

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



OPCIÓN DE TESIS:

NOTAS AL PROGRAMA

LA FLAUTA A TRAVÉS DE CUATRO MUNDOS SONOROS

QUE PRESENTA:

MARITZA CALVA GARCÍA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA INSTRUMENTISTA EN FLAUTA TRANSVERSA

ASESORES:

RECITAL: MTRO. MIGUEL ÁNGEL VILLANUEVA RANGEL

NOTAS AL PROGRAMA: MTRA. VIOLETA CANTÚ JARAMILLO

MÉXICO, D.F. OCTUBRE, 2010.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

SINODALES

Mtro. Miguel Ángel Villanueva Rangel

PRESIDENTE

Mtro. Héctor Jaramillo Mendoza

SECRETARIO

Mtra. Violeta Cantú Jaramillo

VOCAL

Mtro. Ariel Waller González

SUPLENTE

Mtro. Gustavo Martín Márquez

SUPLENTE

OPCIÓN DE TITULACIÓN

Notas al programa

“La flauta a través de cuatro mundos sonoros”

Estudios realizados en la Escuela Nacional de Música

Ciclo de Iniciación Musical: 1998-2001

Ciclo Propedéutico: 2001-2004

Licenciatura: 2005-2009

A la memoria de
Paulo César Calva García

a *Isidro Calva*, mi padre y músico ejemplar;
a *Socorro García*, mi madre y hermoso apoyo;
a mis hermanas y sobrinos.

A mis maestros:
Miguel Ángel Villanueva, Violeta Cantú y Héctor Jaramillo,
con aprecio y atento agradecimiento.

A mis colegas y amigos.

ÍNDICE

	Págs.
PREFACIO.....	7
PROGRAMA.....	8
I. <i>Sonate h-moll für Flöte und obligates Klavier</i> BWV 1030, Johann Sebastian Bach.	
I.1 INTRODUCCIÓN.....	9
I.2 CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL	
I.2.1 EL BARROCO.....	10
I.2.2 EL BAJO CONTINUO.....	10
I.2.3 LA SONATA.....	12
I.2.4 ESTILOS MUSICALES.....	14
I.2.5 SOCIEDAD.....	15
I.3 JOHANN SEBASTIAN BACH	
I.3.1 DATOS BIOGRÁFICOS.....	16
I.3.2 MÚSICA INSTRUMENTAL.....	20
I.3.3 MÚSICA DE CÁMARA.....	21
I.3.3.1 OBRAS DE CÁMARA.....	22
I.3.3.2 SONATAS PARA FLAUTA.....	23
I.4 LA FLAUTA EN EL SIGLO XVIII.....	25
I.4.1 AFINACIÓN.....	26
I.4.2 CRITERIOS INTERPRETATIVOS.....	27
I.5 <i>SONATE h-moll</i> BWV 1030.....	30
I.5.1 ANÁLISIS MUSICAL.....	30
I.5.1.1 <i>Andante</i>	32
I.5.1.2 <i>Largo e dolce</i>	36
I.5.1.3 <i>Presto</i>	39
I.5.1.4 <i>Giga</i>	41
I.5.2 ESQUEMAS.....	45
II. <i>Pièce pour flute seule</i> , Jacques Ibert.	
II.1 INTRODUCCIÓN.....	49
II.2 CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL	
II.2.1 FRANCIA ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX.....	50
II.2.2 FORMA MUSICAL.....	51
II.3 JACQUES IBERT	
II.3.1 DATOS BIOGRÁFICOS.....	52
II.3.2 ESTILO MUSICAL.....	53

II.3.3 OBRA MUSICAL.....	54
II.3.3.1 MÚSICA DE CÁMARA.....	54
II.3.3.2 OBRAS PARA FLAUTA.....	55
II.4 LA FLAUTA EN EL SIGLO XX.....	56
II.4.1 PANORAMA MUSICAL.....	57
II.4.2 CRITERIOS INTERPRETATIVOS.....	57
II.5 <i>PIÈCE</i>	58
II.5.1 ANÁLISIS MUSICAL.....	59
II.5.2 ESQUEMA.....	65
III. <i>Trío para flauta, violín y piano, José Pablo Moncayo.</i>	
III.1 INTRODUCCIÓN.....	66
III.2 CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL	
III.2.1 LOS INICIOS DEL SIGLO XX EN MÉXICO.....	67
III.2.2 EL NACIONALISMO.....	68
III.2.3 EL GRUPO DE LOS CUATRO.....	70
III.3 JOSÉ PABLO MONCAYO	
III.3.1 DATOS BIOGRÁFICOS.....	71
III.3.2 ESTILO MUSICAL.....	76
III.3.3 OBRA MUSICAL.....	77
III.3.3.1 MÚSICA DE CÁMARA.....	79
III.3.3.2 OBRAS PARA FLAUTA.....	79
III.4 LA FLAUTA EN EL SIGLO XX.....	80
III.4.1 CRITERIOS INTERPRETATIVOS.....	80
III.5 <i>TRÍO</i>	81
III.5.1 ANÁLISIS MUSICAL.....	81
III.5.2 NOTAS SOBRE LA EDICIÓN.....	87
III.5.3 ESQUEMA.....	89
IV. <i>Concerto in mi minore, Op.57, Saverio Mercadante.</i>	
IV.1 INTRODUCCIÓN.....	90
IV.2 CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL	
IV.2.1 ITALIA ENTRE LOS SIGLOS XVIII Y XIX.....	91
IV.2.2 FORMAS MUSICALES.....	92
IV.2.3 EL CONCIERTO.....	92
IV.3 SAVERIO MERCADANTE	
IV.3.1 DATOS BIOGRÁFICOS.....	95
IV.3.2 ESTILO MUSICAL.....	98
IV.3.3 OBRA MUSICAL.....	99
IV.3.3.1 OBRAS PARA FLAUTA.....	99
IV.3.3.2 CONCIERTOS PARA FLAUTA.....	101

IV.4 LA FLAUTA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX.....	102
IV.4.1 CRITERIOS INTERPRETATIVOS.....	103
IV.5 <i>CONCERTO IN MI MINORE</i> , OP.57.....	103
IV.5.1 ANÁLISIS MUSICAL.....	104
IV.5.1.1 <i>Allegro maestoso</i>	104
IV.5.1.2 <i>Largo</i>	107
IV.5.1.3 <i>RONDÓ RUSSO: Allegro vivace scherzando</i>	109
IV.5.2 ESQUEMAS.....	114
CONCLUSIONES.....	117
FUENTES DE CONSULTA.....	119

PREFACIO

La flauta ha sufrido cambios sustanciales a lo largo de la historia, los cuales han contribuido a una evolución constante que la llevó a ser lo que actualmente conocemos, proceso a través del cual dio origen a un extraordinario legado de literatura flautística. Diversos compositores, constructores e intérpretes, han hecho de la flauta un instrumento universal que ha recorrido diversos lugares y momentos históricos; en este trabajo de investigación bibliográfica es expuesta a través de cuatro diferentes enfoques, cada cual tan interesante, único e importante en el desarrollo de este instrumento, que tantas grandes aportaciones ha dado a la música universal.

Abordaré los aspectos más relevantes de cada una de las obras presentadas, con una documentación histórica previa al análisis musical, el cual está realizado en el sentido más funcional y práctico para la posterior ejecución musical.

Cada una de las cuatro obras presentadas constituye un mundo totalmente diferente entre sí en cuanto a tradición, estilo, lugar y época. Elegí estas obras porque representan para mí cuatro momentos históricos definitorios en la historia de la música, por lo que considero apropiada la perspectiva de “La flauta a través de cuatro mundos sonoros”.

PROGRAMA

Sonate h-moll BWV 1030	Johann Sebastian Bach
<i>für Flöte und obligates Klavier</i>	(1685-1750)
Andante	
Largo e dolce	
Presto	
Pièce	Jacques Ibert
<i>pour flûte seule</i>	(1890-1958)
Trío	José Pablo Moncayo
<i>para flauta, violín y piano</i>	(1912-1958)
Concerto in mi minore, Op.57	Saverio Mercadante
<i>per flauto e orchestra d'archi</i>	(1795-1890)
Allegro maestoso	
Largo	
Rondó Russo (Allegro vivace scherzando)	

SONATE *h-moll* BWV1030

für Flöte und obligates Klavier

(1736)

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

I.1 INTRODUCCIÓN

Existen composiciones escritas para flauta transversa que poseen un altísimo valor musical, obras que con el paso del tiempo se han vuelto imprescindibles y representativas dentro del repertorio flautístico.

Dentro de esta categoría se encuentra el conjunto de sonatas para flauta escritas y/o atribuidas a Johann Sebastian Bach (BWV 1013 y 1030-1035), cuyo estudio a conciencia es importante y obligado para el desarrollo musical de cualquier flautista.

El contenido musical de la obra integral para flauta de Bach posee características propias del periodo barroco, tales como el contrapunto, la imitación, la fuga, la melodía, el bajo continuo y el bajo obligado. Las Sonatas para flauta escritas por Bach son el resultado del arte de toda una época y representan un estilo musical que es la base de la música occidental, además de constituir un reto para el flautista por su gran dificultad técnica y expresiva.

La presente investigación aborda los aspectos más relevantes concernientes a la *Sonata en si menor BWV1030*, con un análisis musical de la obra y una síntesis previa del contexto de los elementos que la constituyen.

I.2 CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

EL BARROCO

A finales del siglo XVI surge en la Europa occidental una época en la historia del arte que posteriormente fue denominada como *Barroca*. Ésta se desarrolla en todas las artes, especialmente en la pintura, la arquitectura, la literatura y posteriormente en la música, e incluso en otras ramas de la cultura: la filosofía y a la ciencia. En el arte musical, el *barroco* es una época que está inmersa en una multiplicidad de estilos, considerada por los historiadores entre 1600 y 1750 como fechas simbólicas.

Barroco es un término proveniente de la lengua portuguesa que literalmente significa perla irregular o deforme, inicialmente era utilizado para designar de manera despectiva al arte que representaba objetos considerados anormales o estrambóticos, con tendencia al uso de formas irregulares. Algunas de las principales características de las artes plásticas repercutieron posteriormente en la música, tales como contrastes violentos, fugacidad y el inestable equilibrio en las formas, exagerada ornamentación en las líneas maestras clásicas griegas, creación de nuevas formas, así como un desaforado gusto por lo grandioso y lo ostentoso.

EL BAJO CONTINUO

Uno de los principales elementos que definen y caracterizan a la música de este periodo es la presencia del *bajo continuo*. Sin embargo, esta característica no es aplicable a la totalidad de la música perteneciente a la época Barroca.

El *bajo continuo* es la base que sustenta armónicamente a una o varias líneas melódicas contrastantes independientemente de la instrumentación y de la forma musical. Está conferido a ser ejecutado por un instrumento polifónico, habitualmente de teclado (como un clavecín o un órgano) y está constituido por la línea melódica tocada por la mano

izquierda del tecladista, la cual puede ser doblada y apoyada por un instrumento de tesitura grave, que generalmente es una *viola da gamba*.

Durante los siglos XVII y XVIII, los compositores acostumbraban escribir una serie de números debajo de la línea del *bajo continuo* (ej. 1); a estos números se les llama *bajo cifrado* o *figurado*, los cuales indican la distancia de los sonidos que deben tocarse a partir del bajo, escritos en orden interválico descendente con el mayor arriba.



Ej. 1: En la línea del bajo (escrita en clave de fa), el intérprete improvisa los acordes de arriba con la ayuda de los números escritos.¹

Cuando el tecladista no está acompañando, no está obligado a tocar el acorde exactamente en esa disposición, pues la tradición deja cierta libertad de interpretación, respetando siempre el *cifrado* escrito por el compositor.

El tecladista se encargaba de llenar o completar el esquema de la composición escrita a través del *bajo cifrado* que sustenta la armonía, de acuerdo con la tradición musical y las propias habilidades musicales del intérprete.

Particularmente en la música de Bach, el nivel técnico y estilístico requerido deja apenas cierto margen de libertad, sin embargo según Hans Eppstein, se debe considerar la realización del *bajo continuo* como una propuesta básica modificable a voluntad.²

¹ Ejemplo tomado de www.wikipedia.org Ver “Bajo continuo”

² Hans Eppstein, *Johann Sebastian Bach. Flötensonaten I.* (München: G.Henle Verlag, 1978) Pág. VI.

LA SONATA

Las formas musicales son esquemas preestablecidos sobre los que se construye el discurso musical. La forma antigua de *sonata* se divide en dos partes: la primera está en la región de tónica y la segunda en dominante, que al final regresa a la tónica.

La *Sonata* es una de las formas predilectas en la música de cámara de Bach, para él representaba una composición instrumental que contrastaba con la *Cantata* por la instrumentación, más que una estructura musical determinada.³

Debido a su evolución, es necesario distinguir las fases y las formas que ha adoptado. En sus orígenes, la *Sonata* consistía en preludios o interludios en obras vocales, pero después de 1630 se usaba frecuentemente en obras independientes. A comienzos del siglo XVII se asociaba con la *canzona* (canción instrumental del siglo XVI, que posteriormente se convirtió en una pieza de varias secciones para conjunto) en cuanto a la estructura musical, pero de carácter más libre y expresivo; tiempo después llega a fundirse con ella transformándose en la *sonata da chiesa* (sonata de iglesia).⁴

Las sonatas instrumentales más usuales constan de varios movimientos y pueden tener de dos a cuatro partes melódicas y un bajo continuo (hay casos de hasta ocho voces), creando de este modo texturas contrastantes entre los instrumentos.

Inicialmente existían dos clases de *Sonata*, la más usual es la ya citada *sonata da chiesa*, que estaba destinada a tocarse dentro de una Iglesia y está formada generalmente por tres o cuatro movimientos contrapuntísticos ordenados alternadamente: lento-rápido-lento-rápido. Consta de dos partes melódicas agudas, ya sean vocales o instrumentales,

³ Charles Sanford, *The music of Bach* (New York Dover Publications, 1964) Pág. 47.

⁴ Donald Grout y Claude Palisca. *Historia de la música occidental*, Vol. 1 (España: Alianza Música, 2004) Pág. 410.

construidas sobre un bajo continuo, por lo que fue llamada posteriormente *sonata en trío* o *trío-sonata*. Aún cuando inicialmente estas tres partes instrumentales (las dos voces melódicas y el bajo continuo) originan el nombre de *sonata en trío*, podía además doblarse la línea del bajo por una viola da gamba u otro instrumento grave. En cualquier caso, el ejecutante de bajo continuo, ya sea clavecín u órgano, era el encargado de completar las armonías.

La otra clase de sonata es la *sonata da camera*, que consta de una serie de movimientos que pueden contener una o varias danzas estilizadas. Es frecuente que contenga al inicio un movimiento no dancístico, como un preludio o algún otro aire o movimiento. El modelo tradicional es de cuatro movimientos alternados: Moderado-vivo-lento-rápido.

En la música para conjunto las formas musicales más importantes son: la *Sonata da Chiesa*, la *Sonata da camera*, la *Suite*, la *Sinfonía*, el *Concierto* y algunas otras formas afines a ellas. Bach escribió un gran número de composiciones con estas estructuras, obras por demás novedosas y de un extraordinario atrevimiento, pues utilizaba a menudo dotaciones instrumentales entonces poco habituales, como la *sonata a solo* o la sonata para un instrumento melódico (violín, flauta o viola da gamba) y clavecín obligado, formas que se derivan de la *sonata en trío*.

Las *sonatas a solo* están escritas para un instrumento solista sin acompañamiento y especialmente las de autoría de Bach, demandan un dominio absoluto de la técnica instrumental.

En cuanto a las sonatas para instrumento melódico y clavecín, es necesario señalar la diferencia que en esa época se establecía entre el clave de acompañamiento que se

reducía al bajo continuo y el *clave obligado*. En este último caso el clavecín desempeña el papel principal debido a que ejecuta varias voces mientras el instrumento solista sólo una. Es por esta razón que Bach daba el título de sus obras según la función del clave y la importancia de cada instrumento, por ejemplo: “*Sonatas para clave y flauta*” o “*Sonatas para flauta y bajo continuo*”.

ESTILOS MUSICALES

La música alemana desarrolla la polifonía de una manera particular y ecléctica, llegando a su máximo esplendor con la obra de Johann Sebastian Bach, quien supo asimilar los estilos musicales más relevantes hasta entonces: el estilo francés y el italiano.

La música italiana poseía un estilo propio que predominó sobre otros durante esta época en toda Europa, incluso en la música francesa hasta la primera mitad del siglo XVII; hasta que alrededor de 1630, los franceses liderados irónicamente por el italiano Jean-Baptiste Lully (1632-1687) y por François Couperin (1668-1733), comenzaron a imponer un estilo marcadamente opuesto al estilo italiano.

Según el filósofo francés Noël Pluche (1688-1761), hacia mediados del siglo XVIII existían dos tipos de música. Llamaba *música barroca* a la música brillante, virtuosística, grandiosa, llena de tensión y dificultad técnica, muy a la manera en la que compositores como Antonio Vivaldi (1678-1741) escribían sus fascinantes conciertos. Es además, una inquietante música de gran riqueza armónica, llena de disonancias y complejidad rítmica.

Opuesta a este tipo de música, Pluche distinguía a la *musique chantante* (*música cantante*), a la manera de la música vocal, cargada de melodías sentimentales y sencillos acompañamientos, ejemplificada en la música de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). Esta música se asociaba con el estilo *galante*, es decir, la línea melódica es más natural,

más amplia y más dulce. Este estilo designaba todo lo que entonces era considerado exquisito, uniforme, sencillo y civilizado.⁵

Especialmente la música de Bach, más que adoptar un estilo rococó más moderno y *cantabile* a la manera de compositores como Telemann o Quantz, permanece fiel al estilo alemán de la época, como puede notarse en su obra para flauta en el uso de largos pasajes virtuosos, frecuente empleo de acordes rotos, influencias del violín y polifonía oculta.⁶

SOCIEDAD

La época que nos concierne, formaba parte del Antiguo Régimen europeo en el que la producción artística estaba destinada básicamente al servicio de la Iglesia Católica o al beneplácito de la nobleza. Por ello, los músicos eran considerados como servidores, lejos de la concepción romántica del artista. Esto significa que la inspiración no era la única y principal motivación para la creación de las obras artísticas, sino el cumplimiento de las exigencias de la Iglesia o de la nobleza, particularmente de los protectores o mecenas de los artistas. Aunado a esto, los compositores debían escribir para la dotación instrumental con la que contaban, sujetos a las capacidades y limitaciones técnicas de los músicos que tenían disponibles.

Era común que la música fuera arreglada, alterada, copiada y traspuesta, según se requiriera. No estaban compuestas idiomáticamente, por lo que muchas obras tienen la opción de ser tocadas por uno u otro instrumento, eran muy flexibles las indicaciones en ese sentido. La improvisación también es una característica importante, así como la libertad que se daba a los intérpretes para agregar cualquier ornamentación a las líneas melódicas,

⁵ Noël Antoine Pluche: *Spectacle de la nature* (Paris: Veuve Estienne, 1732-50) tomado de: Grout *Historia de la música occidental*, Vol.2 (España: Alianza Música, 2004) Págs. 517-519.

⁶ Barthold Kuijken, *Johann Sebastian Bach. Flötensonaten* (Deutsche Harmonia Mundi, 1989) Notas a la grabación. Págs. 11-12.

teniendo el prudente respeto del esquema del texto musical y considerando el *buen gusto* de la época.

El desarrollo de la música normalmente ocurría en las iglesias, en las casas aristocráticas y en los salones reales, por lo que no estaba al alcance de otras audiencias, hasta la creación del Concierto Público era poco común que se escuchara en otros lugares.

I.3 JOHANN SEBASTIAN BACH

DATOS BIOGRÁFICOS

Johann Sebastian Bach proviene de un linaje de raíces profundamente germanas. Estirpe surgida en la región de Thüringen en el seno de la Alemania luterana antes de la época de la Reforma, tuvo como patriarca a Veit Bach (1555-1619), panadero de Gotha que amaba la música. Surgieron notables músicos a lo largo de seis generaciones durante más de tres siglos en que cultivaron y enriquecieron la música alemana en su más pura expresión: la música profana y la música eclesiástica protestante.

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en la ciudad alemana de Eisenach, como miembro de la tercera generación de esta familia. Fue hijo de Johann Ambrosius Bach (1645-1695), músico de Eisenach y de Maria Elisabeth Lämerhirt (1644-1694). Johann Sebastian recibió de su padre su primera instrucción musical, pero al fallecimiento de éste y la de su madre un año antes, a los 10 años de edad quedó bajo la tutela de Johann Christoph Bach (1671-1721), quien era su hermano mayor y discípulo de Johann Pachelbel (1653-1706), organista en Ohrdruf y quien continuó con su educación musical.

Johann Sebastian ingresó a los 15 años a la escuela de San Miguel en Lünenburg donde permaneció tres años y llegó a tomar el cargo de “prefecto de los niños del coro”,

actuando como cantor, organista y director del coro. En esta ciudad conoció al gran organista Georg Boehm (1661-1733), quien le enseñó su técnica influenciada por los estilos francés y alemán.⁷

Adquirió el hábito de copiar la música e incluso arreglar las partituras de otros compositores, los grandes maestros de Francia, Alemania, Italia y Austria. Este método le sirvió de aprendizaje y estudio, lo familiarizó con los diferentes estilos musicales y le permitió asimilar la perfección de las características de cada uno de los grandes maestros, por lo que fue una costumbre que conservó durante toda su vida.

Esto nos lleva a comprender la eminente personalidad de Bach y su postura en la historia de la música, pues como ha ocurrido con otros grandes compositores en sus respectivas épocas, supo absorber en su música la multiplicidad de estilos y formas en uso a comienzos del siglo XVIII. A partir de ello desarrolló una técnica propia de composición con base en los principios de la armonía y el contrapunto, la melodía y la polifonía.

A los 18 años ingresó a la orquesta del conde Johann Ernst de Weimar como violinista. Poco después fue nombrado *maestro de capilla* en Arnstadt donde tuvo tiempo suficiente para dedicarse al órgano y la composición. Establecido en ese lugar, viajó a Lübeck para escuchar al gran Dietrich Buxtehude (ca. 1637-1707).

En 1707 se trasladó a Mühlhausen como organista de la Iglesia de San Blas. En octubre de ese año contrajo matrimonio con su prima María Bárbara Bach (1684-1720), con quien procreó siete hijos, de los cuales sobrevivieron una hija y tres hijos.

Al año siguiente regresó a Weimar como organista y músico de cámara del duque.

⁷ Fred Hamel & Martin Hürlimann, *Enciclopedia de la música*. Vol. 1 Trad. Mayer Serra. (México: Grijalbo, 1987) Pág. 178.

En esta etapa Bach asimiló y perfeccionó su arte organístico, experiencia que le dio mayor madurez musical que reflejó en la creación de gran parte de su repertorio para órgano.

En 1717 entró al servicio del príncipe Leopold von Anhalt-Köthen (1694-1728), como director de la orquesta. El joven príncipe poseía una amplia cultura y una gran inclinación por las artes, lo que le llevó a instaurar una *Capilla Musical* completa con grandes músicos de la corte de Prusia, destituidos por el rey Federico Guillermo I a la muerte de Federico I. Leopold poseía cierto dominio en la música, se sabe que además de ostentar una educada voz de bajo, tocaba el violín, la viola *da gamba* y el clave, por lo que gustaba de participar en su *Capilla Musical*.

A la llegada de Bach, dicha agrupación estaba formada por un *Kapellmeister* (Maestro de Capilla), un organista, tres violinistas, un violista *da gamba*, un violoncellista, dos flautistas, un oboísta, un fagotista, dos tocadores de trompa (cornos), un timpanista y tres *ripienisti* (ejecutantes designados para tocar la música de *ripieno* o relleno). En esta corte, Bach era muy apreciado y altamente remunerado.

En 1720, mientras Bach estaba de gira por Karlsbad, muere su esposa Maria Barbara. Al siguiente año el príncipe Leopold contrae nupcias con su prima Friderica, princesa de Anhalt-Bernburg, lo que afectó las cordiales relaciones que hasta entonces existían entre Bach y el príncipe, quien a pesar de ser un gran amante de la música, influenciado por su “amusa” esposa descuidó las actividades musicales que impulsaba.

En diciembre de ese año, Bach contrajo nuevas nupcias con Ana Magdalena Wülken (1702-1760), a quien conoció en un viaje que hizo a Hamburg con el objeto de escuchar a otro gran maestro del órgano: Jan Adam Reinken (1643-1722). Esta ciudad era el centro de la ópera alemana y dejó en Bach una gran impresión que, aunque nunca

incursionó propiamente en este género musical, influyó en sus *Cantatas* profanas, que en realidad eran pequeñas escenas de ópera.

Su nuevo matrimonio, la educación de sus hijos dentro de los preceptos luteranos en una corte calvinista, así como las deterioradas relaciones con el príncipe de Köthen, incitaron a Bach a trasladarse a Leipzig.

A la muerte de Johann Kuhnau (1660-1722), *Cantor de la Iglesia de Santo Tomás* de Leipzig, fue ofrecido este cargo a Georg Philipp Telemann (1681-1767) quien lo rechazó, por lo que en 1723 Johann Sebastian tomó posesión de dicho puesto, así como del de *Director de música de la Universidad*, posición que significaba condiciones humildes y poco favorables para un compositor de su talla.

En ese lugar tuvo a su disposición a un modesto conjunto de instrumentistas y un numeroso coro, para quienes compuso la mayoría de sus cantatas religiosas. Estos años fueron la época más productiva en cuanto a música eclesiástica y cantatas, así como de sus composiciones para órgano y clave más importantes y de mayor madurez musical.

En mayo de 1747 emprendió ciertos viajes a Berlín y Potsdam, donde su hijo Karl Philipp Emmanuel (1714-1788) trabajaba al servicio de la Capilla privada de Federico el Grande. Es famoso el encuentro que hubo entre el rey y Bach, pues es este personaje quien le proporcionó un tema que el compositor debía de desarrollar en forma de fuga, labor que dejó al rey gratamente complacido.⁸

Así surge su *Ofrenda musical* BWV 1079, obra en la que presentó el *Thema regium* de trece formas diferentes, tales como canon, fuga, sonata a cuatro movimientos y trío. Ésta obra pertenece a su última etapa de madurez, que culminó con *el Arte de la fuga* BWV 1080, obra en la que desarrolló un solo tema a través de 15 fugas y 4 cánones. El

⁸ Fred Hamel & Martin Hürlimann *IDEM* Pág. 184.

manuscrito fue interrumpido al final de una fuga cuádruple, justo después de utilizar su propio nombre como tercer tema en una paráfrasis musical, en las que las notas correspondientes a BACH (*Si bemol, La, Do, Si natural*) constituyen el *contrasujeto*, antes de concluir magistralmente su obra con el tema principal.

En sus últimos años fue aquejado por una enfermedad de los ojos que lo dejó ciego. Finalmente el martes 29 de julio de 1750, Johann Sebastian Bach murió.

La grandeza de su música fue reconocida por otros grandes maestros, tales como Mozart y Beethoven unas décadas después de su muerte, sin embargo fue paulatinamente dejada en el olvido, hasta que un siglo después resurgió con la histórica interpretación en Berlín de la *Pasión según San Mateo* bajo la conducción de Félix Mendelssohn en 1829.

A tres siglos la maestría de su arte es innegable, la perfección y genialidad de los modelos musicales que nos legó son insuperables y constituyen una de las bases de la música occidental hasta nuestros días.

Bach fue un hombre profundamente religioso, lo que reflejó especialmente en su producción vocal, legando una extraordinaria cantidad de música eclesiástica en sus numerosas cantatas, corales, oratorios, pasiones y misas. No tenía preferencia de su música sacra sobre la profana, se sabe incluso que utilizó en varias ocasiones la música de algunas obras profanas para adaptar algunos textos religiosos; de igual manera utilizó música de cantatas para otras piezas instrumentales, según sus propios criterios y necesidades.

MÚSICA INSTRUMENTAL

Bach escribió una gran cantidad de obras para diferentes instrumentos, por lo que resulta extraordinaria la bastedad de su obra instrumental. Su producción contribuyó en gran medida al engrandecimiento de las formas musicales conocidas en su época.

Según Enrico Fubini, la música de Bach es considerada la cúspide de la música instrumental pura como manifestación artística autónoma, plena en su autosuficiencia expresividad y en la validez del lenguaje de los sonidos.⁹

MÚSICA DE CÁMARA

Cuando Bach entró al servicio del príncipe Leopold, la vida musical en la corte de Köthen giraba primordialmente en torno a la música de cámara. Fue una buena época en la vida de Bach en la que su labor fructificó en una importante cantidad de obras camerísticas, ya que estaba dedicado a la enseñanza y al entretenimiento cortesano. Gran parte de su producción de estos años fue escrita en las formas italianas preferidas en la época: la *sonata* y el *concierto*, que eran las contrapartes de la *cantata*.

No se sabe con qué frecuencia Bach debía hacer música para la corte de Köthen, pero compuso una considerable cantidad para la *Capilla Musical*, en su mayoría instrumental. Para esa agrupación compuso tres *Conciertos para violín y orquesta* BWV 1041-1046 y sus seis *Conciertos de Brandemburgo* BWV 1046-1051, en los que resultan innovadoras las combinaciones instrumentales. A esta época pertenecen también sus 4 *Oberturas* BWV 1066-1069, la última de las cuales completó en Leipzig.

Es importante también su producción de música para clave, que consiste en tres grandes colecciones didácticas: el *Pequeño libro de clave* BWV 772-801 dedicado a su hijo Wilhelm Friedmann (1710-1784) de entonces 9 años, el *Pequeño libro de clave* BWV 812-817 para Ana Magdalena y *El clavecín bien temperado* BWV 846-893, colección de preludios y fugas en las 24 tonalidades mayores y menores, obra magistral que encumbra sus fundamentos de la *afinación temperada* igual, lo que a partir de entonces permitió tocar

⁹ Enrico Fubini, *Estética de la música. Léxico de estética*. (Madrid: A. Machado Libros, S.A., 2004) Pág.140.

en los instrumentos de clave en cualquier tonalidad y que constituyó la base para que los constructores de instrumentos mejoraran paulatinamente la afinación de los instrumentos, especialmente en los alientos madera, hasta entonces bastante desequilibrados en sus relaciones interválicas.

En la música de cámara escrita por Bach durante este periodo, como en la mayoría de su producción, destacan cualidades tales como el desarrollo de temas individuales, el equilibrio entre las líneas armónicas y contrapuntísticas, la firmeza rítmica, la claridad en la forma, la grandeza de la proporción, el uso de figuras descriptivas y simbólicas, la intensidad de la expresión estructurada en una idea arquitectónica esencial y la perfección técnica de cada detalle en la ejecución de sus obras.

Obras de cámara

Las seis *Sonatas para Violín Solo* BWV 1001-1006 fueron dedicadas a Joseph Spiess, violín principal de la Capilla de Köthen. De ese grupo de obras, tres están escritas como *Sonatas* y las otras como *Partitas*. Se cree que dichas sonatas estaban destinadas a tocarse dentro de la Iglesia, pues era frecuente tocar piezas a solo durante la comunión. Todas ellas son obras de gran nivel de ejecución y de gran contenido estético.

Las seis *Suites para Violoncello Solo* BWV1007-1012 fueron posiblemente escritas para Christian Bernhard Linigke (1673-1751), músico también de la Capilla. Cabe señalar que Bach no compuso ninguna obra para violoncello y clave y que la última de las mencionadas *suites* fue concebida para un instrumento de cinco cuerdas. Sin embargo, escribió tres *Sonatas para viola da gamba y clavecín* BWV 1027-1029, dedicadas al violista de la Capilla Christian Ferdinand Abel (1683-1737), de las cuales sólo se conserva el autógrafo de la primera.

Para la flauta transversa escribió una serie de sonatas con clave o bajo continuo y una *Sonata para flauta sola en la menor* BWV 1013, llamada también *Partita*, la cual demanda un alto nivel técnico para el ejecutante. Debido a su complejidad, Schmitz sugiere que pudo no haber sido pensada para este instrumento, ya que algunas teorías actuales suponen que si una obra no es especialmente favorable a la flauta, es porque inicialmente está concebida para otro instrumento.¹⁰

El resto de sus sonatas para música de conjunto, son las dos *Sonatas para violín y Continuo* BWV 1021 y 1023, la *Sonata en Sol Mayor para dos flautas y Continuo* BWV 1039 y el *Trío en Fa Mayor para violín, oboe y Continuo* BWV 1040.

SONATAS PARA FLAUTA

Entre la producción de música de cámara de Johann Sebastian Bach existen conjuntos de obras definidos y homogéneos como los citados trabajos para violín o violoncello; sin embargo sus sonatas para flauta son un conjunto especial, ya que cada una posee un estilo y una estructura propios, debido a que fueron escritas en diferentes épocas y para diferentes ocasiones.

El caso de sus sonatas para flauta es incierto, se ignora a quién fueron dedicadas. Diversas teorías surgen y especulan que estaban dedicadas a un músico de la Capilla del Príncipe Leopold: Johann Heinrich Freytag (m.1728), flautista principal de la orquesta desde 1716 hasta su muerte.¹¹ La *Partita* BWV 1013 constituye la excepción, ya que según

¹⁰ Robert L.Marshall, “*Zur Echtheit und Chronologie der Bach’schen Flötensonaten: Biographische und stilistische Erwägungen*” (Leipzig: Reinhold Brinkmann, 1981)
Tomado de: G.B., *Partita A-Moll BWV 1013* (Wien: Universal Edition, 1985) Prefacio (sin No. Pág.).

¹¹ José López- Calo, *Los grandes compositores*, Vol.1
(México: Enciclopedia Salvat, 1983) Pág. 106

Robert L. Marshall, fue dedicada a un célebre flautista de la Corte de Dresden llamado Pierre Gabriel Buffardin (1689-1768).¹²

Barthold Kuijken sugiere que el tercer hijo de Bach, Johann Gottfried Bernhard (1715-1739) al ser flautista podría ser el dedicatario de la música para flauta escrita por su padre, así como de la escrita por sus hermanos Wilhelm Friedmann y Karl Philipp Emanuel en esa época.¹³

En el repertorio para flauta de la música de Johann Sebastian Bach, la tradición consideraba siete *Sonatas para flauta y clavecín*, la *Partita para flauta sola* BWV 1013, así como la *Sonata para dos flautas y Continuo* BWV 1039 y la *Obertura en Si menor* BWV 1067 para flauta solista y orquesta.

Estudios posteriores de la obra de Bach incluyen únicamente a seis de las siete *Sonatas para flauta*: las BWV 1030-1035 (h.1720) divididas en dos grupos.

Tres “*Sonatas a Cembalo obligato e Traverso Solo di J. S. Bach*”:

- *Sonata en Si menor* BWV 1030 para flauta y clavecín obligado
- *Sonata en Mi bemol Mayor* BWV 1031 para flauta y clavecín obligado
- *Sonata en La Mayor* BWV 1032 para flauta y clavecín obligado

Y tres “*Sonatas a l Traversa è Continuo di J. S. Bach*”:

- *Sonata en Do Mayor* BWV 1033 para flauta y bajo continuo
- *Sonata en Mi menor* BWV 1034 para flauta y bajo continuo
- *Sonata en Mi Mayor* BWV 1035 para flauta y bajo continuo

Esta agrupación excluye a la *Sonata en Sol menor* BWV 1020 para flauta y clavecín obligado (1718) ya que en realidad es un trabajo atribuido a su hijo Karl Philipp Emanuel.

¹² G.B., *IDEM* Prefacio (sin No. Pág.).

¹³ Barthold Kuijken, *IDEM* Pág. 12.

Del mismo modo, ni la *Sonata en Mi bemol Mayor* BWV 1031 con clavecín obligado, ni la *Sonata en Do Mayor* BWV 1033 con bajo continuo, son de auténtica autoría de Johann Sebastian Bach, según la opinión general aceptada en la actualidad.¹⁴

Es arriesgado asegurar o negar que una obra sea escrita por Bach. Existen elementos que refutan o apoyan esas teorías, pero es difícil corroborar su certeza. Hay muchos casos en los que esto es posible debido a diversos análisis del estilo musical y de los manuscritos, pues al distinguir más de una caligrafía, es probable que se trate de la mano de algún copista de la época o de alguno de sus hijos.

L. Marshall sostiene que la *Sonata en Do Mayor* BWV 1033 pudo haber sido compuesta originalmente para flauta sola por Johann Sebastian, mientras que su hijo Karl Philipp pudo haber escrito la parte del bajo posteriormente.¹⁵

La *Sonata en Mi Mayor* es la única sonata de cámara cuya autoría es certera, misma que fue escrita después de la visita que Bach realizó a la corte de Potsdam entre 1741 y 1747.¹⁶

Esto significa que son sólo las cuatro *Sonatas para flauta* BWV 1030, 1032, 1034 y 1035 de auténtica autoría de Johann Sebastian Bach.

I.4 LA FLAUTA EN EL SIGLO XVIII

Antes de su instalación en Köthen, Bach no conocía la flauta transversa. Este instrumento era una novedad en Alemania, muy pocas orquestas las utilizaban y los flautistas empleados eran en su mayoría franceses o la primera generación de sus alumnos.

¹⁴ Hans Eppstein, *Flötensonaten I. Die vier authentischen Sonaten*. (München: G. Henle Verlag, 1978) Pág. VI.

¹⁵ G.B., *IDEM* Prefacio (sin No. Pág.).

¹⁶ Hans Eppstein, *IDEM* Pág. VI.

La flauta transversa barroca fue una invención francesa que data del primer cuarto del siglo XVII, progresivamente impuesta en Alemania a partir de 1720 para reemplazar a la flauta de pico.¹⁷

Antes del siglo XVII la flauta estaba construida en una sola pieza, de forma cilíndrica con seis agujeros agrupados en dos secciones y sin ninguna llave, teniendo como registro desde la nota *re* hasta dos octavas. La mejor respuesta sonora en las flautas se obtenía en *Re Mayor* y *Sol Mayor*. Existían varios materiales de construcción, pero la madera fue el preferido. Sufre transformaciones importantes a lo largo de este siglo, la mayoría de ellas surgidas en Francia: se construye de forma cónica, en tres piezas y con una llave de *Re sostenido*/*Mi bemol*.

Los primeros flautistas famosos pertenecen a la corte de Francia de finales del s. XVII, en la que tocaban conciertos privados para el rey y su corte. La flauta y la voz eran acompañadas por un laúd o algunos otros instrumentos.

A comienzos del siglo XVIII el cuerpo de la flauta se dividió en dos partes que eran llamadas *cuerpos de recambio* lo que permitía adaptar su afinación de acuerdo a la orquesta. En 1722 se le agregan las llaves de *Do* y *Do sostenido*.

AFINACIÓN

El *diapasón* es la cantidad de vibraciones por segundo que atribuimos a la nota *La* central. Actualmente, gracias a los sistemas electrónicos se ha podido definir de forma estándar el *La* en 440Hz., aunque existe la tendencia general de subirlo sutilmente hasta 442 ó 445 Hz. para obtener una sonoridad más brillante.

Debido a la potenciación y construcción de los instrumentos de cuerda, así como la consecuente dificultad que representaba su tensión, en el barroco la altura del diapasón fue

¹⁷ Kuijken, Barthold, *IDEM* Pág. 11.

fijada entre $La=392\text{Hz.}$ y $La=415\text{Hz.}$, que resulta casi un tono entero debajo del actual, variantes que suelen depender de las condiciones climáticas y geográficas de cada región.

El término *tief Kammerton* (diapasón bajo o grave) fue utilizado por el propio Bach para designar al $La=396\text{Hz.}$, altura a la que se afinaban muchos instrumentos de madera de origen francés, ejecutados por los grandes flautistas alemanes del primer tercio del siglo XVIII, que posteriormente fueron imitados por los constructores de instrumentos de aliento en Alemania. La afinación barroca se traduce en un resultado sonoro más grave, menos brillante, pero de una afable calidez.

Todavía en 1752, Quantz consideraba que la afinación más conveniente para los instrumentos de aliento era el “*La grave francés*”, tono que designaba a la nota $La = 415$ Hz. que J. Kuhnau (predecesor de Bach en Leipzig) introdujo en la música eclesiástica.¹⁸

CRITERIOS INTERPRETATIVOS

Aunque la *Sonata en Si menor* BWV 1030 originalmente está pensada para la flauta barroca, actualmente constituye un importante legado para la flauta transversa. Si bien en las últimas décadas existe una tendencia por la interpretación en instrumentos de época con un serio estudio estilístico e interpretativo detrás, esta obra no deja de ser importante en la formación musical y en el repertorio de la flauta contemporánea.

Considero que actualmente el intérprete debe tener la habilidad de aplicar criterios históricos para interpretar la música en el estilo adecuado, aprovechando las enormes posibilidades que los instrumentos modernos nos brindan, en una perfecta relación que enriquezca la ejecución.

¹⁸ Barthold Kuijken, *IDEM* Pág. 15.

Entre las ventajas que posee la flauta contemporánea, indudablemente destacan la afinación, pues la estabilidad y precisión facilitan la ejecución, así como la proyección del sonido, que es una cualidad que nos permite tener la capacidad de tocar en salas y espacios de grandes dimensiones.

Sin embargo, es necesario tomar en cuenta ciertos aspectos para lograr una buena interpretación dentro del estilo propio de la obra. Para que una interpretación se efectúe con un carácter “histórico”, se debe definir la manera en que se utilizan elementos tales como la articulación, el fraseo, la ornamentación musical, la agógica y la dinámica.

Como ejemplo estilístico, cuando un tema se repite varias veces, es necesario distinguirlo muy bien de otras ideas menos importantes para una buena interpretación. Dicho tema puede hacerse más sensible con la vivacidad o moderación en los golpes de lengua, es decir, la articulación; así también debemos valernos del manejo de la dinámica, pues si el tema se presenta cada vez con diferente matiz, la ejecución resultará muy elegante.

En la articulación es importante respetar la separación entre cada nota (silencios de articulación), es decir, poner atención al espacio que hay entre la articulación de cada una de las notas pues estilísticamente en la música Barroca es habitual sostener el sonido poco menos tiempo que el indicado, para que estos breves silencios complementen el valor entero de la nota.¹⁹

En lo que se refiere a la ornamentación, era habitual añadir pequeñas notas de adorno como trinos, mordentes, apoyaturas y demás, así como añadir notas intercaladas entre las ya escritas (*glosar*), respetando los criterios armónicos y siempre tomando en

¹⁹ Jean Claude Veilhan, *Les règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque*

cuenta el *buen gusto* general de la época respetando, el estilo, el contexto histórico-geográfico de la obra y las indicaciones dadas por el compositor.²⁰

El *vibrato* es un efecto musical que consiste en la vibración de la amplitud de las ondas sonoras y se logra con una variación del aire impulsado por los músculos abdominales a través de la garganta, con el objeto de embellecer, dar mayor brillantez y proyección a la sonoridad, así como lograr una mayor expresividad. Actualmente, en la música moderna es común que el *vibrato* se use de forma abundante, pero en la época barroca existía una tendencia general por la ausencia del *vibrato* en el sonido; era un ornamento que se aplicaba de vez en cuando, especialmente empleado en notas largas y en movimientos lentos como discretas pulsaciones en la columna del aire. Algunos limitan el uso del *vibrato* al empleo del *flattement* que es un efecto que consiste en mover la afinación de una nota y regresar al tono correcto por medio de una rápida fluctuación en las ondas sonoras, se ejecutaba tapando parcialmente con los dedos los orificios de la flauta.²¹

El clavecín utiliza la ornamentación por cuestiones de belleza interpretativa y expresiva, pero la principal razón de su empleo es su idiosincrasia sonora. Las características técnicas del clavecín hacen de la ornamentación la única manera de prolongar las notas producidas, que poseen una duración considerablemente inferior que el piano, el cual cuenta con recursos tales como el uso de los pedales, que le permiten el mayor sostenimiento de la sonoridad de las notas. Esto nos lleva a dilucidar que si se toca la parte del clave en el piano, el uso de ornamentación resulta menos justificado desde una perspectiva práctica.

(Paris: Leduc, 1977) Pág. 11.

²⁰Jean Claude Veilhan *IDEM* Pág. 33.

²¹ Jean Claude Veilhan *IDEM* Pág. 36.

Sea cual sea nuestra elección, utilizar un instrumento moderno con muchas más posibilidades técnicas o un instrumento de época, la expresión de la música jamás cambia.

La música, más allá de lo físico, expresa y evoca emociones, sentimientos y estados de ánimo por medio de elementos que pueden ser opuestos y a la vez complementarios, pero que están íntimamente unidos entre sí.

I.5 SONATE *h-moll* BWV 1030

Se conserva intacto el manuscrito autógrafo de la *Sonata en Si menor para flauta y clavecín* fechado en 1736.²²

Después de algunos estudios, se deduce que esta sonata está escrita a partir de una *Sonata para flauta y clavecín en Sol menor* (sin BWV), pues salvo unas pequeñas diferencias, las partituras son idénticas; esta versión es más antigua y sólo se conserva la parte de clavecín, fue escrita alrededor de 1720 pertenece al periodo de Köthen.²³

La versión definitiva de esta sonata, así como de la *Sonata en La Mayor*, data del periodo de Bach en Leipzig.²⁴

ANÁLISIS MUSICAL

La *Sonata en Si menor BWV1030* para flauta y clavecín obligado es la composición más compleja e importante dentro de las obras para flauta de Bach. Esta aseveración se fundamenta en el elevado nivel intelectual que posee el contenido musical de esta obra, que concentra en sí los principios y formas más representativos de la música de esta época: la *sonata*, el *concierto*, la *danza*, la *suite* y la *fuga*. Asimismo, es notable la genialidad del

²² Hans Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*. (Portland: Amadeus Press, 1988) Pág.30.

²³ Hans Vogt, *IDEM* Pág.212.

²⁴ Hans Eppstein, *IDEM* Pág.V.

manejo de la instrumentación por medio de los diferentes efectos sonoros de cada movimiento, otorgando igualdad en importancia entre la flauta y el clavecín. Sólo una eminente genialidad como la de Bach pudo concentrar todos estos aspectos en una sola obra.

Phillip Spitta fue uno de los primeros historiadores y críticos-musicales que reconoció la grandeza de esta obra en la música de cámara de Bach, él citaba lo estimulante que resulta para el intelecto y la imaginación, tanto para los músicos como para el público.

Particularmente sobre el *Andante*, Spitta refiere:

“la más grandiosa sonata para flauta que existe... de una ingeniosa estructura que nos evoca una gran elegía... El desarrollo se despliega compás a compás, toma inesperados giros, es más ricamente embellecido, extendido cuando se requiere, sobre todo mediante espléndidas imitaciones canónicas que surgen como obligadas por las fuerzas de la naturaleza. Particularmente estimulante es el efecto causado por la nueva colocación de las frases individuales... La forma, modelada después como un aria italiana, puede ser distinguida por la manera en que Bach introduce la melodía al inicio, temporalmente interrumpida a los dos compases, sólo para retomarla en el cuarto compás.”²⁵

La sonata posee una forma derivada de la *sonata en trio* y está compuesta en tres movimientos.

<i>Sonata para clavecín y flauta en Si menor BWV1030</i>		
I. <i>Andante</i>	II. <i>Largo e dolce</i>	III. <i>Presto</i>
Si menor	Re Mayor	Si menor

Ej.2: Esquema general de la Sonata para clavecín y flauta en si menor BWV1030.

²⁵ Hans Vogt, *IDEM Pág. 119.*

Andante

ANÁLISIS ESTRUCTURAL. El *Andante* es uno de los movimientos más complejos e interesantes dentro de todo el catálogo de música de cámara de Bach. Posee una forma tripartita.

La primera sección comienza con un breve preludio y es la Exposición de dos temas.

La sección central es el Desarrollo, en donde se presentan dichos temas en tonalidades cercanas y son modificados. La Reexposición presenta nuevamente ambos temas en la tonalidad principal y concluye con una *Codetta*.

ANÁLISIS MELÓDICO. Las frases son asimétricas. En los primeros cuatro compases la flauta presenta la primera idea musical interrumpida por el clavecín que sigue la línea de acompañamiento. Estos compases en realidad constituyen una pequeña introducción o *preludio*.

The image shows a musical score for the first four measures of the *Andante* movement. The top staff is for the Flute (Flauta) and the bottom staff is for the Harpsichord (Clavecín). The tempo is marked 'Andante'. The first measure of the flute part is marked 'Idea A'. Red and green markings highlight specific melodic and harmonic elements in both staves.

Ej. 3: Los primeros compases del *Andante* forman una breve introducción. El motivo que presenta la flauta en los dos primeros compases constituye la Idea A.

Para Hans Vogt es probable que con este preludio Bach pretendiera mostrar la importancia que el acompañamiento tendrá en todo el movimiento.²⁶

²⁶ Hans Vogt, *IDEM* Pág. 117.

El tema principal dura 16 compases y tiene cinco *ideas* motívicas. Está formado por dos frases asimétricas: la frase antecedente consta de 6 compases y la consecuente de 10. Se presenta realmente al compás 5 con la repetición idéntica de la *Idea A*.

Flauta

Idea A

Idea B

Idea C

Ej. 4: La frase antecedente es presentada en la flauta con la repetición integral de la *Idea A*, e incluye dos nuevas ideas motívicas.

La frase consecuente tiene cuatro compases fundamentales que inician con una nueva *idea* (*D*) que es repetida secuencialmente, seguida por una nueva aparición de la *Idea C* en modo invertido. Es interesante notar que la repetición de esta idea podría ser fraseada de la misma manera si Bach no hubiera escrito una articulación diferente al compás 13.²⁷

Flauta

Idea D

Idea C inv.

Idea B

Idea C var.

Ej. 5: El inicio de la frase consecuente es estructuralmente similar a los últimos compases del tema.

Los cuatro compases del inicio y los cuatro del final de la frase consecuente, son similares pues comparten la misma estructura interna con ciertas variantes rítmicas y

²⁷ Hans Vogt, *IDEM* Pág. 62.

motívicas (ver ejemplo 5). Entre estos compases está insertado el último motivo del tema principal que constituye la *Idea E*.



Ej. 6: En el compás 15 está inserta la *Idea E*.

A diferencia del primer tema, el tema secundario desarrolla una sola *idea* motívica (*F*) que es rítmicamente más compleja que las ideas del tema principal.



Ej. 7: *Idea* motívica del tema secundario.

Cada una de las ideas son elaboradas, modificadas y utilizadas en el desarrollo (sección B) y en la reexposición (ver esquema No.1).

ANÁLISIS RÍTMICO. Escrito en compás de C (su equivalente actual 4/4 no era usual en el Barroco), según los tratados teóricos de Jacques Hoteterre (1674-1762), autor de *Principes de la Flûte y L'Art de Préluder*, es un compás batido regularmente en cuatro tiempos lentos o graves, empleado tanto en la música vocal como en la instrumental, muy conveniente para los *Preludios* o los primeros movimientos de las sonatas.²⁸

La construcción rítmica es una característica importante que le da movimiento a los contrapuntos, imitaciones canónicas y cromatismos. El máximo nivel de subdivisión son triples corcheas utilizadas en diferentes combinaciones como recurso característico y ornamental de las ideas musicales (ver ejemplo 7).

²⁸ Jean Claude Veilhan *IDEM* Pág. 1.

ANÁLISIS ARMÓNICO. Escrito en *Si menor*, se desarrolla en tonalidades cercanas.

Comienza con la presentación del tema en tónica.

En el tema principal, la *idea A* está en *Si menor*, la *idea B* en la subdominante se repite de modo secuencial en el tercer grado (*Re*); en la *idea C* la línea melódica desciende cromáticamente y resuelve con una cadencia a la dominante. La *idea D* es presentada en la dominante de *Mi menor* (IV de *Si menor*), que secuencialmente va al V7 de *Re mayor* (III de *Si menor*). La *idea E* está presentada primero en *Si menor* y luego en la dominante con séptima.

ANÁLISIS AGÓGICO. La tradición acostumbra un *allegro* como inicio de una sonata, en este caso la indicación de *andante* aclara el *tempo* que el autor desea. El tiempo se modera con el objeto de dar la especial coloración que se requiere para que el complejo tema y sus numerosas ideas se desarrollen claramente a lo largo del movimiento.²⁹

No hay cambios en la agógica general, salvo un *ritardando* natural al final del movimiento.

ANÁLISIS DINÁMICO. No hay indicaciones dinámicas señaladas en la partitura, pues era común en esa época que los intérpretes aplicaran su propio criterio de acuerdo a la tradición y estilo.

La dinámica se maneja según el contorno del discurso melódico y contrapuntístico, dentro de una sonoridad tan mesurada como la naturaleza acústica de la flauta barroca y el clavecín. El rango dinámico de este movimiento va de *pp* a *f*.

TEXTURA Y TIMBRE. El *Andante* crea el efecto de un gran movimiento concertante a dos instrumentos solos con una reducción orquestal, donde al inicio se presentan de manera

²⁹ Hans Vogt, *IDEM* Pág.212.

consecutiva los dos bloques temáticos del *ripieno* y del *solo*, que son colocados sucesivamente uno sobre el otro.

Largo e dolce

ANÁLISIS ESTRUCTURAL. Se divide en dos secciones de ocho compases, cada una de las cuales es repetida. La primera sección (A) presenta un tema en dos frases y la segunda sección (A') el mismo tema con variantes melódicas, rítmicas y armónicas.

En la sección A la primera frase se divide en dos pequeños incisos o semifrases: *a* y *a* (sobre otro grado); la segunda frase también se divide en dos: *b* y *c*.

La sección B también tiene dos frases divididas en: *a, a'* y *b, b'*.

ANÁLISIS MELÓDICO. Hay un solo tema que consta de una frase expositiva y una complementaria.

El motivo que da origen al tema es muy simple, consta de un arpeggio delicadamente ornamentado. Las notas de paso y la aumentación rítmica sirven para adornar y restar austeridad al canto en saltos de tercera.

The image shows musical notation for a flute part. The top staff is labeled 'Flauta' and is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic motif starting with a quarter note, followed by an eighth note, and then a quarter note with a red slur above it. The motif is followed by a series of eighth notes and a quarter note. The bottom staff is labeled 'línea original' and shows the original melodic line, which is a simple sequence of notes.

EJ. 8: Motivo melódico sobre el que está basado el tema..

ANÁLISIS RÍTMICO. El segundo movimiento está en compás de **6/8**, según el teórico y compositor francés Michel L'Affilard (ca.1656-1708), indica que podía batirse a 6 tiempos ligeros o más frecuentemente a 2 tiempos.³⁰

³⁰ Jean Claude Veilhan *IDEM* Pág. 6.

La pulsación está basada en octavos y el máximo nivel de subdivisión son las triples corcheas. Una característica rítmica importante en el tema (corchea con punto-semicorchea-corchea en 6/8) corresponde a un género de la *suite*: un Siciliano.

Es común en la música de Bach enriquecer la rítmica acortando progresivamente la duración de las notas³¹ tal como ocurre en la frase inicial (ejemplo 8).

El tema logra variedad por medio de la disminución rítmica, así como el uso de sincopas.

ANÁLISIS ARMÓNICO. Está escrito en el relativo mayor (*Re Mayor*) de la tonalidad principal de la obra.

El inciso *a* comienza con un arpeggio en la tónica que va a la dominante y regresa a la tónica. En el siguiente inciso *a* se repite el modelo, va al cuarto grado, luego al tercero y llega a *Mi menor*.

En la segunda frase el inciso *b* inicia en séptima de dominante, va a tónica y luego al sexto grado, el inciso *c* parte de ahí y concluye con cadencia auténtica simple sobre el quinto grado.

La segunda parte comienza en un acorde de *La Mayor* seguido de su respectivo sexto grado y dominante con 11ª que resuelve a la tónica real; un acorde de séptima de *Si Menor* (relativo menor de la tonalidad del movimiento) resuelve a su tónica. El inciso *a'* comienza en ese mismo acorde de séptima y se esboza a modo de una pequeña *cadenza*, como una serie de notas ornamentales que atavían la cadencia armónica que resuelve a la tonalidad original de la sonata (*Si Menor*).

³¹ Hans Vogt, *IDEM* Pág.212.

La siguiente frase es similar al primer inciso **b**, comienza en una dominante doble que resuelve a dominante y ésta a tónica. El último inciso (**b'**) es una cadencia que va de séptima de dominante a la tónica.

The image shows a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Clavecín (Cello). The Flauta part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 15 and ends with a cadence. The Clavecín part is written in two staves (treble and bass clefs) and provides harmonic support. The score includes the text 'Notas ornamentales' and 'Cadencia'.

Ej. 9: Movimiento descendente sincopado con una cadencia simple.
Las notas ornamentales al final del compás está en a línea de la flauta.

ANÁLISIS AGÓGICO. Por las características rítmicas, el *Largo e dolce* corresponde a un *tempo da siciliano*, que se refiere a una danza baja de carácter lento en compás de dos tiempos que se bailaba suavemente pero con mucha elegancia..

Es un movimiento formado por pasajes líricos, en el que conviene moderar la pasión expresiva con los recursos necesarios para no llegar al fastidio.

No hay cambios agógicos en este movimiento.

ANÁLISIS DINÁMICO. Es necesario expresar las frases de la manera más simple y agradable, mediante el uso de la dinámica y de la conducción del sonido. No hay indicaciones dinámicas señaladas, sin embargo los matices deben seguir el contorno de la línea melódica con el continuo en un mismo nivel sonoro y la armonía en segundo término. La gama sonora requiere de un *p* a un *f*.

TEXTURA Y TIMBRE. El *Largo e dolce* representa absolutamente un solo de flauta con continuo. La voz aguda es quien lleva la melodía, mientras que el continuo se encarga de la armonía en figuras rítmicas simples.

Al final de cada compás de este movimiento, la línea se vale de ornamentos en triples corcheas que decoran y conectan un compás con otro. Esto ocurre ya sea en el continuo o en lugares en que la línea melódica requiere, con la excepción lógica del final de cada sección (ver ejemplo 9).

Presto

ANÁLISIS ESTRUCTURAL. Este movimiento está dividido en dos secciones, constituye una fuga a tres voces con indicación de *Presto* en la primera sección que *attacca* a la segunda: la *Giga*.

Está dividido en tres secciones. La primera sección (A) presenta el tema en tres ocasiones con un Episodio Inter-Exposicional que la divide con la siguiente sección.

La sección **B** presenta el tema y hace un desarrollo más extenso del tema (2º Episodio). La tercera sección es la Reexposición del *sujeto* con un desarrollo conclusivo.

ANÁLISIS MELÓDICO. El *sujeto* de la fuga es un tema constituido por siete compases (ejemplo 10) y aparece en cinco ocasiones prácticamente sin ninguna modificación.



Ej. 10: El tema de la fuga es presentado por la flauta (sujeto).

El *contrasujeto* es la línea que acompaña al tema, como característica posee intervalos de segunda que son repetidos por pares y que siguen una línea melódica descendente, este contrapunto termina con unas escalas descendentes en dirección ascendente.



Ej. 11: *Contrasujeto*.

Los Episodios se desarrollan mediante el uso del material temático tanto del *sujeto* como del *contrasujeto*. El primero de ellos es muy breve y su función es conectar la primera sección con la siguiente. El segundo episodio es un desarrollo más extenso que toma elementos muy evidentes del *contrasujeto* (compás 53). El tercero es una síntesis conclusiva de la fuga.

ANÁLISIS RÍTMICO. El inicio de este movimiento está escrito en compás 2/2 (compás *alla breve* o *alla capella*) y según J.J. Quantz (1697-1773), flautista, compositor y teórico, puede ser marcado a 4 tiempos ligeros o a 2 tiempos lentos tocando las notas al doble de velocidad, sin que eso signifique alterar el carácter indicado.³²

El *sujeto* es presentado por disminución rítmica de medios a cuartos. El máximo nivel de subdivisión son los octavos, que aparecen con el *contrasujeto* y están presentes todo el tiempo como pulsación constante.

ANÁLISIS ARMÓNICO. El *Presto* presenta al Sujeto en tónica, la Respuesta Tonal en la dominante y regresa a la tónica mediante un pequeño Puente que conduce nuevamente al Sujeto. El primer Episodio es muy breve, parte de la tónica y conecta con la sección **B**, que inicia con una nueva presentación del sujeto en dominante. El segundo Episodio comienza en dominante, va al homónimo Mayor y regresa a *Si Menor*. La Reexposición y el último Episodio están en la región de tónica, la sección culmina con una cadencia sobre la dominante que encadenará con el siguiente movimiento.

ANÁLISIS AGÓGICO. Después de un *andante* y un *largo*, es necesario el contraste de la ligereza que posee el tercer movimiento. Un *presto* en compasillo es una característica de

³² Jean Claude Veilhan *IDEM* Pág. 3.

notoria vivacidad en el movimiento, el cual se mantiene sin ningún cambio hasta la fermata final.

ANÁLISIS DINÁMICO. La naturaleza de la fuga completa en sus dos movimientos, requiere una sonoridad equilibrada entre las tres voces, para lo cual el tema (sea cual fuere la voz que lo presenta) debe estar en primer plano en matiz, el contrasujeto en un nivel ligeramente por debajo, mientras la línea del bajo o voz complementaria sea la base sonora, para lograr de ese modo la claridad de las voces. El rango dinámico no sobrepasa el *f*.

TEXTURA Y TIMBRE. La fuga está formada por tres voces, las cuales poseen la misma importancia sonora, de acuerdo a su función temática y armónica.

Giga

ANÁLISIS ESTRUCTURAL. La segunda parte del movimiento conclusivo posee la estructura tradicional de una *Giga*: forma binaria simple con la repetición de cada una de las secciones.

En la sección *A* el *sujeto 1* es presentado con un soporte armónico y repetido con el *contrasujeto 1*. Es seguido por un Episodio y luego por la misma disposición en la presentación del sujeto y un segundo episodio.

La sección *A'* presenta en dos ocasiones un segundo tema (*sujeto 2*) con su respectivo *contrasujeto 2*, seguidos por un episodio y entre estas secciones, una nueva presentación del primer sujeto. Hacia la parte final, una síntesis de ambos sujetos y contrasujetos, son elaborados en un episodio conclusivo (ver esquema No.4).

ANÁLISIS MELÓDICO. En esta fuga hay dos temas (*sujetos*) con sus respectivos contrapuntos (*contrasujetos*). El *sujeto 1* está formado melódicamente a partir del sujeto del

Presto; es presentado por primera vez en la flauta, mientras que el clave marca la armonía en cada tiempo fuerte.

Ej. 12: Tema principal de la Giga en la flauta (Sujeto 1).

El movimiento sincopado de la línea melódica al inicio de la Giga, es inverso al tema del inicio del *Presto*, escrito por disminución rítmica

La repetición del *sujeto 1* es presentada en la mano derecha del clavecín y es acompañada por el *contrasujeto 1* en la línea de la flauta.

Ej.13: Contrasujeto 1.

La segunda vez que aparece el inciso *a* el sujeto se presenta como *Respuesta tonal*, en otra tonalidad y sin grandes modificaciones.

En una *Giga* es común comenzar la segunda sección con la misma figura melódica que la primera³³, mientras que en la música de Bach suele estar invertida esta figura, tal como ocurre en la segunda sección (*A'*). La línea melódica forma un segundo sujeto, que en realidad es una variante más breve del primero. Posee un contrapunto muy sencillo en movimiento contrario (*contrasujeto 2*).

³³ Percy A. Sholes, ed., *Diccionario Oxford de la música* Tomo 1 (Barcelona: Edhas, Hermes sudamericana, 1984) ver “Giga”.

Ej. 14: El sujeto 2 es presentado en la mano derecha del clave y el contrasujeto 2 en la flauta, luego son invertidas las voces.

Los Episodios están formados a partir del material de ambos sujetos y contrasujetos.

ANÁLISIS RÍTMICO. Está designado en un compás de **12/16**, de subdivisión ternaria batido a 4 tiempos. Según Sébastien de Brossard (1655-1730), compositor francés y autor del *Primer diccionario de terminología musical*, este compás es propio para las expresiones muy vivas y muy rápidas, lo que equivaldría para los italianos a un *prestissimo*.³⁴

Está subdividido por una rítmica constante en semicorcheas.

Tiene características rítmicas propias de una *Giga*, por lo que a pesar de no tener escrita la indicación de esta danza, está claramente definida como tal. De carácter vivaz, en ocasiones predomina un solo motivo melódico a lo largo de una *giga*, cuyo ritmo suele estar en compás ternario y utiliza a menudo una nota larga y una corta.³⁵

La rítmica del *sujeto 1* consiste en una secuencia de semicorcheas en síncopas, apoyadas por un soporte armónico en los tiempos fuertes, mientras que el *contrasujeto 1* está formado por corcheas y semicorcheas alternadas.

El *sujeto 2* posee la misma característica de rítmica sincopada pero esto se rompe cada tercer tiempo; el *contrasujeto 2* está formado por notas largas con anacrusas de semicorchea.

³⁴ Jean Claude Veilhan *IDEM* Pág. 2.

³⁵ Percy A. Sholes, *IDEM* Ver “Giga”.

ANÁLISIS ARMÓNICO. La *Giga* está escrita en *Si Menor*. En la sección A el *sujeto 1* está presentado en la tónica al igual que el *Episodio 1*, mientras que la *Respuesta Tonal* y el *Episodio 2* están en la dominante.

La sección A' presenta el nuevo *sujeto* en la dominante cuya *Respuesta Tonal* regresa a la tónica. A partir del *Episodio 3* hay una modulación hacia la región de subdominante, en donde es presentado nuevamente el *sujeto 1*. La segunda presentación del *sujeto 2* está en la dominante de esta región armónica y al repetir este sujeto regresa a la tonalidad principal con una dominante y tónica. El *Episodio 4* comienza en la dominante que resuelve a la tónica, donde comienza el *Episodio Conclusivo* que reafirma la tonalidad de *Si Menor*.

ANÁLISIS AGÓGICO. La *giga* es una danza rústica que surge en el siglo XVI a la manera de una danza alta, es decir, como un tipo de música alegre y rápida destinada a ser danzada por medio de movimientos elevados y ágiles. Era frecuentemente empleada para finalizar una suite, como en el caso de casi todas las suites de Bach para teclado.

TEXTURA Y TIMBRE. Esta fuga constituye un diálogo canónico a dos voces sopranos con bajo continuo, sobre un tema sincopado a lo largo del movimiento. Es interesante notar la diferencia de la sencillez del movimiento del *Presto*, con el entretejido contrapuntístico de las síncopas en la *Giga*.

Dado que es un movimiento rápido, la articulación debe ser clara y con vivacidad, lo que se logra mediante la precisión del golpe de lengua, elemento que en especial ayudará a conservar la claridad y el rigor rítmico requerido. Para la exposición del tema en la flauta, conviene dar mayor fuerza a las notas graves, pues naturalmente el instrumento en este registro no posee tanta sonoridad como en el registro agudo, de modo que el sonido reforzado en los sonidos graves conduce mejor a la primera nota de cada tiempo.

ESQUEMA No.1

Johann Sebastian Bach. *Sonata h-moll für Flöte und obligates Klavier BWV1030.*
Andante

Forma externa	TRIPARTITA																																																									
Sección	A									B									A'																																							
Compases	1-32									33-76									80-119																																							
Forma interna	PRELUDIO	IP			TS	T T	IP			T S	IP			T T	T T	T T	IP			TS	IP	CODETTA																																				
		Fase inicial	Fase conclusiva				T	T	T		T	T	T																																													
Instrumentos	F C	FC									C	FC									FC																																					
Compases	1	3	5	11			21	29	33			53	55			65	69	74	76	80			100	109			116																															
Idem musicales	a	a	b	c	d	c	e	b	c	f	f	a	a	a	b	d	c	a	a	a	b	c	d	e	f	b	c	a	a	b	c																											
Región tonal	i						III			V						vi			iv			I																																				
Compases	1	5	9	11	13	15	17	19	21	23	25	27	29	31	33	35	37	39	41	43	45	47	49	51	53	55	57	59	61	63	65	67	69	71	73	75	77	79	81	83	85	87	89	91	93	95	97	99	101	103	105	107	109	111	113	115	117	119

F= Flauta; C= Clavecin; TS= Tema Secundario; TT= Tutti transicional; TC= Tutti conclusivo

i= Tonalidad principal; III= Relativo Mayor; V= Dominante; iv=Subdominante; vi=Superdominante; I=Homónimo Mayor

ESQUEMA No.2

Largo e dolce

Forma externa	Binaria																
Sección	A								A'								
Compasos	1-8								9-16								
Forma interna	Frase antecedente				Frase consecuente				Frase antecedente				Frase consecuente				
Material temático	a		a		b		c		a		a'		b		b'		
Compasos	1		3		5		7		9		11		13		15		
Región tonal	I		I	ii	V7	I	vi	V	V	Vi	vii	vi	V/V	V	I	V7	I
Compasos	1	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13		14	15	16	

ESQUEMA No.3

Presto

Forma general		Fuga a tres voces									
Forma externa		Tripatita									
Sección		A					B		A'		
Compases		1-33					34-65		66-83		
Forma interna		A	b	P	a	E1	b	E2	a	E3	
Material teórico	FLAUTA	Sujeto	Contrasujeto	Puente	<i>Soprote armónico</i>	1º Episodio	Sujeto	2º Episodio	Contrasujeto	Episodio conclusivo	
	CLAVE Mano der.	-	Sujeto		Contrasujeto		Contrasujeto		Sujeto		
	CLAVE Mano izq.	<i>bajo</i>			Sujeto		<i>bajo</i>		<i>bajo</i>		
Compases		1	9	16	20	27	34	41	66	73	
Región tonal		I	V		i	mod	V	mod	I		
Compases		1	9		20	26	34	41	66		

Forma externa		Binaria														
Sección		A							A'							
Compases		84-115							116-147							
Forma interna		a		E1	a		E2	b		E3	a		b		E4	a'
Material temático	FLAUTA	Sujeto 1	Contra sujeto 1	1º Episodio	<i>Soporte amónico</i>	Sujeto 1	2º Episodio	Contra sujeto 2	Sujeto 2	3º Episodio	Sujeto 1	Sujeto 2	Contra sujeto 2	4º Episodio	EPISODIO CONCLUSIVO	
	CLAVECÍN Mano der.	<i>Soporte amónico</i>	Sujeto 1		Sujeto 1	Contra sujeto 1		Sujeto 2	Contra sujeto 2		<i>Soporte amónico</i>	Contra sujeto 2	Sujeto 2			
	CLAVECÍN Mano izq	<i>Soporte amónico</i>	<i>Soporte amónico</i>		<i>Soporte amónico</i>			<i>Soporte amónico</i>			<i>Soporte amónico</i>					
Compases		84	88	92	102	106	110	116	118	122	128	132	134	136	142	
Región tonal		i			V			V	I	iv		V/iv	V/i	V-i	i	
Compases		84			102			116	118	122		132	134	136	142	

PIÈCE

pour flûte seule

(1936)

Jacques François Antoine Ibert

(1890-1962)

II.1 INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX no era usual que los compositores escribieran obras para flauta sola, pero la evolución que tuvo este instrumento con la labor de Theobald Böhm (1794-1881), paulatinamente consiguió atraer la atención de los compositores en las nuevas posibilidades de la flauta con especial interés y en el siglo XX surgió un renacimiento en la música de cámara para flauta.

En las primeras décadas de ese siglo surgen en Francia importantes obras de alto nivel técnico y musical para este instrumento que han contribuido en gran medida a definir el panorama del lenguaje flautístico contemporáneo.

La *Pièce pour flûte seule* es un interesante trabajo pese a su breve extensión, cuya importancia radica en el estilo y las cualidades que caracterizan a la música francesa del siglo XX, por lo que se ha convertido en una obra imprescindible del repertorio contemporáneo para flauta sola.

II.2 CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

FRANCIA ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX

En 1871 al término la guerra con Prusia, surge en Francia un renacimiento musical con la fundación de la Sociedad Nacional para la música francesa, que tenía como misión impulsar la composición nacional y recuperar la excelencia de las características musicales propias, dando como resultado un auge en la música sinfónica y de cámara. Gabriel Fauré (1845-1924) fue uno de los fundadores de esa Sociedad y su obra influyó en sus discípulos entre los que se encuentran Maurice Ravel (1875-1937), Nadia Boulanger (1887-1979) y Jacques Ibert.

El inicio del siglo XX se caracterizó por una continua preocupación social por el aumento de las fricciones internacionales que llevaron a la detonación de la Primera Guerra Mundial en 1914. El ámbito musical se vio afectado por este hecho, la tensión irrumpió en el ánimo general de los compositores. Esta época marca el fin de la tradición clásica-romántica, con lo que los principios musicales sobre todo en materia tonal, toman un nuevo sendero alejado de los antiguos convencionalismos.

En el periodo que siguió a la guerra, se hicieron evidentes las diferencias entre la nueva música y la audiencia en general, por lo que los compositores tuvieron que acercar la música contemporánea al oyente común. El retorno al sentimiento común por las tradiciones propias contribuyó a este acercamiento, así también los avances tecnológicos sirvieron a este fin al encargar a diversos compositores la música para películas, obras de teatro y ballet.

Los compositores franceses miembros del llamado “grupo de los seis” son contemporáneos de Jacques Ibert, nacidos a fines del siglo, entre los que destacan Francis Poulenc (1899-1963) y dos de sus compañeros del Conservatorio: Darius Milhaud (1892-

1974) y Arthur Honegger (1892-1955). Esta generación marca las directrices del panorama musical en Francia y su finalidad común era dotar a la música francesa de un estilo propio más allá de otras corrientes, como el *romanticismo* o el *impresionismo*; estos compositores tenían como premisa el continuar el trabajo de sus antecesores décadas atrás, más que imponer un nuevo estilo, de modo que mantuvieron y desarrollaron su propia tradición musical.

FORMA MUSICAL

Pièce no es precisamente un término técnico y literalmente significa *pieza*. En el campo del arte contemporáneo, esta palabra ha sido más popular que *obra* para designar a un elemento específico dentro la producción de un artista, ya se refiera a las artes plásticas, a la literatura o a la música.

Los compositores han utilizado este término en sus diferentes idiomas (*pieza*, *piece*, *pièce*) para nombrar a algunos de sus trabajos. Comenzó a ser empleado para designar algunas composiciones instrumentales a partir del siglo XVII, pero aún cuando se ha tomado en cuenta la singularidad que puede poseer una *pieza*, los compositores la han usado relativamente poco como movimientos de sus obras.³⁶

Una *pieza* de música es una composición breve que no posee una estructura definida y suele ser de carácter libre, puede existir escrita o desarrollarse como una actuación en vivo como improvisación, en la cual el intérprete se convierte en compositor y utiliza elementos musicales que surgen de manera espontánea y que están sujetos al gusto, género y cultura a la que pertenezca.

³⁶ Michael Tilmouth, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sexta edición, Ed. Stanley Sadie, Vol. 14: 735. (New York: Grove's Dictionaires, 1980) Ver "Piece".

II.3 JACQUES FRANÇOIS ANTOINE IBERT

DATOS BIOGRÁFICOS

Jacques Ibert nació el 15 de agosto de 1890 en París, Francia. Hijo de Jacques Ibert (1853-1933) banquero y comerciante y Marguerite Lartigue (1863-1934) una excelente pianista, comenzó con su madre sus estudios musicales a la temprana edad de cuatro años, época en la que ya mostraba un gran talento musical. A pesar de la objeción de su padre, decidió dedicar su vida a este arte.

Ibert pasó un breve tiempo en el negocio familiar antes de ingresar al Conservatorio de París en 1910, donde tuvo como maestros a Émile Pessard (1843-1917), André Gedalge (1856-1926), Paul Vidal (1863-1931) y Gabriel Fauré. Sus estudios fueron interrumpidos por la Primera Guerra Mundial, al ser reclutado por la Marina francesa. Al regresar a su residencia en la Villa Medici luego de cumplir con sus deberes durante la guerra, reanudó sus actividades musicales y escribió su cantata *Le poète et la fée* (1919), basada en texto de Maurice Maeterlinck (1862-1949) y Catulle Mendès (1841-1909), obra con la que obtuvo el Gran Premio de Roma en 1919. En esta época escribe *Escales* para orquesta (1922) e *Histoires* para piano (1922), composiciones que le dieron renombre mundial.

Compositor antidogmático, abierto siempre a las diversas formas de la modernidad, abordó con gran éxito todos los géneros musicales.

Rodeado de personajes del ambiente artístico francés, Jacques contrajo nupcias con la hija del pintor impresionista Jean Veber (1864-1928), Rosette con quien procreó dos hijos.

En 1936 Ibert fue nombrado Director de la Academia Francesa en la Villa Médicis en Roma. En 1940 dejó este puesto para regresar a Francia donde sirvió como oficial en la

Infantería de Marina durante los años de la Segunda Guerra Mundial y en 1946 regresó para seguir ejerciendo su función como director hasta 1960.

Sin abandonar la Academia, en 1955 asumió el puesto de administrador de la *Réunion des théâtres lyriques nationaux* en el que se encargaba de los asuntos artísticos y financieros de la Ópera de París y de la Ópera Cómica, pero las pesadas tareas y su frágil salud sólo le permitieron permanecer un año en el cargo y en 1956 fue elegido miembro del prestigioso Instituto de Francia de la Academia de Bellas Artes de París.

Falleció el 5 de febrero de 1962 en París y sus restos reposan al lado de otros grandes personajes del arte y la cultura francesa en uno de los cementerios más célebres de esa ciudad: *le Cimetière de Passy*.

ESTILO MUSICAL

La más pura tradición francesa tiene una concepción de la música como forma sonora, opuesta a la visión romántica que la idealiza esencialmente como expresión. Esta idea es fundamental para el desarrollo de este estilo, pues mientras el *Romanticismo musical* explota toda clase de recursos emotivos y descriptivos, la *música francesa* está basada en la sutileza de los elementos musicales como el sonido, el timbre o la rítmica en su más exquisita sencillez. Los principales rasgos del estilo *francés* son conservar los centros tonales definidos o aludir a ellos de formas novedosas, dar mayor importancia a los contornos melódicos, así como orientar las ideas musicales hacia un objetivo mediante el uso de novedosos recursos.

La música de Ibert muestra una personalidad propia, que no sigue ninguna escuela o estilo musical en particular. Aunque su música comparte características de los miembros del grupo *Les Six*, Ibert no siguió las audacias de sus contemporáneos, en favor de expresarse en un lenguaje de cierto modernismo, pero conservando en profundidad el apego

de la tradición. Su música ilustra brillantemente las reconocidas cualidades de la música francesa que son la claridad, la sencillez y la elegancia. Su estilo posee gracia, fantasía e ingenio, así como una gran riqueza sonora en su orquestación, llena de color y atractivas melodías, por lo que su obra resulta sensual, delicada y encantadora.

OBRA MUSICAL

Ibert incursionó en todos los géneros musicales de la época, con un magistral manejo idiomático de los instrumentos, en especial en los de aliento.

Compuso siete óperas, seis obras sinfónicas y cinco ballets, tres obras corales, además de decenas de piezas incidentales, canciones, conciertos y música para películas.

De su producción operística sobresalen la ópera buffa *Angélique* (1927), así como las dos que realizó en colaboración con Arthur Honegger: *L'Aiglon* (1937) y la opereta *Les Petites Cardinal* (1938).

De su música para ballet destaca el coreo-drama *Le Chevalier Errant* (1935) y de su música para películas, son importantes *Macbeth* de Orson Welles (1948) y *Un Chapeau de paille d'Italie* (1927) de Eugène Labiche, de la que se desprende su obra orquestal más conocida: *Divertissement* (1930), composición en la que cita cómicamente conocidas obras como la *Marcha nupcial* de Felix Mendelssohn.

En el terreno de su música orquestal destaca el poema sinfónico *La Ballade de la geôle de Reading*, basada en el poema de Oscar Wilde (1854-1900) y la *Sinfonía concertante pour hautbois et orchestre* (1949).

MÚSICA DE CÁMARA

La música de cámara en general precisa de un conocimiento profundo del lenguaje musical y de las posibilidades de cada instrumento, en ella el compositor plasma sus sentimientos

más íntimos. La música de Ibert es desafiante desde un punto de vista técnico, pero siempre grandiosa y de una gran sensibilidad.

En cuanto a su producción camerística destaca el *Concertino da Camera para saxofón y once instrumentos* (1935) y su *Cuarteto de cuerdas* (1942).

Es interesante el hecho de que Ibert parecía poseer una especial inclinación por los instrumentos de aliento, pues compuso una serie de obras para instrumentos o conjuntos de viento, como la *Sinfonía concertante para oboe y cuerdas* (1948), el *Concierto para cello e instrumentos de alientos, percusión y piano* (1925), así como obras de cámara en las que recurre a la flauta como parte de la dotación instrumental:

- *Deux mouvements* para dos flautas, clarinete y fagot (1922)
- *Quartet* para dos flautas, clarinete y fagot (1923)
- Suite *Le Jardinier de Samos* para flauta, clarinete, trompeta, percusión, violín, y violoncello (1924)
- *Aria* para flauta, violín y piano (1930)
- *Chanson du rein* para voz y quinteto de alientos(1930)
- *Trois Pièces brèves* para quinteto de alientos (1930)
- *Chanson de Fortunio* voz, flauta, arpa y orquesta de cuerdas (1936)
- *Capriccio* para diez instrumentos (1937)
- *Deux interludes* para flauta, violín y arpa (1946)
- *Paraboles* para flauta y guitarra (1973)

OBRAS PARA FLAUTA

Otras obras para flauta, de mayor trascendencia para el repertorio son:

- *Deux stèles orientées* para voz y flauta (1925)
- Sonatina *Jeux* para flauta y piano (1925)
- *Histoires No.1,2,5,8,9,10* para flauta y piano (1933)
- *Concierto* para flauta (1934) dedicado a Marcel Moyse

- *Pièce* para flauta sola (1937)
- *Entr'acte* para flauta y guitarra (1937)

II.4 LA FLAUTA EN EL SIGLO XX

Theobald Böhm es considerado el padre de la flauta moderna, pues aún en una época posterior a la invención de la flauta clásica de 5 y 6 llaves, desde 1812 partió del modelo de una sola llave para realizar una serie de modificaciones en la construcción del instrumento. En 1847 este instrumento tomó su forma definitiva con una construcción cilíndrica y con las llaves cubiertas. Este prototipo fue presentado en Londres dentro de la Exposición Mundial de 1851 donde recibió la más alta distinción, al igual que en el evento análogo de París en 1855.³⁷ A partir de entonces fue conocido y paulatinamente adoptado por flautistas en todo el mundo. Sin embargo, continuó evolucionando con ligeros cambios hasta el instrumento que actualmente utilizamos.

Desde entonces la flauta ha tenido más aceptación y ha sido más valorada por sus cualidades sonoras. Asimismo, la transformación que tuvo gracias al trabajo de Böhm, brindó un amplio desarrollo de la técnica y con lo que las posibilidades musicales del instrumento aumentaron considerablemente. La escuela francesa moderna de flauta adoptó los nuevos cambios y se convirtió en una de las más importantes en este siglo. Notables maestros contribuyeron al refinamiento de la técnica, por lo que después de haber sido relegada a un segundo plano durante la época del *romanticismo*, a comienzos del siglo XX los compositores fueron teniendo mayor interés en este instrumento. Con ello, el repertorio flautístico se vio favorecido, la flauta moderna ofrecía una riqueza tímbrica muy particular y una potencia comparable a otros instrumentos, por lo que numerosas obras fueron escritas para ella. Los más destacados compositores franceses la incluyeron en muchos de sus

³⁷ Theobald Boehm. *The flute and flute playing* (New York: Dover Publications, 1964) Pág.8.

trabajos sinfónicos o de cámara, resaltando siempre la exquisitez que caracteriza el sonido de la flauta en el más puro estilo francés.

PANORAMA MUSICAL

Desde que Debussy compuso el *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), el famoso tema inicial en la flauta a solo ha inspirado tanto a los más importantes compositores como a los intérpretes más destacados lo suficiente como para definir el lugar de la flauta en la música moderna. Posteriormente, Debussy sedujo nuevamente con la expresividad tan “francesa” de *Syrinx* para flauta sola (1912). A partir de ello, diversos compositores tuvieron un nuevo concepto del instrumento, lo que les llevó a crear importantes obras para flauta. Es dentro de este estilo que Ibert compuso la *Pièce pour flûte seule*, en la misma época en que Edgar Varèse creó *Density 21,5* (1936) dedicada al flautista Georges Barrère y su flauta de platino.³⁸

CRITERIOS INTERPRETATIVOS

En la *Pièce pour flûte seule* el flautista tiene la oportunidad de mostrar una hermosa sonoridad en los pasajes lentos, a la vez que exige una depurada técnica en los pasajes rápidos. La interpretación expresiva y emocional que requiere esta obra es muy importante y los recursos necesarios para lograrlo son la matización adecuada en los momentos claves, pues un amplio rango dinámico acentúa la emotividad y pone en relieve el sentimiento que el intérprete pretende comunicar.

La elegancia y el encanto en la interpretación, radica en acciones como atribuir gran importancia al detalle más insignificante, pues cada nota y cada silencio forman parte de un todo. Esta pieza no posee otro objetivo que la sensibilidad al detalle y el disfrute de la belleza sonora. El hecho de ser una obra para flauta sola, coloca al ejecutante en una

³⁸ Adélaïde de Place, *Flûte Passion*, (Francia: EMI Classics, 2003) Notas a la grabación. Pág.7.

postura de responsabilidad absoluta en la interpretación, por lo que cada elemento debe construir las ideas musicales que conforman la totalidad de la impresión sonora de la pieza, ornamentada con la única sensación del goce estético.

II. 5 *PIÈCE*

Aunque diversas fuentes señalan la composición de esta obra en 1936,³⁹ Ann Mc Cutchan señala que ésta tuvo su origen en 1937, cuando el flautista Marcel Moyse (1889-1984) realizó en Praga una memorable interpretación del *Concerto pour flûte* de Ibert con el mismo compositor como director. En la recepción posterior al concierto que dio la Embajada Francesa, la esposa del embajador pidió a Moyse si podía “tocar algo” para los invitados, lo que provocó cierta incomodidad en el flautista. Al darse cuenta de ello, Ibert anunció que compondría algo nuevo para la ocasión e inmediatamente se dispuso a trabajar en la mesa de la sala. En menos de una hora, Moyse estrenó la *Pièce pour flûte seule*.⁴⁰

Me parece que es debido a esta situación, que la *Pièce* posee una notable influencia en el *Concerto* de Ibert, pues existen en ella reminiscencias sonoras de células motílicas del material temático del primer movimiento del *Concerto*, el cual quizá estaba muy presente en el compositor al momento de la creación de la *Pièce*. Es probable que la forma y título de esta obra, también se deban al contexto mismo de su concepción, pues posee ecos improvisatorios y la espontaneidad de una forma libre como una *pieza*.

Para Edward Blakeman, la *Pièce* de Ibert tiene el aire de una composición pastoral que evoca el canto de un pastor solitario en la cumbre de una colina⁴¹, lo cual posiblemente

³⁹ Edward Blakeman, *Ibert & Khachaturian flute concertos*. (EMI Records, 2003) Notas a la grabación. Pág. 3.

⁴⁰ Ann McCutchan, *Marcel Moyse. Voice of the flute*. (Portland: Amadeus Press, 1994) Pág. 147.

⁴¹ Edward Blakeman, *IDEM* Pág. 3.

se deba a la bucólica imagen que sugiere la dulce y melancólica sonoridad de la flauta en las líneas melódicas.

ANÁLISIS MUSICAL

El compositor hereda de sus antecesores como Fauré, la idea de conceder mayor importancia a la melodía lírica y a las pequeñas formas, lo que explica la brevedad de esta pieza, la cual posee el luminoso e ingenioso estilo tan característico de Ibert.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL. La *Pièce para flûte seule* consta de un solo movimiento dividido en tres secciones principales (**A B A'**), una *Introducción* y una *Codetta* (ver Esquema No.5).

La *Exposición (A)* presenta dos veces el tema (**a** y **a'**), la sección **B** es el *Desarrollo* y está dividido en tres incisos (**b**, **c** y **d**), mientras que la última sección es una recapitulación de la *Exposición*.

ANÁLISIS MELÓDICO. La línea melódica de la introducción gira en torno a una sola nota (*Re*) como inicio, clímax y tonalidad de la sección.

La sección **A** contiene un tema melódico basado en un motivo que es presentado dos veces en el tema (ejemplo 15).



Ej.15: El tema se desarrolla a partir de una célula motivica.

En la sección **B** el primer inciso (**b**) está construido a manera *cadencial*, el inciso **c** sobre un tema melódico formado por intervalos de tercera y el tercer inciso (**d**) nuevamente como frase *cadencial* que concluye la sección.

La última sección (**A'**) es una repetición de la primera con algunas variantes ornamentales y termina con la *Codetta*, la cual extiende y reafirma la conclusión de la obra.

ANÁLISIS RÍTMICO. Esta obra posee una subdivisión ternaria general y está enmarcada por un compás binario tanto en la *Introducción* como en la sección conclusiva (*Codetta*).

La *Introducción* está escrita en compás de 2/4, comienza con un sonido repetido por medio de aumentación rítmica a partir de corcheas, tresillos, seisillos y triples corcheas que conducen al clímax, para resolver con estas mismas figuras rítmicas y un trino con el que concluye la introducción.

La primera sección (*A*) se presenta en 6/8 que será el compás principal de la obra; esta sección se desarrolla con una constante subdivisión rítmica ternaria, con algunos dosillos y un cuatrillo que dan variedad rítmica.

La sección *B* comienza en compás de 9/8 con una serie de semicorcheas durante la primera parte (*b*). El inciso *c* inicia con un cambio de compás a 3/4, que cambia la subdivisión rítmica a binaria en figuras de corcheas; esta parte alterna compases de 3/4 y 2/4 y mantiene ese nivel de subdivisión hasta que al final del inciso vuelve a ser ternaria mediante figuras de tresillos de corchea. El siguiente inciso (*d*) comienza con tresillos de semicorchea que conducen al clímax en un compás de 3/4, la frase resuelve por medio de una disminución rítmica en seisillos, septillos, nonillos y finalmente una serie de treintaidosavos libres conducen al clímax conclusivo de la sección que resuelve por medio de figuras de corchea a la última sección (*A'*).

La sección *A'* retoma el compás de 6/8 y posee la misma rítmica que la primera, con algunas variantes ornamentales en figuras de octillos, cuatrillos y tresillos de semicorchea. La sección finaliza con un compás de 2/4 que va hacia la *Codetta* en 3/4 con subdivisión en octavos.

ANÁLISIS ARMÓNICO. La *Pièce* es una composición escrita sobre *Re bemol Mixolidio*, aunque la relación armónica no resulta demasiado convencional. La eliminación de la sensible omite la necesidad de la resolución a la tónica, lo que lleva a un equilibrio armónico muy característico en los compositores franceses de la época; sin embargo, la sensible aparece en el tema como elemento de variedad armónica (ejemplo en compás 22).

Los primeros 8 compases de la *Introducción* están escritos a partir de una *escala disminuida* sobre *Re* (ejemplo 16) y a partir del compás 9 sobre un acorde en segunda inversión con séptima de *Re bemol Mixolidio* que al final de la sección queda suspendida sobre el sexto grado.

The image shows a musical score for Flute in 2/4 time, marked 'Andante (a piacere)'. It consists of three staves of music. The first staff (measures 1-4) starts with a piano (*p*) dynamic and features a descending melodic line with phrasing slurs and measure numbers 1, 2, 3, and 4. The second staff (measures 5-8) is marked *f* and contains a dense, sixteenth-note arpeggiated texture. The third staff (measures 9-15) continues the melodic line, including a triplet in measure 13 and a ritardando (*rit.*) in measure 14. Red brackets and lines highlight specific phrasing and structural elements throughout the piece.

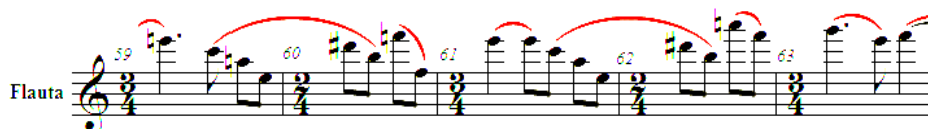
Ej.16: La Introducción está escrita sobre una escala que alterna tonos y semitonos.

The image shows a single staff of music titled 'Escala disminuida'. It displays a descending scale starting on a G-clef, with notes G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The notes alternate between whole and half note values, illustrating the 'alterna tonos y semitonos' (alternates tones and semitones) characteristic of a diminished scale.

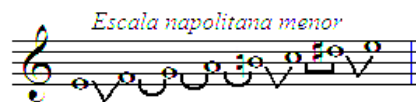
La *Exposición* comienza con un arpeggio de *Si bemol menor* que conduce al tema principal, el cual está escrito sobre *Re bemol Mixolidio* a partir de una célula motívica constituido por un intervalo de tercera mayor descendente de *fa* (ejemplo 15). El tema se desarrolla por medio de una progresión descendente con relación tonal de terceras a partir de *Re bemol Mayor* (con sensible) que va a *Si bemol menor* con séptima y después a *Sol*

bemol Mayor con oncena que reposa en una inflexión a *Mi bemol menor*. Al final del tema inicia una transición sobre *Re b cromático* con un acorde disminuido con novena sobre *la* como dominante, que conduce de nuevo al tema del inciso *a'*. Éste es desarrollado con una nueva progresión descendente y hacia el final regresa nuevamente a *Re bemol cromático*.

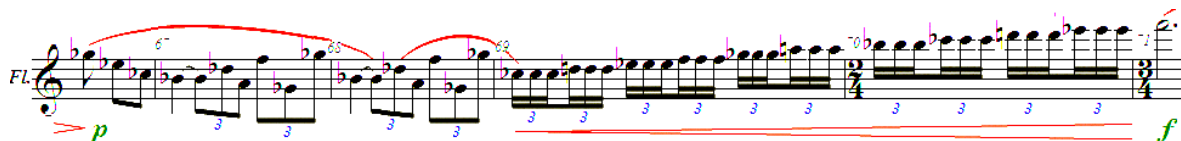
En la sección *B'*, el inciso *b* está desarrollado sobre una *escala cromática* de *Re bemol* que hacia el final es conducida a un arpeggio de *La menor* (como dominante). El quinto grado de la dominante (*Mi*) se convierte en la tónica de una *escala napolitana menor* sobre la que se construye el pasaje, que tiene la función de subdominante alterada de la nueva tonalidad del inciso *c* (*Si bemol árabe*).



Ej. 17: En el inciso *c* una *escala napolitana menor* sobre *Mi* tiene la función de subdominante.



Los incisos *c* y *d* están escritos sobre una *escala árabe* de *Si bemol*, el clímax está en la dominante, la cual se convierte en la tónica de una *escala de Fa cromática*; el clímax conclusivo de la sección está en *Mi* como sensible de *Fa* y a la vez enarmónico de la tercera del acorde de *Re bemol menor*.



Ej. 18: El inciso *c* está basado en una *escala árabe* sobre *Si bemol*.



La sección A' está en la misma región armónica que la *Exposición*, mientras que la *Codetta* está basada en una escala semidisminuida sobre *Re bemol*, conservando el centro tonal en *Re bemol* como tonalidad principal de la obra.

Ej. 5: La Codetta está basada en una escala semidisminuida sobre *Re bemol*.

Escala semidisminuida ó *Modo lócrio*

ANÁLISIS AGÓGICO. Las secciones A y A' poseen una estabilidad agógica general, mientras que la Introducción y la sección B tienen una apariencia de libertad, otorgada por la naturaleza casi improvisatoria de la pieza.

La *Introducción* posee la indicación *a piacere*, que le da cierta libertad agógica a la línea melódica, al gusto del intérprete. Hacia el final de esta parte, un pequeño *ritardando* conduce a la sección A, la cual se establece con la indicación *a Tempo* hasta concluir con un *rallentando*.

La sección central está indicada en un tempo *Vivo* con una *fermata* al inicio de las primeras dos frases. La inercia del dibujo melódico es da cierta libertad interpretativa casi *cadencial* hasta llegar al inciso *c*, en donde se establece de nuevo el tempo hasta la última parte del inciso *d*, en donde nuevamente hay cierto margen de libertad agógica en la escala conduce al clímax que resuelve hacia el *Tempo I* de A'. La última sección mantiene el *tempo* hasta un *rallentando* antes de la *Codetta*.

ANÁLISIS DINÁMICO. Esta pieza posee un amplio rango dinámico supeditado enteramente de la naturaleza sonora de la flauta. La obra comienza y termina en una sonoridad muy suave, mientras que la sección central contiene los momentos climáticos más importantes en la sonoridad más intensa escrita en *ff*.

La sección **A** presenta el tema en *f* y baja a *mf*, matizando suavemente de acuerdo al contorno melódico hasta llegar al final de la sección con un *diminuendo* hacia la última nota que es la más grave.

La sección **A'** viene de la resolución en *diminuendo* del clímax principal de la pieza, presenta el tema en *mf* y se mantiene en esa región dinámica hasta disminuir la intensidad hacia la *a'*, luego de presentar por última vez el tema, un *crescendo* lleva a un *f* que concluye con la disminución dinámica al final de la sección y aún más con un *diminuendo* paulatino hacia la *Codetta* que concluye en *pp*.

ESQUEMA No. 5

JACQUES IBERT. *Pièce pour flute seule.*

TRIPARTITA									
Forma externa	A			B			A'		
Sección	Introducción								
Compases	1-15	16-51		52-81		82-124			
Forma interna	INTRO	a	a'	b	c	d	a	a'	Codetta
Compases	1	16	34	32	39	69	82	99	122
Región tonal	Escala disminuida sobre Re	Reb Mixolidio		Escala cromática sobre Reb	Escala diatónica sobre Sib	Escala cromática sobre Fa	Reb Mixolidio		Escala semi disminuida sobre Reb
Compases	1	9	34	52	59	69	82		

TRÍO

para flauta, violín y piano

(1938)

José Pablo Moncayo García

(1912-1958)

III.1 INTRODUCCIÓN

Actualmente el repertorio de música mexicana escrita para flauta, se ha enriquecido cada vez más con aportaciones que han surgido desde principios del siglo XX. Antes de ello, la vida de la música de concierto en México era esporádica y las actividades más destacadas ocurrían mayoritariamente en el campo del canto y la música orquestal, por lo que el repertorio de música mexicana para flauta era casi inexistente. No hay fuentes fidedignas que revelen la frecuencia con la que se llevaban a cabo conciertos de cámara, pero se sabe que antes de la Revolución Mexicana no existía un gran desarrollo en este género.⁴²

Años después de este importante acontecimiento histórico, toma fuerza la corriente musical más importante en esa época en México: el *nacionalismo*, que junto a otras corrientes como el *romanticismo* y el *impresionismo* importados de Europa, fueron las tendencias que más influyeron en los compositores.

Entre las primeras obras de cámara mexicanas escritas para flauta, se encuentra el *Trío para flauta, violín y piano* (1938) de uno de los más grandes compositores que ha tenido nuestro país: José Pablo Moncayo (1912-1958), cuyo interesante trabajo camerístico ha carecido de la suficiente difusión y atención, por lo que acercarnos a su obra es un deber primordial como músicos mexicanos.

⁴² Stevenson (1952), pág. 218

Tomado de: Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, Breviarios (México: FCE, 2004) Págs. 43-44.

III. 2 CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

LOS INICIOS DEL SIGLO XX EN MÉXICO

A partir de 1920, con la consolidación de los gobiernos surgidos después de la Revolución Mexicana, surgió en nuestro país un renacimiento cultural sin precedentes que pretendía dar una imagen positiva del país, como parte de la celebración del centenario de la consumación de la Independencia (1821). El gobierno dio prioridad a la educación pública y un especial apoyo al arte, lo que impulsó expresiones artísticas que tenían en común una ideología: el *nacionalismo*. Este movimiento incluía a todas las artes y derivó en expresiones dirigidas al pueblo, como el muralismo en la pintura y una serie de conciertos al aire libre que exaltarán la identidad nacional. La música que se componía en esos años, pretendía ser optimista y de fácil comprensión para el público en general, por lo que los compositores recurrían a un lenguaje musical muy conocido y comprensible, así como el uso de temas populares y de instrumentos autóctonos. De ese modo surge el *nacionalismo*, que dominó el panorama musical desde finales de la década de 1920 hasta 1950.

El país requería nuevas formas de organización y soluciones para obtener mayor estabilidad y justicia. En 1934, Lázaro Cárdenas asumió la presidencia de México y su gobierno dio al país la anhelada paz tras la guerra revolucionaria. Apoyó a los sectores de la población menos favorecidos y fue el presidente que, a diferencia de sus antecesores, más se involucró con la educación y la cultura musical. Nombró Secretario de Educación a Ignacio García Tellez (1897-1985), ex rector de la UNAM, quien a su vez comisionó a José Muñoz Cota (1907-1993) como jefe del departamento de Bellas Artes.

El 12 de junio 1937 Cárdenas emitió un decreto presidencial que estableció la incorporación del canto coral como parte de la educación básica, así como la

reglamentación en la expedición de títulos profesionales para el personal docente, con el objeto de garantizar un personal capacitado que no se limitara a las academias de música particulares, sino dirigido al pueblo en general.⁴³

Así mismo, el 18 de marzo de 1938, la actividad política de Cárdenas se encumbró con un relevante hecho que aumentó la exaltación nacionalista: la expropiación del petróleo mexicano, antes en posesión de compañías norteamericanas e inglesas.

EL NACIONALISMO

Dos contrapartes culturales surgen en México durante las dos primeras décadas del Siglo XX. La Revolución influyó inevitablemente en todos los aspectos de la política, cultura, arte y sociedad mexicanos. Una parte correspondía a la época pasada, ligada a las tradiciones importadas de Europa, mientras la ideología revolucionaria condujo a la otra parte hacia una moderna tendencia que derivó en el *nacionalismo*, como resultado del interés que los artistas mexicanos tenían en los ideales sociales y políticos surgidos con la Revolución.

Manuel M. Ponce (1882-1948) menciona en un artículo, que antes de la Revolución de México, los gobernantes, intelectuales, artistas y personajes influyentes de la sociedad, se habían preocupado por europeizar nuestras costumbres e ideas, tendencias que en la mayoría de los casos no correspondían a la vida cotidiana de la mayoría de la población, con la pobreza, ignorancia y el rezago que eso significaba. La música vernácula era menospreciada y desdeñada por los más prestigiados compositores mexicanos.⁴⁴

⁴³ Julio Estrada, *La música de México*, Colección 50 aniversario (México: UNAM, 1984) Pág. 30.

⁴⁴ Julio Estrada, *IDEM* Pág.11.

Entonces surge una nueva generación de artistas que se preocupan por retomar la tradición cultural propia y dan pie al *nacionalismo*. En el ámbito musical, se pretendió un renacimiento musical que incluye elementos mexicanos. De acuerdo al tratamiento estilístico que usaban los compositores, el *nacionalismo* se divide en dos corrientes, la primera representada por la obra, hasta cierto punto de tradición europea, de compositores como Manuel M. Ponce o José Rolón (1883-1945), mientras que nuevas tendencias musicales se representan en la obra de personajes como Julián Carrillo (1875-1965), Carlos Chávez (1899-1978) o Silvestre Revueltas (1899-1940).

Chávez fue una de las figuras más importantes en el nacionalismo mexicano. Alumno de Ponce, amplió en Europa sus conocimientos sobre las nuevas tendencias de la música europea a la vez que mostró un gran interés por la *música indígena*. Aplicó sus conocimientos de la música prehispánica para crear obras con un fuerte espíritu nacional. Rompió con el romanticismo de la Europa del siglo XIX, realizando una introspectiva mirada hacia sus orígenes mexicanos, tan indígenas como universales. Sus técnicas de composición consistían principalmente en el virtuosismo rítmico, marcadas disonancias y gran dinamismo, en estructuras derivadas de las formas clásicas.

Chávez fue director del Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México y de la Orquesta Sinfónica de México que él mismo fundó en 1928, institución que fue la más importante en la difusión de música de concierto y la que marcó los lineamientos de la vida musical en México. Esta orquesta tuvo una actividad de 20 años, casi los mismos años que duró el *nacionalismo*. Tuvo un serio compromiso con la creación de música nueva, a la que apoyó y promovió fuertemente a lo largo de su vida, contribuyendo de ese modo al auge de la música nacionalista.

Una nueva generación de compositores mexicanos nacidos en los primeros años del siglo XX, surgió en el panorama musical. Seis personajes principalmente que continúan el estilo de sus antecesores:

Luis Sandi (1905), Daniel Ayala (1908-1975), Salvador Contreras (1910-1982), Blas Galindo (1910), Miguel Bernal Jiménez (1912-1956) y José Pablo Moncayo.

EL GRUPO DE LOS CUATRO

Carlos Chávez fue sustituido como director del Conservatorio, lo que causó que la clase de creación musical que estaba bajo su cátedra fuera suprimida del plan de estudios. Con ello, la formación de los alumnos de composición quedó interrumpida, de modo que cuatro de ellos, que también habían formado parte de la Orquesta Mexicana fundada por Chávez en 1933, se reunieron al año siguiente con el propósito de promover sus propias composiciones, en la creación de una asociación musical de vanguardia a la que posteriormente la crítica llamó el *Grupo de los Cuatro*.

El violinista Salvador Contreras fue el iniciador de dicho grupo, que fue integrado por el también violinista Ayala y los pianistas Moncayo y Galindo.

Ellos mismos se encargaban de la ejecución de su propia música y contaban con la participación de músicos invitados.

La primera presentación de este grupo ocurrió en 1935 y en palabras de Yolanda Moreno consistió en un “concierto *quasi* estudiantil” que fungió simultáneamente como una presentación y declaración de sus principios nacionalistas.⁴⁵ Darían dos conciertos cada año, probablemente hasta que Ayala se trasladó a Morelia en 1938.⁴⁶

⁴⁵ Yolanda Moreno, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana* (México: UNAM, 1955) Pág. 238.

⁴⁶ Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, Breviarios (México: FCE, 2004) Pág. 122.

El 26 de marzo de 1936 ocurrió el segundo concierto, en el que adoptaron ya el nombre que el escritor José Barros Sierra les otorga: el *Grupo de los Cuatro*.

Este grupo posee la influencia directa de las ideas musicales que reflejan el espíritu nacionalista de su maestro Carlos Chávez, así como también de la generación anterior de compositores, como Candelario Huízar (1883-1970), Silvestre Revueltas y José Rolón, de quienes heredaron una establecida concepción formal y estética de la música mexicana. El nacionalismo era entonces un movimiento artístico ya definido.

La obra de estos jóvenes integrantes del grupo, tenía como objeto integrar la cultura popular dentro del contexto de la música culta, elevando los elementos nacionalistas como símbolos; de ese modo pretendían devolver su propia identidad cultural al pueblo mexicano.

Moncayo y Galindo fueron los integrantes del *Grupo de los cuatro* con mayor actividad en la creación musical. Incluso puede considerarse a Moncayo como el compositor más logrado y original de esa generación.⁴⁷

Numerosas críticas positivas emitidas por personajes importantes en la vida musical y periodística de México, como Luis Sandi, Abel Plenn, Salomon Kahan, Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas, denotan la relevancia que el *Grupo de los cuatro* comenzó a tener en la música mexicana.

III. 3 JOSÉ PABLO MONCAYO GARCÍA

DATOS BIOGRÁFICOS

Nació el 29 de junio de 1912 en Guadalajara, Jalisco. Fue hijo de Francisco Moncayo Casillas y de Juana García López.

⁴⁷ Yolanda Moreno, *La composición en México en el siglo XX*. (México: CONACULTA, 1994) Pág. 42.

A los seis años de edad se trasladó con su familia a la Cd. de México y a los 14 años inició sus estudios en piano en clases particulares con Eduardo Hernández Moncada (1899-1995).

Moncayo ingresó al Conservatorio Nacional de Música del INBA en 1929, aconsejado por su maestro. En esta época se vio obligado a tocar como pianista de jazz en cafés y estaciones de radio para contribuir a la economía familiar y poder sufragar sus estudios.

Su maestro de composición en el Conservatorio fue Candelario Huízar y en 1931 ingresa a la clase de creación musical de Carlos Chávez. El 22 de agosto de ese mismo año participó en un concierto promovido por el profesor Gerónimo Baqueiro Foster (1892-1967) para la inauguración de la Sociedad Musical de Renovación, ocasión en la que Moncayo presentó dos de sus obras: *Impresión* (1931) e *Impresiones de un bosque* (1931).

En 1932 ingresó como percusionista y pianista de la Orquesta Sinfónica de México (actualmente Orquesta Sinfónica Nacional) que era dirigida por Carlos Chávez, tarea que Moncayo realizó hasta 1944.

El 25 de noviembre de 1935 tuvo lugar la primera presentación del *Grupo de los Cuatro*, en el Teatro Orientación de la Secretaría de Educación Pública, con gran interés del público y la crítica musical. José Pablo tenía entonces 23 años y presentó su *Sonatina para piano* (1935) con él mismo al piano, y *Amatzinac* (para flauta y cuarteto de cuerdas, 1935), con Miguel Preciado como solista en la flauta, Salvador Contreras y Daniel Ayala en los violines, Miguel Bautista en la viola y Juan Manuel Téllez en el violoncello.

En el segundo concierto, Moncayo presentó *Sonatina para violín y piano* (1937) y *Romanza para violín, violoncello y piano* (1937).

El 11 de septiembre de ese año debutó como director de la Orquesta Sinfónica de México, a la que dirigió en cinco ocasiones, hasta que fue nombrado subdirector en 1945 y director artístico en 1946, mientras que Chávez fungía como director titular.

En 1939, el *Grupo de los Cuatro* fue invitado por Radio Universidad Nacional Autónoma de México para ofrecer un concierto radiofónico ya como reconocidos compositores. Moncayo presentó en esa ocasión su *Sonata para violín y piano* (1937) y el *Trío para flauta, violín y piano* (1938).

En esa época, Chávez encargó la orquestación de canciones tradicionales mexicanas a Moncayo, Galindo y Contreras, obras que serían presentadas en los conciertos didácticos que ofrecía la Orquesta Sinfónica de México. Moncayo realizó entonces dos arreglos de canciones populares, uno de *La Valentina* (1936) y otro de *La Adelita* (1936).

En 1940 participó en un concurso de composición convocado por la Orquesta Sinfónica de México con *Cumbres* (comenzada en 1940 y concluida en 1953) en el que obtuvo una recomendación del jurado para dar a conocer la obra.

En 1941 fue becado por la fundación *Rockefeller* del Instituto Musical de Berkshire de EUA (actualmente *Tanglewood Music Center*) para participar en el Festival Musical que organizaban el compositor y director Aaron Copland y Sergue Koussevitzky (1874-1951). Participaban compositores de toda América con la Orquesta Sinfónica de Boston, ocasión en la que Moncayo presentó *Llano grande*, para pequeña orquesta (1938).

Así mismo, ese año Chávez organizó un concierto de música mexicana que se realizaría con la OSM, similar al que un año antes se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Le fue encargada a Moncayo por su maestro la que resultaría

su obra más conocida: *Huapango* (1941). A los 29 años estrenó dicha obra dirigida por su maestro Chávez.

En 1944 presentó para el concurso de la OSM su *Sinfonía* (1942) bajo el seudónimo de “Mundo”. El jurado integrado por José Rolón, Juan D. Tercero y Luis Sandi, le otorgó el primer premio y la obra fue estrenada el 1 de septiembre y dirigida por Chávez.

Contrajo matrimonio con la pianista Clara Elena Rodríguez del Campo (1928-1998), con quien tuvo dos hijas: Claudia y Clara Elena.

Moncayo se une a los compositores Jesús Bal y Gay (1905-1993), Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter (1900-1987) y Adolfo Salazar (1890-1958), para fundar en 1946 la primera casa editorial de música de nuestro país, a la que llamaron *Ediciones Mexicanas de Música*, especializada en partituras de compositores mexicanos.

La asociación de este mismo grupo de compositores, a los que se unió Luis Sandi, creó la revista *Nuestra Música*, la cual se dio a la tarea de organizar los *Conciertos de los lunes*, que consistían en una serie de recitales y conferencias que tenían el objeto de promover la música mexicana contemporánea. El 27 de octubre de 1947 *Nuestra Música* celebró un concierto dedicado al cuarto centenario del nacimiento del escritor Miguel de Cervantes Saavedra, lo que motivó a Moncayo la composición de *Homenaje a Cervantes para dos oboes y orquesta de cuerdas* (1947).

En 1947 desapareció la OSM y en 1948 nació la Orquesta Sinfónica del Conservatorio con Hernández Moncada como director, la cual, como institución dependiente del INBA se transforma en su segunda temporada de ese mismo año, en la Orquesta Sinfónica Nacional, mientras Moncayo figura como pianista de la orquesta.

Chávez fue nombrado director general del INBA y el 1 de enero de 1949 la orquesta cambia una vez más de nombre a Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio, esta vez con Moncayo como director titular.

A partir de ese año, impartió las cátedras de Composición y Dirección de Orquesta en el Conservatorio Nacional de Música. Así mismo, fungió como docente de la Escuela Superior Nocturna de Música (posteriormente Escuela Superior de Música del INBA) y de las Escuelas de Iniciación Artística.

En los últimos años de su vida compuso una obra orquestal llamada *Tierra de Temporal* (1949), composición de gran madurez musical de un marcado arraigo a la naturaleza que obtuvo el primer lugar del concurso de la OSN que conmemoraba el centenario de la muerte de Chopin. Esta obra posteriormente daría origen al ballet *Zapata*, el cual fue estrenado en 1953 por Guillermo Arriaga en el Teatro Nacional Estudio de Bucarest, Rumania en el marco del IV Festival Mundial de la Juventud.

El 17 de febrero de 1954 tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes, el último concierto en el que Moncayo estaría al frente de la OSN.

Un problema cardíaco complicó la salud del aún joven compositor, lo que causó su deceso, ocurrido el 16 de junio de 1958. Sus restos descansan en el Panteón Español. Su muerte es considerada el fin de la escuela nacionalista en México.

Doce días después de su fallecimiento, la Asociación musical Manuel M. Ponce organizó un concierto-homenaje en su memoria, en el que se interpretaron obras suyas entre las que se incluyó el *Trío*, *Tierra de temporal* y *Huapango*.⁴⁸

⁴⁸ Gerónimo Baqueiro Fóster. *Biografías de músicos mexicanos. José Pablo Moncayo*. (México: Carnet Musical. Año XVI Vol. XVI, Julio de 1961 No. 197) Págs. 328-329.

ESTILO MUSICAL

Moncayo fue considerado uno de los compositores mexicanos de vanguardia, adquirió los principios armónicos y polifónicos libres de los preceptos de Chávez, así como el amor y admiración por lo nacional.

Según José Rolón, la escuela mexicana de composición estaba fundamentada en dos principios elementales: el ritmo y la armonía. En su tratado *La música autóctona mexicana y la técnica moderna* (1930), propone la unificación de un estilo propio, que reflejara el alma nacional.⁴⁹

Los rasgos más evidentes de la música nacionalista son la estructura rítmica, con sus cambios de compás que probablemente se deriven de la *música india* o *mestiza* tal como en algunas obras tempranas de Chávez. La música mexicana de esa época también posee ciertas influencias extranjeras, como Stravinsky, Ravel o Debussy.⁵⁰

De Debussy y Ravel, los compositores mexicanos son influenciados en cuanto a la instrumentación, la orquestación y la armonía no tradicional; y de Stravinsky la complejidad rítmica tan característica en su obra.

Un dato fundamental en el estilo de Moncayo es la aclaración que hace Blas Galindo en un artículo publicado en 1948, en el que señala acerca de Moncayo que no es un compositor nacionalista, por lo que su obra más célebre (*Huapango*) constituye un caso aislado. El resto de sus obras poseen elementos nacionales, pero como un “mexicanismo elevado a una categoría universal”.⁵¹

⁴⁹ José Rolón, “La música autóctona mexicana y la técnica moderna” *Revista mexicana* (1930) Tomado de: Yolanda Moreno, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, Pág. 223.

⁵⁰ Dan Malmström *IDEM*, pág. 145.

⁵¹ Blas Galindo, *Nuestra música* (1948) Tomado de: *La música de México* (México: UNAM, 1984.) Pág. 60.

Familiarizado con las tendencias musicales de vanguardia, Moncayo desarrolló un estilo musical que parte de un lenguaje caracterizado por el acento de la mexicanidad y el nacionalismo, y evoluciona hacia un estilo más libre, personal y subjetivo. Manejó estilos tales como el impresionismo con un lenguaje armónico modal en sus obras *Amatzinac* y *Bosques*.

La armonía que emplea resulta paradójicamente audaz y sencilla. Está basada en la escala diatónica y está enriquecida con acordes disonantes alterados. El ritmo posee una gran riqueza en el manejo de fórmulas rítmicas complejas y contrastantes.⁵²

Moncayo opta por texturas más complejas en sus obras de menores dimensiones, con un buen sentido de la dimensión y el discurso musical, como en las *Tres piezas para violín y piano* (1938) con un espaciamiento inteligente de la melodía, o la gran flexibilidad rítmica de las *Tres piezas para piano* (1948).⁵³

En algunas de sus obras de cámara puede observarse la preferencia de Moncayo por una gran libertad y flexibilidad rítmica, donde la dimensión y el sentido del discurso musical, es reafirmado por la sutileza de las modulaciones, con un lirismo que le da un delicado color armónico. Su obra posee nitidez en el balance de motivos, líneas melódicas y estructuras armónicas.

El estilo de Moncayo posee un equilibrio entre la tradición, la creatividad propia y ciertas influencias externas.

OBRA MUSICAL

Entre sus obras de juventud, poco conocidas se encuentran: *Diálogo para dos pianos y una vaca* (sin fecha), *Fantasía Intocable* (sin fecha) y la romanza *Las Flores de Calabaza* (sin fecha).

⁵² Blas Galido, *Nuestra Música, IDEM*. Pág. 60.

⁵³ Moreno, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. Pág. 245.

Es destacable la facilidad de Moncayo para componer y desenvolver su capacidad creativa en géneros musicales tan variados como Ballet, Música de Cámara, Ópera y piezas Sinfónicas. La obra más famosa de Moncayo es sin duda el *Huapango*, que consiste en un arreglo para orquesta sinfónica de tres sonos provenientes de la rica tradición musical del Estado de Veracruz: el *Siquisiri*, el *Balahú* y el *Gavilancito*.

Sin embargo, desde que fue estrenada esta obra, ha eclipsado al resto de la producción del compositor. Según refiere el flautista Miguel Ángel Villanueva, el mismo Moncayo confió la siguiente frase a Idelfonso Cedillo (alumno de dirección del compositor y quien posteriormente sería director titular de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes):

No volveré a componer una obra como el *Huapango*. Por culpa del *Huapango* nadie conoce mi obra, lo demás que he hecho.⁵⁴

Entre sus trabajos orquestales destacan: *Hueyapan* (1938), *Sinfonía* (1944), *Sinfonietta* (1945), *Tres piezas para orquesta* (1947), *Cumbres* (1953) y *Bosques* (1954).

Su única ópera es la *Mulata de Córdoba* (1948), basada la poesía del texto de Xavier Villaurrutia en la maneja un estilo modernista es una de las mejores óperas mexicanas del siglo XX.

Su obra vocal comprende *Sobre las olas que van* para voz y piano, *Memento Musical* para coro, *Canción del mar* para coro a capella (1947) y *Conde Olinos* para coro y piano (1948).

Escribió *La potranca* (1954) como música para un episodio de la película *Raíces* del director Benito Alazraki; así como la obra orquestal *Tierra de Temporal* que posteriormente se convertiría en el ballet *Zapata*.

⁵⁴ Miguel Ángel Villanueva, *Amatzinac*. (México: Digital Classics, 2008) Notas a la grabación. Pág. 5.

MÚSICA DE CÁMARA

Su producción de música para conjunto instrumental incluye piezas de gran calidad y originalidad. Moncayo fue un notable pianista, lo que refleja en la perfecta escritura idiomática en su obra para piano de la que destaca: *Homenaje a Carlos Chávez* (1948), *Muros Verdes* (1951), *Tres piezas para piano* (1948) y *Simiente* (1957).

Hay que considerar que el conjunto de su música de cámara (excluidas las composiciones para piano solo), que comprenden ocho obras que Moncayo compuso a lo largo de cinco años durante una etapa de temprana madurez, comparten características y poseen un estilo similar. Estos trabajos fueron escritos en el periodo desde 1933 hasta 1938:

Sonata para cello y piano (1933), *Sonata para viola y piano* (1934), *Amatzinac* (1935), *Pequeño Nocturno para piano y quinteto de cuerdas* (1936), *Sonata para violín y piano* (1937), *Sonata para violín y cello*, *Romanza para violín, cello y piano* (1937) y *Trío para flauta* (1938).

OBRAS PARA FLAUTA

La producción de Moncayo para flauta comprende sólo dos de las citadas ocho obras camerísticas. La primera es *Amatzinac*, obra concebida y estrenada para flauta y cuarteto de cuerdas. Recientemente se ha corroborado que Moncayo realizó una revisión posterior de esta obra, lo que le condujo a un arreglo de la misma que le enriqueció con un desarrollo más extenso y con un tratamiento estilístico que denota mayor madurez musical. Esta segunda versión había permanecido en manos de Idelfonso Cedillo,

alumno de dirección de Moncayo, a quien el propio compositor confió el manuscrito original.⁵⁵

La otra obra de cámara para este instrumento, es el *Trío para flauta, violín y piano*, que fue la última del conjunto de las ocho citadas obras y de la que me ocuparé más adelante.

III. 4 LA FLAUTA EN EL SIGLO XX

La flauta que se utilizaba a comienzos del siglo XX en nuestro país, era el instrumento moderno de Theobald Böhm, es decir la flauta contemporánea.

CRITERIOS INTERPRETATIVOS

Esta obra posee un lenguaje musical convencional, las innovaciones armónicas son una propuesta que el intérprete debe hacer notar. Como una obra de música de cámara, la instrumentación requiere un manejo de la textura sonora en la que cada una de las voces realce su propio discurso musical. El entretejido musical contiene una particular combinación tímbrica entre los tres instrumentos, cuyas diferencias y particularidades sonoras se enriquecen entre sí; la flauta juega un papel principal en cuanto al liderazgo del ensamble, sin que ello signifique un protagonismo fundamental sino parte equitativa en la constitución del trío.

La importancia de la obra radica en el tratamiento armónico y formal, enriquecido por los contornos melódicos tan particulares que hacen de esta obra un interesante trabajo camerístico de uno de los compositores mexicanos más importantes del siglo XX.

⁵⁵ Miguel Ángel Villanueva, *IDEM* Pág. 5.

III. 5 TRÍO PARA FLAUTA, VIOLÍN Y PIANO

Como previamente se expuso, esta es una obra temprana del compositor escrita en 1938 y que pertenece a lo que Moncayo consideraba su periodo de entrada a la madurez. Ésta es la primera época en la que como discípulo de Chávez escribe exclusivamente música de cámara, a excepción de sus arreglos para orquesta.

El *Trío para flauta, violín y piano* fue estrenado el 23 de agosto de 1938 en un concierto llevado a cabo en la Sala de Conferencias (actualmente Sala Manuel M. Ponce) del Palacio de Bellas Artes a las 21hrs., según refiere el programa de mano con Miguel Preciado en la flauta, Gonzalo Martínez en el violín y a Salvador Ochoa en el piano.⁵⁶ Como todo evento sujeto a cambios de último momento en el programa, existe la posibilidad de que el mismo compositor haya estrenado la obra al piano, suposición hecha a partir de una anotación sobrepuesta a un programa de mano que indica el cambio en algunos de los ejecutantes del programa de dicho concierto, incluido el cambio de Ochoa por Moncayo.

ANÁLISIS MUSICAL

La duración relativamente breve de esta composición quizá se deba a lo siguiente: como Malmström sugiere, el mayor enfoque de las composiciones musicales de esa época radica en el detalle de las nuevas ideas, lo que resta interés en la creación de nuevas formas, por lo que los compositores utilizaban las estructuras ya conocidas o con ciertas modificaciones. Independientemente de la forma, la repetición era el elemento más usado para dar unidad a la obra y para evitar la monotonía que este elemento puede provocar, los compositores recurrían a las formas breves.⁵⁷ En esta obra el compositor

⁵⁶ Anónimo, *Invitación. Grupo de los Cuatro*. (México: Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes. 23 de agosto de 1938).

⁵⁷ Dan Malmström, *IDEM* Pág.147.

maneja un tratamiento estilístico con ciertas influencias del impresionismo europeo y posee muchas similitudes con la *Sonata para violín y piano*.

Para Aurelio Tello la forma adoptada en el *Trío para flauta, violín y piano* es una libre elaboración de la *forma sonata*,⁵⁸ mientras que para José Antonio Alcaraz la obra está estructurada según las bases de la forma sonata con particulares modificaciones, pero en ambos casos es debatible hasta qué punto la estructura de esta obra puede considerarse una reelaboración de la *forma sonata* pues en estricto sentido, dentro del esquema de la *forma sonata* la exposición debe tener dos temas y una sección conclusiva, así como también la sección central debe desarrollar ambos temas, lo que no ocurre en el caso del *Trío para flauta, violín y piano*.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL. Esta obra está escrita en un solo movimiento y posee una estructura tripartita. Tiene dos secciones principales y la repetición de la primera (**A**, **B**, **A'**).

La primera sección es la *Exposición (A)*, comienza con una breve introducción, en seguida presenta un tema principal (**a**) y finalmente un puente que conduce a la siguiente sección.

La sección central es el *Desarrollo (B)* y está dividido en cuatro partes (**b**, **c**, **d**, **b'**). Los primeros dos incisos desarrollan cada uno un episodio, mientras el tercer inciso expone un segundo tema. La sección concluye con la repetición no exacta del primer inciso (**b'**).

La última sección (**A'**) constituye la *Reexposición* con pequeñas variantes en la introducción, en donde el tema principal es presentado una sola vez de modo que sintetiza el contenido temático del inciso **a**. Concluye con una breve *Coda*.

⁵⁸ Emilio Casares Rodicio, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana* (España: Sociedad General de Autores y Editores, 2000) Pág. 680: ver “Moncayo García, José Pablo”.

ANÁLISIS MELÓDICO. Básicamente hay tres temas importantes en toda la obra: el motivo temático al unísono en los tres instrumentos en la introducción, el cual aparece tres veces en la obra a modo de *leitmotif*, el tema principal inserto en el inciso *a* y el tema secundario del inciso *d*, hacia la mitad de la sección central y de toda la obra.



Ej. 19: El material temático de la introducción es el leitmotif de esta obra.

El material temático utilizado en el inciso *b*, consta de dos frases muy similares, presentadas la primera vez por la flauta en el compás 26, luego por violín en el compás 37 y la tercera vez en el compás 51 como conclusión del periodo. Este mismo material es utilizado en el inciso *b'* una sola vez como síntesis de lo ya expuesto en *b*.

ANÁLISIS RÍTMICO. El motivo de la introducción es muy rítmico, comienza con un tresillo en anacrusa de 4/4, cada nota está acentuada, dividido en corcheas y concluye con una síncope que conduce hacia la metacrusa. En el inciso *a*, el piano inicia en anacrusa con la base armónica en síncope que establecen al *Allegro Moderato*, en donde esta base cambia a figuras de tresillos *sempre legato* durante la presentación del tema principal, hasta que éste es repetido en la flauta, la subdivisión rítmica cambia a semicorcheas. El puente siguiente posee la misma subdivisión, con un ritmo punteado en la mano derecha del piano.

En el *Desarrollo*, el inciso *b* comienza con un cambio a 3/4 y una rítmica constante en la línea melódica de semicorcheas; un par de escalas en triples corcheas y una serie de trinos en la flauta dan variedad rítmica al episodio. Entre este inciso y el siguiente (*c*), el *leitmotif* es sugerido con un cambio en la métrica a tética, en compás de 5/4 durante un solo compás. El siguiente inciso comienza en 4/4 y la subdivisión integra

paulatinamente la simultaneidad de tresillos y semicorcheas que conecta con la segunda frase de *c*, que regresa a la subdivisión de semicorcheas. El tema secundario en *d*, se desarrolla en figuras de corcheas. En el *Poco movido* de este inciso, la base armónica del piano está sincopada, como un elemento que enfatiza la sensación de ansiedad que conduce de nuevo al tema secundario, el cual se desarrolla ahora con una subdivisión de semicorcheas. El último inciso (*b'*) es similar a la rítmica del inicio de la sección *B*.

Así mismo, la *Reexposición* es semejante rítmicamente a la sección *A*, con una diferencia en la introducción, la cual al igual que el *leitmotif* inserto en la sección central, cambia la métrica inicial a tética en 5/4. La *Coda* mantiene la rítmica general con subdivisión de semicorcheas.



Ej. 20: El tema principal es presentado en el violín. Tiene un carácter lírico y está escrito en si menor.

ANÁLISIS ARMÓNICO. Es interesante el tratamiento armónico que utiliza el compositor en esta composición, de acordes de novena obtenidos por quintas superpuestas, un recurso muy frecuente en su obra.⁵⁹

La obra en general está escrita en *Si menor*. La introducción está escrita sobre una escala de *Si Mayor armónica*, comienza y termina en un acorde de séptima del segundo grado.

El tema principal está en *Si menor* armonizado por acordes de novena y oncenaria con sus respectivas quintas superpuestas. El puente utiliza una serie de acordes con

⁵⁹ José Antonio Alcaraz, *La obra de José Pablo Moncayo*. (México: UNAM, 1975) Pág. 8.

oncena que modulan a *La mayor*. La siguiente sección comienza en dominante con séptima (VII7).

El inciso *b* está en *La Mayor*, desarrollado con una compleja serie de inflexiones tonales compuestas por acordes de séptimas, novenas, oncenas e incluso treceñas, en donde es más importante la relación armónica simultánea por quintas, que incluso la misma tercera del acorde.

El *leitmotif* está armonizado en *La Mayor* con sus respectivas quintas superpuestas, conservando la misma línea melódica en *Si Mayor armónico*. El siguiente inciso inicia en la misma región tonal,

El inciso *d* se desarrolla en el modo de *Fa lidio*, con la misma construcción acordal por quintas, mientras que el *b'* retoma la misma región tonal de *La Mayor*.

La Reexposición está en la misma región tonal que la primera sección (*A*) y concluye con una cadencia suspendida en la dominante en el compás 163 que conduce a la *Coda*.

La *Coda* está escrita sobre el séptimo grado de *Si menor natural*, son seguidos por acordes de oncena y finaliza con una cadencia suspendida en un acorde de dominante con séptima.

ANÁLISIS AGÓGICO. El material temático de la introducción posee un carácter enérgico, mientras que el tema principal y el secundario son de carácter lírico.

La introducción es un *Allegro* y el tema principal está establecido dentro de un *Allegro Moderato*, mientras el puente que conecta a la siguiente sección disminuye la velocidad con un *poco menos*.

El inicio de la sección central toma el *tempo* que dejó el puente y cambia hasta el *leitmotif* en *Allegro* antes del siguiente inciso (*c*), el cual baja nuevamente hacia *poco menos* en la segunda parte del mismo. El inciso *d* tiene la indicación *Lento* y hacia la

segunda parte de la segunda vez que presenta el tema secundario hay un ligero aumento en el tempo con un *Poco movido* el cual conduce esta vez a un *Lento* y *Marcato* como clímax central de la obra. Al siguiente inciso (*b'*) el tempo se establece en *Allegro Moderato*.

En la última sección ocurre lo mismo que en la sección *A*, pero esta vez al final un *rallentando* conduce a la *Coda* escrita en *Lento* que en los últimos compases disminuye aún más el tempo con otro *rall.* para un final muy pesante.

ANÁLISIS DINÁMICO. La matización sonora utilizada en la obra, está determinada de acuerdo a la función de cada una de las voces, siempre resaltando la línea melódica y en segundo término la base armónica y las líneas contrapuntísticas, así como la conducción de las frases.

Las principales indicaciones dinámicas son: En la sección *A* la presentación del *leitmotif* en *f* seguida del tema principal presentado en *mf* la primera vez por el violín y en *f* la segunda vez por la flauta.

En la sección *B*, el primer episodio inicia en *p* que gradualmente crece hasta *f* y disminuye al final del inciso. El material motivico del *leitmotif* que conecta con el segundo inciso está en *f* y disminuye poco a poco hacia el final. El tercer periodo de esta sección (d) presenta tres veces el tema secundario, primero en *mf* que crece a un *f*, la segunda vez en *mp* que crece y conecta al *ff* con el que se presenta por última vez dicho tema. El último inciso es semejante al primer episodio y la sonoridad también lo es, inicia en *p* y no crece más allá de un *mf*.

Hay tres momentos de gran intensidad musical apoyada con la dinámica *ff*: esto es en la tercera vez que se presenta el tema secundario, en la Reexposición al presentar por última vez el *leitmotif* y en la *Coda* hacia el final de la obra, que crece hacia un *fff* con un regulador que pide aún más fuerza para un final de gran clímax sonoro.

TEXTURA Y TIMBRE. La obra requiere calidez sonora en los pasajes líricos, matizados con una gran gama de colores tímbricos, con las particularidades sonoras que cada instrumento puede aportar.

Es necesario distinguir la función de cada instrumento en la obra, pues consta de dos instrumentos agudos que bien pueden equipararse en potencia y protagonismo, lo interesante es conciliar ambas texturas tímbricas y complementar uno con el otro, destacando las líneas principales de las ideas secundarias, mediante el uso adecuado de la dinámica, el color instrumental y en igualar articulación. En cuanto al piano, es notable resaltarlo como un todo sonoro, que posee la base y la estructura del ensamble, que sustenta la armonía con los bajos de la mano izquierda, mientras la derecha complementa líneas melódicas o armónicas. Es importante cuidar estos aspectos para no sobrepasar jamás una sonoridad sobre otra, mantener la calidad en el balance acústico y la proyección sonora.

NOTAS SOBRE LA EDICIÓN

Es probable que la edición de esta obra (Ediciones Mexicanas de Música, A.C.) presente algunos errores, de los que en base al previo análisis puedo exponer los siguientes:

En la parte de piano: los compases 2 y 4 del Núm. 10 describen un dibujo idéntico, con un arpeggio de *Sol mayor* con séptima (en la mano izquierda) que termina en la tercera del acorde (*Re*), mientras un posible error señala la repetición de *Si* en el compás 4.

En la parte de la flauta: hacia el compás 4 del Núm.16 la línea melódica de la flauta presenta una discrepancia con respecto al compás 9 del Núm. 4, pues al segundo tiempo en ambos casos, me parece más lógica la alternancia entre el motivo comenzado

en *La sostenido* y el que empieza en *Si* (Núm.4), que la repetición del mismo motivo tal como está escrito (Núm.16).

Considero que estas observaciones pueden ser aclaradas con la comparación del manuscrito original, sin embargo me ha sido imposible disponer de dicho documento hasta el momento.

ESQUEMA No.6

JOSÉ PABLO MONCAYO. *Trío para flauta, violín y piano.*

Forma externa	TRIPARTITA															
Sección	A					B							A			
Compases	1-25					26-147							148-167			
Forma interna	INT LM	a			puente	b	LM	c	d			b'	INT LM	a	Coda	
Instrumentos	FVP	VP	FP	P	FVP	FVP		P	VP	FVP		VP	FVP	FVP		
Compases	1	4	12	23	26	61	62	76	79	88		127	135	148	151	164
Material temático	INT	TP			PT	1ºE	INT	2ºE	TS		PT	1ºE	INT	TP	TC	
Región tonal	Do# menor	Si menor			Mod .	La Mayor	La Mayor	Re Mayor	Fa lidio			La Mayor	Do# menor	Si menor	La Mayor	
Compases	1	4			23	26	61	62	76		112	127		148	151	164

INT: Introducción; LM Leitmotif;

F: Flauta; V: Violín; P: Piano;

TP: Tema principal; E: Episodio; TS: Tema secundario; PT: Puente de transición; TC: Tutti conclusivo.

CONCERTO IN MI MINORE

per flauto e orchestra d'archi

(1819)

Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante

(1795-1870)

IV.1 INTRODUCCIÓN

El *Concierto en mi menor* es el más célebre de los conciertos para flauta escritos por Saverio Mercadante y una importante obra en la literatura flautística de comienzos del siglo XIX. Posee cualidades musicales interesantes, como el uso de elementos estilísticos que toma de la ópera italiana y el brillante manejo de la técnica instrumental. La belleza y magnificencia de esta obra la han colocado dentro del gusto del público desde que fue estrenada en 1718.

Esta obra está escrita dentro del estilo romántico italiano y posee una fulgurante alegría que concede un gran deleite al ejecutante, pues los intrincados pasajes no impiden disfrutar la fluidez y musicalidad de las frases. La delicadeza de los temas líricos, contrasta con la artificiosa retórica del discurso musical, en una maravillosa concordancia entre la flauta y la orquesta.

Considero importante la inclusión de esta obra en nuestra formación como solistas, pues el nivel técnico y artístico que requiere la hacen digna de concurso, de modo que permite al intérprete demostrar sus cualidades musicales y expresivas, características que un solista debe poseer, por lo que esta obra no debe desdeñarse como un mero despliegue de habilidades técnicas.

IV.2 CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

ITALIA ENTRE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

En el arte ninguna época es absoluta, las fronteras estilísticas no pueden ser delimitadas por fechas concretas, sin embargo afectan directamente en la evolución de los autores. A finales del siglo XVIII, algunos relevantes hechos históricos, tales como la Revolución Francesa o las invasiones napoleónicas, modificaron la visión general de la vida en Europa, lo que afectó al arte en la creación de nuevas maneras de expresión en una continua evolución que continuó durante el siglo XIX.

Durante gran parte del siglo XVIII, Italia estuvo ocupada por Austria. Hasta entonces, la música de cámara había estado a la sombra de la Ópera italiana, pero las costumbres musicales del público italiano conformado por las clases sociales altas, cambiaron este panorama gracias al conservador círculo aristocrático proveniente de la potencia ocupante. De esta manera, era común escucharse la música de los principales compositores austriacos, por lo que la música italiana se vio influenciada notablemente.

Al lado del tradicional contrapunto, el clasicismo vienés llegó a ser parte importante de la enseñanza musical italiana. Mercadante aprendió de sus maestros napolitanos estas bases y asimiló la grandiosidad del efecto producido por la orquesta, conservando siempre un vivo interés por la música de cámara. Contrario a sus colegas, aún después de sus años de formación musical, Mercadante continuó componiendo obras instrumentales, que le permitieron profundizar en el conocimiento de los diversos instrumentos, pero sobre todo desarrollar un lenguaje musical propio que unificaba el deleite y alegría del lirismo con la bravura del virtuosismo instrumental.⁶⁰

Contemporáneo de Mercadante, el joven Ludwig Van Beethoven (1770-1827) desarrolla y profundiza en las principales formas musicales de la época (la *sonata*, la

⁶⁰ Gian-Luca Petrucci. *Flöte romantisch virtuos.* Saverio Mercadante: *Fantasia G-Dur für Flöte solo.* (Frankfurt: Zimmermann, 1996) Prefacio. Pág. 5.

sinfonía, el *cuarteto de cuerda* y el *concierto*), las cuales ya habían alcanzado un gran esplendor en la música de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1792). Una característica importante en la obra beethoveniana es otorgar a la orquesta un papel más interesante que el acostumbrado en esa época, una de las cualidades que le llevó a definir un estilo propio y a marcar una nueva época al final del *clasicismo*.

De igual manera, Mercadante surge a finales del clasicismo y comienzos del romanticismo y efectúa la transición entre dos grandes maestros de la ópera italiana: Gioacchino Rossini (1792-1868) y Giuseppe Verdi (1813-1901). El interés de Mercadante y los demás compositores italianos de esta época por la música instrumental y de cámara, fructificó en diversas composiciones, pese a que la Ópera ocupaba el primer plano en el interés musical general de Italia.

FORMAS MUSICALES

Al inicio de la época romántica, las formas clásicas predominaban aún. Al seno de la *forma sonata*, tomaron importancia movimientos como las *variaciones*, adaptaciones de fragmentos prestigiosos de célebres compositores, fantasías o ciclos en variaciones. Así mismo, también era frecuente la influencia de la música nacional.

EL CONCIERTO

A fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, con el romanticismo musical surgen los conciertos para virtuoso.

El *concierto* es una forma musical que surge en el periodo barroco. Inicialmente se divide en el *concerto grosso* y en el *concierto para solista*; ya en el periodo clásico, se refiere a una obra compuesta para un instrumento solista (o varios instrumentos solistas) y orquesta, que evoluciona de manera paralela a la *sonata*, de la que adopta el esquema general.

La *sonata clásica* es una composición en tres o cuatro movimientos de *tempi* contrastantes. El primer movimiento está constituido por una estructura denominada en la actualidad como *forma sonata*, estructurada en tres secciones: Exposición, desarrollo y reexposición. El movimiento central es más lento, de carácter lírico y el tercer movimiento es rápido, brillante y generalmente adopta la forma *rondó*.

La *forma sonata* es una estructura tripartita que surge como tal en el clasicismo, cuya organización temática y armónica presentan en la Exposición dos temas, el primero en la tonalidad principal y el segundo en alguna tonalidad cercana, mismos que serán elaborados y contrastados en el Desarrollo, en donde luego de una sección modulante regresa a la tonalidad principal. Finalmente en la Reexposición son presentados con algunas modificaciones ambos temas en la tonalidad principal. Esta forma admite la inclusión de una Introducción de breve duración, una pequeña *coda* al final de la Exposición y una *coda* resolutive al final del movimiento.

El término *rondó* proviene del francés *rondeau*, que se refiere a una ronda o danza en círculo; es una forma musical basada en la repetición de un tema musical. Françoise Couperin (1668-1733) lo definía como una forma que se basa en “un tema principal que reaparece y se alterna con diferentes temas intermedios, llamados *couplets* (coplas)”.⁶¹

El rondó era una forma muy atractiva para los compositores. En éste, el tema principal (A) suele desarrollarse tres veces o más. Estas repeticiones se alternan con temas musicales contrastantes llamados episodios:

- A. Tema principal.
- B. Primer episodio en otra tonalidad (de dominante o relativo mayor/menor).
- A. Repetición del tema principal.
- C. Segundo episodio en otra tonalidad
- A. Repetición del tema (a veces con coda)

⁶¹ Percy A. Sholes, ed. *Diccionario Oxford de la Música*, tomo 1. (Barcelona: Edhasa Hermes sudamericana, 1984) Ver “Rondó”.

Existe un momento en el *concierto* llamado *cadenza*, en el que la orquesta interrumpe su ejecución para dar un tiempo libre al solista para tocar sin acompañamiento, con toda la atención centrada en él. *Cadenza* es un término italiano que significa cadencia y se refiere a un pasaje ornamental interpretado por el solista en la parte cadencial de algún movimiento, en donde tiene la oportunidad de exponer uno o varios temas del concierto, mediante un desarrollo de su propia creación, valiéndose de su ingenio y de sus habilidades técnicas a menudo como una exhibición virtuosística. Tiene sus orígenes en la ópera, en donde el solista improvisaba ornamentos en la cadencia final de un aria y posteriormente se ejecutaban como una improvisación en los conciertos, con un estilo rítmico libre.

En la mayoría de los conciertos la *cadenza* se encuentra al final del primer movimiento, aunque puede estar en cualquier otro momento del concierto, el cual puede contener una o varias *cadenzas*. Durante el periodo *Clásico* esta parte no solía estar escrita en la partitura, por lo que se acostumbraba tocar de manera improvisada o escrita de antemano por el instrumentista de acuerdo a sus gustos y capacidades. Muchas de estas *cadenzas* fueron publicadas e incluso existen diferentes *cadenzas* de un mismo concierto, escritas por diferentes compositores. Sin embargo, un concierto no debe incluir de forma obligatoria una *cadenza*, ya que su finalidad es exponer las habilidades virtuosas del solista, las que por esencia el concierto ya posee.

El concierto posee una alternancia entre los pasajes tocados por la orquesta y el instrumento solista con acompañamiento orquestal. A fines del siglo XVIII y a comienzos de lo que sería posteriormente el *Romanticismo*, la parte solista adquirió un carácter virtuosístico como cualidad indispensable.⁶²

⁶² Percy A. Sholes, *IDEM* Ver "Concierto".

IV. 3 GIUSSEPPE SAVERIO RAFFAELE MERCADANTE

DATOS BIOGRÁFICOS

Nació en Altamura, Italia y fue bautizado el 17 de septiembre de 1795 con el nombre de Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante. Fue hijo de Giuseppe Orazio Mercadante, dueño de un molino y su segunda esposa llamada Rosa Bía, La familia llegó a Nápoles en 1806 cuando el padre obtuvo un puesto en el servicio aduanal de dicha ciudad. Desde muy pequeño Saverio demostró un prodigioso talento musical y en 1808 ingresó al prestigioso *Real Collegio di San Sebastiano* de Nápoles, con papeles de identidad falsos para garantizar su admisión al señalar su nacimiento en Nápoles en una fecha posterior (1797).

Contemporáneo de Vincenzo Bellini (1801-1835), Gaetano Donizetti (1797-1848) y Giuseppe Verdi, al comienzo de su carrera en Nápoles, estudió flauta y violín, a la par que composición con Giacomo Tritto (1733-1824) y Fedele Fenaroli (1830-1818). A partir de 1816 estudió con Niccolò Zingarelli (1752-1837) durante cuatro años, quien también fue profesor de Bellini y uno de los más reconocidos maestros de ópera de la época, que debía su celebridad a sus trabajos de ópera seria y de quien Mercadante llegó a ser el alumno predilecto.⁶³

En 1817 se confió a Mercadante la dirección de la orquesta del Conservatorio, para la cual escribió un cierto número de obras de cámara, sinfonías y conciertos para diversos instrumentos. Es quizá uno de estos conciertos lo que atrajo la atención de Gioacchino Rossini durante una visita que realizó al Conservatorio. Los primeros trabajos de Saverio están escritos para conjuntos instrumentales, como algunas marchas y otras obras de menor extensión y en 1818 hizo su debut como compositor en el Teatro di San Carlo con cuatro bailes de los que destaca *Il flauto incantato* (1818).

⁶³ Gian –Luca Petrucci, www.saveriomercadante.it Ver “Biografía”.

Al año siguiente comenzó a componer en un género que cultivaría toda su vida: la ópera. Se convirtió en gran amigo de Rossini, cuyo estímulo le condujo a la incursión en éste género musical, con el que obtuvo un considerable éxito en Nápoles a partir su primera ópera: *L'apoteosi d'Ercole* (1819) que fue presentada en el Teatro di San Carlo. Consiguió una buena reputación en el norte de Italia con su segundo trabajo: *Violenza e Constanza* (1820) y una gran popularidad por toda Italia con la ópera buffa *Elisa e Claudio* o *L'amore protetto dall'amicizia* (1821), compuesta en el estilo de Rossini. A partir de esta ópera, obtuvo el reconocimiento en toda Europa; entre 1826 y 1830 pasó un tiempo en España y Portugal.

En 1832 contrajo matrimonio con Cofia Gambaro con quien tuvo tres hijos. Tras la muerte del *maestro di cappella* Pietro Generali (1773-1832), en el periodo de 1833 a 1840, obtuvo el cargo vacante en la Catedral Novara, al norte de Italia, época en la que fructificó su producción de música sacra y creó sus mejores óperas.

En 1836 Rossini le invitó a París, donde compuso *I briganti* (1836). Es en ese lugar donde tuvo la oportunidad de escuchar óperas de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) y Jacques Fromental Halévy (1799-1862), quienes ejercieron una gran influencia en él, especialmente este último en el aspecto dramático con la ópera *La Juive* (1835).

Su ópera más famosa fue *Il giuramento* (1837) estrenada en *la Scala*, obra con la que triunfó definitivamente y que es considerada su obra maestra, ya que representa las innovaciones por las que su estilo es recordado: mayor seriedad en el sujeto y el estilo, así como el refuerzo de la integridad musical-dramática.

En sus siguientes óperas: *Le due illustri rivali* (1838), *Elena da Feltre* (1839), *Il bravo* (*La veneziana*) (1839) y *La vestale* (1840), desarrolló los ideales expuestos en *Il giuramento*.

En 1839 fue nombrado director del *Liceo musicale* en Bologna y de la Catedral de Lanciano; tras el fallecimiento de su maestro Zingarelli en 1840 le sucedió en la dirección del Conservatorio de Nápoles, cargo que obtuvo sobre Donizetti y que ocupó por 30 años hasta su muerte. Ese mismo año y durante esa época fue considerado la figura más respetada e importante sobre la escena de la ópera italiana.

Cada vez más ocupado con trabajos instrumentales, la música de iglesia y la enseñanza, fue paulatinamente reduciendo su producción de ópera, por lo que compositores como Giovanni Pacini (1796-1867) con su ópera *Saffo* (1840) y Giuseppe Verdi con óperas como *Ernani* (1844), tomaron el frente en la escena de la ópera.

Durante un tiempo Verdi estuvo asociado con Mercadante, hasta la ocasión de seleccionar a los cantantes para la producción de *Macbeth* en Nápoles, se distanciaron en 1848. Puede notarse que la obra verdiana estuvo influenciada por Mercadante (*Aida* tiene ecos literales de *La vestale* [1840]), pero pronto el dramatismo de las óperas de Verdi fue considerado más efectivo que el de Mercadante, por lo que su carrera se vio eclipsada por el joven compositor, que hizo que inevitablemente la obra de Mercadante pareciera pasada de moda y carente de atractivo emocional.

Sin embargo, aún algunos de los últimos trabajos de Mercadante, como *Orazi e Curiazi* (1846), fueron bastante aclamados. A lo largo del siglo XIX sus óperas fueron frecuentemente representadas por todas partes y es notable que algunas de ellas hayan sido más exitosas en su época, que algunas de las óperas tempranas de Verdi.

Hacia el final de su vida, sus relaciones con Verdi mejoran. En 1862 queda ciego pero continúa componiendo durante sus últimos años por medio de un copista a quien dictaba la notación. Emprende la creación de *L'orfano di Brono*, o *Caterina dei Medici*, pero sólo alcanza a dictar el primer acto incompleto. Murió el 17 de diciembre de 1870 en Nápoles, Italia.

Décadas después de su muerte su obra cae en el olvido y es hasta después de la segunda Guerra Mundial que ocasionalmente es presentada y grabada, aunque sin llegar a alcanzar la popularidad actual de las composiciones más famosas de sus contemporáneos más jóvenes: Verdi, Donizetti y Bellini. Actualmente es conocido por sólo un reducido número de obras instrumentales, así como sus óperas más famosas.

ESTILO MUSICAL

Mercadante perfecciona la estructura de la ópera, los géneros melódicos y las técnicas orquestales que sentarían las bases del arte verdiano.

Entre las 60 óperas de Mercadante, destaca un grupo de óperas que reforman la ópera italiana. Dicho conjunto comienza a partir de *Il giuramento*, con la inclusión de *Le due illustri rivali* (1838), *Elena da Feltre* (1839), *Il bravo* (1839), *La vestale*, *La solitaria delle Asturie* (1840), *Il proscritto* (1842) e *Il reggente* (1843). La importancia de dicha reforma, consiste en la radical transformación de las formas y acompañamientos, en los que Mercadante eliminó efectos orquestales triviales y sobrantes, simplificó las líneas vocales y optó por una repetición reducida y acentuada el drama. Reaccionó a los excesos del *bel canto* y a los grandes efectos de ópera, se abstuvo de aquellas tendencias con el objeto de conseguir un drama más eficaz en escena. Estas reformas fueron trascendentales para los géneros de ópera que compositores como el joven Verdi al inicio en su carrera, perseguían.

En comparación con la *ópera*, la música italiana instrumental del siglo XIX tuvo menor importancia. La mayor parte de las obras instrumentales surgen como trabajos de los estudiantes de composición de los conservatorios de música. El caso de Mercadante lo coloca en una especial situación al respecto, pues además de haber sido director de un importante Conservatorio durante los últimos 30 años de su vida, poseía un especial interés por la orquestación, una de las principales características de sus óperas, lo que le

llevó a componer una cantidad de obras instrumentales más numerosa que la del resto de sus contemporáneos.

OBRA MUSICAL

Mercadante fue un prolífico compositor de óperas cuyo catálogo cuenta con casi 60 obras de gran calidad, lo que denota su preocupación y afición por la creación de nuevas obras. Así mismo, su producción de música religiosa e instrumental fue abundante, composiciones consideradas de estilo refinado y elegante.

Como director del Conservatorio, promovió una gran actividad concertista con la ejecución de las obras de los más grandes maestros del clasicismo vienés, a la vez que era considerado un entusiasta partidario de la música napolitana.

Algunas de sus obras instrumentales más importantes son:

- *Concerto in si bemolle maggiore per clarinetto e orchestra da camera, op. 101* (sin fecha)
- *Concerto in re minore per corno e orchestra da camera in mio bemolle maggiore* (sin fecha)
- *Sinfonía* dedicada a Rossini (1864)
- *Sinfonía* sobre el tema del *Stabat Mater de Rossini* (1843), dedicada al Conde de Siracusa

OBRAS PARA FLAUTA

Era frecuente que Mercadante hiciera arreglos y transcripciones para ensambles de cámara de sus propias óperas y música sinfónica, así como de los grandes maestros europeos, obras entre las que resalta su notable preferencia por el uso de la flauta en instrumentaciones de gran audacia y originalidad.

Algunos de estos trabajos son:

- *10 Arias con Variaciones* para flauta (Paër, Rossini, Mozart, etc.) (sin fecha)
- *Variazioni* sobre el tema del "*Coro degli Sgherri*" de la ópera "*Elisa e Claudio*" de S. Mercadante (1822)

- *Andante Religioso 'Salve Maria'*, para flauta, piano y orquesta de cuerdas (sin fecha)

Entre sus obras flautísticas se encuentran composiciones para flauta sola,

ensambles de flautas y otras dotaciones:

- *20 Capricci o Studi* para flauta sola (sin fecha)
- *Fantasia* con accompagnamento "*ad libitum*" de una segunda flauta o violín (sin fecha)
- *Nove Duettos*, para flautas (sin fecha)
- *Tres Serenatas* para 3 flautas (1823)
- *Quattro quartetti* para flauta y cuerdas (en La Mayor, La menor, Do Mayor y Mi menor) (sin fecha)

Siempre interesado en este instrumento, Mercadante realizó una edición alargada y revisada del célebre "*Nouvelle Méthode Theorique et pratique pour la flûte*" de François Devienne, que fue publicada en París (h. 1840).

Los más célebres flautistas de la época frecuentemente eran intérpretes de las composiciones de Mercadante, mas no dedicatarios de ellas, pues el compositor mismo contemplaba con cierto disgusto cómo estos personajes reducían su obra a una simple base apta para ser modificada por su propia "coloratura" e improvisaciones necesarias para demostrar su habilidad y unicidad, lo que le llevó a preferir a instrumentistas ajenos a la composición y el virtuosismo personalizado, que por otro lado eran atentos intérpretes de su obra. Ellos eran Pasquale Buongiorno (profesor de flauta al Conservatorio San Pietro a Majella en 1844), Giacomo Negri (compañero de estudios de Mercadante), Ángel Alessandrelli y Raffaele Disanto (miembros de un célebre Dúo flautístico).⁶⁴

⁶⁴ Gian-Luca Petrucci, www.saveriomercadante.it Ver "I Flautisti di Mercadante".

CONCIERTOS PARA FLAUTA

Entre 1818 y 1819, mientras dirigía la orquesta del Conservatorio escribió un conjunto de seis conciertos para flauta:

- *Concerto in Mi minore* (versión con gran orquesta y versión con orquesta de arcos)
Ed. Suvini Zerboni (*G.C.Ballola - A.Girard*)
- *Concerto in Re Maggiore*
Ed. Boccacini y Spada (*P.Spada*)
- *Concerto in Mi Maggiore*
Ed. Boccacini y Spada (*P.Spada*)
- *Concerto in Fa Maggiore* (versión con gran orquesta y versión con orquesta de arcos)
Ed. H.Lemoine (*G.L.Petrucci*)
- *Concerto in Mi bemolle Maggiore*
- *Variazioni in La Maggiore* (orquesta de arcos) [Segunda versión]
Ed. Boccacini y Spada (*P.Spada*)

Michael Rose señala que las partituras originales permanecen en el Conservatorio de Nápoles donde probablemente fueron estrenados, quizá con el mismo compositor como solista.⁶⁵ El *Concierto en Mi Mayor* está dedicado a su amigo Pasquale Buongiorno, por lo que es probable que los demás conciertos tengan la misma dedicatoria.⁶⁶

Los *Conciertos en Mi Mayor, Mi menor y Re Mayor* son los más conocidos en la actualidad y los tres poseen la misma estructura general en tres movimientos: un *allegro* de obertura en forma sonata simple, un movimiento central lento y un movimiento conclusivo en forma de rondó. En estas obras, el compositor explora muy bien las

⁶⁵ Michael Rose. *Mercadante, Concertos for Flute and Orchestra*. (Italia: RCA Victor, 1988) Notas a la grabación. Pág. 7.

⁶⁶ Danilo Prefumo. *Saverio Mercadante, 3 flute concertos*, (Italia: Arts, 1999) Notas a la grabación. Pág. 5.

posibilidades líricas, técnicas y virtuosas del instrumento y el acompañamiento de las cuerdas magistralmente pone en relieve a la flauta, mientras el *tutti* orquestal en ocasiones es reforzado con algunos instrumentos de metal. Rose sugiere que el estilo de estos conciertos evoca a la tradición clásica austro-alemana de Mozart y Hummel, incluso de las primeras obras de cámara de Beethoven, pero la fluidez la línea melódica solista y la claridad del ensamble orquestal, lo sitúan dentro del estilo de la Italia de principios del siglo XIX.⁶⁷

Esta categoría incluye también un *Concerto per flauto, flauto d'amore e orchestra* (sin fecha) que el compositor realizó sobre un tema de su ópera "*Orazi e Curiazi*", un *Concerto per due flauti* (sin fecha), así como cuatro *Sinfonías concertantes* (sin fecha) con flauta.

IV.4 LA FLAUTA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX

La flauta barroca tuvo una paulatina evolución con diversas modificaciones, las más importantes surgieron hacia 1760. Pietro Grassi Florio (c.1740-1795), Caleb Gedney (c.1729-1769) y Richard Potter (1726-1806) fueron los constructores a los que se debe la implantación de las llaves *Sol sostenido*, *Si bemol* y *Fa* en la flauta que sería más popular en la Europa de esta época.

Desde entonces y de acuerdo a su propia naturaleza, la flauta ha inspirado la creación de obras de carácter brillante. El virtuosismo musical de los flautistas de esta época se refleja en las obras románticas para flauta, que responden a las necesidades propias del instrumento y sus ejecutantes.

El desarrollo flautístico italiano más importante durante el siglo XIX, ocurría en los principales Teatros, los flautistas más célebres fueron a menudo las "primeras flautas solista" entre los que destacan personajes que Mercadante conoció personalmente:

⁶⁷ Michael Rose. *IDEM* Pág. 7.

Giulio Briccialdi (primera flauta al Teatro de la Scala de Milán), José Maria de la Carmen Ribas (primera flauta del Teatro lírico de Lisboa), Emanuele Krakamp (Inspector externo del Conservatorio San Pietro a Majella en 1841), todos ellos solistas de gran personalidad y virtuosismo.

CRITERIOS INTERPRETATIVOS

Los conciertos para flauta son un conjunto de obras que demandan un alto nivel técnico. Aunado a ello, como ocurre con la obra de tradición clásica austriaca, el estilo tiene la apariencia de completa transparencia que deja expuesto al discurso melódico especialmente en la ejecución de la parte solista, por lo que es necesaria una completa claridad interpretativa.

El *Concerto in mi minore* Op.57 en particular demanda un gran virtuosismo, el cual está manifestado ya en la partitura, por lo que es necesaria una interpretación respetuosa de las indicaciones y no requiere más ornamentación ni desarrollos melódicos que los ya escritos por el compositor. El momento ideal para que el intérprete pueda de explotar su creatividad personal dentro del estilo musical de la obra es en la *cadenza*.

IV.5 CONCERTO IN MI MINORE

El *Concerto en mi menor* Op.57 es el segundo de los conciertos para flauta de Mercadante. Danilo Prefumo indica que la partitura autógrafa de este concierto se encuentra en la biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella de Nápoles y que actualmente existen tres versiones: la primera es para flauta y gran orquesta (cuerdas, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagots, dos cornos, dos trompetas y un

trombón), la más popular es la versión para flauta y cuerdas, y una tercera versión con la instrumentación más reducida: flauta y cuarteto de cuerdas.⁶⁸

Recién graduado en 1819, a los 24 años de edad Saverio Mercadante presenta este magnífico concierto, que según Carli Ballola posee el estilo de la mejor literatura concertante europea del género brillante de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.⁶⁹

ANÁLISIS MUSICAL

El *Concerto in mi minore per flauto e orchestra d'archi*, consta de tres movimientos y está escrito en la tonalidad de *mi menor* en un esquema clásico de Concierto para solista y orquesta, en uso a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.

<i>Concerto in mi minore per flauto e orchestra d'archi</i>		
I. <i>Allegro maestoso</i> Mi menor	II. <i>Largo</i> Sol Mayor	III. RONDÓ RUSSO <i>Allegro vivace scherzando</i> Mi menor

Ej.21: Esquema general del Secondo Concerto per Flauto e Grand'Orchestra.

Allegro maestoso

ANÁLISIS ESTRUCTURAL. El primer movimiento posee la estructura de la *forma sonata* y se divide en tres secciones (ver esquema No.7).

La Exposición es presentada a modo de una gran Introducción orquestal y es repetida por la parte solista con un generoso virtuosismo.

ANÁLISIS MELÓDICO. Este movimiento consta de dos temas que se desarrollarán a lo largo del mismo, el principal y el secundario.

⁶⁸ Danilo Prefumo, *IDEM* Pág. 6.

⁶⁹ Giovanni Carli Ballola. *Saverio Mercadante. Concerto en mi minore per flauto e orchestra d'archi*. (Milán: Suvini Zerboni, 1970) Prefacio (sin No. Pág.).

El tema principal está dividido en dos frases complementarias, la primera dura ocho compases y tiene un carácter solemne conferido por el uso de ritmos punteados, mientras la frase consecuente es de carácter más lírico y dura 15 compases; esta frase concluye con una semifrase de cuatro compases (Tutti Conclusivo 1 ver esquema No.7) que marca el fin del tema principal y será utilizada en dos ocasiones más: como final de la Exposición presentada por la orquesta y en la *Coda*.

El tema principal posee una importante característica ornamental que es un grupeto superior en la segunda nota.



Ej.22: El tema principal está basado en un motivo de carácter majestuoso.

El tema secundario tiene un carácter lírico gracias a la dulzura de los pasajes, dura 16 compases divididos en cuatro semifrases de cuatro compases, las cuales están basadas en un mismo motivo melódico.



Ej.23: Motivo melódico del tema secundario.

ANÁLISIS RÍTMICO. Este movimiento está escrito en un compás de 4/4 con una subdivisión rítmica general de semicorcheas, con una frecuente característica de ritmos punteados en el tema principal.

Allegro maestoso

Violin 1
Violin 2
Viola
Violoncello
Contrabajo

Ej.24: Los ritmos punteados determinan el carácter majestuoso del movimiento.

ANÁLISIS ARMÓNICO. Está escrito en la tonalidad de *Mi menor*, maneja regiones tonales cercanas a la tonalidad principal de acuerdo a las estructuras habituales de la *forma sonata*. Estas regiones tonales están señaladas en el esquema No. 7.

ANÁLISIS AGÓGICO. Este movimiento es un elegante *Allegro maestoso* escrito como una música brillante y virtuosa en un tempo cómodo.

La agógica sólo es alterada en la *Cadenza*, en donde el intérprete tiene la libertad de manejar cambios en la velocidad como un recurso de expresividad y virtuosismo.

ANÁLISIS DINÁMICO. Las indicaciones dinámicas están entre los rangos *pp* y *f*, lo cual significa una sonoridad mesurada dentro del estilo de la época, sin explotar demasiado las sonoridades, obteniendo la riqueza y variedad en la combinación y alternancia entre la textura orquestal y la flauta solista, en donde el *tutti* orquestal es quien posee la sonoridad más intensa, mientras que la mínima es el *pp* del acompañamiento orquestal en los pasajes en *p* de la flauta.

En la primera vez que aparece la Exposición, el tema principal es presentado en *f* con un contraste dinámico a *p* en la segunda frase y un *cresc.* que conduce al final del

tema. El tema secundario reafirma su carácter dulce con un *p* que va a *f* hacia el final de tema, para regresar a otro *p* y *cresc.* como final de la sección.

Cuando la parte solista repite la Exposición, se vale de la dinámica para enriquecer y apoyar el contorno de la línea melódica, dentro de una región que va de *mf* a *p* y a *f*. El tema principal es presentado al comienzo en *mf*, mientras el secundario lo es en *p*.

En el Desarrollo, un *f* orquestal retoma el tema principal, un *mf* del solista lo hace también sin mayores contrastes dinámicos, la función de los matices es la conducción de las frases.

En la Reexposición, la orquesta comienza en un *mf* que va a un *p* a la entrada del solista, con el objeto de acompañar por debajo de la sonoridad *mp* de la flauta, en especial en los pasajes de mayor movimiento del discurso musical, reforzando este apoyo con un *pp* en el acompañamiento. Este manejo dinámico es similar hasta que la parte final de la línea solista en *f* es continuada por la indicación de *cresc.* que conduce a la *Coda* en un *f* del tutti orquestal.

Largo

ANÁLISIS ESTRUCTURAL. El segundo movimiento tiene una forma binaria simple, con una breve introducción y una *Codetta* (ver esquema No.8).

ANÁLISIS MELÓDICO. El material temático de la Introducción tiene un carácter solemne, por el ritmo punteado como reminiscencias al inicio del primer movimiento, a la vez que *apassionnato* por las escalas al unísono en la cuerda, de modo que resulta una dramática introducción que conduce hacia la línea melódica solista, parecería ser una pequeña escena de ópera de una emoción muy intensa.

Ej. 25: La introducción posee un carácter solemne tanto por su estructura rítmica como por el *f* del tutti orquestal.

Hay un solo tema principal cuya melodía amplia y *cantabile*, en el más puro estilo *romántico italiano*, constituye un pequeño paréntesis lírico contrastante entre la majestuosidad del *Allegro* y la explosión de alegría del movimiento final.

El tema está dividido en tres frases, la primera dividida en ocho compases, la segunda en 12 y la tercera en ocho de acuerdo a seis ideas motívicas:

Sección	A								A'					
Frase	1 ^a		2 ^a				3 ^a		1 ^a		2 ^a			
Ideas	a	a'	b	b	c	c'	d	d'	a	a'	e	e'	b'	f
Núm. de compases	4	4	2	2	4	4	4	4	4	4	4	5	3	4
	8		12				8		8		16			

Ej.26: Organización de las ideas motívicas del tema, Largo.

ANÁLISIS RÍTMICO. Está escrito en un compás de 2/4 subdividido en cuatro tiempos, cuyo máximo nivel de subdivisión llega a sesentaicuatroavos.

El tema se conforma por una constante rítmica en semicorcheas, tiene ritmos punteados en corcheas y otros en semicorcheas como recurso ornamental. La segunda

frase se desarrolla en tresillos de semicorchea, mientras que la frase conclusiva regresa a la rítmica de semicorcheas para concluir de modo *quasi* cadencial con un unas escalas de sesentaicuatroavos que resuelven con un trino al final de la sección.

ANÁLISIS ARMÓNICO. Este movimiento comienza en la Introducción en *mi menor* que va al tercer grado (*Sol Mayor*), sobre el cual se presenta el tema y se convierte en la tonalidad principal de todo el movimiento.

ANÁLISIS AGÓGICO. El segundo movimiento es un *tempo Largo*. La introducción posee una mínima libertad agógica determinada por las fermatas que preceden a las escalas (ver ejemplo 25). El tema se desarrolla dentro del *tempo* establecido sin ninguna alteración en él, con cierto margen de libertad expresiva en las cuádruples corcheas de la cadencia hacia el final del tema.

ANÁLISIS DINÁMICO. La introducción comienza con un *f* del *tutti*, sin embargo el rango dinámico en general gira alrededor de una sonoridad en *p* que va hacia *pp* o a *mf*, en donde la línea solista destaca siempre del acompañamiento orquestal.

RONDÒ RUSSO: *Allegro vivace scherzando*

Dada la importancia de Nápoles como centro artístico, era factible el paso de numerosos extranjeros, a lo que quizá se deba el contacto y familiarización de Mercadante con diversos estilos musicales de otros lugares. Es el caso de la música rusa, ya que el compositor toma el carácter y estilo de una danza popular rusa para el final de este concierto.⁷⁰

ANÁLISIS ESTRUCTURAL. El movimiento conclusivo es quizá el más célebre de todo el concierto, está escrito en una forma muy frecuente al final de los conciertos de Mercadante: el *Rondó*.

⁷⁰ Gian-Luca Petrucci, www.saveriomercadante.it Ver “L’origine di un titolo”.

La estructura general ABACDAD *Coda* no es muy usual en un rondó, sin embargo, posee las características de dicha forma musical (ver esquema No.9).

ANÁLISIS MELÓDICO. De un carácter muy vivo y efervescente, este movimiento no podía haber sido compuesto sino por un flautista dotado de sobresalientes habilidades virtuosísticas y magníficas cualidades técnicas, las cuales le otorgan una gran popularidad entre el público y los solistas.

El *Rondò Russo* consta de un estribillo que consiste en el tema principal intercalado con dos episodios, un tema secundario y una serie de puentes transitorios o conclusivos que conectan o concluyen las secciones.

El tema principal, el cual está dividido en dos frases muy similares de 8 compases y la repetición la primera de ellas.

Ej.27: El estribillo es el tema principal y consta de dos frases similares.

El primer *tutti* conclusivo contiene material temático muy similar a la introducción del segundo movimiento, este *tutti* funciona también como un puente que conecta el inciso *a* con el episodio del inciso *b* y posteriormente será retomado hacia la *Coda*.

Ej.28: Material temático del primer tutti conclusivo, que se retoma hacia el final del Concierto.

El primer episodio es un eco de tema principal del primer movimiento, el cual es adaptado al rondó y desarrollado; concluye con un puente transitorio que mediante una inflexión armónica conduce a la segunda presentación del estribillo (A) que a su vez termina con un *tutti* conclusivo.

El segundo episodio tiene dos frases, la primera de ocho compases se repite y la segunda de 14 conduce a una fermata suspendida sobre un acorde de la Dominante de la siguiente región tonal.

El tema secundario comienza en *Re Mayor* que es la resolución del episodio anterior; es un tema de carácter lírico que comparte características con el tema secundario del *Allegro maestoso* y concluye con un puente de transición en la que la parte solista es manejada con gran virtuosismo.

La siguiente sección es una nueva presentación del estribillo, esta vez en la orquesta y con la flauta hasta la repetición de la primera frase, la cual concluye con un nuevo puente que también es manejado con un generoso virtuosismo en la parte solista y cuyo material temático será retomado al final de la siguiente sección.

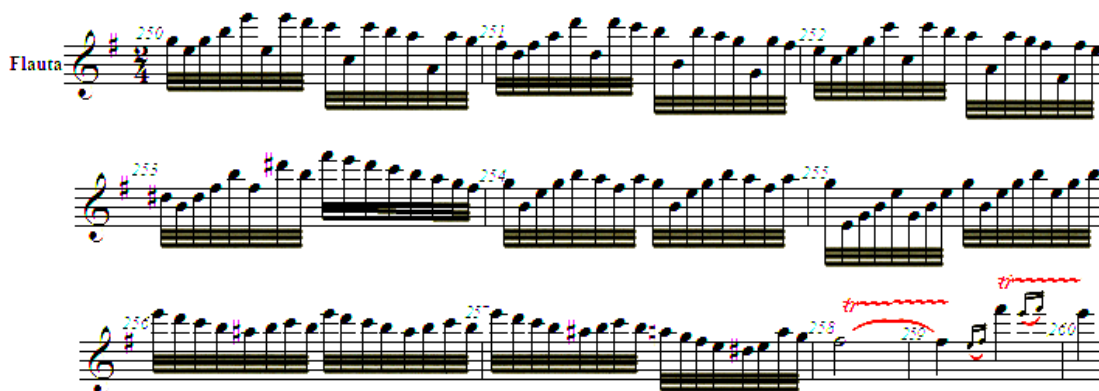
El inciso *b* es la segunda y última presentación del tema secundario, esta vez de manera breve y con el mismo puente anterior que concluye con el clímax de la línea solista en un grandioso discurso como gran final de este brillante y virtuoso concierto para flauta, enmarcado al final por el majestuoso *tutti* conclusivo utilizado ya al final de la primera sección del movimiento.

ANÁLISIS RÍTMICO. El tema del *Rondó Russo* está basado sobre la rítmica de una danza popular rusa en compás de C, a la que realiza algunas transformaciones (ver comparación con ejemplo 27).



Ej. 29: Rítmica de una danza popular rusa.

El *Rondó Russo* está escrito en un compás de 2/4 y el carácter general del movimiento es reforzado con la rítmica punteada constante tanto de corcheas como de semicorcheas. Este ritmo alterna con tresillos de semicorchea, mientras la rítmica constante en el acompañamiento está en corcheas. El máximo nivel de subdivisión en la parte solista llega a triples corcheas hacia el final del *Rondò*, mientras que la parte orquestal llega a tresillos de triples corcheas con función ornamental hacia la anacrusa del material temático del *tutti* conclusivo (ejemplo 28).



Ej. 30: El máximo nivel de subdivisión en la línea solista son triples corcheas.

ANÁLISIS ARMÓNICO. El *Rondò* está escrito en la tonalidad principal de todo el Concierto y modula a regiones cercanas a ella. El tema principal es presentado siempre

en la tónica, mientras que el primer episodio tiene una breve modulación a la tonalidad relativa mayor (*Sol Mayor*) y el segundo episodio está en el sexto grado (Do Mayor).

El tema secundario es presentado por primera vez sobre la región tonal del quinto grado, primero en menor seguido por una inflexión al tercer grado del V (*Re Mayor*) y un retorno a la Dominante. La segunda vez que se presenta este tema, lo hace en el modo homónimo Mayor de *mi*, que al final regresa mediante un corte libre a la tonalidad principal con la que concluye la obra.

ANÁLISIS AGÓGICO. El *tempo* es un *Allegro vivace scherzando* que determina el carácter alegre, jocosos y *leggero* del tema. Está escrito en 2/4 y los únicos cambios en la agógica, son las indicaciones de *poco tratt.* (*trattenere*= retener) que preceden al Estribillo, el cual siempre regresa *a tempo*.

ANÁLISIS DINÁMICO. La sonoridad general de este brillante movimiento es un *f* en la parte solista con el acompañamiento en *mf*. La dinámica obedece a la conducción natural de las frases y constituye no sólo un importante recurso interpretativo de expresión sino de variedad en la repetición de un mismo tema.

Hacia la parte final de la obra, en la *Coda* se llega a la sonoridad más intensa de este movimiento con un *ff* del *tutti* orquestal.

ESQUEMA No.7

SAVERIO MERCADANTE. *Concerto per flauto e orchestra d'archi*, Op.57

Allegro maestoso

Forma externa	TRIPARTITA (<i>Forma Sonata</i>)																							
Sección	A						B						A'											
Compás	1-150						151-199						200-265											
Forma interna	a			a'			b		b'				a				Coda							
Instrumentos	O			SO			O		SO		S		SO		SO		O							
Compás	1			72			1		164		199		200		208		256							
Material temático	TP	TC1	TS	TT	TP	TC1	TP	TP	TS	TC	TP	TC	TP	TT	<i>Cadenza</i> ∞	TP	TT	TS	TC	TC1				
Región tonal	i		III		i		i		Mod	III		III		III		i		i		I	i		i	
Compás	1	20	30	45	55	62	72	96	110	125	137	158	164	188	199	200	219	229	244	256				

S= Solista; O=Orquesta;

TP=Tema principal; TS=Tema secundario; TT=*Tutti* transicional; TC=*Tutti* conclusivo; E=Episodio;

i=Tonalidad principal; III=Relativo Mayor; V=Dominante; VI=Superdominante; I=Homónimo Mayor; M=Modulante.

Forma externa	BINARIA								
Sección	Introducción		A			A'			Codetta
Compases	1-6		7-35			36-59			60-63
Instrumentos	O		SO			SO			O
Compases	1		7			36			60
Material temático	INTRO	TT	FP	FS	FC	FP	Desarrollo		FC
Región tonal									
<i>si menor</i> =	i		III						
<i>Sol Mayor</i> =			= I	V	V	I	Mod.	I	I
Compases	1	5	7	15	27	36	44	54	60

S= Solista; O= Orquesta;

TT= Tutti transicional; FP= Frase Principal; FS= Frase Secundaria; FC= Frase Conclusiva

ESQUEMA N.º 9

RONDÓ RUSSO: Allegro vivace

Forma externa	RONDÓ RUSSO																
Sección	A			B			A		C	D			A		D		Coda
Compases	1-33			35-96			97-125		126-154	156-187			188-226		227-259		260-271
Instrumentos	O	SO	O	SO	O	SO	O	SO	O	SO		O	SO	O	SO	O	
Compases	1	2	26	35	87	97	122	126	156	164		188	205	227	235	260	
Material temático	I N T R O	TP	TC ₁	1ºE	TT		TP	TC ₂	2ºE	TS	TT		TP	TC ₃	TS	TC ₃	TC1
Región tonal		i			Modulante			i	VI	Modulante		V	i		I	i	i
Compases	1			35	74	96	97	126	156	171	184	188	212	227	235	242	260

S= Solista; O=Orquesta;

TP=Tema principal; TS=Tema secundario; TT=*Tutti* transicional; TC=*Tutti* conclusivo; E=Episodio;

i=Tonalidad principal; III=Relativo Mayor; V=Dominante; VI=Superdominante; I=Homónimo Mayor; M=Modulante.

CONCLUSIONES

A lo largo de la realización de esta búsqueda bibliográfica y mediante el análisis histórico-musical de cada una de las obras, la manera de abordar estas obras modificó y amplió mi panorama musical en todos los aspectos, pues estoy convencida de que tan importante es el estudio técnico y práctico, como lo es el conocimiento teórico; son dos contrapartes que se complementan para lograr una buena interpretación de las obras, de la manera más completa, auténtica y correcta posible, con una visión estética y una postura musical adecuada.

El arte es un ente vivo que como intérpretes tenemos la obligación de respetar y ofrecer de la manera más óptima y sincera al público, el camino más cercano a ello es lograr un conocimiento profundo de nuestra actividad musical con la preparación integral de nuestras capacidades físicas, intelectuales y humanísticas. Como instrumentista considero una tarea imprescindible y extraordinaria expresar mediante la interpretación musical una obra de arte, con la mejor calidad de mis propias características personales.

Diversos son los medios para cumplir nuestra labor como intérpretes, el talento y la inspiración de un modo subjetivo, pero necesariamente sumados a la objetividad del estudio, la preparación, el análisis y la práctica son los elementos fundamentales para lograr una interpretación de alta calidad musical.

Así mismo, aunado a este proceso y como resultado del mismo, existe un elemento interesante en la actividad como intérpretes que es la ejecución de memoria, la cual nos lleva a un nivel que conecta el intelecto con la parte emotiva y física, en una fusión de sensaciones y procesos internos que permiten organizar, percibir y de ese

modo interpretar y expresar el contenido musical de la obra de una manera integral y de ese modo interactuar con la música misma. Es por ello que utilizo este recurso en las obras en las que la flauta juega un papel solista y no en las obras camerísticas, ya que para estas últimas el discurso y contenido musical es compartido y equitativo entre las demás partes instrumentales, por lo que este recurso no tiene una mayor ventaja si no es utilizado por todos los integrantes, sin que ello signifique restar calidad sino como un proceso musical diferente por la naturaleza misma de la instrumentación.

Como conclusión final considero que la parte histórica complementa a la interpretación al conocer los elementos estilísticos a los que está sujeta una obra, así como el sentido musical más adecuado con respecto a los deseos del compositor.

Por otra parte, la parte analítica es fundamental para la comprensión teórica e intelectual de la obra y de ese modo interpretar el discurso musical de una manera coherente y lógica, con bases sólidas en el planteamiento del contenido musical de la obra.

Es así como concluyo la presente labor de investigación, la cual cumple la tarea de dotar al instrumentista de los elementos y recursos musicales que considero necesarios para dar paso a la práctica en una interpretación integral de las obras de este programa.

CONCLUSIONES

A lo largo de la realización de esta búsqueda bibliográfica y mediante el análisis histórico-musical de cada una de las obras, la manera de abordar estas obras modificó y amplió mi panorama musical en todos los aspectos, pues estoy convencida de que tan importante es el estudio técnico y práctico, como lo es el conocimiento teórico; son dos contrapartes que se complementan para lograr una buena interpretación de las obras, de la manera más completa, auténtica y correcta posible, con una visión estética y una postura musical adecuada.

El arte es un ente vivo que como intérpretes tenemos la obligación de respetar y ofrecer de la manera más óptima y sincera al público, el camino más cercano a ello es lograr un conocimiento profundo de nuestra actividad musical con la preparación integral de nuestras capacidades físicas, intelectuales y humanísticas. Como instrumentista considero una tarea imprescindible y extraordinaria expresar mediante la interpretación musical una obra de arte, con la mejor calidad de mis propias características personales.

Diversos son los medios para cumplir nuestra labor como intérpretes, el talento y la inspiración de un modo subjetivo, pero necesariamente sumados a la objetividad del estudio, la preparación, el análisis y la práctica son los elementos fundamentales para lograr una interpretación de alta calidad musical.

Así mismo, aunado a este proceso y como resultado del mismo, existe un elemento interesante en la actividad como intérpretes que es la ejecución de memoria, la cual nos lleva a un nivel que conecta el intelecto con la parte emotiva y física, en una fusión de sensaciones y procesos internos que permiten organizar, percibir y de ese

modo interpretar y expresar el contenido musical de la obra de una manera integral y de ese modo interactuar con la música misma. Es por ello que utilizo este recurso en las obras en las que la flauta juega un papel solista y no en las obras camerísticas, ya que para estas últimas el discurso y contenido musical es compartido y equitativo entre las demás partes instrumentales, por lo que este recurso no tiene una mayor ventaja si no es utilizado por todos los integrantes, sin que ello signifique restar calidad sino como un proceso musical diferente por la naturaleza misma de la instrumentación.

Como conclusión final considero que la parte histórica complementa a la interpretación al conocer los elementos estilísticos a los que está sujeta una obra, así como el sentido musical más adecuado con respecto a los deseos del compositor.

Por otra parte, la parte analítica es fundamental para la comprensión teórica e intelectual de la obra y de ese modo interpretar el discurso musical de una manera coherente y lógica, con bases sólidas en el planteamiento del contenido musical de la obra.

Es así como concluyo la presente labor de investigación, la cual cumple la tarea de dotar al instrumentista de los elementos y recursos musicales que considero necesarios para dar paso a la práctica en una interpretación integral de las obras de este programa.

FUENTES DE CONSULTA

I. SONATE *h-moll* BWV 1030, JOHANN SEBASTIAN BACH

BIBLIOGRAFÍA

Grout, Donald y Palisca, Claude. *Historia de la música occidental*, Vols. 1 y 2.
España: Alianza Música, 2004.

Este libro comprende los datos históricos de la música de occidente desde sus orígenes hasta la contemporaneidad, así como las corrientes ideológicas surgidas en cada época, los principales compositores y las principales obras musicales, con ejemplos objetivos y claros.

Hammel, Fred & Humann, Martin. *Enciclopedia de la música* Vol.1
Trad. Otto Mayer Serra.
México: Grijalvo, 1987.

Esta enciclopedia es la traducción española de la versión original alemana; aborda los aspectos teóricos e históricos más relevantes de la música occidental desde la prehistoria hasta el siglo XX, así como de los compositores más emblemáticos de la música universal.

López- Calo, José. *Los grandes compositores*. Vol.1
México: Enciclopedia Salvat, 1983.

Este libro consta de una recopilación de artículos escritos por diferentes autores, en los cuales se narran los sucesos más destacados en la vida de los compositores incluidos en la serie, así como la obra más importante de cada uno de ellos.

Powel, Ardal. *The Flute*.
New Haven & London: Yale Musical Instrument Series, 2002.

Este libro contiene una serie de datos acerca de la historia y evolución de la flauta desde sus orígenes, con una exposición detallada de los cambios físicos en la estructura del instrumento.

Sanford Terry, Charles. *The Music of Bach*.
Nueva York: Dover Publications, 1963.

Este libro contiene una síntesis de la obra de Bach con relación a las formas musicales utilizadas.

Sholes, Percy A., ed. *Diccionario Oxford de la Música*, tomo 1.
Barcelona: Edhasa Hermes sudamericana, 1984.

En este diccionario se encuentra la definición de los conceptos musicales generales y su terminología.

Vogt, Hans. *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*.
Portland, Oregon: Amadeus Press, 1988.

Este libro contiene datos y estudios a la obra integral de música de cámara de Bach, en donde el autor realiza un completo análisis musical con los datos más relevantes de algunas de las principales obras de cámara de Johann Sebastian Bach.

SITIO WEB

Bajo continuo. <http://www.wikipedia.org>
Jimmy Wales & Larry Sanger (Compilación).
Versión en español: 2010.

Enciclopedia de contenido libre en línea, disponible en todos los idiomas.

GRABACIÓN

Johann Sebastian Bach. Flötensonaten.
Barthold Kuijken, flauta; Gustav Leonhardt y Wieland Kuijken, continuo;
Sigiswald Kuijken, violín.
Barthold Kuijken, comentarios sobre la grabación.
Freiburg: Deutsche Harmonia Mundi D-7800, 1989.

Esta grabación incluye un artículo escrito por el propio intérprete. Estos comentarios sobre la obra presentada, están fundamentados en la seria labor que el flautista ha realizado en cuanto a la investigación sobre la música de la época.

PARTITURAS

Bach, Johann Sebastian. *Flötensonaten I. Der vier authentischen Sonaten*
Rev. Hans Eppstein.
München: G. Henle Verlag, 1978.

Esta edición pertenece a una colección de dos tomos que incluye las cuatro sonatas auténticas para flauta (BWV 1030, 1032, 1034, 1035) en el primer volumen, en cuyo prefacio el editor comenta información acerca de estudios actuales que se han realizado a la obra para flauta de J.S. Bach.

Bach, Johann Sebastian. *Partita A-Moll BWV 1013*
Ed. G.B.
Wien: Universal Edition No. 18023, 1985

Esta edición contiene un Prefacio que aborda brevemente algunos aspectos de la Partita para flauta de Bach.

II. PIÈCE, JACQUES IBERT

BIBLIOGRAFÍA

Boehm, Theobald. *The flute and flute playing*.
New York: Dover Publications, Inc., 1964.

Este libro contiene datos históricos sobre la evolución de la flauta, la descripción de los aspectos físicos en la construcción del instrumento, las grandes aportaciones hechas por el autor, así como el panorama general de la flauta y sus intérpretes en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

McCutchan, Ann. *Marcel Moyse. Voice of the flute*.
Portland: Amadeus Press, 1994.

Este libro consiste en la biografía que narra los sucesos más trascendentes en la vida musical de uno de los más grandes flautistas de finales del siglo XIX: Moyse.

Minuchín de Breyter, Perla. *Músicos célebres. Grandes figuras de la humanidad*.
Lima: Peruana de publicaciones, primera edición (sin fecha).

Este libro contiene una recopilación de los datos biográficos de los músicos más importantes de la historia, así como una breve síntesis de la historia de las diferentes épocas, ideologías y corrientes musicales.

SITIO WEB

Jacques Ibert. <http://jacquesibert.fr>
Véronique Péréal (Compilación).
Francia: Péréal, 2010.

Este sitio contiene datos biográficos del autor, así como aspectos de su obra.

GRABACIONES

Flûte passion. Varios artistas.
Adélaïde de Place, comentarios sobre la grabación.
Francia: EMI Classics 5 85264 2, 2000.

Las notas a la grabación contienen un panorama general de la música occidental para flauta.

Ibert & Katchaturian Flute Concertos.
Emmanuel Pahud, flauta; Tonhalle-Orchester Zürich, David Zinman, dir.
Edward Blakeman, comentarios sobre la grabación.
Zürich: EMI Classics 5 57487 2, 2003.

Las notas a esta grabación abordan música para flauta de Jacques Ibert y el contexto flautístico-musical en el que fue escrita.

PARTITURA

Ibert, Jacques. *Pièce pour flute seule*
Ed. Alphonse Leduc.
Paris: Ed. Alphonse Leduc A.L.19 306, 1936.

III. TRÍO, JOSÉ PABLO MONCAYO

BIBLIOGRAFÍA

Alcaraz, José Antonio. *La obra de José Pablo Moncayo*.
México: UNAM Cuadernos de música, nueva serie/2, 1975.

En este libro el autor relaciona la obra musical de Moncayo con su entorno social y realiza una breve descripción de las composiciones con algunos datos interesantes referentes a la vida e ideología del compositor.

Álvarez Coral, Juan. *Compositores mexicanos*.
México: Edamex, 1993.

Este libro consiste en una investigación histórica que contiene una recopilación de breves biografías de los más distinguidos compositores mexicanos de la música clásica y popular.

Estrada, Julio. *La Música de México*.
México: UNAM, 1984.

Esta publicación forma parte de una investigación histórica realizada por tres autores con motivo del 50 aniversario del nacionalismo en México. Con un análisis a la obra musical de ese periodo.

Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*.
España: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

Este diccionario contiene una recopilación de las biografías resumidas de los más destacados músicos y compositores iberoamericanos y españoles, así como su terminología musical.

Malmström, Dan. *Introducción a la música mexicana del siglo XX*.
México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

En este libro, el autor realizó una investigación a las principales tendencias surgidas en el siglo XX en México, incluye los principales acontecimientos musicales organizados en diferentes etapas históricas.

Moreno Rivas, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX*.
México: CONACULTA, 1994.

Este libro comprende los acontecimientos musicales más importantes de México en el siglo XX. Contiene un panorama general de la vida musical, las tendencias, los autores y sus obras.

Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México: UNAM, 1955.

Este libro describe la obra de los principales compositores mexicanos influenciados por el nacionalismo, así como las diferentes etapas de la evolución de esta corriente musical.

PROGRAMA DE MANO

Invitación. Grupo de los Cuatro.
México: Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes.
Martes 23 de agosto de 1938.

GRABACIÓN

Amatzinac.
Miguel Ángel Villanueva, flauta; Ars Moderna, dir. Jesús Medina.
Miguel Ángel Villanueva, comentarios sobre la grabación.
México: Digital Classics, 2008.
URTEXT, JBCC 168.

Esta grabación incluye una reseña elaborada por el solista, en la que comenta algunos datos relevantes sobre esta obra de Moncayo.

PARTITURA

Moncayo, José Pablo. *Trío para flauta violín y piano*. México: Ediciones Mexicanas de Música A.C. Serie D No.94, 1996.

IV. CONCERTO IN MI MENOIRE, OP. 57, SAVERIO MERCADANTE

BIBLIOGRAFÍA

Ballabriga, Miguel A. *Grandes genios de la música*. Vol.3. Grandes obras de Sarpre. Barcelona: Ónix de comunicaciones, 1991.

Este libro es un diccionario enciclopédico que contiene la vida y obra de célebres compositores e intérpretes de todos los tiempos.

Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of the Opera*. Vol .3
New York: The MacMillan Press Limited, 1994.

Este diccionario contiene la terminología específica d Ópera, así como sus principales compositores e intérpretes.

Sholes, Percy A., ed. *Diccionario Oxford de la Música*, tomo 1.
Barcelona: Edhasa Hermes sudamericana, 1984.

En este diccionario se encuentra la definición de los conceptos musicales generales y su terminología.

SITIO WEB

Saverio Mercadante <http://www.saveriomercadante.it>
Gian-Luca Petrucci (Compilación).
Italia: StarNetwork, sin fecha.

En este sitio web se encuentran datos biográficos, un catálogo completo de la obra de Mercadante, su obra instrumental y vocal, así como otros temas relacionados el compositor, como parte de una importante labor de investigación histórica de la obra de Mercadante por parte del flautista italiano Gian-Luca Petrucci.

GRABACIÓN

Saverio Mercadante, 3 flute concertos,
Maurizio Conti, flauta; Orchestra Sinfonica Abruzzese; Vittorio Antonellini, dir.
Danilo Prefumo, comentarios sobre la grabación.
Italia: Arts, 1999.

Esta grabación contiene aspectos históricos y musicales sobre los tres conciertos presentados, así como notas generales sobre el compositor.

PARTITURAS

Mercadante, Saverio. *Concerto en mi minore per flauto e orchestra d'archi*.
Orpheus italicus
Rev. Agostino Girard
Giovanni Carli Ballola, colaborador.
Milán: Suvini Zerboni S 7289 Z, 1973.

La presentación de esta edición contiene información específica sobre el *Concierto en mi menor*, así como algunos datos biográficos sobre el compositor durante la creación de esta obra.

Mercadante, Saverio. *Fantasia G-Dur für Flöte solo. Flöte romantisch virtuos*.
Rev. Gian-Luca Petrucci.
Frankfurt: Zimmermann ZM 31196, 1996.

Esta edición contiene un prefacio que aborda aspectos de la música instrumental de cámara escrita por Mercadante.

Notas al programa de mano

JOHANN SEBASTIAN BACH. *Sonata h-moll für Flöte und obligates Klavier BWV 1030*

La música alemana polifónica llega a su máximo esplendor en la figura de Johann Sebastian Bach. Su obra contribuyó en gran medida al engrandecimiento de las formas musicales conocidas en su época, su música es considerada una manifestación artística integral.

El método que le sirvió de aprendizaje y estudio fue el hábito de copiar e incluso arreglar las partituras de los grandes maestros de Francia, Alemania, Italia y Austria, lo que le familiarizó con los diferentes estilos musicales y le permitió asimilar la perfección de las características de cada uno de los grandes compositores, así como de los estilos y formas en uso a principios del siglo XVIII. A partir de ello desarrolló una técnica propia de composición y una eminente personalidad musical.

En 1717 Bach entró al servicio del príncipe Leopold von Anhalt-Köthen (1694-1728) como director de la orquesta de la *Capilla Musical*. Muy apreciado en esta corte, su labor en la enseñanza y el entretenimiento cortesano fructificó en una considerable cantidad de obras camerísticas. Gran parte de su producción de estos años fue escrita en las formas italianas habituales en la época: la *Sonata* y el *Concierto*.

La Sonata es una de las formas predilectas en la música de cámara de Bach, para él representaba una composición instrumental contrastante con la Cantata, más que una estructura musical definida.

Estudios actuales han determinado que de las sonatas para flauta son sólo cuatro de certera autoría de Bach y probablemente fueron dedicadas a Johann Heinrich Freytag (m.1728), flautista principal de la Capilla del príncipe Leopold. La *Sonata en si menor BWV 1030* para flauta y clavecín obligado pertenece a este conjunto, está escrita a partir de una versión más antigua escrita en Köthen (1720) y la versión definitiva data de 1736, periodo de Bach como *Cantor de la Iglesia de Santo Tomás* y *Director de Música de la Universidad* en Leipzig.

La *Sonata en si menor BWV 1030* es la composición más compleja e importante dentro de las obras para flauta de Bach. El contenido musical de esta obra posee un elevado nivel intelectual y artístico que concentra en sí los principios y formas más representativos de la música barroca.

El *Andante* es un interesante movimiento concertante a dos instrumentos solistas en donde el clavecín desempeña un papel principal debido a que ejecuta varias voces. El tema

principal del *Andante* resulta uno de los más interesantes y elaborados dentro del catálogo camerístico de Bach al presentar y desarrollar cinco ideas musicales.

El *Largo e dolce* es un movimiento de flauta solista con bajo continuo, cuyas características rítmicas hacen de él un *Siciliano*, es decir una danza de carácter lento que se bailaba con suavidad y elegancia.

El *Presto* es una fuga a tres voces constituida por un diálogo canónico a dos voces sopranos con bajo continuo. La segunda parte de la fuga posee las características y la forma tradicional de una *Giga* sobre un tema sincopado a lo largo del movimiento.

JACQUES IBERT. *Pièce pour flûte seule*

Jacques Ibert estudió en el Conservatorio de París, fue alumno de Gabriel Fauré (1845-1924) y posteriormente administrador de los asuntos artísticos y financieros de la Ópera de París, director de la Academia Francesa en la Villa Médicis y miembro del prestigioso Instituto de Francia de la academia de Bellas Artes de París. Su música muestra una personalidad propia, particularmente en sus obras para flauta resalta siempre la exquisitez que caracteriza el sonido del instrumento en el más puro estilo de la música francesa, con una concepción de la música como forma sonora.

La dulce y melancólica sonoridad de la *Pièce pour flûte seule* posee el brillante e ingenioso estilo de Ibert, que concede mayor importancia a la melodía lírica y a las pequeñas formas. Escrita sobre el modo *re bemol Mixolidio*, la *Pièce* sugiere diferentes escalas mientras conserva un centro tonal definido. Posee una naturaleza casi improvisatoria, lo que le da apariencia de libertad interpretativa y una imagen bucólica y pastoril.

Ann Mc Cutchan señala que esta obra tuvo su origen cuando el célebre flautista francés Marcel Moyse (1889-1984) interpretó el *Concerto pour flûte* de Ibert en la Embajada francesa de Praga con el mismo compositor como director. En la recepción posterior, la esposa del embajador pidió a Moyse “tocar algo” para los invitados, lo cual provocó cierta incomodidad en el flautista, por lo que Ibert anunció que compondría algo nuevo para la ocasión y al poco tiempo Moyse estrenó la *Pièce* (1936).

JOSÉ PABLO MONCAYO. *Trío para flauta, violín y piano*

En México a comienzos del siglo XX, surge un renacimiento musical denominado *nacionalismo*. En 1934 un grupo de alumnos del Conservatorio Nacional de Música de la clase de composición de Carlos Chávez (una de las figuras más importantes del nacionalismo mexicano), se reunió en la creación de una asociación musical de vanguardia

encabezada por Salvador Contreras e integrada por Daniel Ayala, Blas Galindo y José Pablo Moncayo, denominada el *Grupo de los Cuatro*, la cual pretendía integrar la cultura popular dentro del contexto de la música culta, elevando los elementos nacionalistas como símbolos para devolver al pueblo mexicano su propia identidad cultural.

Moncayo fue considerado uno de los compositores mexicanos de vanguardia, adquirió los principios armónicos y polifónicos libres de los preceptos de Chávez. Sin embargo no es un compositor meramente nacionalista, su composición más célebre *Huapango* (1941) es un caso independiente que ha eclipsado al resto de su producción. Su obra en general posee elementos nacionalistas a la manera de un “mexicanismo universal”, que parte de un lenguaje nacionalista y evoluciona hacia un estilo más libre, personal y subjetivo.

Durante una época de temprana madurez (1933-1938) Moncayo escribe un conjunto de obras de música de cámara que comprende ocho obras de características estilísticas similares, dos de las cuales son composiciones para flauta. El *Trío para flauta, violín y piano* es la última obra de este conjunto y fue estrenado en 1938 en el Palacio de Bellas Artes con Miguel Preciado en la flauta, Gonzalo Martínez en el violín y Salvador Ochoa en el piano.

Esta obra está escrita en un solo movimiento y posee una estructura tripartita, cuyo mayor enfoque radica en el detalle de nuevas ideas, lo que resta interés en la creación de formas totalmente nuevas, por lo tanto la estructura se basa en una *forma sonata* con modificaciones radicales.

Es interesante el tratamiento armónico que utiliza el compositor en esta obra, el uso de acordes de novena obtenidos por quintas superpuestas es un recurso constante en el *Trío* y frecuente en la obra de Moncayo en general. Esta composición posee una amplia gama de colores tímbricos que le confieren las particularidades sonoras de cada instrumento.

SAVERIO MERCADANTE. *Concerto in mi minore per flauto e orchestrad'archi*, Op. 57

Italia estuvo ocupada por Austria durante gran parte del siglo XVIII, por lo que el conservador círculo aristocrático proveniente de la potencia ocupante modificó las costumbres musicales del público italiano. A partir de entonces era común escucharse la música de los principales compositores austriacos, de tal manera que la música instrumental que había estado a la sombra de la Gran Ópera italiana se vio influenciada por el clasicismo vienés. Contemporáneo de Bellini, Donizetti y Verdi, Saverio Mercadante estudió flauta y violín a comienzo de su carrera a la par que composición con Niccolò Zingarelli (1752-1837) en el Real Colegio de San Sebastian de Nápoles. Gran amigo de Rossini, se convirtió en un aclamado y prolífico compositor de óperas, cuyo catálogo alcanzó casi 60 obras de

calidad; su Ópera más famosa *Il Giuramento* (1837) sentó las bases de la Ópera romántica italiana.

Mercadante mostró siempre un especial interés por la orquestación, lo que le llevó a un profundo conocimiento de los instrumentos y a componer una numerosa cantidad de obras instrumentales en las que desarrolló un lenguaje musical propio que unificaba el deleite del lirismo con la bravura del virtuosismo instrumental.

En 1817 Mercadante asumió la dirección de la Orquesta del Conservatorio de Nápoles, agrupación para la cual escribió obras de cámara, sinfonías y conciertos para diversos instrumentos. Entre 1818 y 1819 escribió un conjunto de seis conciertos para flauta, estrenados en el Conservatorio probablemente con el mismo compositor como solista. En ellos, el compositor explora muy bien las posibilidades líricas, técnicas y virtuosas de la flauta, mientras que la claridad y sencillez del acompañamiento orquestal coloca magistralmente en relieve a la parte solista. Es probable que el dedicatario de estos conciertos sea su amigo Pascquale Boungiorno, flautista y atento intérprete de su obra. El estilo de estos conciertos evoca a la tradición clásica austro-alemana, dentro del estilo de la Italia de principios del siglo XIX, época en la que el concierto adquirió un carácter virtuosístico como cualidad indispensable en la parte solista.

Recién graduado en 1819, a los 24 años de edad Saverio Mercadante presentó este magnífico concierto escrito en la tonalidad de *mi menor*.

El *Allegro maestoso* es un elegante y majestuoso movimiento que posee las estructuras formales y armónicas de la *forma sonata*.

El *Largo* está escrito en el modo relativo mayor, la amplia y cantáble melodía del tema principal posee el más puro estilo romántico italiano.

El último movimiento está escrito en una estructura muy frecuente al final de los conciertos: el *Rondó* cuyo tema está basado sobre la rítmica de una danza popular rusa en un *Allegro vivace scherzando*, que determina el carácter alegre, jocosos y *leggero* del movimiento en un estilo brillante y virtuoso.