

**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Escuela Nacional de Música**

Jessica Eugenia Sanabria Hernández

Licenciatura Instrumentista-Flauta Transversa

Notas al Programa

Asesor

Francisco Viesca Treviño



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 Dios:**

Origen y fin de todas las cosas. Sin él, ninguno de nosotros estaríamos aquí.

### **A mi familia:**

Maria Eugenia: Por estar siempre presente y sostenerme cuando todo estaba perdido.

Joaquín Manuel: Porque sin ti nunca hubiera aprendido a luchar por lo que amo.

Jorge Alejandro: El mejor cómplice y amigo de toda la vida.

Eladia: Porque aunque ya no estás aquí siempre fuiste una luz en mi vida.

Edgar: Por impulsarme a conseguir lo que creí imposible. Te amo.

Joaquín B: Que aunque todavía no has llegado ya eres el motor de mi vida.

### **A mis maestros:**

Miguel Ángel Villanueva: Sin ti jamás lo hubiera logrado. Por ser más que un maestro, ser guía y amigo. Mi eterno agradecimiento.

Pablo Wong: Por ayudarme a revalorar mi amor por la música.

Francisco Viesca: Por el valor que adquiere la pieza más simple a través de tus palabras.

### **A mis amigos:**

Kaneko, Lisette, Gino, Tonathiu, Fania.

### **A mis alumnos:**

Por enseñarme todo lo que no se aprende en la escuela.

# Índice

## **1) Sonata en mi menor para flauta y bajo continuo BWV 1034 de Johann Sebastian Bach.**

1.1 Bosquejo Biográfico.....	5
1.2 Contexto Histórico.....	7
1.3 Flauta Barroca.....	11
1.4 Análisis.....	14
1.5 Aportaciones Personales.....	22
1.6 Conclusión.....	26
1.7 Bibliografía.....	27

## **2) Concierto en Sol mayor para flauta y orquesta K. 313 de Wolfgang Amadeus Mozart.**

2.1 Bosquejo Biográfico.....	29
2.2 Contexto Histórico.....	34
2.3 Flauta Clásica.....	37
2.4 Análisis.....	41
2.5 Aportaciones Personales.....	53
2.6 Conclusión.....	57
2.7 Bibliografía.....	58

## **3) Sonata “Undine” para flauta y piano de Carl Reinecke**

3.1 Bosquejo Biográfico.....	60
3.2 Contexto Histórico.....	62
3.3 Historia de Friederich De la Motte.....	63
3.4 Flauta Romántica.....	64
3.5 Análisis.....	69
3.6 Aportaciones Personales.....	79
3.7 Conclusión.....	87
3.8 Bibliografía.....	88

#### **4) Toccata para flauta y guitarra de Eduardo Angulo.**

4.1 Bosquejo Biográfico.....	90
4.2 Contexto Histórico.....	91
4.3 Flauta Contemporánea.....	94
4.4 Análisis.....	97
4.5 Aportaciones personales.....	103
4.6 Conclusión.....	105
4.7 Bibliografía.....	106

# **Sonata en mi menor para flauta y bajo continuo BWV 1034 de Johann Sebastian Bach**

## Bosquejo Biográfico

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach; recibió una doble educación musical: la primera dentro de la tradición musical de la familia Bach y la segunda del medio musical. Los diversos maestros de Bach fueron todos los grandes compositores europeos; ya que estudió sus obras copiándolas<sup>1</sup>. Algunos de los maestros que Bach estudió y copió fueron: Albinoni, Corelli, Vivaldi, Marcello, Froberger, Buxtehude, Pachelbel, Händel y Telemann entre muchos otros.

El padre de Bach, que era músico en Eisenach, fue quien le enseñó los fundamentos musicales. Cuando murió su padre, su hermano mayor continuó la educación musical de Bach, éste había aprendido el oficio de Pachelbel. Fue entonces cuando J. S Bach conoció la literatura alemana para órgano.

De niño cantó como soprano en el coro de la escuela de Lüneburgo y conoció al organista Böhm, con quien aprendió el estilo alemán y la música francesa para órgano.

El desarrollo de la música de Bach se puede dividir en cinco periodos, los cuales corresponden con los principales trabajos que Bach desempeñó durante su vida. El primero de ellos fue como organista, primero en Armstadt en 1703 y después en Mühlhausen en 1707. Las obras de este periodo tienen como

---

<sup>1</sup> Manfred F. Bukofzer, La música en la época barroca (España: Alianza Editorial, 1991), p. 279.

características una duración excesivamente larga, una armonía ambigua y gran abundancia de ideas musicales<sup>2</sup>.

El segundo periodo comprende de 1708 a 1717, durante estos años residió en Weimar, al principio trabajó como organista de la corte y después como concertino en la orquesta de la misma. Durante este periodo compuso sus grandes trabajos para órgano<sup>3</sup>. También en esta etapa fue cuando se dio a conocer como un virtuoso del órgano y fue alabado por su gran capacidad como intérprete.

Como muchas otras pequeñas cortes alemanas, Weimar se abrió a las innovaciones italianas y francesas; de esta manera Bach recibió la influencia de la música italiana, en especial del estilo de concierto. Estas influencias marcaron la primera madurez musical de Bach<sup>4</sup>.

Los años de 1717 a 1723 comprenden el tercer periodo creativo de Bach; este periodo coincide con el tiempo en que fue empleado en la corte de Cöthen. Se desempeñó como maestro de capilla y director de música de cámara. La corte pertenecía a la iglesia reformista, razón por la cual los deberes de Bach no tenían nada que ver con la composición de música sacra, por tanto se convirtió en compositor de música de cámara de carácter profano, en este periodo escribió gran parte de su música para clave y para conjuntos de cámara. De estos tiempos son las obras didácticas escritas para varios miembros de su familia, como *El clave bien temperado* y los libros para Anna Magdalena.

Las sonatas para flauta y clavicémbalo obligado datan de este periodo, así como gran cantidad de sonatas para un instrumento melódico y clavicémbalo obligado, así como para continuo. En la mayoría de los casos, Bach no se limitó a utilizar el clavicémbalo como continuo, sino que le dio un papel concertante, de tal

---

<sup>2</sup> Manfred F. Bukofzer, La música en la época barroca (España: Alianza Editorial, 1991), p. 281.

<sup>3</sup> Sobre todo los que no tienen que ver con el coral

<sup>4</sup> Manfred F. Bukofzer, La música en la época barroca (España: Alianza Editorial, 1991), pp. 283-284.

manera que la mano derecha tenía una parte totalmente independiente que convertía las sonatas para solista en tríos resumidos para dos instrumentos.

El cuarto periodo da inicio en 1723 cuando fue nombrado cantor en la iglesia de Santo Tomas de Leipzig; durante este periodo debía componer una cantata para cada domingo y día festivo del año litúrgico, escribió cinco ciclos de cantatas de las cuales sólo se conservan unas doscientas. Este periodo termina alrededor de 1745, año en que compuso sus últimas cantatas.

El último periodo creativo de Bach comprende los últimos cinco años de su vida, durante estos años se retiró del mundo exterior y se dedicó a crear sus obras más abstractas<sup>5</sup>. Las obras de esta época exploran y engloban el arte contrapuntístico de la época, basadas en formas del pasado y con un marcado carácter retrospectivo; tal vez ésta fue la razón por la cual sus contemporáneos lo consideraron un maestro del pasado.

Johann Sebastian Bach murió el 28 de julio de 1750. Con este suceso se suele marcar el final de la época barroca.

### Contexto Histórico

Hablar del periodo barroco es una tarea complicada, debido a la gran diversidad estilística existente dentro de los aproximadamente 150 años que duró éste. Es bastante difícil relacionar figuras como Monteverdi y Händel o Frescobaldi y Bach; sin embargo, existen constantes que se mantienen durante todo el periodo, al mismo tiempo que se logra entender una evolución y secuencia de eventos a medida que éste avanza.

---

<sup>5</sup> Las variaciones canónicas, El arte de la fuga, y La ofrenda musical entre otras.

Durante el barroco evolucionó la ópera, el oratorio y la cantata, a la vez que nacieron la sonata para solista, el trío sonata y el dúo de cámara. Fue la época del preludio, la fuga y el preludio coral. Durante esta época se instituyeron el *concerto grosso* y el concierto para solista, también se consolidó el temperamento igual, así como el sistema tonal.

A pesar de que todavía existe gran diversidad con respecto a la temporización de este periodo podemos agrupar sus diferentes fases de evolución estilística en tres grandes etapas, de aproximadamente medio siglo cada una<sup>6</sup>: la primera es el primer barroco o barroco temprano y abarca desde 1580 a 1630<sup>7</sup>; el barroco medio que comprende los años de 1630 a 1680; y por último tenemos el barroco tardío, época de las grandes figuras, como son: Bach, Vivaldi, Corelli y Händel, este periodo abarca de 1680 a 1730<sup>8</sup>. Es importante considerar que estas fechas aplican principalmente para Italia, que fue donde la música del barroco recibió sus impulsos principales. El cambio estilístico debió tomar su tiempo para extenderse por toda Europa; por lo cual, tenemos diferencias en las fechas de país a país, de alrededor de 20 años; lo cual hace posible que mientras algunos países ya tocaban los principios del clásico, otros comenzaban a consumir el barroco.

Durante la primera etapa de este periodo apareció el estilo monódico<sup>9</sup>, que separó y jerarquizó la melodía del acompañamiento, surgió el bajo continuo,

---

<sup>6</sup> Estas fechas comprenden los periodos en los que se formaron los nuevos conceptos y características que marcan cada etapa.

<sup>7</sup> El evento con el que se suele identificar el inicio del barroco es el estreno de la primera ópera "Euridice" de Peri (1561-1633), estrenada con motivo de la boda de Enrique IV de Francia y Maria de Médicis en 1600.

<sup>8</sup> La muerte de Bach en 1750 suele ser utilizada para marcar el final del barroco. Sin embargo ninguna fecha puede ser definitiva ya que los cambios estilísticos son fruto de una evolución y no de un evento específico.

<sup>9</sup> Entendiendo como monodia no a la música monofónica, sino al solo de canto con acompañamiento de bajo continuo, aparecido aproximadamente en 1600 en reacción al estilo polifónico del siglo XVI.

que básicamente era una forma taquigráfica de escribir un acompañamiento para la melodía. En ésta etapa la armonía era experimental y pre-tonal<sup>10</sup>, por lo cual las formas usadas en este periodo eran de pequeñas dimensiones y divididas en varias secciones; se comenzó a diferenciar la música vocal de la instrumental, pero la música vocal continuó ocupando el lugar más importante.

En el barroco medio se aplicó el estilo del *bel canto*<sup>11</sup> a la cantata y a la ópera, surgió la diferencia entre *recitativo* y *aria*. Dentro de la música instrumental comenzaron a evolucionar las secciones individuales de las formas musicales y se volvió a utilizar la textura contrapuntística. Se sintetizaron los modos en mayor y menor<sup>12</sup>. Una armonía rudimentaria limitó el uso de la disonancia libre. La música se regía por progresiones de acordes y la música instrumental adquirió la misma importancia que la música vocal<sup>13</sup>.

El barroco tardío, que es el periodo que nos interesa, fue el momento histórico de Bach; se distinguió por el uso de una armonía tonal plenamente establecida, con progresiones reguladas de acordes y tratamiento de la disonancia; como consecuencia fueron posibles las formas de grandes dimensiones y bien estructuradas. La técnica contrapuntística también absorbió a la tonalidad. Durante este periodo la música instrumental tuvo preferencia sobre la música vocal.

A lo largo de estos tres periodos, la “sonata” sufrió una serie de cambios desde su nacimiento. Éste fue a partir de la *canzona*, que era una pieza de

---

<sup>10</sup> Es decir que los acordes no tenían una orientación tonal, sino que estos eran el resultado del contrapunto; donde la importancia la tenía el tejido melódico y no los acordes resultantes.

<sup>11</sup> Que era una técnica vocal italiana, la cual hacía hincapié en la belleza del sonido y en el brillo de la presentación.

<sup>12</sup> Ya que existían los modos eclesiásticos auténticos: dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y jónico, los cuales tenían sus correspondientes modos plagales: hipodórico, hipofrigio, hipolidio, hipomixolidio, hipoeólico e hipojónico.

<sup>13</sup> Manfred F. Bukofzer, La música en la época barroca (España: Alianza Editorial, 1991), pp. 31-33.

secciones múltiples con ritmo, métrica, melodía y *tempo* contrastados. Durante el barroco medio las secciones crecieron imperceptiblemente hasta convertirse en movimientos independientes, a la vez que el uso enfático de cadencias simples anunciaba un uso rudimentario de la tonalidad. Surgió una distinción entre la *sonata da camera* y la *sonata da chiesa*<sup>14</sup>. La *sonata da chiesa* constaba de cuatro movimientos que eran lento-rápido-lento-rápido, y que se llamaban, según el carácter: *allegro*, *adagio*, *grave* y/o *vivace*. Mientras que la *sonata da camera* era una colección de piezas, regularmente danzas o música de cámara estilizada y con una estructura más o menos contrapuntística; sin embargo, no se limitaba únicamente a éstas; del mismo modo que las danzas podían aparecer en la *sonata da chiesa* si eran encubiertas llamándolas simplemente como el *tempo* o carácter correspondiente: *allegro*, *adagio*, *largo*, *vivace*, etc<sup>15</sup>.

Según la teoría musical de la época, melodía, armonía y ritmo tenían la cualidad de provocar cambio en los humores de las personas, equilibrando o desequilibrando al oyente de forma pasajera. Dentro de los afectos que se podían expresar musicalmente encontramos: amor, dolor/llanto, alegría/exaltación, furor/indignación, compasión, temor/aflicción, presunción/audacia y admiración. Los diferentes teóricos de la época se dedicaron a buscar las diferentes asociaciones entre los intervalos, acordes y ritmos con los afectos<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Que en un principio recibieron su nombre por el lugar donde se interpretaban pero a partir del barroco medio y hacia el barroco tardío marcaban diferencias estructurales.

<sup>15</sup> Esta clasificación se desarrolló en la escuela de Bolonia en la segunda mitad del siglo XVII; esta escuela era un grupo de compositores de música instrumental del siglo XVII, que trabajaron en Bolonia, de los cuales los más representativos fueron Giuseppe Torelli (1658-1709) y Arcangelo Corelli (1653-1713).

<sup>16</sup> Lorenzo Biaconi. El siglo XVII (España: Turner Libros y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999), pp. 51-56.

## Flauta Barroca

La evolución musical del periodo barroco hizo necesario el desarrollo de los instrumentos de aliento; de éstos, en particular nos interesa la flauta transversa. Las nuevas necesidades expresivas requerían un mayor contraste dinámico, así como un mayor rango; la flauta de pico fue remplazada por la flauta transversa, que poseía un sonido más brillante, mayores posibilidades dinámicas y expresivas, así como tres octavas de registro; sin embargo, ésta necesitaba evolucionar para alcanzar las necesidades expresivas de la época; ya que la misma tenía limitaciones como problemas de afinación, de potencia y la imposibilidad de tocar toda la escala cromática, ya que era un tubo cilíndrico con seis agujeros muy pequeños, la cual solo podía producir una escala diatónica de Re mayor<sup>17</sup> (Fig. 1).



Fig. 1 Flauta cilíndrica sin llaves. Museo de Kunsthistorisches, Viena. Solum, John. The Early Flute (EEUU, Oxford University Press, 1995), p. 37.

La primera remodelación fue hecha por Jacques-Martin Hotteterre, le Romain (1605-1761), que construyó la primera flauta de una llave aproximadamente en 1660<sup>18</sup>, esta flauta estaba basada en una escala de *re*

---

<sup>17</sup> De Lorenzo, Leonardo. My complete story of the flute (EEUU: Texas Tech University Press, 1992), pp. 6-8.

<sup>18</sup> Se aproxima esta fecha, pues para 1670 esta flauta estaba presente en la orquesta de Lully.

mayor, y su nota más grave era un *re* “índice 5”<sup>19</sup>; constaba de un tubo de madera dividido en tres secciones, la cabeza que tenía el bisel, el cuerpo con seis agujeros y el pie donde se ubicaba la llave de *re*#, que era operada por el meñique de la mano derecha (Fig. 2).

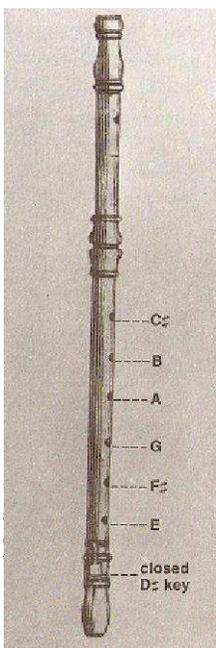


Fig. 2 Flauta de una llave.

Nancy Toff, The development of the modern flute  
(EEUU: University of Illinois Press, 1986), p.16.

Presionando la llave, el agujero se abría y al soltarla regresaba a su posición original que era cerrada. Además de añadir esta llave, Hotteterre hizo otras remodelaciones: cambió la forma del tubo de cilíndrica a cónica-cilíndrica; la cabeza mantuvo la forma cilíndrica mientras que el cuerpo se iba reduciendo de .75 a .5 pulgadas. Hotteterre también redujo el tamaño de los agujeros que medirían entre 6.7 y 6.9 milímetros<sup>20</sup>. Tiempo después de la aparición de esta flauta, Hotteterre escribió el primer tratado acerca de como tocar la flauta titulado

---

<sup>19</sup> Que llamaremos *re* grave por ser de la octava más grave de la flauta, al mismo tiempo que las notas “índice 6” serán del registro medio y las del “índice 7” serán llamadas agudas.

<sup>20</sup> Flauta de Hotteterre fabricada por Ripert en 1690.

*Principes de la Flûte Traversière*<sup>21</sup> que fue publicado en 1707. En este método, el rango de la flauta era de *re* grave a *re* agudo más unas cuantas notas forzadas. La flauta de una llave fue la más popular durante el periodo barroco.

En 1752, Johann Joachim Quantz (1697-1773) escribió su *Versuch einer Anweisung die Flöte zu spielen*<sup>22</sup> que propone escalas que mantenían el mismo rango que la flauta de Hotteterre, dividiendo sus digitaciones en tres cuadros: una escala diatónica de *re* menor de *re* grave a *la* agudo, una escala de bemoles de *mib* grave a *lab* agudo y una escala de sostenidos que va de *re#* grave a *sol#* agudo; esto fue posible gracias a la adición de otra llave en el pie que producía un *mib* y gran cantidad de digitaciones cruzadas (Fig. 3).

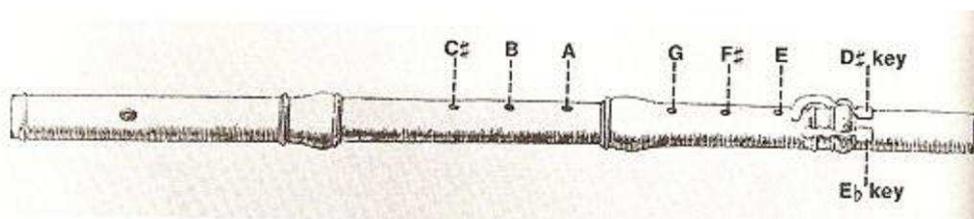


Fig. 3 Flauta de Quantz. Nancy Toff, The development of the modern flute (EEUU: University of Illinois Press, 1986), p. 22.

Estas digitaciones fueron ideadas en una época pre-tonal, que no tenía un temperamento igual, por lo cual eran necesarias diferentes digitaciones para bemoles y para sostenidos. Este sistema de digitaciones, así como la flauta de Quantz, no obtuvieron la aceptación popular y fueron abandonadas.

Durante el siglo XVIII la flauta transversa gozó de gran popularidad. La aparición de métodos, comenzando con el de Hotteterre promovió su popularidad entre aficionados.

<sup>21</sup> Principios de la flauta transversa.

<sup>22</sup> Ensayo acerca de como tocar la flauta.

## Análisis

Esta sonata consta de cuatro movimientos con una estructura de *sonata da chiesa*<sup>23</sup>. Estos movimientos son *Adagio ma non tanto*, *Allegro*, *Andante* y *Allegro*.

Primer movimiento: *Adagio ma non tanto*:

Tema	Compás	Tonalidad
A	1-4	mi m
B	5-8	mi m
A	9-12	si m
B	13-16	si m
A y B	17-25	Modulante
B	26-30	mi m

Con un tratamiento contrapuntístico, el movimiento inicia con el tema “A”; una melodía en mi menor que se mueve sobre las notas de los acordes de tónica y dominante (Ej. 1).



---

<sup>23</sup> La *sonata da Chiesa* así como su estructura se trataron en el contexto histórico p. 6. en este capítulo.

El tema “B” aparece cuatro compases después; el continuo presenta una segunda melodía construida a base de tres terceras diatónicas que descienden, este motivo se repite una segunda más grave. En el tercer y cuarto tiempo del siguiente compás la flauta toma este motivo dos octavas arriba y posteriormente lo desarrolla ligeramente agregando una tercera ascendente al final de cada motivo. Ambas voces en conjunto forman la melodía del tema “B” a manera de progresión que desciende por terceras (Ej. 2).

En el compás nueve se retoma “A” que avanza modulando una quinta arriba hacia *si menor*, el continuo responde con “A” en esta tonalidad. “B” aparece en el compás 13 con un movimiento invertido, es decir esta vez las terceras son ascendentes (Ej. 3).

A partir del compás 17 ambas melodías son alteradas desarrolladas y entremezcladas sin perder su esencia y son intercaladas entre la flauta y el bajo. El movimiento termina con la aparición de “B” en el continuo y posteriormente en la flauta emprendiendo el regreso hacia la tonalidad original para terminar en un acorde de *mi* menor.

Segundo movimiento: *Allegro*.

<b>Tema</b>	<b>Compás</b>	<b>Tonalidad</b>
A	1-5	mi m
A-B	5-9	si m
B	10-15	mi m
C	16-19	mi m
C	20-23	modulante
A	24-28	Sol M
A	28-32	Re M
B	33-39	si m
C	40-47	modulante
A-C	48-54	mi m
B	55-58	mi m
C	59-64	modulante
A	64-70	mi m

Comienza con una melodía en *mi* menor (“A”) compuesta por cuatro semifrases, de las cuales, las tres primeras, con la extensión de un compás, forman una progresión que desciende por terceras y la cuarta es la conclusión que se enlaza con el tema “B” (Ej. 4).



El tema “B” que aparece en la flauta a manera de un contrapunto de “A”, la cual pasa a la voz del continuo en *si* menor, es decir a una quinta de distancia, “B” está formado nuevamente por cuatro semifrases que avanzan en una progresión que desciende por terceras donde la curta de éstas es diferente (Ej. 5).



En el compás 10 “B” aparece desarrollado mientras el bajo presenta un acompañamiento derivado de “A”. En la anacruza del compás 16 aparece otra melodía (“C”) formada por arpeggios que ascienden y descienden, los cuales se unen por un bordado descendente sobre la tónica (Ej. 6).



Éste es invertido en el compás 20, esta melodía modula hacia el relativo mayor, tonalidad en la cual el continuo retoma el tema “A” en el compás 24, éste mismo es desfasado dos pulsos en la flauta cuatro compases después. El tema “B” reaparece en el compás 33 con variantes para después pasar al tema “C” en la anacruza del compás 40, este pasaje modula hacia la tonalidad original. Continuando con el tratamiento contrapuntístico vuelven a presentarse “A” y “B” en *mi* menor. El ultimo pasaje modulante aparece en el compás 59 para regresar a *mi* menor. “A” cierra el movimiento en la misma tonalidad.

Tercer movimiento: *Andante*.

Sección	Tema	Compás	Tonalidad
Introducción		1-6	Sol M
Exposición	A	7-18	Sol M
Desarrollo	A	19-41	mi m, si m
Reexposicion	A	42-55	Sol M

Escrito en el relativo mayor y con una forma ternaria. Es interesante que este movimiento no es tratado de manera contrapuntística, sino que es una melodía con acompañamiento. El continuo inicia solo por seis compases a manera de introducción. La exposición aparece en el compás 7, la flauta empieza con una melodía de carácter cantabile (“A”) la cual se mueve entre la tónica y la subdominante, esto mientras el bajo repite con ligeros cambios los primeros 6 compases. Las sección “A” dura 24 compases, esta se divide en dos periodos de 12 compases, que a su vez se dividen en frases de 6 compases que se subdividen en semifrases de aproximadamente 3 compase (Ej. 7).

En el compás 19 comienza un desarrollo de “A” que modula hacia *mi* menor, y posteriormente a *si* menor, regresando hacia *sol* mayor en el compás 43, mismo lugar en que se reexpone el tema “A” con ligeras variaciones para terminar el movimiento. Durante casi todo el movimiento el continuo mantiene el mismo acompañamiento en grupos de 6 compases, a excepción del desarrollo donde se fragmenta (Fig. 8).



Cuarto movimiento: *Allegro*.

Sección	Tema	Compás	Tonalidad
1	A	1-12	mi m
	B	13-18	modulante
	A-B	19-22	mi m
	A	23-35	Sol M
	A	36-42	si m
2	A	43-52	si m
	A	53-56	si m
	B	57-64	modulante
	A-B	65-68	Sol M, mi m
	A	69-81	mi m
	A	82-88	mi m

Nuevamente en la tonalidad de *mi* menor este movimiento inicia con una imitación entre la flauta y el continuo; la flauta comienza con la melodía, y dos compases después el bajo la imita dos octavas abajo a manera de contrapunto imitativo, ya que la flauta continúa con la melodía mientras que el continuo lleva a cabo un contrapunto muy simple de sólo cuatro notas que funcionan como acompañamiento (Fig. 9).

En el compás 13 comienza un canon entre la flauta y el continuo (“B”) a distancia de un compás (Ej. 9).

En el compás 19 las dos voces presentan una progresión descendente, la flauta con un motivo derivado de “A” y el bajo con la segunda parte de “B”. En el compás 23 la flauta toma las 3 primeras notas de “A” y el bajo contesta completando el motivo a la inversa, esto formando otra progresión descendente (Ej. 10).



Posteriormente se retoma la segunda parte de “A” muy similar a cuando “A” se presento por primera vez. La flauta regresa al tema “A” ligeramente desarrollado mientras el continuo acompaña con una progresión de otro motivo procedente de las primeras notas de “A”, todo esto se repite gracias a una barra de repetición.

Después de la doble barra se presenta “A” por inversión y desarrollado, tras lo cual siguiendo el esquema de la primera sección el bajo imita mientras la flauta continua con “A” (Ej. 11).



En el compás 53 el motivo de “A” se divide nuevamente entre el continuo y la flauta. “B” reaparece en el compás 57, se repite todo lo que sucede entre el compás 13 y 36 intercambiando las voces, lo que hacia la flauta lo hace el bajo y viceversa. La sonata concluye tras 7 compases provenientes de “A”.

## Aportaciones Personales

1) Problema: Definir los tempos apropiados para cada movimiento.

Solución: Estamos hablando de una época en que no existía el metrónomo, lo cual puede o no, ser una ventaja, ya que el tiempo era definido por la conjunción del carácter de la pieza, marcado al inicio de cada movimiento y el metro. Dentro del carácter encontramos dos tipos principales: *allegro*<sup>24</sup>, el cual debía ser vivo y alegre, dentro de esta categoría se podían identificar dos tipos principales: “alegres o festivos”, que eran representados por octavos o dieciseisavos y “majestuosos”, identificados principalmente por pasajes de notas largas, las cuales suceden mientras las otras partes presentan movimientos veloces<sup>25</sup>. Dentro de la categoría del *adagio*<sup>26</sup> encontramos caracteres tiernos y melancólicos. Dentro de esta clasificación existía una variedad más extensa de caracteres específicos<sup>27</sup>. Estas especificaciones en conjunto con el metro nos indican el tempo de cada movimiento.

a) *Adagio ma non tanto*: Un adagio es una pieza de carácter melancólico, sin embargo Quantz advierte del peligro de tocar demasiado lento un adagio de carácter *cantabile*, éste puede ser el caso del primer movimiento de esta sonata ya que está marcada como *adagio “ma non tanto”* es decir no muy lento. Este movimiento

---

<sup>24</sup> Que comprende todos los tiempos rápidos como son: *allegro, allegro assai, allegro moderato, vivace, allegretto, presto, prestissimo*, etc.

<sup>25</sup> Quantz, Johann Joachim. On playing the flute. Traducción de Edward R. Reilly (EEUU: Northeastern University Press, 2001), pp. 129-135.

<sup>26</sup> Del mismo modo esta categoría comprende todos los tiempos lentos: *grave, adagio spiritoso, cantabile, arioso, andante, andantino, affettuoso, largo, larghetto*, etc.

<sup>27</sup> Quantz, Johann Joachim. On playing the flute. Traducción de Edward R. Reilly (EEUU: Northeastern University Press, 2001), pp. 162-178.

esta escrito en cuatro cuartos, lo cual apoya la teoría anterior, ya que un movimiento escrito en éste metro es más lento que uno en dos cuartos o seis octavos, pero más veloz que uno en tres medios o *alla breve*<sup>28</sup>.

- b) *Allegro*: Este movimiento es de carácter alegre, ya que la mayor parte de éste presenta un movimiento en dieciseisavos en conjunto con algunos octavos. Al estar marcado como *alla breve* este movimiento es mas veloz que un *allegro* en cuatro cuartos. El movimiento debe ser batido a cuatro a la usanza alemana<sup>29</sup>, pues este posee abundancia de dieciseisavos<sup>30</sup>. Es decir era un cuatro cuartos más veloz.
- c) *Andante*: Según las clasificaciones de Quantz un adagio en tres cuartos debe ser tocado de una manera seria<sup>31</sup>. El compás de tres cuartos era muy utilizado para expresar ternura y expresiones afectuosas en movimientos muy lentos. Sin embargo este adagio tiene un carácter muy *cantabile* con largas frases, que si se interpreta muy lentamente corre el riesgo de volverse estático.
- d) *Allegro*: El carácter de este movimiento es festivo. El compás de tres cuartos era comúnmente utilizado por compositores italianos o bien

---

<sup>28</sup> Quantz, Johann Joachim. On playing the flute. Traducción de Edward R. Reilly (EEUU: Northeastern University Press, 2001), pp 164-165.

<sup>29</sup> El medir un dos medios como cuatro cuartos era utilizado por compositores alemanes, franceses, ingleses e italianos cuando el movimiento se caracterizaba por una abundancia de dieciseisavos, a diferencia del compás de dos tiempos que utilizaba pocos o ningún dieciseisavo.

<sup>30</sup> Bang Mather, Betty. Interpretation of french music from 1675 to 1775. (EEUU: McGinnis & Marx Music Publishers, 1973), pp. 11-13.

<sup>31</sup> Quantz, Johann Joachim. On playing the flute. Traducción de Edward R. Reilly (EEUU: Northeastern University Press, 2001), p. 168.

para piezas en estilo italiano, se utilizaba para movimientos rápidos que podían ser batidos a tres o bien a uno<sup>32</sup>.

Cada uno de estos movimientos tiene un carácter distinto y el escoger un tempo apropiado para cada uno puede ser de vital importancia para lograr la expresión deseada. El movimiento más lento es el tercero, le sigue el primero, el segundo es alegre pero el último movimiento es el más vivo de todos.

2) Problema: Escoger y definir articulaciones apropiadas para el estilo.

Solución: Existen varios tratados para flauta de la época, estos tratados contienen capítulos acerca de las articulaciones utilizadas durante esta época. La articulación simple podía ser de dos maneras “ti” cuando se trataba de notas cortas, iguales y rápidas. “di” era utilizada para melodías lentas o notas largas<sup>33</sup> (Ej. 12).

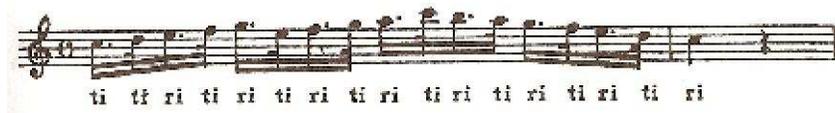


Para trabajar con notas desiguales<sup>34</sup> se utilizaban las silabas “ti-ri”, ya que el uso de esta articulación facilitaba la desigualdad de las notas (Ej. 13).

<sup>32</sup> Bang Mather, Betty. Interpretation of french music from 1675 to 1775. (EEUU: McGinnis & Marx Music Publishers, 1973), pp. 22-24.

<sup>33</sup> Quantz, Johann Joachim. On playing the flute. Traducción de Edward R. Reilly (EEUU: Northeastern University Press, 2001), pp. 71-75.

<sup>34</sup> Las notas desiguales o *inégaes* consistían en convertir notas escritas igualmente, por ejemplo sucesiones de dieciseisavos, en notas desiguales, este efecto era muy similar al del swing, es decir de cada dos notas la primera era un poco más larga que la segunda. Este efecto se daba comúnmente en sucesiones de notas con intervalos pequeños, sobre todo los grados conjuntos.



También podían utilizarse “di-ri” o mezclar “ti”, “di” y “ri” (Ej. 14).



Con respecto a ligaduras, solían ligarse grados conjuntos de dos en dos, el ligar de cuatro en cuatro o ligaduras más largas eran poco usuales. Todas las menciones sobre ligaduras indicaban que se debían realizar si el autor explícitamente las escribía. Por esta razón es de gran importancia contar con una edición fiable que no contenga alteraciones de la editorial, ya que éstas pueden alterar la interpretación o estilo de la pieza. Ningún tratado expone reglas específicas al respecto. Sin embargo existen sugerencias dentro de los ejemplos musicales.

3) Problema: Ejecución de los adornos.

Solución: Dentro de estos mismos tratados se habla acerca de las apoyaturas que podían realizarse antes o después de la pulsación y podían ser cortas o tomar la mitad del valor de la nota real. En el caso de esta sonata no se presentan las apoyaturas, al menos escritas por el autor. Con respecto a los trinos, éstos debían siempre comenzar con una apoyatura un tono o medio tono encima de la nota real y el número de batidos dependía de la duración de la nota y del tempo del movimiento, usualmente los tiempos rápidos utilizaban cuatro batidos regulares, es decir ocho notas por pulsación, en el caso de los tiempos lentos el trino iba de lento a rápido.

## Conclusión

A pesar de la relativa facilidad técnica de esta sonata, es decir, que las dificultades con respecto al rango dinámico, coordinación y agilidad de la pieza no son demasiadas, existen una gran cantidad de dificultades interpretativas y de ensamble. Para lograr una interpretación satisfactoria de esta sonata es necesario analizarla para reconocer el tratamiento contrapuntístico de la misma, lo cual ayudará a comprenderla y a lograr un diálogo con el continuo, el cual no se limita a acompañar. Existen momentos en los cuales el color y matiz del sonido deben definirse por la función del pasaje, es decir cuando la flauta lleva el tema, éste debe destacar; pero cuando el tema está en el continuo se debe evitar pasar sobre él, convirtiendo al contrapunto en el protagonista. Por otro lado lograr ubicar la pieza en el estilo puede ser una tarea extremadamente difícil, ya que incluso algunos tratados pueden llegar a contradecirse según la usanza local. Para mí ha sido tremendamente satisfactoria la investigación y sobre todo el efecto que esta logró en mi comprensión e interpretación de la pieza.

Sin embargo yo no me atrevería, bajo ninguna circunstancia, a asegurar que las decisiones que he tomado con respecto a esta pieza son definitivas o incluso las más acertadas, ya que no existe una sola manera o una mejor manera de interpretar la música de Bach.

## Bibliografía

-Bang Mather, Betty. Interpretation of french music from 1675 to 1775. EEUU: McGinnis & Marx Music Publishers, 1973.

-Basso, Alberto. La época de Bach y Haendel. España: Turner Libros y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

-Bianconi, Lorenzo. El siglo XVII. España: Turner Libros y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

-Bukofzer, Manfred. La música en la época barroca. España: Alianza Editorial, 1991.

-De Lorenzo, Leonardo. My complete story of the flute. EEUU: Texas Tech University Press, 1992.

-Hotteterre, Jacques-Martin. Principles of the flute, recorder and oboe. EEUU: Dover Publications Inc, 1983.

-Palisca, Claude. Baroque music. EEUU: Prentice Hall, 1991.

-Pla, Llacer. Guía analítica de formas musicales para estudiantes. España: Real Musical, 1982.

-Quantz, Johann Joachim. On playing the flute. Traducción de Edward R. Reilly, EEUU: Northeastern University Press, 2001.

-Quantz, Johann Joachim. Solfeggi pour la flute traversiere avec l'enseignement, par Monsr. Quantz. Alemania: Amadeus Verlag, 1978.

-Randel, Don Michael. Diccionario Harvard de la música. México: Editorial Diana, 1997.

-Toff, Nancy. The flute book. EEUU: Oxford University Press, 1995.

-Toff, Nancy. The development of the modern flute. EEUU: University of Illinois Press, 1986.

-Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. España: Spanpress Universitaria, 1997.

# Concierto en Sol Mayor K. 313 para flauta y orquesta de Wolfgang Amadeus Mozart

## Bosquejo Biográfico

Nació el 27 de enero de 1756 en la ciudad de Salzburgo y fue bautizado al día siguiente como Johannes Chrisostomus Wolfgangus Theophilus Mozart. Wolfgangus fue el nombre de su abuelo paterno y Theophilus fue herencia de su padrino: Joannes Theophilus Pergmayr, aunque Mozart prefería usarlo en su forma latina: Amadeus<sup>1</sup>. Fue el séptimo hijo de Leopold Mozart -Violinista educado en el estilo galante- y su esposa Anna María Pertl. De sus seis hermanos únicamente sobrevivió una hermana de nombre María Anna, a quien de cariño llamaban Nannerl. La educación de ambos niños corrió a cargo de su padre, quien no se limitó a enseñarles música; su instrucción incluyó lectura, escritura, matemáticas, idiomas, danza y moral. Al parecer, el pequeño Mozart mostró su gran talento desde muy temprana edad. Con tan sólo cuatro años comenzó el aprendizaje veloz de piezas en el clavecín, como lo demuestran las anotaciones hechas por su padre en su libro *Notenbücher*, que era una antología de obras en estilo galante recopiladas por Leopold con fines didácticos, la cual originalmente estaba destinada para Nannerl, aunque gracias a las anotaciones sabemos que también Mozart hizo uso de él, no sólo para estudiar sino también para componer, ya que sus primeras composiciones aparecen en las páginas en blanco de este libro: un pequeño *andante* y un *allegro* K. 1a y 1b respectivamente.

---

<sup>1</sup> Cliff Eisen y Stanley Sadie, The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Inglaterra: Macmillan Publishers Limited, 2001), volumen 17, p. 276.

Algunas de las experiencias más importantes de su infancia fueron los viajes, ya que éstos lo convirtieron en un hombre cosmopolita que se sentía a gusto en cualquier lugar. Realizó cinco giras en tan sólo diez años, las cuales no tuvieron la intención de mejorar la instrucción musical del pequeño Mozart. El objetivo real de su padre fue el de proclamar el talento de su hijo de apenas seis años, así como conseguirle un puesto adecuado<sup>2</sup>. Por consiguiente, estas giras no fueron siempre muy placenteras, ya que acarreaban fatigas y enfermedades. Sin embargo, con estos viajes Mozart tuvo la oportunidad de conocer los diferentes estilos nacionales; así como formarse un gusto musical y aprender de grandes figuras como lo eran Schobert, C. P. E. Bach, K. F. Abel, Giovanni Manzouli, y J. C. Bach.

En 1762, Mozart hizo su primer viaje, en compañía de su familia, cuyo destino fue Múnich. De este viaje sabemos muy poco, puesto que al ser corto, tan sólo tres semanas, no existe documentación al respecto. El otoño del mismo año los Mozart viajaron a Viena y Hungría ofreciendo conciertos en el camino, lo cual les trajo grandes beneficios económicos. En 1763, Wolfgang, Nannerl y sus padres comenzaron el viaje más largo de su vida, una gira de tres años; la ruta consistió en visitar las ciudades de Múnich, Augsburgo, Stuttgart, Schwetzingen, Tréveris, Maguncia, Francfort, Bonn y Bruselas. Llegaron a París el 18 de noviembre para permanecer ahí por cinco meses. Aquí conoció a Johann Schobert, una de las influencias más importantes del estilo compositivo de Mozart. Después continuaron su viaje por Londres, Ámsterdam, La Haya, París de nuevo y finalmente Suiza. Regresaron a casa el 30 de noviembre de 1766. El resultado de este viaje, además de los beneficios financieros, fue que el nombre Mozart se volvió conocido en todas las cortes de Europa; la fama del niño crecía mientras su salud se deterioraba. Mozart había sufrido una serie de enfermedades que frenaron su desarrollo.

---

<sup>2</sup> Giorgio Pestelli, La época de Mozart y Beethoven (España: Turner Libros y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), p. 132.

El hecho de crecer acostumbrado a los elogios de personajes ilustres provocó que Mozart fuera plenamente consciente de su extraordinario talento, lo cual sembró y alimentó una gran arrogancia que le creó enemistades y generó resentimientos a su alrededor que lo persiguieron toda su vida. Durante este viaje no sólo conoció a Schobert, también fue presentado con J. C. Bach y tuvo la oportunidad de escuchar a la orquesta de Mannheim.

En septiembre de 1767 la familia Mozart llegó a Viena, pero abandonaron rápidamente la ciudad por una epidemia de viruela, de la cual no se salvaron ni Mozart ni su hermana, ya que los dos enfermaron al poco tiempo, y hasta finales del año no lograron reponerse totalmente. En 1768, Mozart compuso su primera ópera para el nuevo emperador José II sobre un libreto de Marco Coltellini. Corrieron rumores acerca de la obra. Se decía que había sido escrita por el padre, que la música no valía la pena y que Mozart no estaba suficientemente familiarizado con el idioma italiano. La ópera no fue representada. Leopold pidió a la corte la rectificación de sus agravios y la familia nunca volvió a congraciarse ni con el emperador ni con su madre<sup>3</sup>.

Durante casi todo el año de 1769 estuvieron en Salzburgo, pero a mediados de diciembre decidieron conquistar Italia; este viaje resultó ser un triunfo. Mozart fue honrado por las academias de la vieja Italia: Verona, Mantua, Milán, Bolonia, Florencia, Roma y Nápoles. Recibió la *Orden de la Espuela Dorada* de manos del Papa, quien recibió a Mozart y a su padre en audiencia; en Roma realizó la hazaña de escribir de memoria las partes del *Miserere* de Gregorio Allegri tras una única audición. Durante este viaje conoció la ópera seria y bufa en Nápoles. En Milán, tras el éxito de *Mitrídates*, estuvo a punto de lograr su cometido, que era encontrar un empleo, ya que el archiduque Fernando, gobernador de Lombardía, parecía dispuesto a contratarlo, pero su madre, la gran María Teresa, se opuso desde Viena. Le aconsejó “no cargarse de gente inútil”

---

<sup>3</sup> Philip Downs, La Música Clásica (España: Editorial Akal, 1998), p. 275.

con el argumento de que desacreditaban al servicio viajando por todo el mundo “como mendigos”. Este viaje terminó en marzo de 1771<sup>4</sup>.

El segundo viaje de agosto a diciembre de 1771 y tercer viaje de septiembre de 1772 a junio de 1773 fueron más breves; ambos tuvieron como destino Milán, con el objetivo de presentar la serenata *Ascanio en alba* y la ópera seria *Lucio Sila*, la cuál fue su último encargo de este género en Italia. Su carrera comenzó a decaer, pues a sus dieciséis años ya no era un niño prodigio<sup>5</sup>.

Su antiguo patrón, el arzobispo Schrattenbach, siempre había sido muy tolerante con las ausencias de los músicos de la corte, pero murió el 16 de diciembre de 1771. Su sucesor fue Heronymus, conde de Colloredo, quien era un hombre muy rígido consigo mismo y con los demás en lo que respecta al cumplimiento de sus deberes; esto no fue bueno para el joven Mozart, quien ahora contaba con dieciséis años y tenía conciencia de su gran talento e inmensa capacidad. Mozart deseaba medirse a escala europea, pero su nuevo patrón le exigía cumplir sus obligaciones y no le permitía viajar. Ambas posturas chocaban, lo cual generaba una serie de problemas. Colloredo tenía poca paciencia y era poco generoso en sus halagos, lo que llevó al joven Mozart a pensar que entorpecía su carrera<sup>6</sup>. En 1777, tras obtener un permiso que luego fue cancelado, decidió solicitar su liberación del servicio, a lo que Colloredo respondió no sólo liberando a Mozart, sino también despidiendo a su padre; pero al poco tiempo revocó su decisión con respecto a Leopold. En 1778, Mozart viajó a París con su madre para probar suerte, ya que su padre no podía viajar. Las primeras escalas fueron Múnich y Mannheim. En este periodo compuso varias obras para flauta, por encargo de un flautista aficionado de nombre Ferdinand de Jean; la petición musical consistió en algunos conciertos y cuartetos para flauta y a cambio Mozart

---

<sup>4</sup> Philip Downs, *La Música Clásica* (España: Editorial Akal, 1998), p. 277.

<sup>5</sup> Giorgio Pestelli, *La época de Mozart y Beethoven* (España: Turner Libros y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), p. 133.

<sup>6</sup> Philip Downs, *La Música Clásica* (España: Editorial Akal, 1998), p. 299.

recibiría 200 “gulden”; la comisión nunca fue terminada, así que solo recibió 96 “gulden”. El resultado de este encargo fue el concierto en Sol mayor K. 313, el concierto en Re mayor K. 314, el andante en Do mayor K. 315 y los cuartetos de flauta K. 285, 285a, 285b y 298. De los dos conciertos para flauta, sólo el primero es nueva composición, ya que el concierto en Re mayor K. 314 es una transcripción del concierto en Do mayor K.271k, que era para oboe<sup>7</sup>.

Durante su estancia en Mannheim, Mozart se enamoró de Aloysa Weber, quien era una excelente cantante. Llegó a la capital francesa en 1778; Sin embargo, no obtuvo grandes resultados ya que la atención del público estaba puesta en otro lado. Se dedicó a dar clases privadas a la alta sociedad y logró que la editorial Sieber le publicara seis sonatas para violín. La muerte de su madre ocurrió el 3 de julio y Mozart tuvo la obligación de avisar a su familia. A finales de septiembre abandonó París, emprendiendo el regreso a casa. Al pasar por Mannheim, Aloysa lo despreció. Llegó a Salzburgo el 17 de enero de 1779 y regresó al servicio de Colloredo, al tomar la plaza del fallecido Antón Adlagasser, antiguo organista.

La familia Mozart viajó a Múnich para el estreno de *Idomeneo*, el 29 de enero de 1781. El arzobispo, a su vez, viajó en sentido contrario, hacia Viena, y solicitó la presencia de Mozart para el 12 de marzo, sin embargo éste llegó hasta el 16 de marzo. Los problemas aumentaron los meses siguientes hasta llegar al punto de la ruptura total. Así que el 13 de junio, Mozart comenzó su vida independiente a la espera de conciertos, alumnos, fama y fortuna. Se enamoró nuevamente, esta vez, de Constanze Weber, con quien se casó el 4 de agosto de 1782. Para estas fechas, aún no tenía perspectivas de un cargo oficial; sin embargo, tuvo una creciente lista de alumnos y sus conciertos fueron muy concurridos.

En 1784, Mozart ingresó a la masonería, lo cuál se convirtió en una fuente de tranquilidad espiritual, además de darle la oportunidad de conocer a Haydn.

---

<sup>7</sup> Konrad Küster, Mozart, A Musical Biography (EEUU: Oxford University Press, 1996), pp. 74-83.

Los años 1784 y 1785, al parecer, fueron un periodo de mucho éxito para Mozart, vivió en cómodos alojamientos y sus conciertos fueron numerosos y bien recibidos. Gluck murió el 1 de noviembre de 1787, dejando vacante su puesto como compositor de cámara de la corte y el 7 de diciembre José II contrató a Mozart; sin embargo, el puesto fue casi honorario ya que sus obligaciones consistieron en componer ocasionalmente música de danza. No sabemos por qué, pero Mozart tenía problemas financieros. Mozart escribió una serie de cartas a todo aquel que pudiera ayudarlo. Pedía prestado y apenas lo devolvía, volvía a pedir prestado. Los conflictos financieros empeoraron hacia 1790. Entre su mal estado de salud, que parecía empeorar, y sus problemas monetarios, Mozart comenzó a pensar en su muerte, la cual ocurrió el 5 de diciembre de 1791<sup>8</sup>.

### Contexto Histórico

Durante el siglo XVIII existió una corriente filosófica llamada *Ilustración*; la cual, se caracterizaba por su optimismo en cuanto al poder de la razón, ya que se creía que se podía reorganizar a fondo la sociedad por medio de principios racionales. Durante la ilustración, la razón fue una fuerza para transformar lo real. Esta corriente filosófica apareció por primera vez en Francia presentada por los *enciclopedistas*. Durante el siglo XVIII existió una gran tendencia antropológica que se derivó del interés ilustrado por el hombre y sus problemas frente a las grandes cuestiones del orden cosmológico. La concepción del mundo se entendía como una constante histórica<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Philip Downs, La Música Clásica (España: Editorial Akal, 1998), pp. 487-492.

<sup>9</sup> José Ferrater Mora, Diccionario de filosofía (España: Editorial Ariel, 2004), pp. 1761-1762.

A mediados del siglo XVIII, el arqueólogo Johann Winckelmann (1717-1768) hizo un gran hallazgo histórico; descubrió el mundo antiguo, es decir, la cultura griega y romana. Tras lo cual, publicó su *Historia del mundo antiguo* en 1764. Este descubrimiento provocó el comienzo de una nueva corriente de pensamiento, que se manifestó inmediatamente en las artes aplicadas como la platería y los muebles mediante el uso de líneas rectas, formas ovales y circulares típicas del arte romano, en contraposición con los ondulantes perfiles en “C” y “S” del estilo rococó. Se denominó *clásico* por extensión a todo el arte de la segunda mitad del siglo XVIII<sup>10</sup>.

A la par, en 1757 se imprimió uno de los libros más influyentes de todo el siglo titulado *Un examen filosófico sobre los orígenes de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* de Edmund Burke. Este libro intentó diferenciar lo bello de lo sublime, en respuesta a la búsqueda de diversos artistas que, al concentrar su atención en aspectos y fenómenos de la naturaleza, que todavía lograban aterrorizar, intimidar o impresionar más allá del poder de la razón, encontraron diversas facetas o niveles de belleza que no pudieron adecuar a las reglas del *buen gusto*. Burke básicamente contrapuso las características de lo bello y lo sublime. Dijo que lo sublime era vasto en sus dimensiones a diferencia de lo bello que era pequeño, lo sublime era oscuro y lóbrego, lo bello claro y delicado, lo bello era suave y refinado y lo sublime áspero y descuidado. Y como estas, muchas otras comparaciones<sup>11</sup>.

Hablando propiamente de música, uno de los elementos más claros del estilo clásico fue el uso de frases breves, periódicas y articuladas. La más común de ellas fue la de cuatro compases; ya que, por no ser ni excesivamente larga ni excesivamente corta, era fácilmente divisible en mitades equilibradas y simétricas, cosa que no ocurría con las frases de 3 y 5 compases. Así mismo, parte del encanto y delicadeza de la música clásica dependió en parte de la variedad

---

<sup>10</sup> Philip Downs, *La Música Clásica* (España: Editorial Akal, 1998), pp. 126-129.

<sup>11</sup> Ídem, pp. 120-123.

rítmica, contraponiendo ritmos para buscar un perfecto equilibrio. También el contraste dinámico fue de suma importancia ya que, la frase articulada exigía que los elementos de que estaba compuesta estuvieran diferenciados y acentuados de modo que su forma y simetría pudieran ser claramente distinguidos por el público.

El gusto por una estructura simétrica, el emplazamiento de la tensión hacia el centro de la pieza, la insistencia de una resolución completa y prolongada, así como la tonalidad articulada y sistematizada, produjo una gran variedad de formas; todas emparentadas y con derecho a llamarse *sonata*.

La forma sonata del primer movimiento que comprende tres secciones principales. La primera sección llamada *exposición* debe definir el *tempo* y la tonalidad. Esta sección contiene por lo menos dos temas contrastantes unidos por un puente; el primero en la tónica y el segundo suele estar en la dominante, aunque, si la tonalidad original es menor, este tema puede estar en el relativo mayor. La segunda sección es el *desarrollo*, una sección modulante que puede desarrollar uno o varios de los temas ya presentados. La reexposición retoma los temas de la exposición, ambos en la tonalidad original. La forma sonata puede o no tener una introducción y una coda<sup>12</sup>.

Cuando el regreso a la tónica no se demora y por lo tanto tenemos una resolución simétrica, pero no un desarrollo, se le llama *forma de sonata del movimiento lento*<sup>13</sup>, éste mantiene la forma sonata con sus dos temas y su puente, así como la reexposición, pero no tiene desarrollo, el cual se sustituye por una breve conducción que une la exposición con la reexposición<sup>14</sup>.

El *rondo sonata* es un tipo de rondo de siete episodios en el cual "C" es la parte central o desarrollo, siendo la exposición y reexposición "A-B-A". El

---

<sup>12</sup> Llancer Pla, Guía analítica de formas musicales para estudiantes (España: Real Musical, 1982).pp. 116-122.

<sup>13</sup> Charles Rosen, El estilo clásico (España: Alianza Editorial, 2006), pp. 115-117.

<sup>14</sup> Zamacois, Joaquín, Curso de formas musicales (España: SpanPress Universitaria, 1997). pp.183-191.

movimiento se organiza de la siguiente manera “A-B-A (exposición)-C (desarrollo)-A-B-A (reexposición)-coda”<sup>15</sup>.

Pero estas diferentes formas de sonata no eran aplicables únicamente a la sonata como obra completa, también aparecían en la sinfonía, el concierto, el cuarteto de cuerda, y algunas formas más; pero de estas la que nos interesa es el concierto para solista, el cual generalmente está estructurado en tres movimientos, rápido-lento-rápido; el primer movimiento suele ser un *allegro* con forma de sonata del primer movimiento escrito en la tonalidad principal; el segundo es un tiempo lento con forma binaria o sonata en una tonalidad afín a la del primer movimiento, y el tercero puede ser *presto* o *vivace* con forma de *rondo* (A-B-A-C-A) o bien nuevamente con forma sonata, éste también en la tonalidad principal<sup>16</sup>.

## Flauta Clásica

Durante el periodo clásico, la flauta transversa experimentó diversos cambios y mejoras mecánicas, las cuales se vieron reflejadas en las composiciones e interpretaciones de la época. Partiremos de la flauta de Quantz, la cual constaba sólo de dos llaves; una de *mib* y otra para el *re#*. A base de complicadas digitaciones, logró que su flauta tuviera la posibilidad de producir tres diferentes escalas: una diatónica sobre *re* menor, otra sobre sostenidos, y la última sobre bemoles; esta flauta podía producir desde un *re* grave hasta un *la* agudo.

---

<sup>15</sup> Julio Bas, Tratado de la forma musical (Argentina: Ricordi Americana.), pp. 300-305.

<sup>16</sup> Llancer Pla, Guía analítica de formas musicales para estudiantes (España: Real Musical, 1982).

Era muy funcional para tonalidades con pocos bemoles o sostenidos, pero para modulaciones complicadas era bastante desafinada<sup>17</sup>.

Con la llegada de la segunda mitad del siglo XVIII, se comenzó a introducir el temperamento igual, descontinuando el sistema de digitaciones de Quantz y permitiendo que se desarrollaran mecanismos cromáticos para los diferentes instrumentos de madera, con lo cual se mejoró su afinación.

En 1760, tres fabricantes británicos de flautas: Pietro Florio (1730-1795), Caleb Gedney (1754-1769) y Richard Potter (1728-1806) agregaron tres llaves a la ya existente flauta de una llave<sup>18</sup>, estas llaves fueron *sol#*, *sib* y *fa*; el *sol#* era una llave cerrada abajo del agujero de *la* y era accionado por el meñique de la mano izquierda, un dedo que antes no se utilizaba. El *sib* era operado por el pulgar de la misma mano y el *fa* que se encontraba entre el *mi* y el *fa#*, era accionado por el anular de la mano derecha, que también cerraba el agujero de *mi* (Fig. 1).

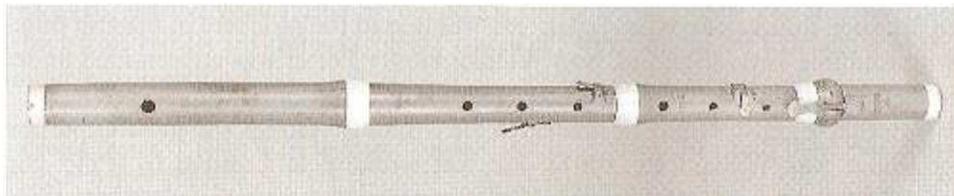


Fig. 1 Flauta de cuatro llaves. The Early Flute (EEUU. Oxford University Press, 1995), p. 53.

El desarrollo de estas llaves, sobretodo la de *fa*, permitió que esta nota fuera producida sin problemas; la única digitación cruzada que quedaba era el *do*, pero ésta era aceptable. La consecuencia fue que se logró una gran libertad para

---

<sup>17</sup> Nancy Toff, The development of the modern flute (EEUU: University of Illinois Press, 1986), p. 23.

<sup>18</sup> Flauta construida por Hotteterre durante la época barroca.

los compositores, que lograron explorar nuevas tonalidades que antes era imposible de abordar, como es evidente en los trabajos de Mozart y Haydn.

En 1774, estos mismos constructores ingleses alargaron la flauta dos pulgadas e incorporaron dos agujeros nuevos en el pie, agregaron dos llaves nuevas, operadas por el meñique de la mano derecha, para controlar estos orificios y producir las notas *do#* y *do* grave (Fig. 2).

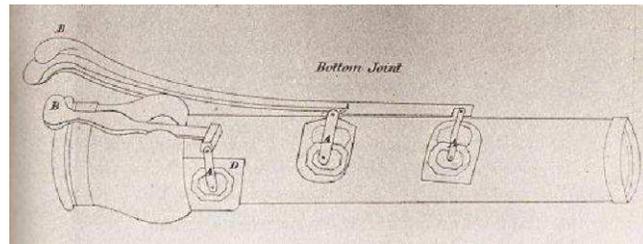


Fig. 2 llaves de *mib*, *do#* y *do*. Nancy Toff, The development of the modern flute (EEUU: University of Illinois Press, 1986), p. 35.

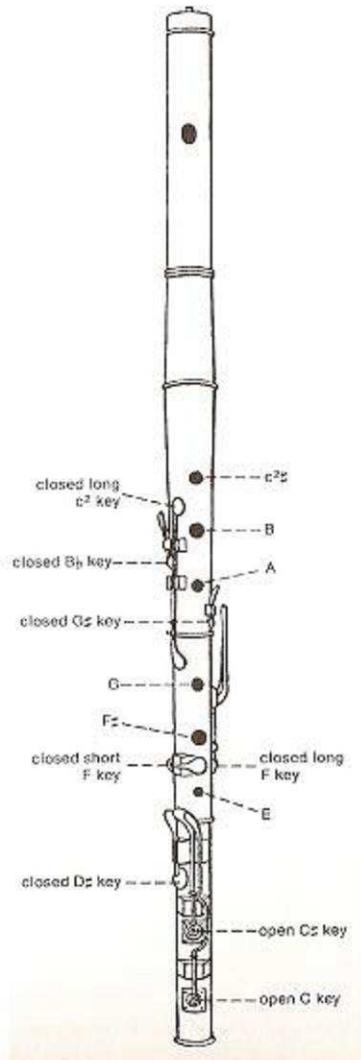
Estos avances se vieron reflejados en las composiciones de la época, ya que después de 1780 la flauta comenzó a aparecer regularmente en las sinfonías de Haydn, así como en las últimas sinfonías de Mozart.

El desarrollo de la flauta del siglo XVIII culminó con la construcción de la flauta de ocho llaves, a la que la historia nombró como flauta alemana, o flauta de sistema antiguo. En 1782, Dr. J. H. Ribock promovió una llave cerrada para el *do* medio, la cual se ubicaba entre los agujeros de *si* y *do#*; la llave era operada por el índice de la mano derecha y era accionada por un plato conectado a un largo brazo. En 1786 Tromlitz agregó un *fa* duplicado que se ubicaba en el extremo lejano de instrumento que se operaba con el meñique de la mano izquierda y se le llamo *fa* largo<sup>19</sup> (Fig. 3).

<sup>19</sup> Nancy Toff, The development of the modern flute (EEUU: University of Illinois Press, 1986), pp. 27-28.

Fig. 3 Flauta de ocho llaves.

Nancy Toff, The development of the modern flute  
(EEUU: University of Illinois Press, 1986), p. 28.



## Análisis

El concierto en Sol mayor de Mozart K. 313 es realmente el único originalmente escrito sólo para la flauta, ya que el concierto en Re mayor K. 314 fue escrito para el oboe<sup>20</sup> y transcrito a la flauta, y en el concierto en Do mayor K. 299 comparte créditos con el arpa. En el concierto en Sol mayor el registro de la flauta de la época es casi completamente explotado, al abarcar desde un *do5* hasta un *sol7*<sup>21</sup>.

Este concierto sigue la estructura básica de un típico concierto clásico<sup>22</sup>, consta de tres movimientos: *Allegro maestoso*, *Adagio non troppo* y *Rondo. Tempo di minueto*.

Primer movimiento: *Allegro maestoso*

<b>Sección</b>	<b>Tema</b>	<b>Compás</b>	<b>Región Tonal</b>
<i>Exposición</i> (orquesta) (flauta)	A	1-11	Sol M
	B (b)	12-30	mi m, Sol M
	A	31-46	Sol M
	B (a y b)	46-90	mi m, Re M
<i>Desarrollo</i>		91-148	Re M, La M, mi m, Re m
<i>Reexposición</i>	A	149-163	Sol M
	B (a y b)	164-219	Sol M

<sup>20</sup> Concierto para oboe en Do mayor K. 217.

<sup>21</sup> Los tratados de la época incluyen tablas de digitaciones que llegaban hasta un *la7* en el caso del tratado de Quantz p. 42-43 y en el caso de Tromlitz hasta *sib7* pp. 331.

<sup>22</sup> La estructura del concierto clásico se explicó en este capítulo durante el contexto histórico. p. 28.

Este *allegro* está organizado en una *forma de sonata de primer movimiento*. La orquesta comienza la exposición presentando el Tema "A" en los violines primeros; una melodía de carácter marcial, que se mueve sobre la *tónica* y la *dominante* (Ej.1).

Oboc *f*

Horn in G *f*

Violin I *f*

Violin II *f*

Viola *f*

Violoncello *f*

El tema "B" es presentado por la cuerda en el relativo menor; la orquesta sólo presenta la segunda parte de esta sección ya que posteriormente la flauta presentara la primera parte de "B" (Ej. 2).

Ob.

G Hn.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Ob. *f*

G Hn. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *p*

La entrada del solista se da en el compás 31 y es precedida por una cadencia auténtica que regresa a Sol mayor. La flauta retoma el tema “A” en la tónica a manera de repetición de la exposición (Ej. 3).



La presencia de un motivo triplemente repetido en los compases 38 y 39 aumenta la tensión para después desarrollar una cadencia compuesta (ii-V-I), que terminara en un trino sobre *la* que resuelve a la tónica (Ej.4).

Durante los compases 44 y 45 la orquesta modula para llegar al tema “B” en el relativo menor, es decir *mi menor*, creando una melodía contrastante más oscura y de carácter *cantabile*, conteniendo material temático nunca antes escuchado. Esta melodía es la primera parte del tema “B” (Ej. 5).



En el compás 52 se presenta otra modulación, esta vez hacia la dominante de la tonalidad original, es decir, Re *mayor* para que en el compás 71 aparezca la segunda parte de “B” en la dominante como la primera vez que fue presentada por la orquesta (Ej. 6).



El desarrollo comienza en el compás 91, tomando como base el tema “A”. Existen varias modulaciones en esta sección, pasando por Re mayor (V), La mayor (V/V) y mi menor (relativo menor ii). También aquí se encuentran los pasajes técnicos más complicados del movimiento, compuestos a base de arpeggios en estas tonalidades (Ej. 7).



La sección concluye en el compás 148, en el cual el solista regresa a la tonalidad original mediante una progresión descendente de *re* a *sol* (Ej. 8).



La reexposición comienza con cuatro compases de la orquesta, en los cuales se presenta “A” tal como en la exposición, tras lo cual el solista recorre nuevamente “A” y “B”, ambas en Sol mayor, para terminar con la cadencia sobre un acorde cadencial 6-4<sup>23</sup> compuesta por el solista.

Posteriormente la orquesta termina el movimiento con los mismos cuatro compases que precedieron la entrada de la flauta.

Segundo movimiento: *Adagio non troppo*:

<b>Sección</b>	<b>Tema</b>	<b>Compás</b>	<b>Región tonal</b>
<i>Exposición</i> (flauta)	A	1-9	Re M
	A	10-16	Re M
	B	17-28	La M
<i>Puente</i>		29-37	La M
<i>Reexposición</i>	A	38-44	Re M
	B	45-56	Re M
	A	57-62	Re M

El segundo movimiento es contrastante, tanto en carácter como en tonalidad. También resulta interesante el cambio en la orquestación ya que los dos oboes se transforman en flautas y los dos cornos en *sol* cambian por cornos en *re*. De carácter *cantabile* y sobre el V grado, es decir en *Re* mayor. Una vez más la orquesta expone el tema; comienza con un compás a manera de introducción construido sobre el arpeggio de *Re* mayor, en el compás dos aparece el tema “A”.

---

<sup>23</sup> Acorde de primer grado en segunda inversión.

La armonía de este tema es mucho mas rica que la del primer movimiento, pasa por una inflexión al V, así como una cadencia compuesta ii-V-I (Ej.9).

The musical score for Example 9 consists of two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Horn (D Hn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Flute part begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs. The Horn part starts with a forte (*f*) dynamic and plays a sustained chord. The Violin and Viola parts are marked *con sordino* and start with a forte (*f*) dynamic, transitioning to piano (*p*) later. The Cello part also starts with a forte (*f*) dynamic and includes a *pizz.* (pizzicato) marking. The second system continues the orchestral texture, with the Flute part becoming more active and the Cello part ending with a forte (*f*) dynamic.

En el compás 10 se vuelve a escuchar el arpeggio de Re mayor que introduce al solista, que retoma la melodía ya presentada por la orquesta. Esta vez más desarrollada (Ej.10).

La sección “B” comienza en la anacruza del compás 17 después de modular al V, La melodía es sencilla pero hermosa. Tres octavos sobre *mi* preparan un salto de sexta mayor para después descender por grado conjunto hasta un *sol#* que debería resolver a *la* pero es evadida al regresar a *mi*. La resolución se aplaza hasta el compás 20 en el que la orquesta resuelve finalmente a un acorde de *la* (Ej.11).

En el compás 29 y tomando el tema “B” como base comienza un puente que lleva hacia la reexposición. (Ej. 12).



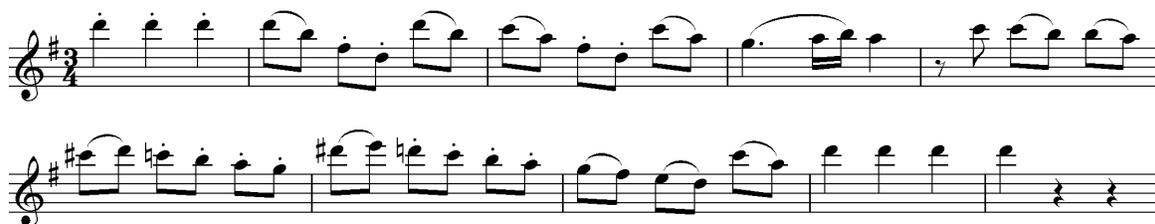
El compás 38 da inicio la reexposición donde reaparecen tema “A” y ”B” ambos en la tónica. Tras lo cual sobre un acorde cadencial 6-4 da comienzo la cadencia. El movimiento se cierra con el tema “A” en la flauta y en los violines.

Tercer movimiento: *Rondo. Tempo di menuetto:*

Sección	Tema	Compás	Región tonal
Exposición	A	1-21	Sol M
	B	22-45	Sol M, Re M
	C	46-81	Re M
	A	82-106	Sol M
(Desarrollo)	D	107-164	mi m
Reexposición	A	165-179	Sol M
	B	180-193	Do M
	C	194-240	Sol M
	A	241-255	Sol M
Coda		256-290	Sol M

El tercer movimiento está marcado como “tempo de minuetto<sup>24</sup>”, es un movimiento más bien rápido, su forma es de “rondo sonata”, aunque con una particularidad: el movimiento es simétrico, tomando “D” como punto central las dos secciones (anterior y posterior) comprenden exactamente las mismas secciones a manera de exposición y reexposición, tomando “D” el lugar que ocuparía el desarrollo, sin embargo se presenta una nueva melodía y un brevísimo desarrollo. La Exposición en vez de conformarse “A-B-A” es más extensa: “A-B-C-A”, repitiéndose esta conformación en la reexposición. De tal manera que se forma un rondo de nueve periodos.

Este movimiento la orquesta no abre el movimiento; el solista comienza con el tema “A”. La melodía comienza con tres negras de *re7* que se precipitan en forma de arpeggio descendente que inmediatamente sube (*re7-si-sol-re6-re7-si*), el siguiente compás en la dominante está construido de la misma manera dando la sensación de un ciclo que baja y sube, es decir que gira (Ej. 13).



En el compás 10 la orquesta toma la estafeta de la melodía presentada por la flauta. La sección “B” es presentada primero por la orquesta en el compás 22, en la tonalidad original, el tema se forma sobre una escala ascendente de Sol mayor. En el compás 36 la flauta toma la melodía en la tonalidad de la dominante, es decir Re mayor (Ej. 14).

<sup>24</sup> Originalmente el *tempo* de un *minuetto* era moderado, pero en las sinfonías de Haydn y Mozart se volvió más rápido y posteriormente se convirtió en el *scherzo* de algunas obras de Beethoven.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

En el inicio del tema “C” el acompañamiento sufre un cambio significativo cambiando a tresillos, mientras que la flauta presenta un motivo construido con base en dos terceras descendentes y una respuesta de 3 octavos con sus silencios intercalados para terminar con una resolución de dos cuartos descendiendo por tercera (Ej. 15).

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

En el compás 59 la orquesta toma los octavos del motivo de la flauta mientras que el solista tiene un pasaje técnico a base de arpeggios rotos (Ej. 16).

Con un regreso a la “A” en el compás 82 se cierra la exposición para que en el compás 107 comience la sección “D”. Esta sección presenta un nuevo tema en la flauta, el cual pasa hacia los oboes, tras lo cual se inicia un pequeño desarrollo (Ej.17).

The image shows a musical score for an orchestral section, measures 165-172. The score includes parts for Oboe I and II, Horn, Flute, Violin I and II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features various melodic lines and rests, with dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

La reexposición inicia en el compás 165 justo después de la fermata<sup>25</sup>. Esta sección se presenta exactamente en el mismo orden que la exposición. Las diferencias están en las regiones tonales: el tema “B” esta en la región de la subdominante y la “C” en la tónica y en un breve desarrollo al final de la sección “C”.

Para cerrar tanto el movimiento como el concierto se utiliza una coda en Sol Mayor, tras lo cual la orquesta retoma un fragmento de “B” a manera de conclusión.

<sup>25</sup> Una pequeña sección improvisada por el solista.

## Aportaciones Personales

- 1) Problema: Escoger los *tempos* adecuados para mantener el carácter de cada movimiento.

Solución: Pensar en una marca metronómica para indicar el tempo adecuado sería un error, cada movimiento tiene un carácter específico.

- a) Primer movimiento, marcado como *allegro maestoso* es un tanto marcial, lo cual evita que éste sea demasiado *allegro*, se debe buscar que el tempo refleje el carácter majestuoso<sup>26</sup> del movimiento.
- b) Segundo movimiento: *adagio, ma non troppo*, no debe ser demasiado lento, ya que su carácter es sumamente cantabile, y un tiempo demasiado lento podría volverlo pesado.
- c) Tercer movimiento: *Rondo. Tempo di menuetto*, como ya se explicó durante el análisis este movimiento es más veloz que los otros, lo cual se justifica por el carácter alegre y festivo del movimiento.

- 2) Problema: Elección de las articulaciones propias del estilo.

Solución: Existen varios tratados que pueden ayudarnos, sin embargo se debe elegir bien la frontera de tiempo con que se trabajara, es decir tratados sobre la música barroca y la clásica suelen ser muy cercanos, lo cual puede provocar confusión con respecto a que se usaba en cada periodo. En mi caso separe tratados con respecto a las fechas de aparición, busque tratados un poco posteriores a Mozart, considerando que primero se daba la práctica y después se escribía sobre ella. Dentro del tratado de

---

<sup>26</sup> *Allegro maestoso* traducido indica que el movimiento es alegre pero sobre todo majestuoso.

Devienne<sup>27</sup>, encontramos varios ejemplos acerca de cómo articular de distintas maneras. En mi caso específico, yo decidí respetar al máximo las articulaciones escritas por el autor, apoyándome en la versión “Urtext”, la cual se transcribe sin ser editada, o bien marca de forma distinta, por ejemplo mediante paréntesis, las sugerencias de articulación. Los únicos cambios realizados fueron para mantener un criterio común de articulación en cada movimiento.

3) Problema: Imposibilidad de agilizar pasajes virtuosos.

Solución: Normalmente el problema no es la agilidad de los dedos, sino la relación de estos con la articulación. Una articulación pesada o imprecisa puede alentar estos pasajes ya que al acelerarlos estos pueden sonar “embarrados”. Se debe comenzar por aligerar la lengua utilizando las sílabas “du-gu” para producir una doble articulación muy suave. Posteriormente se incorpora esta articulación a los pasajes problemáticos. El resultado será mucho más ágil y ligero.

4) Problema: Elección de la manera correcta de ejecutar los diversos adornos.

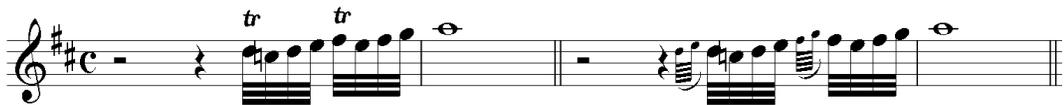
Solución: Una vez más me refiero a los tratados de la época. Al estar estos muy cercanos a los referentes al barroco existen pocas diferencias. Con respecto a los trinos de cadencias estos deben comenzar por la nota superior al igual que en el barroco, pero con la diferencia de que llevan una terminación, ya sea que ésta esté o no escrita (Ej. 18)

---

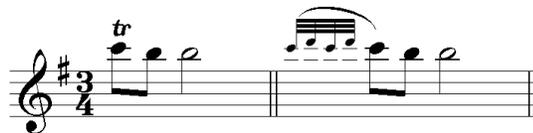
<sup>27</sup> François Devienne. Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte. (Italia: Studio per edizioni scelte, 1984), pp. 7-15.



Con respecto a los trinos que aparecen durante una melodía, estos deben ejecutarse de forma parecida a los mordentes si son sobre notas cortas (Ej. 19).



O bien con más de un batido si éste es sobre una nota más larga (Ej. 20)



Con respecto a las apoyaturas al parecer Mozart no hizo una clara diferencia entre apoyaturas largas o cortas. Sin embargo se pueden buscar patrones dentro de la misma obra que le den lógica y unidad a la melodía (Ej. 20).



5) Problema: Memorización. El papel de solista por si solo no nos exige que memoricemos, sin embargo es usual que el solista toque de memoria, esto evita que estemos ocultos tras un atril, además de proveernos de la tranquilidad de que conocemos perfectamente el concierto o pieza que se va a interpretar. Sin embargo el lograr una buena memorización puede ser la diferencia entre disfrutar o sufrir la experiencia.

Solución: Existen diferentes técnicas de memorización que solas pueden fallar pero en conjunto son casi infalibles.

- a) Memoria muscular o Kinestetica: ésta se logra con la repetición, los músculos y tendones aprenden la serie de movimientos, ésta perdura por mucho tiempo y funciona aun cuando el cerebro no se conecta a la acción de tocar, se puede trabajar mientras se distrae al cerebro. Su inconveniente es que si por algún error, por pequeño que éste sea, la secuencia se rompe, ésta es muy difícil de recuperar y se debe comenzar otra vez la sección para reencaminar la pieza.
- b) Memoria auditiva: Básicamente consiste en memorizar la melodía de tal manera que se pueda cantar de principio a fin, el instrumentista con un buen oído podrá reproducir esta melodía guiándose por como debe esta sonar. Esta estrategia de memoria es complicada a menos de que se posea un oído absoluto o muy bien entrenado.
- c) Memoria de las notas: es decir uno memoriza el texto de tal manera que este se puede solfear de memoria y hasta transcribir. Esta estrategia puede ser muy buena ya que te permite seguir a pesar de los pequeños errores.
- d) Memoria Analítica: puede ser la mas profunda de todas ya que para lograrla se deben analizar la armonía, modulaciones, estructura, digitaciones etc. El único problema de esta memoria radica es que si el instrumentista no tiene clara la teoría musical y tarda mucho, por ejemplo, en identificar las notas de cierto acorde y de cierta

modulación, lo cual podría tomarle mucho tiempo y hacer que se pierda, ya que hay que considerar que el tocar de memoria frente a un público genera un estado de estrés o tensión que puede desconcentrarnos.

La mejor estrategia es utilizar dos o más de éstas para que si una llegara a fallar la otra nos ayude a superar la laguna.

### Conclusión

Esta pieza presenta una gran cantidad de retos tanto técnicamente como interpretativamente, el presentarse frente a una orquesta requiere un mayor rango dinámico que la música de cámara ya que se corre el riesgo de que la orquesta suene mas fuerte que el solista, por otro lado la agilidad, ligereza y articulación pueden ser un problema ya que este concierto puede poner en evidencia cualquier debilidad del flautista. Interpretativamente es una pieza muy difícil ya que lograr una interpretación de acuerdo al estilo es una tarea realmente complicada, sin embargo esta pieza puede ser estudiada desde una edad musical relativamente joven hasta para músicos más experimentados, en ambos casos el aprendizaje que se obtiene de este concierto es enorme. En mi caso cada vez que vuelvo a estudiar este concierto encuentro una nueva dificultad que me permite crecer como flautista.

## Bibliografía

-Bas, Julio. Tratado de la forma musical. Traducción de Nicolás Lamuraglia, Argentina: Ricordi Americana.

-Eisen, Cliff y Sadie, Stanley. "Wolfgang Amadeus Mozart." En The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volumen 17, Inglaterra: Macmillan Publishers Limited, 2001.

-Ferrater Mora, José. Diccionario de filosofía. España: Editorial Ariel, 2004.

-Devienne, François. Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte. Italia: Studio per edizioni scelte.1984.

-Downs, Philip. La música clásica. España: Akal, 1998.

-Hugot et Wunderlich. Méthode de flûte. Suiza: Minkoff Reprint, 1974.

-Küster, Konrad. Mozart, a musical biography. Nueva York: Oxford University Press, 1996.

-Mishra, Jenifer. "Approaches to memorizing." En Flute Talk. Volumen 21, No. 5, pp. 17-19.

-Pestelli, Giorgio. La época de Mozart y Beethoven. Traducción de Carlos Caranci, España: Turner Libros y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

- Pla, Llacer. Guía analítica de formas musicales para estudiantes. España: Real Musical, 1982.
  
- Quantz, Johann Joachim. On playing the flute. Traducción de Edward R. Reilly, EEUU: Northeastern University Press, 2001.
  
- Rosen, Charles. El estilo clásico. España: Alianza Editorial, 2006.
  
- Randel, Don Michael. Diccionario Harvard de la música. México: Editorial Diana, 1997.
  
- Spaethling, Robert. Mozart's letters, Mozart's life. EEUU: W. W. Norton and Company, 2000.
  
- Toff, Nancy. The flute book. EEUU: Oxford University Press, 1995.
  
- Toff, Nancy. The development of the modern flute. EEUU: University of Illinois Press, 1986.
  
- Tromlitz, Johann George. The virtuoso flute-player. Traducción de Ardal Powell, EEUU: Cambridge University Press, 1991.
  
- Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. España: Spanpress Universitaria, 1997.
  
- Zaslaw, Neal. The complete Mozart. EEUU: W. W. Norton and Company, 1990.

# Sonata “Undine” Op. 167 para flauta y piano de Carl Reinecke

## Bosquejo Biográfico

Compositor, maestro, administrador, pianista y director alemán, Carl Reinecke nació el 23 de junio de 1824 en Altona. Recibió la educación musical de su padre, Rudolf Reinecke, quien fue un respetado teórico musical. Comenzó a componer a la edad de siete años y a los doce hizo su debut como pianista. A partir de 1845, comenzó a viajar por Europa como concertista. A su paso por Copenhague, fue elegido como pianista de la corte en 1846. Sus deberes incluían acompañar al violinista H. W. Ernst así como dar recitales propios. En el otoño de ese año, conoció a Mendelssohn, Hiller y a Schumann, de quienes recibió una gran influencia. Una visita posterior le dio la oportunidad de conocer a Liszt.

En 1851, se mudó a Cologne, donde ingresó al conservatorio Hiller como maestro de contrapunto; en este mismo conservatorio se le recomendó para trabajar con su par en Barmen, donde contribuyó, de 1854 a 1859, a elevar el nivel de la vida musical del pueblo, al ser director musical y líder de diversas agrupaciones y sociedades musicales. En 1860, su creciente reputación le consiguió un puesto en el Conservatorio de Leipzig como maestro de composición y de piano. Simultáneamente dirigió la *Gewandhaus Orchestra* de 1860 a 1895. Reinecke demandaba un alto grado de virtuosismo a sus músicos al exigirles claridad en su ejecución<sup>1</sup>. Se convirtió en miembro de la Academia de Berlín en

---

<sup>1</sup> Reinhold Site, The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Inglaterra: Macmillan Publishers Limited, 2001), volumen 21, pp 157-158.

1875 y recibió un doctorado honorario en 1885. En el año de 1897 se convirtió en director del Conservatorio de Leipzig después de haber sido maestro por treinta y siete años.

Como director de esa institución, se rodeó de maestros muy preparados, quienes compartían su forma conservadora de ver la música. Reinecke creía que era su deber conservar el ejemplo de los compositores clásicos. Bajo esta ideología, llevó al conservatorio a convertirse en uno de los más renombrados de Europa. Algunos de sus alumnos más destacados fueron Grieg, Riemann, Sinding, Svendsen, Weingartner y Wegelius, quien fue profesor de Sibelius. Reinecke se retiró en 1902, pero continuó su trabajo creativo hasta el día de su muerte, ocurrida 10 de marzo de 1910.

Entre sus trabajos más importantes encontramos numerosas composiciones para piano, las cuales muestran influencia de Mendelssohn en cuanto al estilo melódico; sin embargo, su lenguaje se acerca más al de Schumann<sup>2</sup>. Reinecke fue un maestro de la llamada "Hausmusik", música compuesta para ser tocada en lugares íntimos, donde pequeños grupos de personas se reunían para asistir a estos conciertos. La sonata para flauta y piano "Undine", basada en el cuento del mismo nombre del escritor alemán Friedrich De la Motte Fouqué, es una de sus obras más conocidas e interpretadas; así, como sus cuentos de hadas, basados en historias publicadas por él mismo bajo el seudónimo "Heinrich Carsten".

---

<sup>2</sup> Reinhold Site, The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Inglaterra: Macmillan Publishers Limited, 2001), volumen 21, p. 158.

## Contexto Histórico

El siglo XIX trajo consigo una nueva forma de pensamiento. Como reacción a la ilustración, surgió el romanticismo que buscó originalidad y libertad. Se consideró que la individualidad era la única realidad posible conocer y sentir concretamente. Al mismo tiempo el artista se sintió atraído hacia lo místico y lo misterioso. Para el espíritu romántico, la naturaleza contaba con estas características; ya no era sólo materia inerte gobernada por complejas leyes físicas, sino un mundo vivo que no debía ser extraño al hombre<sup>3</sup>. El romanticismo apareció primero en la poesía, después en la pintura y finalmente en la música, siendo ésta la manifestación más intensa<sup>4</sup>.

Durante este periodo se dio un cambio en lo que corresponde al sentido y función del arte: ya no debía imitar a la naturaleza sino que debía ser producto de la originalidad del artista y por lo tanto era, único e irrepetible.

La música fue revalorizada como la única verdaderamente romántica; la música vocal cedió el terreno a la instrumental, reconociéndole su esencia más auténticamente imaginativa y evocativa; se creó una polaridad entre la música concreta, que estaba libre de condicionamientos de lugar, espacio, tiempo o función social, la cual no debía tener ni influencias ni mezcla con otras expresiones artísticas<sup>5</sup>. Por otro lado la música programática surgió a partir del deseo de llegar a una unidad en las artes, de manera que al ser la música la imagen de lo absoluto, engloba y absorbe a las demás artes. Dentro de esta concepción, una corriente mezcló la poesía con la música, utilizando ideas extra-

---

<sup>3</sup> Renato Di Benetto, El siglo XIX (España: Turner Libros y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999), p 4.

<sup>4</sup> Alfred Einstein, La música en la época romántica (España: Alianza Editorial, 1986.), p 14.

<sup>5</sup> Renato Di Benetto, El siglo XIX (España: Turner Libros y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999), p 7.

musicales. Tal fue el caso de la sonata “Undine” que está basada en el cuento del mismo nombre.

Del mismo modo se dio una polaridad entre las grandes formas musicales, como el poema sinfónico, y las pequeñas formas más íntimas que buscan las zonas más secretas y personales del alma, como lo muestran las producciones pianística de Chopin y Schumann; dentro de toda esta intimidad, se dio el virtuosismo más evidente así como la máxima brillantez<sup>6</sup>.

### Historia original de Friedrich de la Motte

La historia trata acerca de Ondina, una ninfa acuática hija del rey del océano; la cual crece bajo el cuidado de una pareja de pescadores que vivían en una cabaña junto a un lago. Un día, el joven caballero Huldebrando llegó a la casa después de haberse perdido en el bosque, conoce a Ondina y se enamora; pero había un problema, Ondina no tenía un alma, pero podía conseguirla al desposarse con un mortal, así que los dos jóvenes se casaron con la promesa de que Huldebrando jamás le sería infiel. Después de la boda, ella le confesó quien era, le hablo de su tío Kühlenborn, un espíritu acuático ermitaño que era muy temido y respetado en los ríos y riachuelos cercanos. Al regresar al hogar del caballero, fueron recibidos amablemente por Bertalda, quien estaba enamorada de Huldebrando. Una rivalidad muy fuerte surge entre las dos mujeres. A pesar de esto, la pareja de recién casados protege a Bertalda, ante la desdicha de ser expulsada por sus padres. Esto no le pareció a Kühlenborn, quien comenzó a molestar y atacar a Bertalda. Ante tal situación, Huldebrando tomó partido a favor de Bertalda, y le reclamó a Ondina cada acción de su tío como si de ella fuera la

---

<sup>6</sup> Alfred Einstein, La música en la época romántica (España: Alianza Editorial, 1986.), pp. 14-15.

culpa. La situación llegó al límite durante un viaje en barco, en el cual Huldebrando rechazó a Ondina, exigiéndole que regresara con los suyos. Ondina estalló en llanto y se despidió de su amado para después lanzarse a las olas, donde desapareció, no sin antes advertir a su esposo que siempre fuera fiel a su recuerdo. Huldebrando sufrió mucho, pero pasado un tiempo comenzó a olvidar y se casó con Bertalda. En su noche de bodas, surgió de la fuente del patio una pálida figura femenina envuelta en velo blanco, la cual lloraba amargamente y dirigiéndose al castillo de Huldebrando, recorrió lentamente el castillo acompañada de un silencio mortal. Al llegar a la habitación de Huldebrando, lo besó; este beso traía consigo la muerte; acto seguido, regresó lentamente a la fuente de la cual había surgido. Huldebrando fue enterrado y de la tierra surgió un manantial que corrió a lo largo del césped para separarse en dos y rodear la tumba. Se decía que era Ondina que rodeaba con sus brazos a su amado esposo.

### Flauta Romántica

El siglo XIX fue un periodo de intensa actividad en lo que respecta al desarrollo de la flauta; llegó a tener hasta diecisiete llaves y extensiones en el rango, que lograron extender el registro hasta bajar a un sol grave; sin embargo, la flauta de ocho llaves era el instrumento más usual tanto para fines del siglo XVIII como para principios del XIX.

La culminación en su desarrollo fue la construcción de la flauta con sistema *Boehm*, la cual, con algunas actualizaciones, es la flauta que conocemos hoy. Para llegar a este grado de evolución fueron necesarias algunas innovaciones, las cuales Boehm sintetizó para crear un sistema mecánico que no

sólo impactaría en la construcción de flautas sino también en el desarrollo de todos los instrumentos de aliento madera.

La primera de estas innovaciones fue el uso de postes atornillados al cuerpo de la flauta que fueron usados para montar llaves en flautas de cristal; esta aportación fue hecha por Claude Laurent en 1806, Este nuevo sistema se aplicó también a las flautas de madera (Fig. 1).

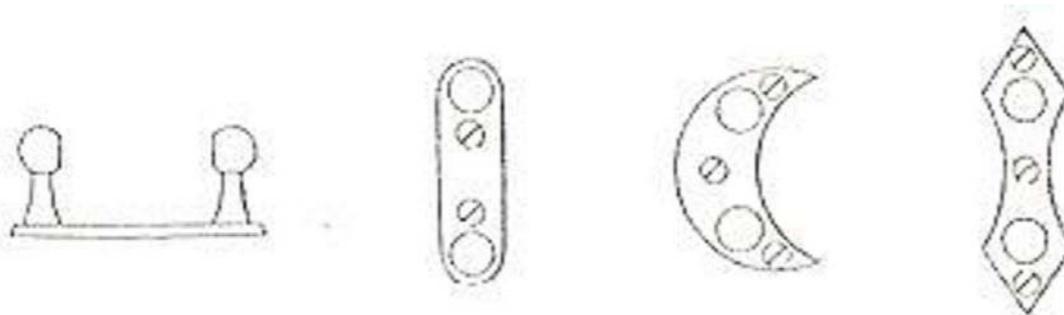


Fig. 1 Postes utilizados para montar las llaves en flautas de cristal y madera.

Toff, Nancy, The flute book (EEUU: Oxford University Press, 1995.), p. 49.

En 1808, Frederick Nolan creó un sistema de llaves abiertas que eran cerradas mediante palancas que se conectaban con aros de metal sobre los agujeros de la flauta que eran cerrados por los dedos; de esta manera, se cerraban simultáneamente la llave abierta y el agujero correspondiente a ese dedo.<sup>7</sup> (Fig. 2)

---

<sup>7</sup> Nancy Toff, The development of the modern flute (EEUU: University of Illinois Press, 1986), pp. 32-46.

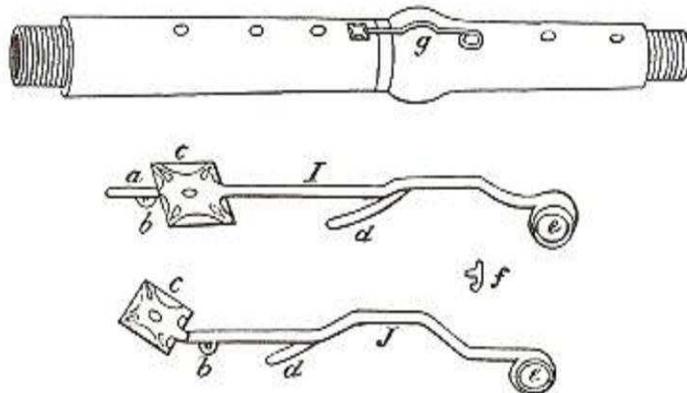


Fig. 2 Sistema de llaves abiertas. Nancy Toff, The development of the modern flute (EEUU: University of Illinois Press, 1986), p. 36.

A pesar de todos estos avances la flauta aún tenía muchos defectos, entre ellos su sonoridad, la cual no podía competir contra la de una orquesta sinfónica; al mismo tiempo que la necesidad de expresión demandaba una gran variedad de colores en el sonido. Ante esta situación, Boehm desarrollo una serie de mejoras acústicas y mecánicas para la flauta:

-Una cabeza que llamo *parabólica*, la cual tenía un diámetro de 17 mm. cerca del corcho, el diámetro aumentaba hacia el cuerpo llegando a 19 mm. donde se unía la cabeza con el cuerpo. El cuerpo y el pie eran cilíndricos, con un diámetro de 19 mm.<sup>8</sup> (Fig. 3).

<sup>8</sup> Theobald Boehm, The flute and flute-playing (EEUU: Dover Publications, 1964), pp. 16-20.

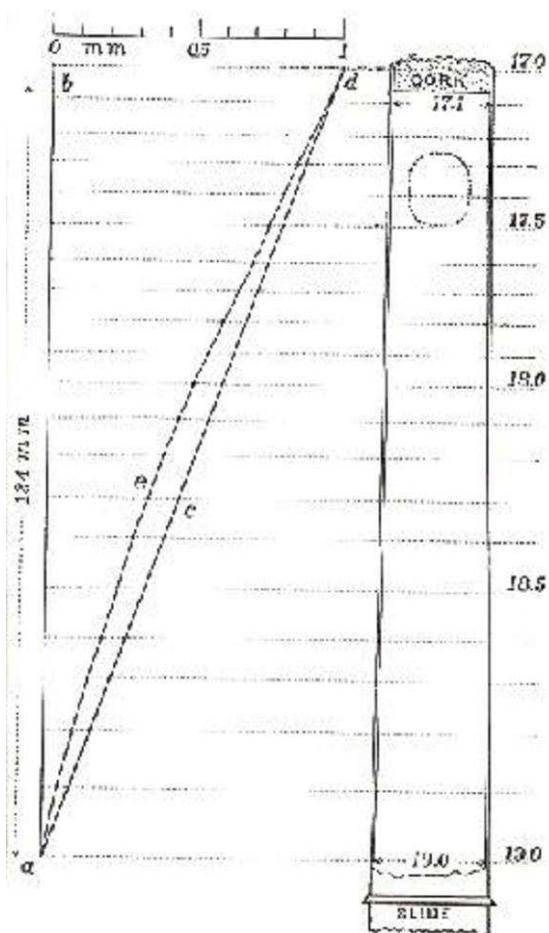


Fig. 3 Cabeza parabólica.

Boehm, Theobald. The flute and flute-playing (EEUU: Dover Publications, 1964), p. 18.

-Ensanchó el diámetro de los agujeros, ya que una mejor ventilación aumentaba el volumen del sonido. Boehm decía que los agujeros debían ser tan grandes como se pudiera para dar el efecto de acortamiento del tubo.

-Colocó los agujeros de un modo acústicamente correcto.

-Alargó el grano a 12 mm., ya que un grano más grande produce un sonido más fuerte<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Theobald Boehm, The flute and flute-playing (EEUU: Dover Publications, 1964), pp. 20-23.

En cuanto a los avances mecánicos, Boehm transformó las llaves conectándolas entre sí, creando todo un sistema mecánico que no solo impactaría a la flauta, sino a toda la familia de las maderas. Excepto por algunos detalles y correcciones ésta es la que conocemos actualmente. Su flauta tenía todas las llaves con que cuenta una flauta actual en do<sup>10</sup>(Fig. 4 y 5).

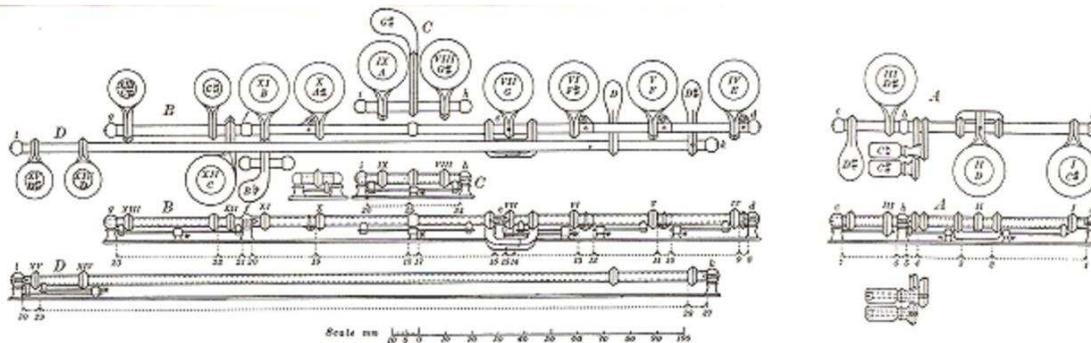


Fig. 4 Esquema del sistema Boehm. Boehm, Theobald. The flute and flute-playing (EEUU: Dover Publications, 1964), pp. 78-79.

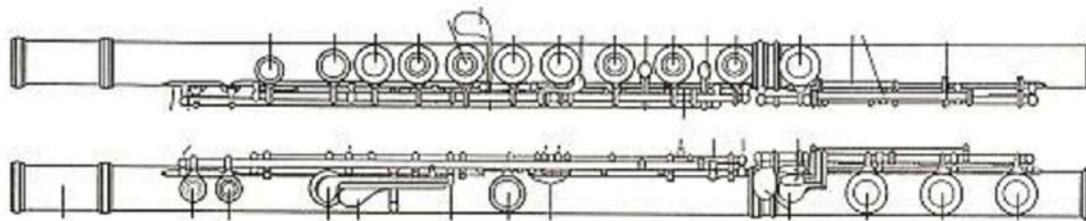


Fig. 5 Esquema de la flauta actual. Phelan, James. The complete guide to the flute and piccolo (EEUU: Bukart-Phelan Inc.), p. 29.

<sup>10</sup> Theobald Boehm, The flute and flute-playing (EEUU: Dover Publications, 1964), pp. 79-99.

## Análisis

Esta sonata consta de cuatro movimientos que son *Allegro*, *Intermezzo* (*Allegro vivace*), *Andante tranquillo* y *Finale* (*Allegro molto*). No está especificado que parte de la historia narra cada movimiento, sin embargo alguien que haya leído el cuento podrá asociar perfectamente la trama de la historia.

Primer movimiento: Allegro

<b>Sección</b>	<b>Tema</b>	<b>Compás</b>	<b>Región Tonal</b>
Exposición	A	1-32	mi m
	B	33-60	si m
	A	61-82	mi m
Desarrollo	A´	83-198	Si M, Re M,
	B´		fa#m,
	A´		Do# M, la m,
Reexposición	A	199-214	mi m
	B´´	215-250	Mi M
	A	251-269	mi m

Compuesto en forma sonata<sup>11</sup>, este movimiento escrito en seis octavos comienza con una melodía en *mi menor* que ondula sobre la tónica y la quinta, el cual nos puede evocar un ambiente acuático (Ej. 1).

---

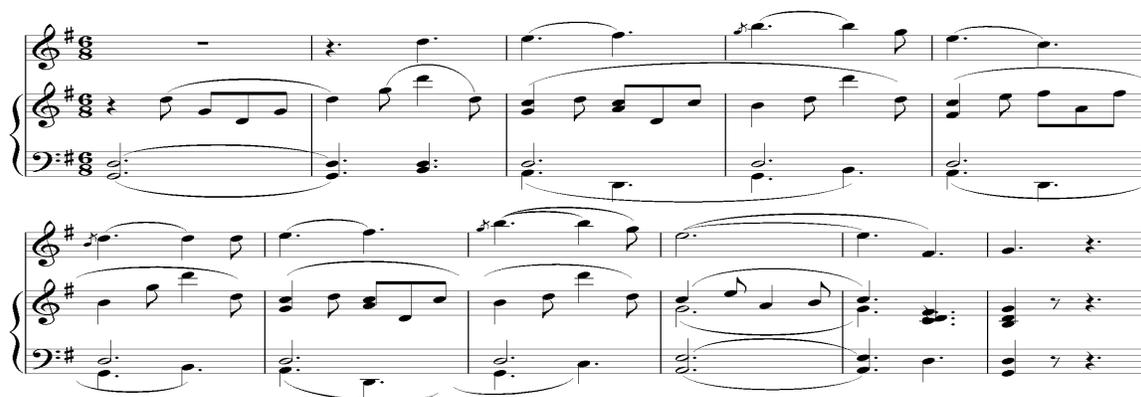
<sup>11</sup> La estructura de la forma sonata se explicó en el capítulo anterior. pp. 27-28.



Comenzando en un matiz *piano* que va creciendo periódicamente hasta llegar al *forte* en el compás 21, la música nos va introduciendo lentamente al mundo acuático de la Ondina, para después del compás 33 acelerar el ritmo de la mano derecha del piano a dieciseisavos, dando el efecto del fluir del agua que corre velozmente, con lo cual se abre paso el tema “B” que aparece en el compás 40. El cual es una melodía más cantable que podría ser el tema de Undine (Ej. 2).



Posteriormente se regresa al tema “A” sólo que esta vez la melodía la lleva el piano mientras que la flauta presenta un contrapunto melódico también cantabile pero de un carácter que podría ser llamarlo anhelante (Ej. 3).



En el compás 80 aparecen barras de repetición que nos llevan a repetir toda la exposición. Después de esta repetición comienza el desarrollo; el cual claramente trabaja con los temas “A” y “B” manteniendo la misma estructura A-B-A, mezclándolos con pasajes de semicorcheas tanto en la parte del piano como de la flauta. La reexposición comienza en el compás 199: una vez más mantiene la estructura A-B-A, siendo que la primera aparición de “A” en la reexposición y de “B” son en *Mi* mayor, posteriormente regresa a menor en una nueva “A” a manera de coda.

Segundo movimiento: Intermezzo. Allegro vivace.

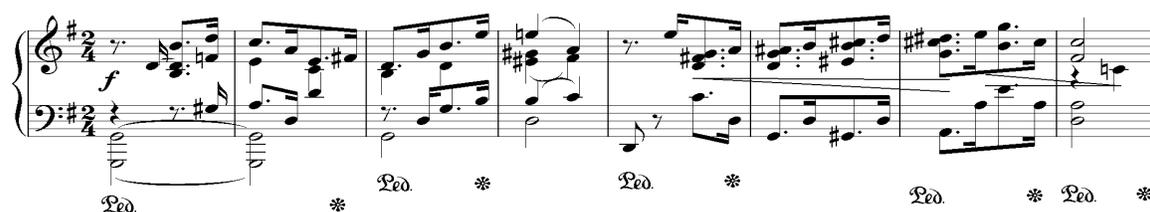
Sección	Compás	Región Tonal
A	1-34	si m
B	35-67	Sol M
A	68-99	si m
C	100-133	Si M
A	134-165	si m

Con forma de rondo este movimiento contrasta en carácter con el anterior; siendo este alegre e inquieto, tal como el carácter de Undine. Esta escrito en un compás de dos cuartos, el ritmo es constante en dieciseisavos plagados de contratiempos. La flauta contesta al piano como si conversaran animada y atropelladamente de tal manera que la resultante rítmica es un flujo permanente, es decir, siempre se está escuchando un dieciseisavo ya sea realizado en el piano o en la flauta (Ej. 4).

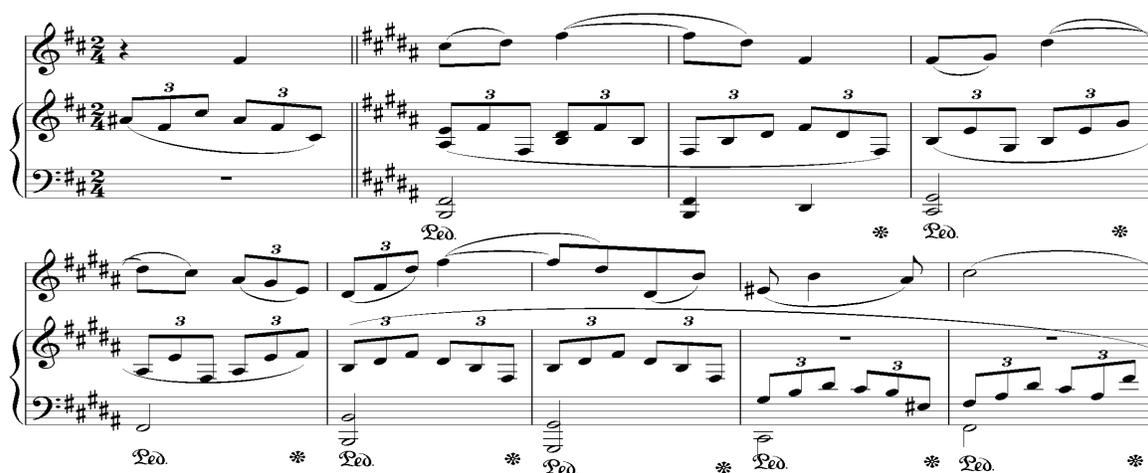
The image displays a musical score for a piano piece in 2/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a melodic line in the left hand. Dynamics include *f* and *mf*. The second system features a *tenuto* marking and continues the melodic and accompanimental lines. The third system includes a first ending bracket and a dynamic change to *f*. The key signature has two sharps (F# and C#).

La parte “B” es un sólo de piano, sin embargo aparecen notas opcionales en el caso de que la sonata sea tocada con violín o clarinete en *la*<sup>12</sup>. Esta sección es contrastante, ya que cambia el ritmo por figuras de octavo con puntillo y dieciseisavo (Ej. 5).

<sup>12</sup> A pesar de que la sonata es original para flauta también se podía tocar con clarinete en *la* o violín como lo indica la partitura.



En el compás 68 aparece nuevamente la sección “A” casi igual que en la exposición a excepción de los últimos compases. La sección “C” es nuevamente contrastante, está marcada como *Più lento, quasi andante* y se caracteriza por el juego rítmico de tres contra dos que se da entre los tresillos del piano y los octavos de la flauta. Esta sección es muy tranquila y *cantabile*, algunas interpretaciones la marcan como el momento en que Undine se enamora de Huldebrando (Ej. 6).



El movimiento termina con una nueva aparición de la sección “A” completa.

Tercer movimiento: Andante tranquilo.

Sección	Compás	Región Tonal
A	1-35	Sol M, Lab M, Sol M
B	36-53	si m
A	54-67	Sol M

Este movimiento tiene una forma “A-B-A” esta escrito en la tonalidad de Sol mayor casi durante todo el movimiento. Durante la sección “A” la melodía se mantiene en un movimiento constante y calmado a base de octavos que forman frases cortas que son contestadas por el piano en su mano derecha. En el compás 9 se repite el tema, pero con la variante de que las voces son intercambiadas, la voz que era de la flauta pasa al piano y la flauta es ahora quien contesta dando la sensación de un delicado dialogo, que bien podría relacionarse con una conversación amorosa (Ej. 7).

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-35) is marked *p dolce* and features a flute melody in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part consists of eighth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand. The second system (measures 36-53) is marked *f* and shows a more active piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and chords in the left hand. The flute part continues with a melodic line. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *ped.* (pedal), and articulation marks like asterisks and slurs.

La sección “B”, mucho mas tensa, marcada como *molto vivace*, escrita en la tonalidad de si menor y con un ritmo constante de tresillos, podría representar la amenaza de Kühlenborn, ya que el ritmo atresillado desde el primer movimiento se ve asociado con el agua (Ej. 8).

The image shows a musical score for section B, consisting of two systems of piano and bass staves. The key signature is B minor (two sharps) and the time signature is common time (C). The score is characterized by a constant triplet rhythm. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic and a *mormorando* marking. The second system starts with a *fp* dynamic. The score concludes with a change in key signature to B major (two sharps) and includes several *Ped.* (pedal) markings with asterisks.

En el compás 54 la calma regresa al volver a la sección “A” en la tonalidad inicial de Sol mayor, con lo cual se cierra el movimiento.

Cuarto movimiento: Allegro Molto

Sección	Compás	Región Tonal
A	1-89	mi m
B	90-159	mi m
A1	160-228	mi m, Mi M, Lab M
B1	229-278	Mi M, mi m
coda	279-317	Mi M

Este movimiento es el más tenso. Comienza con un acorde de sexta aumentada y a pesar de que casi todo el movimiento está en la tonalidad de *mi* menor, Reinecke utiliza gran cantidad de acordes alterados que provocan la tensión necesaria para dibujar la desesperación de una Undine rechazada, abandonada y engañada. El tema “A” esta formado por intervalos de cuarta que bien parecen ser un grito desesperado, el que en conjunción con los octavos del piano, logra el efecto de desesperación (Ej. 9).

The image displays a musical score for the fourth movement, 'Allegro Molto'. It is written for piano and consists of two systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating the key of D minor. The tempo is marked 'Allegro Molto'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes, while the right hand plays a melodic line with intervals of a fourth. Dynamics include 'f' (forte) and 'dolce'. Pedal markings ('Ped.') and asterisks (\*) are used to indicate specific pedaling techniques. The second system continues the melodic and rhythmic development, maintaining the same key signature and tempo.

La sección “B” es contrastante, la flauta cambia por tresillos de negra mientras que el piano cambia su movimiento en octavos tomando también los tresillos de negra como base. Estos tresillos no buscan un efecto acuático, solo imprimen una variante a la desesperación ya mostrada que poco a poco regresar a la tensión anterior, retomando la melodía de “A” (Fig. 10).

*Un poco più tranquillo*

The musical score for Figure 10 consists of two systems. The first system shows the flute and piano parts. The flute part begins with a triplet of eighth notes, followed by a melodic line. The piano part features a bass line with octaves and triplets of eighth notes. The tempo is marked 'Un poco più tranquillo' and the mood is 'dolce'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'péd.' and asterisks indicating specific measures.

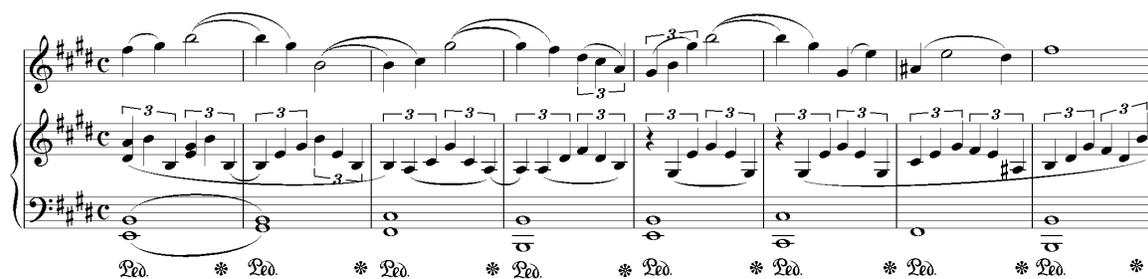
La melodía avanza hacia el compás 136 en donde los tresillos de negra retoman energía e impulso nuevamente, esta vez evocando una intención de agua que brota, tal vez en referencia al momento en que Undine brota de la fuente del palacio con la misión de asesinar a su esposo infiel (Ej. 11).

The musical score for Figure 11 consists of two systems. The first system shows the flute and piano parts. The flute part begins with a triplet of eighth notes, followed by a melodic line. The piano part features a bass line with octaves and triplets of eighth notes. The score includes dynamic markings like 'p' and 'péd.' and asterisks indicating specific measures.

Tras esta sección se retoma “A” con mucha más desesperación, acrecentándola cada vez más hasta culminar en un clímax cuyo movimiento explota en el compás 262 con una sección marcada “*con tutta la forza*” en la cual la flauta dibuja arpeggios que descienden desde la octava más aguda, los cuales podrían ser el último grito de Undine y tal vez marcan la muerte de Huldebrando (Ej. 12).

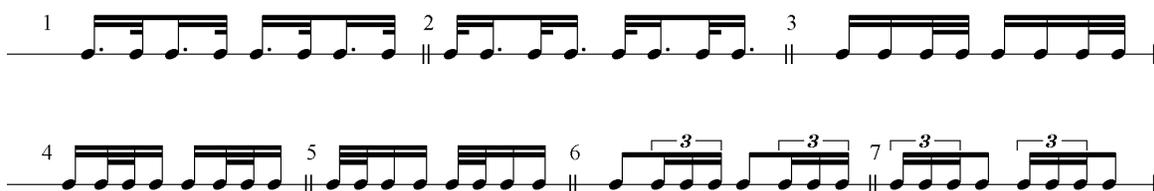


Después de esto la tensión desciende hasta tomar una coda proveniente de segundo movimiento en la tonalidad de Mi mayor a manera de remembranza del amor de Undine la cual, según la historia pasa el resto de su vida abrazando la tumba de su esposo (Ej. 13).

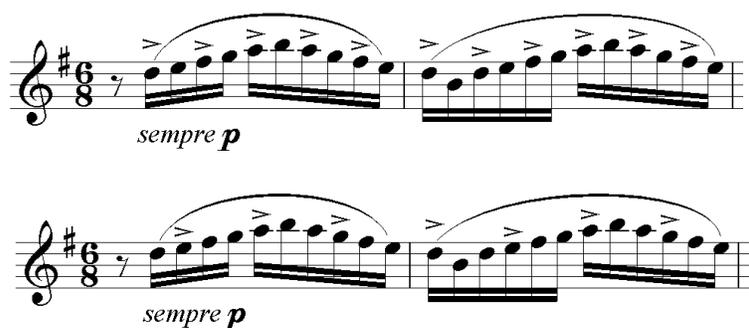




Solución: Pensar primero en la coordinación y después en la agilidad. Se deben estudiar estos pasajes primero lento asegurándose de que todos los dedos tienen el movimiento más eficiente posible, es decir que no se levanten demasiado, que no estén tensos y que se muevan bien sincronizados. Después se pueden estudiar aplicando los siguientes patrones rítmicos<sup>13</sup>:



Una vez realizado este trabajo se puede alterar la acentuación de las siguientes maneras:



Y por último se estudiará con velocidades progresivas, por ejemplo 60-70-80 la negra con puntillo, asegurándose de no generar tensión en los músculos de los dedos, manos y brazos al aumentar la velocidad; esto para

<sup>13</sup> Estos patrones rítmicos están conformados para grupos de cuatro notas, para aplicarlos se deben reacomodar los acentos del compás. Cada compás contiene doce dieciseisavos en dos grupos de seis, estos mismos se reagruparán en tres grupos de cuatro dieciseisavos.

conseguir agilidad. También se estudiará con velocidades regresivas (80-70-60) a fin de conseguir control en el movimiento.

- 3) Problema: Sonoridad de notas agudas. Se debe evitar ensuciar el sonido en los pasajes o notas agudas.

Solución: El sonido se produce al chocar la columna de aire contra el bisel de la flauta, ésta se divide, una parte entra a la flauta quedando el resto afuera, esto provoca que las moléculas de la flauta vibren produciendo el sonido. Un buen sonido mantiene un equilibrio entre la cantidad y la velocidad del aire que se traduce en la presión con la que éste sale, pero cuando se aumenta la cantidad o velocidad del aire al tratar de producir notas agudas se genera un aumento de presión, si a esto se le suma que se suelen apretar los labios reduciendo el espacio por el cual sale el aire, se provoca un efecto de compresora de aire que ensucia el sonido<sup>14</sup> y produce un sonido penetrante de un color duro y demasiado metálico. La manera de solucionar este problema es ajustar la válvula de salida del aire, es decir la abertura de los labios de manera que al ampliar el área por la cual sale el aire, éste no aumenta su presión y por lo tanto el sonido es limpio y bien timbrado.

#### Segundo movimiento: Intermezzo

- 1) Problema: Una articulación imprecisa puede ensuciar el sonido junto con una coordinación deficiente entre el movimiento de los dedos y la articulación puede estropear el carácter alegre y ligero de la sección "A".

---

<sup>14</sup> Consideramos un sonido "limpio" al que no incluye ruidos o sonidos ajenos como puede ser el sonido de aire, de burbujas de saliva que revientan o cualquier otro que moleste.

Solución: Los labios al igual que todos los demás músculos del cuerpo mantienen un tono muscular, que en el caso de los flautistas nos ayuda a dirigir y controlar la columna de aire; sin embargo cuando se produce una articulación “explosiva” se genera una cantidad excesiva de presión que provoca que los labios pierdan su forma momentáneamente, por consecuencia se pierde el control de la columna de aire, y éste sale en todas direcciones provocando un efecto de aspersor. Por esta razón se produce un sonido difuso y en el caso de notas cortas provoca que el sonido no logre formarse. Para evitar este problema se debe trabajar primero con el sonido, estudiando toda la sección ligada y buscando un sonido homogéneo en todas las notas.

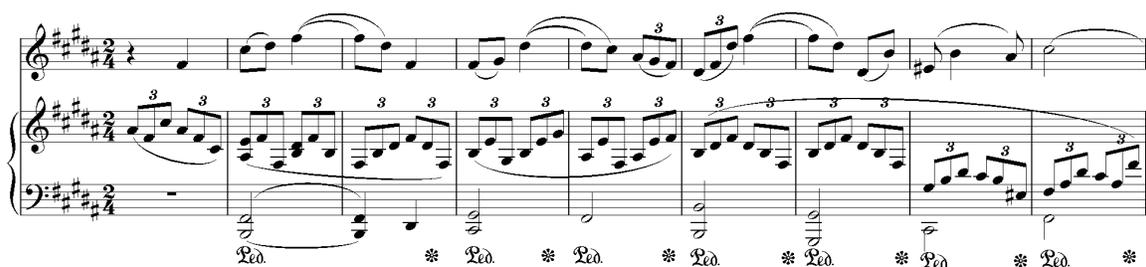
Posteriormente se procede a incorporar la doble articulación muy suavemente, no pensando en “tu-ku” sino en una articulación menos incisiva como “du-gu”. Para trabajar con la doble articulación se puede duplicar cada nota, de esta manera se trabaja con la articulación sin necesidad de preocuparse por la agilidad del pasaje.



2) Problema: Atresillar los ritmos binarios provocando que no se entienda la diferencia entre estos y los accidentes rítmicos de los tresillos.



Solución: Este problema suele ocurrir cuando el flautista toca de “oído” siguiendo el ritmo del piano, el cual lleva un movimiento constante en tresillos. Al no conocer bien el ritmo o al no tener clara conciencia del “dos contra tres” que debe producirse entre la flauta y el piano, se corre el riesgo de seguir al piano atresillando los octavos.



Esto se corrige experimentando ambos ritmos; estudiándolos a manera de birritmia. Se estudia solfeando el ritmo de la parte de flauta y palmeando la mano derecha del piano, después se invierte palmeando la flauta y solfeando el piano. Esto ayudara a crear la conciencia de ambos ritmos en conjunto.

The image shows a musical score for Flute and Piano in 2/4 time. The Flute part (top staff) starts with a quarter rest, followed by eighth notes with slurs and triplets. The Piano part (bottom staff) consists of eighth notes with triplets throughout. The score is enclosed in a large bracket on the left.

Tercer movimiento: Andante tranquilo.

- 1) Problema: Monotonía en la interpretación del movimiento.

Solución: Se debe tener claro la emoción que se desea transmitir. Una vez resuelto esto se puede trabajar con diferentes colores de sonido, los cuales nos ayudarán a provocar mayor o menor énfasis y tensión durante el discurso. Estos cambios de color se pueden producir aumentando y disminuyendo la velocidad del sonido, lo cual nos ayudara a ir de un sonido muy timbrado y tenso a un sonido suave y amable.

- 2) Problema: Coordinación y agilidad en la sección central marcada como *Molto vivace*.

Solución: Los acentos naturales del compás suelen ser puntos de apoyo, tanto musical como físicamente. El tener confusión acerca de estos acentos provoca que nos apoyemos demasiado o en lugares errados, esto se manifiesta musicalmente cuando en vez de escucharse la frase se escucha

cada pulso entrecortando a la misma. Físicamente se manifiesta en tensión y falta de agilidad. Pongamos como ejemplo a un bailarín que debe ejecutar una serie de pasos, si apoya su peso en cada paso que da, su baile será pesado y torpe, sin embargo si tiene claro sus puntos de apoyo y suspensión su baile será ágil. En el caso de este fragmento musical se corre el riesgo de apoyarse en la primera nota de cada tresillo, si en cambio uno se apoya únicamente en la primera nota de cada compás, las demás notas podrán fluir libremente. Para acostumbrarse a esto se pueden colocar calderones imaginarios sobre la primera nota de cada compás sintiendo el apoyo ahí mientras las demás notas deben fluir libremente para reposar en el siguiente calderón.



Cuarto movimiento: Finale.

- 1) Problema: Falta de precisión en el manejo de la energía del movimiento, que puede provocar errores en el flujo de la emoción contenida en el sonido; así como cansancio excesivo, lo cual puede mermar la interpretación del final de la pieza.

Solución: Este movimiento por su naturaleza inestable y tensa requiere de mucha energía y control para lograr una interpretación exitosa. Cuando una persona corre un maratón debe entrenar su cuerpo para soportar el esfuerzo que esta prueba requerirá, si el atleta se confía a caminar todos los días pensando que el día de la competencia dará su mejor esfuerzo, éste no lograra correr mucho, pero si todos los días se esfuerza como si

fuera el maratón, el día que deba competir lograra llegar sin problemas. Con éste movimiento sucede algo muy similar, la insistencia del matiz *forte* así como la gran cantidad de notas agudas pueden provocar deficiencias en la emoción provocadas por el cansancio si uno no entrena a su cuerpo a resentir las exigencias que éste representa.

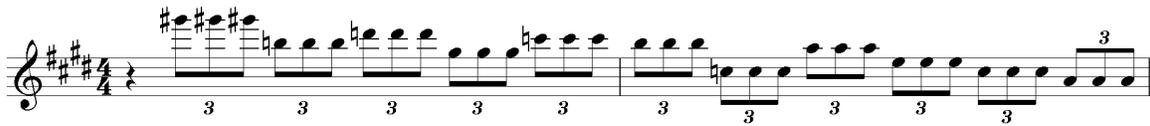
Los labios no tienen el tono muscular necesario para manejar la columna de aire y nuestro cerebro no está acostumbrado a la cantidad de oxígeno que correrá por nuestra sangre. Se debe estudiar este movimiento con toda la fuerza que requiere la interpretación conociendo perfectamente las capacidades de nuestro cuerpo y descubriendo su propio límite, para que el día de la presentación pública el cuerpo esté preparado.



2) Problema: Articulación y agilidad en los tresillos de negra.



Solución: Éstos deben estudiarse al igual que el segundo movimiento primero ligado y lento para conseguir el mejor sonido posible. Después se triplicara cada nota utilizando la triple articulación (du-gu-du) de esta manera se trabaja con la articulación y la coordinación.



Posteriormente se pueden utilizar velocidades progresivas y regresivas<sup>15</sup>.

## Conclusión

La sonata de Reinecke es una obra muy importante dentro del repertorio flautístico, ya que además de su belleza, la inmensa serie de emociones que genera y la hermosa historia que narra; ésta representa un reto para cualquier flautista que la enfrente, no solo a nivel técnico, lo cual podría por si solo justificar su importancia, sino también por expresiones emocionales que requiere para lograr una buena interpretación.

Para mi es una obra que me llena por completo ya que me permitió crecer infinitamente como flautista, obligándome a desarrollar y perfeccionar mi técnica y más importante aun me hizo crecer como artista, permitiéndome explorar sin reservas dentro de su infinita gama de emociones y sensaciones. Estoy segura de que cada vez que vuelva a tocar esta pieza descubriré más retos, pero también sé que cada vez que la vuelva a enfrentar me brindara mil satisfacciones.

---

<sup>15</sup> Las cuales se explicaron durante las aportaciones del primer movimiento (inciso 2 p. 59).

## Bibliografía

-Boehm, Theobald. The flute and flute-playing. EEUU: Dover Publications, 1964.

-Di Benetto, Renato. El siglo XIX. España: Turner Libros y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

-Eastman, Edith. "Reinecke's Undine Sonata." En Flute Talk. Volumen 12, No.9, pp. 20.

-Einstein, Alfred. La música en la época romántica. España: Alianza Editorial, 1986.

-De la Motte Fouqué, Friederich. Ondina. España: Luberduplex, 2002.

-Phelan, James. The complete guide to the flute and piccolo. EEUU: Bukart-Phelan Inc.

-Pla, Llacer. Guía analítica de formas musicales para estudiantes. España: Real Musical, 1982.

-Randel, Don Michael. Diccionario Harvard de la Música. México: Editorial Diana, 1997.

-Sietz, Reinhold. "Reinecke, Carl." En The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volumen 21, Inglaterra: Macmillan Publishers Limited, 2001.

-Toff, Nancy. The flute book. EEUU: Oxford University Press, 1995.

-Toff, Nancy. The development of the modern flute. EEUU: University of Illinois Press, 1986.

-Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. España: Spanpress Universitaria, 1997.

-[http://www.babab.com/no01/carl\\_reinecke.htm](http://www.babab.com/no01/carl_reinecke.htm), consultada el 3 de marzo de 2007.

-<http://www.naxos.com/composerinfo/855.htm>, consultada el 3 de marzo de 2007.

# Toccata para flauta y guitarra de Eduardo Angulo

## Bosquejo Biográfico

Eduardo Angulo nació en la ciudad de México el 14 de enero de 1954, e inició sus estudios musicales a muy corta edad. A los cinco años comenzó con el piano, teniendo a su madre como maestra. Dos años después ingresó al Conservatorio Nacional de Música, del cual se graduó con honores en 1973. Continuó su educación en el Real Conservatorio de la Haya bajo la tutela del maestro Vladimir Vufman; con el realizó estudios de violín y composición. En esta institución se integró a la orquesta, de la cual llegó a ocupar el lugar de concertino; y formó un cuarteto de cuerdas con el que se presentó constantemente por Europa. Al regresar a México en 1976 se dedicó casi por completo a la composición. La mancuerna Miguel Ángel Villanueva – Eduardo Angulo surgió tal vez por la afinidad entre las ideas y conceptos musicales que ambos tienen. De esta relación han surgido una gran cantidad de obras escritas para flauta transversa.

Parte del encanto de la música de Eduardo Angulo recae en el hecho de que “Trata a la flauta como flauta<sup>1</sup>”, es decir se niega a experimentar recurriendo a golpes y ruidos o haciéndola ir en contra de su naturaleza.

La belleza de su música así como las exigencias técnicas a las que es sometido el intérprete hacen de su obra integral para flauta una importante parte del repertorio flautístico mexicano contemporáneo.

---

<sup>1</sup> Xavier Quitarte, “Angulo: Bajo el influjo del realismo mágico” Milenio 6 de febrero de 2007.

Actualmente Eduardo Angulo radica en la ciudad de México, donde alterna sus actividades como concertista y compositor.

### Contexto Histórico

Debido al gran eclecticismo existente, entender la música contemporánea puede ser una tarea muy difícil, ya que existen pocos textos referentes a lo que ocurre actualmente. Sin embargo, es posible tratar de entender el proceso evolutivo de la música mexicana a partir de nuestra independencia (1821), la cual tuvo influencia en el surgimiento del sentimiento nacionalista, que en el ámbito musical tomó tiempo en llegar, ya que durante la primera mitad del siglo XIX la música mexicana se limitó a copiar los estilos europeos, sobre todo el italiano.

Poco a poco el nacionalismo<sup>2</sup> se infiltró con los virtuosos pianistas del periodo porfirista, que hicieron arreglos para piano de canciones y danzas folklóricas; esta tendencia se desarrolló por el impacto de la Revolución Mexicana (1910-1927). Manuel M. Ponce se inspiró en muchos tipos de folklore musical mestizo, que se revelan en el uso de hemiolas y alternación de grupos rítmicos binarios y ternarios.<sup>3</sup> Durante el periodo post-revolucionario surgió el Renacimiento Azteca<sup>4</sup>, que se inspiraba en la cultura indígena del periodo pre-colombino; se pensaba que el yugo europeo sólo podía eliminarse si se regresaba a la situación

---

<sup>2</sup> Que buscó reconciliar las técnicas europeas más avanzadas con elementos rítmicos y melódicos del folklore propio del país.

<sup>3</sup> Gerard Behage, La música en América Latina (Venezuela: Monte Avila Editores, 1976), pp.145-185.

<sup>4</sup> Esta termino es usado por Gerard Berage en su libro titulado "La música en América Latina" sin embargo no es del todo acertado, ya que el interés y la inspiración no se limitaba solo a la cultura Azteca, también incluía al resto de las culturas precolombinas.

artística de aquella época. Se formó todo un movimiento indigenista en las artes mexicanas que intentó retornar a la música de la preconquista<sup>5</sup>. Carlos Chávez pensó que la etapa más importante de la historia musical mexicana era la música indígena.

El nacionalismo tuvo múltiples exponentes, entre ellos el “Grupo de los cuatro”, que incluía a Blas Galindo, Daniel Ayala, José Pablo Moncayo y Salvador Contreras; la finalidad de este grupo fue promover la actividad musical de sus miembros<sup>6</sup>. Entre los años 1930 y 1940 surgió una era de conocimiento y asimilación de técnicas progresistas de composición europea y durante las décadas de 1950 y 1960, el nacionalismo declinó ante los compositores de vanguardia que pensaban que este movimiento producía obras de dudosa calidad; estos compositores proponían incorporar las técnicas y la estética más avanzada de su tiempo. Las corrientes más importantes fueron: post-romántica, neorromántica, impresionista, neoclásica, expresionista, serialista y heterogénea experimental<sup>7</sup>.

Un autor importante fue Julián Carrillo, quien creó la teoría del “Sonido 13”, en la cual dividió los tonos en mitades, cuartos, tercios, hasta llegar a los dieciseisavos de tono, ya que tenía la convicción de que éste era el intervalo más pequeño que el oído humano podía percibir; intentó “reafinar” diversos instrumentos, entre ellos los pianos microtonales que se exhibieron durante 1950 en la Feria Mundial de Bruselas<sup>8</sup>.

En la década de 1960 surgieron en México las nuevas corrientes de música experimental, entre ellos el ya muy desarrollado dodecafonismo, que se

---

<sup>5</sup> Robert P. Morgan, La música del siglo XX (España: Ediciones Akal, 1991), pp. 335-340.

<sup>6</sup> Gerard Behage, La música en América Latina (Venezuela: Monte Avila Editores, 1976), pp. 209-211.

<sup>7</sup> Ídem, pp.405-437.

<sup>8</sup> Gerard Behage, La música en América Latina (Venezuela: Monte Avila Editores, 1976), pp. 324-333.

transformó en atonalidad libre y serialismo; la música aleatoria, que buscaba componer e interpretar por medio del azar; la música electrónica; los medios mixtos, que mezclaban cintas con instrumentos o voces, e incluso instrumentistas tocando al mismo tiempo que una cinta de otros instrumentistas previamente grabados<sup>9</sup>. También surgió la experimentación en el terreno de la creación de sonoridades nuevas, algunas indeterminadas, lo cual llevó a los autores a pedir a los instrumentistas el golpear, y en algunos casos alterar en su forma física sus instrumentos; preparándolos, por ejemplo, en el caso del piano por medio de la inserción de tornillos entre las cuerdas, o simplemente pidiendo la producción de sonidos de maneras nunca antes vistas o escuchadas.

---

<sup>9</sup> Ídem, pp. 405-437.

## Flauta Contemporánea

La flauta transversa después de Boehm ha tenido muy pocas modificaciones mecánicas; entre ellas la adición de algunas llaves extras que permiten facilitar pasajes antes difíciles o hasta imposibles. Algunas de estas modificaciones son:

-Trino de *sib*: palanca accionada por el índice de la mano derecha, la cual duplica la acción de la palanca de Briccialdi de *si-b* ubicada en el pulgar de la mano izquierda. Esta provee al flautista de digitaciones alternas para trinos de *sib-si* y *sol#-la#* (Fig. 1).

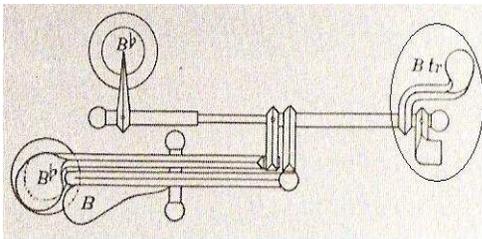


Fig. 1 Llave de *si-b* de Briccialdi y trino de *sib* encerrado en un círculo. Nancy Toff, The development of the modern flute (EEUU: University of Illinois Press, 1986), p. 73.

-Trino de *do#*: ubicada justo encima del trino de *sib* y accionada por el mismo dedo que esta palanca, esta abre una llave ubicada entre las llaves de trino y la llave de *si* accionada por el pulgar de la mano izquierda; facilita los trinos de *si-do#* en la segunda y tercera octava eliminando la necesidad de mover el índice y el pulgar simultáneamente (Fig. 2).



Fig. 2 Trino de do# y palanca que lo acciona ambos señaladas con flechas.

[www.fluteworld.com](http://www.fluteworld.com).

-Sistema de *mi* partido: mecanismo mediante el cual se divide la acción de las llaves de *sol* y *sol#* abierto<sup>10</sup> de tal manera que al tocar un *mi* agudo se cierra la llave de *sol#* produciendo un *mi* más afinado y con menos problemas de emisión (Fig. 3).

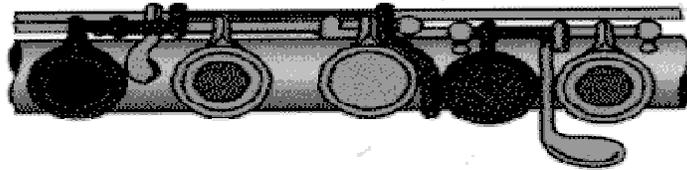


Fig. 3 Mecanismo del mi partido marcado en negro. [www.fluteworld.com](http://www.fluteworld.com).

-Rodillo de *do#*: rodillo ubicado en la llave de *do#* en la pata, este facilita el movimiento del meñique en pasajes del registro grave.

-Rodillo de *re#*: igual que el rodillo de *do#* pero ubicado en la llave de *re#* (Fig. 4).

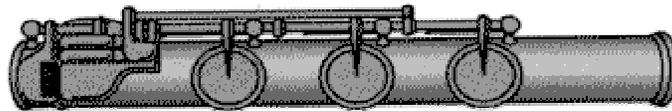


Fig. 4 Rodillo de *re#* marcado en negro sobre la llave de *re#-mib*.

[www.fluteworld.com](http://www.fluteworld.com).

<sup>10</sup> Razón por la cual también se le llega a conocer como *sol* partido.

No solo estas adiciones mecánicas son importantes para la historia de la flauta contemporánea, si bien ésta no ha sufrido múltiples alteraciones mecánicas, sí ha evolucionado en el terreno de las técnicas extendidas ante la creciente necesidad de producir nuevas sonoridades.

Se han desarrollado nuevas técnicas para la obtención de efectos que incrementan las posibilidades sonoras del instrumento, como son: el flatterzunge<sup>11</sup>, los armónicos<sup>12</sup>, los whistle tones<sup>13</sup>, cantar y tocar<sup>14</sup>, los multifónicos<sup>15</sup>, etc., efectos percusivos como el pizzicato<sup>16</sup>, el ruido de llaves<sup>17</sup> y el tongue ram<sup>18</sup> y efectos en el vibrato o en el sonido como son el vibrato de lengua<sup>19</sup> o de labios<sup>20</sup> y el sonido eólico<sup>21</sup>.

---

<sup>11</sup> Efecto que se logra haciendo vibrar la columna de aire con la laringe mediante una “g” parecida a la “r” francesa o con la lengua mediante una “r” de nuestro idioma.

<sup>12</sup> Utilizando posiciones del registro grave se sopla en exceso para producir los diferentes armónicos: octava, quinta, doble octava, etc.

<sup>13</sup> Notas muy suaves en el registro agudo producidas por la columna de armónicos, mientras más grave es la nota generadora más armónicos se pueden obtener.

<sup>14</sup> Haciendo vibrar las cuerdas vocales se produce un sonido con la voz, éste funciona también como columna de aire, de tal manera que ambos sonidos se producen al mismo tiempo. Se pueden producir diferentes afinaciones con la voz y con la flauta logrando diferentes combinaciones.

<sup>15</sup> Cuando se cambia de registro existe un punto en el cual la presión y dirección del aire consiguen mantener tanto la nota del registro grave como el armónico que le sigue, bajo esta premisa y con diversas digitaciones se producen los multifónicos.

<sup>16</sup> Efecto percusivo que se logra con los labios o con la lengua, se produce un intenso flujo de aire que es retenido por los labios o la lengua, éste se deja escapar de forma explosiva produciendo el pizzicato.

<sup>17</sup> Este se consigue golpeando las llaves, ya sea de manera aislada o en conjunto con la nota que corresponde a la digitación. Es decir soplando o sin soplar.

<sup>18</sup> Se produce mediante una enérgica ráfaga de aire que es frenada por la lengua produciendo la sílaba “hut”.

<sup>19</sup> Mediante el movimiento de la lengua dentro de la boca se puede conseguir un efecto parecido al vibrato habitual.

## Análisis

Una toccata es normalmente una pieza para teclado que solía ser sumamente virtuosa, muy popular entre los siglos XVI y XVII. Clasificada entre las piezas de estilo “improvisado”<sup>22</sup> y formada por diferentes secciones breves que utilizaban acordes completos y pasajes de escalas; estas secciones podían ser en estilo improvisatorio, secciones fúgales o secciones imitativas.

Dentro de estas piezas suele ser interrumpido el discurso melódico con pasajes virtuosos conformados por escalas o arpeggios, suceden cambios bruscos e imprevistas apariciones de nuevos temas, melodías y desarrollos truncados<sup>23</sup>.

En esta toccata, escrita para flauta y guitarra, podemos reconocer tres grandes secciones que a su vez se dividen en otras más pequeñas.

<b>Sección</b>	<b>Tema</b>	<b>Compás</b>
1	A	1-30
	Puente	31-63
	B	64-99
2	B	100-113
	C-B	114-134
	A-B	135-154
	A-B	155-177
3	B-A	178-214

---

<sup>20</sup> Se consigue mediante un veloz movimiento ascendente y descendente de los labios.

<sup>21</sup> Soplando por encima de la embocadura se produce un ruido de aire.

<sup>22</sup> Piezas que a pesar de ser escritas buscaban parecer una improvisación como el capricho y la fantasía.

<sup>23</sup> Zamacois, Joaquín, Curso de formas musicales (España: SpanPress Universitaria, 1997). pp. 231-231

La primera sección comprende de los compases 1 al 99. Durante esta sección se presentan los temas principales que aparecerán a lo largo de toda la pieza. Escrita en un compás de 3/4, la guitarra comienza el motivo “A”, dibujando un arpeggio de *re* menor a modo de ostinato, con un movimiento constante de dieciseisavos con la presencia de una síncopa entre el primer y segundo tiempo del compás, misma que le da una personalidad característica. Este motivo tiene la extensión de un compás (Ej. 1).



Este motivo rítmico-melódico reaparecerá en la guitarra constantemente durante toda la pieza. La flauta comienza un contrapunto en el registro grave evadiendo los tiempos fuertes mediante síncopas, las cuales generan una sensación de que la melodía de la flauta “flota” sobre el ostinato de la guitarra (Ej. 2).

The image displays a multi-staff musical score for Example 2. It features four systems of staves. The top two staves of each system represent the guitar part, which maintains the ostinato from Example 1. The bottom two staves represent the flute part, which provides a counterpoint. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *mp*, and *mf*, as well as performance instructions like *tr* (trill) and a *7* (seventh fret). The flute part uses a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

En el compás 15 aparece una melodía en el registro medio de la flauta y es aquí donde comienza a tomar presencia (Ej. 3).

Tras esto, hay un pasaje a base de tresillos de dieciseisavo en la flauta y una mezcla de patrones binarios y ternarios en la guitarra. Los cuales amortiguan la energía que va en descenso (Ej. 4).

En el compás 31 aparece un cambio de compás a 3/8. Es una sección pequeña, de transición, que nos lleva hacia el motivo "B"<sup>24</sup>. Esta parte comienza

<sup>24</sup> Esta sección de transición no puede ser un tema ya que a pesar de tener una idea musical completa ésta no se desarrolla ni vuelve a aparecer a lo largo de la pieza..

en el compás 64. La guitarra presenta un nuevo motivo rítmico, también con la extensión de un compás, el cual se repite mientras la flauta desarrolla pasajes virtuosos a base de pequeñas formulas integradas por grados conjuntos que ascienden para luego precipitar su caída. Esta sección es tremendamente rítmica y contiene una gran fuerza expresiva (Ej. 5).

The image shows a musical score for two instruments: flute and guitar. The music is in 3/4 time. The flute part is written in a single treble clef and consists of two systems. The first system has a dynamic marking of *p* and features a series of eighth-note runs. The second system is marked *8va* and continues the eighth-note runs, ending with a fermata. The guitar part is written in a single treble clef and consists of two systems. The first system has a dynamic marking of *fp* and features a series of chords with rhythmic patterns. The second system has a dynamic marking of *f* and continues the chords with rhythmic patterns. The score is marked with various dynamics including *p*, *fp*, *f*, and *p*.

Podemos reconocer algunas variantes del motivo “A” en la guitarra, que aparecen por uno o dos compases dentro de la sección. Toda la primera parte se repite mediante una doble barra.

Después de un breve puente, que va descendiendo escalonadamente la velocidad mediante indicaciones de *tempo* cada dos compases, las cuales son cada vez mas lentas y amortiguadas por calderones en la flauta, se retoma el tempo original presentando el motivo “B” en la flauta, la guitarra se une dos compases después convirtiendo el motivo en rítmico-melódico (Ej. 6).

En el compás 108 comienza el mismo motivo en la flauta una tercera menor arriba, mientras la guitarra mantiene su mismo patrón rítmico variando un poco el melódico (Ej. 7).

En el compás 114 la flauta presenta una melodía muy cantabile que es el tema “C”, escrita en 2/4 con irregularidades rítmicas, ya que utiliza tresillos de cuarto, mientras la guitarra se mueve en tresillos de dieciseisavo (Ej. 8).

El tema “C” después se mezcla con motivos rítmico-melódicos originados por el motivo “B”. Estos motivos y fragmentos del tema “C” se turnan en su aparición

En el compás 135 la guitarra retoma el patrón rítmico del motivo “A”, mientras la flauta se mueve nuevamente en el registro grave, ascendiendo poco a poco y tomando fuerza para abordar un pasaje de octavas que produce una discordancia entre los acentos de la melodía y los del compás (Ej. 9).

En 155 repite lo sucedido en 135 pero medio tono arriba, esta vez para dar paso a la tercera sección basada en “B”, la cual se mantiene en el registro medio y superior de la flauta. Cargada de fuerza, esta sección se precipita hacia el final intercalando cada vez más cerca pasajes generados por los motivos “A” y “B”.

La pieza termina después de una escala ascendente de *re* mayor que va del *re* grave a un *re* sobreagudo que es acompañado por un último y seco acorde de *re* mayor en la guitarra.

### Aportaciones Personales

- 1) Problema: Agilidad de pasajes rápidos. Toda la pieza esta plagada de cortos pasajes que implican gran agilidad, esto se complica si hablamos de pasajes que comprenden notas del registro agudo y sobre agudo, ya que son digitaciones que no usamos comúnmente.

Solución: se debe estar muy alerta de darle a nuestro cuerpo tiempo de asimilar las secuencias de digitaciones difíciles: éstas se trabajaran primero lentamente para revisar la correcta coordinación de los dedos, posteriormente con distintos ritmos<sup>25</sup> y finalmente aplicando velocidades progresivas y regresivas<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Acerca del trabajo con ritmos se hablo en el capitulo anterior en la sección de aportaciones personales. pp.75-76.

<sup>26</sup> Las velocidades progresivas y regresivas se explicaron en el capitulo anterior en la sección de aportaciones personales. pp. 76-77

- 2) Problema: Trinos del registro agudo. Siendo estas notas muy agudas como para encontrarlas en los cuadros de trinos tradicionales y muy graves para considerarse sobreagudos y por tanto aparecer en tratados del siglo XX y XXI resulta difícil encontrar digitaciones satisfactorias para estos trinos  
Solución: Para el trino de *la-si-la* se deben utilizar las posiciones reales, dada la velocidad del movimiento estos se ejecutan como mordentes. El trino *sol-la-sol* funciona también con notas reales y por último el trino *fa-sol-fa* se realiza trinando el pulgar de la mano izquierda.
- 3) Problema: Posibilidad de perderse entre los múltiples contratiempos y sincopas de la pieza.  
Solución: A pesar de que estas figuras son muy frecuentes en la flauta. Normalmente la guitarra puede darnos una base muy clara de los tiempos del compás, de esta manera se consigue que la flauta pueda flotar mientras es sostenida por la guitarra.
- 4) Problema: Matices que llevan el rango dinámico al extremo.  
Solución: Es importante entender que parte de la evolución de la flauta se dio por la necesidad de extender el rango dinámico. Esta pieza contiene pasajes que van desde un *pp* en el registro agudo hasta un *ff*, pasando por todos los escalones intermedios. Para lograr una buena interpretación de la pieza es importante respetar todos los matices marcados llevando tanto el *piano* como el *forte* al límite durante las sesiones de estudio, de esta manera conoceremos bien nuestro límite real, al mismo tiempo que entrenaremos al cuerpo para que no ceda ante la fatiga por querer llegar al límite el día del examen o del recital<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> La importancia del entrenamiento físico se explica en el capítulo anterior en la sección de aportaciones personales. pp. 81-82.

## Conclusión

Esta pieza es un gran reto para el flautista en todos los sentidos, ya que las exigencias técnicas lo llevan al límite de su agilidad, rango dinámico, fuerza y resistencia. Sin embargo todo esto vale la pena cuando se escucha el resultado conjunto con la guitarra, ya que la belleza y las múltiples posibilidades emotivas de la pieza son inmensas. Para mí esta pieza es una de las más bellas que he tocado y también una de las más difíciles, por tanto la considero una pieza muy importante dentro del repertorio flautístico contemporáneo. Con esta pieza aprendí mucho ya que me llevó al límite de mis capacidades, mostrándome que el límite estaba más allá de donde yo creía.

## Bibliografía

-Behage, Gerard. La música en América Latina, Venezuela: Monte Avila Editores, 1976.

-Levine, Carin y Christina Mitropoulos-Bott. Posibilidades Técnicas de la Flauta, España: Idea Books, 2005.

-Morgan, Robert. La música del siglo XX, España: Ediciones Akal, 1991.

-Pla, Llacer. Guía analítica de formas musicales para estudiantes. España: Real Musical, 1982.

-Randel, Don Michael. Diccionario Harvard de la música. México: Editorial Diana, 1997.

-Toff, Nancy. The flute book. EEUU: Oxford University Press, 1995.

-Toff, Nancy. The development of the modern flute. EEUU: University of Illinois Press, 1986.

-Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. España: Spanpress Universitaria, 1997.

-Glosario. <http://www.fluteworld.com>

-<http://www.guildmusic.com/composer/anguloe.htm>

-Quitarte, Xavier, "Angulo: Bajo el influjo del realismo mágico" Milenio 6 de febrero de 2007. <http://www.milenio.com/mexico/milenio/nota.asp?id=479203>

-Angulo, Eduardo. Realismo Mágico vol. II. Miguel Ángel Villanueva-Flauta. Urtext Digital Classics, JBCC 156, 2007.

-Angulo, Eduardo. Realismo Mágico vol. I. Miguel Ángel Villanueva-Flauta y Janet Paulus-Arpa; Ensamble Orquestal Ars Moderna, Director Jesús Medina. Urtext Digital Classics, JBCC 133, 2006.