

## LA BALADA PARA FLAUTA Y PIANO DE FRANK MARTIN. CONSIDERACIONES ANALÍTICAS EN TORNO A SU EXPRESIÓN CREATIVA

Santiago José Báez Cervantes  
Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla

### RESUMEN

Las seis baladas para instrumento solista y orquesta o piano de Frank Martin se erigen como obras representativas de su lenguaje compositivo. A su vez, las tres baladas para instrumentos de viento han sido, y siguen siendo, objeto de estudio tanto en el ámbito pedagógico como en el ámbito interpretativo, por lo que son vertebradas como piezas legítimas de la literatura universal de saxofón, flauta y trombón. El presente artículo pretende dar continuidad al anterior (Báez, 2018), refiriendo en esta ocasión las principales características creativas de la *Balada para flauta y piano*.

**Palabras clave:** *Flauta, Balada, Música del Siglo XX, Compositores suizos, Frank Martin.*

### ABSTRACT

The six ballads for solo instrument and orchestra or piano by Frank Martin stand as representative works of his compositional language. In turn, the three ballads for wind instruments have been, and still are, the subject of study both in the pedagogical field and in the interpretive field, so they are articulated as legitimate pieces of universal literature of saxophone, flute and trombone. The present article intends to give continuity to the previous one (Báez, 2018), referring on this occasion the main creative characteristics of the *Ballad for flute and piano*.

**Keywords:** *Flute, Ballad, Twentieth century music, Swiss composers, Frank Martin.*

### INTRODUCCIÓN

Frank Martin escribió la *Balada para flauta y piano* en 1939, continuando cronológicamente la composición del género musical que comenzó un año atrás con la *Balada para saxofón y orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión*. De esta forma, el compositor afrontó el encargo del Concurso Nacional de Interpretación Musical de Ginebra, destinado a la modalidad de flauta travesera en dicho año, creando una pieza que

exhibiera destrezas instrumentales técnicas y musicales.<sup>1</sup> Maria Martin hace una reseña del propósito inicial de la pieza (Martin, 1984, p. 39):

La presente balada fue escrita originalmente para flauta y piano a comienzos de 1939 a petición del Concurso Internacional de Interpretación Musical de Ginebra [...] Primero se le pidió que resaltara todas las cualidades de los flautistas que competían en el concurso, especialmente la técnica. Frank Martin quiso que no solo fuera una exposición de dificultades instrumentales, sino también ser música verdadera, permitiendo a los jóvenes flautistas que también pudieran ejercitar su musicalidad y cualidades artísticas. Incluso el acompañamiento de piano es interesante y requiere un buen pianista para realizar todo el rico contenido musical. (Martin, 1984, p. 39)

En el mismo año, el director de orquesta Ernest Ansermet realizó una instrumentación de la obra, llegándola a estrenar en su versión orquestal con el flautista André Pepin el 27 de Noviembre de 1939 en Lausanne y el 29 de Noviembre de 1939 en Ginebra. El crítico Robert-Aloys Mosser reflejó la siguiente impresión tras del estreno de la versión de Ansermet en Ginebra:

La Balada exige en la parte del flautista virtuosismo con un fuerte sentido del ritmo. Al mismo tiempo la pieza contiene un sentimiento interior serio que se presta asimismo a las características expresivas de la flauta. (Robert-Aloys Mosser, citado en King, 1990, p. 135)

Asimismo, dos años más tarde Martin adaptó la instrumentación original de flauta y piano a flauta, orquesta de cuerda y piano, versión que estrenó el 28 de Noviembre de 1941 en Basilea el flautista Joseph Bopp y el director Paul Sacher.

Sin embargo, ésta no sería la única obra de concurso existente en el catálogo del compositor suizo pues el mencionado certamen decidió encargar el mismo formato de obra obligada a Martin en 1940, creando así la *Balada para trombón y piano*. Si tenemos en cuenta la relación entre las dos obras encomendadas para ser obligadas en el concurso de interpretación podemos observar que están escritas en una cierta brevedad respecto al resto de baladas (la *Balada para flauta y piano* tiene una duración aproximada de ocho minutos, mientras que la *Balada para trombón y piano* tiene una de siete), además de ser ideadas, en principio, para instrumento solista y acompañamiento de piano (instrumentación que continuaría en 1949 con su *Balada para violoncello y piano*). No obstante, las tres baladas para instrumentos de viento muestran una serie de características compositivas comunes, las cuales se relacionarán en la próxima publicación dando continuidad a la presente.

## FUNDAMENTOS CREATIVOS

*La Balada para flauta y piano* se enmarca dentro de la etapa de madurez que el compositor instauró en 1938 con la creación del oratorio profano *Le vin herbé*. Por entonces, Martin poseía un rico bagaje estilístico pues, desde sus primeras influencias de la tradición germánica y del impresionismo francés, había desarrollado un pronunciado interés por la música de la Antigüedad, de otras culturas y la propia de su tiempo. La dedicación al estudio de la técnica dodecafónica ocupó el quehacer artístico de Martin durante los años previos a la etapa madura, con lo que obtuvo una herramienta creativa que utilizaría sin mayor ortodoxia como medio de expresión (Báez, 2018, p. 34). Es por ello que las baladas para instrumentos de viento cuentan con una vertebración compositiva referente a la técnica de la Segunda Escuela de Viena, pero con un uso de las series de doce sonidos a favor de un lenguaje basado en la tradición.

---

<sup>1</sup> El Concurso Nacional de Interpretación Musical, denominado actualmente *The Geneva Competition*, tuvo su primera edición en 1939, coincidiendo así con el encargo de la obra obligada a Frank Martin.

Como se ha indicado, el uso que hizo Martin de la técnica dodecafónica no fue del todo convencional ya que el mismo compositor rechazó el posicionamiento estético de Schoenberg, siendo la armonía dentro de una tonalidad extendida el elemento predominante en su impronta personal (Billeter, s.f). Asimismo, el propio compositor dio a conocer su impresión al respecto, considerando el Dodecafonismo como una ruptura con la tonalidad:

Nunca use el sistema de doce tonos como Schoenberg lo hubiera imaginado, de una manera para destruir todo el sentido de la tonalidad... Me las arreglé para escribir música con funciones tonales que nunca o apenas tienen una tonalidad específica. Por supuesto, durante algunos breves momentos se puede encontrar una tonalidad evidente pero, en general, ésta es variable. No son modulaciones, sino que simplemente hay varias tonalidades a la vez, pero se puede mantener el sentido de las funciones tonales. (Frank Martin, citado en Brandt, 2015, p. 27)

Con este comentario podemos ver como Martin introduce el concepto de tonalidad en su música, basándose en funciones tonales articuladas en torno a ciertos centros tonales. En el mismo sentido, también nos habla de la relación entre la función que puede considerarse como modulación y la superposición de varias tonalidades, refiriendo de esta forma una suerte de politonalidad que vertebra el discurso armónico. No obstante, relacionando conceptos creativos de mayor ámbito, podemos indicar que los pilares que sustentaron el ideal musical de Martin fueron la melodía, la armonía y el ritmo:

Personalmente no creo que los grandes maestros de la música hubieran pensando “melodía primero”. Por otra parte, estoy completamente convencido de que no habrían pensado “armonía primero”. Digamos que uno puede encontrar muchos casos en los que, visiblemente, la melodía preexista a la armonía, al igual que otros muchos en los que la armonía condujo al hallazgo de la melodía. El compositor que no sepa cómo usar estas dos técnicas sería un músico pobre. Pero como regla general, estos dos elementos constitutivos de la música, con el ritmo aparte, forman un todo indivisible. (Frank Martin, citado en Martin, 1977, p. 81)

A su vez, Martin consideró la armonía como el elemento musical más importante a lo largo de su vida (Billeter, s.f). En su artículo *Defensa de la armonía*, Martin mostró su visión particular sobre el discurso armónico y su funcionalidad:

La armonía se mueve en el tiempo, así como la melodía. Así como la melodía es dependiente de la dimensión temporal, por ejemplo, del ritmo, ningún acorde tiene ningún significado fuera de su posición en una progresión armónica y frecuentemente hay un mayor polimelodismo en una secuencia de acordes homofónicos concebidos como armonías... Esto cambia sólo una vez que las diversas melodías y aquella que asume la función de la línea del bajo están tejidas entre sí para engendrar algún sentido armónico que a su vez otorga significado a las melodías y las sostiene. (Frank Martin, citado en Martin, 1977, p. 82)

En esta impresión, Martin dejó constancia de la trascendencia que para él tenía tanto la textura acordal como la función que ésta desempeña dentro de una textura de mayor amplitud en la que se polariza la melodía y el bajo, característica que, como veremos a continuación, está presente en la escritura de la balada.

En otro orden, Martin reveló lo que verdaderamente le importaba en la naturaleza de una obra, que era la grandeza que obtenga ésta por sí misma y no los sentimientos que el creador hubiera querido plasmar en ella, relegándolos a un segundo término ya que, en sus propias palabras, “un compositor lleva consigo mismo una imagen ideal del arte que va más allá de los sentimientos” (Frank Martin, citado en Pak, 2014, p.18). A colación de este pensamiento, podemos citar el ideal que para Martin supuso la inspiración, o como él

mismo denominó *técnica de la inspiración*, enunciando que de un compositor “se puede admirar el trabajo de sus manos pero no el trabajo de su espíritu” (Frank Martin, citado en King, 1990, p. 86).

Por último, es necesario resaltar el sentido romántico que el compositor infirió a sus baladas, ya que designó el continuo temporal como hilo conductor de un discurso musical narrativo-evocativo (Báez, 2018, p. 31). Esta concepción poética fue reafirmada a lo largo de su vida, pero desvinculó la asociación literaria explícita de la vertebración de la forma musical a favor de un ideal de música pura (Frank Martin, citado en Robinson, 2005).

## LENGUAJE COMPOSITIVO EN LA *BALADA PARA FLAUTA Y PIANO*: ESTRUCTURA, AGÓGICA Y DINÁMICA

La *Balada para flauta y piano* presenta una estructura en seis secciones que guardan una forma en arco respecto a la elaboración del material temático. De esta manera encontramos una introducción (A) que antecede a una gran sección de presentación y desarrollo de grupos temáticos (B), a la que dará continuidad una cadencia (C) que actúa como puente hacia (D). Asimismo, la sección D guarda relación con B respecto a la estructura y elaboración del material temático, con la inclusión de un desarrollo transitivo sobre material de A. Ya finalizada la sección D, la estructura presenta otra analogía con respecto al puente C, ahora en forma de reexposición parcial de B, seguida de una coda sobre material de D.

<b>Balada para flauta y piano</b>			
A: cc. 1-43 (43cc.)			Introducción
B (110cc.)	B <sub>1</sub> (51cc.)	b <sub>1</sub> : cc. 44-74 (31cc.)	Grupo temático B, sección 1
		b <sub>2</sub> : cc. 75-94 (20cc.)	Desarrollo 1
	B <sub>2</sub> (59cc.)	b <sub>3</sub> : cc. 95-121 (27cc.)	Grupo temático B, sección 2
		b <sub>4</sub> : cc. 122-153 (32cc.)	Desarrollo 2
C: cc. 154-199 (46cc.)			Cadencia y puente hacia D
D (83cc.)	D <sub>1</sub> (43cc.)	d <sub>1</sub> : cc. 200-229 (30cc.)	Grupo temático D, sección 1
		d <sub>2</sub> : cc. 230-242 (13cc.)	Transición sobre material de A
	D <sub>2</sub> (40cc.)	d <sub>3</sub> : cc. 243-271 (29cc.)	Grupo temático D, sección 2
		d <sub>4</sub> : cc. 272-282 (11cc.)	Puente hacia B'
B': cc. 283-323 (41cc.)			Reexposición de b <sub>1</sub> '
D' (35cc.)	D <sub>2</sub> '	d <sub>3</sub> ': cc. 324-345 (22cc.)	Variación de d <sub>3</sub> ', coda1
		d <sub>5</sub> : cc. 346-358 (13cc.)	Coda 2

Ilustración 1. Estructura de la *Balada para flauta y piano*

Si comparamos las secciones A, C y B' podemos observar que sus proporciones son similares (43, 46 y 41 compases, respectivamente); de igual modo, las secciones B y D destacan sobre las demás al estar elaboradas con mayor extensión (110 y 83 compases,

respectivamente). Es así como podemos observar una clara simetría en la alternancia de secciones introductorias o transitorias y secciones de desarrollo temático: A – B – C – D – B'. Por último, la sección D' correspondería a una gran sección de desarrollo, pero se encuentra elaborada con mayor brevedad, por lo que hablamos de una suerte de coda.

Como anteriormente hemos citado, la balada presenta una forma estructural en arco, en la que se delimitan secciones de exposición, desarrollo y reexposición del material. No obstante, dada la proliferación de secciones y elaboraciones de grupos temáticos, así como la equidad en proporciones estructurales, podemos hablar de la balada como forma rapsódica. En definitiva, Martín hace gala de un profundo arraigo en su bagaje estético, para lo cual se sirve de una estructura de mayor libertad en la que elabora un discurso musical en consonancia con la tradición.

La sección A (cc. 1 – 43) está marcada por un carácter introductorio, pues anticipa el material armónico en el que básicamente se sustentará el devenir de la obra (como son los pedales o centros tonales y los tetracordos). Asimismo, esta sección está construida en un sentido fraseológico de proporción áurea, obteniendo el punto de mayor tensión dinámica en el compás 32. Otra premisa a tener en cuenta es la agógica, pues el *Allegro ben moderato* que marca la negra a 118 es una de las indicaciones metronómicas más lentas en toda la balada (junto a la indicación *Lento* de la sección C en el compás 194). Tras un breve calderón da comienzo la sección B (cc. 44 – 153), que corresponde al primer gran desarrollo temático de la obra. Dada su gran extensión (es la sección mayor, con 110 compases) se divide de forma evidente en dos subsecciones de similares características, B<sub>1</sub> (cc. 44 – 94) y B<sub>2</sub> (cc. 95 – 153), las cuales se subdividen a su vez en dos pequeñas secciones (b<sub>1</sub> y b<sub>2</sub>, b<sub>3</sub> y b<sub>4</sub>, respectivamente).

Las secciones b<sub>1</sub> y b<sub>3</sub> comportan distintas exposiciones del grupo temático B, así como b<sub>2</sub> y b<sub>4</sub> desarrollan la correspondiente exposición del grupo temático. De esta manera se efectúa una correlación seccional, ya que existe una proporción funcional y estructural similar entre dichas secciones breves (31, 20, 27, 32 compases, respectivamente). La indicación agógica *Vivace* con negra igual a 192 será uniforme durante todo el transcurso de B. No obstante, la oscilación dinámica en B<sub>1</sub> fluctúa continuamente en dos estratos, el de la flauta y el del piano, sobresaliendo el primero; este matiz devendrá en un fraseo conjunto de ambos instrumentos a lo largo de B<sub>2</sub>, manteniendo el discurso musical en un largo *crescendo* hasta alcanzar el punto máximo en el compás 142. Tras este breve pasaje (cc. 142 – 146) los dos instrumentos vuelven a separar sus dinámicas identificando de nuevo dos estratos claramente diferenciados, lo que dará lugar a la cadencia de C.

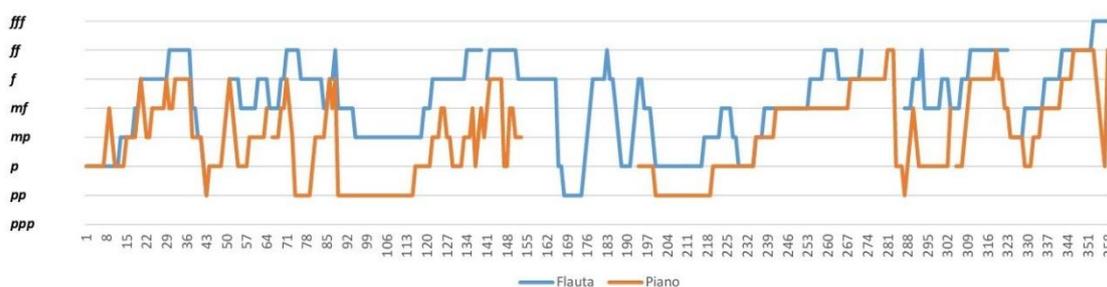


Ilustración 2. Dinámica de la *Balada para flauta y piano*

La sección C (cc. 154 – 199) se compone de una cadencia de la flauta sola y un breve pasaje transitorio sobre material de b<sub>1</sub> que sirve como puente hacia D. Asimismo, la agógica de C en el compás 194 (*Lento*) es la indicación de menor metrónomo en la obra, con una equivalencia de negra a 72, lo que, junto con A, conforman las secciones de menor agitación en lo que refiere al *tempo*. Seguidamente comienza la sección D (cc. 200 – 282) que, al igual que B, se divide en dos subsecciones de proporciones similares, D<sub>1</sub> y D<sub>2</sub> (43 y 40 compases, respectivamente). Además, estas subsecciones se subdividen en otras

secciones de mayor brevedad, guardando una cierta simetría en su estructuración:  $d_1$  y  $d_3$  comportan distintas exposiciones del material temático de D (con 30 y 29 compases, respectivamente), así como  $d_2$  es una transición sobre el material de A y  $d_4$  es un puente hacia la reexposición de B (con 13 y 11 compases, respectivamente). La indicación agógica *Con moto* y metrónomo blanca con puntillo igual a 44 (c. 200) se verá acelerada con el desarrollo de la sección D (como muestra la indicación *animando poco* del compás 216) hasta concluir en el *Presto* del compás 272, transición del piano solo que resolverá toda la tensión acumulada a lo largo de 72 compases en tan solo los 3 últimos compases de D (cc. 280 – 282). De igual modo, el sentido fraseológico de la dinámica va en comunión con la aceleración agógica, hecho que confiere un larguísimo y proporcional *crescendo* a toda la sección D.

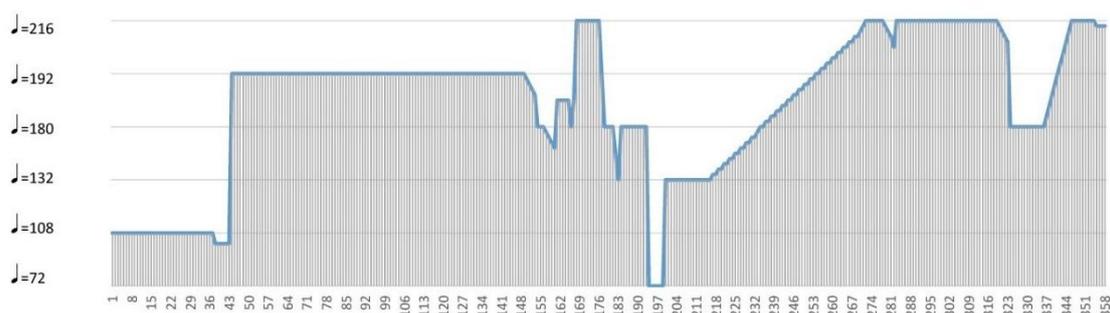


Ilustración 3. Agógica de la *Balada para flauta y piano*

A continuación de toda la exposición y desarrollo de las secciones A, B, C y D comienza un período de reexposición temática coincidiendo en un cierto sentido de proporción áurea. Es así como se reexpone  $b_1$  casi en su práctica totalidad (cc. 283 – 323), al igual que, seguidamente, se elabora una variación de  $d_3$  (cc. 324 – 345) para concluir con una brece sección  $d_5$  (cc. 346 – 358), por lo que se podría decir que se trata de una reexposición de  $D_2$  (de forma similar,  $D_2$  comporta 29 más 11 compases, y  $D_2'$  lo hace con 22 más 13 compases).<sup>2</sup> A través de  $D_2'$  se produce el mismo sentido fraseológico contenido en  $D_2$  en cuanto a dinámica y agógica; no obstante hay que tener en cuenta que esta nueva sección solo dispone de 22 compases para llevar a cabo dicha empresa (con respecto los 72 compases de  $D_2$ ). Asimismo, las secciones  $d_4$  y  $d_5$  se erigen como los puntos agógicos de mayor agitación en toda la obra (a pesar de la indicación *Molto vivace*, con equivalencia metronómica blanca con puntillo igual a 72, del compás 283).

## LENGUAJE COMPOSITIVO EN LA *BALADA PARA FLAUTA Y PIANO*: DESARROLLO ARMÓNICO, TEXTURA Y PRINCIPALES CÉLULAS TEMÁTICAS

Al igual que la *Balada para saxofón y orquesta*, la *Balada para flauta y piano* presenta una estructuración de los centros tonales en base a ciertas series dodecafónicas (Báez, 2018, p. 36), si bien es verdad que esta sistematización afecta tan solo a dos secciones ( $B_1$  y  $B_1'$ ). El resto de la estructura se articula en base tanto a la relación existente entre ciertos centros tonales como a su polaridad en el desarrollo modal de los tetracordos que caracterizan a las principales células temáticas. De esta forma observamos, por un lado, una clara referencia

<sup>2</sup> A pesar de la evidente analogía entre  $b_1$  y  $b_1'$ , existe una gran diferencia agógica entre las secciones pues las indicaciones metronómicas no son idénticas: *Vivace*, negra igual a 192, y *Molto vivace*, blanca con puntillo igual a 72 (equivalente a negra igual a 216).

funcional en los centros tonales de A, C y D', y por otro lado una mayor elaboración en B<sub>2</sub> y D.

Balada para flauta y piano			
Estructura		Centros tonales	
A: cc. 1-43		<b>Mi, Do#, La, Sol, Mi</b>	
B	B <sub>1</sub>	b <sub>1</sub> : cc. 44-74	<b>2 series dodecafónicas completas. 1ª:</b> Sib, Fa, Si, Mi, La, Mib, Re, Sol#, Sol, Do#, Fa#, Do, (La), (Sol#), (Si), (Fa#), (Do). <b>2ª:</b> Fa, Do, Fa#, Si, Mi, Sib, Sol, Do#, Lab, Re, Mib, La
		b <sub>2</sub> : cc. 75-94	<b>2 series dodecafónicas. 1ª (completa):</b> Sib, Fa, Si, Mi, La, Mib, Re, Sol#, Sol, Do#, Fa#, Do. <b>2ª (incompleta):</b> Fa, Do, Fa#, Si, Mi, Sib, Sol, Do#, (La#), (Fa#)
	B <sub>2</sub>	b <sub>3</sub> : cc. 95-121	<b>Fa#, Si, Fa, Do, Sol</b>
		b <sub>4</sub> : cc. 122-153	<b>Do#, Do, La, Fa#, Reb</b>
C: cc. 154-199		<b>Mi, La, Mi</b>	
D	D <sub>1</sub>	d <sub>1</sub> : cc. 200-229	<b>Do#, Re#, La, Do</b>
		d <sub>2</sub> : cc. 230-242	<b>Do, Do#, Fa#, La</b>
	D <sub>2</sub>	d <sub>3</sub> : cc. 243-271	<b>Re, Mi, La, Do#</b>
		d <sub>4</sub> : cc. 272-282	<b>La, Re#, Mi</b>
B': cc. 283-323		<b>2 series dodecafónicas completas. 1ª:</b> Sib, Fa, Si, Mi, La, Mib, Re, Sol#, Sol, Do#, Fa#, Do, (La), (Sol#), (Si), (Fa#), (Do). <b>2ª:</b> Fa, Do, Fa#, Si, Mi, Sib, Sol, Do#, Lab, Re, Mib, La, (Do)	
D'	D <sub>2</sub> '	d <sub>3</sub> ': cc. 324-345	<b>Mi</b>
		d <sub>5</sub> ': cc. 346-358	<b>Mi</b>

Ilustración 4. Centros tonales de la *Balada para flauta y piano*

Ya en el comienzo de la obra, Martin expone gran parte de las características de su lenguaje compositivo con el que elabora la balada. Por un lado, la flauta articula la primera célula temática principal utilizando dos tetracordos a distancias interválicas de semitono – tono – semitono: Fa# – Sol – La – Sib y Mi# – Fa# – Sol# – La (Ilustración 5).<sup>3</sup> Seguidamente se despliega una serie, no sistemática, donde podemos reconocer doce sonidos: Si# – Si – La# – Solx – Re – Fa – Sib – Mi – Re# – (Si) – (Do) – Fa# – Sol# – (Re#) – (La) – (Sol#) – Sol (falta el Do#, incluido en el centro tonal del piano). Por otro lado, el piano expone una serie de centros tonales a modo de pedales, Mi – Re# – Do#, sobre los que se cromatiza o sensibiliza la segunda menor.<sup>4</sup> Tras los cuatro compases iniciales se establece el centro tonal Do# de forma notoria, hecho al que contribuye el abandono del juego de segundas menores y mayores para desplegar el siguiente sistema escalar: Re – Re# – Mi – Fa# – Sol – La – Si – Do (cc. 5 – 10). A continuación se articula una nueva frase que repite casi literalmente todos los parámetros mencionados, teniendo en cuenta que el centro tonal se asentará en La para inmediatamente después articular Re con un sentido funcional de nexos hacia Sol (cc. 11 – 22). No obstante, en los compases 17 al 19 observamos una serie de cuatro sextas mayores y menores que, a la vez que imitan a la célula temática 1 (c. 3), forman dos tetracordos: Sol – Sol# – Sib – Si y Sib – Si – Re – Re#. La siguiente célula temática no es sino una derivación de la célula número 1 ya que, presentada por la flauta en los compases 20 y 21, mantiene un movimiento rítmico similar

<sup>3</sup> Al igual que en la *Balada para saxofón y orquesta*, Martin recurre a las relaciones interválicas de terceras menores para conferir la entidad de sus células: Fa# – La, Sol – Sib, Mi# – Sol#, Fa# – La.

<sup>4</sup> Insistiendo en las coincidencias con la mencionada obra para saxofón, se puede observar el uso reiterado de intervalos de segunda menor, así como terceras mayores y menores, séptimas mayores y novenas menores. Asimismo, el uso cerrado de disposiciones de acordes contribuye a engendrar un contrapunto con las cromatizaciones de cada sonido que los conforman, creando así no solo el discurso armónico, sino un discurso melódico dentro de una textura homofónica.

a ésta, además de articular una relación interválica de segunda menor y tercera menor dentro de un ámbito de tercera mayor (Ilustración 5).

a) **Allegro ben moderato** (♩=108)

*molto uguale*

*dolce*

*simile*

b)

*f*

Ilustración 5. *Balada para flauta y piano*: a) célula temática 1, cc. 1 – 4; b) célula temática 2, cc. 20 – 21

Tras la exposición de la célula temática 2, la flauta continúa con dos exposiciones de tetracordos sobre el centro tonal de Sol: La# – Si – Do# – Re y Re – Mib – Fa – Solb (cc. 22 – 25). En los siguientes cuatro compases se articulan una serie de parámetros característicos, tanto armónicos como rítmicos; en primer lugar, la sucesión de acordes responde a una serie de apoyaturas a distancia de terceras menores y mayores. De esta manera el acorde Lab – Dob – Mib – Solb resuelve sobre Fa – La – Do – Sol – Dob (Si enarmonizado), Lab – Dob – Mib – Solb sobre Fab – Lab – Dob – Sol – Sib, Do – Mib – Sol – Sib sobre La – Do# – Mi – Sol# – Mib (Re# enarmonizado), y Reb – Fa – Lab – Dob sobre Sib – Re – Fa – Lab – Mi (cc. 26 – 29). En segundo lugar, toda la sucesión acordal está descrita sobre un ritmo típico del folclore, como es el intercalado de los compases tres por cuatro y seis por ocho, por lo que, nuevamente, podemos observar el interés del compositor por el uso rítmico en otras expresiones musicales distintas a la tradición clásica (Báez, 2018, pp. 43 – 44). Finalmente, la flauta desarrolla una frase con una serie, no sistematizada, en la que podemos apreciar doce sonidos (cc. 26 – 31): Dob – Sib – Reb – Do – Mib – Solb – Fa – Mi – Sol – (Si) – (Sol) – (Fa) – (Do) – La – (Si) – Sol# – (Fa#) – Re – (Do#). A todo ello hay que apuntar la estabilización del centro tonal en Mi a partir del compás 30, así como la imitación sobre la célula temática 1 llevada a cabo entre la flauta y el piano (cc. 32 – 37). Asimismo, la última frase de A (cc. 38 – 43) comporta una variación del giro melódico efectuado en los compases 30 y 31.

La sección B está caracterizada por el uso de distintos procedimientos para determinar los centros tonales: B<sub>1</sub> (cc. 44 – 94) comprende cuatro series dodecafónicas en la línea del bajo, mientras que B<sub>2</sub> (cc. 95 – 153) basa su discurso armónico en función de las posibles polarizaciones funcionales de sus centros tonales. En la primera serie dodecafónica, la línea del bajo articula principalmente los sonidos en relaciones interválicas de cuartas justas y aumentadas, y quintas justas y disminuidas, guardando así cierta simetría (Ilustración 6). En cuanto al motivo vertebrado en la mano derecha del piano existe cierta polaridad por los centros tonales de Sib y La, ya que se mantienen notoriamente sus terceras mayores, Re y Do#. Junto a este motivo se yuxtapone otro basado en el tetracordo Do – Si – La – Lab y su homólogo rebajado medio tono con la ausencia del primer sonido, (Dob) – Sib – Lab – Sol. No obstante, a este motivo lo denominaremos en lo sucesivo como célula temática principal 3 (Ilustración 7), la cual tiene una breve consecución a la par que se desarrolla el resto de la serie dodecafónica del bajo, para finalizar su frase con otra reiteración de sí misma: Do# – Si# – La# – La (c. 51).<sup>5</sup> Si comparamos la célula temática 1 con la 3

<sup>5</sup> Asimismo, la consecución del motivo se basa en el siguiente sistema escalar: Do# – Re – Re# – Mi – Fa – Sol – Lab – Sib – Si (cc. 44 – 53).

observamos que, en parte, presentan cierta similitud tanto en base a la composición de tetracordos como en el movimiento contrario de estos.

**b1** (primera parte)

Ilustración 6. Esquema analítico de la *Balada para flauta y piano*, cc. 44 – 53

**Vivace** (♩=192)  
*marcato*

Ilustración 7. *Balada para flauta y piano*, célula temática 3, cc. 44 – 45

El desarrollo melódico de la flauta se estructura en tres frases y, a su vez, dos de ellas contienen elaboraciones no sistematizadas de series de doce sonidos. La primera de ellas se caracteriza por una célula de marcado carácter anacrúsico que reincide principalmente en la nota Do como principal punto de apoyo melódico (c. 51 – 55, 61), apareciendo así en sucesivas secciones (Ilustración 8).<sup>6</sup>

Ilustración 8. *Balada para flauta y piano*: a) c. 51, b) cc. 148 – 149, c) cc. 223 – 224

A continuación, la flauta despliega dos acordes de séptima disminuida, (Re# omitido) – Fa# – La – Do y Re – Fa – Sol# (Lab enarmonizado) – Si (Dob enarmonizado), quedando

<sup>6</sup> Este acusado carácter anacrúsico puede ser observado en la célula temática 2 de la *Balada para saxofón y orquesta* (Báez, 2018, p. 39).

configurados a distancia de séptima mayor, a lo que sigue una serie incompleta de doce sonidos (cc. 54 – 61): Do – Si – Mib – Lab – Re – Solb – Fa – Mi – Reb – (Mib) – Sol – Sib – (Do)<sup>7</sup>. La siguiente célula se basa en el carácter anacrúsico de la anterior célula (Ilustración 8), si bien es verdad que ahora presenta un patrón métrico de mayor desarrollo basado en el sistema escalar Re – Mib – Mi – Fa – Fa# – Lab:



Ilustración 9. *Balada para flauta y piano*, cc. 61 – 63

Además, la configuración de intervalos de dicho sistema escalar está estrechamente relacionada con la de la célula temática 2 (Ilustración 5), pues podemos extraer un patrón idéntico de segunda menor y tercera menor dentro de un ámbito de tercera mayor, así como otro parecido: Fa# – Fa – Re y Mib – Mi – Lab (ampliando el ámbito a la cuarta justa). Tras esta exposición, la flauta continúa con su segunda frase, a la que antecede con un compás de anacrusa (c. 65) en el que refleja una nueva elaboración métrica en tresillos de corchea. De esta manera se entreteje una imitación de la célula temática 2, respetando así el ya reiterado esquema interválico (cc. 66 – 67):



Ilustración 10. *Balada para flauta y piano*, cc. 66 – 67

Asimismo, la flauta continúa con el desarrollo de los tresillos, incidiendo tanto en la triada mayor y menor de Lab (a la que aludían las células de las Ilustraciones 8 y 9) como en el cromatismo que refleja, por ejemplo, la articulación de otro acorde de séptima disminuida en el compás 69. En este compás podemos observar como el centro tonal de Lab se superpone al de Re, creando así un acorde politonal (que tradicionalmente tendría una función de dominante secundaria) cuyo cometido es servir de apoyatura del siguiente centro, Mib. A continuación, el piano muestra una progresión de triadas mayores en relación, principalmente, de tercera menor: Mib – Do – La – Fa# (con inclusión de la triada de Mi). Por lo tanto, observamos un comportamiento armónico ya acontecido pues no sólo el ámbito en el que se despliega es de séptima disminuida, sino que la relación entre centros tonales a distancia de tercera menor fue elaborada en los compases 26 al 29.

En la sección  $b_2$  (cc. 75 – 94) tiene lugar la tercera frase del desarrollo melódico de la flauta, comenzando con una cita a la célula temática 3 (cc. 75 – 76), la cual secunda con una serie de doce sonidos (con el Do omitido): Mi – Reb – Sib – Solb – Mib – La – Si – Sol# – Mi# – Re – (Do#) – (Re#) – Fa# – Sol. Asimismo, sobre esta frase discurren las dos últimas serie dodecafónicas que establecen los centros tonales de  $B_1$ , siendo la tercera completa y la cuarta incompleta (cc. 75 – 94). Sin embargo, resulta significativa la articulación de triadas mayores y menores en la parte de piano desde el compás 85 al 89,

<sup>7</sup> Sobre esta serie cabe destacar que el piano comienza su segunda serie dodecafónica completa de  $b_1$ : Fa, Do, Fa#, Si, Mi, Sib, Sol, Do#, Lab, Re, Mib, La (cc. 54 – 74). No obstante, resulta significativo el contrapunto que rítmicamente intercalan las series de doce sonidos con el ostinato en negras del piano y los contratiempos de la flauta.

quedando nuevamente vertebrado el patrón interválico de segunda menor y tercera menor en un ámbito de tercera mayor: Mi – Do# – Do. El final de esta sección antecede el centro tonal con el que comienza  $b_3$ , estableciendo así un pedal sobre Fa# (cc. 89 – 94) sobre el que la flauta imita el diseño motivico de los compases 66 y 67, ahora basado en el tetracordo Mi – Fa – Sol – Lab:



Ilustración 11. Balada para flauta y piano, cc. 89 – 94

La textura de la sección  $b_3$  (cc. 95 – 121) y la primera parte de  $b_4$  (cc. 122 – 141) presenta dos elementos diferenciados: una polaridad entre la voz de la flauta y la línea del bajo (mano izquierda del piano), y un movimiento continuo en negras del registro medio (mano derecha del piano) con una textura homofónica basada en acordes de tres sonidos que continuamente se cromatizan.<sup>8</sup> De esta manera, el piano asienta los siguientes centros tonales: Fa# (cc. 95 – 106), Si (cc. 107 – 109), Fa (cc. 110 – 115), Do (cc. 116 – 118), Sol (cc. 119 – 121), Do# (cc. 122 – 125), Do (cc. 126 – 128), La (cc. 129 – 133) y Fa# (cc. 134 – 141).<sup>9</sup> A su vez, la flauta presenta una frase basada en dos células temáticas antes citadas; es así como podemos ver una clara analogía entre la célula Sib – Reb – Sib – La (cc. 95 – 99) y la célula temática 2 Reb – Do – La – Do (c. 20), así como entre los tetracordos La – Si – Do – Re, Mib – Reb – Do – Sib, Mi – Re – Do# – Si (cc. 102 – 106) y la célula temática 1 (cc. 1 – 4):



Ilustración 12. Balada para flauta y piano: a) cc. 96 – 99, b) cc. 102 – 106

Sin embargo, el ámbito interválico en el que se mueve el fraseo de la flauta incide, de manera cromática, en las siguientes terceras menores: Fa – Re (cc. 107 – 109), Re – Si (cc. 110 – 112), Fa# – Re# (cc. 112 – 115), Sol – Mi (cc. 116 – 119), Sol# – Mi# (c. 120). A continuación, se reexpone la primera frase de  $b_3$  en  $b_4$ , cobrando una mayor importancia el diálogo imitativo que efectúan la flauta y la línea del bajo para, de esta forma, reiterar y ampliar la progresión cromática de los compases 134 al 136 y concluir en una última frase (cc. 142 – 153). Dicha frase articula una serie de nueve triadas mayores que, en relación mayoritaria de tercera menor y segunda mayor, se suceden sobre un pedal de Fa#: Mib – Do – Fa – Sol – Mi – Do# – Sib – (Do) – Si – La – (Sol) – (Fa). Al final de la serie la flauta

<sup>8</sup> En relación a esta textura en dos partes hay que señalar el contraste métrico que Martín realiza entre los compases 95 y 136, pues la flauta yuxtapone su desarrollo en compás de dos por cuatro al del piano, escrito en tres por cuatro.

<sup>9</sup> En la consecución de los distintos centros tonales podemos advertir una cierta tonicidad en Fa#, en cuanto la progresión comienza y termina en dicho centro, así como una posible relación interválica en cuartas y quintas que se asemeja al comienzo de las series dodecafónicas de  $b_1$  (c. 44): Fa# – Si – Fa – Do – Sol – Do#. Asimismo, la serie de centros tonales continúa con otra relación ya acontecida, segunda y tercera menores: Do# – Do – La – Fa#.

realiza una variación de la célula contenida entre los compases 61 y 63 (Ilustración 13), la cual continúa en un Mi que actúa como tercera menor (Fab enarmonizado) del centro tonal de Reb. No obstante, el piano articula la tercera mayor del centro tonal (Fa) y despliega el tetracordo Mib – Re – Do – Si, aludiendo así a la célula temática 3. De esta manera se produce la estabilización de un centro tonal puramente bimodal.



Ilustración 13. *Balada para flauta y piano*, cc. 147 – 148

La cadencia de la flauta (cc. 154 – 193) se elabora a través del material contenido en la célula temática 1, constituyendo así una continua variación hasta su enlace con la entrada del piano (c. 194), donde realiza una breve exposición de la célula temática 3 sobre el centro tonal de Mi.<sup>10</sup> Asimismo, esta breve frase (cc. 194 – 199) sirve como nexo hacia la nueva sección D (cc. 200 – 282). El material temático es tratado de distinta forma tanto en  $d_1$  (cc. 200 – 229) como en  $d_2$  (cc. 230 – 242), pues en la primera sección se presentan dos nuevas células temáticas basadas cromáticamente en terceras y segundas menores (Ilustración 14), a diferencia de la segunda, que mantiene un breve desarrollo sobre la célula temática 1 para servir así como nexo hacia  $d_3$ . Los centros tonales vertebrados en el piano responden a un tipo de progresión; por un lado el centro de Do# guarda relación con el siguiente en Re#, mientras que el de La lo hace con Do.<sup>11</sup> Sin embargo, los dos últimos centros tonales de  $d_2$ , Fa# y La, sirven como antecedente de  $d_3$ .

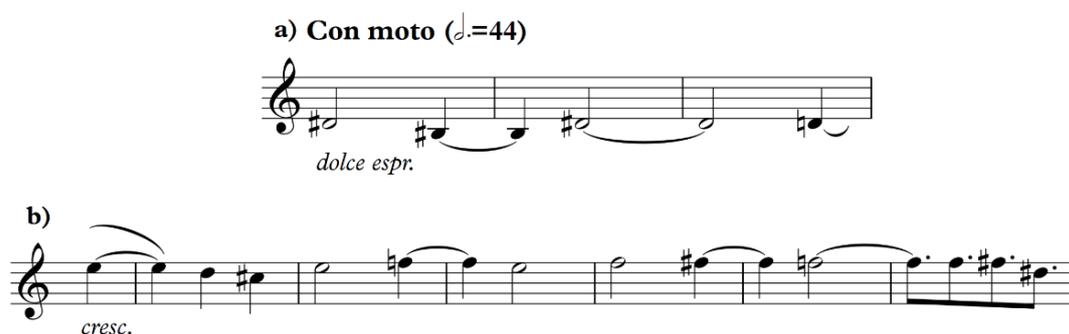


Ilustración 14. *Balada para flauta y piano*: a) célula temática 4, cc. 200 – 202; b) célula temática 5, cc. 216 – 222

En la sección  $d_3$  (cc. 243 – 271) el piano reexpone la frase de la flauta en  $d_1$  dentro de los centros tonales Re (cc. 243 – 255), Mi (cc. 256 – 263), La (cc. 264 – 266) y Do# (cc. 267 – 271). A su vez la flauta muestra un desarrollo variado: en primer lugar inicia un contramotivo imitando la célula temática 1 (cc. 243 – 258), así como cita el motivo aparecido en los compases 18 y 19 (cc. 259 – 263) para, finalmente, desplegar un pasaje cromático (cc. 264 – 271). Seguidamente, la breve sección cadencial del piano ( $d_4$ , cc. 272 – 282) denota un juego de octavas quebradas que alterna la triada mayor y menor de La con la triada mayor de Re#, para concluir con un pequeño nexo cromático (cc. 277 – 279)

<sup>10</sup> A su vez, la repetición de la serie dodecafónica parcial Mi – Si – Mi# – La# – Re# – La se resuelve, de forma transitoria, en un centro tonal de Sol# (cc. 198 – 199) que, funcionalmente, tiene sentido de dominante del nuevo centro en D, Do#.

<sup>11</sup> En los centros tonales de La, Do y Do# se ha considerado el acorde en tercera inversión, mostrando inicialmente la séptima en el bajo.

hacia el centro tonal de Mi: Sol# – Fa# – Re – Sol – (Re) – (Sol#) – (Fa#) – Si – Mi (cc. 280 – 282).<sup>12</sup> Este último pasaje supone el final de toda la continua exposición y desarrollo del material temático de la balada, prosiguiendo a continuación en las secciones de reexposición y coda final, elaboradas a través de  $b_1'$ ,  $d_3'$  y  $d_5$ .

La reexposición de  $b_1$  ( $b_1'$ , cc. 283 – 324) se realiza de forma casi idéntica, si bien es verdad que la flauta presenta una breve frase antes de la que sería su entrada en el compás 291, además de producirse un mayor desarrollo en el pasaje de las triadas mayores del piano para subrayar los centros tonales de Mib, La y Do.<sup>13</sup> Asimismo, la flauta vuelve a reiterar el carácter anacrúsico de la célula rítmica contenida a lo largo de los compases 148 y 149 (Ilustración 8), ahora articulada en los compases 318 y 319 con el despliegue de la octava de Si. A continuación, el Si se integra en una célula de tres sonidos en relación interválica de semitono (Si – Sib – La, cc. 319 – 323), motivo que ha tenido un cierto desarrollo imitativo a lo largo de la obra, si bien este pasaje aporta su punto álgido:

Ilustración 15. *Balada para flauta y piano*: a) cc. 319 – 320, b) c. 314, c) cc. 188 – 191, d) cc. 145 – 146, e) cc. 73 – 74, f) cc. 8 – 10, g) cc. 5 – 6

<sup>12</sup> Asimismo, el despliegue en octavas quebradas muestra un recurso técnico frecuente en la escritura pianística de Martin, como puede observarse en la *Balada para saxofón y orquesta* (Báez, 2018, p. 45).

<sup>13</sup> Otra de las principales diferencias es la referida a las indicaciones metronómicas de  $b_1$  y  $b_1'$ , tal y como se ha mencionado en el apartado anterior.

La última sección de reexposición consiste en una variación de  $d_3$  ( $d_3'$ , cc. 324 – 345): el piano elabora su frase recalcando el sistema escalar  $Fa\# - Fa - Sol - La\# - Sol\#$  sobre el centro tonal de Mi, mientras que la flauta inicia un despliegue de triadas ( $Do\# - Sib - Mi$ , cc. 325 – 328) seguido de un breve desarrollo de la célula temática 1, incidiendo cromáticamente sobre sonidos que reiteran la tonicidad propuesta por el piano. Por último, en la sección de coda final ( $d_5$ , cc. 346 – 358) la flauta sigue incidiendo de forma cromática en la tonicidad de Mi, la cual es articulada de forma bimodal por el piano. Asimismo, la flauta concluye con una cita al sistema escalar expresado anteriormente por el piano ( $Fa\# - Fa - Sol - La\# - Sol\#$ , cc. 353 – 358), subrayando con el último  $Sol\#$  la triada mayor que completa la fundamental y la quinta, Mi y Si, ejecutadas súbitamente por el piano en el último compás (c. 358).

## CONCLUSIONES

Frank Martin fue un compositor con voz propia y con un fuerte compromiso hacia la creación artística, tal como hemos podido constatar mediante la aproximación analítica llevada a cabo con la *Balada para flauta y piano*. Asimismo, Martin desarrolló un lenguaje compositivo original, sustentado en unos principios estilísticos que, sin obviar las vanguardias de su tiempo, fueron fieles a la tradición musical. En este sentido, el compositor suizo sentó unos fundamentos creativos mediante los cuales vertebró su intuición y técnica bajo una profunda coherencia respecto a su expresión artística: aunó el sentido de la estructura funcional armónica con el uso particular y no ortodoxo de la técnica dodecafónica. No obstante, el lenguaje compositivo de Martin en su etapa de madurez no sólo se circunscribe a tal concepto, sino que desarrolla otros tantos parámetros musicales a favor de una identidad melódica, armónica y rítmica. Por ello, Frank Martin se erige como un referente artístico autónomo del siglo XX, sensible a las corrientes estilísticas coetáneas y a la continuidad de la herencia tonal.

## REFERENCIAS

- Báez, S.J. (2017). Frank Martin: Las baladas para instrumentos de viento y orquesta o piano. Una aproximación analítica a su lenguaje compositivo (Tesis de grado). Conservatorio Superior de Música de Badajoz, Badajoz.
- (2018). Frank Martin: Balada para saxofón alto, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión. Una aproximación analítica a su lenguaje compositivo. AV Notas. Revista de Investigación Musical, núm. 5. Recuperado de <http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas> (última consulta: Noviembre de 2018).
- Billeter, B. (s.f). Frank Martin. The New Grove Dictionary of music and musicians. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com> (última consulta: Noviembre de 2011).
- Brandt, E. (2015) A Comparative Analysis of Frank Martin's Ballade for Flute and Ballade for Trombone (Tesis de máster). Recuperado de <https://baylor-ir.tdl.org/baylor-ir/handle/2104/9512> (última consulta: Marzo de 2017).
- Collins, G.T. (1980). The Eight Preludes for Piano of Fran Martin: A Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected Works of J. S. Bach, L. v. Beethoven, J. Brahms, F. Chopin, I. Albéniz, R. Schumann, A. Scriabin, F. Liszt, and K. Szymanowski (Tesis doctoral). Recuperado de <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc331301/> (última consulta: Marzo de 2017).
- King, Ch.W. (1990). Frank Martin: A Bio-Bibliography. Wesport, Estados Unidos: Greenwood Press.

- Martin, B. (1973). *Frank Martin ou La réalité du rêve*. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- Martin, F. y Piguet, J.C. (1967). *Entretiens sur la Musique*. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- Martin, F. (1972). *Ballade pour flute et piano*. Viena, Austria: Universal Edition.
- (1995) *Ecrits sur la Rythmique et pour les rythmiciens, les pédagogues, les musiciens*. Ginebra, Suiza: Papillon.
- Martin, M. (1984). *A propos de...: Commentaires de Frank Martin sur ses oeuvres*. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- (1977). *Frank Martin. Un Compositeur médite sur son art: Ecrits et pensées recueillis par sa femme*. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- (1990). *Souvenirs de ma vie avec Frank Martin*. Lausana, Suiza: L'Age d'Homme.
- Martínez Miura, E. (1990). *El suizo intranquilo. Una conmemoración del centenario de Frank Martin*. Scherzo. Revista de Música, núm. 49.
- Muller, A.D. (2012). *High Register Excerpts of Selected Alto Saxophone Concerti: A Critical Anthology* (Tesis doctoral). Recuperado de <http://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu%3A183029> (última consulta: Marzo de 2017).
- Pak, J. (2014). *Invention Through Synthesis: Former Composers Observed in Frank Martin's Huit Préludes pour le Piano* (Tesis doctoral). Recuperado de [https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/18555/Pak,%20Jooeun%20\(DM%20Piano\).pdf?sequence=1](https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/18555/Pak,%20Jooeun%20(DM%20Piano).pdf?sequence=1) (última consulta: Marzo de 2017).
- Perroux, A. (2001). *Frank Martin: ou l'insatiable quête*. Ginebra, Suiza: Papillon, 2001.
- Piguet, J.C. (1976). *Correspondances: 1934 – 1968*. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- Prevel, R. (2002). *Orfebres de la música*. Barcelona, España: Ediciones Robinbook.
- Robinson, B. (2005). *Frank Martin Ballade pour alto, orchestre à vent, clavecin et harpe*. Musikproduktion Höflich. Recuperado de [https://repertoire-explorer.musikmph.de/wp-content/uploads/vorworte\\_prefaces/370.html](https://repertoire-explorer.musikmph.de/wp-content/uploads/vorworte_prefaces/370.html) (última consulta: Marzo de 2017).
- Vicuña, M. (1957). *La vida musical en Suiza*. Revista Musical Chilena, vol. 11, núm. 55.