

ASPECTOS INTERPRETATIVOS DE VILLA-LOBOS A TRAVES DE
ASSOBIO A JATO

CARLOS ANDRÉS ÁÑEZ GÓMEZ

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES

BOGOTA, Noviembre de 2010

TABLA DE CONTENIDO

	Página
1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. DATOS BIOGRÁFICOS	3
3. ANÁLISIS Y APROXIMACIÓN DE LA FLAUTA EN SU OBRA.....	6
4. ANÁLISIS FORMAL E INTERPRETATIVO DE <i>ASSOBIO A JATO</i>	12
4.1. Primer movimiento. <i>Allegro non troppo</i>	12
4.2. Segundo movimiento. <i>Adagio</i>	17
4.3. Tercer movimiento. <i>Vivo</i>	20
5. CONCLUSIONES.....	28
BIBLIOGRAFÍA.....	31
ANEXO (Partitura)	

1. INTRODUCCIÓN

El nacionalismo fue un movimiento incorporado en varios aspectos como política, ideológica y artísticamente, que nació gracias a la necesidad de establecer identidad y pertenencia por las costumbres de un país. Y así mismo se presentó en la música con el ánimo de incorporar elementos de las músicas populares tales como el ritmo, armonía y melodías. Y a lo largo de la historia ha existido cierta aprobación por este tipo de música, la razón es que la gente se siente identificada con el arte de su región. Y en este orden de ideas al momento de reconocer melodías y ritmos típicos de la música de su región se aprueba bien sea consciente o inconscientemente. Toda esta tendencia lleva consigo cambios en la manera de interpretar y en la manera como los compositores abordan sus composiciones. Uno de los compositores más conocidos por seguir estos lineamientos fue Bela Bartok, quien tomó la música húngara como su punto de partida, así mismo lo hicieron compositores como Smetana o Dvořák en Europa y músicos como Carlos Chaves y Silvestre Revueltas en México, Alberto Ginastera y Astor Piazzola en Argentina, Blas Emilio Atehortúa y Mauricio Nási en Colombia. Pero quizá el caso más reconocido en América Latina es el de Heitor Villa-Lobos, quien fue ganándose este lugar gracias a sus experiencias de vida y a su personalidad arrolladora. Este gran temperamento lo llevó a dejar impregnado en su música un sello único que hasta el momento no ha podido ser borrado. Esa grandiosa personalidad se hace presente en frases del mismo Villa-Lobos cuando decía: “El folclore soy yo”¹.

¹ Pascual, Josep. 2004. Guía universal de la música clásica. Barcelona: ediciones robinbook.

2. DATOS BIOGRÁFICOS

Nacido en Rio de Janeiro, Brasil, Villa-lobos se convirtió en el compositor más reconocido de su país. Su primer acercamiento a la música fue gracias a su padre, Raul, quien justo hasta antes de su muerte entrenó a Heitor en teoría musical además de dejarle grandes conocimientos en la interpretación del violonchelo y el clarinete cuando solo completaba los 11 años de vida. Opuesta al deseo de su padre, su madre Noemia no quería que Heitor estudiara música, y su único deseo es que estudiara física, incluso Heitor estudiaba guitarra con un vecino a escondidas de su madre, a quien le preocupaba de sobremanera que su carrera musical fuera causal de su deserción a la medicina. Sin embargo Villa-lobos continuó con su inclinación por la música además porque muchos familiares lo eran, como su abuelo y su tía, Zizinha quien por su parte sería una especialista en Bach, primer gran acercamiento que tendría Villa-lobos con uno de los más importantes exponentes del contrapunto. Su vida continuó con bastantes dificultades económicas las cuales contrarrestó con la venta de la biblioteca que su padre había dejado tras su muerte. Con la recolección de este dinero, Villa-lobos decidió viajar para sí conocer la cultura musical brasilera apropiándose así de varios ritmos nuevos e instrumentos autóctonos. Gracias a estos viajes se dice que Villa-lobos recolecto mas de mil temas musicales y ritmos folclóricos.

En uno de estos viajes obtiene un trabajo en una fábrica, allí se enamora con la hija del dueño con quien casi se casa. Gracias a la cercanía de este lugar con Argentina y también a que es una zona llena de influencia europea Villa-lobos decide seguir su camino y deja a su amada, de la misma forma como Bach dejaría a la hija de Buxtehude en Hamburgo, permitiendo crear una analogía entre los dos compositores.

Villa-lobos de repente conoce la música de Debussy sin admirarla demasiado gracias a su bajo nivel de estudio, pero es Arthur Rubinstein quien años más tarde le enseña las

fortalezas y secretos de esta música. Luego también escucha la música de Wagner y se impresiona con esta manera de componer, sin embargo el admirar y reconocer que estos compositores son bastante interesante no permite que Heitor se deje influenciar tanto a él como su forma de componer, tanto así que lo expresa a través de la siguiente frase: “Tan pronto como veo alguna influencia sobre mí, me sacudo y salto de ahí” (Heitor Villa-lobos)². Así pues Villa-lobos continua con sus composiciones, y con ellas llega un descontento general. Su obra había sido muy criticada, todo porque nadie comprendía su música. Uno de los que critico fuertemente su música fue el crítico de arte Oscar Guanabario quien dijo:

Este tipo de artista no puede ser entendido por los músicos simplemente porque él no se entiende a si mismo gracias al delirio de su fiebre compositiva. Sus trabajos son incoherentes, llenos de cacofonías musicales, y una conglomeración de notas musicales sin conexión. Lo que él quiere hacer es llenar hojas musicales y que el número de composiciones se midan por peso en toneladas sin que una sola página este llene de maestría. El señor Villa-lobos quien es aun joven, ha escrito mucho más de lo que un verdadero y activo compositor haya escrito a lo largo de su vida. Su idea no es componer `poco y bueno` sino `mucho` aunque no sea bueno. (Mariz, 1963:15 T de A)³

De esta manera se puede observar que así como lo grandes compositores a través de la historia, Villa-lobos tampoco fue aprobado en un principio por sus composiciones.

Fue solamente hasta el año 1923 completando los 36 años cuando Villa-lobos viaja a Europa, propiamente a Paris. Este viaje fue financiado gracias a que el famoso escritor Gilberto Amado gestionó, a través del gobierno, dinero para que Heitor realizara varios conciertos en Brasil y así poder ahorrar para así viajar a Paris. Viaje que fue apoyado por su gran amigo Rubinstein y por su archienemigo Guanabario.

Una de los aspectos que el resaltó fue que él no quería ir a Europa a estudiar sino a mostrar lo que había realizado. Gracias a este viaje tuvo mucho contacto con la música que se realizaba en Europa, y le permitió realizar viajes a Brasil para así traer

² MARIZ, Vasco. 1963. Monographs. Jacksonville, Florida: Pan american foundation, inc.

³ Mariz, Vasco. 1963. Monographs. Jacksonville: pan american foundation.

esta música Europea para darla a conocer en Brasil. Dirigió música de compositores como Ravel, Honegger, Roussel y Poulenc entre otros muchos grandes compositores. Esta es otra de las razones por las cuales Villa-lobos se convierte en uno de los músicos más importantes para la música latinoamericana, ya que fue él uno de los muchos que trajo consigo la música de occidente. Luego de tener un acceso tan cercano a un sistema musical tan serio en Europa, Villa-lobos ideó un plan de educación el cual siempre quiso hacer realidad pero no había podido ponerlo en marcha gracias a que no tenía ningún acercamiento a algún funcionario del gobierno. Hasta que conoce al coronel Joao Alberto Lins de Barros con quien podría realizar este sueño de hacer educación en su país, con un éxito tan grande que llego a tener un coro de 40,000 personas.

Continuaría viajando con frecuencia entre Europa, Brasil y Estados Unidos en donde sería un músico reconocido. A tal punto que dirigió las orquestas de Boston y Filadelfia. Finalmente a la edad de 72 años muere en su ciudad natal, en el año 1957.

3. ANÁLISIS Y APROXIMACIÓN DE LA FLAUTA EN SU OBRA

Bastantes fueron las obras en las cuales Villa-lobos incluyó la flauta, bien sea como instrumento solista o como parte de un ensamble. A continuación se encuentra un listado de todas las obras que incluyen flauta.

Obras para flauta

1. Choro N° 2 (1924, Rio de Janeiro)
Flauta y clarinete
2. Distribucao de flores (1937, Rio de Janeiro)
Flauta y guitarra
3. Bachiana Brasileira N° 6 (1938, Rio de Janeiro)
Flauta y fagot
4. Assobio a Jato (The jet whistle) (1950, Rio de Janeiro)
Flauta y violonchelo
5. Trio en cmenor (1913, Rio de Janeiro)
Flauta, violonchelo y piano
obra considerada perdida.
6. Quartour (1921, Rio de Janeiro)
Flauta, saxo alto en Mib, arpa, celesta y coro femenino.
7. Quartour (1928, Rio de Janeiro).
Flauta, oboe, clarinete y fagot.
8. Quinteto en forma de choro (1928, Paris)
Flauta, oboe, clarinete, fagot y corno).
9. Quinteto instrumental (1957, Rio de Janeiro)
Flauta, violín, viola, violonchelo y arpa

10. Quinteto de vientos: A roseira (1935, Rio de Janeiro)
Flauta, piccolo, clarinete, saxo, saxo bajo en Sib.
11. Sexteto Místico (1917, Rio de Janeiro)
Flauta, oboe, saxo alto en mib, arpa, celesta y guitarra.
12. Choro N° 7 - Settimino (1924, Rio de Janeiro)
flauta, oboe, clarinete, saxo alto, fagot, violí, violonchelo y tam tam(perc).
13. Octeto - dancas Africanas (1914/16, Rio de Janeiro)
Flauta, clarinete, fagot, 2 violines, cello, contrabajo y piano.
14. Noneto (1023?)
Flauta, oboe, saxo alto y baritono, celesta, arpa, piano, coro mixto y percusión
15. Poeme de lénfant et sa mère (1923)
Voz, flauta, clarinete y violonchelo
16. Sertao no Estio (1919, Rio de Janeiro)
Voz, flauta, clarinete, piano y quinteto de cuerdas.
17. Recouli (1908)
Flauta, clarinete y cuerdas
Obra no publicada, considerada perdida
18. Cocert Grosso (1959, México)
Flauta, oboe, clarinete, fagot y banda sinfónica)

Se observa entonces que fueron muchas las maneras como Villa-lobos admitió la flauta en su obra. Recurriendo a varias combinaciones de instrumentos explorando así varias sonoridades. Todas las obras tienen una mixtura de instrumentos diferentes, es decir, ningún ensamble es repetido. Esta manera de componer le da a su obra una originalidad especial, ya que para un instrumentista es muy llamativo encontrar ensambles tan innovadores como los que Villa-lobos intentó. Además de estas formas renovadas de ensambles se suma a su bien conocida original forma de composición, permitiendo que su música trascienda fronteras y generaciones.

Ahora bien se debe tener en cuenta la manera como Villa-lobos compuso a lo largo de su vida. Y es bueno resaltar un aspecto muy importante y curioso con respecto a la cronología de sus composiciones. Es usual que un compositor vaya mejorando su obra a medida que ésta está siendo construida. Y aquí es donde llega lo llamativo de Villa-lobos. Así lo afirma Mariz refiriéndose a los *Choros*:

La cronología de los *Choros* es de lo más curioso. Nos contó Villa-Lobos que, a veces, al dedicarse a la composición, le venía una idea por demás avanzada. Construía entonces su obra, pero le daba un número más elevado en la serie, esperando escribir más tarde algo intermediario. (Mariz.1987)

La manera que utilizaba era componer tomando las ideas que llegaran a su mente y sin desperdiciar las desarrollaba y las dejaba guardadas para así completar una serie conservando una coherencia entre la sucesión de piezas, caso ocurrente en los famosos *Choros*. Ahora bien ¿Cómo organizar la obra flautística de Villa-Lobos? ¿Acaso tuvo estas consideraciones escribiendo para flauta?

Se podría decir que en el caso de la flauta, Villa-Lobos quizá inconscientemente escribió su obra explorando poco a poco cuales eran las posibilidades interpretativas de esta. A juicio del autor existe una importancia en cuanto a la interpretación como tal y como música de cámara de dos de sus obras para flauta: *Bachiana Brasileira No.6* y *Assobio a jato*, obras que fueron compuestas en 1938 y 1950 respectivamente, estando éstas dentro de su último periodo de vida. Posteriormente solo existen 2 con flauta, un quinteto y el concierto grosso escrito para grupo de maderas y banda. Las dos obras antes mencionadas, la *Bachiana* y *Assobio a jato*, son las más conocidas en el repertorio para flauta, lo son gracias a la gran madurez que ya estaría logrando Villa-lobos por sus últimos años de vida.

Una de las influencias que marcó la obra de Villa-lobos fue la de Johann Sebastián Bach. Y es precisamente de este compositor de donde Heitor hace un ciclo de composiciones, a las cuales llamo: Las *Bachianas Brasileiras*. Este es un ciclo de

nueve piezas inspiradas en Bach. De esta manera definía Villa-Lobos la música de Bach: “J.S. Bach, el manantial folclórico universal, intermediario de todas las culturas,”⁴, dejando en claro su gran admiración por él. En esta serie de piezas lo que el compositor quiso fue reunir las melodías y ritmos existentes en la música urbana y rural brasilera incorporando el estilo de Bach, llegando así a sus Bachianas Brasileiras, una de sus composiciones más conocidas en el universo musical.

Las Bachianas son las siguientes:

- Bachiana Brasileira No.1 para ocho violonchelos (1930)
- Bachiana Brasileira No.2 para orquesta de cámara (1930)
- Bachiana Brasileira No.3 para piano y orquesta (1930)
- Bachiana Brasileira No.4 para piano solo (1930) y orquestada en 1936
- Bachiana Brasileira No.5 para soprano y ocho violonchelos (compuesta entre 1938 y 1945)
- Bachiana Brasileira No.6 para flauta y fagot (1938)
- Bachiana Brasileira No.7 para orquesta (1942)
- Bachiana Brasileira No.8 para orquesta (1944)
- Bachiana Brasileira No.9 para coro (1945)

Observando la orquestación que realiza para cada una de las Bachianas, se puede ver que son pocas las que son para música de cámara. Entre ellas las Bachianas No. 1, 5 y 6, siendo esta última la única en la que dos instrumentos de viento son protagonistas. Es allí donde se empieza a observar un gran interés por parte de Villa-Lobos por resaltar la flauta como instrumento melódico. Ese interés por la flauta lo heredó

⁴ Pascual, Josep. 2004. Guia universal de la musica clasica.Barcelona: ediciones robinbook.

gracias a que su acercamiento a la música tuvo como protagonista los *Choros*, que eran composiciones instrumentales en las que la improvisación esta era una de sus características principales: “En el *choro* raramente se utilizaba la voz. Los instrumentistas creaban música, improvisaban melodías o las variaban y creaban bellas armonías a través de ensambles originales.”⁵. Gracias a este contacto Villa-lobos compuso a lo largo de su vida muchos *choros* con bastante originalidad pensando en la instrumentación. No es gratuito que en el segundo de sus *choros* la flauta sea protagonista junto al clarinete. Prontamente Villa-lobos se va apropiando de la flauta a través de su obra y compondría varias obras entre las cuales se destacan su *Bachiana Brasileira No.6* para flauta y fagot, y *Assobio a jato* para flauta y violonchelo, esta última siendo objeto de análisis en este escrito.

La *Bachiana Brasileira No. 6* para flauta y fagot es en la única en la que solo dos instrumentos están en constante dialogo. A lo largo de sus dos movimientos contiene tanto elementos de la música brasilera como del estilo barroco de Bach. En el primer movimiento se puede percibir el estilo contrapuntístico bachiano desde el primer momento. Desde luego no se puede perder de vista que recurre a cambios tímbricos que le ayudan a conservar la independencia entre las voces mientras que al mismo tiempo se guarde la jerarquía de cada uno. Es decir si bien los dos instrumentos son totalmente melódicos se puede comprender cuando se está tomando el papel acompañante y cuando el papel principal. De esta manera queda claro el rol que cada instrumentista debe tomar al momento de tocar la pieza. En la mayoría de los casos la flauta toma un papel de solista y pocas veces acompañante, en este caso (primer movimiento) la flauta asume sus melodías como acompañamiento. La forma en que Villa-lobos la utiliza para acompañar es entendiendo que es un instrumento muy virtuoso el cual goza de gran facilidad para esbozar escalas y adornos a grandes velocidades. He aquí la gran importancia de esta pieza en el repertorio para flauta ya

⁵ Mariz, Vasco.1963. Monographs. Pg. 9 Jacksonville: pan American foundation.

que al mismo tiempo que produce melodías, toma este inusual papel. Este comportamiento es compartido entre los dos instrumentos a lo largo del movimiento, sin embargo la flauta también resalta en las pocas melodías que posee.

Ahora bien en el segundo movimiento se aprecia el mismo comportamiento del primero en cuanto al acompañamiento, mostrando en la flauta, bastante virtuosismo técnico y al mismo tiempo resaltando melodías insertadas en ese acompañamiento. Y este es una de las dificultades que el flautista debe resolver. De qué manera lograr que las líneas melódicas se entiendan diferenciando cada voz, otra de las razones por las cuales se convierte en repertorio casi obligado para un flautista. El aspecto que lo diferencia del primer movimiento es su carácter de libertad, así lo afirma Martin Llade en la siguiente cita: “Sólo dos instrumentos le bastan aquí al compositor para imitar con gran habilidad el tejido contrapuntístico de Bach en el primer movimiento. La fantasía, en cambio, es un allegro de carácter muy libre, sin tonalidad específica.”(Llade. <http://www.orfeoed.com/grandes0/go142.asp>).

De gran importancia es la manera como Villa-lobos se preocupa por crear un balance sonoro en su escritura para duetos. En este caso haciendo uso de un instrumento brillante, como es la flauta y el sonido oscuro del fagot. Este contraste de colores sería utilizado en otra de sus obras más famosas para música de cámara, *Assobio a jato*. Y no en vano estas dos obras están cronológicamente una detrás de la otra.

4. ANÁLISIS FORMAL E INTERPRETATIVO DE ASSOBIO A JATO

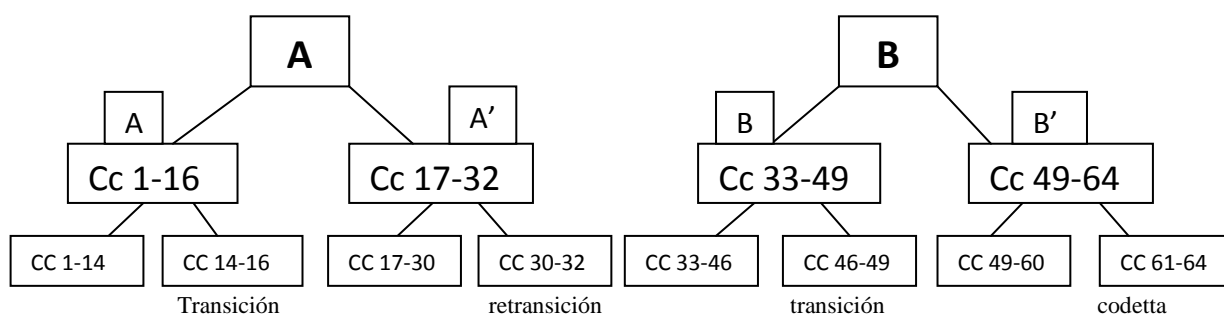
Assobio a jato o the jet whistle para flauta y violonchelo, obra compuesta en el año 1950. En esta se resaltan las posibilidades melódicas y técnicas tanto de la flauta como las del cello, este ultimo siendo el instrumento predilecto del brasilero. A lo largo de este análisis se observara que en esta pieza existe una relación muy cercana con la manera de composición de Bach, de alguna manera haciendo alusión a las Bachianas.

Assobio a jato está compuesta en tres movimientos, conservando la estructura de la forma sonata rápido-lento-rápido:

- *Allegro non troppo*
- *Adagio*
- *Vivo*

4.1 Primer movimiento *Allegro non troppo*.

El primer movimiento es una forma binaria simple descrita en la siguiente grafica:

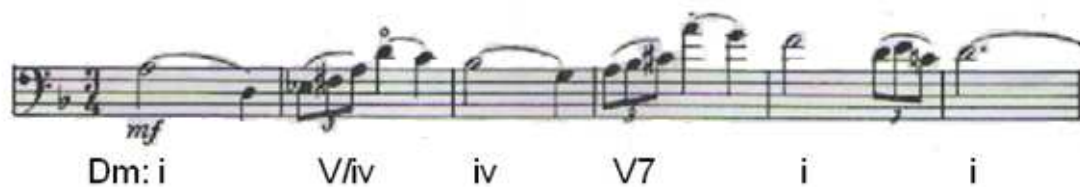


Como se puede observar en la gráfica anterior la forma se define entonces como AA'-BB'. En la que el principal elemento que divide las partes es la manera en que utiliza los instrumentos en cada sección, en la parte A con la melodía en el violonchelo y la flauta acompañante (haciendo alusión al primer movimiento de la Bachiana No. 6,

comportamiento indicado anteriormente) y en la parte B al contrario. Al final de cada sección existen un par de compases que hacen la función de transición para volver al tema principal, conducta utilizada por Bach a lo largo de su obra y tomando como ejemplo las invenciones. Finalizando con una *codetta* para darle clausura al movimiento.

El *Allegro non troppo* inicia con una melodía folclórica muy expresiva en el violonchelo, basándose en una armonía muy tradicional que podría decirse está tomada del barroco, haciendo una progresión muy característica de este periodo.

Compases 1-6



Esta es la melodía principal de todo el movimiento que será retomada en el compás 17. Mientras el violonchelo tiene la melodía la flauta está permanentemente haciendo un pedal en el quinto grado, acompañado de una apoyatura inferior. Este pedal cumple la función de darle la estabilidad rítmica mientras el cello hace la melodía con libertad y expresividad. Para culminar la primera sección de la primera parte, la flauta tiene una escala en terceras en ritmo de tresillos finalizando con el ritmo del pedal inicial pero en esta oportunidad haciendo una sensible superior al quinto grado, la función de esta escala es hacer una transición para que el cello retome la melodía principal en el compás 17

Compases 14-16



En esta imagen se puede observar la manera en que hace la transición entre la primera y segunda sección de este fragmento.

La primera parte de esta pieza termina con una sección la cual busca crear mucha tensión para finalizar con un pedal sobre el primer grado articulando la pieza en dos grandes secciones. Para la creación de esta tensión hace uso de varios elementos musicales como son *sforzandos* cada compás, acompañándolo de un *stringendo* y en la flauta hace una sucesión de cuatro cuartas finalizando con el pedal del inicio.

Compases 24-32

Retoma el motivo inicial

Se observa aquí los elementos que Villa-lobos utiliza para crear tensión como es el *stringendo*, *sforzando* y la sucesión de cuartas.

Como fue mencionado anteriormente el papel acompañante no es usual para un flautista y aquí radica la gran dificultad de la primera sección. El flautista debe comprender su papel a tal punto de llegar a un balance perfecto entre dinámica, carácter y ritmo. También hay que tener en cuenta que este rol está basado en la melodía principal, y es así como el flautista debe estar muy pendiente del *rubato* que el chelista proponga. Esta es la dificultad mayor en este punto, ya que si bien es de vital importancia que el flautista conserve un ritmo constante, también es indispensable dejarse llevar por la expresividad del violonchelo. Momento donde sería

importante que el fraseo permitiera el acompañamiento pertinente para el clímax del violonchelo. Este tipo de detalles son los que le dan un carácter propio a esta sección.

En la segunda gran sección del movimiento inicia con un cambio de roles, es decir, que mientras el violonchelo hace un acompañamiento la flauta toma el tema principal. De esta forma el cello es muy rítmico creando estabilidad, para que el tema de la flauta sea muy expresivo permitiendo que el intérprete realice *rubato* conservando el tempo que lleva el acompañamiento. El *rubato* que se señaló anteriormente también puede verse escrito en el momento en el que aparece el septillo, ya que este le da inestabilidad rítmica logrando cierta cercanía con la música popular brasilera logrando desfases rítmicos. Ahora bien en el compas 40 viene una sección en la cual crea una relación directa con la música de Bach al mismo tiempo logrando incorporar elementos de la música popular brasilera. En primer lugar crea un contrapunto, logrando dos melodías en la voz de la flauta mientras a la vez que esto sucede las voces van creándose con cierto desfase lo que hace que se sienta una libertad típica de la música popular.

Compases 40-45



Se puede observar claramente la polifonía que se crea en la voz de la flauta, resaltando siempre una voz superior y una voz inferior, haciendo las veces de bajo, aunque el violonchelo cumpla las funciones rítmicas y armónicas.

La segunda sección c. 49 comienza con el tema principal esta vez haciéndolo una octava arriba. Esta vez introduce un cambio, y es que en vez de hacer un fragmento basándose en la polifonía decide hacerlo melódico, para luego en el c. 56 retomar la

polifonía haciéndolo esta vez en tresillos permitiendo que el interprete muestre su calidad técnica y al mismo tiempo su total comprensión sobre la polifonía propuesta. La conformación de esta polifonía está definida por una escala desfasada por dos negras con puntillo, haciendo que la misma escala suene dos veces desfasadas permitiendo escuchar varias voces. Mientras que la voz de la flauta va en descenso tratando de llegar a algún relajamiento, la voz del cello va creando tensión a través de una sucesión de cuartas ascendentes para así llegar al c.60 en donde se forma una gran dominante llegando a la tensión necesaria para finalizar el movimiento.

Compases 56-59



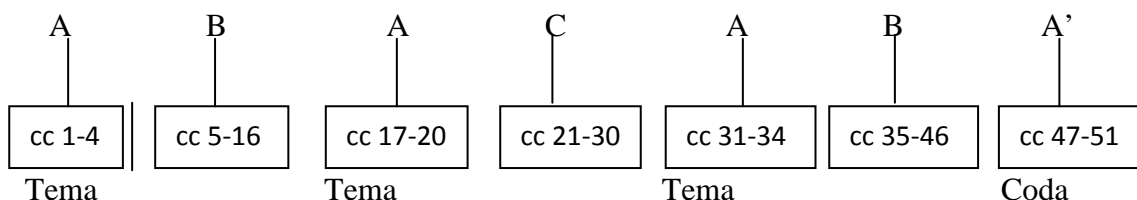
En esta imagen se puede observar la polifonía creada en la flauta y la manera en que en el cello hay un encadenamiento de cuartas logrando bastante tensión.

Para terminar el movimiento utiliza dos escalas en movimiento contrario, la flauta una escala cromática mientras que el violonchelo una escala de Re menor armónica finalizando los dos en tónica reafirmando la tonalidad y dándole bastante fuerza al final. Esta sección de la pieza se presta mucho para que el flautista demuestre su variedad de colores en el sonido, aspecto de gran importancia. En el momento en que existen varias voces como en el c. 40 o c. 56 se puede mostrar un color más oscuro ayudando a diferenciar las voces. Mientras tanto en el c. 51 se puede lograr un color más brillante para así resaltar el virtuosismo que se puede lograr en la flauta. Así se puede observar como Villa-lobos lograría a través de una pieza tan corta como este

primer movimiento, encontrar gran variedad de colores y dinámicas para hacer muy interesante el movimiento.

4.2 Segundo movimiento. *Adagio*.

Ya en el segundo movimiento la forma hace alusión a la forma rondo característica del periodo clásico. De esta forma acude a la forma ABACABA':



Así pues se observa claramente la forma que al momento de escucharla se hace evidente gracias a la sencillez del tema, permitiendo al oyente recordarlo con gran facilidad. El tema principal es el siguiente:

Compases 1-4



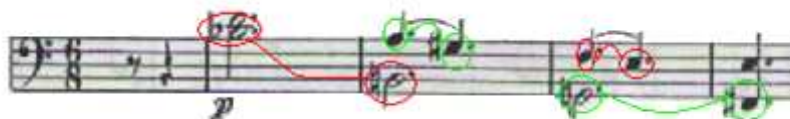
Gracias a dicha simplicidad del tema la forma se hace incuestionable y clara. El registro en el que está escrita permite que se exploren nuevos colores, totalmente distintos a los escuchados en el primer movimiento. Siendo este el registro grave en la flauta deja escuchar un sonido oscuro y pastoso, colores que permiten crear un ambiente de nostalgia y tristeza. Mientras la flauta lleva la melodía, el violonchelo acompaña permitiéndole al flautista libertad limitada. Este acompañamiento también ayuda a crear la atmosfera de melancolía gracias a la utilización de las dobles cuerdas acompañadas de bastantes cromatismos. Y es precisamente en los cromatismos donde

se puede encontrar el carácter de este movimiento. A lo largo de la historia los cromatismos siempre han permitido lograr gran expresividad en las melodías y se resalta aun más cuando estos son descendentes. Y esto hace alusión a la retórica musical en la cual los griegos fueron sus precursores.

De acuerdo con los escritores antiguos como Aristóteles, Cícero y Quintiliano, los oradores empleaban la retórica para controlar y dirigir las emociones de la audiencia, entonces en los manuales de lenguaje de la retórica clásica y en tratados de música barroca, el orador (el compositor) debía mover los afectos (emociones) del oyente.(Oxford music online, 2010 T de A)⁶

En este caso Villa-lobos hace uso de una figura musical tomada de la retórica para reforzar el espíritu y carácter. Esta figura tiene como nombre *passus duriusculus*, la cual consiste en uno o varios intervallos cromáticos descendentes los cuales logran que al oírlos se relacionen con sentimientos de tristeza y melancolía. Todo esto haciendo parte de la teoría de los afectos, teoría que Villa-lobos utilizaría con gran propiedad a lo largo del movimiento. Cabe resaltar que dicha teoría de los afectos también fue utilizada por Johan Sebastián Bach a lo largo de su obra.

Compases 1-4



Se puede observar que la línea del cello está acompañada

Constantemente de cromatismos.

⁶ George J. Buelow. "Affects, theory of the." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [14 Nov. 2010] <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253>>.

Tanto la flauta como el violonchelo dirigidos descendentemente colaborando con el color oscuro. En este inicio como a lo largo del movimiento se forma una importancia muy grande en el resultante rítmico entre los dos instrumentos. En el momento en que un instrumento carece del pulso el otro está presente para siempre dejar en claro la sensación de pulso. Y es gracias a estas impresiones como Villa-lobos se acerca fabulosamente a la música popular brasilera, ya que permite escuchar la síncopa, característica de la música brasilera, al mismo tiempo sin perder la sensación de pulso, de esta manera llegando a lo característico de Villa-lobos, como lo es la unión de la música clásica occidental con la música popular de su país.

Compases 1-4



Se puede observar la resultante rítmica, que permite que se escuche la síncopa y al mismo tiempo el pulso este presente.

El tema se repite en tres ocasiones con cierta variación en la segunda presentación. La parte B deja al descubierto la facilidad con que Villa-lobos explora la libertad en las melodías, incorporando en el compas de 6/8 la figura de cuatro semicorcheas. Esto le permite al chelista crear una atmosfera de independecia. A esta sección de libertad le suma cuatro fusas aumentando aun más esta sensación. Otro aspecto que ayuda a resaltar este efecto es la llegada anticipada en la flauta creando nuevamente la síncopa.

Compases 9-13

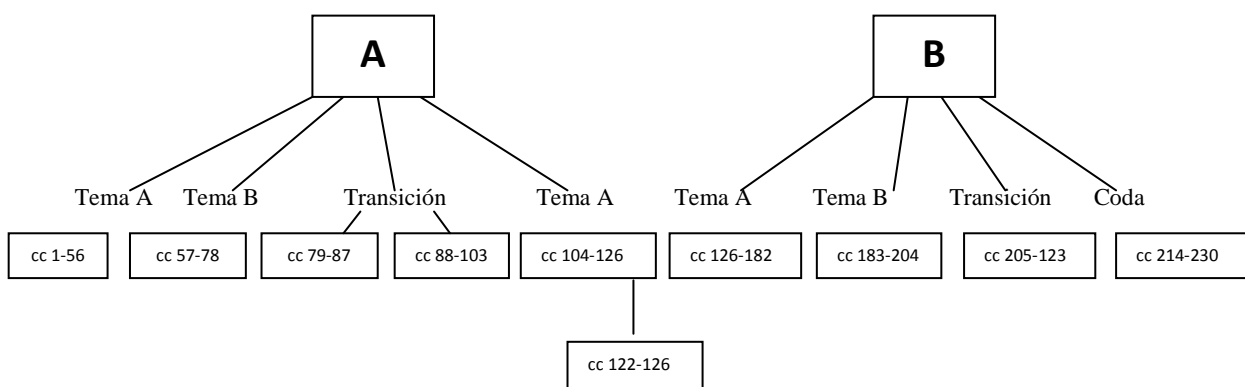


En esta grafica podemos observar en rojo, las semicorcheas creando libertad y en verde la llegada anticipada en forma de sincopa.

A lo largo de todo el movimiento se puede observar un comportamiento recurrente, mientras la flauta lleva la melodía, el violonchelo acompaña con dobles cuerdas haciendo de éste movimiento una muestra de la gran expresividad que logro Villalobos en el movimiento lento.

4.3 Tercer movimiento. *Vivo*.

El tercer movimiento tiene una forma binaria, igual al primer movimiento. Estas secciones a diferencia del primero están compuestas por dos temas principales. El primero presentado en la flauta en el c. 5 hasta el c. 20 y el segundo tema presentado por el cello en el c.57 al c. 61. En la siguiente gráfica se observa la forma con sus respectivas secciones:



El inicio de este tercer movimiento marca un gran contraste con el segundo movimiento, el violonchelo empieza solo, haciendo un *ostinato* dejando clara la tonalidad de Re menor, tiene un carácter pesado sin embargo gracias a que la célula que forma el *ostinato* es de dos compases.

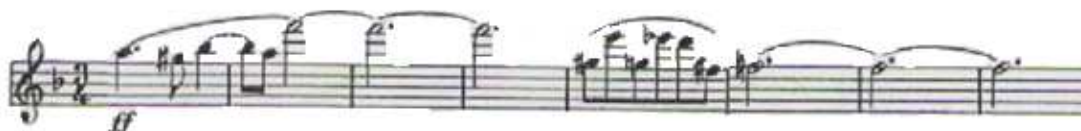
Compases 1-4



En rojo está señalada la célula que se repetirá mientras la flauta presenta el tema.

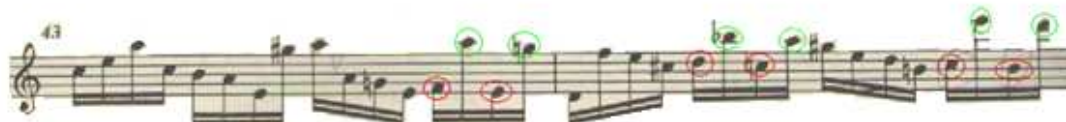
Mientras tanto la flauta hace la primera aparición del tema principal en el movimiento, tema que al igual que en el primer movimiento viene del folclore brasilero.

Compases 5-12



Este es un tema muy expresivo el cual contrasta con lo que continua en la flauta. Como se ha dicho con anterioridad, Villa-lobos fue siempre una persona muy apegada e influenciada por la música de Bach. Y gracias a esta gran influencia es que escribió pasajes como el que se describirá a continuación. El contrapunto era el mayor objetivo, logrando que en un mismo instrumento se perciba más de una voz, comportamiento señalado anteriormente en la bachiana No. 6. Haciendo este paralelo entre estos dos compositores se puede observar que los dos usan el mismo comportamiento en la flauta. Así como Bach en la *allemande* de su Partita en La menor para flauta sola BWV 1013, Villa-lobos hace uso de este comportamiento en esta obra de la siguiente manera:

Compases 43-44



En verde y rojo se puede ver el comportamiento contrapuntístico usado por Bach. (Fragmento de la partita para flauta sola BWV 1013)

Compases 21-25



Villa-Lobos, asimismo, usa esta técnica contrapuntística logrando el estilo Bachiano.

Esta técnica de composición fue utilizada en la música instrumental profana en el siglo XVIII. Esta manera de componer en la que las notas de un acorde son tocadas una detrás de la otra en vez de tocarlas al tiempo tenía por nombre *style brisé*. El diccionario Oxford Music lo define de la siguiente manera:

El estilo característico de la música de laúd del siglo 17, en el que las notas de un acorde no eran tocadas, sino arpegiadas. El estilo tuvo una influencia considerable sobre los compositores de final del siglo XVII e inicios del XVIII, especialmente en los compositores franceses como Couperins, d'Anglebert y Chambonnières, y también en J.S. Bach. (Oxford music online, 2010. T de A)⁷

Esta manera de composición además de permitir gran riqueza melódica y armónica, también logra resaltar la calidad técnica de los intérpretes, siendo este uno de los pasajes más complicados. Para la flauta hacer saltos de más de una octava tienen una

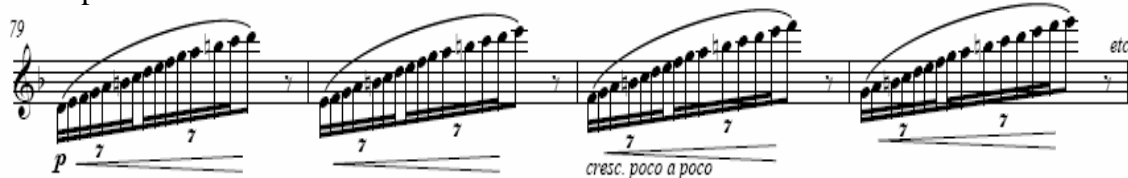
⁷ Latham Alison "style brisé." *The Oxford Companion to Music*. Ed. *Oxford Music Online*. [5 Nov. 2010] <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6525>>.

dificultad grande y esta se hace mayor cuando dichos saltos son ligados, como es el caso de este pasaje. Esta es la razón principal para que este sea uno de momentos de mayor cuidado ya que es necesario que suene cada nota. He aquí uno de los muchos momentos en los que se puede observar como Villa-lobos fue influenciado por Bach.

Luego hacia el c. 57 hay un *poco meno* en el cual el violonchelo presenta por primera vez en el movimiento una melodía como solista. Luego de presentarla, la flauta retoma nuevamente haciendo adornos sobre esta melodía, siempre muy cromáticos como será recurrente a lo largo de la pieza. En este caso este material cromático lo utiliza realizando una secuencia por cuartas ascendentes para luego descender realizando un comportamiento bastante cromático para llegar a un Mi bemol cambiando el color completamente para así darle paso al violonchelo quien culmina la sección. Este cambio de color también es un reto para el intérprete. Este pasaje contiene todos los registros de la flauta y gracias a esto el flautista tiene la dificultad de cambiar el color a medida que la escala va descendiendo. Efecto el cual solo se lograra con el total entendimiento de cada registro, lográndose bien sea por un cambio de embocadura o un cambio en la emisión del aire.

En este momento es cuando empieza la transición para retomar el tema, que en este caso será interpretado por el violonchelo. Esta transición está basada en una serie de escalas que van subiendo diatónicamente contrastando con lo sucedido justo antes, resaltando el virtuosismo técnico del flautista mientras el cello acompaña retomando el material del inicio pero esta vez haciendo un pequeño desarrollo de este.

Compases 79-82



Este pasaje resalta el virtuosismo del flautista en cuanto a la técnica, y también busca crear una tensión a medida que va subiendo.

Después de este paso virtuoso llega una sección de bastante libertad. Mientras la flauta hace un pedal en una nota aguda, el cello toca una célula amalgamada que busca confundir al oyente perdiendo la sensación de pulso constante, seguido de una escala en tresillos de la flauta quien vuelve a dejar el tempo claro gracias al acompañamiento que realizara mientras el violonchelo presenta la melodía principal

Compases 86-101

The image displays a musical score for measures 86-101, consisting of three systems of staves. The top system shows the flute part with a green horizontal bar indicating a pedal point on the note La. The middle system shows the cello part with red boxes highlighting a complex rhythmic pattern of four notes in a ternary measure. The bottom system shows the continuation of the flute and cello parts.

En verde se observa el pedal sobre La. Y en rojo se observa la amalgama, la cual trastoca el pulso introduciendo células de cuatro notas en un compas ternario.

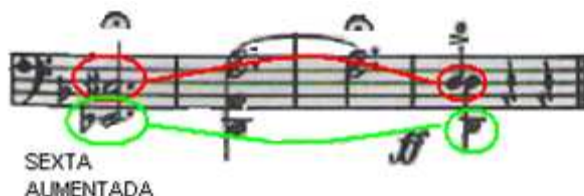
La siguiente parte de la obra tiene un cambio colorístico muy utilizado por Villa-lobos a los largo de la pieza. Esta sección hace alusión al primer movimiento donde la flauta acompaña al violonchelo. En este caso, envés de hacer un pedal adornado, la flauta hace las veces del bajo, pero en este caso explorando varios colores gracias a que utiliza varios registros para este propósito. En esta sección la flauta no tiene indicación alguna en lo que a dinámicas se refiere, aun así el flautista debe comprender que su rol

es nuevamente el de acompañante y de esta manera debe encontrar el color y carácter adecuado para no opacar al chelista. A medida que el violonchelo va llegando al clímax de la melodía la flauta sube en registro permitiendo una coherencia entre los dos instrumentos.

Una sección cadencial procede la melodía del cello conectando las dos partes que dividen el movimiento. Si bien no está escrito como una sección cadencial, la manera de escribirlo permite al intérprete tomarlo de esta manera. La razón más contundente es el pedal en el que el violonchelo permanece mientras la flauta muestra destreza técnica a través de un seisillo, ritmo poco visto en el movimiento.

Luego de esta cadencia viene la re-exposición de la pieza. No existe mucha diferencia entre la exposición y la re-exposición, solo al momento en que llega la coda. Esta sección tiene como indicación: *presto*, sin embargo, ésta como bastantes momentos en la obra, admite una libertad gracias al gran pedal del violonchelo. En cuanto a la parte del violonchelo se puede observar la influencia Europea impregnada en la obra de Villa-lobos. En este caso dicho pedal permite esbozar un acorde de sexta aumentada, bien sea una Alemana, francesa o italiana. En ningún momento hay más de las dos voces que dibujan dicha sexta aumentada, y por esta razón no se puede definir a cuál de los tres acordes pertenece. Si bien se hace alusión a estas, ninguna de estas por definición se dirige al acorde de tónica. Es decir ninguna tiene la función de dominante, y en este caso así funciona. Permitiendo la clara función de doble sensible de Re menor. Como se observa en la siguiente grafica, las notas son Mi bemol y Do sostenido, intervalo que permite una doble sensible hacia la tonalidad de la obra, la cual culmina con un contundente Re menor.

Compases 226-229



Se puede observar la doble sensible que busca crear la mayor tensión en el final de la pieza.

Ahora bien es en la coda de la cual la obra toma su nombre. Gracias a su acercamiento con músicos europeos, Villa-lobos conoce las técnicas extendidas de la flauta. Y es una de estas la cual le llama la atención, *the jet whistle*, que Villa-lobos lo llamó *assobio a jato*. Para Villa-lobos el uso de este efecto le recordaba el sonido de las turbinas de un jet:

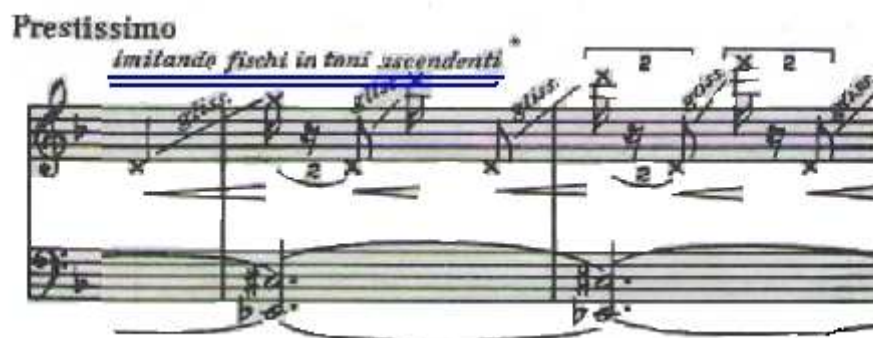
El título viene del nombre que Villa-lobos le dio a una técnica nueva y particular. En la cual el flautista emplea un *glissando* en el tercer movimiento recreando para él el sonido de un jet.

(Christiansen, Kai. 1997. <http://www.earsense.org/chamberbase/works/detail/?pkey=2606>)⁸

De hecho este efecto está descrito de la siguiente forma para que el interprete entienda como realizarlo: “Un *jet whistle* es un ataque de aire fuerte y enérgico que-como el nombre lo indica- aparece como la asociación con un rápido despegue de un avión a propulsión” (Levin y Mitropoulos-Bott. 2005). Cada compositor tiene su forma para escribir los efectos de acuerdo con sus necesidades, en este caso se utiliza la siguiente escritura.

⁸Earsense. 1997. "Heitor Villa Lobos". *Earsense*. www.earsense.org/chamberbase/works/detail/?pkey=2606

Compases 220-222



Se observa la notación a la que acudió Villa-lobos para el Jet whistle.

En la partitura también se ve la indicación: *imitando fischi in toni ascendenti*. Indicación que traduce: “imitando silbidos en tono ascendente”, esta premisa también viene acompañada de una nota al pie la cual indica:

La única manera para lograr el efecto que el compositor desea, es como está indicado en las palabras *imitando fischi in toni ascendenti*, es soplar dentro de la boquilla *fff* como si se estuviera calentando la flauta en un día frío (Villa-Lobos, Heitor. 1950. T de A)⁹

La obra culmina luego de una escala muy rápida, típica de este movimiento, resaltando los tres registros de la flauta. Primero con un Si en el registro agudo seguido con dos notas Re una en el registro medio y la segunda en el registro grave. Este final necesita de mucha energía al interpretarlo. Luego de crear tanta tensión como lo hace con las escalas y el efecto de *jet whistle* se busca liberar todas las tensiones con un acorde de Re menor. Y es de esta manera que los dos Re de la flauta tienen que tener bastante sonido para acompañar las dobles cuerdas que tiene el violonchelo en el final.

⁹ Villa-Lobos Heitor. 1953 [1950] *Assobio a jato*. Flauta y violonchelo. USA, Southern music publishing co.

5. CONCLUSIONES

Luego de esta descripción de la obra quedan claras las dos fuentes que tomo Villa-Lobos al momento de componer esta y otras obras de su catálogo. Dos fuentes que fue adquiriendo a lo largo de su vida y que dejó un sello único en su música. La música folclórica brasilera y Johann Sebastián Bach. “Estas dos fuentes tuvieron un rol decisivo en la formación del estilo musical de Heitor; por un lado la irreverencia y la libre improvisación de los choros; por el otro lado, la severa disciplina de la música de J. S. Bach.”¹⁰(Souza Lopes.2007)

Como se dijo inicialmente y a lo largo de este estudio, el nacionalismo es el movimiento que impregna la obra de Villa-Lobos. Y en ese orden de ideas ese debe ser la meta última al momento de la interpretación. Llegar a tal entendimiento de los elementos que componen su música para que su interpretación sea lo más aproximada posible a lo que el compositor quería escuchar.

Es indispensable el conocimiento y reconocimiento de los elementos de la música de Bach y de la música brasilera, como también tener bien en claro cuando se es acompañante y cuando protagonista principal. Tomando como base las dos piezas más importantes para flauta, mencionadas anteriormente, *Bachiana Brasileira No. 6* y *Assobio a jato*, es transcendental dejar en claro que para Villa-Lobos el timbre y color de los instrumentos era fundamental. Y de esta manera los intérpretes deben llegar a experimentar al extremo las sonoridades que se deben utilizar para desempeñar un rol u otro, refiriéndose al acompañamiento o protagonismo. En el caso de estas dos obras la flauta (instrumento brillante por naturaleza) esta contrastada por un instrumento de un color muy oscuro (el fagot o el violonchelo, dependiendo la obra). Y aquí es donde radica una de las mayores dificultades para los dos instrumentistas sin embargo este

¹⁰ Souza Lopes, José Ananias Souza Lopes.2007.” Heitor Villa-Lobos, un compositor brasileiro”.
<<http://www.flautistico.com/articulos/villa-lobos-un-compositor-brasilero>> [Consulta: 16 de octubre de 2010]

problema se hace mayor para el flautista, ya que si bien el violonchelo o el fagot son instrumentos que desempeñan acompañamientos en la mayoría de los casos haciendo las partes de bajo, la flauta no tiene como papel frecuente este rol. Precisamente allí es donde las habilidades intelectuales y técnicas deben salir a flote. Por un lado reconocer los componentes de cada sección en cuanto a forma y, construcción melódicas, armónicas y rítmicas. Y por otro lado desarrollar las habilidades técnicas para poder resolver los pasajes que poseen gran calidad técnica.

Ahora bien se debe tener en cuenta que no es posible contar con una solamente, ya que una debe estar acompañada de la otra. Esto se debe a que los pasajes de mayor dificultad técnica son aquellos en los que el entendimiento debe ser mayor gracias a que la gran cantidad de notas que existen tienen un sentido no solamente como melodía sencilla, sino que es en estos lugares donde el contrapunto y las melodías compuestas hacen su aparición. Las sensaciones también juegan un papel indispensable al interpretar cualquier pieza de Villa-Lobos. Si se toma como idea principal la música folclórica, queda al descubierto que las sensaciones son indispensables. La intuición se debe apoderar del momento de la interpretación, teniendo en cuenta que la música folclórica pertenece a las comunidades populares quienes mantienen sus tradiciones a lo largo de la historia. Por lo tanto es importante llegar a interpretar a Villa-Lobos con un sentido tradición popular. Siguiendo estas ideas, la música de Villa-Lobos invita al intérprete a proponer musicalmente para lograr el estilo entre académico y popular que es el resultante que se busca al interpretar obras pertenecientes al nacionalismo.

Ya para finalizar, es de suma importancia tener en cuenta todo el desarrollo compositivo por el que paso Villa-Lobos para llegar a su estilo único. Y de acuerdo con esto es indispensable tener siempre presente quizá una de las frases más impactantes y mas propias del compositor, la cual permite percibir el carácter de toda su obra: “El folclore soy yo”¹¹.

¹¹ Pascual, Josep. 2004. Guía universal de la música clásica. Barcelona: ediciones robinbook.

BIBLIOGRAFÍA

- Bach, Johann Sebastian. 1963. *Partita para flauta sola BWV 1013*. Flauta. Kassel: Barenreiter-verlag
- Buelow George J. "Affects, theory of the." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 14 Nov. 2010 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253>>.
- Christiansen, Kai. 1997. Villa-Lobos, *Assobio a Jato* (The Jet Whistle) <<http://www.earsense.org/chamberbase/works/detail/?pkey=2606>> [consulta: 10 de octubre de 2010]
- Latham Alison "style brisé." *The Oxford Companion to Music*. Ed. *Oxford Music Online*. [5 Nov. 2010] <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6525>>.
- Levin Carin y Mitropoulos-Bott Christina. 2005. *La flauta, posibilidades técnicas*. Idea books.
- Mariz, Vasco. 1963. *Monographs*. Jacksonville: pan american foundation.
- Otterbach, Friedemann. 1982. *Johann Sebastian Bach. Vida y obra*. Madrid: Alianza editorial.
- Pascual, Josep. 2004. *Guia universal de la música clásica*. Barcelona: ediciones robinbook.
- Souza Lopes, José Ananias Souza Lopes. 2007. "Heitor Villa-Lobos, un compositor brasileiro". <<http://www.flautistico.com/articulos/villa-lobos-un-compositor-brasileiro>> [Consulta: 16 de octubre de 2010]
- Villa-lobos, Heitor. 1953 [1950]. *Assobio a Jato*. Flauta y cello. USA: Southern music publishing.inc

33 *a tempo*

8

f *mf*

Measures 33-40: This system contains measures 33 through 40. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat. The tempo is marked *a tempo*. The first measure (33) starts with a forte (*f*) dynamic. The bass line begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, including a triplet in measure 34. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

40

8

Measures 40-46: This system contains measures 40 through 46. The musical notation continues with similar eighth-note patterns and slurs in both hands. The key signature remains one flat.

46 *a tempo*

8

rall.

Measures 46-52: This system contains measures 46 through 52. The tempo is marked *a tempo*. A *rall.* (rallentando) instruction is placed above the right hand in measure 49. The right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand maintains its accompaniment.

52

8

Measures 52-56: This system contains measures 52 through 56. The musical notation continues with eighth-note patterns and slurs in both hands.

56

8

Measures 56-60: This system contains measures 56 through 60. The musical notation continues with eighth-note patterns and slurs in both hands.

60

8

rall. D.C. 8

Measures 60-68: This system contains measures 60 through 68. The tempo is marked *rall.* (rallentando). The right hand features a more complex eighth-note pattern with many slurs. The left hand continues with its accompaniment. The system concludes with a double bar line and the instruction *D.C. 8* (Da Capo 8), indicating a repeat of the first eight measures of the piece.

Adagio (♩ = 138)

Musical score for measures 1-7. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*, *p*, *rit.*

Musical score for measures 8-13. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*.

Musical score for measures 14-21. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*, *p*.

Musical score for measures 22-30. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*.

Musical score for measures 31-39. Treble clef, bass clef. Tempo I, *p*.

Musical score for measures 40-47. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*, *p*, *rall.*

III

Vivo (♩. = 92)

Musical notation for measures 1-9. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Vivo' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The first system shows the right hand starting with a series of chords and moving to a more active melodic line in the final measures, marked with a forte (*ff*) dynamic. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 10-18. The right hand continues with a melodic line of eighth notes, featuring various accidentals. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 10 is marked with a circled '10'.

Musical notation for measures 19-25. The right hand features a melodic line with a dotted eighth note and sixteenth note pattern. A dotted line above the staff indicates a measure rest for the right hand in measure 20. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Measure 19 is marked with a circled '19'.

Musical notation for measures 26-31. The right hand has a more complex melodic line with many accidentals. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Measure 26 is marked with a circled '26'.

Musical notation for measures 32-38. The right hand continues with a highly active melodic line. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Measure 32 is marked with a circled '32'.

37

ff *pp* *f*
mf

41

ff *pp* *f*
p

45

tr. *tr.* *tr.*
p
tr.
pizz.

52

Poco meno

tr. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*
tr. *bel.* *arco* *f*

61

mf

66

mf

72

p

80

cresc. poco a poco

82

f

84

f

86

ff

92

allarg.

a tempo

97

Musical score for measures 97-100. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 97 features a complex sixteenth-note melody in the right hand and a bass line with chords in the left hand. Measures 98-100 continue with similar textures, including some triplets and slurs.

101

Musical score for measures 101-104. The right hand has a steady eighth-note accompaniment, while the left hand plays chords and moving lines. Measure 103 includes a triplet in the left hand.

105

Musical score for measures 105-108. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand features chords and melodic fragments. Measure 107 has a triplet in the left hand.

110

Musical score for measures 110-113. The right hand has a more active melody with slurs, and the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 112 includes a triplet in the left hand.

120

Musical score for measures 120-123. The right hand features a prominent sixteenth-note run in measure 121. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

124

Musical score for measures 124-127. Measure 124 includes a sixteenth-note run in the right hand. The score includes dynamic markings: *rall.* (ritardando) in measure 125 and *ff* (fortissimo) in measure 126. The tempo marking *a tempo* appears above measure 126. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment.

130

Musical score for measures 130-135. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 130 starts with a forte (f) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady bass accompaniment. Measures 131-135 continue the melodic development in the right hand.

136

Musical score for measures 136-141. The right hand continues with a melodic line, featuring slurs and accents. The left hand maintains the bass accompaniment. Measures 136-141 show further melodic progression.

142

Musical score for measures 142-147. A first ending bracket labeled '8' spans measures 145 and 146. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the bass accompaniment. Measures 142-147 show further melodic progression.

148

Musical score for measures 148-153. A first ending bracket labeled '8' spans measures 150 and 151. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the bass accompaniment. Measures 148-153 show further melodic progression.

154

Musical score for measures 154-158. A first ending bracket labeled '8' spans measures 156 and 157. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the bass accompaniment. Measures 154-158 show further melodic progression.

159

Musical score for measures 159-164. A first ending bracket labeled '8' spans measures 161 and 162. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the bass accompaniment. Measures 159-164 show further melodic progression.

163

ff pp mf

166

ff pp mf

169

174

tr acc

pin + + + + + + +

182

Poco meno

arco mf

188

192

Musical score for measures 192-195. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

196

Musical score for measures 196-203. The right hand continues with a melodic line of eighth notes and slurs. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines.

204

Musical score for measures 204-205. The right hand features a rapid ascending eighth-note scale starting on G4, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand accompaniment includes chords and eighth-note patterns.

206

Musical score for measures 206-207. The right hand continues with a rapid ascending eighth-note scale, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand accompaniment includes chords and eighth-note patterns. The instruction *cresc. poco a poco* is written in the left hand.

208

Musical score for measures 208-209. The right hand continues with a rapid ascending eighth-note scale, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand accompaniment includes chords and eighth-note patterns. The number '8' is written above the right hand staff in both measures.

210

213 **Presto**

216

219 **Prestissimo**

*imitando fischi in toni ascendenti**

223

*The only way to achieve the effect which the composer wishes, as indicated by the words *imitando fischi in toni ascendenti*, is to blow into the embouchure *fff* as if one were warming up the instrument on a cold day. The first blast should be fingered as a low D, the second E, and so on through A.