

2

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PRESENTA

OMAR CASTRO RICARDEZ

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN FLAUTA
TRANSVERSA

SINODALES:

Mtra. VIOLETA CANTÚ
Mtro. HÉCTOR JARAMILLO
Mtra. LUISA DURÓN

292537

MÉXICO D.F., ABRIL DE 2001.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A la UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO y a la ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA por los conocimientos y educación brindados.

A MIS PADRES y a mi HERMANA por su confianza y apoyo.

A TODOS MIS MAESTROS, con especial atención a HÉCTOR JARAMILLO y VIOLETA CANTÚ, por su dedicación y paciencia.

A MIS COMPAÑEROS Y AMIGOS.

A quienes con su amable disposición hicieron posible este recital: MAHO OZAWA, Mtro. KONSTANTIN SAKSONSKIY, Mtro. ULISES GÓMEZ, Mtra. MÓNICA DEL ÁGUILA, ESTEBAN PALAFOX y Mtro. AURELIO LEÓN.

Programa

Sonata en Mi mayor BWV 1035
para flauta y bajo continuo

J.S. Bach
(1685-1750)

Adagio ma non tanto
Allegro
Siciliano
Allegro assai

Cuarteto en Re mayor K.285
Para flauta y trío de cuerdas
(1777)

W.A. Mozart
(1756-1791)

Allegro
Adagio
Rondo: Allegretto

Suite No.1 Op.43 *Maerle*
para flauta y guitarra
(1995)

E. García de León
(n. 1952)

I. Preludio
II. Nostalgia
III. Danza

Fantasia Op. 79 para flauta y piano
(1898)

G. Fauré
(1845-1924)

Sonatina para flauta y piano
(1942)

H. Dutilleux
(n. 1916)

Clavecín: Maho Ozawa
Cuarteto de Cuerdas de la ENM:
Mtro. Konstantin Saksonskiy, Violín
Mtro. Ulises Gómez, Viola
Mtra. Mónica del Águila, Violonchelo
Guitarra: Esteban Palafox
Piano: Mtro. Aurelio León

J.S. Bach (1685-1750)

Sonata en Mi mayor para flauta y bajo continuo BWV 1035

En el siguiente texto, se tratarán algunos aspectos de la vida del compositor, sus periodos de producción, características generales de su música y concretamente, sus obras para flauta, presentando un breve análisis de su *Sonata en Mi mayor para flauta y bajo continuo BWV 1035*.

La obra de Bach representa, dentro de la historia de la música occidental, un punto de culminación y por lo tanto, también un punto de partida. Por un lado, resume el esfuerzo de varias generaciones por el dominio del contrapunto y la polifonía, los cuales lleva a un grado de perfección con la explotación de todas las posibilidades de fuga, así como el agotamiento de los recursos canónicos; y por otra parte, su riqueza en el desarrollo armónico, tratamiento instrumental, exigencias técnicas y una espléndida síntesis de la forma, surgen en nuestros días como las bases sobre las cuales se sustenta el quehacer musical posterior a él. La música de Bach significa entonces, uno de los más altos logros artísticos en donde se combinan la intensidad expresiva y una construcción rigurosa, metódica y perfecta.

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685, en el seno de una familia de músicos. Su madre murió en 1694 y su padre, de quien recibió sus primeras lecciones, al año siguiente, razón por la cual Bach se trasladó a Ohrdruf donde vivió con su hermano Johann Christopher, quien se hizo cargo de su educación musical. En 1700 Bach ingresó como cantor al coro de Lunenburg, en 1703 fue violinista en la orquesta de Weimar. Ese mismo año fue designado organista en Arnstadt y en Mülhausen en 1707. En 1708 regresa a Weimar, pero esta vez como organista. En 1714 es nombrado *Konzertmeister*, sin embargo, al no ser nombrado sucesor de Samuel Dresde, el antiguo *Kapellmeister* y debido a crecientes conflictos con sus soberanos de la corte de Weimar, Bach abandona el puesto y en 1717 se dirige a Cöthen, donde es nombrado *Kapellmeister*. En 1723 se muda a Leipzig, donde se

desempeña como cantor de la Iglesia de Santo Tomás y como director de música en la Universidad, puestos que ocupó hasta su muerte el 28 de julio 1750.

En cada una de estas ciudades, Bach tuvo diversos nombramientos y su trabajo estuvo sujeto a distintas circunstancias, por ejemplo, en Leipzig tenía la obligación de componer una cantata por semana para el servicio religioso. La mayor y más importante parte de su música vocal proviene de este periodo.

De igual manera, la composición de lo que hoy se denomina "música de cámara", se atribuye sobre todo al periodo de Cöthen (1717-1723), donde Bach ocupó el puesto de *Kapellmeister* en la corte de Anhalt. De su producción en esta ciudad, se encuentran varias obras que presentan algunas innovaciones estilísticas, como por ejemplo, la integración de partes instrumentales al estilo del *concerto grosso* en las cantatas.¹

En cuanto a la música para flauta, la primera aparición de una *flauta travesera* en la obra de Bach, data justamente del periodo de Cöthen, esto es en su serenata titulada *Leopoldo, su alteza serenísima* BWV 173^a, lo que lleva a pensar que fue en esta ciudad donde Bach conoció el instrumento². Esta flauta, conocida como la *Flûte allemande* (flauta alemana), ofrecía ciertas ventajas sobre la "flauta de pico", tales como mayor rango dinámico, mejor afinación, tesitura más amplia, así como la posibilidad de cambiar su parte intermedia, con lo que se modificaba su tono fundamental de *Re* (que favorecía ciertas tonalidades: *Sol mayor, mi menor y si menor*), al tono de *Mi b*. Este sistema se le conocía como *corps de récharge* (cuerpos de recambio) y surgió de la necesidad de ajustar la afinación, debido a la falta de estandarización de la misma.³ Las características mencionadas, hicieron que la popularidad del instrumento creciera, e incluso el mismo Bach sustituyó a las flautas de pico por las flautas traveseras en obras compuestas anteriormente.

La corte de Cöthen presenta en su nómina a dos flautistas: Johann Gottlieb Würdig y Johann Heinrich Freytag, quienes probablemente fueron los ejecutantes de las obras de este periodo.

¹ Alec Robertsons, *Historia general de la musica*, (Madrid: Ediciones Istmo, 1963), 360.

² Andreas Bomba, *J.S. Bach: Música de cámara para flauta*, (Alemania: Hänssler edition. 1999), 49.

³ Nancy Toff, *The Development of the Modern Flute*, (University of Illinois Press, 1986), 20-21.

En las obras para flauta encontramos: tres sonatas para flauta y bajo continuo (*Do mayor* BWV 1033, *mi menor* BWV 1034 y *Mi mayor* BWV 1035), cuatro sonatas para flauta y clavecín obligado (*si menor* BWV 1030, *La mayor* BWV 1032, *sol menor* BWV 1020, y *Mi b mayor* BWV 1031), así como una partita para flauta sola en *la menor* BWV 1013. Sobre algunas de ellas existen dudas de su autoría.

En 1954, el Johann Sebastian Bach Institute y Bach Archiv, publicaron la Neue Bach-Ausgabe (Nueva Edición de Bach), donde aparecen las sonatas BWV 1030, 1032, 1034, 1035 y la partita BWV 1013, las cuales son consideradas auténticas. En 1974 Alfred Dürr publicó tres obras más, que corresponden a los números de catálogo BWV 1033, 1031 y 1020. Estas últimas de dudosa autenticidad, ya que comparadas con las de la Neue Bach-Ausgabe, tienen una construcción más simple, ritmo armónico más sencillo y la línea del bajo no presenta la complejidad característica de las obras del compositor.

En cuanto a la estructura de estas sonatas, hay que recordar que la diferencia entre una obra para bajo continuo y una para instrumento obligado es que, en la de bajo continuo, la parte para teclado sólo presenta la línea melódica con un cifrado, siendo el intérprete el encargado de elaborar el contenido armónico (otorgando al instrumento melódico un carácter eminentemente solista), mientras que en una sonata para clavecín obligado, cada mano del teclado funciona como una parte independiente y ambas partes son escritas por el compositor. Esta textura es muy similar a la de un trío sonata, que es una forma de composición contrapuntística para dos voces superiores de tésitura y diseño similar (generalmente 2 violines), soportadas por un bajo continuo u obligado.

La sonata en *Mi mayor* BWV 1035, es considerada una obra tardía del compositor, mas afín al periodo de Leipzig. Presenta numerosas referencias respecto a la sonata para trío de la *Ofrenda musical* BWV 1079 y fue compuesta probablemente para Michael Gabriel Fredersdorff, chambelán de Federico II Rey de Prusia.⁴ Esta sonata, al igual que las otras para bajo continuo, se presenta en cuatro movimientos:

Adagio ma non tanto

En este movimiento, con compás de 4/4, la flauta lleva una línea melódica ricamente ornamentada, mientras que el bajo mantiene la fluidez, al conducir el movimiento entre las amplias frases de la melodía. Se divide en dos partes: “A” (compases 1-8) que va de tónica a dominante y “B” (compases 9-17) que se mueve de dominante a tónica, más una Coda de tres compases. Los retardos en la resolución de los acordes, así como el uso de cadencias rotas, propicia cierta inestabilidad armónica que convierte al movimiento en un continuo *crescendo* que desemboca en la Coda, donde finalmente aparecen los cromatismos característicos de Bach.

Allegro

En compás de 2/4, debe su ligereza (a pesar de ser un *tempo* moderado) a la constante presencia dieciseisavos. Encontramos frases de ocho compases en donde abundan las progresiones y frecuentes cambios de dirección en la línea de la flauta. En forma ternaria, presenta la siguiente estructura:

| | | |
|------------------------------------|---------------------------------------|------------------------------------|
| Tónica (<i>Mi mayor</i>) A | Dominante (<i>Si mayor</i>) B | Tónica (<i>Mi mayor</i>) A |
| 32 compases (1-32) | 24 compases (32-56) | 24 compases (57-80) |

Siciliano

Como su nombre lo indica, esta danza tiene su origen en el sur de Italia, entre los siglos XVII y XVIII. Se compone de una melodía de carácter lírico, acompañada generalmente con acordes quebrados en compás de 6/8 ó 12/8. Escrito en el relativo menor *c#*, la flauta introduce el tema, que es imitado constantemente por la línea del bajo. Consta de dos partes: “A” (compases 1-12), que con frases de cuatro compases se dirige a *Mi mayor* (relativo mayor y tonalidad original) y “B” (compases 13-28), donde inicia

⁴ Andreas Bomba, J.S. Bach: Música de cámara para flauta, (Alemania: Hänssler edition, 1999), 51.

con el tema en el relativo (*Mi mayor*) para regresar a tónica pasando por la subdominante (*Fa # menor*).
Presenta las siguientes cadencias: en el compás 10, cadencia rota, en el compás 12, al relativo (*Mi mayor*), en el compás 20 a la subdominante (*Fa # menor*) y la cadencia final a tónica en el compás 28.

Allegro assai

Aquí, Bach desarrolla un estupendo trabajo rítmico-melódico entre la flauta y el bajo. Encontramos contestaciones y juegos con contratiempos entre las dos voces, que permiten al bajo continuo, una participación más estrecha con la línea principal, que en los movimientos anteriores. Posee un acentuado carácter anacrúsico, que cede su impulso solamente al final de las dos secciones que presenta: "A" en la región de tónica y "B" en la dominante. Cadencias: compás 8 a *Mi mayor* (tonica), compás 27 a *Si mayor* (dominante), compás 39 a *do# menor* (relativo), para regresar a *Mi mayor* en la cadencia final.

Una perspectiva fundamental para el buen entendimiento de la música de Bach, la da el reconocer su origen predominantemente armónico. Es por medio de la armonía como surge la estructura, el fraseo y la forma. Tomando esto en cuenta, es admirable que bajo esta "verticalidad", se logren trazos melódicos tan completos (en muchas ocasiones también complejos), con tal diversidad de sutilezas, contrastes y riqueza rítmica.

Las sonatas para flauta, junto con las partes solistas otorgadas en las cantatas, misas, oratorios, pasiones etc., han quedado como obras maestras que, no obstante los desafíos técnicos e interpretativos que plantean, son ejemplos del más puro lenguaje flautístico.

Bibliografía

Bach, Johann Sebastián. Sonate VI BWV 1035. Edition Peters Nr. 4461b, 1939.

Bomba, Andreas. Bach: música de cámara para flauta. Traducción de Carlos Atala. Alemania: Hänssler edition, 1999.

Dufourcq, Norbert. Breve Historia de la Música. Traducción de Emma Susana Speratti. México D.F.: Fondo de Cultura Economica, 1963.

Gal, Hans. El mundo del músico: cartas de grandes compositores. México D.F.: Siglo veintiuno editores, 1983.

Robertsons, Alec y Stevens, Denis. Historia General de la Música. Traducción de Armando Ocano. Madrid: Ediciones Istmo, 1972.

Toff, Nancy. The Development of the Modern Flute. University of Illinois Press, 1986.

W.A. Mozart

(1756-1791)

Cuarteto en Re mayor K. 285 para flauta y trío de cuerdas (1777)

En la siguiente sección, se darán algunas referencias sobre la vida del compositor, la comisión de la que surge el cuarteto para flauta en Re mayor K. 285, así como un breve análisis de esta obra.

En la historia de la música, se pueden nombrar a ciertos compositores que en su obra sintetizan las características o aspiraciones de un estilo, en el caso del clasicismo, Mozart sería uno de los indicados. Su genio y lo amplio de su producción, lo convierten en referencia indispensable en el desarrollo de la música occidental del siglo XVIII. Su lenguaje se caracteriza por su elegancia, de armonías claras y aparente sencillez, donde lleva al perfeccionamiento la línea melódica. Compuso en casi todos los géneros que conoció: sinfonías, cuartetos, misas, sonatas, conciertos, etc. Pero definitivamente, es en la música vocal, donde alcanza niveles de maestría que no han sido igualados. De su producción operística, se cuentan 16 obras.

Robert Pitrou (1879-1963), historiador de origen francés, dice acerca de Mozart:

“Representa mejor que ninguno de sus contemporáneos o sucesores, la síntesis cumplida entre la escuela de Mannheim (Stamitz), el arte de los franceses y el de Haydn, entre el arte íntimo, concentrado y vigoroso de Bach y el arte infinitamente flexible y joven de los napolitanos.”
“Sin dejar de ser clásico, es decir, sin dejar de ser cuidadoso y respetuoso del *estilo*, dio atmósfera, facilidad y flexibilidad a los grandes géneros musicales...”¹

¹ Norbert Dufourcq. Breve Historia de la Música. (México: Fondo de Cultura Económica, 1963), 135.

Wolfgang Amadeus Mozart nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756. Su padre, Leopold Mozart, aparece como una figura decisiva en la carrera del joven Wolfgang, fue él quien se encargó de proporcionarle una educación artística del más alto nivel, así como de procurarle un desarrollo que le asegurara una posición en alguna de las principales cortes europeas (lo cual nunca logró). En este afán, Mozart y su padre realizaron varias giras artísticas, en las que visitaron: Munich (1762), Bruselas y París (1763), Londres (1764), ciudad en la que conoció a Johann Christian Bach, Viena (1768), e Italia, lugar al cual viajó en tres diferentes fechas: 1769, 1771 y 1772.

Debido a su corta edad y por el talento mostrado, Mozart asombró a toda Europa, sin embargo, la vida en las cortes de las principales ciudades no estaba libre de intrigas e intereses personales, lo que dificultó que obtuviese trabajo en alguna de ellas. La misma emperatriz María Teresa, que había admirado el talento del joven compositor, sugirió a su hijo Fernando no contratarlo en su corte.

En 1773, Charles Burney (1726-1814), compositor e historiador inglés, escribe en *The Present State of Music in Germany, the Neterlands and United Provinces*:

“El Arzobispo y Soberano de Salzburgo es muy magnífico en su apoyo a la música y suele tener a su servicio cerca de un ciento de ejecutantes, vocales e instrumentales. Todos los de la familia Mozart estuvieron en Salzburgo el último verano (1771). El padre lleva mucho tiempo al servicio de dicha corte, y ahora el hijo es de la banda. Compuso una ópera en Milán para la boda del Archiduque Fernando con la Princesa de Módena. Por una carta de Salzburgo fechada en el último noviembre, fui informado de que este joven, que tanto pasmó a toda Europa con su conocimiento e interpretación infantiles, sigue siendo un gran maestro de su instrumento...” “...si puedo juzgar de la música compuesta por él que escuché, es un caso más de fruto temprano que es más extraordinario que excelente.”²

Al no obtener puesto alguno en las ciudades visitadas, Mozart y su padre regresan a Salzburgo en 1774. En 1777, W. A. Mozart fue despedido de la corte del arzobispado, lo que por fin lo liberó de la tutela de su padre, quien permaneció en Salzburgo mientras que Wolfgang, acompañado por su madre, emprende un viaje que lo llevaría a Munich, Augsburgo, Mannheim y París. A la muerte de su madre, Mozart regresa a Salzburgo en 1779 como organista de la corte y la catedral. En 1781, se instala en Viena, donde conoce a Franz Joseph Haydn (1732-1809). Muere en esta ciudad el 5 de diciembre de 1791.

² Hans Gal, El Mundo del Músico: Cartas de Grandes Compositores, (México: Siglo XXI Editores, 1983), 78-79.

En cuanto a la música para flauta, encontramos: dos conciertos, en *Sol mayor*, con número de catálogo Kegel 313 y en *Re mayor* K. 314 (original para oboe), cuatro cuartetos para flauta y trío de cuerdas, un concierto para flauta y arpa en *Do mayor* K. 299, y un *Andante* para flauta y orquesta K. 315. Las primeras de estas obras datan de su estadía en Mannheim durante 1777. En dicha ciudad, existía una orquesta considerada como una de las mejores de aquél tiempo, famosa por su precisión en la articulación, uniformidad en las arcadas y su capacidad para realizar matices. Entre sus músicos estaban el flautista Johann Baptist Wendling y el director Christian Cannabich, con quienes Mozart entabló amistad.

Tratando de entrevistarse con el Elector del palatinado, Mozart permaneció en esta ciudad varios meses, teniendo la oportunidad de componer para los músicos de la corte, para los consejeros del elector, así como música por encargo. Como consta en una carta escrita por Wolfgang a su padre 10 de diciembre de 1777, Wendling dijo a Mozart:

“Nuestro Indio” (un holandés que vive por sus propios medios, amante de todo aprendizaje, y realmente un gran admirador tuyo), es un tipo raro. El te dará 200 florines si escribes tres conciertos pequeños, cortos, y fáciles, así como un *par* de cuartetos para flauta ...”³

No se tiene la certeza de quién fue el llamado “holandés”. En cartas posteriores, Mozart se refiere a él como “Deschamps” y después “De Jean” (seguramente una confusión fonética). Es probable que este personaje haya sido Willem van Britten Dejong, un flautista amateur que tiempo atrás había comisionado una obra a Dittersdorf, pero también se sabe que un alemán de nombre Ferdinand DeJean, (que había vivido en Leiden, lo que le podría valer el sobrenombre de holandés), visitó Mannheim en aquellos tiempos.⁴

Volviendo a la comisión, se debe tomar en cuenta que el pago de 200 florines era una suma considerable, equivalente más o menos al salario de medio año, considerando que el ingreso anual de Mozart, como director de los violines en la corte del Arzobispado de Salzburgo en 1774, era de 150

³ Konrad Kuster, *Mozart: A musical biography*, (Oxford University Press, 1996), 75.

⁴ Idem.

florines.⁵ Este encargo ofrecía a Mozart un trabajo remunerado, dadas las circunstancias y bajo la constante presión de su padre, se puso a trabajar rápidamente en él.

El 18 de diciembre, Mozart escribe a su padre, diciéndole que uno de los cuartetos para el "Indio", está casi terminado. Este debió ser el de *Re mayor* K. 285, fechado el 25 de diciembre de 1777. El 14 de febrero de 1778, en otra carta, Mozart dice haber terminado dos conciertos y tres cuartetos, pero no se tienen datos precisos acerca de cuando fueron compuestas tales obras. Se cree que el cuarteto en *La Mayor* K. 298, es una obra bastante posterior, ya que un tema del *rondeau*, proviene de una ópera de Giovanni Paisiello (1740-1816) estrenada en 1786.

El concierto para flauta y arpa en *Do Mayor* K. 299, fue escrito en París en 1778 para el Conde de Guines.

Los cuartetos en Sol Mayor K. 285a y *Do mayor* 285b, se componen de solo dos movimientos. El de *La mayor* K. 298, tiene tres movimientos, pero el primero de ellos es un tema y variaciones, que rompe con el esquema formal del ciclo sonata, donde el primer movimiento debe ser escrito en forma sonata. Por lo tanto, el de estructura más definida es el de *Re mayor* K. 285, escrito en tres movimientos (el primero de ellos en forma sonata): *Allegro*, *Adagio*, y *Rondeau: Allegretto*.

Allegro

De carácter enérgico, que sugiere un *tempo* moderadamente rápido, presenta pasajes ágiles, donde juega con contrastes de *fortes* y *pianos*. La flauta tiene un tratamiento esencialmente solista, pues es la única que presenta pasajes para su lucimiento, mientras que las cuerdas la acompañan; pero en ocasiones se integra al cuarteto empalmándose con otra voz, e incluso acompañando, lo que le da también un carácter camerístico.

En cuanto a su estructura, se reconoce la forma sonata, sin embargo, presenta algunas variaciones respecto al esquema tradicional de dicha forma: un desarrollo más amplio del segundo tema, el cual se presenta como tema principal, en lugar del primero, como es usual. La inclusión de un tercer y cuarto temas, este último, como una variación del segundo.

⁵ Idem.

| I | | | | II | | | |
|-------------------------|--------------|--------------------|---------------|-------------------------------|-----------------------------|----------------------|---------------------|
| Exposición (c. 1-65) | | | | Desarrollo (c.66-99) | Reexposición (c.100-145) | | Coda (c.145-154) |
| 1er. Grupo | | 2ndo. grupo | | | | | |
| A (1-12) | B (13-25) | C (26-43) | B' (44-58) | elementos A-B | A | B | C' B' |
| tónica (Re mayor) | | dom. (La mayor) | | dominante menor (la menor) | | tónica (Re mayor) | |

Hay que recordar que en lo que respecta a la forma, Mozart fue un innovador, fue él quien propuso el complejo esquema del rondó-sonata, desarrollado también por Haydn y posteriormente por Ludwig Van Beethoven (1770-1827).⁶

Adagio

Escrito en *si menor* (relativo menor de la tonalidad original), este movimiento es un bello ejemplo de la calidad melódica alcanzada por Mozart. Se divide en tres secciones de ocho compases cada una:

| | | | |
|----------------------|-------------------------|----------------------|--------------------|
| A (c. 1-16) | B (c.17-24) | A (c.25-32) | Coda 3 compases |
| tónica (si menor) | dominante (Fa mayor) | tónica (si menor) | |

La primera de ellas se presenta dos veces, la primera con una cadencia abierta y la segunda, con algunas variaciones, regresa a tónica. Con un fraseo claro, la flauta lleva una línea solista, acompañada por los *pizzicati* de las cuerdas. Cadencias: compás 9 a *si menor* (tónica), compás 16 a tónica, compás 20 a *Re mayor* (relativo mayor y tonalidad original) y en el compás 24 a tónica nuevamente. Concluye con cadencias rotas (compases 36-38), para atacar el siguiente movimiento.

⁶ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980, s. v. "Rondo", 175.

Rondeau: Allegretto

El rondó es una de las formas tradicionales de composición, generalmente de carácter festivo y ágil, donde un tema principal es intercalado con otros secundarios y distintos. Proviene del *rondeau* cultivado por los trovadores y troveros en los siglos XIII y XIV.

En este movimiento, Mozart recurre a la variedad instrumental y disposición de voces presentadas en el primer movimiento: *Allegro*. Siguiendo la estructura típica del rondó, la parte A se presenta siempre en tónica, la parte B (compases 33-81) en la región de dominante y la sección C (compases 109-159) en subdominante. Después de presentar nuevamente el tema A (compás 160), presenta materiales desarrollados en cada una de las partes, con una inflexión a dominante, para regresar a *Re mayor* pocos compases antes del final.

Las obras para flauta de Mozart son dentro del repertorio del instrumento, la representación del clasicismo, escritas por uno de sus más importantes exponentes. Son un valioso testimonio de dicho estilo, en donde se puede apreciar un desarrollo técnico-instrumental de alto nivel. A pesar de los requerimientos técnicos exigidos al ejecutante, el encontrar una sonoridad, articulación y fraseo adecuados, es sin duda uno de los mayores desafíos de su interpretación.

Bibliografía

Diccionario Oxford de la Música. 1984. s. v. "Mozart, Wolfgang Amadeus."

Dufourcq, Norbert. Breve Historia de la Música. Traducción de Emma Susana Speratti. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1963.

Gal, Hans. El mundo del músico: Cartas de Grandes Compositores. México D.F. : Siglo Veintiuno Editores, 1983.

Kuster, Konrad. Mozart: A musical biography. Inglaterra: Oxford University Press, 1996.

Mozart, Wolfgang Amadeus. Sonate D-Dur, K.285. Budapest: Editio Musica, 1985.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 1980. s. v. "Mozart, Wolfgang Amadeus."

Ernesto García de León (1952)

Suite No.1 Op.43 *Maerle* para flauta y guitarra (1995)

En esta sección, se abordan datos biográficos del compositor, sus técnicas de composición, y un análisis de la obra.

Ernesto García de León, nació en Jáltipan, Veracruz, México, el 10 de julio de 1952. Estudió en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y en The Royal School Music, en Londres, Inglaterra. Es miembro fundador del Premio de Musicología Casa de las Américas en La Habana, Cuba. Ha participado como intérprete y compositor en los principales festivales tanto nacionales como internacionales. Se presentó como invitado especial en The Dallas Fort Worth Classical Guitar Exposition edición 2000, ofreciendo tres conciertos y cuatro clases magistrales de música en Texas Christian University- Fort Worth, Southern Methodist University- Dallas, Texas Woman's University- Denton y Brookhaven College- Dallas. Dentro del mismo festival compartió The Composer's Forum con el compositor y guitarrista norteamericano Brian Clément-Foreman. Su música es publicada en Nueva York por Mel-Bay Publications, dentro de las ediciones Michael Lorimer. Desde 1984 es miembro de la American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) con sede en la ciudad de Nueva York. Actualmente pertenece a la Broadcast Music, Inc. (BMI).

Ernesto García de León dice al referirse a la música:

“ Siempre me ha dado la idea de que es algo vivo e independiente, un ser que nos usa como canal cuando desea manifestarse, por otro lado, me resulta una necesidad vital, puesto que me permite expresarme. Toda mi música sin excepción, tiene como raíz, al son jarocho y a la rumba, músicas natales”.¹

Sin negar una evolución, en lo que a madurez musical se refiere, García de León dice que sus esquemas han sido siempre los mismos. Su técnica de composición, es el pandiatonismo, término designado por Nicolai Slominsky para el uso de grados diatónicos en acordes asociados libremente, en una disposición que ubique a los sonidos preferentemente en el orden de armónicos naturales. García de León dice que su preferencia por este sistema radica en que, con él, puede acercarse o distanciarse de la tonalidad, según lo prefiera, consiguiendo flexibilidad en el estilo.

En cuanto a la estructura, buscando esta misma libertad, recurre a formas libres, sin embargo sigue un esquema básico en las características de los movimientos de sus obras, en las cuales, el primero siempre presenta mayor elaboración y enfoque intelectual, mientras que los últimos, son escritos en carácter de danza, generalmente con elementos del *son veracruzano*, el cual ejerce una fuerte influencia en toda su producción.

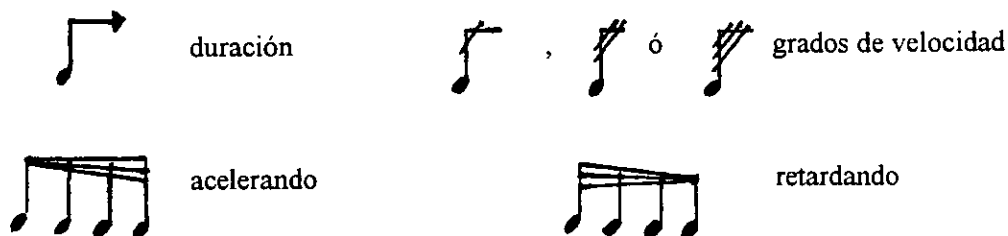
El *son* tiene como origen los cantos y bailes españoles que fueron introducidos a América en los siglos XVII y XVIII. Después, fue cultivado en varias regiones y adaptado a otros géneros musicales de México (jarabes, danzas, canción, etc.), obteniendo diversas características. Los instrumentos mas utilizados son: violines, guitarras, jaranas y guitarrón, en Veracruz, este último fue sustituido por al arpa. Su principal característica es el vigor rítmico, que surge de la combinación de compases, principalmente de 6/8, 3/8, 3/4 e incluso 5/8. Sus elementos primordiales son el canto y el baile, los cuales se alternan con partes instrumentales.²

La producción de García de León es básicamente para guitarra, o ensambles de cámara con dicho instrumento. La *Suite "Maerle" Op. 43 para flauta y guitarra* fue compuesta en 1995 por comisión de Luis Miguel Galindo. Se compone de tres movimientos: I. *Preludio* II. *Nostalgia* III. *Danza*

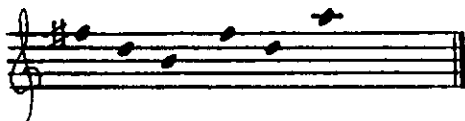
¹ García de León, Ernesto. Conferencia dictada por el compositor en el CNA, el 19 de febrero de 2001.

² Vicente Mendoza, Panorama de la música tradicional de México, (México: Imprenta Universitaria, 1956), 65.

El *Preludio* se presenta sin compás, la velocidad de los pasajes, duración de las notas, respiraciones, silencios, así como *accelerandos* y *ritardandos*, se hace gráficamente con los siguientes elementos:



La flauta hace una introducción, después de la cual presenta un motivo construido sobre un acorde de séptima, que aparecerá a lo largo de los tres movimientos:



En este movimiento, la función de la guitarra es el crear una base armónica. Inicia con un movimiento en la dirección contraria de la flauta y se trabajan disonancias entre ambas líneas, hasta llegar a una sección cadencial en la flauta, que se compone de pequeños motivos ascendentes y descendentes. Concluye con imitaciones en ambas voces.

Para la flauta, la principal dificultad de este movimiento es conseguir la homogeneidad del sonido, pues en varios pasajes, pasa de la octava más grave del instrumento a la más aguda, con digitaciones poco cómodas. De igual forma, el inicio demanda un gran control de la sonoridad, pues inicia en *Fa#*, en la tercera octava, de difícil emisión y está marcado un *crescendo*, por lo que se asume que se debe empezar en un volumen *piano*. El carácter de la pieza es evocativo, basado en un tratamiento tímbrico, como lo demuestra el uso constante de armónicos en la guitarra.

El segundo movimiento *Nostalgia* tiene la indicación *Lento, poco libre*. Está escrito con notación tradicional, en compás de 2/4 y en *si menor* en su modo natural. El movimiento se compone de frases de ocho compases, desarrollando un ostinato rítmico-melódico a partir del motivo presentado en el primer movimiento.

flauta

guitarra

El tercer movimiento *Danza* se divide en tres secciones:

A **B** puente **C**
 (8 compases) (8^o compases) (5 compases) sin compás

La sección A, con compás de 4/4, se presenta a manera de introducción. La guitarra presenta los dos patrones rítmicos sobre los cuales se desarrollarán la segunda sección y el puente:

En la sección B, cambia continuamente la métrica: 11/8 – 9/8 – 11/8 – 9/8 – 13/8 – 11/8 – 11/8 – 9/8. Contraponiendo las agrupaciones del pulso entre los instrumentos, logra un interesante juego rítmico.

5/4 + 3/8 4/4 + 3/8

flauta

guitarra

3/8 + 5/4 3/8 + 4/4

El puente, en compás de 4/4, se constituye de progresiones que conducen a la sección C, que es como una recapitulación de toda la suite, donde regresa a la ausencia de compás, manejando los elementos del primer movimiento. El motivo más recurrente (el único que se repite íntegramente), aparece aquí, transportado medio tono más arriba. Finalmente, hace un *Da Capo* a la primera sección del movimiento.

La música mexicana se enfrenta a la falta de apoyo e infraestructura. Después de los nacionalistas, la edición de partituras y la presentación de obras en público ha sido muy limitada. Son contados los compositores mexicanos cuyas obras han sido editadas y publicadas, por lo que es difícil saber cuánta música existe para las diferentes combinaciones instrumentales.

Esta pieza es una valiosa contribución al campo de la música de cámara. Una característica interesante es que ofrece un buen balance en el uso de técnicas de composición y ejecución. Aún cuando conserva su enfoque tradicional, explora las posibilidades de nuevos lenguajes en cada instrumento. Su escritura, que oscila entre la vanguardia, la tradición y el folklore, propicia una minuciosa labor de ensamble entre los ejecutantes, necesaria para lograr crear los efectos deseados.

Bibliografía

García de León, Ernesto. Conferencia dictada por el compositor en el Aula Magna “José Vasconcelos” del Centro Nacional de las Artes, el 19 de Febrero de 2001.

Mendoza, Vicente. Panorama de la Música Tradicional de México. México D.F.: Imprenta Universitaria, 1956.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 1980. s. v. “Pandiatonicism.”

Gabriel Fauré

(1845-1924)

Fantasia para flauta y piano Op. 79

En los párrafos siguientes, se mencionan algunos datos biográficos del compositor, características de su música, así como un análisis de la *Fantasia para flauta y piano Op. 79*. Se incluye también información sobre las modificaciones hechas por Boehm al diseño de la flauta transversa.

Durante la transición del siglo XIX al XX, existe en Europa una crisis económica, social y cultural. Con la mecanización de los medios de producción, las ciudades crecen y se fortalecen a la par de los avances científicos y tecnológicos. El sistema capitalista crece también y ello remarca la estratificación social existente desde hacía tiempo. En el campo artístico, no ajeno a la agitación, se gesta, más que una evolución, una verdadera revolución. Musicalmente, esto se ve reflejado cuando los compositores sienten la necesidad de romper con el sistema tonal, utilizado en Europa desde el siglo XVI. En los inicios de este distanciamiento de la tonalidad, encontramos a Gabriel Fauré, quien junto con Claude Debussy (1862-1918), es uno de los representantes de la música francesa que se opondría a la creciente influencia germana, que desde tiempos de Beethoven, dominaba el panorama artístico europeo.

Gabriel Fauré nació el 12 de mayo de 1845 en Pamiers, en la región del partido del Ariège, Francia. Cuando tenía cuatro años, su familia se mudó a Montgauzy, un poblado cerca de Foix. Louis Niedermeyer (1802-1861), un distinguido pedagogo de aquél tiempo, ofreció una beca para que estudiara en su escuela en París, a la cual ingresó en 1855, graduándose diez años más tarde. Ahí conoció a Camille Saint Saëns (1835-1921), de quien fue discípulo en la clase de piano. En 1872 ingresa como maestro de la escuela Niedermeyer y en 1896 es nombrado profesor de composición en el Conservatorio de París, del cual sería director en 1905. Tuvo como discípulos a George Enesco (1881-1955), Maurice Ravel (1875-1937), Charles Koechlin (1867-1950) y Nadia Boulanger (1887-1979) entre otros. En 1909 fue elegido miembro de la Academia de las Artes. Murió en París el 4 de Noviembre de 1924.

Debido a sus múltiples puestos como organista: Saint-Sauveur en Rennes (1866), Notre-Dame de Clignancourt (1870) y La Madeleine (1877), Fauré estuvo relacionado siempre con la música religiosa, familiarizándose con el repertorio organístico y las antifonas litúrgicas, lo que le proporcionó un conocimiento completo de los modos antiguos, que lo enriquecieron técnicamente y gracias a los cuales, se liberó de los tradicionales modos *mayor* y *menor*.¹

Fauré, en plena declinación del romanticismo, se muestra indiferente ante las grandes sonoridades orquestales, dando preferencia a la producción de música de cámara, campo que le permite un trabajo más cuidadoso y elaborado. Destacan sus ciclos de canciones: *La bonne chanson* Op. 67 (La buena canción, 1892), *La chanson d'Eve* Op. 95 (La canción de Eva, 1910), *Mirages* Op. 113 (Espejismos, 1919), *L'horizon chimérique* Op. 118 (El horizonte quimérico, 1922), etc. Otras obras importantes: *Réquiem* (1887) dedicado a su padre, música incidental para *Pèlleas et Mélisande* (1898) de Maeterlinck, las óperas *Prométhée* (1900) y *Penélope* (1913). Si bien su obra para flauta solo incluye dos piezas: la *Fantasia* Op. 79 y *Morceau du concours* (pieza de concurso), en algunas de sus partituras más importantes, le da a la flauta un papel fundamental, como en la *Pavana* Op. 50 (1886) y la *Siciliana* de *Pèlleas et Mélisande*.

Fauré compuso su *Fantasia para flauta y piano* Op. 79 como una pieza para el *Concours du prix* del Conservatorio de París en Junio de 1898 y está dedicada a Paul Taffanel (1844-1908). Fue estrenada el 28 de julio del mismo año, por el ganador de esa edición, Gastón Blanquart. En dicho conservatorio, cada octubre se realizaban audiciones para ingresar a la clase de flauta. Una vez aceptados, los estudiantes completaban un año académico y se preparaban para el concurso. Para tal ocasión, un profesor de flauta, o de otra especialización, escribía una pieza nueva.

Jean Louis Tulou (1786-1865) y Henri Altés (1826-1895), profesores de flauta, escribieron obras entre 1860 y 1862; pero cuando Taffanel ingresó en 1894, invitó a diferentes compositores a colaborar con obras para el concurso, el cual fue de vital importancia para el desarrollo de la flauta, tanto por sus logros

¹ Emile Vuillermoz, Gabriel Fauré, trad. Kenneth Schapin (Binghamton: Chilton Book Company, 1969), 7.

técnicos, como por el enriquecimiento del repertorio.² Ahora, para entender como es que se había llegado a tal desarrollo y porqué éste se había dado en Francia, revisemos la evolución del instrumento:

La tradición francesa en la flauta, se conoce desde el barroco, donde surgen los primeros virtuosos del instrumento como Jean Baptiste Loeillet (1680-1730), Pierre Gabriel Buffardin (1690-1768) y Michel Blavet (1700-1768), entre otros. Sin embargo, los instrumentos de aliento no evolucionaron a la par de los instrumentos de cuerda. En el caso de la flauta, el diseño propuesto por Johann Joachim Quantz (1697-1773), que contaba con solo una o dos llaves, se conservó durante casi todo el clasicismo. Siendo éste un periodo de búsqueda y experimentos en lo que instrumentación se refiere, donde se dan diversas combinaciones en la dotación instrumental, de las cuales se consolidaría el cuarteto de cuerdas y más tarde el quinteto de alientos, la flauta, clasificada como un instrumento de carácter militar, fue relegada e incluso excluida de la orquesta. Dicho grupo, tenía como instrumentos de aliento, a los oboes y los fagotes, que eran utilizados básicamente como relleno armónico.

Posteriormente, ya hacia el romanticismo, las características del instrumento no concordaban con las necesidades expresivas del estilo, que requería de dramáticos cambios de matiz, sonoridades fuertes, etc., de modo que su uso, se limitaba casi a pequeñas intervenciones en la música sinfónica, y pocas veces como solista, propiciando que, salvo valiosas excepciones, la cantidad de obras de relevancia de éstos periodos sea relativamente escasa.

En la primera mitad del siglo diecinueve, Theobald Boehm (1794-1881), un flautista de Munich, inconforme con las carencias de su instrumento, estableció su propio taller y comenzó a trabajar en un nuevo diseño. En 1828, había terminado un modelo, que entre sus modificaciones, tenía postes de metal incrustados en la madera, que permitían sostener todo un nuevo mecanismo de llaves, más eficiente que los usados anteriormente. Para 1832, construyó su primer modelo con anillos en las llaves, lo que permitió una mejor distribución de los orificios en el cuerpo de la flauta, consiguiendo mejor entonación interválica y afinación. Sin embargo, la sonoridad y balance de los registros aún eran un tanto deficientes.³ Boehm

² Jennifer Shaw, "The French School", *Flute Talk*, Octubre 2000, 12.

³ Theobald Boehm, *The Flute and Flute Playing*, (Nueva York: Dover Publications, 1964), 6-12.

presentó este modelo a la Academia de las Ciencias de París, cuya evaluación fue desfavorable. En 1838, Auguste Buffet (¿- 1885), Victor Coche (1806-1881) y Vincent Dorus (1812-1896), modificaron el modelo de Boehm. Algunas de estas modificaciones fueron: pasar los ejes que sostienen el mecanismo a la parte interior (del lado del ejecutante), llaves para trinos y la aparición de llaves perforadas. En ese mismo año, esta versión francesa fue aprobada por la Academia Francesa de las Bellas Artes, y adoptada en el Conservatorio de París.⁴

Por su parte, Boehm fabricó nuevos diseños, sustituyó el cuerpo de madera por plata y cambió la construcción de cabeza cilíndrica propuesta por Denner (1655-1707), la cual no coincidía con los principios acústicos requeridos. Este modelo, terminado en 1847, presentaba un cuerpo cilíndrico, cabeza cónica, y un nuevo sistema de llaves con orificios más grandes. Esta flauta fue premiada en las exposiciones mundiales de Londres (1851) y París (1855).

Después de las modificaciones hechas por Boehm, las cuales dotaron al instrumento de mejor afinación, sonoridad llena y brillante, agilidad y una articulación más precisa; algunos otros constructores hicieron modificaciones menores, con la intención de mejorar el timbre, la digitación, etc.. En Francia, los más destacados fueron: Clair Godfroy (¿- ca. 1878) y Louis Lot (¿- 1890), a quienes Boehm había vendido los derechos de su modelo de 1847. Godfroy y Lot fabricaron flautas con el sistema de llaves perforadas, principio utilizado anteriormente por varios constructores.⁵

Uno de los pioneros en el desarrollo de la técnica para el nuevo instrumento, fue precisamente Taffanel, autor de uno de los primeros métodos para la flauta “moderna”. Entre sus alumnos destacan: Phillippe Gaubert (1879-1941), Geroges Barrère (1876-1944), Marcel Moyse (1889-1984) y Adolphe Hennebains (1862-1915). Ellos serían los fundadores de la escuela francesa, cuyo estilo de ejecución se ha proyectado hasta nuestros días. Por medio de su influencia y sus capacidades, pronto llamarían la atención de los compositores, haciendo renacer la literatura flautística.

⁴ Nancy Toff, The Development of the Modern Flute, (University of Illinois Press, 1986), 61-65.

⁵ Nancy Toff, The Flute Book, (Oxford University Press, 1996), 56.

La *fantasía para flauta y piano* Op.79 de Gabriel Fauré, tiene un movimiento que consta de dos partes:

La primera, un *Andantino* con compás de 6/8 en la tonalidad de *mi menor*, donde desarrolla un tema presentado por la flauta, mientras que el piano lleva un acompañamiento con acordes de séptima.

Rítmicamente, este acompañamiento no varía (el bajo en el primer tiempo y la armonía en el segundo), sino para preparar la parte climática (compases 23-26). Termina con carácter cadencial, para atacar a un contrastante *Allegro* en Do mayor y con compás de 2/4, anacrúsico, donde abundan pasajes para el lucimiento de la flauta. El acompañamiento ajusta su esquema al compás y solo varía cuando imita la línea de la flauta. Presenta los elementos de la primera parte con algunas variaciones (compases 61-63, 81-83, 88-94, 143-150) y en esta ocasión, el piano lleva algunas veces el tema mientras que la flauta hace acordes arpegiados para complementar la armonía, por ejemplo, en las progresiones de los compases 192 a 207.

La *Fantasia* de Fauré, inicia un nuevo periodo en la literatura de la música para flauta. Siendo una pieza de concurso, muestra la capacidad expresiva y lírica del instrumento, a la vez que impone una considerable demanda técnica. En ella se aprecia, un nuevo concepto de sonoridad, que más tarde sería desarrollado principalmente por los compositores franceses, quienes se encargarían de crear obras partiendo de nuevas perspectivas, tales como el timbre, la articulación y la dinámica, creando un lenguaje acorde a las características del nuevo instrumento.

Bibliografía

Boehm, Theobald. The Flute and Flute Playing. Nueva York: Dover Publications, 1964.

Dufourcq, Norbert. Breve Historia de la Música. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1963.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 1980. s.v. "Fauré, Gabriel."

Vuillemin, Louis. Gabriel Fauré y su obra. Traducción: Eduardo Chavarri. Madrid: Unión Musical Española, 1921.

Vuillermoz, Emile. Gabriel Fauré. Traducción: Kenneth Schapin. Binghamton: Chilton Book Company, 1969.

dentro de la tonalidad y la tradición; Sergei Prokofiev (1891-1953) logró un equilibrio entre su fuerte lirismo melódico, la disonancia y el uso de formas clásicas. Finalmente, Igor Stravinsky (1882-1971) presenta toda una evolución a lo largo de su producción. Ignorando las convenciones armónicas, restó importancia a la línea melódica (lo cual implica cierta liberación tonal), por medio de la exaltación rítmica. A partir de 1951 experimentó con las posibilidades del serialismo.

En Francia, los compositores no adoptaron abiertamente la atonalidad, pero sí la bitonalidad, campo que les permitía mayor libertad. Un grupo es el de los alumnos de Fauré: Charles Koechlin (1867-1950), Roger Duchasse (1873-1954), Louis Aubert (1877-1968), Phillippe Gaubert (1879-1941), entre otros; y otro el llamado grupo de los "Seis", que se opuso al impresionismo. Estaba integrado por: Louis Durey (1888-1979), Germaine Tailleferre (1892-1983), Georges Auric (1899-1983), Francis Poulenc (1899-1963), Darius Milhaud (1892-1974) y Arthur Honneger (1892-1955), quienes siguieron la línea de Eric Satié (1866-1925), quien con inusuales progresiones armónicas y simplicidad, rompió con las tradiciones románticas del siglo XIX, proponiendo un nuevo panorama estético.

Por otra parte, encontramos autores que muestran diversos estilos e influencias en su obra: Maurice Durufié (1903-1986), Henri Tomasi (1901-1971), André Jolivet (1905-1974), Oliver Messiaen (1908-1992) y entre ellos, Henri Dutilleux.

Henri Dutilleux, nació en Angers, Francia, el 22 de enero de 1916. Estudió piano, armonía y contrapunto en el Conservatorio de Douai, con Vincent Gallois. De 1933 a 1938, estudió armonía, contrapunto y fuga, con Jean Gallon (1878-1959) y Noel Gallon (1891-1966), composición con Henri Büsser (1872-1937), historia de la música con Maurice Emmanuel (1862-1938), y dirección con Phillippe Gaubert. En 1938, ganó el Premio de Roma. Fue director de canto de la ópera de París en 1942. De 1945 a 1963, fue director de producciones musicales de la Radio Francesa. Ingresó como profesor de la Escuela Normal de Música en 1961, y del Conservatorio de París en 1970. Es miembro del Consejo Internacional de Música de la UNESCO.

Henri Dutilleux (1916)

Sonatina para flauta y piano (1942)

A continuación, se presentará un panorama del desarrollo musical europeo de la primera mitad del siglo XX, se darán datos biográficos del autor y un breve análisis de la obra.

No obstante la revolución cultural de principios de siglo, la transición hacia un nuevo lenguaje musical, se lograría únicamente con el paso de varias generaciones. Encontramos vestigios desde los acordes de oncenaria de Richard Wagner (1813-1883), las inusuales armonías de Gabriel Fauré (1845-1924) y las escalas exóticas de Claude Debussy (1862-1918). Después de estos pioneros, las generaciones posteriores desarrollarían diversas corrientes, en donde de acuerdo a sus tendencias, se pueden reconocer varias escuelas:

La escuela germánica es representada por el austriaco Arnold Schoenberg (1874-1951), quien buscó la atonalidad, esto es, la ausencia de relaciones y principios tonales, por medio del dodecafonismo, sistema compositivo en donde cada uno de los doce sonidos de la escala tienen la misma importancia, liberados así de un centro tonal. Sus discípulos fueron Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945), quienes fundarían la segunda escuela vienesa y explotaron el serialismo. En contraparte a estas teorías musicales, pero también del lado germánico, se encuentra Paul Hindemith (1895-1963), quien adaptó la aspereza armónica de la construcción por patrones interválicos, a estructuras y esquemas del barroco y el clasicismo.

Dentro de la escuela rusa encontramos a Dimitri Shostakovich (1906-1975), quien llegó a incursionar en la disonancia y la atonalidad, pero guiado por la estética del sistema soviético, se conservó

Acerca de su estilo, Henri Dutilleux, evita la afinidad con una escuela específica y oscila entre una variedad de tendencias, en donde se percibe la influencia de Ravel (1875-1937), Debussy y Roussel (1869-1937). Dentro de este mosaico, una característica común es su desbordante imaginación y libertad, que se opone a cualquier dogmatismo y sistematización.

Dutilleux describe algunas características de su música:

“Primero, respecto a la forma, una cuidadosa anulación de los estereotipos, con una evidente predilección por el espíritu de la variación. Además, una inclinación hacia un cierto tipo de sonoridad (dando prioridad a lo que posiblemente será llamado el *disfrute del sonido*). De nuevo, una anulación de cualquier carácter programático, sin negar en nuestro arte, un significado de orden espiritual. Y finalmente, en un nivel más técnico, la necesidad absoluta de *opciones y economía* de recursos.”¹

Dentro su catálogo, que es relativamente corto, debido a que su fuerte autocrítica lo llevó a destruir varias de sus primeras piezas, encontramos: dos sinfonías, un concierto para violín y uno para violonchelo, música para piano (de la cual su *Sonata* de 1948, se considera la pieza donde llega a consolidar un lenguaje propio), el ballet *Le Loup* (El Lobo) escrito en 1953, y música de cámara, principalmente para instrumentos de aliento.

Su sonatina para flauta y piano, compuesta en 1942 y publicada en 1943, fue escrita como pieza para el *Concours du Prix* del Conservatorio de París. Está dedicada al flautista Gastón Crunelle, profesor del conservatorio y discípulo de Gaubert.

La sonatina se divide en tres secciones, que hacen alusión a los tres movimientos tradicionales de la sonata clásica: *Allegretto*, unido por una cadencia al *Andante*, y finalmente un *Animé*. En cada una de estas secciones, es el piano el que inicia el movimiento, dando la pauta y el carácter.

El *Allegretto*, presenta algunos cambios de compás a 3/8 y 6/8, pero está escrito básicamente en un compás de 7/8, que le confiere flexibilidad rítmica, y lo que se podría llamar una “inestabilidad controlada”. El tema, iniciado por el piano con octavas que dan cuenta de un enfoque tímbrico, es

¹ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980, s. v. “Dutilleux, Henri,” 760.

desarrollado después entre los dos instrumentos. Por momentos, sugiere una pequeña forma rondó, debido a la alternancia del tema con pequeñas secciones contrastantes. Sin embargo, su construcción con frases irregulares, hace que su coherencia se logre gracias a la presencia constante del tema. Con una cadencia, cuya fuerza rítmica recuerda a Stravinsky, llega al *Andante*, con compases de 2/4, 3/4 y 4/4, en un continuo *crescendo*, donde la intensidad se logra con un aumento rítmico y dinámico, para desembocar en el vertiginoso *Animé*, escrito en 2/4, tiene una forma libre, con un motivo rítmico-melódico constante presentado en los compases 14-15 de esta sección, en la cual abundan los juegos y contestaciones entre el piano y la flauta, que demandan un alto nivel técnico de ambos intérpretes.

En general, la sonatina se caracteriza por su creatividad y libertad, donde se explotan muy acertadamente el potencial de los instrumentos. Concretamente en el caso de la flauta, se requiere del intérprete: control de la sonoridad, articulación, y digitación. Recorre las tres octavas del instrumento, aprovechando la gama de timbres y colores que ofrece cada una. Como labor de conjunto, los contrastes, no sólo dinámicos, sino también en la articulación y la variedad motivica, ofrecen la oportunidad de experimentar con la sonoridad. Dentro de toda esta libertad, que propicia una inestabilidad intencional, logra dar a cada sección, el carácter y la forma que mantienen la unidad de la obra. A pesar de ser considerada como meramente “utilitaria” por el propio autor, es una obra altamente elaborada, de notable variedad y belleza.

Hay que recordar que los instrumentos de aliento ocuparon siempre un papel predominante en la música francesa, sobre todo en aquella que proponía nuevas ideas. De este modo, esta pieza se agrega al repertorio, proveniente de esa generación de compositores que estuvieron íntimamente ligados a un renacimiento de la música para flauta, explotando y de alguna forma expandiendo las posibilidades del instrumento.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Bibliografía

Dufourcq, Norbert. Breve Historia de la Música. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1963.

Dutilleux, Henri. Sonatine pour Flute et Piano. París: Alphonse Leduc, 1943.

Goodfellow, Susan y Kemler, Catherine. "Two Interpretations of Dutilleux's *Sonatine*." Flute Talk, Octubre 2000, 11-16.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 1980. s. v. "Dutilleux, Henri."