forma sonata, dos temas con un desarrollo breve, y la re-exposición del tema A y el B en la tonalidad

homónima; algunos análisis sobre esta Suite, definen la forma de este movimiento como una sonatina, debido a la breve extensión de su desarrollo.

En el ámbito de forma y estructura, el IV movimiento es el de mayor extensión y con una relevancia dada al desarrollo de las ideas propuestas. En su construcción, expone dos ideas fuertemente contrastantes, en donde varían los elementos armónicos, rítmicos y melódicos en cada una de ellas. Una melodía en aire de danza, con un expresivo acento sobre la anacrusa y un fraseo que desataca el ritmo, en contraste con el carácter lírico y expresivo de un coral de un sutil fraseo dimensionado desde lo vocal. En la sección del desarrollo, sobresale el motivo principal expuesto al principio, demostrando la prioridad que el compositor otorgó al aire de danza, empleando el carácter lírico del tema secundario como un elemento contrastante, evocando los estados anímicos propuestos en el movimiento anterior (Romanza). Aún la línea melódica planteada en el tema B se origina a partir de una de las células melódicas del Tema A.

Tabla 9.  
Forma Cuarto Movimiento.

Exposición												
Macro estructura	A					B				Desarrollo		
Micro estructura	A	a'	Trans.	a''	a	B	b'	B	Trans.	Desarrollo sobre el motivo principal y material sonoro del Tema A		
Tonalidad(es)	Cm	Cm	Bb	Ebm	Cm	Ab	Cm → Eb	Ab	Ab	Db	C#m	Abm
Compas(es)	1 – 30	30 – 38	38 – 46	47 – 53	53 – 78	79 - 94	95 - 102	103 – 118	118 – 123	124 - 128	129 - 137	137 - 147

Re-exposición							
Macro estructura	A'			B'			Coda
Micro estructura	A	a'	Trans.	B	a''	Cadencia	Resumen materiales sonoros del Tema A y el Tema B
Tonalidad(es)	Cm	Cm	Fm	C	C	Db7	C (préstamos modales: Fm y Db)
Compas(es)	147 - 169	169 - 177	177 - 185	185 – 211	211 - 220	220 - 226	226 - 238

➤ *Motivos, frases y periodos.* Como se mencionó anteriormente, este el movimiento de mayor desarrollo temático dentro de la Suite y, así mismo, el que expone una mayor variedad de contrastes sonoros, esbozando un conflicto entre la calma y el sosiego versus el ímpetu y la ansiedad. A lo largo del movimiento, los temas principales son repetidos de forma continua, los cuales son desarrollados de diferentes maneras, tomando nuevas características en los ámbitos melódico, rítmico, armónico y tímbrico. En este movimiento al igual que en los demás, la armonía cumple un rol fundamental al momento de establecer la estructura del movimiento, desde la macro estructura, hasta el micro estructura.

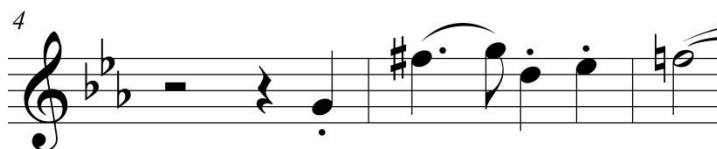
Al igual que los tres primeros movimientos, inicia con un pasaje introductorio de breve extensión realizado por el piano, exponiendo el material sonoro que marcará el paso del acompañamiento durante la exposición, y que abre camino al tema principal del movimiento.

El tema de esta sección (A) de la obra, del mismo modo que los movimientos anteriores, comienza de forma anacrúsica.



Figura 100. Breve introducción del piano. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

La introducción, planteada por el piano, inicia en un matiz de intensidad y agitación, para luego sumirse repentinamente en un piano súbito, convirtiéndose en casi un susurro, ubicándose en segundo plano para ceder el protagonismo a la flauta, siendo la encargada de exponer el material melódico-temático del movimiento. La extensión de este pasaje es de cuatro compases, y la dinámica (forte, piano) se distribuye de a dos compases.



*Figura 101.* Motivo principal Sección A. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

La figura anterior ilustra el motivo o semilla melódica de la cual crece y se desarrolla el movimiento. Esta célula perfila un carácter danzarín, propio de los movimientos que conformaban las suites antiguas, donde la articulación y fraseo estipulados sobre dos notas ligadas y dos en staccato marcaban el movimiento característico de las danzas: arrastre y salto.

Seguido a este motivo, el compositor añade un consecuente, una célula melódica que complementa al motivo principal, una repetición del motivo sobre otros intervalos de la armonía de dominante, enlazado con un atractivo artificio, con el cual se crea el tema o frase principal de la sección A:



Figura 102. Antecedente y consecuente, tema principal de la sección A. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Seguido a este tema, el compositor procede a desarrollar la idea presentada en estos cuatro compases a partir de modificaciones rítmicas, el uso de adornos como los trinos y las apoyaturas y la alternancia de los intervallos del motivo sobre la armonía de tónica y dominante. En la elaboración armónica, hace uso del acorde de sexto grado napolitano como una forma de realzar el motivo dentro de la progresión y embellecer el color armónico. Durante estos primeros compases, la flauta es la encargada de desarrollar todo el material melódico, mientras que el piano realiza un acompañamiento a través arpeggios rotos sobre las notas que conforman los acordes de la progresión armónica.



Figura 103. Desarrollo Tema A, línea melódica llevada por la flauta. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

The image shows a musical score for a flute and piano. The top staff is for the flute, and the bottom staff is for the piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The flute part begins with a melodic phrase starting on a dotted quarter note, followed by eighth notes and a fermata. The piano part provides a harmonic accompaniment with a diminished chord and a contrapuntal line of eighth notes. The score is marked with a '12' at the beginning of both staves, indicating the measure number.

*Figura 104.* Tema principal desarrollado sobre la armonía de sexto napolitano (Re bemol). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

En este fragmento del desarrollo de la idea principal, se observa como el compositor invierte el orden de las células melódicas que conforman el tema principal, dejando como elemento de cierre el artilugio que al principio enlazaba antecedente con consecuente, haciendo cadencia sobre un acorde disminuido. El acorde de sexto napolitano coloca una nueva plataforma armónica al desarrollo de la frase principal, poniéndola en relieve, y así mismo ayuda a aumentar la tensión durante la evolución de la sección.

Durante los primeros compases de exposición temática, la flauta es la encargada de exponer las unidades melódicas principales. Hasta este momento, el rol del piano había sido secundario, un acompañante armónico, pero, a continuación, el acompañamiento armónico comienza a transformarse en un desarrollo contrapuntístico, efectuando un contra canto subordinado a la una nueva frase expuesta por la flauta.

*Figura 105.* Nuevo motivo expuesto por la flauta; contra canto del piano. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

El piano así mismo realiza una repetición de esta nueva unidad melódica, acompañada por un contrapunto en la mano izquierda hincado sobre un ritmo irregular que realza el relieve sonoro de la textura del nuevo tema, exhibiendo tres planos audibles entre la flauta y el piano, lo cual, a su vez, aumenta la vehemencia y el brío del pasaje al aumentar el volumen sonoro, conduciendo la voz de la flauta hacia un brillante clímax, que concluye con un despliegue fugaz de escalas, el cual culmina en cadencia perfecta sobre la tónica del movimiento, concluyendo de esta manera la primera idea.

*Figura 106.* Imitación del piano de la melodía expuesta por la flauta y el contrapunto.

Figura 107. Conclusión de la primera idea del movimiento. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

A continuación, el compositor expone una breve idea derivada del primer tema, como un comentario adicional a lo ya ha sido expuesto por la flauta y el piano, el cual se esgrime a partir de una melodía con variación. No podemos considerarlo como un segundo tema o tema secundario, debido a que su constitución armónica se realiza sobre la armonía predominante, Do menor, y su construcción melódica es muy similar al segundo motivo que aparece a partir del compás 16, lo cual hace posible afirmar que esta corta sección es una forma de desarrollo del segundo motivo esbozado desde el compás 16. Esta segunda frase a pesar de ser distinta en su estructura rítmica y melódica, sigue guardando estrecha relación con el tema primario, esto a causa de la persistencia sobre la misma armonía, la cual no nos presenta una nueva atmósfera o plano sonoro, u otro estado anímico.

En la siguiente figura se observa línea melódica pautada por la flauta, mientras que el piano realiza un canto subordinado al canto de la flauta, ejecutado en la mano izquierda, en polaridad

entre soprano (flauta) y bajo (piano), mientras que la mano derecha realiza una voz intermedia como relleno armónico, muy semejante a una improvisación estilo bajo continuo del barroco.

En las tres partes, soprano, bajo y voz intermedia se observa que el contorno del material melódico desarrollado posee forma de dos arcos, ambos con un descenso repentino a la nota pedal, cualidad que otorga cierta inestabilidad a la melodía, aumentando la sensación de caída en la melodía.

*Figura 108.* Comentario adicional, desarrollo de a'. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Seguido a este fragmento, el compositor realiza una variación del material melódico expuesto, modificando la figuración rítmica inscrita en negras, transformándolas en agrupaciones ternarias, brindando la posibilidad de agregar notas que hacen al pasaje más atractivo y dinámico. El piano realiza el mismo esquema melódico anterior, pero esta vez lo ejecuta a un intervalo de octava más arriba.

The image shows a musical score for Flute and Piano, measures 34 to 41. The Flute part is in the upper staff, starting with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with trills and triplets. The Piano part is in the lower staff, starting with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two flats. It provides harmonic support with chords and triplets.

*Figura 109.* Variación del pasaje a'. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Posteriormente, se introduce un pasaje de transición o de cierre, el cual se podría considerar como un desarrollo de la segunda unidad melódica expuesta en el compás 16.

The image shows a musical score for Flute and Piano, measures 38 to 45. The Flute part is in the upper staff, starting with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with trills and triplets. The Piano part is in the lower staff, starting with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two flats. It provides harmonic support with chords and triplets.

*Figura 110.* Desarrollo material de a'. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Si se destaca la primera corchea de cada par de corcheas, se hace visible la melodía oculta, elaborada a partir de la unidad melódica expuesta en el compás 16. Así mismo, si se coloca en relieve la primera nota de cada grupo de tresillos, se halla una melodía oculta con el mismo

contorno melódico en forma de arco, mismo contorno sobre el cual se encuentra circunscrita la melodía del compás 16.

Una de las formas más empleadas en la música occidental para efectuar el desarrollar un tema, era la variación, y aún en la música vanguardista sigue siendo uno de los recursos más utilizados. En estos fragmentos se observa como el compositor toma recurso para enriquecer el discurso musical.

The image shows a musical score for Flute and Piano, measures 42-46. The Flute part is in the upper staff, starting with a melodic line that includes trills (tr) and a wavy contour. The Piano part is in the lower staff, featuring a rhythmic accompaniment with triplets (3) in the right hand and a bass line in the left hand.

*Figura 111.* Desarrollo de a' en tresillos. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

The image shows a musical score for Flute and Piano, measures 38-45. The flute part (top staff) begins at measure 38 with a melodic line featuring trills and triplets. The piano accompaniment (bottom two staves) includes a bass line and a treble line with triplets. Green circles highlight specific notes in both parts.

*Figura 112.* Notas de los compases 38 – 45 puestas en relieve. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Cada uno de estos pasajes es un desarrollo de la siguiente frase expuesta por la flauta:

The image shows a musical score for Flute, measure 16. The flute part features a melodic line with a trill and a triplet.

*Figura 113.* Tema de la flauta. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Esta unidad temática, junto al tema ejecutado al principio, se constituyen en el material sonoro sobre el cual se desarrollará el movimiento. La sección A, es una exposición de los materiales a desarrollar durante la ejecución del movimiento. El compositor muestra el conflicto entre dos ideas, en donde la segunda (compas 16) es la semilla melódica sobre la cual se elaborará la sección B.

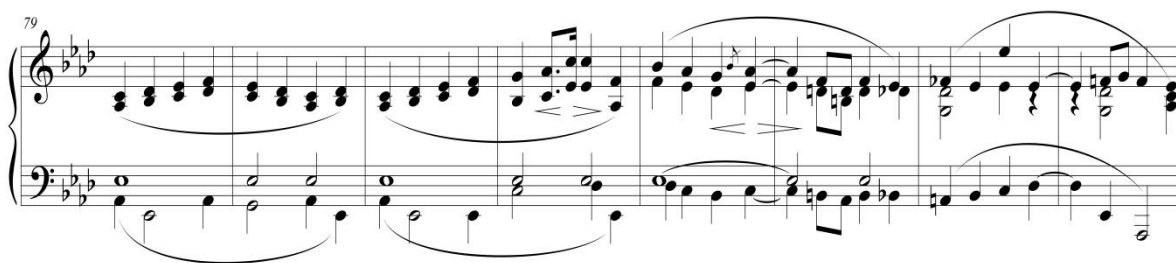
Seguido de esto, el tema principal de esta sección es reiterado nuevamente, en una intervención específica del piano, y es la primera aparición del instrumento de teclado como protagonista dentro de la exposición. Su rol es introducir el tema del principal nuevamente, ejecutándolo de forma obstinada, avivando el conflicto entre las dos ideas, ante el cual busca sobreponer el tema expuesto en los primeros compases. De este modo, se retoma nuevamente el periodo **a**, repetido exactamente igual a como fue expuesto en el principio.

The image shows a musical score for Piano, starting at measure 46. The score is written for a piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex melodic line in the left hand. A '6' is written below the right hand staff, indicating a sextuplet. The score is marked 'Piano' on the left side.

*Figura 114.* Reiteración del motivo principal a cargo del piano. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

El tema **a** es repetido tal cual como fue expuesto al principio, como una manera de dejar en el oído del oyente los materiales sonoros que constituirán las unidades temáticas sobre las cuales se escribirá el resto de la narración musical del movimiento.

Luego de una agitada y apasionante sección, el discurso musical se adentra en una atmósfera de tranquilidad y sosiego, un regreso al carácter intimista y sereno legado en la romanza, en donde el compositor propone la homofonía como nueva textura musical y, así mismo, como un elemento de contraste, entrañado en un bello coral expuesto por el piano, en una conducción armónico-melódica que evoca los ideales del pensamiento romántico tales como la añoranza por las cosas lejana, plasmado en un discurso noble y sencillo, carente de saltos intervalicos amplios, pero de una romántica y emotiva elocuencia.



*Figura 115.* Tema sección B expuesto por el piano. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Sin embargo, la preeminencia de la textura homófona sería poca (8 compases), y el protagonismo del piano breve, hasta la intervención de la flauta, donde el piano regresa a su rol de acompañante de la línea melódica, mientras la flauta canta la melodía de la voz soprano del coral esbozado en el piano, pasando de la homofonía a la melodía acompañada.

Figura 116. Canto de la melodía soprano realizada por la flauta. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Después de esto, la narrativa musical nos conduce a través de un pequeño desarrollo de las ideas planteadas por el piano y la flauta, ejecutado en 8 compases, donde ambos instrumentos confluyen en un intimista y sentimental diálogo, donde la flauta y el piano conversan de forma pacífica pero intensa, carácter sugerido por la marca de tempo *agitato*, pero sin imponerse el uno sobre el otro. Así mismo, la flauta imita una de las voces del piano, en este caso una voz intermedia, cediéndole nuevamente el lugar al piano como expositor de los motivos, para luego tomar lugar como portadora de la línea melódica.

Figura 117. Diálogo entre flauta y piano. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

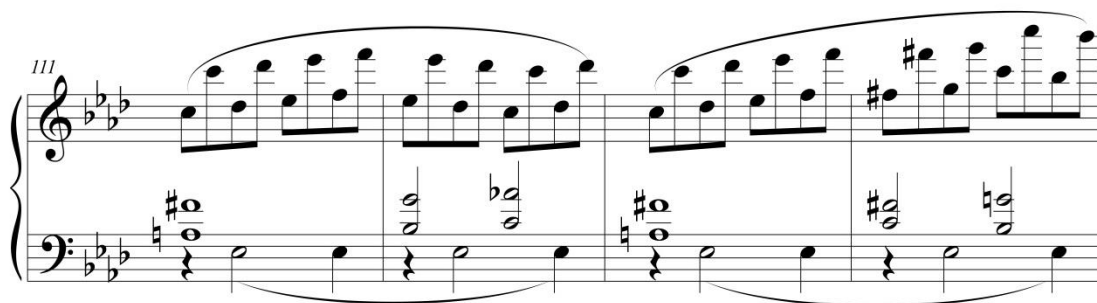
The image shows a musical score for Flute and Piano, measures 95-100, marked 'Agitato'. The flute part has two phrases highlighted in red boxes, and the piano accompaniment has corresponding passages. The piano part features a prominent sf (sforzando) dynamic marking.

Figura 118. Imitación de voces intermedias por la flauta. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Las ideas en esta sección del movimiento se organizan de forma breve y concisa en grupos de 4 y 8 compases, pero la belleza y elocuencia no se ausentan durante la exposición de las mismas. Esta estructuración de las frases realza el contraste entre la sección A y la sección B del movimiento, planteando un discurso más equilibrado entre los motivos y abriendo campo a la participación del piano como expositor de ideas motívicas.

Una vez realizada la cadencia perfecta que concluye este fragmento, la flauta trae nuevamente a colación la línea melódica de la voz soprano expuesta por el piano al principio de la sección, sonada de manera idéntica a como se ejecutó en el principio. A esta repetición el piano responde con una variación del tema de la sección B, bordada sobre una nota pivote, a un intervalo de octava que otorga una textura cristalina y delicada a la melodía, tejida sobre un bello juego armónico entre la tensión generada por el acorde disminuido de Mi bemol y Mi bemol mayor,

cuarto grado de la tonalidad de la sección B (La bemol mayor). Sobre esta variación la flauta adorna con una nota larga que complementa la armonía sobre la cual se realiza la variación.



*Figura 119.* Variación del tema de la sección B realizado por el piano. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Una vez más el tema principal de la sección B es cantado por la flauta, solo que esta vez ocurre una variación sobre el final de la frase, en tono de resignación ante la reaparición del tema danzarín del principio, traído de regreso a través de un apasionado y agitado artificio del piano que introduce nuevamente hacia el tema principal de la parte A del movimiento, tocado en el registro grave del instrumento, inscrito sobre un acompañamiento de ritmo irregular, y cuyo consecuente es modificado, conduciendo de esta manera hacia la sección del breve desarrollo.

*Figura 120.* Reaparición del tema principal tocado por el piano, antecedente y consecuente. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de:

[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Este último segmento da cierre a la sección B, y abre camino para la ejecución del desarrollo, donde el discurso musical regresa al tempo del principio, indicado en la partitura. La mayor parte de la sección del desarrollo se inscribe sobre el material sonoro expuesto en la sección A, cediendo la prioridad al aire agitado y danzarán antes que al tranquilo y sosegado, aumentando gradualmente la intensidad y drama del pasaje hasta llegar a un brillante clímax que desemboca en la recapitulación de la sección A.

Algunos teóricos de la música afirman que una de las partes más importantes del arte musical es la elaboración del desarrollo, ya que es uno de los elementos de la música que permite el despliegue creativo y subjetivo de las ideas planteadas en las secciones anteriores. A través de él, el compositor logra impregnar un mayor dramatismo y emotividad a su obra, conduciendo al oyente a través de una experiencia emocional e intelectual, por medio de las modificaciones aplicadas sobre los temas o ideas musicales expuestos; esto se realiza mediante la exploración de otras posibilidades como la exposición de nuevos motivos, progresiones armónicas de mayor extensión, modulaciones a tonalidades lejanas, la flexibilización, extensión o reducción del ritmo, entre otras, las cuales enriquecen el discurso musical y logran un impacto en los afectos de los oyentes.

A continuación se expondrán los motivos sobre los cuales se construye el desarrollo, cada uno elaborado sobre armonías distintas, variaciones rítmicas y melódicas, y la alternancia entre la voz de la flauta y el piano:

The image shows a musical score for Figure 121, starting at measure 124. The top staff is for the flute, and the bottom two staves are for the piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The flute part features a melodic motif that is highlighted with green boxes. This motif consists of a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a dotted half note. The piano accompaniment includes a trill (tr) and a piano (pp) dynamic marking. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes, with some measures containing triplets (3) and sextuplets (6). The flute part also has some measures with sextuplets (6).

Figura 121. Desarrollo del motivo principal, alternancia entre flauta y piano. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

La repetición de un motivo, interpretado por diferentes instrumentos, es uno de los recursos más utilizados para la construcción de un desarrollo. Compositores destacados del romanticismo como Johannes Brahms, Richard Strauss y Richard Wagner emplearon de forma continua este recurso como medio para la creación de sus grandes obras.

The image shows a musical score for Figure 122, starting at measure 129. The top staff is for the flute, and the bottom two staves are for the piano. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The flute part features a melodic motif that is highlighted with a red box. This motif consists of a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a dotted half note. The piano accompaniment includes a trill (tr) and a piano (pp) dynamic marking. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes, with some measures containing triplets (3) and sextuplets (6). The flute part also has some measures with sextuplets (6).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the flute and the bottom staff is for the piano. Both staves are in the key of D minor (three sharps: F#, C#, G#). The music starts at measure 134. In the flute staff, a red rectangular box highlights a melodic phrase consisting of a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. In the piano staff, a green rectangular box highlights a rhythmic and melodic phrase consisting of a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4, with a fermata over the D4.

*Figura 122.* Desarrollo del motivo principal en tonalidad de Do sostenido menor, variaciones melódicas ejecutadas por el piano, y un nuevo motivo expuesto por la flauta. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

En este fragmento aún se puede percibir el motivo principal ejecutado por el piano con modificaciones en sus características rítmicas y melódicas, alternado con un nuevo motivo expuesto por la flauta que complementa al piano. Así mismo la armonía conduce el oído a través de otros planos sonoros, y va recobrando poco a poco el carácter del principio: engraído y agitado.

Seguido a esta frase, luego de una breve serie de variaciones sobre el tema principal, el desarrollo conduce al oyente a través de un intenso y dramático episodio, donde los materiales sonoros que conforman el tema principal de la sección A son combinados entre sí de forma proyectando una atmosfera de tensión, presentando una disputa entre la flauta y el piano, iniciando con una secuencia que va en ascenso, la cual va aumentando gradualmente la intensidad y la tensión del pasaje en exposición, concluyendo de esta manera la sección del desarrollo y retornando a los temas del principio, recapitulando las ideas planteadas en la exposición.

The image displays a musical score for Charles Widor's Suite Op. 34, measures 137-141. The score is in G major and 3/4 time. It features a flute part and a piano accompaniment. The piano part has two sections highlighted with red boxes. The first section (measures 137-140) shows a bass line with sixteenth-note patterns and sixteenth-note chords, marked 'pp' and 'cresc.'. The second section (measures 141-144) shows a similar bass line, marked 'pp' and 'cresc.', leading to a 'ff' dynamic. The flute part features sixteenth-note runs and sixteenth-note chords, marked 'pp' and 'cresc.'.

Figura 123. Desarrollo elaborado sobre materiales sonoros de la sección A. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Los pasajes resaltados en los cuadros rojos son elaboraciones realizadas sobre el motivo principal de la sección A, y las figuraciones en seisillos son así mismo desarrolladas a partir del consecuente del tema A.

Un minúsculo pero agitado artificio se encarga de realizar la transición hacia la recapitulación, donde la flauta vuelve a tomar su lugar como protagonista principal de la Suite, esta vez ejecutando el tema A sobre el brillante y vívido registro agudo, subordinando nuevamente al piano a su rol de acompañante, el cual abandona los pujantes y acelerados arpegios en seisillos por un sencillo y gracioso acompañamiento, guardando la progresión armónica.

Figura 124. Recapitulación. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Junto al tema A, se añaden los desarrollos del mismo, tocados sobre el registro agudo de la flauta, con unas cuantas modificaciones.

Figura 125. Desarrollo Tema A sobre el registro agudo de la flauta. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

A continuación, uno de los motivos presentados en la exposición (compás 16) es sustituido por un pasaje que da por sentada la prevalencia del tema A sobre el tema B. Esta frase de la re-exposición se construye a partir del pasaje que cierra el tema A, tomando nuevas características. Así mismo, el piano realiza un acompañamiento de tipo armónico.

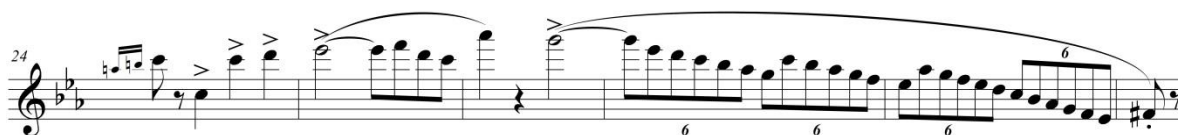


Figura 126. Pasaje de cierre Tema A. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Figura 127. Variación del pasaje de cierre del tema A en la recapitulación. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Ulterior a esta dramática porción del discurso, impregnada de un emocionalismo operístico, el desarrollo motivico nos regresa nuevamente a una de las unidades temáticas que conforma la

sección A (compás 30). La unidad, compuesta de dos frases, se repite tal cual se presenta en la exposición, con una pequeña variación sobre la segunda frase.

Inmediatamente, aparece el pasaje de transición, semejante al presentado en la exposición, escrita sobre la armonía de Fa menor, y que se establece como el acorde pivote para la aparición del Tema B, el cual es re-expuesto en la tonalidad homónima. Era usual que en una re-exposición, el Tema B fuese interpretado en la tonalidad principal, en este caso Do menor pero, los nuevos conceptos estilísticos planteados durante el Romanticismo deshicieron esta concepción, y los compositores rompían con las reglas tradicionales de la forma musical, esbozando el nuevo ideal de libertad arraigado en los corazones de los románticos.

Un elemento característico de los segmentos de transición en este movimiento es la importancia que se le otorga a la conducción armónica. La tendencia de los compositores de la música del Romanticismo siempre se inclinó hacia la búsqueda de texturas que permitiesen un despliegue de subjetivismo, la creación de atmosferas de intensidad emocional que condujesen al oyente a tener una experiencia emotiva a través de los colores sonoros. Este segmento de transición prepara el oído para el periodo que se adviene.

The image shows a musical score for a transition passage, measures 177-180. The score is written for a piano and features a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The music begins with a forte (*sf*) dynamic. The melody in the treble clef consists of a series of notes, with trills (*tr*) indicated above the notes in measures 178 and 179. The piano accompaniment in the bass clef features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex harmonic structure in the left hand, including triplets in measures 179 and 180. The overall texture is dense and expressive, characteristic of the Romantic style.

*Figura 128.* Segmento de transición en Fa menor. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP101118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP101118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Una de las particularidades de esta recapitulación es que no reitera de forma idéntica las unidades temáticas que conforman la exposición. Es en esta sección donde el compositor da por sentadas las ideas principales dentro del movimiento, aquellas que conforman su totalidad. Cabe destacar, nuevamente, que uno de los rasgos más comunes de la música del Romanticismo era el rompimiento de las estructuras formales propuestas en el Clasicismo, como una manera darle primacía a la expresión individual antes que a los esquemas determinados por la tradición.

Es así como el Tema B irrumpe de forma enérgica dentro del discurso, y es este episodio dentro del movimiento el que nos confirma la forma sobre a cual se circunscribe el mismo, la forma sonata trazada a manera de sonatina, dentro de un ámbito más libre en cuanto al planteamiento de la forma. Al igual que en la exposición, el tema secundario lo plantea el piano, esta vez sobre el denso registro grave para luego repetirlo una octava más arriba, duplicando la melodía a tres octavas, mientras la flauta realiza un fugaz acompañamiento sobre arpeggios de Do mayor y su dominante, Sol mayor, invirtiéndose los roles de cada instrumento: piano melodía, flauta acompañamiento.

Es de esta manera que el conflicto originado entre los dos caracteres (Tema A y Tema B) llega a un consenso, donde el carácter fugaz y agitado se impone sobre el sereno y sosegado, como suele suceder en la gran mayoría de las obras escritas en la forma sonata. Sin embargo, el Tema B conserva el modo sobre el cual fue escrito en la exposición, el modo mayor, manifestando la insistencia del mismo a permanecer vivo dentro de la narrativa sonora.

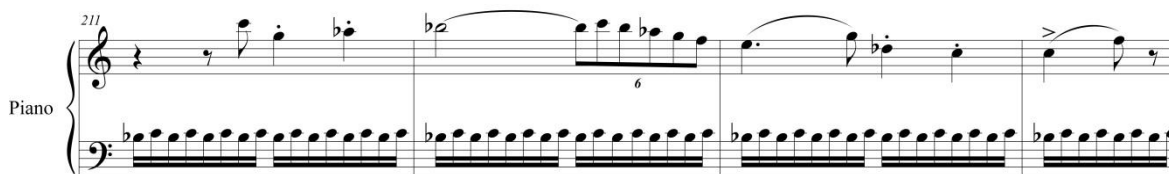
Figura 129. Tema B recapitulado por el piano, y acompañamiento de la flauta en arpeggios. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

En esta figura se pueden observar los tres planos sonoros que conforman este episodio, los cuales aumentan el relieve de la textura, y reafirman la tonalidad del tema B, estando en el primer plano el piano, en el plano medio los acordes de la mano derecha, y en segundo plano los arpeggios y escalas cromáticas de la flauta. La prioridad de cada plano se encuentra determinada

por las dinámicas pero, así mismo, por la presencia sonora de la melodía, la cual siempre va en primer plano; los demás planos cumplen la función de embellecer o resaltar la exposición de la melodía. El manejo de estos tres planos aumenta el volumen sonoro y la acentuación del segmento, similar a un tutti orquestal, anunciando el advenimiento de la conclusión y generando una sensación de euforia en el oyente.

Una vez que las unidades temáticas son establecidas en la recapitulación, la narrativa musical dirige el discurso hacia la coda de conclusión. La coda presenta un resumen de todo el material sonoro expuesto a lo largo del movimiento, y entre ellos una cadencia, cerrando con un pasaje de carácter pícaro y gracioso que finaliza sobre un amplio acorde de Do mayor, con una particularidad, y es la omisión de la cadencia perfecta, lo que significa que la nota más aguda y la nota más baja, (soprano y bajo), resuelvan sobre la tónica. En este caso, la nota más aguda, tocada por la flauta, resuelve sobre el quinto grado del acorde, y así mismo el piano cierra con un acorde cuya soprano se encuentra en el quinto grado de Do mayor.

La coda inicia exponiendo el Tema A, cantado por el piano, y adornado con un trémolo de semicorcheas en la mano izquierda.



*Figura 130.* Tema A, expuesto por el piano en la coda. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Seguido al Tema “A”, la flauta continúa con otra de las frases que lo desarrollan, la secuencia de trinos, esta vez en un ascenso extendido hacia el registro agudo, creando una fuerte y dramática tensión en el discurso y desembocando así mismo sobre la enlaza con la cadencia, que del mismo modo, se construye a partir de uno de las frases de la exposición del Tema A.



Figura 131. Secuencia de trinos extendida. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

*Cadencia*

*Pasaje (material sonoro)*

Figura 132. Cadencia y pasaje (material sonoro). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Si se observa la figura anterior, la cadencia se origina de este pasaje, donde se realiza una ampliación de la primera célula expuesta en el compás y se modifican los intervalos en un ascenso en octavas, similar a los pasajes para violín.

Figura 133. Cadencia y pasaje (material sonoro). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

El segundo segmento de la cadencia se construye a partir de la segunda fracción del pasaje que aporta los materiales sonoros:

Figura 134. Cadencia y pasaje (material sonoro). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Este es otro de los momentos del movimiento donde se evidencia el amplio desarrollo motivico que lo caracteriza y la coherencia que enlaza a cada elemento que conforma la narrativa musical.

Finalmente, el piano exhibe en primer plano un fragmento del Tema B, en contraposición a la impetuosa melodía que realiza la flauta, el cual, sorpresivamente, es cantado en Do mayor armónico, el tono que crea una dualidad sonora en el tema, entre el modo mayor y el modo menor, en el cual debió ser reiterado en la recapitulación (el cual fue planteado en la tonalidad homónima), hecho que se constituye en un factor que rompe con la expectativa del oyente, e indica la sonoridad que pudo haber tenido si se hubiese re-expuesto en esa tonalidad.



*Figura 135.* Repetición del Tema B en modo menor, Coda. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Esta última frase cierra el resumen temático que se realiza en la coda, y a continuación, irrumpe de manera repentina y dramática el pasaje que concluye el movimiento, un presuroso momento donde flauta y piano efectúan dos melodías simultáneas, la cuales se complementan entre sí armónica y melódicamente, iniciando en un descenso conjunto, para luego abrirse cada

una en dirección opuesta, la flauta en un dramático ascenso, mientras que el piano continua en descenso para ambos realizar la cadencia sobre la tónica de la tonalidad homófona.

The image displays a musical score for Flute and Piano, spanning measures 232 to 236. The score is presented in two systems. The first system (measures 232-235) shows the Flute part in a single staff and the Piano part in two staves (treble and bass clef). The Flute part features a melodic line with various ornaments and dynamics, including accents and slurs. The Piano part consists of a descending chromatic scale in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system (measures 236-236) shows the Flute part with a trill (tr) and a final cadence. The Piano part features a final cadence with a forte (sf) dynamic marking. The score is enclosed in a black rectangular border.

Figura 136. Conclusión. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Widor, Charles Marie. Suite Op. 34. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

### 4.3 Fantasía brillante de la Ópera Carmen - François Borne

**4.3.1 El legado del Romanticismo.** El siglo XIX está surcado por los cambios políticos que se suscitaron en las entrañas de la sociedad europea a finales del XVIII. El romanticismo, por lo tanto, como hijo legítimo de esta época, estará marcado por esos cambios político sociales que se desencadenaron entonces en toda Europa, originando en el arte una ruptura con las rígidas normas academicistas; despertando el gusto social por lo exótico, dándole cabida a lo misterioso y fantástico; regresando, en lo histórico, al mundo medieval en contravía del clasicismo grecolatino. Pero, sobre todo, devolviéndole al hombre el culto por la vida íntima, el individualismo y su oposición a las ideas abstractas. Exaltando la naturaleza y resucitando un profundo nacionalismo, misticismo y expresividad.

Hemos dicho, que en contraposición con el estilo de los clásicos, el romanticismo, que como otros estilos anteriores y posteriores adquiere carta de ciudadanía mediante bautizos peyorativos, nació como canal para que por él transitara la emoción indefinida provocada por un paisaje. Pero también fue catalizador de esa cultura europea de gusto y de pensamiento, que, a partir de privilegiar las emociones y, en general, el ámbito de la subjetividad, rechazó el “buen gusto” heredado del racionalismo y el academicismo.

La música romancista, recogiendo lo expresado, busca la expresión de lo personal, lo específico y lo popular. Sustituye las estructuras clásicas y barrocas por la pieza breve que sin tantos aderezos manifieste sensaciones íntimas y descripciones líricas.

**4.3.2 Fantasía.** Entre las formas desarrolladas durante el periodo del romanticismo, la fantasía se añade al conjunto de estilos compositivos que favorecieron la manifestación de las sensaciones más íntimas del ser humano, sin la extravagancia del Barroco y el rigor del

Clasicismo. La forma y estructura de esta obra la ubican dentro de los géneros denominados piezas de salón; una forma de composición cuyo destino era la entretención y el placer de un público especial, generalmente melómanos y pudientes, aficionado a las artes en un escenario doméstico. Esta tendencia, así mismo, tuvo su origen en el periodo romántico, a principios del siglo XIX, después de la revolución francesa; tiempo en el que la música deja de ser un privilegio de las cortes y las autoridades clericales extendiéndose a otras esferas de la sociedad como un medio de entretenimiento y deleite social, respaldada por la vasta difusión que tuvo la música escrita gracias a la invención de la imprenta. Muchos compositores también echaron mano del género para crear obras que proyectaran una expresión más íntima de sus emociones y pensamientos en un relieve de vibraciones sonoras menos intensas que las producidas por un conjunto orquestal.

Las piezas de salón es un concepto general que abarca la mayor parte de la música de cámara y para instrumentos solistas, sin embargo, guarda una importante diferencia con la primera, ya que la cualidad especial de la música de cámara reside en que cada instrumento cumple una función fundamental dentro de la interpretación, sin otorgarse una importancia específica a un instrumento o destacarse uno sobre otro. La música de salón incluye otros tipos de jerarquías instrumentales relacionadas con el tipo de textura e instrumentación empleado por el compositor. Existen piezas de salón en diversas texturas, como monofónicas, monódicas, polifónicas, homofónicas, mixtas, entre otras, de las cuales algunas centran el protagonismo sobre uno o varios instrumentos específicos. Por ejemplo: en una pieza de salón monódica, el solista sobresaldrá por encima del instrumento acompañante, cuya función es colocar la plataforma armónica sobre la cual se erigirán los temas melódicos escritos por el compositor.

El título de la obra sugiere el género de la *fantasía* como eje de la composición. Dicho género, al igual que la gran mayoría de los géneros musicales existentes, tuvo su auge en el periodo barroco. Aun cuando su forma arcaica aparece en el periodo del Renacimiento, su catalogación como género formal se establece en el Barroco. La principal característica de este género es la libertad en cuanto a la forma, en donde el compositor da rienda suelta a su imaginación e inventiva musical, desplazándose libremente a través de los diferentes recursos de expresividad musical, como la armonía, el ascenso y el descenso del tono, y la flexibilidad del ritmo.

Esta forma musical de carácter libre inició su incursión dentro de las formas instrumentales de varios movimientos ocupando el lugar del prólogo o prelude, antecedendo otros movimientos de contenido temático esquematizado y de forma definida. El material que integraba a las fantasías cumplía la función de introducir al oyente a través de un éxtasis emocional y de asombro, exponiendo la tonalidad y el color sonoro sobre las cuales se desarrollarían los demás movimientos a través de un despliegue de virtuosismo con estilo improvisado, flexibilidad del tempo, métrica, y libertad en cuanto a la forma.

**4.3.3 Tema con variaciones.** Uno de los procesos para el desarrollo temático tomado por François Borne dentro de la elaboración de esta pieza es el tema con variaciones. Es preciso aclarar que la obra no se construye sobre la forma tradicional de las variaciones, la cual consta de un solo tema sobre el que se efectúan una serie de modificaciones en cada re-exposición. La variación dentro de esta obra se concibe más como un recurso retórico que formal, reforzando la intención del autor de proyectar el carácter caprichoso y libre de la fantasía, aplicados a la forma y la estructura de la pieza. Las variaciones se efectúan sobre varios temas tomados de las canciones y los duetos de la ópera Carmen de Georges Bizet.

El tema con variaciones, concebido como género musical y forma de composición, se considera carente de un contenido estético profundo a diferencia de géneros como la sonata o la sinfonía. Su finalidad está enfocada más hacia el placer inmediato antes que a la suscitación de emociones intensas o expresar los sentimientos más íntimos del autor. Esto se debe a que los temas o melodías, ya sean creados por el compositor o tomados de melodías folclóricas o populares, tienden a tener las cualidades de una *tonada*, una idea melódica cerrada, poco propensa a cambios y modificaciones en ámbitos distintos a la melodía y el ritmo; generalmente la armonía, uno de los componentes que genera contrastes dentro de la obra, permanece invariable, por lo tanto los temas con variaciones tienden a volverse repetitivos y monótonos. Las obras escritas sobre temas con variaciones exhiben la capacidad del compositor de transformar una melodía en una secuencia de paráfrasis melódicas y, así mismo, la destreza técnica del instrumentista al momento de ejecutar cada variación. Sin embargo, fuera del ámbito del género, la variación de un tema ha sido una de las técnicas de composición más empleadas por los compositores a lo largo de la historia.

Con base en lo anterior, el atractivo de la Fantasía Brillante se encuentra en el uso de las variaciones como recurso retórico dentro de la forma, sobre varios temas de una de las óperas que marcaron un hito en la historia de la música: Carmen de Georges Bizet. De esta manera, el estilo de la pieza involucra diferentes formas de variación, entre los cuales se encuentran las “variaciones en fantasía”, en donde “todos los parámetros están sujetos a cambios radicales a través de una estructura narrativa que conforma la obra” (Latham, 2008, p. 1554). La pieza se encuentra estructurada, como lo menciona la cita anterior, de forma narrativa, en este caso presentando una serie de temas contenidos en la trama de la ópera, exhibiendo en principio el tema del trágico final de la obra, hasta la eufórica canción de Bohemia. También, el compositor

hace uso de las “variaciones melódicas” (Latham, 2008, p. 1554), una de las formas de variación más comunes en los siglos XVIII y XIX. Estas variaciones consisten en adornar el tema agregando notas adicionales que se corresponden con las funciones armónicas diatónicas o también notas cromáticas que sirven de apoyatura o bordadura entre las notas diatónicas y las que componen el tema.

Entre los temas se encuentra *La habanera*, la melodía del *dueto entre Micaela y don José*, la *canción de Bohemia* cantada por Carmen, un breve fragmento del *Toreador*, y la melodía entonada por Don José en el dueto con Carmen en el trágico final. Cada tema corresponde a uno de los personajes principales dentro de la ópera, poniendo en relieve el carácter narrativo de la pieza, lo que la ubica dentro de las *variaciones en fantasía*.

**4.3.4 La ópera.** Es muy importante comprender cuáles son los puntos de convergencia sobre los cuales se engrana una pieza u obra musical. Estos ayudarán al intérprete a mejorar su comprensión y ejecución de los elementos estéticos y estilísticos integrados a la obra. Es por eso que es menester hacer mención del género que inspiró a François Borne a escribir una de las más importantes piezas dentro del repertorio de la flauta. No son el proceso de las variaciones ni el género de la fantasía lo que la hacen atractiva, sino la inclusión de temas de una de las óperas más conocidas a nivel mundial. El hecho de escuchar las memorables melodías de *La Habanera* o *El Toreador*, transportan al público inmediatamente a la totalidad ópera; los preludios, sus canciones, los dramáticos duetos, entre otros, remembrados en esta pieza, dibujan en la mente de aquel que la oye el escenario de Sevilla, la imponente gitana llamada Carmen, y el trágico final causado por una obsesión amorosa.

El género de la ópera, al igual que los otros géneros mencionados en este proyecto (la suite, la sonata y el tema con variaciones), tuvo su origen en el Barroco. Existen dos maneras de relatar su origen: la primera considera a la ópera como el resultado de la innovación que floreció durante el Renacimiento, en una búsqueda por recordar la antigua tragedia griega a través de un lenguaje moderno. La segunda perspectiva acerca de la creación de la ópera establece que fue el producto de la mezcla de varios géneros que ya existían en aquel entonces. En un sentido más amplio, ambas afirmaciones son correctas, ya que los compositores de ópera de tiempos antiguos basaron sus ideas en los temas griegos, llevándolo al lenguaje de los géneros modernos. Luego de varios siglos de evolución, la ópera es una de las más completas expresiones artísticas, ya que involucra varios elementos de las artes como: la literatura, plasmada en la poesía y el libreto; el teatro, ya que es una obra escénica; la música, que es el principal elemento para suscitar el drama y las artes visuales grabadas en los vestuarios y la escenografía. Incluso, aun cuando su principal finalidad es el entretenimiento, ha sido un medio de expresión de pensamientos filosóficos, promotora de movimientos populares y ha llevado a realizar reflexiones psicológicas acerca de la esencia del espíritu humano. En definitiva, la ópera es una manifestación pura de la esencia integral del ser humano.

Los antecesores de la ópera fueron los dramas populares y eclesiásticos de la edad media, como el drama litúrgico medieval y el drama pastoral. En estos géneros antiguos la intervención musical solo se realizaba en el momento que la acción dramática lo requería.

Los precursores que establecieron los cimientos para la futura evolución de la ópera fueron un grupo de intelectuales creadores de una sociedad llamada la *Camerata*, quienes se reunían a discutir temas sobre literatura, ciencias y artes, y así mismo se constituyó en un espacio donde los músicos interpretaban las nuevas tendencias musicales del Renacimiento. Figuras

intelectuales como Vincenzo Galilei, padre del astrónomo Galileo Galilei, Emilio D’Cavalieri, reconocido compositor y Giorlamo Mei, crítico de la música, quien determinó, a raíz de sus estudios de la música griega, que los poemas incorporados al drama griego se cantaban en su totalidad, conformaban este cuerpo del saber. Mei comunica a sus colegas la nueva idea acerca de la música griega. Dicha temática pasa a ser parte de las discusiones llevadas a cabo en la *Camerata*. A esta sociedad también pertenecían los cantantes y compositores Jacopo Peri y Giulio Caccini, cuya obra fue trascendental en el desarrollo de la ópera como género dramático. Es en este entorno intelectual donde se establece la monodia como una de las texturas predilectas al momento de producir una expresión dramática efectiva, y donde se determina la presencia continua de la música dentro de la dramatización de los poemas y diálogos. Fue Giulio Caccini el precursor del *aria*, término italiano que en español significa “aires”, una composición sobre un poema estrófico. Este elemento se constituiría en el centro de atención de la ópera en los siglos posteriores. Por otra parte Jacopo Peri fue el encargado de crear el *estilo recitativo*, recurso empleado principalmente en las escenas donde se llevaban a cabo diálogos entre los personajes. Su intención era generar la misma intensidad emotiva que poseía la música griega en sus poemas, descripción registrada en los antiguos escritos sobre la música de la Antigua Grecia. Es así como estos dos compositores, Caccini y Peri, introdujeron los dos elementos esenciales dentro de la ópera: el aria y el recitativo.

Es muy importante, en la historia de la creación de la ópera, destacar la obra de Caccini y Peri, sin embargo, aquel que impulsó el género a su máxima expresión, explotando en gran medida los recursos aportados por Caccini y Peri, fue el compositor Italiano Claudio Monteverdi, llevando al límite el modelo operístico creado por el grupo florentino de la *Camerata*. Su obra, considerada como la primera ópera de toda la historia, *L’Orfeo*, manifiesta un considerable

enriquecimiento en cuanto a la extensión, la atmósfera y caracterización de los personajes. Así mismo, Monteverdi emplea un conjunto orquestal más grande, y recurre nuevamente a un *intermedio* instrumental más denso, reuniendo un mayor número de fuerzas contrastantes, creando todo un lienzo de emociones y pensamientos que llevaron su nombre a quedar registrado en las páginas de la historia como el más destacado precursor de la ópera tal y como se conoce hoy en día.

La preferencia por los efectos dramáticos y la suscitación de emociones diversas de la mano con la creencia de que la música lograba estabilizar el ser interior de las personas, fue lo que llevó a la ópera a convertirse en el género por antonomasia del periodo Barroco. La puesta en escena de diferentes emociones tales como la alegría, la tristeza, el enojo, la impotencia, según los filósofos de aquel tiempo, entre ellos René Descartes, ayudaban a generar un equilibrio en los humores (o espíritus) que, según se creía, tenía el ser humano en su interior, cada uno representado en una emoción distinta. Así mismo, fue la inspiración para la concepción de otros géneros, en especial los instrumentales, que adoptaron la cualidad expresiva del canto aplicada a los instrumentos y la creación de obras en varios movimientos o secciones que evocaran diferentes estados de ánimo. El hambre por plasmar en las artes la majestuosidad y la gloria alcanzada, llevaron a los compositores de esta época a explorar nuevos recursos que reflejaran dicha tendencia. La ópera, como género, no se quedó atrás en este aspecto. El uso de grandes conjuntos orquestales en unidad con grandes masas corales llevó al género dramático a proyectar las más intensas emociones, inspiradas en los textos sagrados y de la antigua Grecia.

De esta manera, el poder de la ópera para mover emociones y generar afectos en el oyente la convirtieron en una herramienta de acción política. Gracias a que dentro del género dramático interactúan diversas fuerzas contrastantes que involucran partes vocales, partes instrumentales,

combinación entre voces e instrumentos, aires de danza, arias y recitativos y una amplia gama de recursos expresivos, personajes de la esfera política vieron en la ópera un motor para impulsar su ejercicio político, debido a la capacidad de las artes escénicas y musicales de producir influencia sobre las emociones de las personas.

En muchas ocasiones, la ópera llegó a causar grandes controversias entre la sociedad debido a sus contenidos innovadores. En una sociedad de libre pensamiento como la de hoy en día, tramas como la de las Bodas de Fígaro, donde se rechazó el abuso del amo sobre sus empleados como una aversión a la esclavitud, en un contexto donde ya no existe dicha esclavitud tiende a ejercer una función más museológica que persuasiva pero, a finales del siglo XVIII, donde la aristocracia aún aprobaba la esclavitud, se consideraba una incitación a la rebelión. La ópera también ha funcionado como un vehículo para la expresión de pensamientos filosóficos y una desbordante manifestación del espíritu humano en un sentido antropológico y psicológico. Óperas como Tristán e Isolda y El anillo de los Nibelungos de Richard Wagner han sido tratados de forma especial desde la perspectiva psicológica y filosófica, debido a la intensidad de las emociones expresadas a través de dramáticas musicalizaciones. La ópera es la combinación de las ideas universales con las artes.

#### **4.3.5 Carmen, ópera en cuatro actos de Georges Bizet**

**Libretistas:** Henri Meilhac y Ludovic Halévy, basado en la obra homónima de Prosper Mérimée.

**Musicalización:** Georges Bizet

Carmen ha sido una de las óperas más reconocidas y controversiales a lo largo de la historia. El motivo de su creación fue un encargo por parte de la *Ópera-comique* (Obra cómica) de París al compositor francés Georges Bizet. Su contenido, creado a partir del pensamiento imperante durante el siglo XIX: el Romanticismo, presenta un escenario cotidiano, con personajes de una naturaleza humana inherente, con una trama que manifiesta patrones comunes dentro de la sociedad española bajo el control musulmán y la presencia de beduinos. El amor libertario, el feminismo, la tragedia y la muerte forman parte del contenido de la ópera, temas bastante liberales en un contexto muy conservador.

Luego de su estreno el 3 de marzo de 1875, la obra generó múltiples controversias, en especial por las fuertes críticas de la prensa, quien consideraba la trama era demasiado osada para un género ligero como la ópera cómica, sin embargo tuvo una gran acogida por el público. El ideal de una mujer auténticamente libre, personificado en un personaje gitano, rompió con todos los esquemas y patrones “morales” de aquel entonces, donde la mujer era gobernada por el hombre. El hilo conductor de la obra es tejido por Carmen, personaje principal, quien es la que determina el destino de la historia y de los demás personajes.

El éxito de la obra se produjo en el extranjero, especialmente en Viena. Figuras emblemáticas de la música y la filosofía como Richard Wagner y Friedrich Nietzsche aplaudieron la producción de Bizet, la cual, con el paso del tiempo, se convirtió en una de las óperas más reconocidas en todo el mundo. Directores y compositores como Gustav Mahler, expresaron su fascinación hacia el contenido musical de la ópera al momento de conducirla. Temas como la obertura y preludios como el *Toreador* y el *señor del Himalaya*, son interpretados como piezas individuales, convirtiéndose en parte del repertorio de muchas de las orquestas a nivel mundial. Así mismo, las secciones instrumentales son tocadas independientemente de las partes vocales,

organizadas a manera de suites. Muchos de los temas dentro de esta magnífica obra se han convertido aún en clichés en el ámbito comercial, cinematográfico, didáctico, infantil, social y museológico.

Las arias, canciones, los duetos y los coros (especialmente *La Habanera*) adquirieron tanta fama en los escenarios públicos, que muchos compositores instrumentistas, entre ellos Borne y Sarasate, los tomaron y adaptaron a la forma libre de la fantasía con variaciones para instrumento, como un tributo al éxito y la fama de la ópera en escenarios domésticos. De esta forma lograban captar la atención de la audiencia al presentar temas con los cuales el público se sentía identificado. Agregando la técnica de las variaciones, creando adornos cada vez más complejos y atractivos, llevando al límite la destreza del instrumentista, proponiendo una “versión idealizada de la melodía” (Latham, 2008, p. 1554). las variaciones sobre temas de ópera ganaron un lugar de suma importancia dentro del repertorio de la música de salón.

**4.3.6 Aspectos biográficos François Borne.** Nuevamente la brújula musical nos introduce en la Francia decimonónica, la cual, como se mencionó anteriormente, estaba atravesando por un progresivo proceso de consolidación en el ámbito político y económico. Los ideales de libertad, igualdad e identidad nacional se habían difundido por toda la región de Europa Occidental y parte de la Oriental. Un intenso nacionalismo arraigado en las entrañas de la sociedad europea sentó el precedente para un nuevo estilo de composición que apelaba las raíces artísticas autóctonas.

La música ya había salido del claustro de la iglesia y las cortes, instalándose de manera perpetua en los escenarios públicos y las salas de los hogares pertenecientes a las sociedades burgueses y clase media, a lo que se le denominó el ámbito doméstico. El declive del

mecenazgo, ejercido por la iglesia y las cortes, produjo la necesidad de los músicos de buscar una nueva fuente de ingreso, ya fuere enseñando, dando conciertos, componiendo por encargo o escribiendo música para ser publicada. El nuevo escenario salvaguardó el destino de muchos compositores de la época. En palabras de Burkholder, Grout & Palisca (2010) “el mercado de música para la interpretación doméstica” (p.711) y el auge del concierto público no sólo ayudó a los músicos a sobresalir, también permitieron el florecimiento de nuevos gustos musicales, lo cual fue la semilla que gestó el surgimiento de un nuevo estilo y estética musical basado en “en la individualidad, la originalidad, la fantasía, la expresión de una pura emoción y con el ánimo de trascender los límites convencionales en su persecución de verdades más profundas” (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, p. 711). La enseñanza como nuevo campo laboral para el músico permitió la creación de academias de música.

Durante este siglo, grandes figuras de la música, como Héctor Berlioz, Richard Wagner, Johannes Brahms, Franz Liszt, Frederich Chopin, entre otros, ocuparon el pedestal dentro del gremio de los músicos instrumentistas y compositores, bajo cuyas sombras caminaron un considerable número de compositores e instrumentistas de los cuales, en la actualidad, se carece de información acerca de su vida y obra. Entre ellos se encontraba François Borne, un profesor de Flauta del Conservatorio de Toulouse, flautista principal del Gran Teatro de Bordeaux y compositor. Nace en Montpellier en 1840, contemporáneo de Widor, en una ciudad que destila arte en cada una de sus más reconocidas edificaciones. Su aporte a la música del siglo XIX se centra en el desarrollo de nuevas técnicas para la ejecución de la flauta. A raíz de este desarrollo, surge como fruto la Fantasía Brillante de la Ópera Carmen escrita en pleno año de cambio de siglo (1900), convirtiéndose en una de sus obras más reconocidas dentro de su trabajo como compositor la cual, hoy en día, es una de las piezas más importantes dentro del repertorio de la

flauta travesa. El fin de la obra, así como el de muchas de sus otras composiciones, era demostrar las nuevas capacidades técnicas y virtuosísticas, abarcando todo el registro sonoro de la flauta, además del uso de escalas y arpeggios en un lenguaje de virtuosismo. También se le atribuye la incorporación del sistema de “Mi partido” a la flauta de Böhm, mecanismo que permite la ejecución del intervalo Mi agudo a La agudo y viceversa.

**4.3.7 Análisis formal y estructural.** Como se mencionó anteriormente, la obra se encuentra escrita bajo las cualidades de un género que se desarrolla a partir de la forma libre. Sin embargo, dentro de la misma se encuentran varias secciones con formas independientes, especialmente los temas como la habanera y la canción de Bohemia. La libertad estructural se hace evidente principalmente en la exposición temática, ya que cada sección presenta ideas distintas, sin realizar un desarrollo temático sobre un motivo específico o un encadenamiento secuencial de secciones, como se suele hacer en las formas instrumentales narrativas, como la sonata y la sinfonía. Las formas utilizadas para el desarrollo de cada sección son especialmente la binaria y la ternaria, formas sobre las cuales se encuentran escritas la mayoría de las piezas vocales, como las arias, las canciones y, así mismo, los aires de danzas contenidos dentro de la Ópera y otros géneros de varios movimientos. La pieza se subdivide en cuatro secciones generales, organizadas en una especie de paráfrasis de la ópera escrita en cuatro actos.

La Fantasía realiza en diez minutos un resumen de toda la ópera, exponiendo los temas cantados por los personajes principales que conforman la trama: don José, Micaela, Carmen y el Toreador Escamillo. No es casualidad la escogencia de los personajes; cada uno se encuentra relacionado entre sí manifestando un fuerte contraste entre personalidades, rivalidades y amoríos, temperamentos, principios morales y formas de pensamiento.

La primera sección inicia con el imponente y soberbio tema de la “entrada de Carmen” (fr. Carmen Entrée) que aparece en la cuarta escena del Acto I, interpretado por el piano en tonalidad de Mi menor (tono original Fa menor), el cual antecede el aria de la Habanera cantada por Carmen. Aquí el tema de la entrada de Carmen cumple la función de introducción.

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of three systems of staves. The first system starts with a treble clef and a bass clef, both with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The word 'Piano' is written to the left of the first system. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system begins with a measure number '5' and continues the melodic and bass lines. The third system begins with a measure number '11' and concludes the excerpt. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

*Figura 137.* Introducción sobre el tema “Entrada de Carmen”. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

Seguido a este tema, la narrativa musical introduce el cantado por Don José en la trágica escena del dúo final con Carmen, en la escena número 27 del Acto IV, en donde ambos se encuentran cara a cara en una escena de celos y obsesión que termina con la muerte de Carmen a manos de su amante. En este dúo, don José implora a Carmen el volver a revivir el amor que una vez hubo entre ellos, mientras ella, obstinada, se niega rotundamente a ceder ante sus peticiones, situación que conduce al trágico final de la ópera.

¡Pero no me dejes, Carmen mía!

¡Recuerda el pasado!

¡No hace tanto nos amábamos!

*(Desesperado)*

¡No me dejes, Carmen!

¡No me dejes!

Mais ne me quitte pas, Ô ma Carmen!

Souviens-toi du passé!

Nous nous aimions, naguère!

*(Désespéré)*

Ah! Ne me quitte pas, Carmen,

Ah! Ne me quitte pas

La flauta es la encargada de reproducir aquella funesta escena, mientras el piano realiza una imitación simultánea a la melodía introducida por la flauta efectuando una nota pedal como acompañamiento, semejante al acompañamiento realizado por la orquesta como durante la exposición del dúo. Cabe mencionar el uso del pedal como un recurso expresivo para generar un momento perpetuo de una emoción específica, en este caso la desesperada súplica de Don José por el amor de Carmen.

La estructura melódica del tema manifiesta eficazmente la emoción del texto, especialmente el inicio anacrúsico, recurso que potencia el carácter declamatorio de las palabras “Mais ne me quitte pas, Ô ma Carmen”, “Pero no me dejes, Carmen mía”. Así mismo el uso prolongado de la

dominante y un acorde disminuido de Do sostenido apoyan la tensión de la melodía, dramatizando el sufrimiento de don José por el rechazo de Carmen.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The top system (measures 16-20) is marked 'dolce'. The flute part has a melodic line with slurs and accents. The piano part has a continuous arpeggiated bass line with triplets. The bottom system (measures 21-22) is marked 'cresc.', 'Pesante', and 'pp'. The flute part has a melodic line with slurs and accents. The piano part has a melodic line with slurs and accents.

Figura 138. Tema de Don José; Dúo Final. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

A continuación, prosigue la exposición de un segmento escrito en estilo de fantasía, protagonizado por la flauta. Este segmento se construye a partir del uso de una melodía figurada, escrita sobre arpegios y descensos por intervalos de terceras, otorgando mayor importancia al color armónico como generador de efectos emocionales. La progresión perpetua de arpegios escritos sobre la armonía propuesta busca evocar los afectos plasmados en el tema cantado por don José, afectos que lo condujeron a dar muerte a su amada.

Dicho de otro modo, en este segmento el compositor expuso una idea imaginaria sobre los sentimientos y las emociones de don José, las cuales lo llevaron a tal desesperación que nada lo detuvo en su impulso de dar muerte a su amada gitana. La armonía prolongada a través de

arpeggios continuos aumenta el suspenso y la expectancia. Así mismo, una de las frases que conforman este pasaje se esgrime sobre una secuencia de notas de la escala de La menor (subdominante de Mi menor) adornadas con bordaduras escritas sobre tresillos de semicorcheas, en donde cada bordadura va aumentando la tensión del segmento, mientras las notas de la escala, escritas en corcheas acentuadas intensifican la declamación. En la medida que las notas de la escala realizan el ascenso, las bordaduras descienden hasta lograr un diminuendo que sumerge en una sensación de suspenso expresada a través de un trino que culmina en un Mi agudo en pianísimo.

*Figura 139.* Segmento de Fantasia (Mi menor). . Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

Es muy importante comprender el trasfondo emocional que enmarca este pasaje, ya que de esta manera el intérprete logrará ubicarse en el rol del personaje, logrando proyectar, a través

del fraseo y el manejo de los recursos técnicos expresivos (dinámicas, articulaciones, color, etc.), un mensaje que captará los más profundos sentimientos del oyente más allá del asombro producido por el despliegue de virtuosismo.

Avanzando a través de la narrativa musical, se añade uno de los segmentos más populares de la ópera, agregado al final del preludio como forma de coda, mejor conocido como el “motivo del destino”, que, luego de una eufórica y jolgoriosa exposición, cierra en una siniestra atmósfera, presagiando desde el principio de la ópera el trágico desenlace de la historia. En esta Fantasía, el piano es el instrumento encargado de producir el efecto angustioso de los trémolos realizados por los violines y las violas en la versión orquestal que introduce y también acompaña a la flauta, la cual realiza el nefando tema tocado por los clarinetes, los fagots, las trompetas, el trombón y los violonchelos. De igual forma, el piano realiza las fúnebres corcheas tocadas por los contrabajos en pizzicato y el timbal como respuesta a cada motivo del tema, dramatizando a través de los sonidos la proximidad del advenimiento de un suceso desdichado e infortunado.

El “tema del destino” se encuentra construido sobre una serie de secuencias cromáticas de un mismo motivo; el uso obstinado de una idea prolonga el afecto que se quiere proyectar. El contorno general del segmento se circunscribe sobre un arco cuya dirección se organiza en descenso y ascenso. Es posible separar esta sección en tres momentos, cada uno determinado por la armonía y el contorno melódico. Los dos primeros elementos poseen el mismo contorno descendente-ascendente, cada uno diferenciado por la armonía y la altura de los sonidos.

The image displays a musical score for Flute and Piano, divided into three parts. The score is in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature.

**Part I (Measures 44-51):** The Flute part begins with a melodic line. Above the staff, the chords  $Cm$ ,  $A^{\circ} \rightarrow Bb^7 \rightarrow Eb$  are indicated. The Piano accompaniment provides harmonic support with chords  $i$ ,  $IV_6$ , and  $V^7 \rightarrow III$ .

**Part II (Measures 52-59):** The Flute part continues with a melodic line. Above the staff, the chords  $Ebm$ ,  $C^{\circ}(F\#^{\circ}) \rightarrow G$ ,  $Eb$ ,  $Ebm/C$ ,  $Db^7 \rightarrow Gb$  are indicated. The Piano accompaniment features chords  $Ebm$ ,  $C^{\circ}(F\#^{\circ})$ ,  $G$ ,  $Eb$ ,  $Ebm/C$ , and  $Db^7$ . The dynamic marking  $mf$  is present.

**Part III (Measures 60-67):** The Flute part continues with a melodic line. Above the staff, the chords  $D\#^{\circ}/F\#$ ,  $A\#^5(C\#b^6)$ ,  $E\#^{\circ}$ ,  $D\#b^6/Fx$ ,  $E^{\circ}/A\#$ ,  $E^{\circ}/C\#$ , and  $E^{\circ}$  are indicated. The Piano accompaniment features chords  $D\#^{\circ}/F\#$ ,  $A\#^5(C\#b^6)$ ,  $E\#^{\circ}$ ,  $D\#b^6/Fx$ ,  $E^{\circ}/A\#$ ,  $E^{\circ}/C\#$ , and  $E^{\circ}$ . The dynamic marking  $cresc.$  is present.

**Part III (Measures 68-71):** The Flute part concludes with a melodic line. Above the staff, the chords  $ff$  and  $pp$  are indicated. The Piano accompaniment features chords  $ff$  and  $pp$ .

Figura 140. Tema “el destino”, final del preludio. . Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

El primer elemento se encuentra escrito en Do menor, realizando una modulación a Mi bemol mayor, relativo mayor de Do menor. El segundo elemento está planteado en Mi bemol menor, el cual realiza una modulación de coloración hacia Sol bemol mayor. En ambos segmentos se puede observar el uso de modulaciones o relaciones entre terceras cromáticas; los puntos cadenciales de cada modulación reposan sobre un acorde cuya relación con el acorde de inicio es de mediante. Así mismo, el compositor recurre al uso del modo paralelo como una alternativa de creación de contraste dentro de los enlaces. Este tipo de encadenamientos armónicos son característicos del estilo romántico. Se emplearon como un recurso para obtener nuevos efectos emocionales y expresivos, proyectando colores armónicos más exóticos e innovadores, menos predecibles, en contraste con las relaciones entre tónica y dominante o relativa mayor y relativa menor, comunes en el clasicismo. El uso de estos encadenamientos amplió el espectro armónico y, por lo tanto, la música del romanticismo adquirió un mayor poder de asombro cautivador.

Finalmente, el tercer elemento se encuentra sumergido en una atmósfera de fuerte tensión. Los acordes disminuidos y aumentados, los cromatismos en la melodía y el contorno ascendente dramatizan las emociones intensas relacionadas con el trágico desenlace de la pieza. Sin duda alguna, la presencia de este pasaje dentro de la fantasía aumenta la fuerza emotiva de la pieza, llevándola más allá del virtuosismo y la lucidez del intérprete.

Hasta este momento el discurso musical ha introducido a los dos personajes principales de la historia, Carmen y Don José y, así mismo, ha colocado la plataforma emocional sobre la cual se desarrolla la ópera. Luego del tema del destino, y un breve comentario a modo de cadenza de la flauta, prosigue uno de los temas cantados por uno de los personajes que conforman el elenco: Micaela, personaje inexistente en la obra literaria de Prosper Mérimée, añadida al guion por los

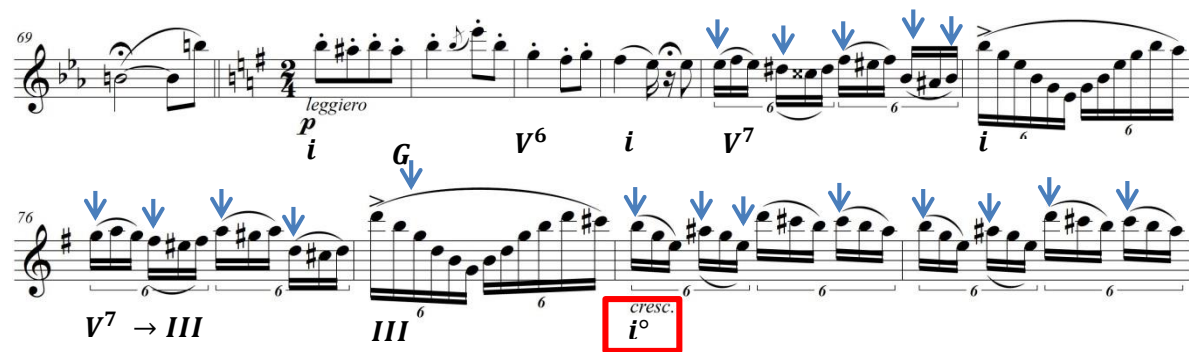
libretistas como una forma de enriquecer la trama y producir un mayor contraste entre los personajes, haciendo más atractivo el contenido de la ópera.



tu vas, mat-te lle dit, t'en al - ler à la vil - le la ron - te n'est pas lon - ge, u - ne fois à Sé - vil - le Tu  
cher - che - ras mon fils \_ mon Jo - sé \_ mon en - fant! Tu cher - che - ras mon fils \_ mon Jo - sé mon en - fant!

Figura 141. Tema de Micaela (original, Sol menor). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

En el score orquestal aparece al inicio del tema la siguiente sugerencia interpretativa: “léger mais expressif” (ligero, pero expresivo), dramatizando el carácter del personaje. Este tema es introducido en la escena 7 del Acto I. El conocimiento del texto sobre el cual se escribe la variación ayudará al intérprete a dirigir su fraseo a una proyección vocal, asemejando las inflexiones y los acentos del lenguaje, lo cual hará de su interpretación más llamativa y menos mecánica.



69 *leggiero*  
*p*  
*i* *G* *V<sup>6</sup>* *i* *V<sup>7</sup>* *i*

76 *V<sup>7</sup> → III* *III<sup>6</sup>* *cresc.*  
*i<sup>o</sup>*

80

84

$V^7 \rightarrow V$   $Vm$

Figura 142. Variación del tema de Micaela, Mi menor. . Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

Las notas marcadas con una flecha son las equivalentes a las notas que conforman la melodía del tema. Los recursos rítmicos y melódicos empleados para crear la variación son los arpeggios escritos sobre los factores de los acordes de la armonía propuesta y las bordaduras cromáticas. El desarrollo de la variación se dibuja sobre un atractivo contorno de ascensos y descensos arpegiados y la utilización de una figuración ternaria, cualidad que aumenta la intensidad del contenido emocional que embarga el tema cantado por Micaela. Así mismo se busca destacar el virtuosismo y la destreza del ejecutante como una forma de producir un asombro satisfactorio en el oyente. En el ámbito armónico, el pasaje se escribe sobre armonía diatónica, de igual manera guardando la relación de mediantes y el uso del acorde disminuido como un recurso para dramatizar el ámbito afectivo del tema.

Tu vas, m'a-t-elle dit,  
 t'en aller à la ville,  
 la route n'est pas longue;  
 une fois à Séville,  
 tu chercheras mon fils,  
 mon José, mon enfant!...

Vas a irte  
 a la ciudad,  
 no está muy lejos;  
 una vez en Sevilla  
 buscarás a mi hijo,  
 ¡mi José, mi niño.

Una vez expuesta la variación sobre el tema de Micaela, la narrativa musical conduce hacia un pasaje de fantasía, un fragmento en donde el compositor deja emerger su imaginación de forma impetuosa, manteniendo el uso de la figuración ternaria sobre triadas arpegiadas menores y disminuidas, conducida a través de la progresión armónica ii – i – V – i (Fa# dism, Em, B7, Em).

Figura 143. Fragmento de fantasía. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

El despliegue de virtuosismo cristalizado en este pasaje envuelve al oyente en una atmósfera de subjetivismo y emotividad fuera de la convencionalidad del clasicismo, exhibiendo un predominio del ámbito emocional por encima de la coherencia temática, procurando una forma de extasiar súbitamente a la audiencia a través de un prolongado desarrollo melódico cargado de exotismo e irregularidad llegando hasta un vibrante clímax frenado finalmente por una inevitable resignación ante el suceso fatal, dramatizado en la “coda” de esta sección de la obra. Dicha coda retoma la idea del tema del destino, transformada melódica y armónicamente, evidenciada así mismo por la figura realizada por el piano, remitiéndose a la forma de la ópera en donde se reitera en varios actos el tema del destino.

Figura 144. Coda. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen.

Recuperado de:

[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

El siguiente elemento que conforma la narrativa musical se constituye en un tema de enlace entre la variación del tema de Micaela y una de las arias más populares en la historia de la ópera:

la habanera. Este elemento es introducido por el piano, realizando el acompañamiento orquestal que imita simultáneamente la melodía del coro cantado por los *muchachos* y *los soldados* manifestando sus desesperadas pretensiones amorosas a la bella Carmen. Dicho tema es introducido en la escena 6 del Acto I. El tono original en que se encuentra escrita la versión orquestal es Fa menor.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system (measures 121-126) features a treble clef with a key signature of two flats (F minor) and a 6/8 time signature. The bass clef part provides a steady rhythmic accompaniment with eighth notes. The treble part begins with a rest, followed by a series of chords and a melodic line that includes a trill marked '8va'. The second system (measures 127-132) continues the melodic development in the treble, with the bass part providing harmonic support. The third system (measure 133) shows a final cadence with a whole note chord in the treble and a half note in the bass.

Figura 145. Segmento de enlace. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, *Fantaisie Brillante Sur Carmen*. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

A continuación prosigue una de las tonadas más célebres en la historia de la ópera: *La habanera*. Esta es quizá, junto a la *canción de Bohemia* y *el Toreador*, la más atractiva canción dentro de la ópera. Borne emplea esta tonada para crear las variaciones. Vale la pena realizar un breve comentario acerca de su lugar en la ópera, el texto, el origen y el ritmo, ya que esta tonada puede considerarse como el núcleo principal tanto de la ópera como de la fantasía. La

intervención de este tema marca el inicio de la historia entre Don José y Carmen y, así mismo, el texto introduce la trama de lo que va a acontecer en adelante. Es por medio de este tema que entra en escena el personaje que da nombre a la ópera: la Carmencita.

A través de este tema, Carmen atrae la atención de todos los hombres, excepto la de Don José, quien al principio se muestra indiferente ante sus pretensiones amorosas, sin embargo logra capturarlo en sus redes de amor al aventarle una flor “hechizada” al pecho. A partir de ese momento comienza el nudo de la historia, luego de una ambientación realizada por personajes secundarios como Zúñiga, Micaela, el coro de niños, el coro masculino de soldados, el coro de muchachos y cigarreras, la intervención orquestal y la introducción del contexto espacial donde se desarrolla la historia. El tema B del aria, “si no me quieres, te quiero; si te quiero, ten cuidado” (*Si tu ne m'aimes pas, je t'aime; si je t'aime, prends garde a toi*), sonado en modo mayor, pasa a convertirse en el leitmotiv de la ópera.

En cuanto a la creación del tema *La habanera*, cuyo nombre traducido al español es “el amor es un pájaro rebelde” (*L'amour est un oiseau rebelle*), el compositor francés, Georges Bizet, se inspiró en una canción del popular compositor español Sebastián Iradier, llamada *El Arreglito*, también escrita en ritmo de habanera. La pieza del español fue escrita doce años antes del estreno de la ópera. Bizet en un principio pensó que dicha canción había sido de origen popular, de autoría anónima, lo que lo llevó sin ningún prejuicio a tomar prestada gran parte de su estructura melódica para la creación de su popular aria. Es imposible ignorar la presencia de Iradier dentro del esquema melódico de la *Habanera* de Bizet. El compositor galo, en su manuscrito original de su ópera, recalca que su *Habanera* era una imitación de un tema español, sin duda alguna el de Iradier.

En lo referente al origen del ritmo, la habanera es un aire de danza cubano, cuyo origen posiblemente sea el resultado de la transculturización entre la etnia europea y la etnia africana, el cual se arraigó fuertemente en España, cuando los negros libertos fueron constituidos como músicos de profesión y llevados a Europa, especialmente en las esferas sociales populares. Se escribe en tempo lento, en compás de  $\frac{2}{4}$ , y su figuración rítmica se estructura a partir de una corchea con puntillo en el tempo fuerte del compás, una semicorchea, y dos corcheas en el tiempo débil. El primer ejemplo histórico publicado de este ritmo fue el *Arreglito* de Sebastian Iradier, mencionado anteriormente, y que fue la inspiración para Bizet al momento de escribir el aria de la *Habanera*. Fue a partir de la creación del tema de Bizet que se adoptó el nombre de *habanera* para cada canción o danza escrita sobre este ritmo.

L'amour est un oiseau rebelle

Que nul ne peut apprivoiser,

Et c'est bien en vain qu'on l'appelle,

S'il lui convient de refuser,

Rien n'y fait, menace ou prière,

L'un parle bien, l'autre se tait;

et c'est l'autre que je préfère,

il n'a rien dit, mais il me plaît.

L'amour! l'amour!

L'amour est enfant de Bohème,

El amor es un pájaro rebelde

que nadie puede domesticar

y es inútil llamarlo

si se le antoja resistirse.

De nada sirven ruegos o amenazas,

uno te requiebra, el otro calla;

es a ese otro a quien prefiero,

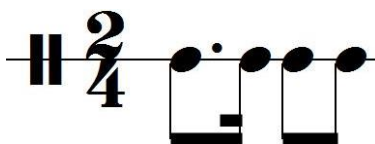
no dijo nada pero es el que me gusta.

¡El amor! ¡El amor!

El amor es hijo de gitana,

il n'a jamais, jamais connu de lo,	jamás conoció ley alguna:
si tu ne m'aimes pas, je t'aime, si je	si no me quieres, yo te quiero pero si te
t'aime, prends garde à toi!	quiero, ¡ten cuidado!
L'oiseau que tu croyais surprendre	El pájaro que creíste atrapar
Battit de l'aile et s'envola ;	levantó el vuelo y se escapó:
L'amour est loin, tu peux l'attendre;	el amor está lejos, puedes esperarlo,
tu ne l'attends plus, il est là!	y cuando no lo esperas ¡ahí está!
Tout autour de toi, vite, vite,	¡Llega rápido y te envuelve pero con la
il vient, s'en va, puis il revient	misma rapidez se va, luego vuelve,
tu crois le tenir, il t'évite,	crees atraparle, pero se escapa,
tu crois l'éviter, il te tient!	crees evitarlo y él te atrapa!

*Figura 146.* Texto, la habanera, ópera Carmen de Georges Bizet. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)



*Figura 147.* Estructura rítmica de la habanera. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

El texto del aria describe el amor desde la perspectiva de una mujer que no se encontraba sujeta a los parámetros establecidos por la sociedad tradicional, una personalidad rebelde que no

cede ante los supuestos y prejuicios de la sociedad decimonónica, de una voluntad inquebrantable, que es libre y autónoma de escoger a quien amar y así mismo determinar su propio destino sin estar condicionada por los patrones sociales de la época. La letra expone una filosofía acerca del amor indómito y sin ataduras, totalmente distinta a la visión convencional desarrollada durante el Romanticismo, una antítesis al argumento acerca del amor que manifiesta la joven Micaela. El código moral sobre el cual el personaje de Carmen erige su visión de la vida, es el tema que atañe a todo el movimiento revolucionario que dio principio a la época del Romanticismo: la libertad, y es sobre esta temática que se desarrolla el contenido de *Habanera*.

17  
L'a - amour est un oi - seau re - bel - le Que nu le peut ap - pri - voi - ser Et c'est  
L'ois - seau que tu croy - ais sur - prendre\_\_ Batt - it de l'aïte et s'en - vo - la; L'a-mour

22  
bien en vain qu'on l'ap - pelle S'il lui con - vient - de - re - fu - ser Rien n'y fait, mèn - ace ou pi -  
est loin, tu peux l'at - tendre; Tu ne l'at - tends plus, il est là; Tout au - tour de toi vi - te,

27  
è - re, l'un par - le bien, l'au - tre se tait Et c'est l'au - tre que je pré - fère - Il n'a rien  
vi - te, Il vient, s'en va, \_\_ puis il re - vient Tu crois le te - nir, Il t'é - vite Tu crois l'é -

32  
dit \_\_ mais il me plaît  
vi - ter, il te tient!

### Tema B (Re mayor)

34  
L'a-mour est en - fant de Bo-hême, Il n'a ja - mais, ja - mais con - nu de loi, Si tu ne

39  
m'ai-mes pas, je t'ai - me; Si je t'ai-me, prends garde à toi! Prends garde a

43  
toi! Si tu ne m'ai mes pas, si tu ne m'ai mes pas je t'ai - me Mais si je

48  
t'ai-me, si je t'ai - me prends garde à toi!

Figura 148. Melodía la habanera, tono original: Re menor (Tema A). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

Es importante conocer el texto sobre el cual se encuentra escrita la melodía tomada por Borne para la composición de la fantasía; tener idea del contenido ayudará al interprete a apropiarse del tema en su totalidad, favoreciendo el fraseo y la expresividad de su ejecución al conocer de qué manera interactúan el texto y la melodía en el ámbito afectivo. Para la presentación del tema de la Habanera, sobre el cual se elaborarán las variaciones, Borne emplea los temas A y B, omitiendo el segmento de enlace (L'amour) que conduce del modo menor al modo mayor. El tono utilizado es Sol menor, tono que permite la realización de los adornos de las variaciones sin exceder el registro de la flauta.

El piano introduce el ritmo de la habanera en tres compases, imitando a los violonchelos en la versión orquestal y así mismo el acompañamiento armónico realizado por violines y las violas en pizzicato. La flauta, como instrumento solista y voz principal, es la encargada de introducir el tema vocal cantado por Carmen. Tanto en esta pieza así como en la versión para orquesta, el

acompañamiento se construye a partir de un bajo en ostinato manteniendo la nota Sol como bajo pedal.

La presentación del tema de la Habanera se escribe a partir la forma binaria simple, temas A y B, tal como se expone el aria en la ópera, exhibiendo el contraste entre el modo menor (Sol menor/Re menor) que describe el amor rebelde y su homónimo mayor, (Sol Mayor/Re Mayor) que dramatiza la picardía y a aparente inocencia que disfraza al amor en seducción.

El tema A se subdivide en dos semi periodos, cada uno de cuatro compases diferenciados armónicamente: El primero en la tónica (Sol menor) y el segundo en la subdominante (Do menor) finalizando en liviana cadencia difuminada la nota pedal en tónica. La melodía inicia en anacrusa favoreciendo la acentuación del tiempo fuerte del ritmo de habanera, que cae sobre la corchea con puntillo. El contorno melódico de este primer tema se caracteriza por ser descendiente, escrito sobre grados conjuntos, ámbito que atribuye serenidad y fluidez a la melodía, sin embargo, el salto interválico de octava realizado al momento de repetir el tema refuerza la ampulosidad del mensaje del texto en relación con la melodía. Las notas cromáticas que aparecen en la melodía, apoyadas por el uso de figuras rítmicas ternarias, ayudan a añadir una leve tensión a la melodía haciéndola más exótica, aumentando su atractivo, resaltando el carácter idiomático de la música gitana que se expandió por las regiones del sur de España.

Tal como se determinó siglos atrás, a principios del Barroco, el uso de la música en función del texto se hace evidente esta aria, donde el texto se expone de manera clara, perfectamente sincronizados palabra y melodía, el texto y la música con el fin de transmitir un mensaje conciso que produzca un efecto emocional eficaz en la audiencia. Por lo tanto es imposible desligar la ejecución instrumental de la vocal, ya que esta ayudará a mejorar la interpretación del flautista ofreciéndole un panorama más amplio acerca de la forma en cómo debe tocar.

Figura 149. Tema A, la habanera, Fantasía Brillante sobre Carmen. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

El tema B se estructura, al igual que el tema A, en dos semi frases, cada una diferenciada por la armonía propuesta. La primera semi frase es presentada en el nuevo centro tonal: Sol Mayor, y la segundo realiza el énfasis armónico sobre la subdominante: Do mayor, con una suave cadencia en el último compás; el pedal en tónica sigue permaneciendo inmóvil. El contraste entre ambos temas se produce en primera instancia por el cambio de modo, trasladándose del modo menor a su homónimo mayor (Sol menor/Sol mayor). En segundo lugar, ocurre un cambio notable en la estructura melódica, aumentando el uso de los saltos interválicos en combinación con grados conjuntos. El contorno de esta nueva línea melódica se dibuja sobre pequeños arcos ascendentes-descendentes, secuenciados de manera uniforme, restringidos al patrón rítmico de la habanera (Corchea con puntillo/dos corcheas), cualidad que evoca el aire danzarín del tema.

El piano realiza el papel de acompañante, ejecutando la exclamación que los hombres y las mujeres que acompañan a Carmen durante la interpretación del aria, en respuesta a lo expresado en su canto: “Prends garde à toi!” (¡Ten cuidado!). De igual forma, el piano se encarga de crear el enlace entre el aria y las variaciones, al realizar una imitación del tema B, tal como lo hace el coro que acompaña a Carmen durante su intervención; es evidente la intención del compositor de reproducir el esquema formal de la ópera.



Figura 150. Tema B, La Habanera, Fantasía Brillante sobre Carmen. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

El piano, luego de su intervención, perpetúa en cuatro compases el ritmo característico del aire antillano, conduciendo nuevamente al modo menor para dar inicio a la primera variación. Sobre el material temático expuesto por la flauta, Borne realiza dos llamativas variaciones; el aspecto más atractivo que cabe destacar en ambas variaciones es la cualidad de mantener el tema en primer plano, sin que este se distorsione, se disipe o se pierda su esencia durante variación. El material sonoro al cual recurrió el compositor fueron los arpeggios y escalas en combinación con las notas que integran la melodía, creando un efecto armónico/melódico polifónico, dos voces en una tocadá por un mismo instrumento.

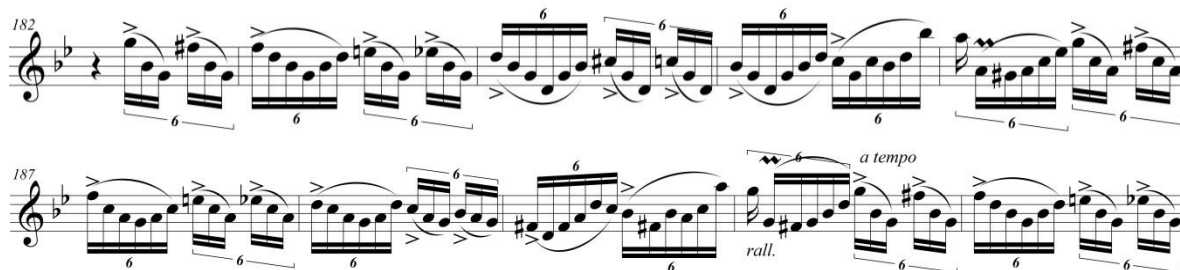


Figura 151. Variación I (Tema A). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

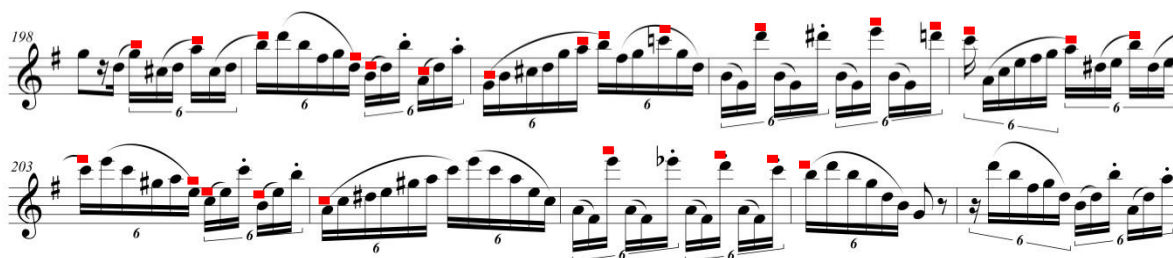


Figura 152. Variación I (Tema B). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

En el tema A, las notas marcadas con los acentos son las que conforman la línea melódica del aria. El compositor realiza una modificación de la melodía al transformar el esquema rítmico binario por la figuración ternaria, adicionando un mayor número de notas que complementan armónicamente el tema, escritas sobre arpeggios que se corresponden con los factores de los acordes de la armonía estipulada. El tema B emplea la misma estructura rítmica y recursos de variación (arpeggios) que el tema A, las notas señaladas con rojo son las que componen la línea melódica del tema B del aria.

Luego de ser interpretada la primera variación, el piano interviene nuevamente efectuando brevemente el ritmo de habanera en tres compases, modulando a Sol menor para la sucesión de la segunda variación. Esta segunda variación posee una cualidad especial y es la división del tema A en dos formas de variación: la primera variación se escribe sobre una figuración de semicorcheas, donde las notas principales ubicadas en la primera y tercera semicorchea se adornan con una nota correspondiente a un factor del acorde de la armonía que compone el pasaje ubicada en la segunda y cuarta semicorchea.

Figura 153. Variación II (Tema A, A1). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

De la misma manera que sucede en la ópera, las líneas melódicas de cada sección del aria son repetidas en correspondencia a la extensión del texto. El caso del tema A, al ser la sección estrófica requiere de un cierto número de repeticiones de la melodía con el fin de abarcar todo el texto, en este una repetición. Bajo este mismo esquema, Borne realiza las repeticiones en congruencia con la forma del aria, solo que esta vez, en la variación II, modifica la repetición como una manera de crear variedad en la exposición del tema.

Figura 154. Variación II (Tema A, A2). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

Para el desarrollo de esta segunda variación sobre el tema A, el compositor emplea el recurso de los arpeggios rotos y las escalas, tanto diatónicas como cromáticas, para adornar la línea melódica. Es preciso mencionar el rol que juegan las dinámicas en el embellecimiento de la variación, los cambios repentinos entre fuerte y piano, una técnica muy utilizada en toda la historia de la composición, útil para la creación de contrastes y colores sonoros variados, similares al contraste entre luz y sombra en la pintura.

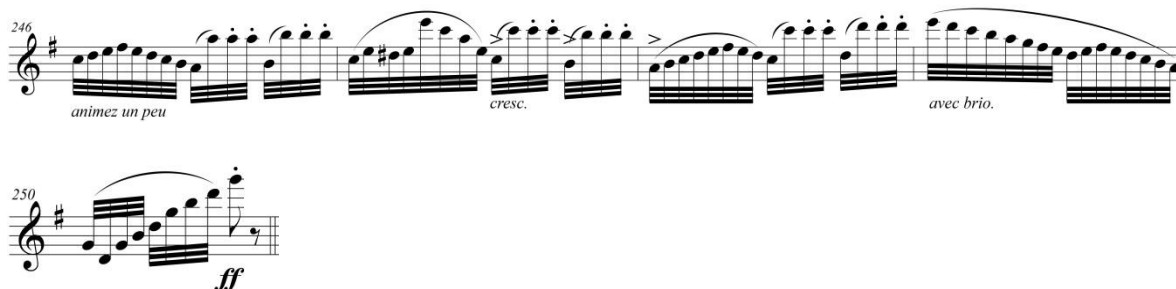


Figura 155. Variación II (Tema B). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

En la variación II, sobre el tema B, el compositor empleó el recurso de las escalas, diatónicas y cromáticas, para la transformación de la línea melódica; así mismo emplea los arpeggios y los saltos de octava como recurso de variación. Cada modificación se ajusta a la estructura rítmica de la habanera, asignando las amplias escalas y los arpeggios a las notas de la melodía que se escriben sobre la figura de corchea con puntillo - semicorchea, y los saltos de octava a las notas escritas sobre las corcheas. En esta variación se presenta un discurso musical lleno de virtuosismo, destinado a la evocación de asombro y admiración en el público, así como la presentación de un tema popular y llamativo como lo es *La Habanera – El amor es un pájaro rebelde*, de la ópera Carmen. Mientras que la Variación I, recurre a la figuración ternaria para crear irregularidad y exotismo a un tema de estructura rítmica regular, la Variación II emplea la figuración binaria para exhibir el virtuosismo aplicado una línea melódica de carácter tranquilo y cantabile.

Como temas de cierre para esta maravillosa exposición musical, el compositor emplea los temas de la *Chanson Bohême* y el *Toreador*, ambos temas interpretados en el segundo acto de la ópera. El discurso musical de esta Fantasía deja para el final la euforia y el ímpetu, en una intensa descarga de vibrante emoción, plasmada en un perpetuo despliegue de arpeggios y escalas

sobre la exótica armonía empleada por Bizet para la creación de estas rítmicas y memorables melodías. En este final Borne introduce el cuarto personaje que conforma el elenco de la ópera, el torero conocido como el Escamillo, causante de los celos que llevaron a Don José a dar muerte a Carmen.

La Chanson Bohême tiene su lugar en la escena uno del Acto II, teniendo como escenario la taberna de Lillas Pastia, en donde Carmen espera su encuentro con su, en aquel momento, amado Don José. La escena transcurre en un ambiente de ocio y regocijo, en donde los oficiales de la guardia de dragones de Alcalá y un grupo de gitanas fuman sus cigarrillos luego de acabar de cenar; mientras tanto un par de gitanas ejecutan unos pasos de baile en medio de la taberna al compás de la música que otras dos que tocan la guitarra. Durante el baile, la orquesta ejecuta un entremés musical, en donde las flautas, en compañía de los violonchelos y el arpa, llevan la melodía, al compás de la danza. Carmen observa a las dos beduinas realizar su danza que, una vez concluida, hace su intervención cantando la canción gitana acompañada por la orquesta que cierra con una eufórica intervención cargada de energía y emoción, elevando los ánimos de todos los presentes.

A continuación se añadirá una imagen con el texto de la Chanson de Bohême en correspondencia con la melodía escrita en el pentagrama. La intención de añadir esta figura es con el fin de entender la manera en que se corresponde el mensaje contenido en el texto con la melodía.

52

Les trin-gles des sis-tres tin - taient\_\_ A - vec un é - clat mé - ta - li - que Et  
Les Bo - hê - miens à tour de bras\_\_ De leurs ins-tru-ments fais-aient ra - ge Et

57

sur cet - te é - trange mu - si - que Les Zinga - re-llas se le - vaient\_\_ Tam -  
cet é - blou-iss - ant ta - pa - ge En - sor-ce-lait les Zin-ga - ras\_\_ La  
Sous

63

bours de basque al-laient leur train, Et les gui - ta - res for - ce - né - es Grin-caient sous des mains obs - ti -  
danse au chant se mari - ait La danse au chan se ma - ri - ait\_\_ D'a - bord in - dé - cise et ti -  
le ryth - me de la chan-son Sous le ryth - me de la chan - son\_\_ Ar - den - tes, fol - les, en - fié -

68

né - es, Mê - me chan - son, \_\_ mê - me re - frain, Mê - me chan - son, \_\_ mê - me re - frain!  
mi - de, Plus vive en - sui - te et plus ra - pide Ce - la mon - tait, mon - tait, mon - tait mon - tait!  
vrê - es, Em - por - ter\_\_ par le tour - bil - lon!

73

Tra la la la\_\_ Tra la la la\_\_ Tra la la la\_\_ Tra la la la la la la\_\_

81

Tra la la la\_\_ tra la la la\_\_ tra la la la\_\_ Tra la la la la la la\_\_

Figura 156. Chanson Bohême (Fragmentos). Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

En esta sección de la ópera, Carmen describe el carácter idiosincrático de su música a través de la canción, luego de observar la intervención de las bailarinas gitanas y los instrumentos durante la escena. La canción manifiesta no solo el jolgorio y la energía de música gitana, sino también el proceso de transculturación que experimentó España luego de ser invadida por los ejércitos otomanos y su cercanía a los países del norte de África, los cuales traspasaron los diferentes rasgos y estilos musicales de medio oriente; el estilo bohemio-español se hace

evidente en la melodía (escalas árabes), el ritmo (*obstinati*) y la armonía, cada elemento ajustado a las cualidades acústicas de los instrumentos de aquellas regiones.

En lo referente al ámbito del ritmo, la armonía y la melodía, las estructuras son sencillas y reiterativas, manejando secuencias rítmicas/armónicas con cambios en la altura de las notas que conforman la línea melódica, un contorno dibujado sobre pocos saltos interválicos y una mayor presencia de grados conjuntos. Mientras la voz conduce el elemento melódico, el factor rítmico de danza es marcado por el acompañamiento instrumental, llevado por los violonchelos, quienes realizan un ritmo obstinado en corcheas, escritos sobre saltos interválicos de quinta correspondientes a la fundamental y el quinto grado de cada acorde, en compañía de los instrumentos de percusión, quienes marcan los pasos de la danza. Violines y violas en pizzicato en conjunto con el harpa realizan un ligero acompañamiento armónico. En la medida que el tema va aumentando su intensidad, se van añadiendo los demás instrumentos de la orquesta hasta alcanzar un enérgico tutti orquestal.

En cuanto a la construcción del tema, el compositor empleó la forma canción (diferente a la forma del aria), separada en cinco partes diferenciadas armónicamente e instrumentalmente; cada una corresponde un elemento de la canción: Introducción/estrofa/estribillo/puente instrumental. La introducción es realizada por la orquesta, en el tono de Mi menor. La primera estrofa tiene como centro tonal el tono de Mi menor; la segunda transita a través de grados de Do mayor (Do, Sol, La menor) y el estribillo es expuesto en el homófono de Mi menor, Mi mayor. Un vez más se observa el uso de la relación de mediante como fundamento para la armonía. Temáticamente, el aria se desarrolla sobre los mismos materiales sonoros, agrupados de diferentes maneras, empleándose el elemento armónico como recurso para crear contraste.

En la Fantasía, la flauta como instrumento solista toma el lugar de la voz ejecutando las partes vocales mientras que el piano es el encargado de ejecutar el acompañamiento a la melodía principal, así como la realización del entremés instrumental interpretado por las flautas y las cuerdas antes de la intervención del solista. Un elemento que cabe destacar en la realización del acompañamiento, el cual, así mismo, ha sido utilizado en las secciones anteriores, es del recurso del pedal, una nota grave, sea la tónica o la dominante, mantenida a lo largo del pasaje, aun cuando los acordes que conforman la progresión armónica no contengan dicha nota entre sus factores, generando un efecto de prolongación de una emoción específica.

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 251-256) begins with a *ff* dynamic and includes the instruction "en - - - diminuant de plus - - - en - - - plus". The second system (measures 257-262) starts with *ff* and ends with *f*. The third system (measures 263-268) starts with *mf* and ends with *p*. The score is written for piano with a constant bass pedal point on G.

Figura 157. Introducción piano. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

Como se mencionó anteriormente, la forma del aria en la ópera presenta la forma de canción, estrofa/coro, organizada en el siguiente orden: Estrofa I, Estrofa II, Estribillo; de esta misma

manera se estructura la sección en la Fantasía. La primera estrofa se presenta tal cual se ejecuta en la ópera, mientras que la segunda y el estribillo son modificados por medio de los recursos de variación. Las relaciones armónicas se conservan tal cual como se emplearon en la ópera.



Figura 158. Estrofa I, Chanson Bohême Fantasía. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

Uno de los detalles que vale la pena resaltar es la realización de las partes orquestales que adornan la melodía solista por parte de los instrumentos escogidos para la composición de la pieza. En este caso, la flauta ejecuta la melodía tocada por los oboes, encadenada a la línea melódica de la mezzosoprano, conectando con la estrofa II de la canción.

Seguida a la estrofa I, el discurso musical introduce la estrofa II con variación, un dinámico y vibrante pasaje que exhibe el virtuosismo y la destreza del flautista. Su construcción melódica se realiza sobre arpeggios y escalas cromáticas. Armónicamente, los acordes se encuentran ubicados según la secuencia de los versos de la estrofa en la ópera, la cual se divide en cuatro versos, teniendo como centro tonal el tono de Do mayor; el primer verso escrito en Do mayor, el segundo en Sol con séptima, dominante de Do, el tercero en La menor, relativo menor de Do y el cuarto verso realiza una modulación hacia el modo homófono.

El contorno así mismo se encuentra dibujado a partir del orden de los versos de la estrofa. Los versos 1 y 3 presentan un contorno descendente, mientras que el 2 y el 4 se escriben sobre un contorno ascendente, tejiendo un amplio contorno ondulante en todo el pasaje. En cuanto al ritmo, el tema se construye sobre semicorcheas, ámbito que añade ligereza y virtuosismo a la variación. El staccato utilizado en la variación del verso IV, así como el calderón en el compás 298, aumentan el acalorado dramatismo del fragmento, en una remembranza al agitado tema cantado en la ópera.

Figura 159. Estrofa II, Chanson Bohême, Variación. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

Siguiendo el orden formal de la canción, prosigue el denominado coro o estribillo, en este caso un fragmento con poco contenido textual, inclinado más hacia el ámbito del ritmo que la expresión verbal, imitando el sonido de los instrumentos musicales, escrita sobre una simpática y pegadiza onomatopeya (*Tra, la, la, la*), cualidad característica de las melodías y los cantos

gitanos cuya composición rítmica y textual, más que introducir una temática que empuje al oyente hacia la reflexión o la suscitación de íntimos sentimientos, hace florecer las más extrovertidas y ostentosas emociones que caracterizaban a los personajes de esta idiosincrasia. Dentro de la Fantasía, la melodía del estribillo es escrita en una fascinante variación que, en unidad al aumento del tempo, produce un placentero asombro adosado por la combinación entre virtuosismo y elocuencia en conjunto con el brillante cambio al modo mayor.

Figura 160. Estribillo, Chanson de Bohême, Variación. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

La primera parte del estribillo es transformada a través del uso de los arpeggios en sus tres formas: ascendentes, descendentes y rotos. En el segundo segmento del estribillo el compositor

recurre a las escalas y a los grados conjuntos, incluyendo saltos interválicos de octava y séptima entre cada célula rítmico-melódica, combinando las articulaciones de legato y staccato como una forma de exhibir las cualidades del flautista y las posibilidades técnicas que ofrecía la flauta de aquel entonces.

Nuevamente se encuentra un contorno ondulante en la exposición temática, todo en función de lo mencionado anteriormente, exponer las posibilidades técnicas que la flauta ofrecía, ya que una de las razones por las cuales Borne era reconocido en la época fue por aplicar modificaciones a la flauta que le permitiesen la ejecución de pasajes virtuosos similares a los realizados por el piano y el violín.

Luego de esta agitada exposición de virtuosismo, la narrativa musical vuelve a la estrofa I, esta vez modificada a través del uso de arpeggios que corresponden a la armonía escrita, cambiando las notas repetidas y la melodía interpretada por el oboe.

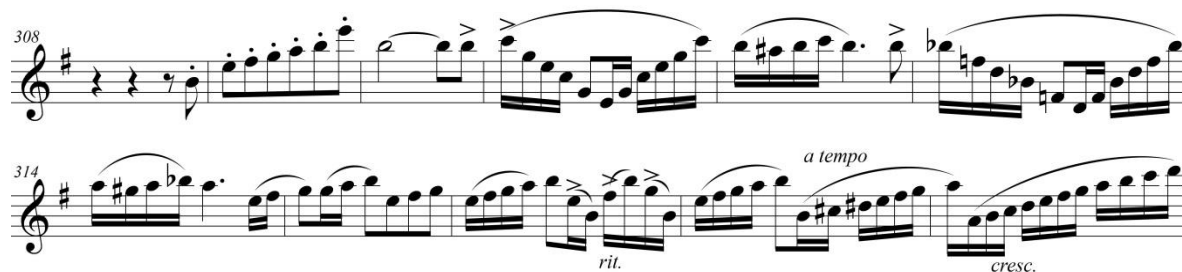


Figura 161. Estrofa I, modificada. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

Cada realización dentro de la pieza está en función del carácter del género en el cual fue escrita la pieza: variaciones de fantasía. El segmento anterior (estrofa I) se enlaza con un fragmento que no se encuentra directamente escrito sobre el material de la canción, pero sí está

relacionado con el contenido emocional de ésta, exponiendo una melodía figurada, en carácter de fantasía, construida a partir de una secuencia armónica de arpeggios ascendentes-descendentes en un amplio despliegue de virtuosismo y coloración que abarca todo el registro sonoro de la flauta una vez más demostrando la capacidad de la flauta para realizar pasajes pianísticos o violinísticos, conectando, a través de un breve fragmento de fantasía, con el siguiente tema en variación que completa el tetra-elenco de la ópera: El Toreador, cantado por uno de los personajes determinantes de la historia: Escamillo el torero.

Figure 162 shows two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff (measures 319-321) features arpeggios with dynamics *ff*, *i*, and *ii°*. The second staff (measures 322-324) features arpeggios with dynamics *i*, *VII*, and *VI*.

Figura 162. Segmento de fantasía sobre arpeggios. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

Figure 163 shows a single staff of musical notation in G major, 4/4 time. The staff (measures 325-327) features arpeggios with dynamics *V*, *i*, and *diV7*, and a *rit.* marking.

Figura 163. Segmento de enlace en fantasía. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

En los tiempos de la España decimonónica, una de las actividades de entretenimiento popular eran las corridas de toros. La figura del torero representaba valentía, vigor y heroísmo entre las

sociedades de clase media, convirtiéndose en un icono que despertaba gran inspiración al exhibir, a través de sus faenas la virtud humana del coraje al batirse a muerte con un animal de gran fuerza como el toro. Si bien esta actividad se originó en el seno de la antigua Grecia, su popularidad no se limitó a las fronteras de la península, extendiéndose a todas las regiones de Europa durante la expansión del Imperio Romano, siendo adoptada por los españoles y convirtiéndose en un ícono de la idiosincrasia ibérica. Aunque Bizet jamás visitó España, dado a su corta vida, conoció a plenitud la cultura española a través de textos y escritos sobre el nacimiento del reino hispánico. Dado a que su ópera fue inspirada en aquella exótica y mística región del sur de España, no podía omitir este espectáculo público que atraía tanto a las clases medias bajas de la región, siendo estas las más numerosas en aquel entonces. Es por esta razón que aparece el personaje del torero dentro del elenco de la ópera, con un rol antagónico al de Don José, a quién se le llamaría en estos tiempos un “don nadie” en comparación con el afamado personaje admirado y aplaudido por todos.

La aparición de Escamillo ocurre en el segundo acto de la ópera, en la taberna de Lillas de Pastia, donde también se encontraba Carmen esperando a Don José. El torero entra en escena ovacionado por todos los que se encontraban en la taberna, y luego de hacer un brindis por él y su hazaña, realiza su intervención musical cantando unas *colpas*, otro de los géneros vocales empleados por Bizet para escribir su ópera. La orquesta interviene realizando un soberbio y pomposo tema que describe y dramatiza la personalidad de Escamillo. El segmento que toma Borne para incluirlo en la Fantasía es la sección del estribillo, donde el texto ilustra la preparación del torero para iniciar el ruedo, y también le recuerda al personaje que de entre toda la multitud hay una (por no decir muchas) mujer enamorada esperando por él. El registro vocal empleado para este personaje es el bajo-barítono.

*Toréador, en garde! Toréador!*

*Et songe bien, oui, songe en combattant*

*qu'un oeil noir te regarde*

*Et que l'amour t'attend.*

**(Traducción)**

¡Torero, en guardia! ¡Torero!

Y recuerda, sí, recuerda mientras toreas

que unos ojos negros te están mirando

y que el amor te espera.

130 (avec fatuité)

To - ré - a - dor, en gar - de! To - re - á - dor! To - ré - a - dor

134

Et son - ge bien, oui, songe en com - ba - ttant Qu'un oeil noir te re - gar -

138

de Et que l'a - mour t'at - tend To - ré - a - dor L'a - mour, l'a - mour t'at - tend!

Figura 164. Melodía estribillo, Toreador. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

El estribillo presenta dos elementos dentro de su composición: el primero el factor rítmico, planteado en una célula rítmica de negra, corchea con puntillo y semicorchea, y un mayor número de saltos interválicos, esboza la ovación a la valentía y osadía del torero, mientras que el segundo factor presenta un estilo cantabile que muestra su lado emocional detrás de su ímpetu e imponencia, escrito sobre corcheas en grados conjuntos. Sin embargo, el factor cantabile no pierde la acentuación y el ímpetu, especialmente en las partes donde se exclama: *Toréador, L'amour t'attend*, donde los adornos en tresillos de semicorcheas en unidad a los saltos interválicos en corcheas aumentan el ahínco contenido en el texto. Ambos contrastes en unidad crearon una memorable melodía que ha trascendido en la historia de la música y la ópera.

Borne concibe este tema en la fantasía otorgando al piano el factor rítmico, es decir, el verso 1 del estribillo, mientras la flauta ejecuta una contra melodía en forma de variación. El factor cantabile (versos 2, 3 y 4) lo entrega a la flauta, que ejecuta la melodía mientras el piano realiza un acompañamiento armónico para luego unirse a la voz, tal como ocurre en la ópera entre el Escamillo y el coro que lo acompaña, imitando el tema en estilo de eco.

La variación efectuada por la flauta en contra melodía, se escribe sobre una secuencia de arpeggios ascendentes-descendentes-rotos, cada uno en correspondencia a la armonía escrita, añadiendo una atractiva filigrana sonora al tema cantado por el piano. Seguido a esto, la flauta expone el tema: *Et songe bien, oui, songe en combattant qu'un oeil noir te regarde*, mientras el piano realiza el acompañamiento armónico para luego unirse a la melodía de la flauta, en semejanza a lo realizado por el coro que acompaña al Escamillo durante su intervención en la taberna de Lillas de Pastia. Las partes señaladas en la figura muestran la línea melódica asignada a cada instrumento respectivamente.

**Allegro Moderato**

328

331

335

*rit.* *a tempo*

*grazioso*

3

Figura 165. Toreador, Fantasía Brillante sur Carmen. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

Luego de esta magistral exposición temático/operística de virtuosismo, estrechamente vinculado con el factor emotivo, la fantasía concluye con un brillante final en donde la flauta, protagonista principal de la pieza, realiza un deslumbrante despliegue de extravagante

virtuosismo, dibujado sobre un dinámico y artificioso contorno de arpeggios y escalas combinado con articulaciones y dinámicas que conducen a una desbordante sensación de júbilo y alegría que desembocan en un grandioso final que deja una placentera satisfacción en el oyente, ante lo cual es imposible no estallar en ovación. Este final refleja el contenido emotivo de la Chanson de Bohême y todo el ambiente creado a través de la música dentro de la taberna de Lillas de Pastia, quedando opacado por la euforia y el gozo, el trágico final de la historia.

The musical score is presented in a single system with seven staves. The first staff starts at measure 339 and includes the tempo marking 'Presto'. The second staff starts at measure 342. The third staff starts at measure 345 and includes dynamic markings 'p' and 'f'. The fourth staff starts at measure 348. The fifth staff starts at measure 351. The sixth staff starts at measure 354. The seventh staff starts at measure 358 and ends with a double bar line. The music is characterized by rapid, flowing arpeggiated patterns and scales, with various articulations and dynamic markings.

Figura 166. Final. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Borne, François, Fantaisie Brillante Sur Carmen. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

Sencillamente sensacional, es una de las tantas formas de describir esta extraordinaria e impecable creación que transporta a través de una de las obras más emblemáticas del repertorio operístico y una de las producciones más representativas dentro del repertorio de música francesa del siglo XIX. No sería lo mismo hablar de la pieza sin relacionarla estrechamente con el génesis de la inspiración: Carmen de Georges Bizet. Sin duda alguna, la ópera merece aún mayor atención que la misma fantasía en un sentido hermenéutico, ya que de ella se desprende el contenido emocional, el contexto y las caracterizaciones respectivas de los temas tomados para la confección de la fantasía.

Conocer el contexto y la trama sobre la cual giran los personajes y la historia coadyuvará a mejorar la interpretación de la pieza, de la cual se espera que produzca un efecto emocional profundo que lleve a los oyentes a apreciar el legado histórico musical que obras como esta aportó para la futura evolución de la música. Apropiarse de los personajes y su rol dentro de la ópera dará al intérprete una amplia perspectiva acerca del estilo y la estética sobre la cual se desarrolla la obra; de esta manera dará un enfoque más convergente al estudio de la técnica y el fraseo haciendo más provechosa su práctica instrumental.

Una interpretación impecable, abordada desde la perspectiva del análisis, en un escenario público será un impulsor para la preservación de la herencia musical que fue dejada hace más de doscientos años, cuyas características y prácticas aún resuenan en la actualidad, marcando un hito en la historia de la humanidad. Géneros como la ópera, la música de cámara y los grandes formatos instrumentales como la sinfonía, además de haber sido creados para el entretenimiento y la exhibición, se convirtieron en un elemento para la difusión de ideologías enmarcadas en diferentes ámbitos trascendentales de la humanidad, como lo son el aspecto social, el político, el

rol de la mujer dentro de la sociedad, la cultura y sus constantes devenires, la filosofía, el patriotismo, entre otros.

#### **4.4 Syrinx - Claude Achille Debussy (1862 – 1918)**

##### **4.4.1 El impresionismo**

**4.4.1.1 Marco histórico.** El impresionismo se considera la primera corriente artística de la era moderna, surgida en el siglo XIX, más concretamente con la Exposición (plástica) de los artistas independientes de 1879. Es decir, que su origen se centra, al principio, en la pintura. Este movimiento artístico, que rompió con más de tres siglos de historia, marcados por el Renacimiento, surgió en Francia y su influencia se expandió por varios países de Europa. Su nombre se perpetuó a partir de un “bautizo” rodeado de polémicas ardientes siendo su padrino el pintor y grabador francés Louis Leroy, tras observar el cuadro de Claude Monet, “Amanecer sol naciente”, que será el punto de partida del comienzo de este nuevo episodio del universo del arte en todas sus manifestaciones.

El impresionismo, que, como se menciona al principio, nace en el terreno de las artes plásticas, busca plasmar la luz en los cuadros dejando de lado el nombre de aquello que la proyectaba. Quienes lo practicaron se inclinaron por el uso de los colores primarios, utilizados sin apelar a las mezclas. Y fueron más lejos: postularon los principios del “contraste cromático”, o sea, que cada color es relativo a los colores que lo rodean. Desde esta perspectiva, se podría lanzar la hipótesis de que el Impresionismo es una consecuencia de la ciencia, pues, cuando sus promotores se inclinan por esta forma expresiva, no lo están haciendo por inspiración divina sino que es el resultado de sus investigaciones. Los impresionistas, sintonizados con el presente,

igual que en sus obras plasmaron el ya de lo natural y lo artificial, habían desentrañado, y llevado a la práctica después, los estudios del químico francés Michel Eugène Chevreul, que dentro de sus extensos y benefactores aportes en provecho de la humanidad, dejó otra herencia: la teoría de los colores.

La velocidad furiosa del desarrollo social, parafraseando a Hauser, se convierte en otro de los principales motores que impulsan al movimiento impresionista. Pues en medio del sentimiento de crisis que se abate al interior de la sociedad europea, en sí mismo esto se constituye en acicate para nuevas conquistas y experimentos técnicos, originados en las entrañas de la revolución industrial, para devenir también en nuevos experimentos y gustos estéticos. “La técnica moderna introduce de este modo un dinamismo sin precedentes en la totalidad de la actitud ante la vida, y es sobre todo este nuevo sentimiento de velocidad y cambio en el que encuentra expresión el impresionismo”, apostilla Hauser. (Historia Social del Arte y la Literatura; página 421).

Ese fue el nuevo arte que pondrían en boga Manet, Monet, Renoir, Degas, Pizarro, Guillaumin, Morisot y quienes más adelante se le sumarían, en el ámbito de las artes plásticas, para luego colonizar los territorios de la literatura, la escultura y, por supuesto, la música. Esta última también será una corriente que ve su amanecer en Francia, cuando el siglo XIX cedía su paso al siguiente. Debussy y Ravel, ambos nacidos en la cuna de la libertad, la fraternidad y la igualdad, serán los compositores más sobresalientes de esta época, y, después, las figuras más representativas de la música impresionista de todos los tiempos.

**4.4.2 La música en el Impresionismo.** La música impresionista, como parte de esta corriente artística tiene lugar de origen y posterior expansión, a Francia, a finales del siglo XIX. Antes de entrar a analizar las características de la música impresionista es bueno recordar que antes de

surgir el barroco musical, la música contaba con cerca de siete escalas musicales que, con el paso del tiempo, perdió su importancia quedando reducida a dos escalas: la mayor y la menor, conocidas también como jónica y eólica.

A partir de la presencia del período posromántico algunos compositores volvieron a experimentar con las escalas olvidadas y con uno de los símbolos del impresionismo: el timbre. No obstante, no se puede asegurar que esta especie de aventura musical rompió los límites establecidos, quedándose en una simple curiosidad lejana de un fin particular.

Va a ser en el ocaso del siglo XIX que el impresionismo representó la completa liberación a nivel armónico y rítmico. Esta conquista es posible gracias a la posibilidad de cuestionar las reglas y los límites existentes, algo que estuvo en consonancia con la época. La pretensión de la naciente corriente impresionista era que las ideas se manifestaran no tanto de una forma directa si no que estas crearan la percepción en el individuo de otra composición.

Teniendo en cuenta estas premisas, los impresionistas sentaron unas características fundamentales que definieron la expresión musical de este movimiento:

Más libertad en el ritmo, ofreciendo a los intérpretes la posibilidad de modificar a gusto la duración de las notas.

Utilización de los modos y diversidad de variaciones de los mismos.

Creación de algunos modos durante este período, algo que se puede apreciar en la pieza para flauta titulada *Syrinx*, de Debussy.

Uso, además de los clásicos, de un cúmulo de modos provenientes de otras culturas.

Y lo más destacable: la experimentación a nivel tímbrico, que da lugar al nacimiento de sonidos y efectos jamás producidos por instrumentos musicales que van a repercutir en la sensibilidad del oyente.

En términos generales, la música impresionista, y por ende sus compositores, buscaba romper las cadenas que la oprimían, “que la convertían en un objeto de lujo, en un arte para académicos”. Se propusieron liberarla y devolverle su espontaneidad; adornándola con los sonidos de la naturaleza.

**4.4.3 Aspectos biográficos de Claude Debussy.** Como otros movimientos artísticos de la historia que no fueron del agrado de quienes se casaron con la idea de que lo existente en el momento era el principio y el fin, el impresionismo no escapó a esas vicisitudes. Por ello su nombre pertenece a esa especie de calificativos que en el pasado estaban reservados para referirse a esos hijos bastardos que no nacieron en medio de la parafernalia de la auténtica nobleza. Y más si sus objetivos perseguían la independencia, la libertad y el derecho a actuar a su manera. Monet, considerado en las artes plásticas como el precursor del, hoy por hoy, primer movimiento artístico de la modernidad, cuando sus críticos más inclementes combatían sus obras, expresaba, sin temor: pinto lo que veo, no lo que otros quieren ver. Esa irreverencia, que buscaba romper con el pasado y borrar la impronta que durante más de dos siglos imprimió el renacimiento en la fisonomía del arte, sería el umbral de uno de los movimientos que marcó un nuevo amanecer en el arte, sobre todo en la pintura, la escultura, la literatura y la música.

No estuvo de acuerdo Claude Debussy, cada que así se lo recordaban. Es decir, que su arte musical era de carácter impresionista, probablemente para no caer en los descalificativos que, incluso, su amigo Verlaine, les habían deparado a los artistas independientes que desafiaron la academia y el salón oficial. Por ello, acogiendo el criterio de Monet, que pintaba lo que veía, Debussy se identificaba realista, capaz de crear “otra realidad”, distinta, como sentenció alguien, a un lugar sembrado de referencias a la naturaleza y a las emociones. Pero la vida nos da

sorpresas y, sin querer queriendo, la madurez musical de este benefactor francés se convertiría en la precursora de la música moderna, una herencia nominal que es de propiedad del impresionismo.

Vino al mundo en 1862, es decir, a menos de tres décadas de que sonaran en Francia los clarines que anunciaban los primeros cien años de la Revolución francesa y a una pasada de la Primera Exposición de los Artistas Independientes, de donde devino el movimiento que, en la música, al lado de Ravel, llevaría a lo más alto el Impresionismo y con este el arte moderno.

El creador de la “música nueva”, según Manuel de Falla, nace como el primogénito de cinco hermanos. Como casi todos aquellos que escogieron el arte, Debussy no nació en cuna de oro: provenía de una familia humilde que ni siquiera tuvo cómo mandarlo a la escuela, menos a una academia de música. Pero Dios que no abandona a sus hijos, y menos a quienes ha elegido para trascender en el tiempo, le tenía reservado un salvador. Pues aunque su progenitora le enseñó a leer, escribir y a contar el mecenas que le haría descubrir su universo musical sería Achille Arosa, banquero y coleccionista de arte que se convertiría en su flamante padrino y cubriría los costos de su formación desde los seis años. A cuatro años de aquel inicio ya era un virtuoso del piano, por lo que fue admitido, sin atenuantes, en el Conservatorio de París, en su primer intento. Dos años más tarde ya contaba con un repertorio de medallas donde se le reconocían sus méritos como ejecutor de este instrumento.

Con solo 16 años, Debussy escribirá su primera obra: Madrid. Como su talento era natural, la cascada de composiciones del músico francés llegará una tras otra, fenómeno que se verá enriquecido cuando inicia su periplo internacional y tiene la suerte de ser el acompañante de una millonaria rusa, además viuda, que lo llevará por las cortes zaristas y así se dará de cara con las obras de Tchaikovski, Kórzakov y Borodín. Se cocinó como músico por importantes ciudades

europeas y, de regreso a su patria, entraría al círculo de las figuras más representativas de la pintura y la literatura impresionistas, que ya para entonces había adquirido su carta de ciudadanía.

Incluir en su mundo musical diversas alternativas de distintos países, su mentalidad innovadora, ser el primero en emplear la escala tonal completa, etc., convertirán al autor de la famosa pieza *Claro de luna* en uno de los más importantes representantes del impresionismo, nombre repudiado por él desde sus inicios como compositor.

A los 55 años, el 25 de marzo de 1918, se despidió del mundo de los vivos Claude Debussy, un rebelde con causa que transformó la música de su época; que rompió las relaciones entre acordes y empujó la composición musical por los matices expresivos, el color y el sonido, marcando un antes y un después en la historia de la música europea.

#### **4.4.4 Análisis histórico, formal y estructural**

**4.4.4.1 Descripción histórica.** Una de las composiciones más representativas dentro del repertorio de la flauta, y de las más emblemáticas dentro del catálogo musical del compositor Claude Debussy, es la pieza monofónica *Syrinx*, para flauta, inspirada en el contexto de uno de los relatos mitológicos más populares de la antigua Grecia, acerca del dios Pan y su libidinosa obsesión por la ninfa llamada Siringa, dentro del ámbito de la poesía teatral.

Esta pieza, escrita en 1913, tuvo como primer título *La Flûte de Pan*. En ediciones posteriores, su nombre fue cambiado a *Syrinx*, con el fin de evitar confusiones con una de las *Chansons de Bilitis* del mismo Debussy, la cual llevaba un título semejante. *Syrinx*, fue concebida como una pieza dentro del floreciente género de la música incidental, destinada a acompañar el poema dramático en tres actos *Psyche*, del escritor francés Gabriel Mourey. La

pieza fue estrenada por el flautista francés Louis Fleury, uno de los más importantes instrumentistas del siglo XX, discípulo del reconocido maestro de flauta Paul Taffanel, a quien Debussy hace una dedicatoria en el encabezado del manuscrito original y que se conserva en las ediciones actuales.

A partir de la estructura narrativa del poema, *Syrinx*, según Mourey, debía ser tocada en la primera escena del III acto, escena donde el dios Pan toca una melodía en su flauta dentro de la caverna donde solía habitar; la pieza era tocada detrás de escena, como una forma de ambientación musical. El número del acto consiste en la intervención de dos personajes que integran el elenco del poema teatral, Náyade y Oréade, quienes conversan frente a la cueva donde habitaba el dios Pan. El ambiente descrito en el poema ilustra una escena de paz y tranquilidad, alumbrado por el claro de luna que resplandece frente a la oscura cueva donde mora el dios; durante esta escena, una de las ninfas, Oréade, cuenta la historia de *Syrinx*, ninfa amada por Pan, quien en un momento de incontenible obsesión la persigue hasta llegar al río Ladón, en donde *Syrinx* pide a sus hermanas que la transformen en una caña para escapar del rijoso sátiro. Cuando el dios llega al río, para su desventura, solo halla una caña plantada junto a la orilla. De pronto, un sonido capta su atención; eran las vibraciones producidas por el viento que pasaba a través de la caña en la cual se había transmutado la ninfa. Cautivado por la dulzura de los sonidos, Pan corta la caña y fabrica un instrumento uniendo los trozos del más largo al más corto, al cual llama *Syrinx* en honor a su amada. Una vez finalizado el relato de Oréade dentro del acto, inicia la intervención de la flauta ejecutando la pieza. El nombre *Syrinx*, adoptado en postreras ediciones de la pieza en reemplazo del nombre *La Flauta de Pan*, hace alusión a esta historia.

De acuerdo con el relato poético, durante la ejecución de la pieza, la ninfa Náyade, quien se debatía en un fuerte conflicto entre sentimientos de amor y temor hacia el dios, realiza un extenso monólogo, donde expresa la irresistible atracción que siente al ser seducida por el sonido de la flauta tocado por Pan. En su monólogo la ninfa describe las sensaciones que experimenta ante el cautivador sonido de la flauta, manifestando sentimientos de éxtasis, dulzura, delirio, arrojo, entre otros, cediendo ante el amor, exclamando: O Pan, no te temo más, te pertenezco. Es durante este ambiente que la prolífica mente creadora de Debussy se fusiona con la inventiva pluma de Mourey.

Los registros histórico describen una estrecha relación entre el compositor y el escrito, quienes durante mucho tiempo se mantuvieron en contacto a través de correspondencia, buscando la forma de materializar una producción conjunta de música y literatura, pero se vieron impedidos por múltiples razones. Finalmente en 1913 ocurre la oportunidad de unirse la tinta y la pluma de ambas eminencias en el arte dramático y musical, lo cual produjo el nacimiento a una de las piezas más memorables del repertorio de música para flauta y uno de los sellos representativos del estilo compositivo de Debussy.

La pieza fue estrenada el 1 de diciembre del mismo año de composición, en Paris, en una exposición artística ofrecida por una sociedad parisina llamada *Le Masque*, en el escenario privado propiedad del ilustre Sr. Louis Mors (flautistico.com). El evento tuvo como característica principal la conglomeración de diversas expresiones artísticas, entre ellas el teatro, la poesía y la música, siendo el centro de atención el estreno de la obra de Mourey, *Psyché*. Dicho espectáculo tuvo gran acogida por el público, los críticos del arte y la prensa, quienes ensalzaron la puesta en escena, el performance de los actores y la música Debussy, hecho que disparó la fama del compositor entre las más altas sociedades artísticas de la época.

El flautista Louis Fleury no fue solo el encargado de interpretarla en el día del estreno, sino que así mismo realizó la tarea de difundirla en otros lugares de Francia y demás regiones del continente europeo durante sus giras, ejecutándola ya no como una pieza de música incidental para una puesta en escena sino como una pieza para flauta sola. Fleury conservó el manuscrito hasta el día de su muerte en 1926.

Syrinx fue el punto de partida para la creación de música para flauta sola durante el siglo XX. Desde la publicación de la Sonata en La menor H. 562 de C.P.E Bach en 1763, hasta el estreno de Psyché en diciembre de 1913, no se había publicado música trascendental para flauta sola. Cabe mencionar que es la primera pieza escrita en formato monofónico en donde el compositor emplea la flauta con el nuevo mecanismo de llaves de Theobald Böhm. En cuanto al contenido musical, la obra refleja claramente el gusto y el estilo de Debussy al combinar los timbres sonoros de diferentes culturas como la india, la árabe y la nipona, proyectando una sonoridad exótica, extranjera, fuera de la forma convencional en contraste a los cánones estéticos del romanticismo; una música que impacta los sentidos a través de nuevos y místicos timbres y sonoridades exóticas, antes que la suscitación de emociones íntimas o el desbordamiento de los sentimientos.

**4.4.4.2 Género de origen: Música incidental.** El género sobre el cual fue concebida la pieza fue la música incidental, un estilo de composición musical que se emplea para acompañar formas que no son estrictamente musicales como lo son la ópera, el oratorio o la zarzuela, sino en otro tipo de expresiones artísticas como las obras de teatro, programas de televisión, programas de radio o incluso los videojuegos. La función de este tipo de composición consiste crear una atmosfera emocional específica que acompañe una escena particular, reforzando la expresividad

afectiva planteada durante la actuación. En otras palabras, se emplea como música de fondo durante el transcurso de una historia, relato literario o la puesta en escena de una obra teatral en congruencia con el tipo de emoción expresando en la escena.

Esta forma de expresión artística que combina música y literatura, tuvo su origen en la antigua Grecia, en donde los poemas épicos e himnos a los héroes eran acompañados con música de fondo, normalmente de carácter improvisatorio, ejecutada con la lira. Con el paso del tiempo, la evolución de los géneros teatrales, el desarrollo infraestructural de los escenarios, el temperamento igual de los instrumentos y el auge del concierto público, las obras escritas como música incidental pasaron a ocupar un lugar dentro del repertorio instrumental de los grandes formatos orquestales y de cámara, saliendo de los límites de las expresiones escénicas. Fue así como *Syrinx* se constituyó en una de las piezas más representativas del repertorio para flauta y, como se mencionó anteriormente, fue el flautista Louis Fleury quien se encargó de difundirla como una pieza de ejecución solista fuera del contexto teatral.

Las piezas de música incidental lograban destacarse entre los formatos instrumentales como la sinfonía, el concierto y la sonata gracias a la popularidad de las obras escénicas que acompañaban. Sin embargo, *Syrinx* alcanzó gran popularidad no gracias al poema *Psyche*, gestor de su nacimiento, sino a la creciente popularidad de Debussy como compositor, y a su innovadora perspectiva musical que buscaba romper con las normativas y convenciones del romanticismo, exponiendo un nuevo lenguaje musical que marcaría la pauta para el surgimiento del nuevo estilo característico de la música del siglo XX. Debussy es reconocido por muchos libros de historia como el precursor de la modernidad, donde la jerarquía tonal es hecha a un lado introduciéndose una nueva percepción del espectro sonoro que vincula a todos los sonidos de la escala cromática en un solo rango de importancia. Es imposible hablar de la música del siglo XX

sin antes referirse a Debussy, en conjunto con Maurice Ravel, otro de los más grandes representantes del Impresionismo musical.

**4.4.4.3 La forma.** Una vez trascendidas las fronteras estéticas y estilísticas del romanticismo, y soslayar los reverenciados procesos composición de música sinfónica del siglo XIX, la búsqueda de un nuevo lenguaje conduce al llamado impresionista Debussy a adentrarse en un concepto de la forma mucho más flexible.

La experimentación con el color sonoro y la creación de atmosferas a partir de la armonía y la melodía cargadas de excentricidad, en contraposición a la suscitación de afectos que reinó durante los tres periodos anteriores, engendra una concepción mucho más libre acerca de la forma y la organización de las ideas musicales, sin descuidar de lleno, claro está, la estructuración coherente de dichas ideas en un orden propiamente narrativo, es decir, se guarda el carácter lineal en cuanto a la presentación de las ideas, pero la función de la melodía, el ritmo y la armonía cambian en su rol dentro de la forma.

El motivo o tema, alma de la composición durante más de cinco siglos, continúa haciéndose presente en todas las expresiones musicales de cada periodo de la música, aun cuando estas cambien y se diferencien en gran manera de sus predecesoras.

En el caso de *Syrinx*, o la Flauta de Pan, como se llamó al principio, al ser una obra destinada para acompañar una puesta un melodrama y, al estar directamente relacionada con el poema, fue necesario para el compositor considerar plantear una forma que correspondiese con la narración del poema. Por lo tanto, la forma empleada por el compositor para la concepción de esta pieza fue la tripartita, sin afirmar que su conformación sea semejante a las estructuras ABA, ABA' imperantes en épocas anteriores. Esta elección, según Lauriel Astrid Ewell (2004), doctora en

Artes Musicales de la College of Creative Arts de la Universidad de Virginia del Oeste, se debe a tres estados internos por los que transita la Náyade al ser seducida por el dios Pan por medio de su flauta.

El primer estado mencionado por Ewell (2004, p. 28), es la “*ruptura* (disruption)” que ocurre entre el campo consciente y el deseo interno subconsciente, y es aquí donde la ninfa se debate entre sus sentimientos de amor y temor, en un contraste entre la realidad con el deseo. El segundo estado planteado es la *afirmación, aceptación o aseveración* (assertion) del deseo interno subconsciente, anteponiéndolo sobre la realidad consciente, cediendo ante su incontenible deseo de amor que gana el control de su ser, debilitando su resistencia como ninfa. El último estado que completa esta tricotomía es la *emersión* del deseo sin control (emergence) descrito por Ewell (2004, p. 23) como un “fuego divino”, siendo finalmente gobernada por el ferviente anhelo, sucumbiendo ante el dios.

Recogiendo lo anterior, es claro manejo de la forma, la armonía, el ritmo y la melodía dentro de esta composición, está gobernado por el subjetivismo y la imaginación, en estrecha relación con el carácter simbolista de la poesía de Mourey. Lejos del objetivismo clásico-romántico, la pieza expone una continua mezcla de sensaciones que no están demarcadas por la forma tradicional ABA o ABA’, distanciándose de la exposición de un orden claro y coherente de las ideas, sino destellos e impresiones sonoras creados por la ambigüedad tonal, el bitonalismo, los cromatismo y el uso de la escala de tonos enteros, el germen de toda la música impresionista.

En un paralelo con el arte plástico, la pintura impresionista expone los objetos desde la perspectiva del efecto que la luz produce sobre los objetos, antes que presentar objetos concretos. Los artistas impresionistas captaron los colores antes que los objetos. La forma utilizada por Debussy refleja esta nueva corriente artística: el esbozo no de ideas concretas colocadas parte por

parte, sino impresiones de las sensaciones, los pensamientos y los paisajes que describe el poema.

**4.4.4.4 La tonalidad.** La elección de la tonalidad, según Ewell (2004), se constituye en una alegoría que refleja uno de los ámbitos simbolistas del poema: el constante tránsito entre el consciente y el subconsciente, el amor y el temor, la racionalidad y la irracionalidad de uno de los personajes principales de la trama: la Náyade. El compositor emplea dos tonalidades (si es que se les puede llamar así): Si bemol menor, como tonalidad principal, y Re bemol mayor, tonalidad secundaria. Ambas se entrelazan en semejanza a los trazos de la pintura impresionista, representando la dualidad de los estados de pensamiento plasmados en el poema.

La obra inicia en la tonalidad de Si bemol, la cual representa el consciente, aquella parte objetiva que hace temer a la Náyade de amar al dios Pan. La segunda tonalidad, Re bemol tipifica el subconsciente, es decir el amor pasional y el deseo interno que la Náyade siente por el sátiro.

La pieza se construye melódicamente a través del uso de la escala de tonos enteros, que se constituye en el elemento de enlace entre ambas tonalidades. Ambas escalas de tonos enteros, construidas desde Si bemol y Re bemol, en convergencia, crean la escala cromática, reflejando uno de los aspectos más relevantes del nuevo estilo característico del siglo XX: la omisión de la jerarquía tonal expresada en funciones tonales. La flexibilidad manejada en el ritmo y los *tenutos* sugeridos por el estilo, permiten poner en relieve el movimiento melódico a través de ambas “tonalidades”.



Figura 167. Escalas de tonos enteros, centros tonales Si bemol y Re bemol.

**4.4.4.5 Desarrollo temático.** Conociendo la forma y la tonalidad utilizada por Debussy para la realización de esta memorable pieza, se procede a explicar la manera en cómo se desarrollan temáticamente las ideas concretadas a partir de los esquemas formal, tonal, rítmico y armónico, y de qué forma están contruidos los temas melódicamente con respecto al planteamiento tonal de escalas por tonos enteros y el manejo del tempo y el ritmo.

La obra inicia con la exposición del elemento temático de la primera sección denominada por Ewell (2004) como la “Ruptura”; un tema de dos compases, rítmicamente escrito en figuras binarias, entremezclando las notas que comportan los factores de las escalas de tonos enteros que conforman la dualidad tonal.

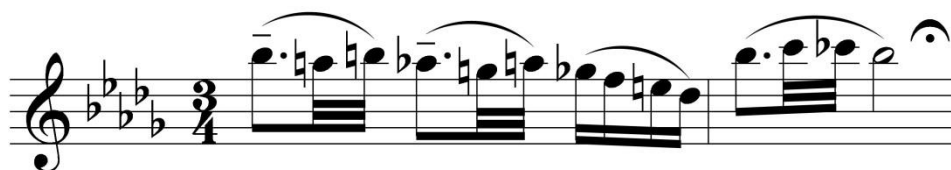


Figura 168. Tema Sección 1, “Ruptura”. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Debussy, Claude Achille, *Syrinx*. Recuperado de: [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy\\_-\\_Syrinx\\_\(solo\\_flute\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy_-_Syrinx_(solo_flute).pdf)

Las notas que recaen sobre el tiempo fuerte conforman tres notas descendentes de la escala de Si bemol por tonos enteros, dando a entender que en esta primera frase Si bemol prevalece sobre

Re bemol, ejerciendo el rol tonal principal, mientras que Re bemol desempeña una función secundaria, enlazando una célula con otra para conformar el tema completo. Otro elemento que permite deducir la preeminencia de Si bemol sobre Re bemol es el elemento conclusivo, la reiteración del Si bemol en el primer tiempo del segundo compás y la prolongada blanca seguida por un calderon. Entender el lugar que ocupa cada nota dentro de la métrica ayudará a deducir sobre qué centro tonal se está transitando y a colocarlo en primer plano mediante el fraseo.

The image displays two musical staves in 3/4 time, both in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The top staff is labeled 'Si bemol' and features a melodic line with four blue circles highlighting specific notes: the first note of the first measure, the first note of the second measure, the first note of the third measure, and the first note of the fourth measure. The bottom staff is labeled 'Re bemol' and features a similar melodic line with three red circles highlighting notes: the first note of the second measure, the first note of the third measure, and the first note of the fourth measure. Both staves end with a fermata over the final note.

Figura 169. Componentes tonales del tema. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Debussy, Claude Achille, Syrinx. Recuperado de: [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy\\_-\\_Syrinx\\_\(solo\\_flute\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy_-_Syrinx_(solo_flute).pdf)

Cada una de las notas que conforman la escala de Re bemol se encuentran escritos en las partes débiles de la métrica, dibujados sobre figuras cortas, desempeñando la función de notas de adorno y coloración, un rol que aparentemente es secundario, pero que dentro del marco sonoro ejerce una fuerza significativa. El papel desempeñado por las notas secundarias se encuentra

relacionado con el estilo de la música de este “periodo”, y no tanto con el ámbito temático; de esta manera se logra evitar que el oído de la audiencia se enfoque en una tonalidad específica, generando la ambigüedad armónica.

En este breve fragmento, técnicamente, se resume una vasta porción no solo de la totalidad de la pieza, sino también de la conocida música impresionista. El tema evidencia la libertad armónica propia de este estilo, desplazando la jerarquía de una tónica fundamental utilizando notas ampliamente alejadas de la serie armónica de un sonido principal. Se hacen evidentes la flexibilidad e irregularidad rítmica así como la manipulación del tempo, al procurar recrear las características de la naturaleza y el paisaje sobre el cual se desarrolla el melodrama. Así mismo, aparece la experimentación tímbrica al combinar dos tipos de escalas, más adelante catalogadas dentro de las producciones intelectuales de Olivier Messiaen como modos de trasposición limitada, las escalas de tonos enteros.

El uso del calderón sobre un espacio del pentagrama integra otro de los componentes más importantes de la música: el silencio. Las causas del origen del concepto de reivindicar el silencio dentro de la música no fueron algo arbitrario, sino una acción consciente que integra un significativo elemento dentro de la música del siglo XX para la creación de contrastes, producción de impresiones e imágenes sonoras. El arte impresionista buscó captar los efectos producidos por la luz en conjunto con su antónimo: la sombra.

Luego de décadas antes del siglo XX, el silencio entra a jugar ese papel como elemento antitético frente a la abundancia sonora empleada durante cuatro siglos de historia y composición. Este nuevo recurso se hace semejante a los extremos opuestos de la luz y la sombra en la pintura. El silencio se hace parte de esa cualidad dramática que embarga a la música del siglo XX. Es posible afirmar, a raíz de la vindicación de este elemento de la música, que este

arte sonoro vuelve a adquirir el carácter filosófico que tuvo desde los orígenes de la poesía griega.

El uso de los elementos sonoros como el calderón, las dinámicas y la coma de respiración, en concatenación al lenguaje abstracto del impresionismo, ayudaron a crear la división temática dentro de la música desde una nueva perspectiva. Esta nueva tendencia determinó una fuerte diferenciación con la música de los siglos anteriores, donde la saturación armónica, rítmica, melódica y tímbrica inundaron el lenguaje musical y cumplieron una función determinante en la composición al momento de organizar las ideas musicales. *Syrinx* presenta al silencio prolongado no solo como un elemento de contraste sino también como un elemento de separación formal, asignándosele un papel tan importante como el ejercido por la armonía, el ritmo y la melodía en la constitución de la forma.

Seguido a los dos primeros compases de *Syrinx* que exponen el tema o idea principal de la obra, prosigue una repetición del mismo tema con una variación aplicada sobre su segunda célula rítmica que lo conforma, realizando una transformación rítmica y melódica de la blanca, contrastando la figuración ternaria con la figuración binaria.



*Figura 170.* Repetición del tema principal con variación. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Debussy, Claude Achille, *Syrinx*. Recuperado de: [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy\\_-\\_Syrinx\\_\(solo\\_flute\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy_-_Syrinx_(solo_flute).pdf)

Nuevamente se halla una coma de respiración empleada para diferenciar el cambio temático, separando la rítmica binaria y la composición melódica del tema principal de la variación

melódica en rítmica ternaria. Un elemento que cabe resaltar es el uso de las dinámicas en el sentido que se observa en el fragmento: realizar un crescendo para caer súbitamente a un piano. Este efecto aumenta el dinamismo de la rítmica y realza la irregularidad de la melodía, reflejando la tendencia del estilo impresionista de captar las características que conforman la naturaleza y el paisaje del melodrama y expresarlos mediante colores sonoros.

Otro de los elementos importantes que integran la variación, es la primacía otorgada a las notas del segundo centro tonal: Re bemol. Aquí, se realiza un tipo de modulación al centro tonal secundario, articulada por el cambio de figuración y la introducción de las notas de la escala de tonos enteros de Re bemol. La modulación finaliza realizando su “cadencia” sobre Si becuadro, nota que corresponde a la escala de tonos enteros de Re bemol. En relación con el ámbito de la simbología poética manejada por Mourey, este cambio representa el leve paso del consciente (Si bemol) al subconsciente (Re bemol), la *ruptura* entre ambos estados internos en el personaje de la Náyade retratado en el poema.

Por primera vez emerge el estado de subconsciencia de la ninfa ilustrado en el siguiente fragmento:

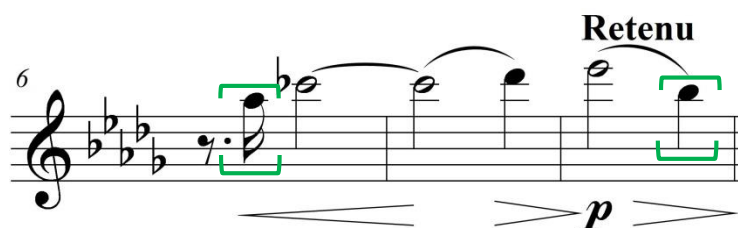


Figura 171. Exposición de Re bemol, regreso inmediato a Si bemol. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Debussy, Claude Achille, Syrinx. Recuperado de: [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy\\_-\\_Syrinx\\_\(solo\\_flute\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy_-_Syrinx_(solo_flute).pdf)

El uso del enarmónico de Si natural, Do bemol, la presencia de Re bemol y Mi bemol, transportan al plano sonoro de Re bemol en tonos enteros, dramatizando el paso del consciente al subconsciente de la Náyade. El uso de notas prolongadas aumenta el éxtasis del momento. Sin embargo, el ser interior de la ninfa se encuentra tan fuertemente señoreado por el estado consciente que el florecimiento de su deseo interno (Re bemol) es interrumpido por la “cadencia” sobre el Si bemol (que tipifica al consciente) en el compás 8. La marca de tempo “Retenu”, colocada en el compás 8, sobre el Mi bemol y el Si bemol aumentan la sensación cadencial y la expectancia del momento, el afloramiento de una intensa emoción interna de amor interrumpida por la desconsolante realidad. Aquí, la dinámica del crescendo dramatiza la intensidad con que aflora el deseo, mientras que el decrescendo vuelve a esconderlo.

Este segmento conduce nuevamente al tema principal con centro tonal en Si bemol, volviendo a Re bemol en centro tonal secundario. Hasta este compás, la idea planteada se puede considerar como la exposición, en términos de Ewell (2004) como la *ruptura (disruption)*, presentando el material temático sobre el cual se desarrollará la siguiente sección.

En esta sección ilustra claramente la simbología manejada dentro del poema de Mourey, representando el conflicto interno que vive la ninfa, expuesto musicalmente por medio de la mezcla de las notas que componen las dos escalas de tonos enteros empleadas por el compositor; la figuración binaria brevemente irrumpida por figuración ternaria del compás 4 y la utilización de notas prolongadas sobre los tonos que componen a Re bemol en el compás 8, que nuevamente cae sobre Si bemol, reforzado por la dinámica, alimentan esta metáfora que expresa la dualidad de pensamientos.

A continuación, inicia lo que se describe, en palabras de Ewell (2004), como la “*aseveración (assertion)*”, la transición plena y total del consciente al subconsciente. Esta sección comienza

con la exposición del tema inicial en el registro grave de la flauta, cambiando el color sonoro brillante del registro medio, por el sobrio y oscuro registro grave. Una marca de tempo es introducida: “*Un peu mouvementé (mais très peu)*”, que traducido es: un poco agitado (pero muy poco), lo que indica el inicio de un nuevo carácter, la transición a una nueva sensación, la eclosión del deseo interno. Un elemento que hay que resaltar del inicio de esta sección es el uso del Pentatonismo sobre Sol bemol, un elemento de transición y coloración, que extrae por completo al oyente del centro tonal de Si bemol para introducirlo en un nuevo centro tonal.



Figura 172. Tema inicial expuesto en el registro grave, Pentatonismo en Sol bemol. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Debussy, Claude Achille, Syrinx. Recuperado de: [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy\\_-\\_Syrinx\\_\(solo\\_flute\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy_-_Syrinx_(solo_flute).pdf)

A partir de esta sección, el deseo interno, subyugado por la realidad consciente, se eleva de manera progresiva sobre el raciocinio que lo ataba. Musicalmente, el tránsito definitivo de la consciencia a la subconsciencia se encuentra representado en la aparición del Pentatonismo y la transición de la figuración binaria a la ternaria ubicada en el compás 14. El compás 13, ejerce una función de suma importancia, ya que es el punto de consolidación de la nueva emoción. Las notas La becuadro y Mi bemol, integrantes de la escala de Re bemol en tonos enteros, son colocadas sobre los tiempos fuertes del compás, adornadas con ligeros cromatismos de fusas, cayendo en el compás 14 sobre una figura ternaria que resuelve sobre Mi bemol escrito en negra,

afianzando el nuevo centro tonal. La ubicación de La becuadro y Mi bemol en los tiempos fuertes del compás forman un salto de tritono entre una célula y otra, el cual se deriva del nuevo centro tonal, dilucidando el paso a Re bemol.



Figura 173. Consolidación del centro tonal de Re bemol. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Debussy, Claude Achille, *Syrinx*. Recuperado de: [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy\\_-\\_Syrinx\\_\(solo\\_flute\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy_-_Syrinx_(solo_flute).pdf)

La coma de respiración situada en el compás 14 indica el cambio tonal, temático y tímbrico, evidenciado en el traslado de la figuración binaria a la figuración ternaria y el cambio de registro. Es preciso destacar el uso del contraste rítmico dentro de la pieza; este se hace presente en varios momentos durante el desarrollo temático. La combinación entre figuración ternaria y binaria crea un atractivo desequilibrio rítmico que brinda a cada segmento un toque de exotismo y moción, favoreciendo el misticismo y la simbología que dio origen a la composición.

A partir del compás 15, la figuración rítmica predominante es la ternaria, en conjunto a las binarias que pasan a ocupar un protagonismo secundario. Este predominio en la figuración ternaria, junto a la supremacía de las notas de la escala de Re bemol en tonos enteros y el cambio del registro medio al grave, representa la imposición del deseo vehemente del subconsciente sobre la racionalidad y la prudencia de Náyade. Dentro de la narrativa del poema, esta sección que abarca desde el compás 15 al 24 acompaña una de las líneas que simbólicamente se asocia a la luz. Como lo cita Ewell, “el avance de las fuentes de luz cada vez más intensas que se mueven

de la neutralidad al calor, al fuego divino, representa el crecimiento del deseo del subconsciente sobre el control racional”. En esta sección se ilustra sonoramente esta circulación a través del subconsciente del personaje, quien es totalmente gobernado por la fuerza del deseo.



*Figura 174.* Aseveración (Assertion), escala de Re bemol en tonos enteros. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Debussy, Claude Achille, Syrinx. Recuperado de: [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy\\_-\\_Syrinx\\_\(solo\\_flute\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy_-_Syrinx_(solo_flute).pdf)

En esta sección de la pieza se puede observar la ubicación de las notas que conforman la escala de Re bemol por tonos enteros en las partes fuertes de cada tiempo del compás, como es el caso de Mi bemol. En los compases 17 y 19 se puede apreciar las “cadencias” sobre Re bemol, el nuevo centro tonal sobre el que se desarrolla la Aseveración. Las notas de la escala de Si bemol en tonos enteros ocupan un papel subsidiario en el desarrollo melódico; en la figura se pueden observar encerrados con círculos verdes. En el compás 16 y 18 las notas de la ETE de Si bemol se ubican en los tiempos fuertes, sin embargo su destino son las notas de la ETE de Re bemol.

Luego de esta exposición, a partir del compás 20, inicia el regreso al centro tonal de Si bemol. Como lo explica Ewell (2004), en la primera sección, la Ruptura (disruption), las notas

contenidas dentro del centro tonal de Si bemol eran las construidas a partir de la ETE<sup>2</sup> iniciando desde Si bemol. Ewell (2004) menciona la correspondencia entre los compases 6 – 8 y 20 – 21, partes donde el marco de desplazamiento entre la nota inicial y la nota final son elementos correspondientes a la ETE de Si bemol, en este caso Si bemol y La bemol (observar figura). Según Ewell, en los compases del 6 – 8, las notas que llenan el marco de desplazamiento entre Si bemol y La bemol son subsidiarias del centro tonal de Si bemol, mientras que en los compases 20 – 21, las notas que llenan el marco de desplazamiento hacen del centro tonal de Si bemol subsidiario de Re bemol. Aun así, en la medida que ocurre el desplazamiento melódico, pronto se hace más perceptible el centro tonal de Si bemol en los compases siguientes. El uso de enarmónicos como Mi doble bemol y Fa bemol, introducen la sonoridad de la ETE de Si bemol. Más que la relevancia del sentido técnico musical, la idea se concibe de una manera más alegórica, respecto al concepto sobre el cual se desarrolla el melodrama.

Retorno a Si bemol

Figura 175. Regreso al centro tonal de Si bemol. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Debussy, Claude Achille, Syrinx. Recuperado de: [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy\\_-\\_Syrinx\\_\(solo\\_flute\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy_-_Syrinx_(solo_flute).pdf)

Una vez retomado el centro tonal de Si bemol, la narrativa musical introduce nuevamente el tema inicial con algunas variaciones. Seguido a esta re-exposición que simboliza un recuerdo del

<sup>2</sup> Iniciales del concepto Escala por Tonos Enteros.

estado interno del consciente, continúa la transformación del tema inicial, sustituyendo la figuración binaria por la figuración ternaria. Esta transformación rítmica expresa el cambio total del estado consciente al deseo interno subconsciente de la ninfa; metafóricamente, Náyade recuerda su estado inicial, expresado en el siguiente verso del poema traducido del francés al español: “Pan, ya no te temo, ahora te pertenezco”. La reiteración del tema inicial se relaciona con la expresión “ya no te temo”, sentimiento inicial, mientras que la transformación del tema inicial en figuras ternarias se asocia a la expresión “ahora te pertenezco”, esto da a entender que finalmente la Náyade deja a un lado el temor y los prejuicios y se entrega totalmente a sus sentimientos hacia el dios.

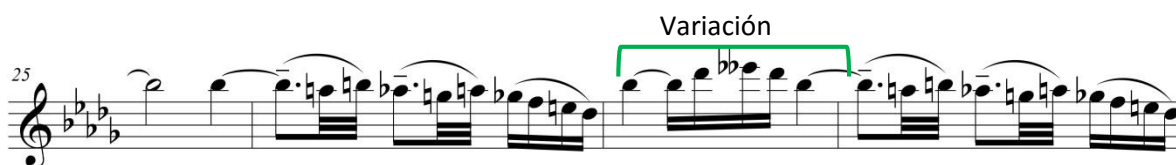


Figura 176. Reiteración del tema inicial con variación. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Debussy, Claude Achille, Syrinx. Recuperado de: [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy\\_-\\_Syrinx\\_\(solo\\_flute\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy_-_Syrinx_(solo_flute).pdf)

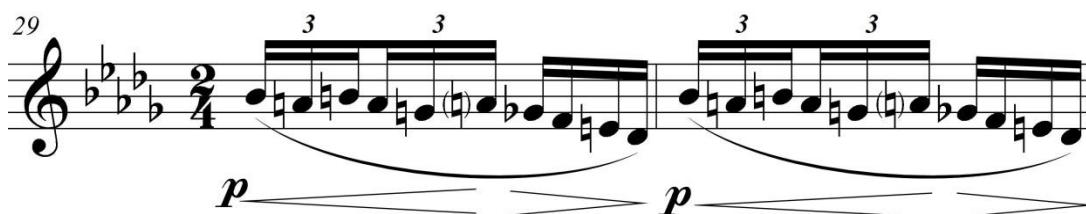


Figura 177. Transformación del tema inicial, cambio de figuración binaria a figuración ternaria. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Debussy, Claude Achille, Syrinx. Recuperado de: [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy\\_-\\_Syrinx\\_\(solo\\_flute\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy_-_Syrinx_(solo_flute).pdf)

Esta transformación del tema inicial se encadena a un segmento conclusivo al cual podría catalogársele como Coda. En este segmento el centro tonal de Re bemol se establece como tono principal, lo cual representa el triunfo del subconsciente sobre el consciente. Hasta el compás 30, existía una clara interacción entre ambos centros tonales, Si bemol y Re bemol, pero a partir del compás 31 hasta el final, solo se hacen presentes los elementos de la ETE de Re bemol. Este último segmento ilustra la superposición definitiva del deseo del subconsciente sobre la realidad consciente de la ninfa. Esta cede finalmente ante la seducción producida por el dios y el sonido de su flauta.

Durante su monólogo, la Náyade menciona la historia de Siringa, la ninfa a quien el dios Pan perseguía obsesivamente. Náyade expresa su admiración hacia la Siringa, deseando ser también anhelada por el dios. Durante la narración de la historia de Siringa, la Náyade termina totalmente sumergida en un estado de éxtasis, extraviándose de la realidad, quedando cautiva de su intenso deseo.

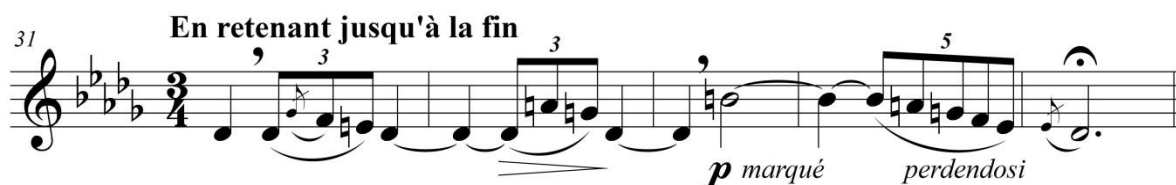


Figura 178. Segmento conclusivo, ETE Re bemol. Adaptado de: International Music Sheet Library Project, IMSLP (s.f). Debussy, Claude Achille, Syrinx. Recuperado de: [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy\\_-\\_Syrinx\\_\(solo\\_flute\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy_-_Syrinx_(solo_flute).pdf)

La indicación colocada al inicio del fragmento, que traducida al español dice “reteniendo hasta el final”, ayuda a enfatizar y plantar en el oído del oyente el centro tonal de Re bemol, claramente expuesto en la reiteración de la nota de Re bemol a través de notas prolongadas y así

mismo la presencia de las notas que integran la ETE de Re bemol. El penúltimo compás coloca en primer plano la escala de tonos enteros de Re bemol, reafirmando el posicionamiento de Re bemol sobre Si bemol, del subconsciente sobre el consciente.

Un aspecto que cabe destacar en este segmento de conclusión es el uso de la irregularidad rítmica. Como se puede observar, el tiempo fuerte de cada compás es ocultado a través de las ligaduras de prolongación aplicadas a la nota que constituye el centro tonal. Así mismo el uso de la figuración ternaria e irregular (quintillo) para adornar el centro tonal aplica un aire místico al tema de cierre.

De esta manera concluye la pieza, luego de una breve pero exposición musical de no más de 3 minutos, pero con un amplio sentido metafórico. *Syrinx* o *La flauta de Pan* en el manuscrito original, más allá de ser una obra escrita bajo el concepto de música incidental, marcó el inicio de la era moderna de la música, junto con *Le Mer* y *El preludio de la siesta de un Fauno*, del mismo autor. A partir del impresionismo inicia el desplazamiento de la jerarquía tonal de los modos mayor y menor, para imponerse una nueva tendencia, enfocada en la exploración de modos de otras culturas, la creación de escalas, el uso sonoridades exóticas e inestables, el uso colores sonoros difusos y la exploración de formas que favorecieran una expresión menos estática que la propuesta durante los siglos anteriores.

A partir de las últimas décadas del siglo XIX, los compositores procuraron describir no solo estados de ánimo a través de imágenes sonoras, sino que así mismo surgió el interés por la naturaleza y los paisajes, el gusto por la música antigua y aborígen, los mitos antiguos acerca del origen del mundo tomados de culturas como la hindú, la nipona y la árabe. En un continente que, durante más de cuatro siglos, imperó la música nacida en las entrañas del academicismo, en medio de las altas sociedades y la iglesia romana, músicos como Debussy, Ravel, Bartok y

Shostakovic introdujeron nuevas concepciones originadas de la exploración de la música folclórica, los antiguos modos eclesiásticos, la música oriental y la música americana, como una propuesta innovadora en respuesta a la vasta exploración realizada al sistema tonal.

## 5. Conclusiones

Tal como lo define Latham (2008), el análisis es una disciplina progresiva, que integra una variedad de técnicas y procedimientos, que incluyen, además de los conocimientos teóricos en música, inquirir en otras áreas de conocimiento, tomando en cuenta que la música es un arte que inevitablemente se ve influenciado por las corrientes de pensamiento, costumbres y tradiciones de los pueblos; jamás ninguna corriente artística ha crecido aislada de su contexto social, filosófico, cultural y político. Además, son muchos los beneficios que acarrearán para el intérprete el trabajo del análisis desde sus dos perspectivas: hermenéutica y formalista. El análisis no solo aportará los conocimientos estructurales y las aplicaciones técnicas de una obra, sino que así mismo proporcionará al analista las luces que le permitirán apreciar desde otra perspectiva los aspectos semánticos y semiológicos que expresan un mensaje más allá de las meras propiedades del sonido.

Es labor del “intérprete”, ejercer a totalidad su título. Su profesión no solo implica reproducir el mensaje sonoro plasmado a través de notas organizadas lógicamente y coherentemente; también le exige convertirse en un *diermeneutes*<sup>3</sup>, alguien que no solo recibe el mensaje de una fuente (en este caso una partitura) sino que descifra un pensamiento y lo comunica, lo dramatiza, lo expresa, capturando la atención de quien lo escucha, convenciendo y produciendo un efecto

---

<sup>3</sup> *Diermeneutes*: traducción al griego de la palabra *Intérprete*.

emocional a quien lo dirige. Por lo tanto, el análisis se constituye en una herramienta que contribuye a una correcta transmisión del mensaje musical, evitando al músico caer en el mecanicismo y ser cautivo de una apreciación vaga y reduccionista acerca de la música. De esta manera realizará un trabajo profundo y consciente de la técnica, con el fin de lograr la expresividad y comprensión requerida para una interpretación efectiva.

Es muy importante el conocimiento de la historia dentro de la realización del análisis de una obra, puesto que la música que se interpreta es música del pasado. La historia nos vislumbra un sinfín de imágenes, pensamientos y acontecimientos que aportarán la sensibilidad y percepción necesaria para efectuar una interpretación más a fin con el contexto que enmarca la obra y transmitirla a la audiencia. De esta manera la realización de un recital no solo será un espacio para el entretenimiento y el disfrute social, sino un exposición museológica en donde los asistentes podrán contemplar y apreciar los vestigios históricos guardados en cada melodía, progresión armónica o patrón rítmico desde el día de la creación de la notación musical hasta la música electroacústica.

Si el descubrimiento del arte es a la adquisición de la verdadera dimensión humana y social del hombre, el de la escritura lo es al de la historia. Con la escritura, la cuna de la civilización asiática, primero, y los egipcios, después, le dieron forma a la expresión de la máxima criatura de la tierra: el ser humano. Con el arte, nuestros antepasados prehistóricos se separaron definitivamente de su antigua forma de vida primitiva y se convirtieron en grandes civilizaciones.

Narración, exposición y análisis de los acontecimientos del pasado, sin decir si antes o después del descubrimiento de la escritura, son algunas de las acepciones que se le han reservado a su naturaleza. Lo referente a los seres humanos y su desarrollo colectivo, al igual que a los

sucesos, hechos o manifestaciones de la actividad humana de cualquier otro orden, entre ellos la música, también se une al concepto de historia. Desde los tiempos antiguos hasta nuestros días el término ha ido evolucionando al punto que hoy se le adiciona el valor de ser la “ruptura con la naturaleza causada por el despertar de la conciencia” de acuerdo con el criterio de Burckhardt.

Es, entonces, ese trasegar de la historia por los vericuetos del tiempo, el que le ha dado su majestad. Es su incursionar en todas las acciones y realizaciones del hombre el que le ha granjeado el seguimiento del mundo dotándola de un legado de presencias en la que, por supuesto, no ha estado ausente el arte en sus diversas manifestaciones. En lo que a la música hace alusión, investiga y describe las circunstancias históricas en la que se ha desarrollado en las distintas culturas del universo desde sus comienzos hasta nuestros días.

El interés de la historia por las artes visuales, auditivas y corporales, así como por su desarrollo, se ha extendido en forma insospechada en nuestros días. Desde esta se ha profundizado el deseo de conocer y estudiar más íntimamente el lenguaje maravilloso creado por el hombre hace más de 30 mil años. Que ello es así lo prueban los museos y salones de exposiciones donde se cuelgan pinturas; las galerías donde se muestran obras literarias o los teatros, salas de concierto y auditorios en donde el pueblo acude a escuchar los sonidos sublimes de las notas musicales de la obra de un maestro de cualquier época.

Esta es una pequeña contribución para que en el tiempo, arropado en la historia, queden inscritas las investigaciones sobre grandes maestros de la música y de una época que jugó uno de los papeles más significativos de entonces. Una respuesta más a los anhelos del público de todas las culturas y las condiciones sociales que reclaman investigaciones históricas por donde se pueda viajar por el conocimiento de una de las bellas artes.

**Referencias Bibliográficas**

- Beltrando-Patier, M-C., Gut, S., Gottfried, R., Pistone, D., Tosi, D. (2001). *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días, tomo 3, el Romanticismo*. España: ESPASA CALPE, S.A.
- Bertoni, A. (30 de diciembre de 2013). Flautístico, la comunidad de flautistas. *Syrinx o La Flauta de Pan, de C. Debussy - Un acercamiento a su interpretación*. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: <http://flautistico.com/articulos/syrinx-o-la-flauta-de-pan-de-debussy-un-acercamiento-a-su-interpretacion>
- Burkholder, J., Grout, D., Palisca, C. (2010). *Historia de la música Occidental, 8va Edición*. Traducción: Menéndez, G. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Ewell, L. (2004). *A Symbolist Melodrama: The Confluence of Poem and Music in Debussy's La Flûte de Pan (Tesis de doctorado)*. West Virginia University, College of Creative Arts. Virginia, United States. Recuperado de: <https://www.rodoni.ch/OPERNHAUS/pelleas/pelleas.pdf>
- Grupo Planeta, (2004). *AUDITORIUM, cinco siglos de música inmortal, vol. 2 comprender la música y guía asistida del oyente*. Barcelona, España: Planeta.
- IMSLP, International Music Sheet Library Project (s.f). *Bach, Johann Sebastian – Sonata in C major BWV 1033*. Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata\\_DoM\\_BWv\\_1033\\_FyP\\_Completa.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP324593-PMLP181746-Sonata_DoM_BWv_1033_FyP_Completa.pdf)
- IMSLP, International Music Sheet Library Project (s.f). *Borne, François – Fantaisie Brillante sur Carmen*. Recuperado de: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne\\_Carmen\\_Flute.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP248734-PMLP403211-Borne_Carmen_Flute.pdf)

IMSLP, International Music Sheet Library Project (s.f). *Debussy, Claude Achille - Syrinx*.  
Recuperado de: [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy\\_-  
\\_Syrinx\\_\(solo\\_flute\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy_-_Syrinx_(solo_flute).pdf)

IMSLP, International Music Sheet Library Project (s.f). *Widor, Charles Marie – Suite Opus 34*  
Recuperado de: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-  
Widor\\_op34n1\\_Suite\\_for\\_flute\\_and\\_piano.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP10118-Widor_op34n1_Suite_for_flute_and_piano.pdf)

Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música, Oxford Companion to Music*.  
México: Fondo de Cultura Económica.