

7

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS  
NOTAS AL PROGRAMA  
QUE PRESENTA  
LUZ ARCELIA SUÁREZ RAMÍREZ

PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA  
EN FLAUTA TRANSVERSA

SINODALES:

VIOLETA CANTÚ  
HÉCTOR JARAMILLO  
GUADALUPE MARTÍNEZ

280946

MÉXICO, D.F. 2000



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# GRACIAS

A **LULU**, por su ayuda y por todo lo que hemos vivido.

A **HÉCTOR JARAMILLO**, por su cariño y ejemplo. Por su siempre amable disposición a darnos y a enseñarnos no solo para el ejercicio de la música, sino para el ejercicio de nuestras vidas.

A **VIOLETA CANTÚ**, por su feliz carácter y por todo lo que me ha enseñado.

A todos mis maestros con todo mi cariño y respeto. Con especial atención a **CARMEN VALDEZ**, a **FRANCISCO MARTÍNEZ GALNARES** y a **SALVADOR RODRÍGUEZ**.

A **MIS PADRES, HERMANOS y HERMANAS**, por todo. A **MÓNICA**, porque es ella.

A todos mis amigos, a quienes respeto profundamente porque día a día cumplen con su promesa de vida honesta y con la constante búsqueda de lo que es bueno para todos. **MIGUEL HERNÁNDEZ, GABRIELA PÉREZ, GABRIELA MÉNDEZ, ALETHIA LOZANO, MARTHA RODRÍGUEZ, GUADALUPE ZÁRATE, JAIME RUIZ LOBERA, GUSTAVO MARTÍN.**

*SONATA EN MI BEMOL MAYOR, BWV 1031,*  
**PARA FLAUTA Y CLAVE OBLIGADO.**

Johann Sebastian Bach.

(1685 - 1750)

En el presente trabajo se tratarán diversos aspectos en torno a la sonata en mi bemol mayor, BWV 1031, para flauta y clave obligado de Johann Sebastian Bach. Se darán elementos muy básicos sobre su vida, se hablará de su estada en Cöthen y en Leipzig, así como de las circunstancias en las que su música para flauta fue compuesta. Asimismo se definirá la estructura de una *Sonata a solo con clave obligado*, se hablará de las características que ponen en duda el que Johann Sebastian Bach sea el compositor de dicha sonata, se presentará un breve análisis armónico y formal de la sonata, y se hablará de los intérpretes a quienes Bach pudo haber tenido en cuenta para componer sus sonatas para flauta.

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach en 1685 y murió en Leipzig en 1750, es probablemente el caso más portentoso de genialidad en la historia de la música occidental. Su obra es un resumen de todo el saber musical que le precedió y asombra por el increíble volumen de su producción, por la calidad de sus obras y por su imaginación. Era un maestro indiscutible en el contrapunto, supo conjugar todos los elementos que tenía, como la armonía y las texturas sonoras, haciendo que cada pieza funcionara como una unidad indivisible. Su expresividad, su desarrollo claro y metódico, lo proyectan hacia el futuro en tal forma que, hoy en día, su estudio es riguroso en casi todas las áreas de formación del músico profesional.

Fue miembro del coro en Luneburg, de la orquesta de Weimar (1703), organista en Arnstadt, en Mühlhausen (1707), en Weimar (1708), en Cöthen (1717), y cantor de la iglesia de

Santo Tomás de Leipzig (1723) hasta su muerte. En vida se le estimó mucho más como organista que como compositor.

Lamentablemente, durante un lapso aproximado de un siglo, la tradición interpretativa de su música se perdió. Su actual consideración se debe principalmente a la revalorización que los Románticos hicieron de su música, principalmente Mendelssohn, incluyéndola en su repertorio para conciertos públicos.<sup>1</sup>

En 1717, J. S. Bach sale de Weimar y se dirige a Cöthen para ocupar el puesto de maestro de capilla con el príncipe Leopold de Anhalt - Cöthen. A diferencia de los lugares donde había estado antes, en éste el rito era calvinista, Bach no tenía grandes oportunidades de hacer corales o cantatas de temas religiosos ya que en las ceremonias no se permite el uso del órgano, ni cualquier expresión festiva o pomposa<sup>2</sup>. Sin embargo, la orquesta estaba formada por músicos muy capaces (a saber por los registros de sus salarios<sup>3</sup>), tales como C. F. Abel, E. G. Baron, G. Kirchhoff, J. H. Rolle, A. M. Wülken<sup>4</sup>, y los flautistas Johann Heinrich Freytag y Johann Gottlieb Würdig<sup>5</sup> y esto le permitió componer la mayor parte de su repertorio de cámara incluyendo las sonatas para flauta.

Después de Cöthen se va a Leipzig a ocupar el puesto de cantor en la escuela de Santo Tomás (1723). Bach no fue el primero en la lista de candidatos para ocupar el puesto, razón para que sus superiores lo hostigaran en sus quehaceres y para que no se sintiera cómodo con ellos<sup>6</sup>. En un momento, Johann Sebastian compuso todo lo necesario como para desentenderse un poco y

<sup>1</sup> Manuel Valls Gorina, Diccionario de la música (Madrid: Alianza Editorial, 1981), 84-85.

<sup>2</sup> Kurt Soldan, en J. S. Bach. Flötensonaten. (Berlin: Peters Nr 4461b, 1939).

<sup>3</sup> Ardal Powell, David Lasocki, Bach and the flute: The players, the instruments, the music, en Early Music, Vol 23, #1, febrero (London, 1995), 10.

<sup>4</sup> Carl Sanford Terry, The Music of Bach: An Introduction, (London: 1933), 48.

<sup>5</sup> Powell y Lasocki, (...), 10.

<sup>6</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians. S. v. "Bach, Johann Sebastian", 784.

dedicarse a la dirección del Collegium Musicum, una asociación de músicos profesionales y estudiantes de la universidad que ofrecía recitales públicos generalmente cada semana y a veces con mayor frecuencia. Es seguro que modificó algunas de las obras que ya había compuesto en Cöthen para tocarlas con ellos, sin embargo y aún cuando no hay evidencia, no se descarta la posibilidad de que haya compuesto algo de su música tanto para flauta como para otros instrumentos en Leipzig.<sup>7</sup>

Con respecto a las sonatas, es necesario definir un detalle muy importante. Existen diferencias radicales entre los tipos de sonatas que se hacían en los tiempos de Bach y su estructura se define a partir de su origen. Las *sonatas para un solista y clave obligado* surgen de las *sonatas a trío* (dos voces solistas y un bajo continuo), las cuales, a su vez, se desarrollaron más a partir de la música para orquesta que por el deseo de escuchar a un solista como sucedió con las sonatas *a solo* y *bajo continuo*. Esta sonata, la *sonata a trío*, ganó la preferencia de los compositores ya que proporcionaba un campo de trabajo más amplio y permitía desarrollar más el contrapunto.

Bach escribió pocas *sonatas a trío*, sin embargo, trabajó más sobre el modelo de *sonatas para un solista y clave obligado*, en el que fue pionero. En esta pieza el clave desarrolla una segunda voz solista sin descuidar el bajo transformándose en una *sonata a trío*<sup>8</sup>, de hecho, según Carl Philipp Emmanuel, a su padre le gustaba improvisar otra voz solista con la mano derecha del clave cuando realizaba un bajo continuo.<sup>9</sup>

Ahora bien, es muy distinto lo que se escucha en una sonata *a solo*, o *a trío*, y *bajo continuo*, y lo que se escucha en una sonata con *clave obligado*. Cuando en una pieza aparece la indicación *bajo continuo*, el acompañamiento que se escucha es una “improvisación” que el clavecinista (organista o pianista) está realizando, su partitura original sólo tiene escrito lo que corresponde al bajo, el cifrado (la armonía) y la parte del solista. La partitura de una sonata que

---

<sup>7</sup> *Idem*, 797.

<sup>8</sup> William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era* (New York: W. W. Norton & Company, 1983), 62-65.

<sup>9</sup> *The New Grove*, (...), 817.

lleva la indicación *clave obligado*, tiene escrita toda la parte del clave, a veces algún cifrado, y la parte del solista; esto quiere decir que lo que se está escuchando fue escrito totalmente por el compositor.

Tiempo atrás, contábamos 11 sonatas para flauta de Johann Sebastian Bach, sin embargo, ahora es evidente que las sonatas en mi bemol mayor BWV 1031, en sol menor BWV 1020 y en do mayor BWV 1033, no fueron escritas por él. Si las comparamos con cualquiera de las otras sonatas podremos notar que su estilo es completamente distinto: los juegos contrapuntísticos y la armonía son mucho más simples. Encuentran mayor parecido con la música de la siguiente generación, la de Carl Philipp Emmanuel Bach: melodías cortas de carácter galante y algo 'sentimental', un ritmo armónico lento, y las líneas melódicas a dos voces paralelas a una 3ª de distancia entre ellas.

Es curioso que Carl Philipp Emmanuel Bach afirmara que su padre hubiese compuesto la de do mayor y la de sol menor. Por otro lado es innegable el parentesco entre la de mi bemol mayor y la de sol menor, probablemente una misma persona las haya compuesto, tal vez el mismo Carl Philipp Emmanuel Bach<sup>10</sup>. No sería éste el único caso en el que el hijo de Johann Sebastian se 'equivocara' en sus atribuciones<sup>11</sup>, existe un documento en el que dice: "De los manuscritos que Breitkopf vende como mis obras, hay algunas que no lo son, por lo menos son antiguas y están mal escritas"<sup>12</sup>.

Quien haya sido el compositor, es muy probable que estuviera dentro del círculo social de Johann Sebastian Bach y que tuviera mucha influencia suya, tal vez requirió de su cooperación para hacerlas, quizás alguno de los alumnos que, después de someter la música a corrección, se hubiera sentido renuente a presentarla como propia.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Alfred Dürr, en Flötenmusik. BACH. Sonate C - dur BWV 1033, Sonaten Es - dur, g - moll für Flöte und obligates Cembalo BWV 1031, 1020, (Göttingen, 1974).

<sup>11</sup> Barthold Kuijken, en Johann Sebastian Bach. Flötensonaten, (Germany: Deutsche harmonia mundi y WDR, 1989), II.

<sup>12</sup> Dürr, (...).

<sup>13</sup> Hans Eppstein, en J. S. Bach, Flötensonaten (G. Enlag Verlag München, Stocksund 1981), V.

Hoy en día ya no se consideran de Johann Sebastian Bach, pero afirmar que no son de él es igual de problemático que decir quien las escribió y, en consecuencia, siguen apareciendo con su nombre en algunas ediciones así como en las listas de sus obras, con la observación de que su origen es incierto. De cualquier forma, es muy necesario considerar que hubo otros compositores cuyas obras son dignas de interpretarse, el hecho de que se excluyan de la lista de obras de Johann Sebastian Bach no implica un veredicto desfavorable en cuanto a la calidad de la composición. Estas sonatas representan una contribución muy buena al repertorio de la música para flauta del siglo XVIII.<sup>14</sup>

La sonata en mi bemol mayor, BWV 1031, tiene la indicación de *clave obligado*, es decir, una *sonata a trio* en la que la flauta y el clave dialogan como solistas y la mano izquierda del clave lleva la parte del bajo.

Tiene tres movimientos, *Allegro Moderato*, *Siciliana* y *Allegro*. El término *Allegro* quiere decir “alegre, feliz”. Prácticamente todos los diccionarios lo definen como un movimiento de tempo moderadamente rápido, sin embargo, se ha usado con una gran variedad de significados. En un principio no implicaba una velocidad determinada, se hablaba más bien del carácter de la música. Fue en los primeros años del siglo XVII que se empezó a utilizar como indicación de velocidad al grado que, años más tarde, los significados de *Allegro* y *Presto* ya no presentaban diferencias entre ellos. Brossard (teorista francés 1655 - 1730) decía que algunas veces quería decir rápido y otras veces ‘moderadamente rápido’. También había diferencias en el significado del concepto entre distintos países, Carl Philipp Emmanuel Bach observó que en Berlín el *allegro* era más rápido que en cualquier otro lado. Quantz, en su tratado, menciona que la velocidad de un

---

<sup>14</sup> Dürr, (...).

*Allegro* depende también de la habilidad del intérprete, dice que 'cualquier velocidad que se tome para el *Allegro*, nunca debe dejar de ser de movimiento razonable y controlado.'<sup>15</sup>

Los dos *Allegros* de la sonata son radicalmente distintos. En ambos, flauta y clave van dialogando, intercambian voces, luego aparecen empalmadas, y el bajo, a comparación de las sonatas cuya autenticidad no está en duda, es muy sencillo.

El primero, en 4/4, dice *Allegro Moderato*, esta marca le confiere una velocidad más bien tranquila, no rápida, sin embargo recordemos que éste no es el movimiento lento, es muy importante mantener el carácter de *allegro*. Este movimiento tiene gran similitud con el concierto italiano, en el que los *solí* y los *tutti* se van alternando: hay partes solistas para la flauta y para el clave, en las que sólo el bajo acompaña, esto funciona como el *solo*; y otras partes, en las que la flauta y el clave suenan juntos acompañados por el bajo, y esto es el *tutti*.

Es posible dividir éste primer *allegro* en tres secciones a partir de la armonía:

Compases	1 al 40	40 al 53	53 al 71
Región Tonal	Tónica	Subdominante	Tónica
Cadencias	cp 11-Eb / cp 14- Bb / cp 21-Eb cp 26-Bb / cp 32-Bb / cp 34-Bb Cp 36-Eb / cp 38-Eb	cp 40-Ab / cp 43-f / cp 49-c cp 52-(f)-Bb	cp 53-Eb / 56-Ab / cp 59-Ab cp 64-Bb / cp 66-Eb / cp 68-Eb cp 71-Eb

Aparentemente la segunda sección es la que menos cambios armónicos tiene, sin embargo, es la más inestable. Mientras en la primera sección va de Eb a Bb y en la última agrega Ab, en

<sup>15</sup> The New Grove (...), S. v. "Allegro", 285.

la parte central llega a la subdominante, de ahí al relativo menor, luego a la dominante del relativo, y de nuevo al relativo menor pero esta vez lo utiliza como un camino para llegar a la dominante del tono original y, finalmente, a Eb. Es interesante que, en lugar de pasar por la región de la dominante en la sección central, hubiera preferido la subdominante, se sustenta en el hecho de que ha pasado ya varias veces por la dominante en la primera parte. Esta inestabilidad permite al intérprete un campo de expresión más amplio.

El segundo *Allegro*, está en 3/8, y es la parte rápida de la sonata, es ágil y de movimiento constante, los juegos rítmicos son el factor determinante, síncopas, hemiolas, incluso la articulación. Su estructura es binaria:  $\parallel : A : \parallel : B-A : \parallel$ . La sección A comienza en Eb y termina en Bb. La sección B tiene mayor movimiento armónico, comienza en Bb (dominante), a los 8 compases cambia a c (relativo menor de la tonalidad original, Eb, o bien la submediante de ese mismo tono), y es esta región en la que la sección B se desarrolla, no en Bb; es una frase de 14 compases que se repite casi exactamente pero desde g (la dominante del relativo menor, o a la medianta del tono original); al final de la sección B define el g en el compás 99, y en un instante regresa a Eb para continuar hasta el final como en la sección A.

El segundo movimiento de la sonata, *Siciliana*, se trata de un solo para la flauta en el que el clave lleva un acompañamiento de acordes arpegiados. La *Siciliana* como su nombre lo indica, tuvo su origen en Sicilia a finales del siglo XVII y a principios del siglo XVIII. Normalmente lleva un acompañamiento de acordes rotos y melodía lírica con ritmos punteados, como en el caso de esta sonata. Probablemente la *siciliana* se haya derivado de la *jig* inglesa. Raramente se bailaba, casi desde el principio se desarrolló como un movimiento instrumental<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Nikolaus Harnoncourt, Baroque Music Today: Music as Speech: Ways to a New Understanding of Music, edited by Reinhard G. Pauly, translated by Mary O'Neill (Portland, Ore.: Amadeus Press, 1980), 234.

De las sonatas con acompañamiento que con seguridad sabemos fueron escritas por J. S. Bach, sólo una tiene un movimiento con título de danza, es la sonata en E, BWV 1035, y es también una *siciliana*; en ella desarrolla un canon entre la voz de la flauta y la de la mano derecha del clave, dejando muy atrás, hablando contrapuntísticamente, a la de mi bemol. También es de considerar que el movimiento lento es el que cambia de tono o de modo, en las sonatas cuya autenticidad es segura va a su homónimo o al relativo, en la sonata en mi bemol mayor cambia a sol menor, la dominante menor de su relativo o la medianta del tono original, el parentesco es algo complicado. Son algunas de las razones que ponen en duda su autenticidad.

A menudo, la música para un instrumento determinado se hacía por encargo de protectores ricos o pensando en algún intérprete de gran talento en especial. Sin embargo, no sabemos exactamente para quien compuso J. S. Bach sus sonatas para flauta, salvo casos muy específicos, como el de la sonata para violín, flauta y bajo continuo que aparece en la *Ofrenda Musical* BWV 1079, que compuso para el príncipe Federico de Prusia, o el de la sonata en E, BWV 1035, que presumiblemente fue escrita para Fredersdorf<sup>17</sup>.

Es seguro que Bach conoció y trabajó con flautistas de niveles muy variados y con toda seguridad, estos flautistas tenían instrumentos muy distintos y de manufacturas muy particulares. Es obvio que los instrumentos fueran de algunos años antes o contemporáneos a la época en la que Bach vivió. Lejos de verse impedido por ignorancia, o por haber sido partidario de algún aspecto particular en el carácter del instrumento, parece que Bach se ocupó más en experimentar sobre los estilos musicales que mejor se adecuaran a la flauta. El conocimiento de los instrumentos contemporáneos y la música que para ellos se compuso, indudablemente, debe haberlo influenciado y, por supuesto, al comparar, también debe haber afectado nuestra manera de ver su música. La diversidad en el timbre, en la afinación, el balance entre los registros y el potencial de los instrumentos que han llegado hasta nuestros días, aún aquellos que se originaron en el mismo lugar

---

<sup>17</sup> Kuijken, (...), 8.

y en el mismo momento, apoyan la idea de que los ideales de sonido y de expresión, así como las técnicas interpretativas, diferían entre los individuos tanto como sucede actualmente.<sup>18</sup>

Con base en muchas investigaciones se ha podido dar con algunos flautistas que, con seguridad, tuvieron contacto con J. S. Bach:

**Bach, Johann Gottfried Bernhard (1715 - 1739).** Tercer hijo de J. S. Bach. Vivió en Leipzig hasta 1735.

**Bach, Johann Jakob (1682 - 1722).** Hijo mayor de J. S. Bach. De 1704 – 12 fue oboísta de la guardia sueca; 1712 – 22 fue músico de la corte sueca; en 1712 o 1713 tomó clases con Buffardin en Constantinopla.

**Buffardin, Pierre Gabriel (1690 - 1768).** Es muy probable que haya tenido contacto con J. S. Bach en 1712 o 1713, cuando daba clases a J. Jakob Bach; en 1715 aparece registrado como primer flautista de la Orquesta Real de Dresde; en 1726 aparece en el *Concert Spirituel*; en 1728 presentó una flauta a Federico de Prusia, quien tenía entonces 16 años, poco más tarde el príncipe estaría tomando clases con Quantz; alrededor de 1733 conoció a W. F. Bach con quien estuvo más en contacto. En 1737 tocó en el *Concert Spirituel*; en 1742 hizo su primer libro de sonatas (perdido); en 1749, a la edad de 59, deja la orquesta de Dresde; es posible inventor del registro para la 'pata' de la flauta, así como del corcho con tornillo, aproximadamente en 1752; en 1764 escribe al *Mercure de France* afirmando que ha desarrollado un sistema sofisticado de cuartos de tonos. Aparece en una pintura, de fecha muy incierta, que Johann Sebastian Bach Junior (1748 - 78) realizó.

**Federico 'el Grande' de Prusia (1712 - 1786).** Conoció a J. S. Bach en 1747; Buffardin le obsequió una flauta en 1726; en 1728 recibió clases de Quantz; en 1738 le ofreció a

---

<sup>18</sup> Powell y Lasocki, (...), 19.

Blavet una posición como músico de la corte, que fue declinada; en 1740 fue coronado Rey de Prusia, C. P. E. Bach se incorpora como músico de su corte; en 1741 Quantz entra a su servicio con una plaza permanente; en 1745 escribe a Fredersdorf que Quantz fabricará para él dos flautas '*extraordinarias*'; en 1747 J. S. Bach visita Postdam, a partir de este encuentro surgiría la *Ofrenda Musical*.<sup>19</sup>

**Fredersdorf, Michael Gabriel (1708 - 1758).** Secretario personal y colega flautista de Federico 'el Grande' de Prusia.<sup>20</sup> Tuvo contacto con J. S. Bach en 1741 y lo conoció en 1747. Según A. Powell, D. Lasocki y B. Kuijken, la sonata en E, BWV 1035, fue compuesta para él.

**Freytag, Johann Heinrich (murió en 1720).** Conoció a J. S. Bach en 1717; a partir de 1713 fue flautista de la corte de Cöthen; existen seis sonatas escritas por él: 4 para flauta, 1 para oboe, 1 para flauta o violín. En el catálogo Breitkopf aparece una pieza de 1766, *Solo del Sigr. Freytag*.

**Gleditsch, Johann Caspar (1684 - 1747).** Posiblemente tuvo contacto con J. S. Bach en 1723. Estuvo como *stadtpeiffer* desde 1712; oboísta con Kuhnau y con Bach, su primer solo del que se tiene fecha fue en 1717; podía haber estado tocando la flauta dulce o la flauta en algunas cantatas cuando no se ocupaba del oboe.

**Koloff, Lorenz Christoph Mizler von (1711 - 1778).** Tuvo contacto con J. S. Bach en 1731, no se sabe cuando lo conoció. Estudió teclado con Bach, a quien recuerda como su 'buen amigo y tutor'; fue fundador de la *Leipzig Correspondirende Societät der musikalischen Wissenschaften*, de la cual fue miembro J. S. Bach. Pudo haber sido flautista del *collegium*. Aprendió de forma autodidacta y se interesaba en tocar música de mucha dificultad: en una carta del 6 de noviembre de 1736 a J. G

---

<sup>19</sup> Idem, 20.

<sup>20</sup> Kuijken, (...), 8.

Walther, le pide 'podría mandarme un concierto para flauta - uno que sea difícil de tocar'. Menciona la sonata a trío de la *Ofrenda Musical* en una carta de 1752 a Manfred Speiß.

**Quantz, Johann Joachim (1697 - 1773).** Tuvo contacto con Bach en 1717, lo conoció en 1731. Comenzó su preparación musical en 1707; en 1716 ingresó a la banda local de Dresde; en 1718 remplace a Friese en la *Kleine Kammermusik*, en Dresde; en 1724 visita Roma, posiblemente haya llevado consigo a su regreso, una flauta con una llave para el *c#* 'grave, si así fue, no es la flauta Biglioni del Museo de Bellas Artes de Boston; en 1725 conoce a Alessandro Scarlatti quien, a pesar de no gustarle mucho el instrumento, escribió algunas piezas para él; en 1726 visita París, tiene la llave de *D#*, y comienza su amigado con Blavet; en 1727 visita Londres, donde Weidemann y Festing eran flautistas; a partir de 1728 da clases a Federico 'el Grande' de Prusia; en 1731 escucha a J. S. Bach tocar el órgano en Dresde; en 1739 comienza a fabricar flautas; en 1741 entra al servicio del ya coronado rey Federico de Prusia con una base permanente; es muy probable que estuviera presente cuando Bach visitó Postdam en 1747; en 1752 publica su *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Ensayo de un Método para Aprender a Tocar la Flauta Transversa), en el que no hace mención de J. S. Bach ni de su música para flauta; en 1754 hace su autobiografía.

**Stähelin, Jacob von.** No se sabe cuando conoció a J. S. Bach. Frecuentemente tocaba con Johann Gottfried Bernhard Bach; y ocasionalmente apareció como solista con el *Collegium Musicum*.

**Wecker, Christoph Gottlob.** Tuvo contacto con J. S. Bach en 1724. Su destreza y experiencia en la flauta transversa fueron notadas por sus contemporáneos y Bach menciona su habilidad en varios instrumentos.

**Wild, Friedrich Gottlieb.** Conoció a Bach en 1724. El mismo Bach testimonia la buena preparación en la flauta transversa en 1727.

**Wüdig, Johann Gottlieb.** Conoció a Bach en 1717. En 1713 aparece en la nómina del ensamble de Cöthen; en 1717 fue líder de la banda del lugar; alrededor de 1723 desaparece.

Los flautistas que Johann Sebastian Bach pudo haber conocido:

**Blockwitz, Johann Martin.** Pudo haber tenido contacto con Bach en 1717. De 1717 a 1733 fue flautista en la Real Orquesta de Dresde. En el catálogo Breitkopf aparece *III Soli dal Sigr. Blochwitz* de 1766.

**Friese ?**. Tal vez tuvo contacto con Bach en 1717. En 1718 reemplazó a Quantz como primera flauta de *Kleine Kammermusik* en Dresde.

**Kirchhoff [Johann Friedrich].** Solista al oboe, tocó la flauta en *Grosse Konzertgesellschaft*, en Leipzig de 1746–8.

**Landvoigt.** Aparece como solista a la flauta en *Grosse Konzertgesellschaft*, de 1746–8 en Leipzig.

**O[f]schatz, [Johann Christian].** Segundo oboe, y doblaba la flauta (y la trompeta) en *Grosse Konzertgesellschaft*.

**Poerschmann, Johann (1680 - 1757)** En 1708 aparece como fabricante de instrumentos de aliento en Leipzig. Uno de los dos solistas al fagot en *Grosse Konzertgesellschaft*, tocaba segunda flauta cuando Landvoigt tocaba primera y cuando Kirchhoff y O[f]schatz estaban ocupados con el oboe.

**Tromlitz, Johann George (1725 - 1805).** Estudiante de leyes en Leipzig en la década de los cuarentas; después de la muerte de Bach ocupó el puesto de flautista solista en *Grosse Konzertgesellschaft*.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Powell y Lasocki, (...), 20.

## BIBLIOGRAFÍA.

*Sonata en mi bemol mayor, BWV 1031,*  
Johann Sebastian Bach.

- Dürr, Alfred. Prefacio en Flötenmusik, BACH. Sonate C - dur BWV 1033, Sonaten Es - dur, g - moll für Flöte und obligates Cembalo BWV 1031, 1020. Göttingen, 1974.
- Eppstein, Hans. Prefacio en J. S. Bach. Flötensonaten. Stocksund: G. Henle Verlag München, 1974.
- Harnoncourt, Nikolaus. Baroque Music Today: Music as Speech: Ways to a New Understanding of Music. Traducido por Mary O'Neill. Edited by Reinhard G. Pauly. Portland, Ore.: Amadeus Press, 1988.
- Kuijken, Barthold. En Johann Sebastian Bach. Flötensonaten. Deutsche harmonia mundi y WDR, 1989.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980. S. v. "Bach, Johann Sebastian."
- Newman, William S. The Sonata in the Baroque Era. New York: W. W. Norton & Company, 1983.
- Powell, Ardal & Lasocki, David. *Bach and the flute: The players, the instruments, the music.* En Early Music, 9 - 29. London: Vol 23, #1. Febrero, 1995.
- Soldan, Kurt. Prefacio en J. S. Bach. Flötensonaten. Berlin: Edition Peters Nr. 4461b, 1939.
- Terry, Carl Sanford. The Music of Bach: An Introduction. London, Oxford University Press, 1933.
- Valls, Manuel. Diccionario de la música. Madrid: Alianza Editorial, 1981. S. v. "Bach, Johann Sebastian."

*CUARTETO PARA FLAUTA, VIOLÍN, VIOLA  
Y VIOLONCELLO EN RE MAYOR, KV. 285.*

Wolfgang Amadeus Mozart.

(1756 - 1791)

En las siguientes páginas se proporcionará información sobre el cuarteto en re mayor para flauta, violín, viola y violoncello, K.V. 285, de Wolfgang Amadeus Mozart. Para empezar se dan datos del compositor sobre sus influencias, su producción y se mencionan las características generales de su música. Continúa con el periodo en el que compuso el cuarteto, se habla de los motivos que le llevaron a componerlo y se trata la cuestión sobre el posible disgusto de Mozart hacia la flauta. También se menciona cómo está estructurado un cuarteto con flauta y, para terminar, se describen las características musicales de la obra en cuestión.

Wolfgang Amadeus Mozart es uno de los casos más portentosos de precocidad, de genialidad y de fecundidad de la música occidental. Antes de los diez años de edad era ya compositor y concertista, y realizaba giras alrededor de Europa. En su obra, tanto sinfónica, instrumental como escénica, se reúnen la gracia de las creaciones italianas y el rigor técnico de la música germana. Dotado de un marcado sentido teatral, sus óperas *Bastien und zastienne* (Bastían y Bastiana), *Idomeneo*, *Die Entführung aus dem Serail* (El rapto en el serrallo), *Impresario* (Empresario), *Le Nozze di Figaro* (Las bodas de Figaro), *Don Giovanni*, *Così fan tutte* (Así hacen todas), *La clemenza di Tito* (La clemencia de Tito) y *Die Zauberflöte* (La flauta mágica), llevan al género a su punto justo de madurez expresiva y técnica. De su extensísima producción podemos contar cuarenta y una sinfonías, veintiún conciertos para piano y orquesta, uno para clarinete, seis

para violín, otros tres para flauta, varias serenatas, 24 cuartetos de cuerda, un cuarteto con clarinete, sonatas para piano, para violín y piano, misas y un *Requiem*.<sup>1</sup>

En la historia de la música no ha habido un compositor que escribiera tan bien en tantos géneros como W. A. Mozart, se sentía igualmente cómodo escribiendo sinfonías como conciertos, divertimentos, cuartetos, óperas, misas, sonatas y tríos. Si bien no fue un innovador en el sentido en el que Haydn lo fue, tuvo ocasión para hurgar profundamente en el campo de la armonía y del contrapunto.

Su estilo, aunque firmemente de carácter germánico, se desarrolló y enriqueció a lo largo de sus viajes. Su primera influencia fuerte fue por parte de Johann Christian Bach (1735 - 1782), el noveno y más joven hijo de Johann Sebastian, a quien conoció en Londres: su lenguaje elegante, suave y firme, hizo una profunda impresión en él. Después, en Italia (lugar que visitó en tres ocasiones) se hizo de antecedentes para su lenguaje y formas operísticas. Más tarde, es Joseph Haydn (1732 - 1809) quien le impresiona sobre todo por el enfoque intelectual de la forma sonata. A partir de que se establece en Viena, desarrolla y manifiesta a sus propias ideas. Al final de su vida, se vuelve sorprendentemente trágico y emocional, su lenguaje y estructuras manifiestan la síntesis de todo su conocimiento alcanzando niveles expresivos nunca antes escuchados<sup>2</sup>.

En su música desarrolla un elegante lenguaje teatral y operístico. La estructura de su música es perfecta, aún se permite atrevimientos siguiendo las normas armónicas y contrapuntísticas. Sus orquestaciones son delicadas, siempre con pequeños y finos detalles<sup>3</sup>; la armonía, sobre todo en sus sinfonías y en su música de cámara, es confiada al sonido de los instrumentos de aliento mientras

---

<sup>1</sup> Manuel Valls Gorina, *Diccionario de la música* (Madrid: Alianza Editorial, 1981), 153.

<sup>2</sup> H. C. Robbins Landon, en *Collier's Encyclopedia*, Vol. 16, (U. S. A.: The Crowell - Collier Publishing Company, 1962), 686.

<sup>3</sup> Idem, 687.

las cuerdas llevan el movimiento melódico<sup>4</sup>. En sus conciertos la parte de la orquesta es modesta permitiendo el lucimiento del solista, es sólo en los *tutti* donde la orquesta puede expresarse.

A raíz de los problemas que surgieron con el recién nombrado Arzobispo de Colloredo, en verano de 1777 Mozart es destituido de su cargo y, acompañado por su madre<sup>5</sup>, deja Salzburgo en un viaje cuyo objetivo era encontrar trabajo en uno de los principales centros musicales de Europa. En diciembre llega a Mannheim donde, aun cuando no encontró lo que buscaba, tuvo la oportunidad de conocer a los músicos de la orquesta, entre ellos a Johann Baptist Wedling, el flautista principal<sup>6</sup>. Fue por medio de Wedling que Mozart conoció a Ferdinand DeJean, cirujano de la compañía holandesa de las indias y flautista aficionado<sup>7</sup>.

DeJean (conocido también como DeJong ó DeChamps<sup>8</sup>), le encargó escribir 3 conciertos pequeños, fáciles y cortos y un par de cuartetos para flauta, por 200 florines. Exactamente una semana después un cuarteto estaba ya listo, aparentemente el cuarteto en re mayor, K 285, con fecha del 25 de diciembre de 1777 según un manuscrito de Mannheim (perdido durante la segunda guerra mundial). Después de esto, su trabajo no fue a mayores y prefirió dedicarse a otros asuntos. Sus padres lo reprenden y él trata de arreglar las cosas escribiéndoles repetidas promesas de que terminaría pronto el trabajo para DeJean. El 14 de febrero, sin embargo, admite:

“...Mr. DeJean, quien deja París mañana, sólo me ha pagado 96 florines, (un error de 4 florines, lo cual haría la mitad de la suma total), ya que he completado 2 conciertos y 3 cuartetos. Pero tendrá que pagarme completamente, porque he arreglado con Wendling que le mandaré el resto por medio de él. Es muy natural que no haya podido terminarlos. No tengo momentos de descanso aquí. Sólo puedo escribir en la noche y, por lo tanto, no puedo levantarme temprano en las mañanas. Además uno no siempre está dispuesto para el trabajo. Por supuesto, podría escribirlos apresuradamente durante todo el día pero estas cosas se revelan al mundo y, en tal caso, no tendría porqué sentirme avergonzado por poner mi nombre en

<sup>4</sup> Ralph Kirkpatrick, Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier, a performer's Discourse of Method, (New Haven and London: Yale University Press, 1984), 107.

<sup>5</sup> Robbins, (...), 684.

<sup>6</sup> Robert Meikle, en Mozart: Wind Quartets & Quintets, (Hamburgo: Deutsche Grammophon 437137-2 · Polydor International, GmbH, 1978), 6.

<sup>7</sup> John Arthur, *So – so with much grace and expression*, en Mozart Flute Quartets. (West Germany: Philips, 422835-2, 1970), 3.

<sup>8</sup> Elaina Riggs, MOZART'S FLUTE QUARTETS, en Flute Talk Magazine, (September, 1999), 19.

ellos. También, como sabes, me canso muy pronto de tener que escribir para un instrumento (uno que no puedo ver, incluso)<sup>9</sup>

Este último comentario ha sido motivo para que los historiadores afirmen que a W. A. Mozart le disgustaba la flauta. Aún considerando cierta la posibilidad, quedan algunos aspectos a tomar en cuenta. En primer lugar debemos recordar que, en la mayoría de sus cartas, Mozart utilizaba palabras poco atentas y su sintaxis era vaga; segundo, es sabido que no le gustaba la idea de estar sometido a un patrón, aún cuando le pagaran por su trabajo; y, tercero, que todo pudiera ser sólo una excusa para justificarse ante su padre por no haber cumplido el contrato<sup>10</sup>.

Jean – Pierre Rampal, al respecto, dice que los expertos deberían dejar de preocuparse por el gusto o disgusto de Mozart hacia el instrumento. Sus cuartetos para flauta son piezas delicadas que deben ser disfrutadas por lo que son, no criticadas por lo que no son. El público apreciará su musicalidad en la superficie, no la complejidad que les pudiera hacer falta, y los intérpretes, por su parte, deberán programarlos, así, el público los conocería y se relacionaría más con estas obras maestras de la música clásica.<sup>11</sup>

El cuarteto de cuerdas del Clasicismo tiene dos violines, una viola y un violoncello. Los cuartetos con flauta funcionan igual, sólo que la parte del violín primero la realiza la flauta, haciendo necesario un cambio de lenguaje, pues ciertamente la flauta no es un violín. Sustituir el violín primero por la flauta no era extraño, otros compositores también lo hicieron, como Haydn en sus tríos o Franz Krommer (1759 - 1831) que escribió otros cuartetos con flauta.

En los cuartetos con flauta de Mozart se ve una mezcla entre su innato sentido del dramatismo y las distintas formas en las que utilizaba los alientos: por un lado, como un colchón

---

<sup>9</sup> Barthold Kuijken, en Wolfgang Amadeus Mozart - Flute Quartets. (France: ACCENT, ACC 48225D, DURECO, 1982).

<sup>10</sup> Riggs, (...), 19.

<sup>11</sup> Idem, 20.

armónico, y, por otro, como solistas, donde la orquesta sólo se explaya en los *tutti*. De los cuatro que escribió, tal vez el de re mayor (KV 285) sea el más estable.

Este cuarteto tiene tres movimientos, *Allegro*, *Adagio*, *Rondo*. El primer movimiento, de carácter vigoroso, está en re mayor y es de forma sonata. Es muy clara la mezcla de la que anteriormente se habló: la exposición y la re-exposición permiten el lucimiento de la flauta con sus escalas y sus alegres temas; terminando la primera parte en un acorde de la mayor, la parte central inicia sorpresivamente en la menor volviéndose más trágica; y en ocasiones es posible escuchar que las cuerdas toman el lugar del solista y la flauta las acompaña con notas largas de la armonía.

Mientras en los dos movimientos rápidos destacan los diálogos entre las cuerdas y la flauta, el *Adagio*, en sí menor, es una larga frase para solo de flauta discretamente sostenida por los pizzicati del trío de cuerdas. Este es uno de los movimientos más difíciles de interpretar por el carácter triste y nostálgico que debe mantener. Termina en un inestable acorde do# menor con séptima para, repentinamente, atacar con el *Rondo*.

El *Rondo*, en re mayor, es ágil, sencillo y alegre. Al igual que en el *Allegro* encontramos muchos diálogos entre las cuerdas y la flauta, hay momentos en los que la flauta aparece acompañando con notas largas. Lo más novedoso, después de repetir tantas veces el tema, es la cadencia final, el acorde de tónica y de dominante se alternan en arpeggios para llegar majestuosamente a las tres últimas notas.

## BIBLIOGRAFÍA.

*Cuarteto en re mayor*, K. V. 285,  
Wolfgang Amadeus Mozart.

- Artur, John. "So – so with much grace and expression". En Mozart Flute Quartets: West Germany: Philips, 422835-2, 1970.
- Kirkpatrick, Ralph. Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier, a performer's Discourse of a Method. New Haven and London: Yale University Press, 1984.
- Kuijken, Barthold. En Wolfgang Amadeus Mozart · Flute Quartets. France: ACCENT, ACC 48225D, DURECO, 1982.
- Landon, H. C. Robbins, en Collier's Encyclopedia, 1962. S. v. "Mozart, Wolfgang."
- Meikle, Robert. En Mozart: Wind Quartets & Quintets. Hamburgo: Deutsche Grammophon 437137 – 2 · Polydor International, GmbH, 1978.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. SONATE D-DUR, K. V. 285. Budapest: Editio Musica GM 1138, 1985.
- Riggs, Elaina. *Mozart's Flute Quartets*. En Flute Talk, September, 1999.

*TRES PIEZAS**PARA FLAUTA Y PIANO.*

Leonardo Coral García.

(1962,-)

A continuación, se tratarán diversos aspectos en torno a la obra *Tres Movimientos para Flauta y Piano*. Es el compositor, principalmente, quien proporciona los datos sobre su vida y obra: datos biográficos, producción en general, lenguaje y una descripción de la obra ya mencionada.

Leonardo Coral García nació en la Ciudad de México en 1962. Estudió en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), inicialmente con los maestros Juan Antonio Rosado y Radko Tichavsky para posteriormente realizar la carrera de Composición en el Taller Piloto de Composición que dirige el maestro Federico Ibarra, cursando piano con el maestro Jesús Figueroa y dirección con el maestro Armando Zayas. Ha participado en cursos de composición en Hungría, con Marco Stroppa y en México con Franco Donatoni. En dos ocasiones le fue entregada la Beca para Jóvenes Creadores, 1995-1996 y 1996-97, por el FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes). Desde 1991 es miembro de la Liga de Compositores de México.

Un gran número de sus piezas, escritas para diversas dotaciones han sido presentadas en México, Cuba, Estados Unidos de América y Rumania. Ha participado en el XVIII Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, en el Encuentro Universitario de Composición en México I y II, en temporadas de conciertos de la Camerata de la Escuela Nacional de Música de la

UNAM y del Cuarteto de la Ciudad de México, en el IX Festival Internacional de la Habana, Cuba, en el Primer Concierto Anual de Compositores Menores de 35 Años organizado por Grupo Onix Nuevo Ensemble de México, en Muestras de Jóvenes Creadores del FONCA con el Ensemble de las Rosas y en las temporadas de Primavera e Invierno realizadas en la SACM (Sociedad de Autores y Compositores de Música), donde Ignacio Mariscal y María Teresa Frenk estrenaron su *Sonata para Violonchelo y Piano*, y el Cuarteto Ruso Americano estrenó *Formas Acuáticas*. Su Sonata para piano No. 4 participó en los Días Mundiales de la Música de Octubre de 1999, organizados por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, en Rumania. La ejecución de la obra estuvo a cargo de Camelia Goila. La Orquesta del Instituto Politécnico Nacional dirigida por Armando Zayas, grabó recientemente su obra *Vivencias*, para un disco de música sinfónica mexicana. Le dedicó tres obras para guitarra a Juan Carlos Laguna quien las estrenó en México: 6 preludios, 12 variaciones, *Elegía*. Los preludios también los ejecutó Juan Carlos Laguna en la Universidad de Kansas en E.U.A. Su catálogo abarca aproximadamente 50 obras para diversas dotaciones de cámara, orquesta de cámara, orquesta sinfónica y banda sinfónica.

De su lenguaje, Coral dice: “En mi música, básicamente coexisten dos mundos. Uno de ellos es un mundo lírico, muy melódico y evocador, con colores armónicos que tienden a lo modal y que recuerdan sonoridades impresionistas. El otro mundo es energético, agresivo, rítmico, con motivos cortantes e intervalos disonantes. Este mundo tiende a lo cromático, y es expresionista”<sup>1</sup>.

Estos dos aspectos aparecen a lo largo de su obra, explica: “Mis primeras obras fluían muy libremente y sin mucha conciencia de que en ellas estaban mezclados los dos mundos a los que hice alusión anteriormente. Posteriormente de manera natural y sin darme mucha cuenta de ello comencé a hacer piezas en las que en cada una de ellas solo aparecía una sola tendencia. Cada vez más consciente de algunos de mis procesos creativos me fui dando cuenta que de una manera más clara

---

<sup>1</sup> Leonardo Coral, Información e-mail proporcionada por él mismo y transcrita por Luz Arcelia Suárez, (México, D. F., diciembre de 1999).

y sintética podía intensificar o contraponer a voluntad la tendencia más conveniente de acuerdo con mis necesidades expresivas".<sup>2</sup>

La obra *Tres Movimientos para Flauta y Piano*, sigue la primera tendencia del compositor, fue compuesta en 1993 y estrenada por los maestros Guillermo Portillo a la flauta y Margarita Muñoz al piano. En un principio se la identificó como *Tres Piezas para Flauta y Piano* pero, ya que no se trata de tres piezas separadas, sino de un todo dividido en tres partes conectadas entre sí, el compositor decidió cambiar el nombre por *Tres Movimientos para Flauta y Piano*, además de que el segundo y el tercer movimiento deben ser tocados sin interrupción.

Coral no tuvo una razón ajena a la música para utilizar la flauta en esta obra, explica: "Todo instrumento tiene un significado especial para mí, éste surge durante el proceso creativo y es diferente en cada pieza."<sup>3</sup>

El propio compositor nos describe su obra:

"En el primer movimiento, que es lento y expresivo, resalta su cualidad melódica. El segundo y el tercer movimiento son rítmicos, fluyen con rapidez y se tocan sin interrupción. Un epílogo, insertado al final del tercer movimiento vuelve a presentar brevemente la música con la que principia la obra.

El primer movimiento es monotemático, está construido con las variantes rítmico melódicas de un tema presentado en los cinco primeros compases:

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Idem.

Este material, que tiene su centro tonal en sol #, es sometido a un proceso de modulación continua y paulatinamente es llevado hacia el registro agudo donde tiene su clímax y regresa al centro tonal de sol #, para inmediatamente volver al proceso modulador que desemboca en do menor. Cuando pareciera que la tonalidad de do menor sería el punto de reposo final aparece la escala hexáfona<sup>4</sup>.

Leonardo Coral considera que una de las características más importantes de ésta obra es su inestabilidad tonal. Continúa:

“En el primer movimiento hay también abundantes juegos de imitaciones entre la flauta y el piano.

El segundo movimiento está dividido en dos secciones. La primera sección presenta un tema pentáfono muy rítmico y enérgico en el que vuelve a ser importante el énfasis sobre la nota sol#. También en esta sección aparecen abundantes juegos de imitaciones entre la flauta y el piano. La segunda sección es modal y es transición entre el segundo movimiento y el tercero,<sup>5</sup> los modos que se tratan en ésta son mixolidio sobre fa, dórico sobre do, dórico sobre re, frigio sobre mi, mixolidio sobre sol, lidio sobre fa, dórico sobre mi, mixolidio sobre mi, frigio sobre mi. Al final de esta sección aparecen intervalos de cuarta aumentada que crean mucha tensión y expectativa primero en el acorde de séptima disminuida: re, fa, sol#, si y luego con la superposición de las cuartas aumentadas do# - sol y re# - la. Este proceso armónico prepara la entrada del tercer movimiento.<sup>6</sup>

El tercer movimiento es un continuo que transcurre a gran velocidad [es decir, que la música fluye sin detenerse, que aún teniendo lugares dónde respirar, la tendencia debe ser la continuidad<sup>7</sup>]. En este movimiento hay una base rítmica establecida por tresillos de semicorchea en el piano. Sobre esta base rítmica que tiene diversas variantes, la flauta contrapone diversos elementos rítmico melódicos algunos de ellos derivados de los movimientos anteriores, estableciendo en cierto momento un juego contrapuntístico con la mano derecha del piano. Este proceso culmina y se corta climáticamente para dar paso al epílogo.

En esta obra es muy importante el intervalo de cuarta aumentada. El primer movimiento empieza y termina con la cuarta aumentada. A manera de contraste, en el segundo movimiento resaltan mucho las séptimas y las segundas. En el tercer movimiento el énfasis en el intervalo de cuarta aumentada es notable, tanto melódicamente como armónicamente. En este movimiento abundan los acordes de séptima disminuida.

Cada movimiento representa tres paisajes imaginarios que evocan estados de ánimo diferentes. En la imagen del primer paisaje aparece cierta tristeza añorante. El segundo paisaje es más brillante, tiene mucho movimiento interno y canto de extrañas aves. Hay una transición que prepara el ambiente del último paisaje. El tercer paisaje es angustioso y fluye como río vertiginoso. La tensión acumulada en el tercer paisaje se resuelve en la calma del epílogo<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Coral, (...), enero de 2000.

<sup>7</sup> Luz Arcelia Suárez, comentarios a la cita de Leonardo Coral.

<sup>8</sup> Coral, (...), diciembre de 1999.

*Tres Movimientos para Flauta y Piano* pertenece a una época en la que compositor pasaba por un proceso de clarificación de sus procesos creativos de acuerdo con el proceso de aprendizaje y asimilación de información que se estaba dando en él al estudiar composición en el Taller de Federico Ibarra<sup>9</sup>. La obra, que no es fácil técnicamente ni para el piano ni para la flauta, requiere de un trabajo muy cuidadoso de ensamble en el que la comunicación entre los ejecutantes es el requerimiento primordial.

No son pocas las obras de compositores mexicanos que permanecen guardadas sin registro de derechos de autor, en el mejor de los casos la música se ejecuta en conciertos por contacto directo entre intérpretes y compositores. Sería de mucha utilidad realizar un estudio serio sobre estas obras, de tal forma que existiera un repertorio de música de compositores mexicanos que se incluyera como material de concierto y como material de estudio en las escuelas de música, con esto, tanto los estudiantes como el público, conocerían y difundirían más el trabajo de los compositores nacionales. Es muy importante remarcar que el resultado de esta investigación debe comenzar en los lugares de enseñanza.

---

<sup>9</sup> Coral, (...), enero de 2000.

**BIBLIOGRAFÍA.**

*Tres Piezas para Flauta y Piano,*  
Leonardo Coral García.

Coral, Leonardo. Información e-mail proporcionada por él mismo y transcrita por Luz Arcelia Suárez. México, D. F., diciembre de 1999 y enero de 2000.

*EL MIRLO NEGRO.*

Olivier Messiaen.

(1908 - 1992)

En las siguientes páginas se hará un análisis sobre la obra *Le Merle Noir (El Mirlo Negro)*, y se proporcionarán datos biográficos de su autor Olivier Messiaen, así como las características de su producción según las tendencias que a lo largo de su vida fue abordando. Posteriormente, se habla de su interés por el canto de los pájaros y de la forma en la que integra el resultado de sus investigaciones ornitológicas a su obra. Para terminar, se menciona la importancia que la flauta tenía para él y se describen las principales características de *El Mirlo Negro*.

Olivier Messiaen mostró aptitudes musicales desde niño, componía ya a los siete años y a los 10 estudiaba armonía elemental con J. de Gibon, quien le dio a conocer la música de Debussy, uno de los compositores que más influirían en su carrera. En 1919 ingresa al Conservatorio de París donde sus principales maestros fueron Caussade, de contrapunto y fuga; Dupré, improvisación y órgano; Maurice Emmanuel, historia de la música; y Dukas, composición. En el tiempo que estudió en el Conservatorio hizo importantes amistades, entre las cuales destaca Jolivet, autor de obras muy importantes dentro del repertorio flautístico.<sup>1</sup>

En 1941, después de haber sido tomado preso y liberado durante la guerra, Messiaen entra al Conservatorio de París a impartir la clase de armonía. De 1943 a 1947, en clases semi-privadas de análisis y composición, reúne a un grupo de jóvenes compositores que se hacían llamar 'Les flèches' (Las flechas), el más importante de ellos era Pierre Boulez. Para esta clase utiliza su

---

<sup>1</sup> André Boucourechliev, The New Grove Dictionary of Music and Musicians. S. v. "Messiaen, Olivier", 204.

análisis de *La Consagración de la Primavera* (1913) de Igor Stravinsky (1882 - 1971), otra influencia fuerte dentro su producción. En 1947 el Conservatorio de París abre una cátedra de análisis musical especialmente para él, en ella estudiaban los antiguos ritmos griegos e hindúes, el canto de los pájaros y se analizaban con el mismo interés y cuidado obras de Ludwig Van Beethoven (1770 - 1827), de Claude A. Debussy (1862 - 1918) y música serial de la Segunda Escuela Vienesa. A partir de 1966 imparte la cátedra de composición en el mismo Conservatorio y en 1971 ganó el premio Erasmo.

Olivier Messiaen es uno de los más importantes compositores del siglo XX, aunque independiente de cualquier escuela o tendencia, juega un papel esencial en el desarrollo de la música desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días.<sup>2</sup>

Su producción, en la que sobresalen los temas religiosos, presenta una amplia variedad de lenguajes y de sistemas que son resultado de estudios serios y profunda experimentación. Desde sus primeras obras vemos ya muy homogénea, y de una forma muy propia, la influencia los dos compositores que marcarán toda su ideología, Stravinsky en el ritmo y Debussy en cuanto al manejo de las tonalidades, la modalidad y la ambientación por medio del sonido.<sup>3</sup>

Su proceso es tan organizado y se manifiesta tan claramente que es posible clasificarlo en las siguientes partes:

- I. *Hasta Turangalila – symphonie* (1946 - 1948).
- II. *Cantéyodjayâ hasta Livre d'orgue* (1951).
- III. *Réveil des oixeous a Sept haïkaï* (1962).
- IV. *Couleurs de la cité céleste en adelante.*<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Idem, 205.

<sup>3</sup> Idem, 204 – 205.

<sup>4</sup> Idem, 206 – 208.

## I.

En primer lugar tenemos los ocho preludios para piano (1929). Sus títulos evocan imágenes y expresan sentimientos predeterminados, esto nos recuerda mucho a Debussy y al neo-romanticismo. Sin embargo, el lenguaje es nuevo, ya que utiliza modos de limitada transposición y la técnica de valores agregados.

El *Quatuor pour la fin du temps* (*El cuarteto para el fin del tiempo*, 1940) para violín, clarinete, cello y piano, es una de las obras más importantes dentro de todo su repertorio. La obra tiene una historia trágica, Messiaen la compuso mientras estuvo cautivo en un campo silesiano y se estrenó en 1941 ante 5000 prisioneros. En ella utiliza técnicas de variación rítmica y algunos de sus famosos cantos de pájaros.

*Vingt regards sur l'enfant Jésus* (*Veinte escenas del niño Jesús* ', 1944) para piano, por su variedad de colores, es una de las obras más importantes dentro del repertorio pianístico del siglo XX.

Después de la guerra, Messiaen reinicia una exploración en la técnica pianística y, por el momento, deja a un lado la temática religiosa. Compone *Harawi* (1945) para soprano dramática y piano, donde destaca el uso de sextas ascendentes en las fórmulas cadenciales; *Cinq rechants* (*Cinco cantos*, 1949) para pequeño coro, donde utiliza un lenguaje que él mismo inventó basándose en la transformación del timbre en ciertos fonemas, también destaca el aspecto rítmico, de origen principalmente hindú, en el que desarrolla disminuciones y aumentaciones muy elaboradas.

*Turangalila-symphonie* (1946-49), representa la síntesis del primer periodo en la obra de Messiaen. En ella emplea ritmos en contrapunto que se expanden considerablemente en la escala del tiempo; la armonía se abre un amplio camino en el terreno horizontal por medio de desarrollos y transformaciones progresivos y, en el terreno vertical, ampliando el vocabulario instrumental. En 1968 fue utilizada como música para ballet en la Opera de París.

También son obras de este periodo *La Nativité du Seigneur*, (*La Natividad del Señor*, 1935) para órgano; *Poèmes pour Mi* (*Poemas para Mi*, 1936) para voz y piano; y *Visions de l'amen* (*Visiones del amén*, 1943) para dos pianos.

## II.

Las obras de este segundo periodo son radicalmente opuestas a las del primero, en ellas son muy evidentes sus experimentos dentro del serialismo y sus aportaciones.

*Quatre études de rythm* (*Cuatro estudios de ritmo*, 1949) para piano. Es un corte repentino en la escritura pianística de Messiaen. Sus rasgos personales, la manipulación del ritmo, los contrastes de registros y densidades, se vuelven muy obvios, se muestran al desnudo, incluso de forma brutal. Sin embargo, también se manifiestan algunas de sus más importantes innovaciones musicales que le llevaron al serialismo total. Por ejemplo, el último de los estudios, *Mode de valeurs et d'intensité* (*Modo de valores y de intensidad*), está construido sobre cuatro 'modos', cada uno de los cuales gobierna un parámetro particular, uno que contiene 36 sonidos, otro de 24 duraciones, un tercero de 12 tipos de ataque y el cuarto de 7 grados diferentes de intensidad; cada uno es independiente de los otros y todos se desarrollan en un campo dividido en tres registros (alto, medio y bajo), cada registro utiliza un tipo particular de duración (corta, media y larga). Entonces, si una nota cambia de registro también cambia de duración y, por lo tanto, los cuatro 'modos' están subordinados a una relación más general entre el tempo y registro.

*Cantéyodjayâ* (1948) para piano. En esta pieza, cada nota de un determinado modo se asocia a una duración e intensidad en particular, de esta forma, cada sonido posee una identidad completa desde el principio. Se trata de subordinar todos los parámetros musicales a un sistema general. Messiaen es uno de los pioneros en la experimentación y utilización de éste sistema.

*Livre d'orgue*, (*Libro de órgano*, 1951). Aún cuando Messiaen siempre se rehusó a adoptar un único sistema para el general de sus obras, ocasionalmente rindió un especial y brillante tributo al serialismo. Aquí, la escritura serial no se aborda como si sólo el concepto fuera suficiente para

sustentar a la obra, en cambio, por su excepcional manejo del virtuosismo, de la elegancia y del ritmo, alcanza una riqueza musical sin precedentes.

### III.

En el tercer periodo, Messiaen baja el ritmo de la experimentación serial y se dedica a utilizar sus registros del canto de los pájaros como la fuente principal de su música. Lo más importante aquí es la forma en la que logra integrar la fiel transcripción del canto de los pájaros con el lenguaje musical.

De esta época son:

*Le réveil des oiseaux* (*El despertar de los pájaros*, 1953) y *Oiseaux exotiques* (*Pájaros exóticos*, 1955), ambos para piano y orquesta.

*Catalogue d'oiseux* (*Catálogo de los pájaros*, 1956-8) para piano solo. En cada una de sus 13 partes utiliza cantos de diferentes pájaros de las provincias francesas.

*Chronochromia* (1960), para gran orquesta, es la obra más importante de éste tiempo. El nombre se deriva de las palabras griegas *chronos* – tiempo, y *chrōma* – color. Utiliza una escala cromática en la que las duraciones están numeradas del 1 al 32, y se organizan y reorganizan a voluntad del compositor. El color remarca cada proceso de organización. También utiliza cantos de pájaros y el sonido de ríos.

### IV.

Esta última etapa representa la síntesis de su lenguaje, desde el primer periodo y su característico sistema armónico, al serialismo y la imitación del canto de los pájaros. Parece retomar un lenguaje mucho más simple, con estructuras claras y trazos estilísticos que no aparecen en las demás obras. En esta música, menos hermética, queda patente la gran experiencia adquirida al utilizar todas las técnicas y conocimientos aprendidas a lo largo de su vida.

*Sept haikai* (1962) escrita a partir de un viaje a Japón, y *Couleurs de la cité céleste* (*Colores de la ciudad celestial*, 1963), fueron obras orquestales compuestas al principio de esta época.

*Et exspecto resurrectionem mortuorum* (*Y espero la resurrección de los muertos*, 1964), la más dramática de sus obras, fue encargada por el gobierno francés para celebrar la muerte de las dos guerras mundiales. De sus obras de carácter religioso, ésta plasma la más fuerte expresión de la fe católica del compositor.

*La Transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ* (*La Transfiguración de nuestro Señor Jesucristo*, 1965- 69) para un coro de 100 voces, 7 solistas instrumentales y gran orquesta.

De las últimas obras para teclado podemos citar, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (*Meditaciones sobre el misterio de la Santa Trinidad*, 1969) para órgano, y *La fauvette des jardins* (*La curruca de los jardines*, 1972) para piano.

Olivier Messiaen se describía a sí mismo como un compositor y como un especialista en ritmo. Interesado siempre en las estructuras rítmicas y métricas, pasó largo tiempo en el estudio de la música antigua griega, de los ritmos medievales y de la forma en la que los orientales desarrollan sus estructuras rítmicas, poniendo especial interés en encontrar una forma de manipular cada elemento y combinarlos. *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky, le proporcionó material crucial para la generación de su lenguaje. En esta obra encuentra lo que llama 'personajes rítmicos', estructuras rítmicas que se mantienen reconocibles aún modificadas.

Sus métodos incluyen el contrapunto, la utilización de pedales rítmicos y cánones que proporcionan una textura muy peculiar; la aumentación y disminución, las cuales pueden ser constantes o variables, también se vale de la adición y substracción de elementos, y de la combinación de ritmos o dividiéndolos en partes. La técnica de los 'valores agregados', que consiste en agregar la misma duración a cada elemento de un ritmo, es otro de sus recursos compositivos más utilizados. El rango de posibilidades en los que modifica la duración de las

células rítmicas y de los temas, se abre tanto que la barra de compás pierde absoluto sentido, siendo utilizada solamente como una guía para el director.<sup>5</sup>

Partiendo de la concepción tonal de Debussy, Messiaen desarrolló un propio sistema modal que gobierna tanto el plano vertical como el horizontal de la música, en tal forma, que la línea se forma y se armoniza exclusivamente con las notas del modo. El lenguaje es completamente individual y combina tonalidad, atonalidad, modalidad y serialismo y, por si fuera poco, los cantos de los pájaros se integran a la perfección. Todo este conjunto produce una textura, un color muy especial, y que es fundamental en la música de Messiaen. Para él, tanto como para Debussy, el color del sonido es tan importante como su afinación y su duración.<sup>6</sup>

Desde su juventud, Messiaen se interesó por el canto de los pájaros y durante mucho tiempo dedicó su tiempo a tomar dictado directamente de ellos en las provincias francesas, en el resto de Europa y en América. Incluso formó parte de diversas sociedades ornitológicas.<sup>7</sup>

Estos registros, posteriormente, eran integrados a la música. El procedimiento podía ser por medio de montajes reales, es decir, reencuentros de pájaros que coexisten realmente en la naturaleza; de montajes falsos, reencuentros imaginarios de pájaros; o la utilización de los cantos como material musical abstracto. Para él este material, estaba expuesto a toda suerte de manipulaciones no como una vana imitación<sup>8</sup>. Es muy notable que el resultado de éste método no funcione como reportes de campo de un ornitólogo, sino como música. De esta forma la combinación de ingenuidad y refinamiento, entre verdadera naturaleza y especulación 'artificial', da como resultado una estructura musical que es influida y transformada en sus propios términos y, a

---

<sup>5</sup> Idem, 205.

<sup>6</sup> Idem, 206.

<sup>7</sup> Idem, 205.

<sup>8</sup> Pierre-Yves Artaud, La Flauta, (Barcelona: Ed. Labor, 1991), 51.

la vez, que es capaz de describir los rasgos característicos de un individuo no humano por medio de su expresión sonora<sup>9</sup>.

Messiaen no presenta su música de pájaros como una imagen idílica, él trata de representar un momento real en el campo, un momento en el que uno sea capaz de escuchar tanto a los pájaros como todo un contexto ambiental que les rodea.<sup>10</sup>

En todas las obras para conjunto de Messiaen (que constituyen la mayor parte de su producción), la flauta ocupa siempre un lugar importante, y los atriles de las flautas son siempre bastante numerosos. El instrumento es ampliamente explotado tanto en sus texturas sonoras como rítmicas, utiliza técnicas como percusiones de las llaves, ataques ‘soplados’ y frulatto, sin dejar a un lado los tradicionales arpegios, los ágiles motivos descendentes, o los glisandos. Por medio de esto evoca paisajes en los que alterna varios temas y los superpone.<sup>11</sup>

La única obra que Messiaen compuso para flauta con acompañamiento de piano es *Le Merle Noir* (*El Mirlo Negro*, 1951). Es una pieza hecha por encargo de Claude Delvincourt, entonces director del Conservatorio Nacional Superior de Música de París, para el concurso de egreso de los estudiantes de flauta del mismo Conservatorio. Delvincourt pretendía incorporar música moderna al repertorio del Conservatorio, sin embargo, no fue posible sino hasta que Marcel Moÿse dejó el Conservatorio ya que no estaba a favor de este tipo de música.<sup>12</sup>

En esta obra, cada fragmento es presentado en varios niveles, como si fueran caracterizaciones ambientales, y cada uno de estos niveles debe ser interpretado de tal forma que ese carácter se muestre claramente. El elemento percusivo es constante y, tanto la articulación como los matices, juegan un papel crucial. El ritmo se da básicamente combinando grupos de dos y de

---

<sup>9</sup> Bengt Emil Johnson, en Olivier Messiaen: Catalogue d'oiseaux. La Fauvette des Jardins. Petits Esquisses d'oiseaux. The Complete Bird Music for Piano Solo. (Djursholm, Sweden: Grammfon AB BIS, 1994), 5.

<sup>10</sup> Idem, 5 – 6.

<sup>11</sup> Artaud, (...), 50 – 51.

<sup>12</sup> Roger Nichols, *Messiaen's Le Merle Noir: The Case of a Blackbird in A Historical Pie*, en The Musical Times, #129, (diciembre, 1988), 648.

tres sonidos. Predominan los unísonos, los intervallos de 2ª mayor y menor, de 4ª justa y aumentada, y de 5ª justa y disminuida.

Messiaen presenta en esta obra dos solos para la flauta, es de suponer que en cada uno de éstos se trate el canto del mirlo (frases melódicas alternando con trinos), el piano proporciona el ambiente sobre el que el mirlo se desarrolla (el motivo de nueve notas que abre cada solo en el registro más grave del piano y con pedal). En general, estos solos, tienen el carácter libre de una *fantasia* con una característica peculiar: el valor de las notas debe ser estrictamente respetado mientras que la proporción y la suspensión del tiempo entre los grupos y las respiraciones pueden ser muy maleables.

El único sonido que no aparece en el primer solo es el si b. En el siguiente fragmento para flauta sola, encontramos motivos muy recurrentes en los que las notas pueden aparecer en diferente orden y pueden ser ampliados. El intervalo de 7ª mayor es muy importante, aunque encontramos también de 6ª menor, de 5ª justa y disminuida, de 4ª aumentada y justa, de 3ª aumentada, de 2ª mayor y menor.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The score is written in G major and 3/4 time. The tempo is marked 'Modéré' and the mood is 'Un peu vif, avec fantaisie'. The piano part begins with a nine-note motif in the bass register, marked 'pp' and 'Ped.'. The flute part features a melodic line with trills and slurs, marked 'f' and 'ff'. The score includes dynamic markings such as 'pp', 'f', and 'ff', and performance instructions like 'flatterrango' and 's(pour sp)'. The score is divided into four systems, each showing the flute and piano staves.

En el segundo solo están los doce sonidos de la escala cromática. Encontramos los mismos intervallos que en el primer caso, sin embargo la estructura de los motivos es algo distinta: también se trata de tres notas, pero estos grupos mantienen un intervalo constante mientras que la nota que sube o que baja, a un intervalo mayor, es la que va cambiando.

The musical score is written for flute and piano. The flute part is in the upper register and features a series of three-note motifs. The piano part is in the lower register and provides a complex accompaniment. The score is marked with various dynamics and includes performance instructions like 'Un peu vif, avec fantaisie' and 'Modéré'. The piano part has a tempo marking of 'Modéré' and a note '9 (pour 8)'. The flute part has a tempo marking of 'Modéré'. The score is divided into sections by asterisks.

Después de cada solo aparecen la flauta y el piano dialogando. El tema es de un carácter etéreo logrado por medio de ritmos complejos en los que se combinan valores de octavos con punto, octavos y dieciseisavos, también por las quintas disminuidas que van sonando a lo largo del discurso (en la mano izquierda de la parte del piano) y por los acordes disonantes cuando la flauta toca pequeños grupos de dos notas ligadas que descienden. Al final de estas secciones, el ambiente 'etéreo' se rompe gracias a la repentina caracterización del pájaro a la flauta, acompañada por trinos en el piano.

Estos dos fragmentos presentan ciertas diferencias entre ellos. En el primer caso, es decir después del primer solo, la flauta contesta inmediatamente con el mismo tema melódico, el piano

propone otro tema similar y la flauta vuelve a responder continuando así el discurso. En el segundo caso, el piano y la flauta hacen un canon estricto con el tema melódico que ya en la sección anterior se había presentado, hay un momento en el que el canon se produce a tres voces, la flauta y las dos voces del piano, desfasados solo a un octavo de distancia entre ellos; aquí, la sonoridad ambiental se da de forma similar que en el primer caso pero con una actividad rítmica menos estática.

The image displays a musical score for a piece, likely in French, featuring a flute and piano. The score is organized into three distinct sections, labeled 'a', 'b', and 'c', each marked with a horizontal bar above the staff.

- Section 'a':** Begins with the tempo marking "Presque lent, tendre". It features a flute melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. Dynamics include *mf* and *p*.
- Section 'b':** Continues the musical material, showing a similar texture of flute and piano. Dynamics include *mf* and *p*.
- Section 'c':** Shows a more complex texture where the canon is produced at three voices: the flute and two voices of the piano. The piano part in this section is more rhythmically active.

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (*p*, *mf*), and articulation marks. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

d d d

The first system of music consists of three measures. The top staff is a violin line with a melodic line. The bottom two staves are piano accompaniment. The first two measures are marked *mf* and feature a rhythmic pattern of eighth notes. The third measure is marked *p* and contains a sustained chord. Above the system, the letter 'd' is written three times, indicating a specific performance instruction.

The second system of music consists of four measures. The top staff continues the violin melody. The piano accompaniment in the bottom two staves features a consistent rhythmic pattern. The first two measures are marked *mf*, and the last two measures are marked *p*. The piano part includes some complex chordal textures.

Un peu vif

The third system of music consists of four measures. The top staff has the instruction "Un peu vif" written above it. The piano accompaniment in the bottom two staves is marked *f* and includes dynamic markings *dr* (diminuendo) and *tr* (trill). The piano part features a more active rhythmic pattern.

The fourth system of music consists of four measures. The top staff continues the violin melody. The piano accompaniment in the bottom two staves is marked *f* and features a rhythmic pattern of eighth notes. The system concludes with a final chord in the piano part.

II *fla.* *a* *p*

*pro.*  
*Presque lent, tendre.*

*Presque lent, tendre*  
*mf*

*b*

*b*

*b*

*b*

*c*

*d*

*mf*

First system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part is divided into two systems of two staves each. The key signature has one flat (B-flat). The first system includes dynamic markings such as *mf* and *p*. There are various musical notations including notes, rests, and slurs.

Second system of musical notation, continuing the piano accompaniment from the first system. It features two staves with complex chordal textures and melodic lines. Dynamic markings include *p* and *mf*.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Un peu vif" written above it. The piano part includes dynamic markings like *f* and *g*. There are also markings for *dr* (drum) and *p. (tr)* (pedal). The system includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Fourth system of musical notation, continuing the piano accompaniment. It consists of two staves with complex harmonic structures. Dynamic markings include *f* and *g*. The system includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

La última parte es la más tensa, y es donde Messiaen utiliza el serialismo. A continuación se presenta la serie de doce notas en su forma original (O), en su forma retrógrada (R), en la invertida (I) y en la retrógrada invertida (RI):



Después, en la siguiente Matrix de la obra se muestran las transposiciones que se hacen sobre la serie original y sus variaciones. El número indica los medios tonos ascendentes a los que la serie O se transportó. Cada línea, horizontal o vertical, representa el orden en el que aparecen las notas en cada mano de la parte del piano<sup>13</sup>.

	I	I-5	I-11	I-6	I-1	I-9	I-7	I-3	I-4	I-2	I-8	I-10	
O	A	D	G#	D#	Bb	Gb	E	C	Db	B	F	G	R
O-7	E	A	D#	Bb	F	Db	B	G	G#	Gb	C	D	R-7
O-1	Bb	D#	A	E	B	G	F	Db	D	C	Gb	G#	R-1
O-6	D#	G#	D	A	E	C	Bb	Gb	G	F	B	Db	R-6
O-11	G#	Db	G	D	A	F	D#	B	C	Bb	E	Gb	R-11
O-3	C	F	B	Gb	Db	A	G	D#	E	D	G#	Bb	R-3
O-5	D	G	Db	G#	D#	B	A	F	Gb	E	Bb	C	R-5
O-9	Gb	B	F	C	G	D#	Db	A	Bb	G#	D	E	R-9
O-8	F	Bb	E	B	Gb	D	C	G#	A	G	Db	D#	R-8
O-10	G	C	Gb	Db	G#	E	D	Bb	B	A	D#	F	R-10
O-4	Db	Gb	C	G	D	Bb	G#	E	F	D#	A	B	R-4
O-2	B	E	Bb	F	C	G#	Gb	D	D#	Db	G	A	R-2
	RI	RI-5	RI-11	RI-6	RI-1	RI-9	RI-7	RI-3	RI-4	RI-2	RI-8	RI-10	

<sup>13</sup> Idem, 650.

Por otro lado, la polirritmia es muy importante y más compleja que en cualquiera de las otras secciones. En el caso del piano es el resultado del empalme de las dos voces que corresponden a cada mano, encontramos influencias de los estudios que el compositor hiciera sobre *La Consagración de la Primavera* y el manejo de los sonidos como percusiones. La flauta presenta pequeñas células de tres sonidos que inician con un adorno (una acciacatura de una o dos notas), a los que agrega o bien una nota muy aguda, una nota con un adorno, u otro grupo de varias notas del mismo valor.

En el siguiente fragmento de la partitura aparecen las indicaciones que corresponden a la forma en la que aparece la serie, y las 'células' en la parte de la flauta se encuentran encerradas en distintos tipos corchetes y líneas dependiendo del parecido entre los motivos.

motivos células VII

RI-5

O-1

RI-6

Ped. (tenir la pédale enfoncée et laisser résonner jusqu'au signe \*, 4 mesures avant la fin)

O-2

RI-7

Handwritten musical score system 1, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line with various notes and rests. The middle and bottom staves are a grand staff with piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). There are several slurs and accents. A handwritten annotation "0-3" is written above the middle staff, and "RI 8" is written above the bottom staff.

Handwritten musical score system 2, consisting of three staves. Similar to the first system, it features a single melodic line on top and piano accompaniment below. The key signature remains one flat. There are slurs and accents throughout the system.

Handwritten musical score system 3, consisting of three staves. Similar to the previous systems, it features a single melodic line on top and piano accompaniment below. The key signature remains one flat. There are slurs and accents throughout the system.

Vuelve al inicio.  
Lo que hacía la  
mano derecha  
lo hace ahora  
la izquierda  
y viceversa.

Handwritten musical score system 4, consisting of three staves. Similar to the previous systems, it features a single melodic line on top and piano accompaniment below. The key signature remains one flat. There are slurs and accents throughout the system. A handwritten annotation "0-1" is written above the bottom staff, and "RI 6" is written above the middle staff.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two systems of staves. The top system has a piano part (left) and a violin part (right). The piano part includes a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords. The violin part has a treble clef staff with notes and slurs. Annotations include "RI-7" above the violin staff and "O-2" above the piano bass staff. The second system continues the piano and violin parts with similar notation and annotations, including "RI-8" above the violin staff and "O-3" above the piano bass staff.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two systems of staves. The top system has a piano part (left) and a violin part (right). The piano part includes a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords. The violin part has a treble clef staff with notes and slurs. Annotations include "RI-8" above the violin staff and "O-3" above the piano bass staff.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two systems of staves. The top system has a piano part (left) and a violin part (right). The piano part includes a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords. The violin part has a treble clef staff with notes and slurs. Annotations include "RI-8" above the violin staff and "O-3" above the piano bass staff. Dynamic markings include "f", "sec", and "ff".

## BIBLIOGRAFÍA.

*El Mirlo Negro,*  
Olivier Messiaen.

Artaud, Pierre-Yves. La Flauta. Barcelona: Ed. Labor, 1991.

Boucouchiev, André. En The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980. S. v. "Messiaen, Olivier"

Johnson, Bengt Emil. En Olivier Messiaen: Catalogue d'oiseaux, La Fauvette des Jardins, Petits Esquisses d'oiseaux. The Complete Bird Music for Piano Solo. Djursholm, Sweden: Grammofon AB BIS, 1994.

Messiaen, Olivier. Le Merle Noir pour Flûte et Piano. Paris: Alphonse Leduc, 1952.

Nichols, Roger. *Messiaen's Le Merle Noir: The Case of a Blackbird in a Historical Pie*. En The Musical Times, diciembre, 1988.

CONCIERTO PARA FLAUTA

Y ORQUESTA.

Jacques Ibert.

(1890 - 1962)

En el siguiente trabajo se proporcionará información sobre el concierto para flauta y orquesta del compositor francés Jacques Ibert. Inicialmente, más que hablar sobre su vida, se tratará su producción, la cual abarca terrenos muy diversos; también de su forma de abordar la composición, ajena al concepto 'extra - musical'; de su preferencia por la flauta, mostrada en el número de obras que para este instrumento compuso; y, sobre el concierto para flauta y orquesta.

La primera mitad del siglo XX ha visto la búsqueda de nuevos lenguajes en la música: es el tiempo de compositores como Arnold Schönberg (1874 - 1951) y Olivier Messiaen (1908 - 1992); las hazañas musicales están a la orden del día. Sin embargo, esta búsqueda de nuevos lenguajes no se limita a la vanguardia, permite un espacio también a compositores cuyo lenguaje se mantiene conservador, como en el caso de Jacques Ibert.

Sin arriesgar, tal vez demasiado conservador, Jacques Ibert deseaba estar libre de toda influencia compulsiva y nunca se interesó por las modas de vanguardia, a las que llamaba 'pasajeras'. Decía: "Quiero ser libre - independiente de prejuicios que arbitrariamente dividen a los defensores de cierta tradición de los partidarios de alguna corriente avant-garde"<sup>1</sup>. Estudió en el Conservatorio de París, fue discípulo de Gedalge y de Fauré. Ganó el Premio de Roma<sup>2</sup> en 1917 con su cantata *Le poète et la fée, El poeta y el hada*. Durante el tiempo en el que Ibert cumplía con la comisión viajó extensivamente en Italia, España y Tunisia, ganando experiencia y material para

<sup>1</sup> David Cox, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. v. Ibert, Jaques, 1.

<sup>2</sup> **PREMIO DE ROMA:** Premio que el Instituto de Francia otorga anualmente (desde 1803) a un alumno de composición del Conservatorio Nacional de París. Se obtiene por concurso, en el que debe presentarse una cantata. El premiado debe residir tres años en la Villa Medici de Roma (sede de La Academia de Francia) y enviar al Conservatorio de París la obra realizada durante su estancia en la capital italiana. [Manuel Valls Gorina, *Diccionario de la música* (Madrid: Alianza Editorial, 1981), 57].

su producción musical. En 1937 fue nombrado director en la Académie de France en Roma, puesto que ocupó hasta 1960 y en 1959 fue electo miembro del Instituto de Francia<sup>3</sup>.

Fue prolífico y, sobre todo, versátil. Sus piezas sinfónicas, aunque relativamente pocas, incluyen algunos de los ejemplos más finos de la música francesa del periodo entre las guerras. Tal vez en la música para alientos sea donde muestre de forma más clara sus rasgos particulares: es vivo, incisivo y directo.

Aún cuando los elementos y la producción son extremadamente diversos, Ibert no se complicaba mucho para estructurar sus obras: "Todos los sistemas son válidos, a condición de que uno pueda extraer la música de ellos"<sup>4</sup>, decía. Sus óperas siguen una vena clásica pero de carácter ligero, para su música incidental escoge formas básicas y equilibradas, con cierta flexibilidad, tal vez algo fantásticas. Aún cuando es cierto que la música fuera para él "la expresión de una aventura interior"<sup>5</sup>, nunca sigue un patrón abstracto.

Compuso mucha música para escena, en ballet, *Le chevalier errant* (*El caballero errante*, 1935), coreografía épica basada en Don Quijote en la que expresa en términos generales el conflicto interno en el que los humanos alternan esperanza y desesperación; en teatro, *Le Songe d'une nuit d'été* (*El Sueño de una Noche de Verano*, 1942), música que utilizó también para la película *Machbeth*; en cine, como *Don Quichotte* de Pabst (*Don Quijote*, 1932), *Golgotha* (1935), *Fù Mathias Pascal* (*L'homme de nulle part*) (*El hombre de ninguna parte*, 1937), sobre una obra de Pirandello, *Machbeth*, de Welles (1948); *Circus* (*Circo*, 1952), ballet para una invitación a la danza de G. Kelly, y, por supuesto, en ópera, *Angélique* (1927) y *Le roi d'Yvetot* (*El rey de Yvetot*, 1928) son dos de las mejores.

Del repertorio de su música vocal, *Chant de folie*, (*Canto de Locura*, 1924), obra relativamente pequeña, destaca por el manejo de una gran fuerza para expresar temas sobre la

---

<sup>3</sup> Cox, (...), 1.

<sup>4</sup> Idem, 1-2.

<sup>5</sup> Idem, 1-2.

guerra y la violencia.

De la música instrumental podemos mencionar *Ballade de la geôle de Reading* (*Balada de la cárcel de Reading*, 1920) en la que refleja el tormento emocional y el horror del poema de Oscar Wilde; su popular suite sinfónica *Escales* (*Escalas*, 1922), en la que reúne atmósferas muy distintas de tres puertos mediterráneos; de carácter brillante y fantástico son *Féerique* (*Mágico*, 1924) y *Ouverture de fête or Bacchanale* (*Obertura de fiesta o Bacanal*, 1940); *Symphonie marine* (*Sinfonía marina*, 1931), romántica, 'un canto del mar y de la muerte'; *Divertissement* (*Divertimento*, 1930), cuya música se deriva de su música incidental para 'Un chapeau de paille d'Italie' (*Un sombrero italiano de paja*, 1850) obra teatral de E. Labiche; *Suite élisabéthaine* (*Suite isabelina*, 1942), sobre los temas que utilizó para la producción del *Sueño de una Noche de Verano*, consiste de nueve movimientos variados cuatro de los cuales se derivan de la música de compositores ingleses. Entre su repertorio de música de cámara aparecen el Cuarteto para cuerdas (1937 - 42), completado en momentos difíciles de la segunda guerra mundial, y el Trío para violín, cello y arpa (1943- 4), también del tiempo de la guerra<sup>6</sup>.

Ibert, mostró un enorme interés en la flauta a través de su producción. En 1922, cuando completaba su tercer año como ganador del Premio de Roma, compuso varias piezas para este instrumento, *Deux Mouvements* (*Dos Movimientos*), *Jeux* (*Juegos*, 1923), *Deux Stèles Orientées* (*Dos Estelas Orientadas*, 1925), *Trois Pièces Brèves* (*Tres Piezas Breves*, 1930), la transcripción de *Histoire* (*Historia*, 1923), el Concierto en 1934, la *Pièce pour flûte seule* (*Pieza para flauta sola*, 1936), *Entr'act* (*Entreacto*, 1937) y *Deux Interludes* (*Dos Interludios*, 1946). Sin duda, es un instrumento cuyo lenguaje el compositor entendía muy bien.

En el concierto para flauta y orquesta, es posible encontrar influencia de jazz por las armonías y por los juegos rítmicos, también se siente algo de la canción francesa de cabaret,

---

<sup>6</sup> Idem, 1-2.

muy popular en la primera mitad del siglo XX. Fue escrito de 1932 a 1933 y dedicado a Marcel Moÿse<sup>7</sup> quien lo estrenó el 25 de febrero de 1934. En él Ibert explora efectivamente todo el rango técnico del instrumento sin disminuir sus cualidades expresivas. Esto lo lleva a ser reconocido como una obra de arte dentro del repertorio de este género y a ser utilizado como un espléndido 'libro de texto'<sup>8</sup>.

La obra presenta el característico cromatismo de finales del Romanticismo. Tiene tres movimientos, de los cuales el primero y el tercero están en fa mayor, mientras que el segundo está en reb mayor.

El primer movimiento, *Allegro*, desarrolla dos temas muy contrastantes. El primero sorprende por la fuerza con la que aparece, es un caudal de dieciseisavos en 'detaché', es cortante, acentuado, de línea melódica muy quebrada y de intervalos muy abiertos; es muy característico de este tema la figura con los tres dieciseisavos que siempre van hacia el tiempo fuerte. El segundo tema, en cambio, es una línea muy ligada y lírica, a diferencia del primero va más por grados conjuntos y en notas de valores más largos. En general podemos hablar de una forma A (cp.1 - 96) - B (cp. 97 - 217) - A' (cp. 218 - 265), pero la disposición del material temático resulta muy peculiar: si se divide en 4 grupos (en números romanos) con pequeños fragmentos intercalados (en números arábigos):

- I (cp. 1 - 52)
- II (cp. 53 - 86)
- III (cp. 87 - 96)
- 1 (cp. 97 - 99)
- IV (cp. 100 - 111)

A partir de aquí regresa utilizando el material de estas secciones en orden inverso,

<sup>7</sup> Marcel Moÿse (1889 - 1984). Profesor del Conservatorio de París de 1932 a 1949. Renombrado flautista, sobresaliente como solista y como maestro. Autor de varios libros muy importantes dentro de la literatura de estudio técnico del instrumento. [Alain, Pâris, Diccionario de Intérpretes, (España: Turner, 1989)].

<sup>8</sup> Harvey E. Phillips. En The Virtuoso Flute - Jean - Pierre Rampal, (New York, N.Y.: RCA Records, AGL 1-3658, 1977).

## IV' (cp. 112 - 125)

2 (cp. 126 - 129) muy parecido a D.

## III' (cp. 130 - 141)

3 (cp. 142 - 156) muy parecido a A y a 1.

## II' (cp. 157 - 189)

4 (cp. 190 - 217) muy parecido a 1.

## I' (cp. 218 - 256)

5 (cp. 258 - 268) es una pequeña coda con material muy parecido a D.

En el segundo movimiento, *Andante* en Db mayor, el carácter general es melancólico.

Existe una historia alrededor de este movimiento: se dice que Ibert ya había compuesto el primer movimiento y el tercero, pero no tenía muchas ideas para el segundo; un día, estando su padre enfermo, entró a la habitación para pedirle consejo y lo encontró ya muerto, instantes más tarde le vino a la mente el tema que le hacía falta<sup>9</sup>. Este relato resulta interesante. Por un lado, es posible romper la articulación impresa, hacer los temas anacrúsicos y proporcionarles a las frases sus conclusiones perdiendo la sensación de inestabilidad; por otro lado, al escuchar la música con las ligaduras que aparecen en la partitura, pareciera que las frases nunca terminarían, que quedarán 'volando' y sin concluir, justificando así el carácter opresivo que Ibert debiera estar experimentando en ese momento.

Tiene 3 partes, en la primera (cp. 1 - 36) es el solista quien introduce una larga melodía, mientras que la orquesta crea una atmósfera cálida y elocuente con sutiles cambios armónicos; en la segunda parte (cp. 37 - 79), cada vez va adquiriendo más fuerza hasta llegar majestuosamente hasta el punto climático (cp. 68 - 79) del movimiento e inmediatamente comienza a relajarse; en la tercera (cp. 80 - 112), las cuerdas y un solo de violín llevan el tema con el que abrió la flauta en la primera parte de este movimiento, mientras que la flauta hace un contrapunto en dieciseisavos haciendo remembranza de la sección II' del primer movimiento, a la mitad de esta parte la flauta recupera el

---

<sup>9</sup> Alain Marion. Información oral proporcionada en clase magistral durante el Sexto Festival Universitario de la Flauta, transcrita por Luz Arcelia Suárez. México, D. F., abril 18 de 1998.

tema y es ella quien termina esta sección. Al final tiene una coda (cp. 114 - 118) que recupera completamente el carácter con el que inició el *Andante*.

El movimiento conclusivo, *Allegro scherzando*, revela la afinidad que la obra mantiene con el concierto romántico al dar campo libre a la virtuosidad del solista, quien debe mostrar hasta el final de la pieza un enorme despliegue técnico de velocidad y vitalidad musical. Es el más largo de los tres movimientos que conforman el concierto, el grado de dificultad técnica, su cadencia y su estable forma A B A', le permitieron ser utilizado como pieza de concurso poco después de su estreno<sup>10</sup>. Las secciones A (cp. 1 - 113) y A' (cp. 207 - 289), son muy ágiles, en ellas los temas muy fluidos con un constante movimiento hacia delante. La parte más sorpresiva, tal vez de todo el concierto, es la sección B (cp. 114 - 206). Esta parte central, a su vez está dividida en tres subsecciones a (cp. 114 - 161), b (cp. 162 - 179), a (cp. 180 - 206). Primeramente, la flauta abre ésta sección con una breve pero ágil cadencia para dar paso al tema principal de ésta sección, el cual es muy estático y etéreo gracias a la agrupación temaria de los octavos en compás de 2/4 que permanecen como ritmo ostinato y a la armonía, formada por cuartas y quintas que evitan la tercera de los acordes en algunos casos o se hace muy ambigua en otros; contrasta mucho la nota larga de la flauta y los tresillos que mantienen ese ambiente estático, con las intervenciones de seisillos que descienden en grupos de tres notas y que avivan el ritmo para luego regresar al estatismo. La subsección b está formada por los grupos cromáticos ascendentes y descendentes, como 'oleadas', que culminan en otra parte cadencial en la que la flauta desciende rápidamente en treintaidosavos para recuperar el tema de a, y cuando la tranquilidad parece ya establecerse, repentinamente, vuelve al mismo tema de A pero medio tono arriba.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Jérôme Pellissier, en *Chefs - d'œuvre pour la flûte du XX<sup>ème</sup> siècle* (Erato, 2292-45839 - 2, 1992).

<sup>11</sup> Angelika Erika Goschl, *La flauta transversa, rasgos esenciales de su desarrollo desde su origen hasta la actualidad*. (México, D. F.: Tesis presentada para obtener el título de licenciado en flauta, UNAM, 1987), 95 - 99.

## BIBLIOGRAFÍA.

*Concierto para Flauta y Orquesta,*  
Jacques Ibert.

- Alain, Pâris. Diccionario de Intérpretes. España: Turner, 1989. S. v. "Moÿse, Marcel."
- Cox, David. En The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980. S. v. "Ibert, Jacques."
- Goschl, Angelika Erika. "La flauta transversa, rasgos esenciales de su desarrollo desde su origen hasta la actualidad". México, D. F.: Tesis presentada para obtener el título de licenciado en flauta, UNAM, 1987.
- Ibert, Jaques. Concerto pour Flûte et Orchestre. Paris: Alphonse Leduc, 1934.
- Marion, Alain. Clase magistral dentro del Sexto Festival Universitario de la Flauta, transcrita por Luz Arcelia Suárez. México, D. F., abril 18 de 1998.
- Pellissier, Jérôme. En Chefs - d'œuvre pour la flute du XX<sup>ème</sup> siècle. Erato, 2292-45839 - 2, 1992.
- Phillips, Harvey E.. En The Virtuoso Flute - Jean - Pierre Rampal. New York, N.Y.: RCA Records, AGL 1-3658, 1977.
- Valls Gorina, Manuel. Diccionario de la música. Madrid: Alianza Editorial, 1981. S. v. "Roma, premio de."