

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**OPCIÓN DE TESIS  
NOTAS AL PROGRAMA**

**PRESENTA  
XOCHITL YURIRIA HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA  
EN FLAUTA TRANSVERSA**

**ASESORES:**

Notas al programa:

**VIOLETA CANTÚ**

Recital:

**HÉCTOR JARAMILLO**

**MÉXICO D. F. 2004**



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.

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

# GRACIAS

A mis padres Luciano y Beatriz, y mis hermanos Isaac y Chano, por su apoyo y comprensión incondicionales, y a quienes quiero mucho.

A mi tío Eloy y abuelo Leonardo, por mantener la tradición musical familiar.

A Cecilia Pessina por mostrarme el camino de la flauta y por lo que hemos vivido.

A todos los maestros que han contribuido a mi formación musical profesional, a los cuales admiro y respeto mucho; en especial a Héctor Jaramillo, Violeta Cantú, Ismael Campos y Gustavo Martín.

A todos mis compañeros y amigos que la música me dio la oportunidad de conocer, a los que estimo y respeto por su constante deseo de superarse y ayudar a los demás. Sayil, Verónica, Eugenia, Jacqueline, Andrea, Citlali, Manuel, Patricia, Jorge, Víctor, Clemente, Luis Miguel, Dael, José Luis, Héctor, Omar, Xochitl, Dafne.....

A la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Escuela Nacional de Música.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Xochitl Yuriria Hernández Fernández

FECHA: 13-Enero-2004

FIRMA: Xochitl Yuriria

**INDICE**

	<b>Pag.</b>
Indice	1
Programa	2
Sonata para flauta y bajo obligado en <i>si menor</i> BWV 1013 de J. S. Bach	3
Concierto para flauta y arpa en <i>Do mayor</i> K. 299 de W. A. Mozart	13
<i>Evocaciones</i> para flauta y guitarra de Leonardo Coral García	21
<i>Fantasia de Carmen</i> para flauta y piano de François Borne	27
<i>Ballade</i> para flauta y piano de Frank Martin	37

**Agregado**

Notas al programa de mano

## PROGRAMA

Sonata para flauta y bajo obligado

Johann Sebastian Bach

En *si menor* BWV 1030

(1685-1750)

- *Andante*
- *Largo e dolce*
- *Presto*

Concierto para flauta, arpa y orquesta

Wolfgang Amadeus Mozart

En *Do mayor* K. V. 299

(1756-1791)

- *Allegro*
- *Andantino*
- *Rondo*

*Evocaciones* para flauta y guitarra

Leonardo Coral García

- *Preámbulo*
- *Hojarasca*
- *Noche*
- *Danza*
- *Final*

(1962)

*Fantasia Carmen* para flauta y piano

François Borne

- de la ópera de G. Bizet-

(1840- 1920)

*Ballade* para flauta y piano

Frank Martin

(1890-1974)

***SONATA EN SI MENOR, BWV 1030  
PARA FLAUTA Y BAJO OBLIGADO***

***Johann Sebastian Bach  
(1685-1750)***

A continuación se presenta información sobre la Sonata en *si menor* BWV 1030 para flauta y bajo obligado de Johann Sebastian Bach. De igual forma se proporcionan algunos datos biográficos sobre el compositor, su producción y características generales de su música. Continúa con el periodo en que compuso la sonata y finalmente, se incluyen algunos datos, estructura y características generales de la obra ya mencionada.

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach y murió el 28 de julio de 1750 en Leipzig. Es considerado como uno de los compositores más importantes de su época, y el que llevó la tradición musical de la familia Bach al punto más alto. Esta familia vivió y trabajó sobre todo en la región central de Alemania, los primeros registros que se tienen de ellos datan del siglo XVI.

Las primeras lecciones que recibió Johann Sebastian fueron de su padre Johann Ambrosius (1645-1695), quien le enseñó a tocar el violín y la viola; estas lecciones sólo duraron los primeros diez años de Johann Sebastian, ya que su padre murió en 1695 y un año antes, había muerto su madre María Elisabeth Lämmerhirt (1644-1694). Después de esto, el pequeño Bach va a vivir con su hermano mayor Johann Christoph (1671-1721), organista de Ohrdruf, quien lo apoyó en sus estudios musicales hasta 1700.

Johann Sebastian Bach fue miembro del coro de Luneburg, de la orquesta de Weimar (1703); organista en Arnstadt, Mühlhausen (1707) y Weimar de 1708 hasta 1717; y maestro de capilla en Cöthen de 1717 a 1723. A diferencia de los lugares donde había estado, en Cöthen el rito era calvinista, el cual tenía poco de actividades musicales, por lo que Bach no tenía oportunidades de hacer corales o cantatas de temas religiosos, ya que en las ceremonias no se permitía el uso del órgano, o alguna expresión festiva. Sin embargo, la orquesta estaba formada de músicos muy capaces (a saber de los registros de sus salarios), por lo cual, tuvo la oportunidad de conocer a los flautistas Johann Heinrich y Gottlieb Wüdig<sup>1</sup>; esto le permitió componer la mayor parte de su repertorio de cámara que incluyen las sonatas para flauta, y la producción de obras como: los *Conciertos de Brandenburgo*, suites orquestales, conciertos y sonatas para diversos instrumentos; así como, mucha música para clavecín.

El 31 de mayo de 1723, Bach toma posesión del último cargo de su vida: el de cantor de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig. Este periodo fue prolífico; aquí escribió el *Magnificat*, más de 200 cantatas, la *Pasión según San Mateo*, la *Ofrenda Musical* y el *Arte de la Fuga* entre muchas obras más. En este periodo también se dedica a la dirección del Collegium Musicum, asociación de músicos profesionales y estudiantes de la universidad que ofrecían recitales públicos semanales.<sup>2</sup>

Con respecto a las sonatas, es necesario recalcar que existen diferencias entre los tipos de sonatas que se hacían en esta época y su estructura se define a partir de su origen. Las *sonatas a trío*

---

<sup>1</sup>Ardal Powell, David Lasocki, "Bach and the Flute: the Players, the Instruments, the Music", en *Early Music*, 23 (febrero 1995): 10.

<sup>2</sup>Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, S. v. "Bach, Johann Sebastian", 785.

se desarrollaron más a partir de la música para orquesta que por el deseo de escuchar a un solista; ésta cuenta con dos voces solistas y un bajo continuo, los cuales eran escritas por el compositor. Bach escribió pocas *sonatas a trío*; dos sonatas para flauta, violín y clavecín, y una para dos flautas y clavecín en *sol mayor* que probablemente, en un principio fue para viola da gamba y clavecín en la misma tonalidad;<sup>3</sup> trabajó más sobre el modelo de *sonata para un solista y bajo obligado*, en la que fue pionero, la cual se deriva de la *sonata a trío*; la segunda voz solista es tocada por la mano derecha del clavecín.

También es importante mencionar la diferencia al escuchar una sonata a *solo*, o a *trío*, y *bajo continuo*, y lo que se escucha en una sonata con *bajo obligado*. Cuando en una pieza aparece la indicación de *bajo continuo*, el acompañamiento que se escucha es una “improvisación” que el clavecinista (organista o pianista) está realizando, basándose en el bajo cifrado que el mismo compositor indicó; su partitura original sólo tiene escrito lo que corresponde a la línea melódica del solista, el bajo continuo y el cifrado (armonía). La partitura de una sonata que tiene la indicación de *bajo obligado*, tiene escrita toda la parte de clave; esto quiere decir que lo que se escucha fue escrito totalmente por el compositor.

Bach escribió sonatas *da chiesa* (de iglesia), en cuatro movimientos (lento-rápido-lento-rápido) de carácter serio y con partes contrapuntísticas, y sonatas *da camera* (de cámara) en 3 o 4 movimientos con títulos de danzas. En sus sonatas para flauta, Bach combina estos dos estilos.

Las sonatas varían en estilo, con danzas, o movimientos contrapuntísticos y expresivos, tal como la sonata en *si menor*. Marshall cree que Bach fue influenciado por el estilo galante de moda en los 1730s y mediados de los 1740s, pero regresó al estilo contrapuntístico en su vida más tarde.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Charles Sanford Terry, *The Music of Bach*, (New York: Dover, 1963), 46.

<sup>4</sup> Robert L. Marshall, *The Music of Johann Sebastian Bach*, (New York: Schirmer Books, 1990), 216.

Su frecuente uso de fugas en estos trabajos es notable, a excepción de la sonata en *mi b mayor* que no contiene partes contrapuntísticas, probablemente porque fue escrita para un flautista aficionado. Las fugas fueron libremente tratadas e incluían interludios y no siempre empezaban con una sola voz.

El manuscrito original de la sonata en *Si menor* BWV 1030, de la propia mano de Bach, esta fechada en el año 1736. Tiene cuatro movimientos: *Andante*, *Siciliana*, *Presto* y *Giga*. Robert Marshall menciona que ésta fue probablemente escrita para Pierre Gabriel Buffardin (1689-1768), flautista principal de la corte de Dresde, maestro de Johann Joachim Quantz (1697-1773) y probablemente el mejor ejecutante en Alemania en los tiempos de Bach.<sup>5</sup> C. P. E. Bach escribió que su padre conoció a Buffardin probablemente a partir de 1717, cuando Johann Sebastian Bach visitó por primera vez Dresde.<sup>6</sup>

Existe una primera versión del primer movimiento de la sonata BWV 1030 en *sol menor*, (al menos parte del clavecín), la cual no está fechada. Marshall menciona la semejanza que existe entre esta versión y el inicio de la Cantata BWV 117 *Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut*, un movimiento en *sol menor*; con este estudio Marshall deduce que tal vez, la versión en *sol menor* de la sonata fue escrita entre 1728 y 1731, fecha en la que fue escrita la cantata. La similitud se encuentra en el inicio de la sonata en la mano derecha del clavecín y el inicio de la Cantata en el acompañamiento del cello obligado. Cuando Bach prepara la copia de la sonata BWV 1030 para su venta alrededor de 1736, decidió la nueva tonalidad *-si menor-*; una armadura que entre otras cosas, es más idiomática para la flauta que la versión en *sol menor*.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Marshall, 216.

<sup>6</sup> Wendy Herberner Mehne, "The Duos Sonatas of J. S. Bach," *Flute Talk*, (noviembre 2002): 10.

<sup>7</sup> Marshall, 216.

De igual manera, Hans Eppstein cree que el motivo principal por el que Bach hizo una segunda versión en *si menor*, fue porque, en esta última tonalidad, el registro de la parte de flauta quedaba más idóneo, a la construcción de los modelos de flautas de esa época. Él comenta que el típico registro de las sonatas para flauta de Bach se extiende de *Re1-Re3*; transportando la primera versión una tercera mayor arriba, la flauta desciende sólo una vez a *Fa # 1*, y asciende a *Sol 3*, dando como resultado una mejor ejecución para el flautista.<sup>8</sup>

Con relación a la estructura del primer movimiento de la sonata Robin B. Fellows comenta lo siguiente:

Existe un planteamiento por parte de Hans Eppstein con relación a la alternancia de *solos* y *tuttis* en el primer movimiento de la sonata. Él menciona que este movimiento pudo ser anteriormente un concierto para flauta, sin embargo, un movimiento con esta dimensión debería tener más alternancias similares a otros conciertos de Bach. Su idea de que Bach transcribió la línea del *solo* de la versión de concierto a la mano derecha del clavecín es poco probable, ya que la sección del *solo* de la flauta es canónica y carece de una calidad de concierto; sin embargo, su teoría de que esto fue originalmente compuesto para dos instrumentos melódicos es más probable, por la maravillosa escritura canónica entre la flauta y la mano derecha del clavecín.<sup>9</sup>

El primer movimiento *-Andante-* está en tonalidad de *si menor* y compás de 4/4. Inicia con anacrusa en la flauta y mano derecha del clavecín; el tema principal *-tema A-* aparece dos veces en la flauta seguido de elaboraciones del mismo hasta el compás 20. A lo largo de estos compases, la mano derecha del clavecín desarrolla un contrapunto. Otro de los recursos utilizado por Bach en este movimiento es el canon. Del compás 17 al 20 aparece un canon de cuarta justa a distancia de dos tiempos. A partir del compás 21 se desarrolla un *solo* con valores de treintaidosavos, dieciseisavos y tresillo de dieciseisavo; este *solo* de seis compases aparece primero en la flauta, mientras el clavecín acompaña con armonía. Posteriormente, el *solo* aparece en la mano derecha del

---

<sup>8</sup> Robin B. Fellows, "Comparing Bach Sonatas," *Flute Talk*, (abril 1992): 21.

<sup>9</sup> Fellows, 21.

clavecín en el compás 27; aquí, la flauta acompaña en los dos primeros compases. Después de esto, se presenta una modulación a *fa # menor*, en donde se puede apreciar el tema principal -o tema A- con el mismo contrapunto, primero el tema en la flauta y contrapunto en la mano derecha del clavecín, cambiando las voces posteriormente. A partir del compás 40, Bach elaboró una sección en donde conjunta algunas variantes del canon. Esta sección inicia con un canon de cuarta justa a distancia de dos tiempos en la flauta; en el compás 44, aparece un canon de octava justa a distancia de un tiempo pero de forma alternada entre la flauta y mano derecha del clavecín; en el compás 48, inicia la mano derecha respondiendo la flauta con un canon de quinta justa a cuatro tiempos de distancia; en el compás 51 y 52, aparece un canon de octava justa pero con temas invertidos; en el compás 53, canon de octava con el *solo*, a distancia de dos tiempos y, finalmente, canon de cuarta a distancia de dos tiempos iniciando en la mano derecha del clavecín. A partir del compás 58 aparece una sección modulante con tresillos de dieciseisavo, correspondientes al *solo*, seguido del tema principal en la mano derecha del clavecín y contrapunto en la flauta en *sol menor* (c. 63 al 64); del compás 65 al 68, aparecen nuevamente tresillos de dieciseisavo en la mano derecha del clavecín, seguido del tema A en la flauta y contrapunto en la mano derecha del clavecín, en *mi menor* y del compás 69 al 70; en el compás 71 aparece una progresión, en donde se presenta el *solo* en canon a distancia de dos tiempos; llegando al compás 79 hay una cadencia armónica que resuelve a *si menor*. En el compás 80, aparece el tema A en la mano derecha del clavecín y contrapunto en la flauta, los cuales cambia de voz posteriormente en el compás 85. A partir del compás 86, nuevamente aparece una sección de canon parecida a la primera. Comienza con un canon de cuarta justa a distancia de dos tiempos, iniciando en la mano derecha del clavecín; en el compás 91, a distancia de un tiempo, aparece un canon de octava alternando el motivo utilizado; en el compás 95, canon de cuarta a distancia de cuatro tiempos iniciando en la flauta; en el compás 98 y 99, canon de octava a distancia de dos tiempos con el tema invertido; por último, canon con el *solo* iniciando en

la flauta a dos tiempos de distancia, seguido de tresillo de dieciseisavo correspondiente al *solo*, y alternando compases entre la flauta y la mano derecha del clavecín. En el compás 102, aparece una progresión armónica, seguido de la tercera y última sección de canon. Aparece un canon de cuarta justa en el compás 109 a distancia de dos tiempos, seguido de una cadencia armónica que reafirma la tonalidad, concluyendo con un canon de cuarta a distancia de dos tiempos que inicia en la mano derecha del clavecín.

Segundo movimiento, *Largo*; es de carácter dulce y tranquilo en tonalidad de *re mayor* y compás de 6/8. Tiene forma binaria (A-B), de las cuales cada parte cuenta con ocho compases. En cada parte es posible apreciar las frases de dos o cuatro compases cada una; en este movimiento la línea melódica está en la flauta, mientras que el clavecín tiene un papel de acompañamiento. Armónicamente, la parte A inicia en la tónica haciendo una modulación en los últimos dos compases al quinto grado *-la mayor-*. La parte B *-más inestable-*, inicia en *la mayor* en el compás 9, modula a *si menor* en el compás 12 y, a partir del compás 13, prepara la cadencia armónica para regresar a *re mayor*. En este movimiento se puede apreciar la sencillez de la estructura y la armonía, sin embargo, Bach logra hacer que éste sea interesante al utilizar los recursos de las notas de paso y retardos armónicos. Herbener comenta que este movimiento está basado en un siciliano, danza a menudo considerada como *giga* lenta. Este movimiento binario cuenta con frases regulares y cortas; y armonías claras y simples.<sup>10</sup>

*Siciliana* es una antigua danza de origen italiano; la música se escribía en compás de 6/8 o de 12/8; requería un aire moderado y tenía un carácter pastoril. Durante largo tiempo entraba (por lo general con la expresión *alla siciliana*) en sonatas y *suites*. Handel empleó este vocablo como

---

<sup>10</sup> Herbener Mehne, 10

sencilla indicación de movimiento, no sólo como referencia a la música instrumental, sino también, tratándose de piezas destinadas al canto.<sup>11</sup>

Tercer movimiento, *Presto*. En tonalidad de *si menor*, cuenta con dos secciones largas de carácter vivo: la primera es un fuga a tres voces en compás de 2/2 y la segunda es una *giga* binaria que tiene las características italianas de compás de 12/16, *tempo presto*, muchas secuencias melódicas y las características francesas de imitación y frases largas e irregulares.<sup>12</sup>

La fuga de la primera sección de este movimiento inicia con el sujeto de ocho compases en *si menor* en la flauta, acompañado del bajo; en los siguientes ocho compases, se presenta el sujeto en *fa # menor* en la mano derecha del clavecín y el contra-sujeto en la flauta. Después del primer episodio que corresponde del compás 17 al 19, aparece el sujeto en la mano izquierda del clavecín y contra-sujeto en la mano derecha, nuevamente en *si menor*; del compás 28 al 33 aparece el episodio dos el cual cuenta con progresiones armónicas, seguido del sujeto en la flauta y contra-sujeto en mano derecha del clavecín, en *fa # menor*. Del compás 42 al 51, aparece el episodio tres con una progresión armónica de mayores dimensiones que en los anteriores; en el compás 52 aparece el sujeto en el bajo y el contra-sujeto en la flauta, en esta ocasión en *mi menor*; del compás 60 al 65 aparece el cuarto y último episodio seguido del sujeto en mano derecha del clavecín y contra-sujeto en la flauta, del compás 66 al 73; por último, la *coda* con progresión armónica y calderón en dominante, dan paso a la segunda parte.

La siguiente sección tiene forma binaria (A-B), con treinta y dos compases cada parte y en tonalidad de *si menor*. Inicia con un tema -T1- en anacrusa con la flauta en el compás 84, repitiéndose inmediatamente en la mano derecha del clavecín en el compás 88; posteriormente

<sup>11</sup> Peña, Joaquín, ed. *Diccionario de la música*, (España: Labor, Tomo II, 1954), s. v. "Siciliana".

<sup>12</sup> Herbener Mehne, 10.

aparece una progresión armónica que resuelve a la dominante *-fa # menor-*, donde se presenta nuevamente el T1 en la mano derecha del clavecín (c. 102) y en la flauta (c. 106); del compás 110 al 115 aparece una cadencia armónica de dominante para continuar con la parte B. La segunda parte inicia con elementos nuevos y ligeras variantes del tema dado, en el quinto grado. Con relación a lo mencionado anteriormente de las frases irregulares y de imitación, se pueden apreciar mejor en esta segunda sección. En el compás 116-117 se presentan dos temas nuevos -T2, T3-, en mano derecha de clavecín y flauta respectivamente, los cuales intercambian de voz en los siguientes dos compases; en el compás 120 aparece una variante de seis compases del T2 -es decir: T2'- en la flauta; en el compás 122, aparece el T1 en la mano derecha del clavecín en *mi menor*. Del compás 128 al 130, al contrario de lo anterior, aparece el T2' en la mano derecha del clavecín y el T1 en la flauta, pero ahora en *sol menor*. En el compás 132, aparecen el T2 y T3 en la flauta y mano derecha del clavecín, intercambiando voces en los siguientes dos compases y en tonalidad de *si menor*. A partir del compás 136, aparece una progresión por cuartas que reafirma la tónica. En el compás 142 y 143 se presenta sólo el inicio del T1, primero en la flauta *-si menor-* y después en la mano derecha del clavecín *-fa # menor-*, realizando así la cadencia armónica y *coda*, la cual es idéntica a la de la parte A, pero en este caso, en tónica. El diálogo constante entre la flauta y la mano derecha del clavecín, el uso de sincopas y anacrusas, hacen de este un movimiento que mantiene hasta los últimos compases un carácter vivo.

## BIBLIOGRAFÍA

Alain, Olivier. Bach. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.

Fellows, Robin B. "Comparing Bach Sonatas." *Flute Talk* I (Abril 1992): 21.

Herbener Mehne, Wendy. "The Duo Sonatas of J. S. Bach." *Flute Talk* (noviembre 2002): 10.

Peña, Joaquín, ed. *Diccionario de la música Labor*. España, 1954. s. v. "Siciliana."

Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1980. s. v. "Bach, Johann Sebastian."

Marshall, Robert L. The Music of Johann Sebastian Bach. New York: Schirmer Books, 1990.

Powel, Ardal and Lasock, David. "Bach and the Flute: Player, the Instruments, the Music." *Early Music* 23 (febrero 1995): 10.

Sanford Terry, Charles. The Music of Bach. New York: Dover, 1963.

Schweitzer, Albert. Johann Sebastian Bach, el músico poeta. Traducción: Jorge D'urbano. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1955.

Thomas, Mark. "Thoughts on Playing Music of Johann Sebastian Bach." *Flute Talk* (octubre 2001): 18.

**CONCIERTO PARA FLAUTA Y ARPA  
EN DO MAYOR K. 299**

***Wolfgang Amadeus Mozart***  
**(1756-1791)**

En las siguientes páginas se proporcionará información sobre el concierto para flauta y arpa en *do mayor* K. 299, de Wolfgang Amadeus Mozart. Para comenzar, se dan algunos datos biográficos sobre el compositor, sobre sus influencias, su producción y algunas características generales de su música. Continúa con el periodo en el que compuso el concierto, los motivos que lo llevan a componerlo y para finalizar, se menciona la estructura y características generales de la obra en cuestión.

Johannes Chrysostomus Wolfgang Theofilus, nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo y murió el 5 de diciembre de 1791 en Viena. El primero de sus nombres fue tomado de John Chrysostom, que es el santo que se venera el 27 de enero, y el último nombre de su padrino Johannes Theophilus Pergmay. De este último nombre, Theophilus -que significa *amado de Dios*- Mozart prefirió la forma italiana *Amadeo*, o la forma latina *Amadeus*.

Wolfgang fue el último de siete hijos que tuvo el matrimonio Leopoldo Mozart (1719-1787) y Ana María Pertl (1720-1778). Comenzó sus estudios musicales a lado de su padre, quien se dio cuenta que el pequeño Mozart contaba con un gran talento el cual desarrolló rápidamente.

Mozart es considerado como uno de los compositores más importantes en la música occidental. A pesar de su corta vida, podemos enumerar una gran lista de obras, entre las que destacan 41 sinfonías, 21 conciertos para piano y orquesta, uno para clarinete, seis para violín, tres para flauta, varias serenatas y divertimentos, 24 cuartetos de cuerda, 3 cuartetos con flauta, uno con oboe, un quinteto con clarinete, un quinteto de cuerda con corno, sonatas para piano, para violín, misas y un Réquiem.

Dentro de los personajes que tuvieron más influencia sobre el estilo de Mozart, se pueden destacar a Johann Christian Bach (1735-1782) a quien conoció en Londres en 1764. El hijo más joven de la familia Bach, también conocido como el Bach de Londres, siempre le habló de ópera, género en el que sobresalía y de quien Mozart aprendió un lenguaje elegante y suave. Esta influencia es la que más tarde se hizo notar en sus óperas *Bastian y Bastiana*, Viena 1768; *Idomeneo*, Munich 1781; *Die Entführung aus dem Serail* (El rapto en el Serrallo), Viena 1782; *El Empresario*, Viena 1786; *Nozze di Figaro* (los Bodas de Fígaro), 1786; *Don Giovanni* 1787; *Così fan tutte* (Así hacen todas), Viena 1790; *La Clemenza di Tito* (La Clemencia de Tito), Viena 1791; y *Die Zauberflöte* (La flauta mágica), Viena 1791, que son un ejemplo justo de madurez expresiva y técnica de Mozart. Más tarde conoce a Joseph Haydn (1732-1809) quien le impresionó sobre todo por el estudio de la forma sonata, y a quien le dedicaría una serie de seis cuartetos para cuerda (1782/85).<sup>13</sup>

Años más tarde, debido a una pequeña diferencia con el arzobispo Colloredo de Salzburgo (1732-1812), Mozart es despedido de su puesto; por lo que éste aprovecha y hace un viaje con su madre a Mannheim. Es en esta ciudad donde tiene la oportunidad de conocer grandes

---

<sup>13</sup> Erich Valentin, *Guía de Mozart*, (Madrid: Alianza Editorial, 1995), 103.

instrumentistas; entre ellos al flautista Johann Baptist Wendling (1723-1797), para quien compuso una sinfonía concertante (KV 297B, desaparecida) e hizo la instrumentación de un concierto para flauta compuesto por el mismo Wendling (KV 284e)<sup>14</sup>

Después de su estancia en Mannheim en 1778, Mozart viaja a París. Tras la búsqueda de un empleo fijo, se ve obligado a ganarse la vida con pequeños encargos y clases particulares. En este lugar conoce al Duque Andrien-Lois de Guines (1735-1806), quien tocaba la flauta y a su hija, tañedora de arpa, que además tomaba clases de composición con Mozart.

Carta de Wolfgang a su padre Leopoldo Mozart.

París, 14 de mayo 1778

Creo que te dije en mi última carta que el Duque de Guines toca la flauta extremadamente bien. Su hija es mi alumna en composición, y ella toca el arpa magnífico. Ella tiene mucho talento y en particular recuerda todo maravillosamente de tal forma, que puede tocar alrededor de 200 piezas de memoria.<sup>15</sup>

Este fragmento nos hace pensar que Mozart tenía una relación muy buena con el Duque y su hija; sin embargo, también existen datos en los que se pueden confirmar que su relación financiera no era buena.

Él quería, por lo que veo, pagarme por una hora en lugar de dos; adicionado al cual, el hecho de haber tenido un concierto mío para flauta y arpa desde hace cuatro meses y todavía no me a pagado por eso!. Por consiguiente..... yo debería ir a la casa del ama de llaves y pedir mi dinero. Lo que más me molesta de todo esto es que esos estúpidos hombres franceses, al parecer piensan que yo soy un niño tranquilo de siete años, porque esa era mi edad cuando me vieron por primera vez.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Valentin, 230.

<sup>15</sup> Robert L. Marshall, *Mozart Speaks, view on music, musicians and the world*, (traducción del inglés al español por la autora de este trabajo), (New York: Shirmer book), 385-386.

<sup>16</sup> Hans Mermann, *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*, traducción de alemán por M. M. Bozman, (New York: Dover), 1972, 117.

De acuerdo con un artículo de Kathleen Goll-Wilson y Robert Rawlins, el Duque de Guines, era embajador francés en Londres, lugar donde adquirió una flauta nueva de seis llaves, que incluía el *do1* en el registro grave de la flauta, el cual Mozart incluyó tres veces en este concierto. En cuanto al arpa, mencionan que el simple rango armónico de este concierto, lleva a creer que el arpista era un poco limitado en la habilidad de cambio de pedales, aunque, también el arpa era un poco menos equipada. Agregan que el arpa de la joven hija tal vez era el último modelo parisino con cojinetes, soporte y diapasón arriba de las cuerdas, incorporados para facilitar la forma de tensar las mismas para el cambio de afinación; finalizan diciendo que este instrumento último modelo, era todavía incapaz de tocar en todas las tonalidades y, que el arpa de doble acción, no fue inventada sino hasta 1782, cuatro años después del estreno de concierto por lo que, antes de esta nueva arpa, el concierto fue más difícil de tocar.<sup>17</sup>

El concierto para flauta y arpa en Do mayor K. 299 consta de tres movimientos: *Allegro*, *Andantino* y *Rondo*.

Primer movimiento, *Allegro*. Escrito en forma de sonata para concierto, es de carácter vigoroso, está escrito en tonalidad de *do mayor* y compás de 4/4. Inicia con la primera exposición del tema principal (c. 1-20) y tema secundario (c. 21-34) en tónica, seguido de elaboraciones que reafirman la tonalidad. Posteriormente, aparece nuevamente el tema principal con los instrumentos solistas (c. 44-66) en *do mayor*; después, se presenta un puente modulante que resuelve a la dominante, donde se encuentra el tema secundario (c. 68-120). Al finalizar la exposición de los dos temas, inicia otro puente modulante el cual resuelve a *mi menor*, que tiene la función de dominante de *la menor*; a partir del compás 133, la flauta expone un tema nuevo alternado con el arpa; éste es

---

<sup>17</sup> Kathleen Goll-Wilson y Robert Rawlins, "Mozart's Flute Music" *Flute Talk* 10 (Marzo 1991): 15.

temático modulante, ya que recorre principalmente tonalidades del relativo menor y presenta elementos de temas expuestos anteriormente. Al finalizar el desarrollo, se presenta una cadencia armónica para regresar a *do mayor*, y da pie para reexponer el tema principal (c. 169-187) y tema secundario (c. 189-243), ambos en tónica. Del compás 243 al 249, aparece una *codetta* con elementos del tema principal, que afirma la tonalidad y dar paso la *cadenza*. Por último, aparece la *coda* con elementos similares al inicio del concierto. En el concierto del periodo mozartiano, la *cadenza* era un elemento importante que ofrecía al solista la oportunidad de lucir su habilidad para improvisar sobre los temas musicales expuestos y mostrar dificultades técnicas. El silencio respetuoso de la orquesta en este punto, concentra la atención del público en el solista, lo que imprime al concierto del siglo XVIII y XIX un espíritu totalmente distinto del concierto del principio del siglo XVIII (*concierto grosso*).<sup>18</sup> Algunos investigadores comentan que Mozart escribió *cadenzas* a duo para los tres movimientos de este concierto<sup>19</sup>, sin embargo, en esta ocasión se presentan *cadenzas* escritas por el compositor alemán Karl Herman Pillney (1896-1980).

Segundo movimiento, *Andantino*. Es un movimiento de carácter sereno y tranquilo; presenta un diálogo entre los instrumentos solistas sobre un acompañamiento de la cuerda, lo cual provoca una textura homofónica. Este movimiento está en tonalidad de *fa mayor*, compás de 3/4 y cuenta con tres secciones importantes las cuales se repiten en el mismo orden; es decir, A, B y C seguido de A', B' y C'.

Inicia con la exposición del tema principal de 8 compases más 4 que reafirman la tonalidad (c. 1-12). La sección A, cuenta con el tema principal en tónica y cuatro compases que modulan a *do mayor* -dominante de *fa mayor*-; su primera aparición es del compás 13 al 24 y, la segunda vez del

---

<sup>18</sup> Sholes, Percy A., ed. *Diccionario Oxford de la música*, (España: Sudamericana, 1984), s. v. "concerto".

<sup>19</sup> Goll-Wilson y Rawlins, 15.

compás 58 al 69. En la sección B se presenta el tema secundario; primero en tónica que modula a la dominante (c. 25-39), y la segunda vez, de dominante que modula a tónica (c. 70-84). La última sección -sección C- que se repite, en su primera aparición, inicia en *do mayor*; desarrolla elementos de la parte B y modula para regresar a la tónica (c. 40-57); en la repetición, inicia en *fa mayor*, desarrolla los mismos elementos de la parte B y agrega variantes en cuanto a los adornos de la melodía; modula a la dominante y regresa a la tónica (c. 85-102). Las características principales en este movimiento son las siguientes: La sección A se repite de forma idéntica; la sección B varía en la región armónica y finalmente, la sección C, que es la más inestable, cuenta con más cambios armónicos y elaboraciones sobre el diseño melódico presentado en la primera vez. Finalmente, aparece la *cadenza* (c. 103) y la *coda* (c.104), en donde se presenta por última vez el tema principal con los instrumentos solistas acompañados por la orquesta.

Tercer movimiento, *Rondo*. Es un movimiento de carácter alegre; está en tonalidad de *do mayor* y en compás de 2/2. Inicia con una parte del tema principal -al cual se le llamará A1-, expuesto por las cuerdas y una segunda vez por los alientos (c. 1-16); enseguida, aparece un gran puente el cual cuenta con elementos nuevos, sin embargo, sólo reafirma la tonalidad; posteriormente, aparecen los solistas con la segunda parte del tema principal -A2- primero en el arpa y después, en la flauta (c. 58-76). Hasta esta primera intervención de los solistas, se mantiene la tónica. Posteriormente, después de una cadencia armónica a la dominante, aparece el tema secundario el cual también consta de dos partes -B1 y B2-; la primera parte del tema -B1- inicia en el compás 90 en la flauta acompañada del arpa; la segunda -B2- se presenta primero en la flauta (c. 112) y después en el arpa (c. 128). Enseguida, aparece un puente con elementos nuevos y elaboraciones el cual modula a la tónica, dando paso, nuevamente, al tema principal -A1- en la flauta (c. 181) y después en la orquesta (c. 189). Después de otro puente que modula a la región de

la subdominante, se presenta la segunda parte del tema principal -A2- con ligeras variantes (c. 228); seguido de otro puente modulante para regresar a la tónica, aparece el tema secundario principalmente expuesto por los instrumentos solistas (B1 c. 261, B2 c. 283). Posteriormente, un puente modulante con elementos y elaboraciones semejantes a los expuestos en un principio por la orquesta sola, reafirma la tonalidad y da paso a la *cadenza*. Finalmente en la coda, aparece por última vez el tema principal -A1- en el arpa (c. 367) y posteriormente en la flauta (c. 375), concluyendo así el movimiento.

Como se ha podido observar, el manejo de varios temas en este movimiento por Mozart, hace difícil identificar el estribillo característico del *Rondó*. Sin embargo, el mismo Mozart hace la diferencia al presentar dos veces seguidas el estribillo y una vez, los temas que utiliza en puentes y elaboraciones como temas secundarios.

**BIBLIOGRAFÍA**

Arnau, Juan. Colección música y músicos: Mozart. Barcelona: Paramon, 1982.

De la Guardia, Ernesto. Mozart su vida y su obra. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

Scholes, Percy A., ed. *Diccionario Oxford de la música*, 1984. s. v. "concerto."

Goll-Wilson, Kathleen & Rawlins, Robert. "Mozart's Flute Music." *Flute Talk* 10 (Marzo 1991): 14-15.

Marshall, Robert L. Mozart Speaks, Views on Music, Musicians & the World. New York: Schirmer Book, 1991.

Mersmann, Hans. Letters of Wolfgang Amadeus Mozart. Translated by M. M. Bozman. New York: Dover, 1972.

Rémy, Yves y Ada. Mozart. Traducción del francés por Felipe Ximénes de Sandoval. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

Sachs, David. Mozart. New York: Quick Fox, 1979.

Valentin, Erich. Guía de Mozart. Madrid: Alianza, 1995.

***EVOCACIONES  
PARA FLAUTA Y GUITARRA***

***Leonardo Coral García  
(1962)***

En las siguientes páginas se da una reseña biográfica del compositor; de igual forma, se mencionan algunas características de su lenguaje musical e información proporcionada por él mismo. Posteriormente, se explica cuando, por que y para quien se escribió esta obra y el análisis musical de la misma.

Leonardo Coral 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 bajo la dirección del maestro Federico Ibarra. Se graduó con mención honorífica. Ha participado en cursos de composición en Hungría, con Marco Stroppa y en México con Franco Donatoni. Ha recibido apoyos del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes en 1995, 1997, 1999 y 2003. En 2001 ingresó al Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Su producción abarca más de 70 obras para diversas dotaciones de música de cámara, desde solos hasta octetos, así como para orquesta de cámara y orquesta sinfónica. Sus obras se han presentado en un gran número de conciertos y festivales internacionales de México, Cuba, Estados Unidos, Canadá, España, Alemania, Francia, Japón, Holanda, Italia, Suiza y Rumania.

La música de cámara de Leonardo Coral ha sido grabada en disco compacto para Quindecim Recording por el dúo de violonchelo y piano conformado por Ignacio Mariscal y María

Teresa Frenk, así como del Ensamble de las Rosas y por el Cuarteto de la Ciudad de México. Su concierto para guitarra y orquesta se grabó recientemente bajo el sello de Urtext Digital Classics con Juan Carlos Laguna como solista, bajo la dirección de Benjamín Juárez Echenique; próximamente el ensamble Onix grabará ocho de sus obras de música de cámara.

Actualmente Leonardo Coral es miembro de la Liga de Compositores e imparte clases en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y en la Escuela de Iniciación a la Música y la Danza *Ollin Yolliztli*.

De su lenguaje, Coral comenta:

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 enérgico, agresivo, rítmico, con motivos cortantes e intervalos disonantes. Este mundo tiende a lo cromático y es expresionista. 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 sólo aparecía una sola tendencia. Cada vez más conciente de algunos de mis procesos creativos, me fui dando cuenta de que de una manera más clara y sintética, podía intensificar o contraponer a voluntad la tendencia más conveniente de acuerdo con mis necesidades expresivas.<sup>20</sup>

De igual forma el compositor nos comenta como fue su desarrollo creativo:

La coexistencia de diferentes mundos en mi música se fue dando de manera natural. En ocasiones se encuentra una especie de dialéctica, otras veces, predomina más una tendencia sobre la otra. En fin, me parece que estoy dentro de un proceso creativo que me lleva a la síntesis de estéticas diversas.<sup>21</sup>

*Evocaciones* para flauta y guitarra fue estrenada en el 2001 por la flautista Marisa Canales y el guitarrista Juan Carlos Laguna en el 4º Festival de Guitarra de Taxco. Esta obra consta de cinco piezas: I. *Preámbulo*, II. *Hojarasca*, III. *Noche*, IV. *Danza* y V. *Final*. De acuerdo al compositor, esta obra se ubica dentro del mundo melódico, sutil y transparente que tiende a lo modal y que recuerda sonoridades impresionistas.

---

<sup>20</sup> Luz Arcelia Ramírez, "Notas al programa: Tres piezas para flauta y piano," Opción de Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Música, UNAM, 2000.

<sup>21</sup> Leonardo Coral, correo electrónico a Xochitl Yuriria Hernández Fernández, octubre, 2003.

I. *Preámbulo*, es un *andante* en compás de 4/4 en modo frigio y monotemático<sup>22</sup>. Inicia la guitarra con notas en valores de mitad, con la nota *mi* en la octava más grave del registro de la guitarra. En este mismo compás se expone el tema de dos compases en la flauta, el cual se desarrolla de forma rítmico-melódica a lo largo de todo el movimiento, para crear así un diálogo entre los dos instrumentos. A lo largo de este movimiento, se mantiene el *mi* como nota pedal de la guitarra, en algunas ocasiones se agrega la quinta, la octava y doble octava cambiando sólo valores de mitad a cuarto en el compás 14, y al final a unidad.

II. *Hojarasca*, *allegro* en compás de 2/4, es una pieza con armonía cromática que al finalizar resuelve a *re menor*<sup>23</sup>. Inicia la guitarra en dinámica *piano* y valores de dieciseisavo; en el segundo compás entra la flauta con una línea melódica con valores de mitad, cuartos y octavos, contrario a lo expuesto por la guitarra, la cual mantiene los valores y figuras rítmicas hasta el compás 16; del inicio hasta este compás se le llamará *antecedente* o parte *A*. En el compás 17 las figuras rítmicas de dieciseisavos cambian a la flauta, cambiando en la guitarra a valores de mitad y cuartos; esta sección será el *consecuente* o parte *B*. En el compás 29 se inicia un diálogo y desarrollo de lo expuesto con anterioridad hasta llegar al climax de la obra. Después de un calderón en el compás 55, interviene la guitarra sola en seis compases, llegando a otro calderón a un intervalo de sexta mayor. Para concluir aparece la parte *A*, la cual incluye una variante en los últimos ocho compases; la guitarra mantiene sus figuras en dieciseisavos, mientras que la flauta mantiene un *re* con valores cada vez más largos y disminución de dinámica para finalizar con un intervalo de quinta.

---

<sup>22</sup> Coral, octubre 2003.

<sup>23</sup> Coral, octubre 2003.

III. *Noche*, es un *andante expresivo* en 6/4, es de carácter tranquilo y sereno; aquí el compositor utiliza una escala menor armónica y escala menor natural. La guitarra inicia el acompañamiento contrapuntístico a la melodía con valores de cuatro cuartos y una mitad, el cual es constante. Posteriormente, inicia la flauta en anacrusa del segundo compás con un tema de tres compases, que se desarrolla con algunas variantes rítmico-melódicas.

IV. *Danza*, es un *allegro moderato* en compás de 6/8 y en modo frigio. Es de carácter vivo y con bastante movimiento, ya que la célula rítmica que se utiliza es de octavo y cuarto. Este movimiento es monotemático, ya que el tema de cinco compases que se presenta al principio en la guitarra, y enseguida en la flauta, es el tema que el compositor utiliza para el desarrollo del movimiento; en éste aparecen algunas variantes rítmico-melódicas. En esta ocasión el diálogo de los instrumentos es inmediato, ya que los motivos rítmicos y melódicos se imitan constantemente.

V. *Final*, es un *presto* en compás de 4/4. Al igual que en los movimientos anteriores inicia la guitarra, en esta caso con intervalos de terceras ascendentes y descendentes en valores de cuarto; posteriormente interviene la flauta con una línea melódica en valores de octavo, cuarto, mitad y unidad con ligaduras de fraseo hasta de cuatro compases. Al igual que en los movimientos anteriores, se expone un tema que se desarrolla a lo largo del mismo, con variantes rítmicas y melódicas. Este movimiento tiene una estructura más compleja con relación a los anteriores. Inicia en una escala menor armónica en los primeros dieciséis compases; posteriormente, en el compás 17, modula a un modo frigio, imitando los valores de cuarto en la guitarra y los motivos melódicos en la flauta expuestos en el inicio del movimiento. En el compás 26, la guitarra toca sola en los siguientes seis compases, con variantes en la base rítmica de cuartos y mitad. En el compás 32, los motivos melódicos de la flauta juegan un papel más rítmico, ya que los valores utilizados son de

octavo y sincopa de cuarto; a partir de este momento, se desarrolla un diálogo entre los instrumentos. En el compás 46, conforme se mantiene el diálogo musical, modula al modo dórico. En los últimos cuatro compases de esta sección, en el compás 62, se queda la guitarra sola con valores cada vez más largos, en donde llega a un intervalo de quinta justa con calderón. Para finalizar la obra, aparecen una *coda* de diez compases que corresponden al primer movimiento en modo frigio.

Uno de los inconvenientes más comunes que aparecen cuando un interprete tiene al abordar una obra musical, es el de entender el lenguaje y la idea del compositor; sobre todo en la época actual. Sin embargo, hay ocasiones en que se tiene la oportunidad de contactar al compositor para tener una idea más clara de la obra a interpretar. Desde mi punto de vista, creo que es importante el poder aprovechar estas oportunidades; con esto se crea un vínculo entre compositor e interprete, para lograr de esta forma que las ideas lleguen al público con el menor cambio posible en el proceso de interpretación.

## BIBLIOGRAFÍA

Coral, Leonardo. Información proporcionada vía correo electrónico a Xochitl Yuriria Hernández Fernández. México D. F, octubre-noviembre 2003.

Ramírez, Luz Arcelia. *Notas al programa: Tres piezas para flauta y piano*. Opción de Tesis de Licenciatura. Escuela Nacional de Música, UNAM 2000.

***FANTASÍA DE CARMEN***  
***PARA FLAUTA Y PIANO***  
***François Borne (1840-1920)***  
***de la ópera de George Bizet (1838-1875)***

A continuación se presenta una breve reseña de George Bizet; de igual forma, se habla del origen de la ópera *Carmen* y del tema utilizado por Bizet para la *Habanera*. Enseguida, se presentan cuales fueron los temas utilizados por François Borne para la realización de estas variaciones y el análisis de la obra.

Alexandre César Léopold Bizet, comúnmente llamado George como recuerdo de su padrino de bautizo, nació en París el 25 de Octubre de 1838. Creció en una familia de músicos, por lo que a temprana edad su padre se percató del talento de su hijo. Antes de los 10 años de edad, comenzó sus estudios de piano con Antoine François Marmontel (1816-1898) en el Conservatorio de París. Durante su estancia en el conservatorio, ganó diferentes premios. Estudió contrapunto y fuga con Pierre Joseph Guillaume Zimmermann (1785-1853), discípulo de Cherubini (1760-1842), quien fue reemplazado posteriormente por Charles François Gounod (1818-1893), de quien llegó a ser gran discípulo y amigo. En 1857 Bizet consigue el Premio de Roma (instituido por Napoleón en 1803), el cual consistía en una beca para estudiar en Italia durante tres años. En 1871 ingresó a la Société Nationale de Musique, fundado por Charles Camille Saint-Saëns (1835-1921).<sup>24</sup>

Bizet vivió en una Francia correspondiente al periodo de Napoleón III, donde hubo una restauración de la monarquía y enriquecimiento de la burguesía. En el ámbito operístico se

---

<sup>24</sup> Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, s. v. "Bizet, George".

desarrolla la ópera cómica, cuya característica más importante es: que los temas literarios son tomados de la vida cotidiana, en la que se destacan los sentimientos humanos; en cuanto a nuevos recursos, se combina el canto y el habla y, en algunas ocasiones, se agrega ballet.

Entre sus obras más importantes se encuentran: *Don Procopio* (1859), *Los Pescadores de Perlas* (1863), *Iván el Terrible* (1864), *la Bella Muchacha de Perth* (1866), *Diamileh* (1871) *L'Arlesienne* (1872) y *Carmen* (1874). Ésta última se estrenó el 3 de junio de 1875 en la *Opéra Comique de París*, exactamente tres meses antes de la muerte Bizet, debido a una enfermedad que lo había atacado con frecuencia.

*Carmen* surgió como resultado del trabajo entre los libretistas Henri Meilhac (1831-1897) y Ludovic Halévy (1834-1908), los cuales se consideraban como los hombres de teatro más importantes de París de aquella época. Basaron su libreto para esta obra en la novela homónima del renombrado escritor francés Prosper Mérimée (1803-1870), los cuales realizaron algunos cambios importantes: introdujeron nuevos personajes, quitaron otros e idearon nuevos escenarios.

Entre las *arias* que caracterizan a esta ópera se encuentran la *Canción del Torero* del personaje llamado Escamillo; una de Micaela, la cual Bizet escribió originalmente para su ópera inconclusa *Grisélidis* (1870), y el tema de Carmen, la *Habanera*, el cual fue tomado de una recopilación de canciones españolas del compositor Sebastián Iradier (1809-1865). Iradier vivió un tiempo en Francia como maestro de canto de la emperatriz Eugenia; después se trasladó a Cuba, en donde se interesó mucho por la música criolla.<sup>25</sup> Entre las canciones que le otorgaron la fama destaca la habanera *La Paloma*, una melodía que perdura hasta nuestros días, de ritmo punteado y compás de 2/4, seguramente originaria de España, pero que alcanzó su popularidad en La Habana

---

<sup>25</sup> Peña, Joaquín, ed. *Diccionario de la música*, (España: Labor, 1954), s. v. "Iradier Sebastián".

-de ahí su nombre *Habanera*- y que tal vez jugó cierto papel en el nacimiento del tango argentino. La melodía de la *Habanera El arreglito*, de este mismo compositor, es la que Bizet, haciendo algunos cambios, tomó para la canción de entrada de Carmen.<sup>26</sup>

François Borne (1840-1920), profesor de flauta del Conservatorio de Toulouse<sup>27</sup>, junto con el fabricante Djalma Julliot, realizaron un trabajo sobre algunas modificaciones en la flauta de Theobald Boehm (1794-1881). En un estudio sobre la flauta de Bohem, Julliot dedujo que la afinación en la primera y segunda octava era baja, mientras que en la tercer octava la afinación era alta; por lo que llegó a la conclusión de que, agregando algunos suplementos es el mecanismo de la flauta, mejoraría la afinación además que, facilitaría algunas digitaciones. El mecanismo de la flauta Borne-Julliot tuvo varias modificaciones con relación de la flauta de Boehm, sin embargo, uno de los inventos que ha sobrevivido con un alto grado de importancia dentro de la fabricación moderna de algunas flautas, es el *mi o sol* divididos, el cual ayuda a la afinación y problemas de producción en el *mi* de la tercera octava de la flauta.<sup>28</sup> Con base a lo anterior, se podría deducir que, uno de los motivos que tuvo Borne para componer esta obra, fue para dar a conocer la capacidad para resolver dificultades técnicas en la tercera octava de la flauta, tal vez imposibles en la flauta de Boehm.

Entre los temas utilizados por Borne en estas variaciones se pueden mencionar los siguientes: a) el tema que anuncia la inevitable fatalidad, el cual aparece de forma completa en la obertura y en una o dos ocasiones a lo largo dela ópera; b) el tema de Carmen, la famosa *Habanera* -primer acto-, a cuyo estribillo se une el coro de cigarreras. En él se canta el amor a la “manera

---

<sup>26</sup> Kurt Pahlen, *El mundo de la ópera: George Bizet, Carmen*, Libreto francés-español, (Argentina: Vergara, 1991), 314.

<sup>27</sup> Leonardo de Lorenzo, *My Complete Story of the Flute*, (Texas: Tech University Press, 1992), 258.

<sup>28</sup> Nancy Toff, *The Development of the Modern Flute*, (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986), 132.

gitana”, y en el cual Carmen se declara una y otra vez; c) un fragmento de un dúo entre Don José y Micaela -primer acto-, una adolescente de diecisiete años, huérfana, criada en la casa de Don José por sus padres de éste, en donde ella le trae noticias a él de su madre; d) el tema de una canción gitana -segundo acto-, en donde Carmen canta y baila en la taberna de Lillas Pastia; e) un fragmento del aria del torero Escamillo -segundo acto-, igual de popular que la Habanera, en donde el torero describe una corrida en el ruedo; f) el tema utilizado cuando Carmen lee su futuro en las cartas -tercer acto-, en donde, por más que las mezcle, siempre le muestran la muerte: primero para ella y luego para Don José; y g) un fragmento de un dúo entre Don José y Carmen -cuarto acto-, donde él le ruega a la mujer que aun ama que vuelva, para que juntos se marchen lejos, pero ella se niega; Carmen confiesa su amor por Escamillo; crece la discusión y finalmente Don José pierde el control y, acaba con la vida de Carmen al clavar una navaja al corazón de la mujer que nunca le perteneció.<sup>29</sup>

La *Fantasia de Carmen* de François Borne, inicia con el tema que aparece antes de la Habanera, en tonalidad de *mi menor* y compás de 6/8; aquí Borne cambia la tonalidad del original, ya que éste se encuentra en *si b menor*. Posteriormente, cambia el compás a 4/4, manteniendo la tonalidad, la mano izquierda del piano mantiene la subdivisión ternaria para dar paso al tema de Don José del último acto, con el cual hace su entrada la flauta. Sigue con un *Allegro* en el mismo compás y armadura, en donde la flauta realiza una serie de escalas y arpeggios. Después de una breve pausa, cambia la tonalidad a *do menor* y compás de 3/4; inicia la mano derecha del piano con trémolos del tema de muerte de Carmen y el tema en la flauta cinco compases después, esto en el tono original de la ópera. Esta sección finaliza con un *calderón* en el acorde de dominante de *mi menor*; posteriormente hay un cambio de compás a 2/4, donde se presenta un motivo melódico de

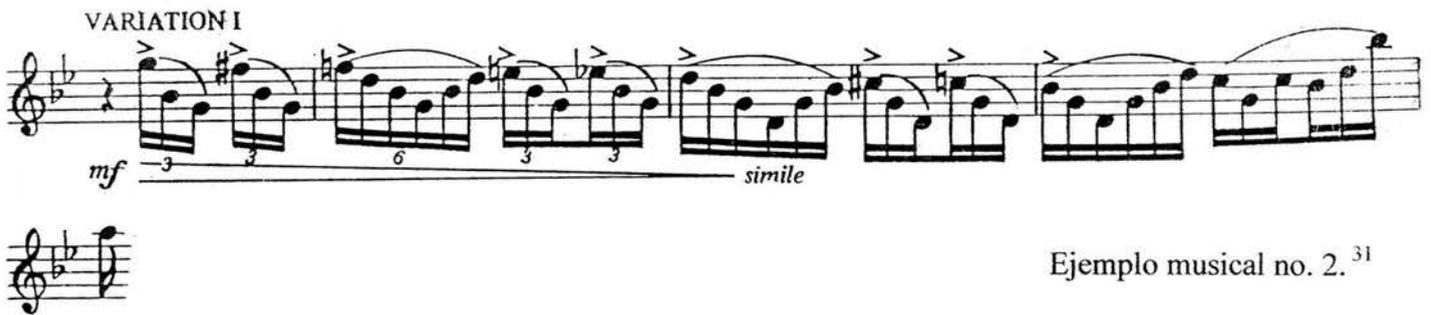
---

<sup>29</sup> Pahlen, 302-308.



primera nota de los grupos para resaltar la melodía, formando una polifonía horizontal (ver ejemplo musical no. 2). En la parte correspondiente en *sol menor*, el piano no tiene ninguna variante con relación al tema expuesto. En la parte de *sol mayor*, el piano sufre ligeras variantes en los valores de los acordes que corresponden a la mano derecha, quedando más cortos, mientras la flauta sigue con los mismos arpeggios en tresillos resaltando la melodía con acentos y ligaduras específicas.

VARIATION I



*mf* *simile*

Ejemplo musical no. 2.<sup>31</sup>

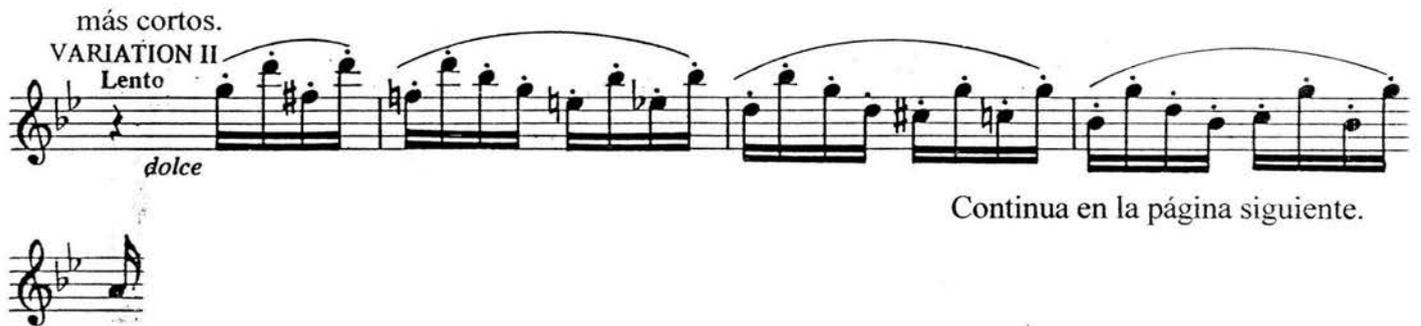
En la segunda variación, utilizando el mismo recurso de polifonía horizontal de la primera variación, Borne maneja una subdivisión binaria, primero en dieciseisavos y treintaidosavos. En el modo menor la melodía se intercala con otras notas correspondientes a la armonía, esto en dieciseisavos; posteriormente utiliza arpeggios, escalas diatónicas y cromáticas, con treintaidosavos (ver ejemplo musical no. 3); continua con treintaidosavos en el homólogo mayor, en su mayoría en escalas diatónicas y cromáticas, y variantes en la articulación con grupos de cuatro treintaidosavos. El acompañamiento del piano es básicamente el mismo, sólo con la variante de los valores rítmicos

más cortos.

VARIATION II

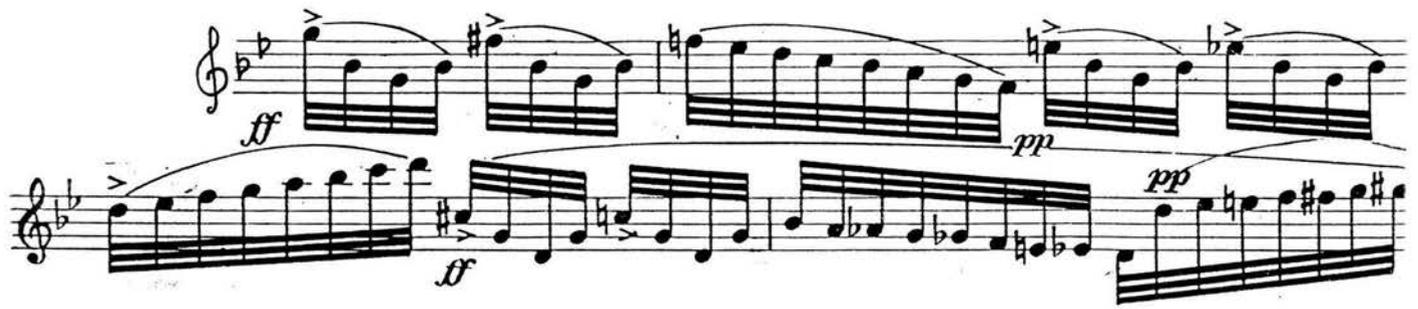
*Lento*

*dolce*



Continua en la página siguiente.

<sup>31</sup> Borne, 6.

Ejemplo musical no. 3.<sup>32</sup>

En la siguiente sección aparece el tema de Carmen en donde canta y baila en la taberna de Lillas Pastia, del segundo acto. Está en el tono de *mi menor* y compás de 3/4; en este caso Borne mantiene la armadura original. Inicia el piano con la mano izquierda del acompañamiento en los dos primeros compases, posteriormente se inicia el motivo melódico en la mano derecha del piano el cual va en tercetas. Aunque en la partitura no está indicado, la tercera superior de este motivo melódico puede ser interpretado por la flauta. Después de esta exposición, aparece la melodía de Carmen en la flauta; al igual que en la ópera, después de la sección en modo menor, aparece una sección en el homólogo mayor, es decir, *mi mayor*. Aquí la melodía tiene algunas variantes con respecto al original de la ópera, ya que Borne utilizó el recurso de adornar el original con escalas y arpegios. En la ópera, esta danza cantada se repite varias veces; Borne sólo repite el inicio de la melodía que está en *mi menor*. Aun en modo menor, el compás cambia a 4/4 donde aparece otra sección de arpegios ascendentes y descendentes de dos octavas en la flauta; en los últimos tres compases de esta sección, aparecen arpegios, para preparar el último tema utilizado, el del Toreador. El tiempo cambia a un *allegro moderato*, y el modo a mayor -*mi mayor*-; esta *aria* en el original, cuenta con la primera parte en modo menor y una segunda en el homólogo mayor; esta última en modo mayor es la que utilizó Borne para sus variaciones. En los primeros cuatro compases el tema se encuentra en la mano derecha del piano, mientras que la flauta ejecuta arpegios

<sup>32</sup> Borne, 7.

en la armonía utilizada; el resto del tema de siete compases, pasa a la flauta, mientras que el piano acompaña con la mano izquierda y, con la derecha imita la melodía a un compás de distancia la cual, por ajustarla a la armonía correspondiente, sufre algunas variantes. Por último, sin cambiar de tonalidad y compás, aparece un *presto* con arpeggios que en su mayoría se desarrollan en el registro medio y agudo de la flauta, utilizando diferentes agrupaciones y articulaciones, sobre todo, en valores de dieciseisavo; aquí el piano acompaña con valores de cuartos y octavos. En los últimos siete compases, a elección del interprete, se puede hacer un *accelerando* sobre el tiempo *presto* de esta última sección, concluyendo la obra con carácter vivo.

Como se puede ver, el orden utilizado por Borne en sus variaciones difiere del original, por lo que se puede deducir que lo que él buscaba no era relatar nuevamente la ópera sino, utilizar los temas más vistosos de la misma para crear una obra donde el personaje principal es la flauta. Esto se puede ver en la partitura en como Borne une algunos temas de forma directa, por ejemplo: el caso del principio, donde el tema de la entrada de Carmen que está antes de la Habanera, del primer acto, es seguido inmediatamente del tema de Don José en donde hace dúo con Carmen, del último acto; o por el contrario, que presenta los temas separados por secciones de escalas y arpeggios interpretados por la flauta; tal es el caso del tema de muerte en *do menor* y  $3/4$ , y el pequeño motivo del aria de Micaela; y el tema de los guardias en *sol menor* y  $6/8$  antes de la Habanera, en donde no sólo hay una sección, sino dos secciones de escalas y arpeggios de casi la misma duración.

Esta obra tiene dos aspectos importantes a tomar en cuenta. Uno es el alto grado de exigencia técnicamente hablando, ya que cuenta con varias secciones -si no es que casi todo- donde se pueden apreciar el dominio de la técnica del instrumento. Por otro lado, el aspecto de interpretación también es importante, ya que los temas utilizados son de los personajes más

importantes de la ópera, por lo que hay que darle a cada uno sus características personales. En este punto, creo que lo más difícil de esta obra se encuentra en la Habanera, ya que Carmen es un personaje lleno de diferentes cualidades, sobre todo el de la pasión; de igual forma, en las variaciones, no solo es necesario resaltar la melodía, sino también, dar vida de igual forma que en el personaje real.

## BIBLIOGRAFÍA

Borne, François. *Carmen Fantaisie*. U.S.A: A. Ephross. Southern Music Company. 1972.

Peña, Joaquín. ed. *Diccionario de la música*. España: Labor, Tomo II. s. v. "Iradier, Sebastián." 1954.

Lorenzo, de Leonardo. My complete Story of the Flute. Texas: Tech University Press. 1992.

Sadie, Stanley. ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. 1980. s. v. "Bizet, George."

Pahlen, Kurt. El mundo de la ópera: George Bizet, Carmen. Libreto francés-español. Argentina: Vergara. 1991.

Toff, Nancy. The Development of the Modern Flute. Urbana and Chicago: University Illinois Press. 1986.

**BALLADE PARA FLAUTA Y PIANO**  
**Frank Martín**  
**(1890-1974)**

En las siguientes páginas se presenta una breve reseña histórica de la posguerra en Europa, las principales características de la vida e influencias musicales de Frank Martín, el análisis musical de la obra en cuestión y una opinión personal de la misma.

Entre 1930 y 1950, Europa occidental atraviesa por una época muy hostil para el desarrollo musical; sin embargo, Suiza que obtuvo su posición neutral, tuvo la ocasión de desarrollarse en este campo; de igual forma, salvada de la destrucción de la Primera Guerra Mundial y de los problemas de la posguerra, Suiza se convirtió nuevamente, tras la llegada del nazismo, en refugio de exiliados. El teatro de Zurich fue en aquellos años el escenario de varios estrenos de obras de autores perseguidos: basta recordar a *Lulú* (1934) de Alban Berg (1885-1935) y *Mathis der Maler* de Paul Hindemith (1895-1963). Al mismo tiempo, tras haber dependido ya de influencias alemanas ya de la francesas, Suiza desarrolló su propia escuela musical, cuyo primer exponente de importancia fue Frank Martín, músico ligado sustancialmente al lenguaje tonal y a una concepción comunicativa de la música, todo ello unido a una refinada sensibilidad armónica y tímbrica.<sup>33</sup>

Frank Martin nació el 15 de septiembre de 1890 en Ginebra, Suiza y murió el 21 de noviembre de 1974 en Naarden, Holanda. Compositor suizo de descendencia francesa, realizó sus primeros trabajos musicales a la edad de ocho años. Su primer y único maestro de música, Joseph Lauper, quien estudió en Zurich y Munich, le enseñó piano, armonía y composición. A los 16 años ya tenía la seguridad de que quería ser músico, aunque nunca fue a un conservatorio; él comenzó a

---

<sup>33</sup> Andrea Lanza, *Historia de la música, el siglo XX*. (Madrid: Turner, S. A.), 1980, 90.

estudiar física y matemáticas como lo desearon sus padres, pero nunca terminó su carrera. En 1911, con motivo de la celebración de un festival de la Asociación Musical Suiza, su propio profesor dirigió la composición del joven discípulo *Trois poemes païens*. Desde entonces hasta 1918 otros dos músicos suizos, Hans Huber y Friedrich Klose, director y profesor de composición respectivamente en el conservatorio de Ginebra, siguieron la formación musical de Martín. Ligados ambos a la tradición posromántica alemana, contribuyeron (junto a la educación religiosa y la cultura académica ya asimilada por el alumno) a reforzar su gusto “conservador”.

Después de la Primera Guerra Mundial, Martín vivió en Zurich, Roma y París, en donde continuó sus estudios. En 1926, regresó a Ginebra y participó en un congreso sobre educación de rítmica musical, convocado por Émil Jacques-Dalcroze (1865-1950). Primero participó como alumno y dos años después, como profesor de teoría rítmica en el Instituto Jacques-Dalcroze, trabajando muy cercanamente con el fundador y director. A partir de ese momento, Martín se dedica por completo a difundir sus conocimientos musicales dando clases, conferencias y creando repertorio para orquestas y coros. Después de esto, Martín creó un estilo característico que hizo imposible colocarlo en una escuela en particular o hacer comparaciones con otros compositores.

A lo largo de su búsqueda por encontrar un estilo propio, Martín pasó por diferentes etapas. Primero tuvo un poco de influencia al estudiar a Bach, influencia aparente hasta el quinteto para piano (1919). A consecuencia de que toda su vida, el piano fue su instrumento favorito, la armonía fue uno de los elementos importantes para él. Además de Bach, el compositor fue influenciado por Robert Schumann (1810-1856) y Frédéric François Chopin (1810-1849), en su primer sonata para Violín (1913). Posteriormente pasa por un periodo en el que estudia a Ravel y Debussy, donde surge *Quatre sonnets á Cassandre*, compuesto de poemas escritos por Ronsard en 1921, entre otros trabajos; se movió en una forma lineal, concientemente en un estilo arcaico, restringido a una

melodía modal y tríadas perfectas, evitando la tendencia tonal de armonía clásica y romántica.<sup>34</sup> También experimentó con rítmica de la antigua India y Bulgaria, y de estudios de música folklórica; como ejemplo de ello se pueden mencionar el *Trío sobre melodías populares irlandesas* para violín, violoncello y piano (1925) y *Ritmos* para orquesta (1926); en adelante, los ritmos, las melodías y las formas denuncian la independencia respecto a los modelos clásicos. De regreso a Ginebra, en 1928, entró como pianista y clavecinista en la *Société de musique de Chambre* (de la que fue uno de los fundadores) y asistió a las clases de Jacques Dalcroze, quien le confió los cursos de improvisación y teoría rítmica en el propio instituto. La colaboración con Dalcroze y sobre todo, la relación directa con sus experiencias rítmicas, fascinaron a Martín y estimularon su interés por la nueva música que, después del impresionismo francés, el neoclasicismo de Stravinski y Hindemith y las investigaciones de Bartok y Falla, le llevaron a la dodecafonía de Schoenberg. Entre 1932 y 1937, se puede apreciar en su producción musical un conflicto por la investigación crítica sobre esta técnica. Desde 1937 profundizó en el estudio de la misma, sin embargo, la aplicó libremente de acuerdo con su propio temperamento y sensibilidad. Por último, se trasladó a Holanda en 1946 y, a pesar de haber obtenido la cátedra de composición en el conservatorio de Colonia (que retuvo de 1950 a 1957), estableció su residencia definitiva en Naarden, Ámsterdam, donde permaneció hasta su muerte.<sup>35</sup>

Entre sus obras más importantes se pueden mencionar, oratorios: *Le vin hérbé*, para 12 voces, recitativos, 7 instrumentos de cuerda y piano (1942); *In terra pax*, para solistas, dos coros y orquesta, sobre temas bíblicos (1949); *Gólgota*, para solistas, coro y órgano, de los evangelios de San Agustín; *Le Mystère de la Nativité* para voces y orquesta (1959); *Der Cornet*, para barítono y contralto (1943); y *Six monologues*, también para barítono y contralto (1943); cuatro baladas para

<sup>34</sup> Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, s. v. "Martin, Frank".

<sup>35</sup> Corcio, Armando, ed. *Diccionario enciclopédico, Grandes genios de la música*, (Barcelona: Ediciones culturales Internacionales, 1991), s. v. "Martín, Frank".

instrumento solista y orquesta (saxofón, 1938; flauta, 1939; trombón, 1940; violoncello, 1949); Sinfonía concertante para dos orquestas de cuerda, piano, arpa y clavecín (1944-1945); y *Concierto* para 7 instrumentos de madera, timbales, batería y cuerdas (1949).

Es en 1939 cuando Martín compone la *Ballade* para flauta y piano para ser tocada en el Primer Concurso de flauta en el conservatorio de Ginebra, celebrado ese mismo año. Para este entonces, él ya tenía la influencia de la técnica dodecafónica de Schoenberg. Martín la estudio a fondo, sin embargo, la aplicó libremente, utilizando sólo lo necesario de acuerdo a lo que él buscaba. Esta pieza es un ejemplo de lo anterior, ya que, a pesar de no tener una tonalidad establecida, es el atonalismo o, mejor dicho en este caso, el cromatismo, el elemento característico de esta obra. Por su parte, el aspecto rítmico de la *Ballade* muestra el desarrollo y dominio que Martín tenía gracias a la escuela de Dalcroze, dándole a su obra el sello característico del sí mismo.

Esta obra inicia en tiempo tranquilo y compás de 3/4 -que llamaré parte A-; la flauta desarrolla un motivo en octavos en el registro grave de la misma, el cual cuenta con intervalos de segunda menor y mayor; en algunas ocasiones aparecen intervalos más amplios e integra valores de cuarto y cuarto con puntillo; al mismo tiempo el registro de la flauta sube gradualmente. Esta secuencia se repite, pero la segunda vez, aparece una coda para dar paso a un *vivace*. En esta primera sección -parte A- el piano inicia con intervalos armónicos en su mayoría disonantes; del mismo modo, su registro se va ampliando gradualmente a lo largo de la misma. En el aspecto rítmico, el piano cambia su pulsación interna ternaria -mitad y un cuarto o tres cuartos -, a binaria -dos cuartos con puntillo o dos grupos de tres octavos-. Esto provoca, desde mi punto de vista, una sensación de misterio y angustia, aunado a los acordes en su mayoría aumentados y disminuidos. El *vivace* del compás 44 -que llamaré parte B-, inicia con un tema importante de cuatro compases, y

tres compases más con sincopas y progresiones en la mano derecha del piano, mientras que la izquierda, el ritmo básico utilizado es de tres cuartos (ver ejemplo musical no. 1).

44 **Vivace** (♩ = 192)

*p ma marcato*

*p molto secco*

8va

*poco cresc.*

Ejemplo musical no. 1.<sup>36</sup>

Después de la exposición del tema en el piano, entra la flauta en el compás 51 con una propuesta completamente diferente, en donde constantemente aparece el juego de valores para cambiar la pulsación interna del compás ternario; por ejemplo, el cambio de tres cuartos a dos cuartos con puntillo o tresillos de octavos, y el manejo de hemiolas, como es el caso del compás 77 y 78; Una de las características más importantes en esta parte B, es que el piano siempre mantiene el ritmo ternario del compás en la mano izquierda, a excepción de uno o dos compases; la mano derecha cuenta con valores sincopados y con la aparición del tema en dos o tres ocasiones. En el compás 89 se presenta una modulación rítmica, por llamarle de alguna forma, donde el ostinato rítmico cambia a la mano derecha del piano, y en la izquierda aparecen mitades con puntillo,

<sup>36</sup> Martin, Frank. *Ballade* (U. S. A: Universal, 1972).

mientras que en la flauta aparecen tresillos de octavos; los primeros tres compases, cuentan con un silencio de octavo exactamente a la mitad del compás, para dar paso al compás de 2/4 en el compás 95; este cambio sólo es en la flauta, ya que el piano continúa en compás de 3/4 (ver ejemplo musical no. 2).

89

93

95

*mf*

*pp*

*dolce cantabile*

Ejemplo musical no. 2<sup>37</sup>

En esta sección -que llamaré parte C-, a pesar de no haber cambiado la velocidad, el cambio de métrica en la flauta hace que tenga un carácter tranquilo; la parte del piano continúa con valores

<sup>37</sup> Martin, 5.

de tres cuartos en la mano derecha, mientras que en la izquierda, mantiene valores de mitad con puntillos ligados, en forma de pedal. Conforme avanza la obra, el carácter tranquilo y *cantabile* -como lo indica la partitura- va cambiando poco a poco a un carácter intenso y con un poco de tensión; esto se logra por los acordes disminuidos y menores con séptima, que suben gradualmente en el registro del piano al igual que la melodía de la flauta. En la parte culminante de esta sección, aparecen cuatro cambios de compás. El primero en el compás 137, donde la parte de la flauta regresa al compás de 3/4; en segundo en el compás 142, a compás de 2/2; el tercero en el compás 144, a compás de 3/2 y, el último, un compás después, regresa a 3/4. Esta sección finaliza con notas largas en la flauta y mano derecha del piano, y ritmo ternario en la mano izquierda de éste último. En el compás 154 inicia la *cadenza*; en ella se pueden apreciar algunos elementos de los motivos melódicos utilizados en el principio de la obra, como son los grupos de seis octavos; al igual que el recurso de variantes en la rítmica. En el compás 194 aparece una sección lenta, donde se puede apreciar el motivo utilizado en la parte B, en este caso en la flauta, y con el ritmo de tres cuartos en la mano izquierda del piano (ver ejemplo musical no. 3).

194 **Lento** (♩=72)

Ejemplo musical no. 3.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Martin, 9.

Posteriormente se da inicio a un desarrollo (compás 200); aquí, la sensación del pulso cambia a uno, ya que, aunque no se cambió el compás, el piano sustituye los tres cuartos por mitades con puntillo. La flauta inicia en el registro grave y valores de mitad y cuartos ligados, dando como resultados la aparición de hemiolas. Al igual que las secciones anteriores, ambos instrumentos inician en el registro grave y, conforme se desarrolla la sección, sube el registro y cambia el carácter. En este caso, la flauta es la que sufre más cambios, sobre todo en cuestión rítmica. Inicia con hemiolas de mitad, después cambia a cuartos con puntillo, cuartos, grupetos de cuatro cuartos, octavos en diferentes agrupaciones y finalmente, en el clímax de este desarrollo, tresillos de octavos en la flauta y posteriormente en el piano. En el compás 283, reaparece la parte B -*vivace*-, con algunas variantes al final, para dar paso a la *coda*; ésta inicia en el compás 324 en tiempo lento; al igual que el desarrollo de toda la pieza, el desarrollo de la *coda* es básicamente rítmico, ya que comienza con valores de cuarto, posteriormente octavos y termina con tresillos de octavos animando poco a poco hasta llegar a un *presto*. Para terminar, la flauta toca una nota larga en registro agudo y el piano termina con unas intervalos de cuarta y quinta justa en registro grave en valores de cuarto con acento y punto de articulación para terminar con dinámica fuerte.

A finales del siglo XIX, a consecuencia de la Primera Guerra Mundial, Europa atraviesa por una decadencia general. Las artes sufren una individualización, entre ellas surge el Expresionismo, también conocida como la Estética del Miedo. Éste surge en la literatura alemana con la publicación de *El Ocaso de Europa* (1918) de Oswald Spengler (1880-1936). La característica principal de esta estética, es el miedo hacia la vida, situación que surge como consecuencia del sufrimiento de una guerra. En el ámbito musical, surge la nueva escuela vienesa con el Dodecafonismo de Shöenberg. Como se menciona en un principio, Martin estudió este nuevo lenguaje, sin embargo no lo emplea al cien por ciento en su producción musical. Esto se puede apreciar un poco en esta obra, ya que la

característica principal aquí, es el desarrollo del ritmo. Sin embargo, ya que Martín vivió este periodo de guerras y de la Estética del Miedo, desde mi punto de vista, esta obra tiene un poco de influencia de ello; esto se puede ver en el constante uso de escalas cromáticas, intervalos y acordes aumentados y disminuidos, y el empleo de cambios rítmicos internos de la métrica utilizada; la combinación de estos elementos hacen que esta obra cuente con sensaciones un tanto sombrías, tales como inestabilidad, miedo, persecución, desesperación y ,tal vez, locura, mostrando así los fenómenos sociales sufridos en la Europa de la posguerra.

**BIBLIOGRAFÍA**

Corcio, Armando, ed. *Diccionario Enciclopédico Grandes Genios de la Música*. Barcelona: Ediciones Culturales Internacionales, 1991. s. v. "Martin, Frank".

Lanza, Andrea. Historia de la música, el siglo XX. Madrid: Tuner, S. A. 1980.

Martin, Frank. *Ballade*. U.S.A: Universal, 1972.

Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, s. v. "Martin, Frank".

## **ANEXO**

### **Notas al programa de mano**

## **Sonata en *si menor* BWV 1030, para flauta y bajo obligado.**

### **Johann Sebastian Bach (1685-1750)**

Johann Sebastian Bach es considerado como uno de los compositores más importantes de su época, y el que llevó la tradición de la familia Bach al punto más alto. Maestro da capilla en Cöthen de 1717 a 1723; aquí tuvo la oportunidad de componer la mayor parte de su repertorio de música de cámara, que incluyen las sonatas para flauta y la producción de obras como: *Conciertos de Brandenburgo*, suites orquestales, conciertos y música para clavecín.

El manuscrito original de la sonata en *si menor* BWV 1030, de la propia mano de Bach, esta fechada en el año 1736. tiene cuatro movimientos: *Andante*, *Siciliana*, *Presto* y *Giga*. Fue probablemente escrita para Peirre Gabriel Buffardin (1689-1768), flautista principal de la corte de Dresde, maestro de Quantz y probablemente el mejor ejecutante de flauta en la Alemania en los tiempos de Bach.

*Andante*. Está en tonalidad de *si menor* y compás de 4/4. inicia con la exposición del tema principal en la flauta y posteriormente en la mano derecha del clavecín en la tonalidad del movimiento; Bach elaboró varias secciones modulantes en donde el recurso utilizado es el del canon, intercalado con el tema que se presenta en dos ocasiones más, en la parte media modula a *fa # menor* y al final, regresa a *si menor*.

*Largo*. Es un movimiento de carácter dulce y tranquilo en tonalidad de *Re mayor*. Tiene forma binaria. Armónicamente, inicia con la primera parte en tónica y modula a *La mayor* -quinto grado-. La segunda parte inicia en el quinto grado, modula a *si menor* y prepara la cadencia armónica para regresar a *Re mayor*. En este movimiento se puede apreciar la sencillez de la estructura y la armónica, sin embargo, Bach logra hacer de éste un movimiento interesante gracias a los recursos de las notas de paso y retardos armónicos.

*Presto*. En tonalidad de *si menor*, es una fuga a tras voces en compás de 2/2 unida a la *Giga*, la cual tiene forma binaria y compás de 12/16. La fuga cuenta con un sujeto de ocho compases, el cual aparece cinco veces. El sujeto se intercala con episodios y progresiones armónicas. Después de la *coda*, que concluye en dominante, se da paso a la *Giga*, la cual tiene forma binaria (A B); inicia con la exposición de un tema en *si menor*. Después, aparece una sección temático-modulante, donde utiliza elementos del tema principal y una progresión armónica que modula a *fa # menor*. La segunda sección -o parte B-, inicia en la dominante con la presentación de un tema nuevo. Al final, aparece una progresión armónica por cuartas que resuelve a dominante, para realizar la cadencia armónica y concluir en la tónica -*si menor*-.

### **Concierto para flauta y arpa en *Do mayor* K. 299**

#### **Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)**

El compositor austriaco Johannes Chrysostomus Theofilus, nombre con el que lo registraron, inicio sus estudios musicales a lado de su padre Leopoldo Mozart, quien se dio cuenta que el pequeño contaba con un gran talento, el cual desarrollo rápidamente. A pesar de su corta vida, podemos enumerar una gran lista de obras entre las que destacan, sinfonías, conciertos para orquesta y solistas, gran variedad para ensambles de música de cámara, misas y un Réquiem. Cabe mencionar que también desarrolló un lenguaje elegante y suave en la producción de sus óperas, entre las que destacan: *El rapto en el Serrallo* (1782); *Las Bodas de Fígaro* (1786); *Don Giovanni* (1787); *Así hacen todas* (1790) y *La Flauta Mágica* (1791).

Después de una corta estancia en Mannheim, Mozart viajó a París en 1778. En este lugar conoce al Duque Andrien-Lois de Guines (1735-1806), quien tocaba la flauta y a su hija, tañedora de arpa, que además tomaba clases de composición con Mozart y para quienes hace el Concierto para flauta y arpa K.299. Este Duque era embajador francés en Londres, lugar donde adquirió una

nueva flauta de seis llaves, la cual incluía el *do 1* en el registro grave; dado lo cual, Mozart incluyó esta nota en tres ocasiones en este concierto.

El concierto para flauta y arpa en *Do mayor* K. 299 consta de tres movimientos: *Allegro*, *Andantino* y *Rondó*.

*Allegro*. Esta escrito en forma de sonata de concierto, en tonalidad de Do mayor, compás de 4/4 y es de carácter vigoroso. En el concierto del periodo de Mozart, la *cadenza* era un elemento importante que ofrecía al solista la oportunidad de lucir su habilidad para improvisar sobre los temas musicales expuestos y mostrar dificultades técnicas. Algunos investigadores comentan que Mozart escribió *cadenzas* a duo para los tres movimientos de este concierto, sin embargo, en esta ocasión se presentan *cadenzas* escritas por el compositor alemán Karl Herman Pillney.

*Andantino*. Es un movimiento de carácter sereno y tranquilo; está en la tonalidad de *Fa mayor* y compás de 3/4. En general presenta un diálogo entre los instrumentos solistas sobre un acompañamiento, lo cual provoca una textura homofónica. Este movimiento cuenta con tres secciones importantes, las cuales se repiten en el mismo orden, es decir: A, B, C seguidas de A', B' y C'.

*Rondó*. En tonalidad de *Do mayor* y compás de 2/2, es un movimiento de carácter alegre. En este caso Mozart utiliza gran variedad de temas, lo cual hace difícil el identificar el estribillo y la estructura básica del rondó; sin embargo, el mismo Mozart hace la diferencia al presentar dos veces seguidas el estribillo y una vez los temas que utiliza en puentes y elaboraciones. En esta ocasión el estribillo está dividido en dos secciones: la primera parte es de ocho compases; la segunda parte aparece después de un puente que ayuda a reafirmar la tonalidad; en ambos casos las secciones de los estribillos, se repiten.

## ***Evocaciones para flauta y guitarra***

### **Leonardo Coral García (1962)**

Leonardo Coral nació en la ciudad de México en 1962. Estudió composición en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con los maestros Juan Antonio Rosado y Radko Tichavsky, y posteriormente bajo la dirección del maestro Federico Ibarra. Ha participado en cursos de composición en Hungría, con Marco Stroppa y en México con Franco Donatoni. Ha recibido apoyos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Su producción abarca más de 70 obras para diversas dotaciones de música de cámara. Actualmente, Leonardo Coral es miembro de la liga de compositores e imparte clases en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y en la Escuela de Iniciación a la Música y la Danza *Ollin Yolliztli*.

*Evocaciones para flauta y guitarra* fue estrenada en 2001 por la flautista Marisa Canales y el guitarrista Juan Carlos Laguna en el 4° Festival de Guitarra en Taxco. Esta obra consta de cinco piezas: I. *Preámbulo*, II. *Hojarasca*, III. *Noche*, IV. *Danza* y V. *Final*.

*Preámbulo*. Es un *andante* en compás de 4/4 en modo frigio. Es de carácter tranquilo y con un constante diálogo entre los instrumentos. *Hojarasca*. Es un *allegro* en compás de 2/4; esta pieza, a diferencia de la anterior, cuenta con armonía cromática que resuelve a *re menor*. A pesar de ser un movimiento rápido, en algunas secciones da la sensación de tranquilidad, esto gracias a las notas largas y ligadas que presenta la flauta. *Noche*. Es un *andante expresivo* en compás de 6/4; es de carácter tranquilo y sereno. En este caso el compositor utiliza una escala menor armónica y escala menor natural. Presenta una melodía que se desarrolla en la flauta, mientras la guitarra realiza un acompañamiento constante y contrapuntístico. *Danza*. Es un *allegro moderato* en compás de 6/8 y modo frigio. Es de carácter vivo y con mucho movimiento. El tema presentado en un principio por la guitarra se imita de manera inmediata en la flauta. *Final*. Es un *presto* en compás de 4/4. La guitarra inicia con un acompañamiento rítmico-melódico constante en valores de cuarto; la flauta

interpreta una melodía de frases largas y ligadas, lo cual da una sensación de serenidad, a pesar de ser un movimiento rápido. Después se inicia un diálogo entre los instrumentos con valores de octavos y sincopas, posteriormente aparece otra sección de guitarra sola con valores cada vez más largos. Por último en forma de coda, aparecen diez compases que corresponden al *Preámbulo*. En cuanto a los modos utilizados, inicia en una escala menor armónica, posteriormente modula a un modo frigio y modo dórico; la coda, en modo frigio.

### ***Fantasia de Carmen para flauta y piano***

#### **François Borne (1840-1920) -de la ópera de George Bizet (1838-1875)**

Alexander César Léopold Bizet, vivió en una Francia correspondiente al periodo de Napoleón III, donde hubo una restauración de la monarquía y enriquecimiento de la burguesía. En el ámbito operístico se desarrolla la ópera cómica, cuya característica principal es que los temas literarios son tomados de la vida cotidiana, en la que se destacan los sentimientos humanos. Entre sus obras más importantes se encuentran: *Iván el Terrible*, *L'Arlesienne* y *Carmen*, compuesta en 1874.

François Borne, profesor de flauta del Conservatorio de Toulouse, junto con el fabricante Djalma Julliot, realizó un trabajo sobre modificaciones en la flauta de Theobald Boehm (1794-1881). Una de las aportaciones que tuvo la flauta Borne-Julliot para la fabricación de flautas modernas, es el mecanismo de *mi* o *sol* partido, el cual ayuda a la afinación y problemas de emisión en el *mi* de la tercera octava. Con base en esto, probablemente uno de los motivos más importantes que tuvo Borne al componer esta obra fue, el de dar a conocer las capacidades de resolución en la tercera octava de esta nueva flauta, ya que en su mayoría, la *Fantasia de Carmen* de Borne está escrita en *mi menor* y *mi mayor*. Uno de los fragmentos más conocidos de la ópera de *Carmen*, y sobre el cual Borne hace dos variaciones, es el tema de *La Habanera*.

## ***Ballade para flauta y piano***

### **Frank Martin (1890-1974)**

Frank Martin nació en Ginebra, Suiza y murió en Naarden, Holanda. Inició con estudios de física y matemáticas como lo desearon sus padres, sin embargo, Martin no concluyó con estos estudios. Sus estudios formales de música y composición los comenzó a la edad de 18 años en el conservatorio de Ginebra. Es en 1939 cuando Martín compone la *Ballade* para flauta y piano para ser tocada en el primer concurso de flauta en el conservatorio de Ginebra, celebrado ese mismo año. Para ese entonces, ya tenía la influencia de la técnica dodecafónica de Schönberg, sin embargo, la aplicó libremente de acuerdo a lo que él buscaba. Una de las características más importantes con la que cuenta esta obra, es el manejo del ritmo debido a la influencia que recibió con anterioridad de Émil Jacques-Dalcroze en congresos sobre educación de rítmica musical, primero participando como alumno y, años más tarde, como profesor del instituto Jacques-Dalcroze. A fines del siglo XIX, a consecuencia de la Primera Guerra Mundial, Europa atraviesa por una decadencia general; surge la Estética del Miedo, característica del Expresionismo. En esta obra se puede apreciar un poco la influencia de este fenómeno, ya que Martin hace uso constante de escalas cromáticas, intervalos y acordes aumentados y disminuidos, al igual que el empleo de cambios rítmicos internos en la métrica utilizado, provocando de esta forma un ambiente de angustia o desesperación.