

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN: NOTAS AL PROGRAMA.

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN
FLAUTA TRANSVERSA

PRESENTA: JULIETA LIBERTAD NAVA RIVERA

ASESORES:

RECITAL PÚBLICO: MTRO. HÉCTOR JARAMILLO MENDOZA

NOTAS AL PROGRAMA: MTRA. VIOLETA CANTÚ JARAMILLO

MÉXICO, D.F. FEBRERO 2012

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN: NOTAS AL PROGRAMA.

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN
FLAUTA TRANSVERSA

PRESENTA: JULIETA LIBERTAD NAVA RIVERA

ASESORES

RECITAL PÚBLICO: MTRO. HÉCTOR JARAMILLO MENDOZA

NOTAS AL PROGRAMA: MTRA. VIOLETA CANTÚ JARAMILLO

MÉXICO, D.F. FEBRERO 2012

SINODALES

MTRO. HÉCTOR JARAMILLO MENDOZA: PRESIDENTE

VIOLETA CANTÚ JARAMILLO: SECRETARIA

ANA LAURA CAROLINA MARTÍNEZ PACHECO: VOCAL

SAMUEL PASCOE AGUILAR: SUPLENTE

FELIPE RAMÍREZ GIL: SUPLENTE

A MIS PADRES, POR SU AMOR INCONDICIONAL.

AGRADECIMIENTOS

A MI FAMILIA Y A MIS MAESTROS,
POR TODO SU AMOR, APOYO, PACIENCIA Y SABIDURÍA,
EN ESPECIAL A HÉCTOR JARAMILLO, VIOLETA CANTÚ Y ASAKO ARAI.

A NATALIA, POR TODO.

A MIS AMIGOS,
POR ESTAR A MI LADO.

A PATRICIA, YAZHMÍN, CECILICA Y TAHUI
POR ACOMPAÑARME EN EL RECITAL.

A LA UNAM, POR TANTAS PUERTAS ABIERTAS.

A HEBERT VÁZQUEZ Y DAVID COBO DOMINGUEZ, POR SU TIEMPO.

PROGRAMA

POEMA PARA FLAUTA Y PIANO

en do# menor Op. 41

CHARLES GRIFFES

(1884-1920)

SONATA PARA FLAUTA SOLA “APPASSIONATA” SIGFRID KARG-ELERT

en fa# menor Op. 140

(1877-1933)

TRÍO SONATA PARA DOS FLAUTAS Y BAJO CONTÍNUO

en Sol Mayor BWV 1039

J. S. BACH

(1685-1750)

Adagio

Allegro ma non presto

Adagio e piano

Presto

INTERMEDIO

EL JARDÍN DEL PASAJE PÚRPURA

HEBERT VÁZQUEZ

(1963)

ZOOM TUBE

IAN CLARKE

(1964)

TANGO FANTASÍA PARA FLAUTA Y PIANO

en fa menor

JACOB GADE

(1879-1963)

ÍNDICE

	PÁGINA
INTRODUCCIÓN	8
POEMA PARA FLAUTA Y PIANO	9
SONATA PARA FLAUTA SOLA “APPASSIONATA”	23
TRÍO SONATA PARA DOS FLAUTAS Y BAJO CONTÍNUO	33
EL JARDÍN DEL PASAJE PÚRPURA	47
ZOOM TUBE	74
TANGO FANTASÍA PARA FLAUTA Y PIANO	88
ANEXO	98

INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este trabajo es el de facilitar el acceso a la información, en caso de que se quiera interpretar, estudiar o analizar alguna de las obras aquí tratadas. Es una compilación de datos que, aunque varios se pueden encontrar en distintas fuentes, aquí están varias de ellas en un mismo lugar, y traducidas al español.

Se presenta el catálogo que los compositores tienen para flauta transversa, en algunos no se ahonda mucho, como en Bach, ya que su catálogo completo es muy accesible y completo. Sin embargo, se profundiza más acerca del catálogo de Hebert Vázquez ya que el único disponible de sus obras tan solo llega hasta 1999.

La información general que se recopila en cada una de las obras es:

- a) Contexto histórico
- b) Biografía del autor
- c) Catálogo de sus obras para flauta, sin embargo, en el capítulo de Bach, sólo sus tríos sonata; y en el capítulo de Vázquez, su catálogo para cualquier tipo de instrumentación
- d) Algún detalle interesante, que estuviera relacionado con la obra o con el compositor.
- e) Análisis de forma, armonía, melodía y ritmo.
- f) Sugerencias de interpretación, de acuerdo con la experiencia adquirida durante la carrera.

Con estos datos es viable facilitar a los instrumentistas distintos puntos de partida para la interpretación de las obras, de acuerdo con los gustos personales de cada quien, al tener un panorama general de las piezas, como de los diversos estilos de composición y de las tendencias de la época.

POEM
(1919)

CHARLES T. GRIFFES
(1884-1920)



Reproducción de un aguafuerte original de Charles T. Griffes.

A continuación se incluye un breve contexto histórico del mundo musical, así como de la historia en general en torno al año de nacimiento de Charles Griffes. Se mencionará la biografía del compositor y un análisis armónico, melódico y de forma de la obra, seguido de una breve conclusión personal.

Durante la primera mitad del siglo XIX Estados Unidos se vio afectada por la Revolución Industrial, Griffes vio el surgimiento de la invención del primer automóvil (1885), la primera cámara de cajón (1885) y el primer aeroplano (1903).

Mientras tanto, en 1884 el mundo musical estaba de luto a causa de la muerte de Richard Wagner (1813-1883) en Venecia; Johannes Brahms (1833-1897) vivía en Viena; Richard Strauss (1864-1949) tenía 20 años de edad y comenzaba a formar su reputación en Alemania; Arnold Schoenberg (1874-1951) tenía 10 años de edad y vivía en Viena; Igor Stravinsky (1882-1971) de origen ruso tenía apenas 2 años de

edad; Claude Debussy (1862-1918) fue premiado por el Prix de Rome en Francia a la edad de 22 años; y Alexander Scriabin (1872-1915) también ruso tenía 12 años de edad, y ya estaba determinado a entrar al Conservatorio de Moscú. Todos estos compositores, según varios críticos y musicólogos, fueron una influencia para Charles Griffes en alguna época de su vida.

La carrera activa de Griffes duró sólo 13 años, de 1907 a 1920. Al principio predominó en su obra la tradición alemana-romántica; posteriormente se acercó al impresionismo; más tarde encontró una fuente agradable de material en la música del oriente, así como en la poesía de la escritora escocesa Fiona MacLeod (1855-1905), en sus *Two Sketches for String Quartet Based on Indian Themes* (Dos Bocetos para Cuarteto de Cuerdas Basados en Temas Indios). Experimentó con la música de los indios americanos; y finalmente se probó en el campo de la música absoluta en donde exhibió un estilo rígido, disonante y acercándose a la atonalidad.¹

Griffes siempre retuvo una identidad musical propia y fue uno de los primeros compositores estadounidenses en romper con la tradición europea del camino Alemán-Francés que había dominado el mundo musical en su propia época y país². Sin embargo, al generalizar, se le considera dentro de los compositores impresionistas.³

El impresionismo fue una fuerza vital en los Estados Unidos antes y después de la Primera Guerra Mundial. En 1902 se llevó a cabo la primera interpretación de *L'Après-midi d'un Faune* (Preludio a la Siesta de un Fauno) del compositor Claude Debussy, en Boston. Ya a principios de 1920 el lenguaje francés del impresionismo fue adquirido por los compositores estadounidenses en los campos del jazz, de la música popular y de la música “seria”.⁴

Los compositores estadounidenses catalogados como impresionistas son: Charles Ives

¹ DRAM, *Database of Recorder American Music, Charles Tomlinson Griffes*, URL <<http://www.dramonline.org/content/notes/nwr/80273.pdf>> [Consulta: 20 de mayo del 2011] pp. 1

² DRAM... pp. 1

³ Christopher Palmer, *Impressionism in Music*, (Gran Bretaña: Chalres Scribner's Sons, 1973) p. 234

⁴ *Idem* pp. 227

(1874-1954), Edward Burlingame Hill (1872-1960), Emerson Whithorne (1884-1958), John Alden Carpenter (1876-1951) y Charles Griffes.⁵

Charles Tomlinson Griffes nació en Elmira, Nueva York, el 17 de septiembre de 1884; inició sus estudios musicales bajo la tutela de su hermana mayor Katharine y en 1899 comenzó a estudiar piano con la maestra Mary Selena Broughton (-1921), en la *Elmira Free Academy* (Academia Libre Elmira).⁶

Al graduarse en 1903 decidió ser músico de profesión y viajó a Alemania para continuar sus estudios, un año después se instaló en Berlín donde se enroló como pianista en el *Stren Konservatorium* (Conservatorio Estricto), el cual fue dirigido por Gustav Hollaender (1855-1915). Allí estudió piano durante un corto periodo con Ernst Jedliczka (-1904), y después comenzó a tomar clases con Gottfried Galston. Cursó composición con Philippe Rufer y Engelbert Humperdinck (1854-1921), así como teoría y contrapunto con Max Lowengard y Wilhelm Klatte.⁷

Al finalizar su primer año en el conservatorio, Griffes fue escogido para tocar como solista en uno de los conciertos finales de la temporada en la *Beethoven-Saal*.

Griffes tuvo la inquietud de dejar el Conservatorio pues pensó que obtendría los mismos beneficios en clases particulares, además estuvo indeciso acerca de dedicarse a la composición o a la carrera de solista:

[4 de septiembre de 1905, a Clara Griffes (NN:MU)] La Maestra Broughton parece pensar que lo mejor sería continuar en el Conservatorio, pero yo siento que he tenido suficiente de él. Creo que uno obtiene el doble de clases particulares y no pagas por lecciones que no tomas... Acerca de la composición no lo sé aún. Este año necesito alguien más moderno [que Rufer] y que me dé mayores incentivos.⁸

Fue entonces cuando buscó tomar clases con Humperdinck, quien le otorgó sólo algunas lecciones. Griffes continuó solo sus trabajos de composición durante su

⁵ *Idem* pp. 227-234

⁶ Anderson, Donna K “Griffes Charles Tomlinson”, *Grove Music Online* (2007-2011), URL <<http://www.oxfordmusiconline.com>> [Consulta: 14 de mayo del 2011].

⁷ *Idem* pp. 812

⁸ La mayoría de éstas cartas son parte de la Colección de Griffes en la Música, División de Nueva York, Librería Pública en Lincoln Center (de aquí en adelante: NN:MU). Otras más están alojadas en la Librería de Elmira College. Elmira, Nueva York.

estadía en Alemania.⁹

En 1905 su padre murió; sin embargo su familia decidió que debía permanecer en Alemania.¹⁰ En 1907 volvió a los Estados Unidos, donde se convirtió en el Director de Música en la *Hackley School* (Escuela Hackley) en Tarrytown, Nueva York, en la que dio clases de piano, fue el director del coro y tocó el órgano los domingos para los servicios de la capilla.¹¹

Durante el año escolar, Griffes pasó la mayoría de su tiempo libre componiendo; y la mayoría de los veranos y vacaciones en Nueva York también componía y promovía su música. Sus intereses fueron muy variados, asistió a la ópera, al ballet, y a los conciertos; fue pintor, y se interesó en la fotografía; asistía al teatro, a los circos y a los desfiles.¹²

Entre 1911 y 1917 Griffes se inclinó más hacia las técnicas impresionistas, sus trabajos fueron descriptivos y pictóricos, libres de forma y empleó escalas por tonos enteros, ostinatos, fugas, paralelismo, y otros recursos. Durante este periodo compuso *Four Impressions* (Cuatro impresiones), *Tone images Op. 3* (Imágenes Tonales), *Two Rondels Op 4* (Dos Rondeles) y *The White Peacock* (El Pavoreal Blanco), las cuales reflejan la idea que tenía Griffes del impresionismo; *The Three Poems Op. 9* (Los Tres Poemas) por otro lado, es muy disonante, oscuro en su tonalidad, y de un estilo experimental.¹³

A finales de 1916 Griffes compuso *Five Oriental Poems* (Cinco Poemas Orientales) basados en escalas de cinco y de seis notas. Fueron publicados por Schirmer como: *Five Poems of Ancient China and Japan Op.10* (Cinco Poemas de la China Antigua y Japón). Ésta fue la primera obra oriental de Griffes, con excepción de la versión para piano de *The Pleasure Dome of Kubla Khan* (El Domo Placentero de Kubla Khan), la cual empezó en 1912. Éstas obras fueron con las que se estableció como uno de los

⁹ DRAM... pp. 4

¹⁰ *Idem*... pp. 4

¹¹ Anderson, Donna K, *Groves Music Online*...

¹² *Idem*

¹³ *Idem*...

mayores compositores estadounidenses de la época.¹⁴

Durante la primavera de 1916 Griffes conoció a Michio Ito (1892-1961), pantomimo y bailarín japonés que apareció después en varios de sus trabajos. Posteriormente en 1917 Griffes conoció a la soprano Eva Gauthier (1885-1958), quien llegó a Nueva York después de vivir varios años en el Oriente. Gauthier dio a Griffes algunas melodías japonesas que ella usó en *Sho-Jo*, una pantomima japonesa de una escena comisionada por Adolf Bolm (1884-1951)¹⁵ para el Ballet-Intime, obra que terminó en Julio de 1917.¹⁶

En un artículo titulado “Folk-Music in the Ballet-Intime” Frederick Matens escribe acerca de Griffes:

Es música Japonesa “desarrollada”, Cadman y otros han tomado temas Indios-Americanos y han “idealizado” más que “desarrollado”... Mi armonización es en octavas, quintas, cuartas y segundas consonantes, omito las terceras y sextas. La orquestación es lo más japonés posible: delgada y delicada.¹⁷

En 1917 Eva Gauthier, con Griffes en el piano, estrenó *Five Poems of Ancient China and Japan* en el Aeolian Hall en Nueva York. Gauthier cantó en ese mismo concierto *Trois Poesis de la Lyrique Japonaise* (Tres Poesías de la lírica Japonesa) de Igor Stravinsky.¹⁸

En 1918 Griffes terminó de componer la *Sonata para piano*, la cual marcó una ruptura de estilo y de acercamiento de sus trabajos mas tempranos.

[Musical America, Marzo 9 de 1918] La sonata, después de diez minutos de extravío... termina sin revelar nada, ni de belleza ni de invención tangible.

[The Musical Leader, Marzo 7 de 1918] La sonata... rompe completamente el convencionalismo y francamente pertenece al campo del esfuerzo que debe ser llamado experimental.

La sonata es sin concesiones disonante y, a diferencia de la mayoría de las primeras

¹⁴ *Idem...*

¹⁵ Fundador del Ballet-Intime y miembro de Ballets Russes.

¹⁶ Anderson, Donna K, *Groves Music Online...*

¹⁷ “Folk Music in the Ballet-Intime” (The New Music and Church Music Review October 1917)

Frederick Martens.

¹⁸ DRAM... pp 6

composiciones para piano de Griffes, no tiene un programa poético y no tiene un título descriptivo. Además, en comparación con las primeras composiciones para piano, las cuales eran generalmente modeladas en un movimiento de forma libre, la *Sonata* tiene tres movimientos conectados, el primero y el segundo cuentan con una estructura reconocible.¹⁹

En este mismo año, Griffes compuso *Three Poems of Fiona MacLeod* Op. 11 (Tres Poemas de Fiona MacLeod) en versión para voz y piano, y voz y orquesta, el cual se estrenó al año siguiente, en el *Aeolian Hall*, la solista fue Vera Janacopulos con Griffes en el piano.²⁰

En Abril de 1919 la Sociedad de Música Moderna de Nueva York patrocinó un concierto titulado “Composiciones por Charles T. Griffes”, incluyó el estreno de *Two Sketches for String Quartet Based on Indian Themes* interpretado por el Cuarteto Flonzaley, ésta fue la única obra en la que Griffes utilizó melodías nativas de América.²¹

Continuaron los estrenos, el 16 de noviembre Georges Barrere (1876-1944), flautista de la New York Symphony Society Orchestra, (Orquesta Sinfónica de la Sociedad de Nueva York) estrenó el *Poema para flauta y orquesta* en el Aeolian Hall, dirigida por Walter Damrosch (1862-1950). Fue bien recibida tanto por el público como por los críticos. Ésta obra junto con *The Pleasure-Dome of Kuba Khan* y *The White Peacock* se convirtieron en las celebradas obras impresionistas de Griffes.²²

Carta del 20 de noviembre, Griffes escribe a Marion Bauer:

Gracias por las responsabilidades secretariales y los recintos. Fui muy feliz al ver la recepción en la prensa. Tal favor universal no sucede todos los días, ¿no es así? No se si Kubla Khan sea tan bien recibida.²³

Le siguieron las presentaciones de *The Pleasure-Dome of Kubla Khan* y el periódico

¹⁹ Anderson, Donna K, *Groves Music Online...*

²⁰ Anderson, Donna K, *Groves Music Online...*

²¹ DRAM... pp. 7

²² Edward M. Maisel, “The Musical Times” *Review: Griffes*, Vol. 114, No. 1567, 1973, pp. 899

²³ Marion Bauer, “Charles T. Griffes as I remember him” *The Musical Quarterly*, Vol 19 No. 3, 1943, pp. 371

New York Tribune describió a Griffes como “Un compositor americano con imaginación”.²⁴

En diciembre de 1919 Leopold Stokowski (1882-1977) condujo arreglos orquestales de cuatro de sus obras: el *Scherzo de Fantasy Pieces*, (Piezas Fantásticas) *The White Peacock*, *Clouds Op. 7* (Nubes) y *Nocturno für Orchester*. Griffes no pudo asistir a este concierto debido a que estaba muy enfermo como para viajar a Philadelphia.²⁵

Su última composición fue *Three Preludes for piano*, (Tres Preludios para Piano) que terminó en 1919, año en el que se fue debilitando por la empiema²⁶, enfermedad que lo llevó a su muerte el 8 de abril de 1920, con sólo 35 años de edad.²⁷

Entre 1909 y 1918 se publicaron 20 de sus obras, dos más después de su muerte en 1920 y seis más en 1941 en G. Schirmer.

ANÁLISIS

El *Poema* de Griffes fue escrito originalmente para flauta y orquesta; sin embargo, la partitura con orquesta no se publicó sino hasta 1951. Mientras tanto, en 1922, Schirmer publicó un arreglo para piano y flauta hecho por George Barrère, quien además de ser un buen amigo y un colaborador frecuente en las obras de Griffes, estrenó la obra, por lo que conocía muy bien la intención del compositor. Se publicó primero el arreglo para piano pues se consideraba mayor su valor comercial al de la partitura para orquesta.²⁸

Esta obra se encuentra estructurada a manera de episodios, que pueden dividirse de la siguiente manera: *A - B - C - D - E - A'* durante los cuales aparecen dos temas recurrentes, el *Tema A* y el *Tranquillamente*. La tonalidad no se mantiene en una sola

²⁴ DRAM... pp. 8

²⁵ *Idem*, pp. 8

²⁶ Enfermedad causada por una infección que se disemina desde el pulmón y que lleva a una acumulación de pus en el espacio pleural. Ejerce presión en los pulmones causando dolor y dificultad para respirar.

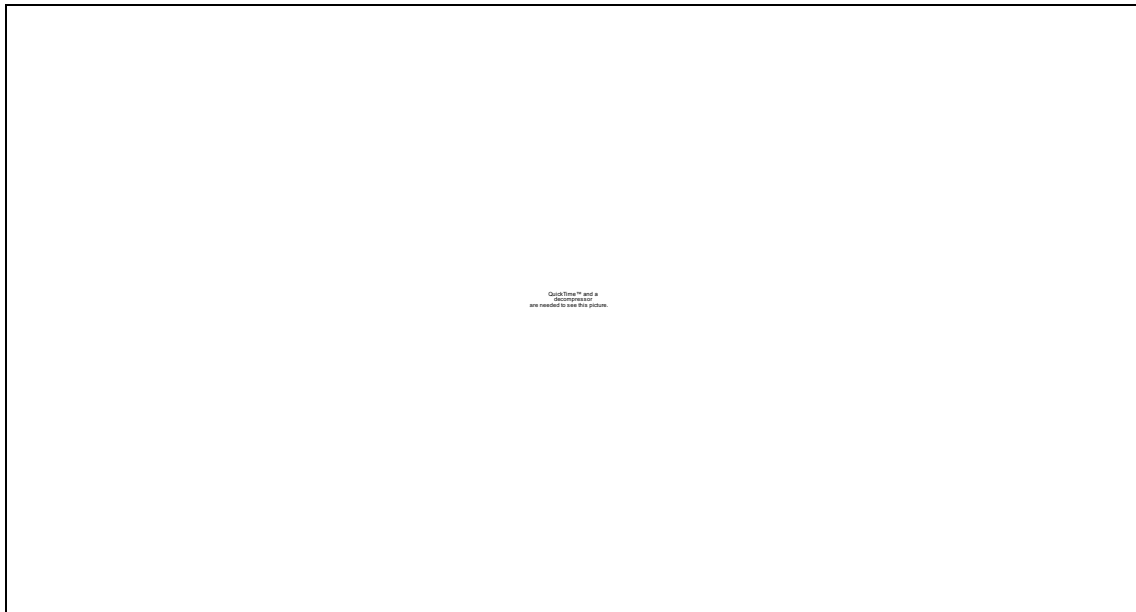
²⁷ Dona K Anderson, “Notes, Second Series”, *Review*, Vol. 47, No.1 1990, p. 232

²⁸ Irna Priore, “Griffes’s Poem: Considerations about Performance Practice”, *Flutist Quarterly*, Vol. XXI, N. 3, 1996, p. 62

escala o en un centro sonoro, Griffes utiliza en repetidas ocasiones superposición de acordes; sin embargo, el tema más recurrente con el cual inicia y finaliza la obra, se encuentra en *do# menor*. Griffes utiliza un compás de $\frac{9}{8}$ durante la mayor parte del tiempo, aunque hace un cambio gradual, del compás compuesto y ternario del que viene, cambia en el *episodio D* a un compás binario y compuesto, seguido de un compás simple y binario en el *episodio E*, para luego volver al *Tema A* en $\frac{9}{8}$ en el *episodio A'*.

El *episodio A* inicia con la introducción en *do# menor*, el piano expone un fragmento del *Tema A* y la segunda vez lo hace aumentando los valores de las notas. Un compás antes de la entrada de la flauta el piano cuenta con una hemiola, la cual precede usualmente al *Tema A*, o a algún otro de los otros temas.

El *Tema A* se desarrolla al inicio en *do# menor*, con una alteración sobre el cuarto grado de la escala, lo sube medio tono, haciendo así de *fa# - fa*. Utiliza el cuarto ascendido para dar un color diferente a la armonía, parecido al de la escala lidia. Utiliza estas alteraciones, aquí como en otros temas, para alejarse las escalas mayores y menores tradicionales.

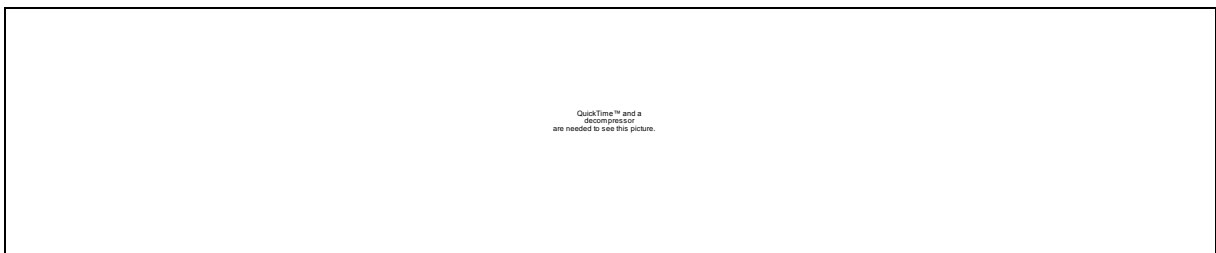


Flauta y piano. Tema A durante la primera exposición de la flauta. Compases 8 - 15.

En el compás 6, la flauta retoma el tema mientras que el piano toca un acorde de tónica que mantiene durante cuatro compases, seguido del inicio del mismo tema, ahora en *La mayor*, en el que el piano sostiene una mayor participación y aparece en él un bajo con la nota *do#* como pedal, manteniéndose hasta el compás 16 en donde vuelve a cambiar a *do# menor* armónico.

El último compás de esa semifrase es el 21 y utiliza un ritmo similar al del compás 7. En el compás 22, así como en el compás 8, comienza de nuevo el *Tema A*, ahora en su tercera aparición con un pedal de la nota *la*, utiliza *do ♯* en el compás 21 como un retardo de *la menor*, ya en el compás 23 retoma *do#*. Esta tercera entonación parece ser una variación más tranquila que la segunda. La siguiente frase, el *tranquillamente*, se sitúa en su mayoría en *la menor*, aunque es muy inestable, y pareciera que utiliza el *fa#* para dar un color del *la dórico*.

El *tranquillamente* comienza en el compás 30, el piano lleva un pedal del acorde del primer grado y posteriormente un pedal sobre la tónica en el bajo. La flauta lleva una melodía tranquila hasta el compás 34 en el que expone un motivo sobre el cual se realiza una progresión, un compás después. En el compás 36 comienza la segunda vez que se repite el motivo del *tranquillamente*, ahora con la melodía un poco variada y una tercera mayor arriba, en el piano se encuentra una superposición de acordes, en un estrato la mano derecha y en otro la izquierda. En el compás 42 se acaba el pedal y comienza el *accelerando* con el piano haciendo octavos, para luego hacer un *ritardando* con una melodía similar a la del *tranquillamente* y el piano vuelve a hacer blancas. En el compás 48 aparece en el piano la hemiola, seguido por una variación del *Tema A* en la mano izquierda del piano.

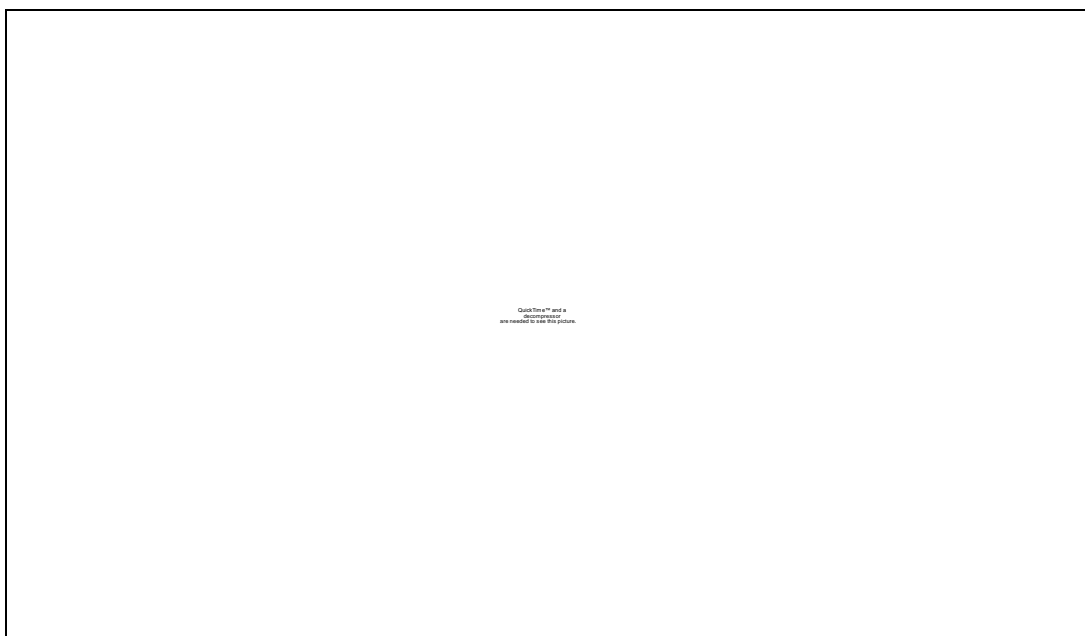


Flauta. Tema del tranquillamente. Compases 30 - 35.

El *episodio B* comienza en el compás 53, la tonalidad cambia y es muy inestable, oscila entre los acordes de *si menor*, *si# menor* y *sol# menor*. Es mucho más enérgica que la sección anterior. El piano y la flauta tienen octavos y dieciseisavos, y ambos llevan un contrapunto. Durante los primeros 5 compases el bajo toca un pedal de *mi#*, el cual abandona momentáneamente para llevar el contrapunto y lo retoma para luego llegar a *mi menor* en el compás 63. Durante esta segunda frase de la sección, el piano hace trémolos, la flauta va en *fortíssimo*, y disminuye a *forte* en el compás 70, para luego llegar al 74 en *piano* donde comienza el *tranquillamente*, nuevamente en *la menor* con ligeras variaciones. Al final el piano aparece con el *Tema A* en la mano izquierda y sin acompañamiento de la mano derecha o de la flauta.

En el compás 84 comienza el *episodio C* con un pequeño solo de piano en *sib menor*; siguiente a éste, el piano comienza a hacer trémolos y la flauta entra en el compás 97 sin definir una tonalidad específica, mientras el piano lleva un acorde de dominante de *fa*. En el compás 102 comienza el *agitato*, el piano lleva un pedal de *fa* en la mano izquierda y un acorde de *do mayor* en la derecha. Esta sección comienza tranquila y se va agitando poco a poco hasta llegar al compás 108 en el que la flauta se queda sola haciendo escalas y trémolos hasta calmarse con un ritmo como el del compás 8, ahora en *fa*.

El *episodio D* se encuentra en *la# menor* y cambia a un compás binario de $\frac{6}{8}$, durante la primera frase de 16 compases, el piano alterna un motivo melódico de dos compases, que posteriormente sube o baja algunos tonos, mientras que alterna notas del acorde *la# - do# - mi#* para hacer un pedal. La melodía de la flauta es alegre y jueguetona, como indica Griffes al escribir *Allegro Scherzando*. Toda la primera frase se encuentra en *piano*, mientras que la segunda frase, que inicia en el compás 132, comienza en *forte* y tiene más cambios de dinámicas, asimismo la tonalidad cambia a *Sol# mayor*. En el compás 150 se repite la primera frase del episodio, en *la# menor*, igual en la flauta y con un acompañamiento distinto del piano, en el que las notas que entran a contratiempo en la mano derecha son nuevas, se escucha un ritmo de 2 contra 3, ya que la flauta sigue haciendo 6 octavos por compás mientras que el piano lleva 4.



Flauta y piano. Tema del episodio D. Compases 116 - 127.

El *episodio E* comienza con un pequeño motivo melódico de dos compases en el piano para luego escuchar la melodía de la flauta, todo esto en *Do# Mayor*. En esta sección el piano lleva octavos que podrían agruparse de dos en dos, y cambia de registro el motivo del bajo de los primeros compases. En el compás 183 se cambian los roles, el piano lleva el tema con la mano derecha y hace el motivo del bajo una quinta arriba, el cual vuelve a *do* cuatro compases después, la flauta va acompañando con dieciseisavos. Al finalizar el tema cambia a *do# menor* con cuatro compases que sirven como puente hacia una variación del *Tema A*, con *fuoco* y en *forte*.



Flauta y piano. Variación del Tema A del episodio E. Compases 195 - 196.

En el compás 209 comienza el *Vivace*, el compás se cambia a 2_4 y la tonalidad no es concluyente, aunque la flauta parece que está en *mi*. El motivo de los primeros 4 compases se repiten exactamente igual, el bajo es un motivo rítmico melódico de dos compases, el cual lleva un pedal de *la#*, mientras que la mano derecha sí cambia ascendiendo o descendiendo todo medio tono, manteniendo un pedal de *si*, que causa una disonancia con el otro pedal. La siguiente frase de ocho compases que inicia en el compás 217, cambia de medida a 6_8 en la flauta, mientras que el piano sigue con el mismo modelo. La segunda frase del episodio comienza en 2_4 en el compás 225, la flauta sube una cuarta, los 3 estratos (la flauta, la mano derecha del piano y la izquierda), cada uno por su cuenta son consonantes, sin embargo al sonar juntos se escucha disonante. Con la indicación de *poco a poco accelerando*, el dibujo del bajo cambia y sigue siendo un patrón de dos compases. Al siguiente cambio de 6_8 el bajo vuelve a ser como el de la primera frase, al igual que la flauta, una cuarta arriba. Al iniciar el *presto* de la tercera frase de la sección que comienza en el compás 251 y se encuentra en *re*, el piano hace el motivo de la flauta con el que inicia esta sección, una cuarta arriba, el cual se intercala con una escala cromática de la flauta. En el compás 249 comienza el puente que modula a *la menor*, la flauta se queda sola con trinos.

El *episodio A'* comienza con el *tranquillamente* en *la menor*, tal como su exposición en la *segunda sección*, seguido de la primera frase del *episodio A*, con la diferencia de que la armonía del piano es más sencilla, y es el piano quien lleva la melodía del *Tema A* durante los primeros cuatro compases. Al quinto la toma la flauta y continúa como en la primera exposición hasta hacer un cambio en el compás 279, en donde aparece una melodía de tres compases en el piano, seguido de acordes sobre el primer grado mientras la flauta mantiene un *do#* grave hasta finalizar la obra.

El *Poema* de Griffes es una obra en donde el compositor juega con los colores que provienen de alterar algunas notas de la escala. Utiliza tanto escalas mayores y menores como modales, otro recurso que utiliza, es la superposición de acordes, así como resoluciones no usuales en algunos fragmentos, en las que no resuelve las disonancias del todo. Por eso considero que es obra en la que se pueden explorar distintos colores del timbre de la flauta, que concuerden con el carácter y la armonía utilizadas.

Cabe mencionar que el arreglo de la versión de piano fue realizada por Georges Barrère, quien a pesar de conocer bien las intenciones del compositor acerca de la pieza, en la reducción se omite algo del material orquestal que agrega interés y color. La parte de piano no incluye lo que hacen el bombo, el gong, la tarola, ni el pandero. Así como en todas las reducciones para piano se presentan algunas insuficiencias, en este caso no se escucha la diferencia que se da al tocar menos instrumentos entre la primera y la última vez que se presenta el inicio del tema principal, ya que en la versión de orquesta al inicio tocan los chelos y los contrabajos, mientras que el compás 268 es un solo de viola. Tampoco se percibe un cambio de timbre en el piano, en los momentos de los solos del corno en *Fa* de los compases 89 al 90 y del 183 al 190.

BIBLIOGRAFÍA

- Andersen, Donna K, “Notes, Second Series” *Review*, Vol 47, No. 1 Sept 1990.
- Bauer, Marion, “Charles Griffes as I remember him”, *The Musical Quarterly*, Vol 29, No. 3, Jul 1943, p 355-380.
- Maisel, Eduard M, “The Musical Times”, *Review: Griffes*, Vol 114, No. 1567, Sept 1973 pp. 899.
- New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie; vol. 3. Londres: Macmillan, 1980.
- Palmer, Christopher, *Impressionism in Music*, Gran Bretaña: Charles Scribner’s Sons, 1973.
- Priore, Irna, “Griffe’s Poem: Considerations about Performance Practice”, *Flutist Quarterly*, Vol XXI, No. 3, 1996, p. 62

BIBLIOGRAFÍA ELECTRÓNICA

- Anderson, Donna K, “*Griffes Charles Tomlinson*” [en línea] *Groves Music Online*, (2007-2011), Dirección URL <<http://www.oxfordmusiconline.com>> [Consulta: 14 de mayo del 2011].
- DRAM, *Database of Recorder American Music*, [en línea] *Charles Tomlinson Griffes*, Dirección URL <<http://www.dramonline.org/content/notes/nwr/80273.pdf>> [Consulta: 20 de mayo del 2011].

**SONATA APPASSIONATA EN f# MENOR OP. 140
(1917)**

**SIGFRIED THEODOR KARG-ELERT
(1877-1933)**

En éste capítulo se menciona un breve contexto del mundo musical en torno al año de nacimiento de Sigfried Karg-Elert, así como la biografía del compositor. Se presenta un resumen de las opiniones de algunos estudiosos en cuanto al estilo de algunas de sus obras para órgano, posteriormente se incluye su catálogo de obras para flauta transversa y un análisis armónico, melódico y de forma de la *sonata*. Finalizando con una sugerencia de interpretación.

En 1876 se estrenó la primera escenificación completa de *El Anillo de los Nibelungos* de Richard Wagner (1813-1883), mientras tanto, Johannes Brahms (1833-1897) completó la primera de sus cuatro sinfonías. En cuanto a tecnología, Alexander Graham Bell (1874-1922) exhibió el resultado de sus experimentos, los cuales le llevaron a inventar el teléfono. En 1877 Saint-Saëns (1835-1921) estrenó *Sansón y Dalila*, Stéphane Mallarmé (1842-1898) escribió su égloga titulada *L'après-midi d'un faune* y Thomas A. Edison (1847-1931) diseñó el fonógrafo. En 1879 se realizó la doble alianza entre Alemania y Austria, a la que se agregó Italia en 1882 formando las potencias centrales.

Sigfried Karg-Elert nació en Oberndorfo, Alemania, fue el más joven de sus 12 hermanos, a los 5 años se mudó con su familia a Leipzig donde tomó sus primeras clases de piano. Continuaron sus estudios musicales en el coro de la Johanneskirche. Sus primeras composiciones las realizó bajo la guía del cantante Bruno Röthig (1859-1931). En 1891 el director de la iglesia decidió que Elert fuera a Grimma para convertirse en profesor, durante esos dos años aprendió a tocar la flauta, el oboe y el clarinete: sin embargo, abandonó el curso y se mudó a Markranstädt donde se mantuvo como músico independiente mientras estudió filosofía y teoría de la música.²⁹ Su verdadero nombre fue Karg, sin embargo “Elert”, el apellido de su madre, fue agregado como una sugerencia por parte de su agente de conciertos.

²⁹ Conely, Frank “Karg-Elert [Karg], Sigfrid (Theodor)” *Groves Music Online* (2007-2011) URL <<http://www.oxfordmusiconline.com>> [Consulta: 28 de junio del 2011]

Elert regresó a Leipzig en 1896 y allí ingresó al Conservatorio bajo la cátedra de Carl Reinecke (1824-1920) y Salomon Jadassohn (1831-1902) entre otros. Durante 1902 Elert fue maestro en el Conservatorio de Magdeburgo donde conoció a Eduard Grieg (1843-1907) quien lo acercó al *harmonium* (armonio).³⁰

Grieg le recomendó estudiar formas contrapuntísticas y las características de las danzas de los siglos XVI y XVII, éste se convirtió en una gran influencia para el estilo musical de Elert.³¹ Se destaca en ambos compositores similares recursos armónicos, así como originalidad en la armonía y en la melodía³². Grieg cambió las ambiciones de Elert hacia la composición: el resultado fue una larga producción de una gran variedad de formas: escribió cerca de 100 canciones, algunas sonatas para violín y para pianoforte. Para éste último también escribió otros conjuntos de piezas, además una sinfonía, algunos cuartetos de cuerdas y especialmente mucha música para órgano.³³

En 1903, Elert comenzó a escribir para el *kunsthharmonium*, durante los 10 años siguientes el *harmonium* dominó su vida musical como compositor y como intérprete. Mucha de su música para *harmonium* fue escrita antes de la primera guerra mundial. En 1905 se enlistó en el 107º regimiento de infantería, pero a causa de su reputación musical no se vio activo en el servicio.

A partir de 1912 se vio influenciado por distintos compositores, tales como Claude Debussy (1862-1918), Alexander Scriabin (1872-1915) y Arnold Schoenberg (1874-1951). Adoptó “la pureza del arte clásico y romántico”³⁴ destruyendo más de 20 obras suyas.

³⁰ Pequeño instrumento de viento de lengüeta semejante al órgano, cuenta con tres octavas, un conjunto de cañas y un solo pedal para soplar. En Alemania a este tipo de instrumentos, se les llamaba “*kunsthharmonium*” cuando eran más grandes.

³¹ Conely, Frank, *Groves Music Online*...

³² Godfrey Sceats “The Musical Times”, *The Organ Works of Sigrid Karg-Elert*, Vol. 68, No. 1015, 1927, pp. 832

³³ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie; vol 4, (Londres, Macmillan, 1954) pp. 703

³⁴ Conely, Frank, *Groves Music Online*...

Al terminar la primera guerra mundial (1914-1918) sustituyó a Max Reger (1873-1916) en el Conservatorio de Leipzig, sin embargo nunca ganó una plaza permanente de organista. Desde 1924 Elert dio semanalmente conciertos en la radio desde el *harmonium* de su hogar, su creciente reputación en Inglaterra culminó en 1930 a sus 53 años de edad, con conciertos y transmisiones radiofónicas durante El Festival de la Iglesia de *St. Lawrence Jewry*. Sin embargo, el apoyo inglés ocasionó una baja en su popularidad en Alemania.

En 1932 emprendió una gira por Estados Unidos debido a circunstancias financieras y personales. Con su mala salud, la gira fue un desastre musical. Falleció al año siguiente.³⁵

Las primeras obras de órgano de Karg-Elert fueron la *Passacaglia en eb menor* Op. 256 y la *Fantasia y Fuga en D mayor* Op.396b, ambas son adaptaciones para *harmonium*, de las versiones originales de órgano. Elert dijo que: “no se atrevía a escribir en ese momento nada para órgano, ya que se sentía intimidado por Reger”, a quien reconoció como un gigante de la música. Sin embargo, fue el mismo Reger quien alentó a Elert a escribir para órgano, ellos fueron grandes amigos y Reger valoró mucho el trabajo de Karg-Elert. A pesar de esto, Elert tomó a Bach como su modelo, y se rebeló contra las armonías “turbulentas, rimbombantes y de textura similar” de Reger.³⁶

Existen también algunas series de estudios y piezas escritas especialmente para el *kunstharmionium*, probablemente fue su asociación con éste lo que le permitió a Elert tomar el estudio del órgano, principalmente para componer para el instrumento. Destacan sus *Sixty-six Chorale Improvisations* (Sesentaseis Improvisaciones Corales), los *Twenty Chorale Preludes and Postuldes* (Veinte Preludios y Postludios Corales), *Ten Poetic Tone Pictures* (Diez Poéticas Pinturas Tonales), la *Passacaglia en eb menor* y las *Three Impressions* (Tres Impresiones) y *The Seven Pastels* (Los Siete Pasteles).³⁷

³⁵ Conely, Frank, *Groves Music Online*...

³⁶ Sceats, *The Organ Works*... pp. 832

³⁷ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*... pp. 703

Aunque Elert experimentó con la atonalidad, un cálido lenguaje musical caracterizó sus armonías exuberantes y sus complejas relaciones de tonalidad, las cuales son más características de su producción.

Al contrario que los teóricos franceses, como René Vierne (1878-1918), quienes decían que la “expresión” debía usarse de manera selectiva, Karg-Elert identificaba este recurso como el “alma” del instrumento.³⁸

Elert mostró grandes recursos armónicos y una maestría en dispositivos del contrapunto: su fuerte sentimiento hacia el color lo llevó sin duda a su interés por los registros del órgano, así como una tendencia hacia lo extravagante de otras maneras, como en el cromatismo, el pilotaje en una pila gigantesca de notas con acordes de tres (a veces cuatro) notas pedal, un empleo muy frecuente de precipitaciones en *prestíssimo* al teclado, dinámicas violentas y contrastantes, entre otros.

Su mejor momento musical fue en los tratamientos de sus numerosos corales. Parece ser que no hay método de tratamiento usado por Bach en sus preludios corales, que Elert no utilice en las *Chorale Improvisations*, además de algunos dispositivos propios. En la forma que sea que Elert haya escogido, su música es intensamente viva y expresiva.³⁹

Los *Sixty-Six Choral Improvisations* Op. 65 fue la primera obra de Karg-Elert que escribió de principio a fin. Al componerla siguió el principio de que cada movimiento debe tener su propia y apropiada tipo de forma (trío, sarabanda, chacona, etc.) llevado estrictamente hasta el fin. Su inspiración fue dibujada “desde el majestuoso lenguaje de la Biblia y los tersos y fuertes versos de los himnos Luteranos por Paul Gerhardt (1607-1676), Gerhard Tersteegen (1697-1769), Angelus Silesius (1624-1677), Martin Luther (1483-1546) y demás, que son abrumadoramente impresionantes”. Elert asegura que simplemente escribió los corales con lo que la inspiración le trajo. Están hechos con una habilidad consumada y no fueron simplemente el producto de la

³⁸ Conely, Frank, *Groves Music Online*...

³⁹ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*... pp. 703

ingenuidad y de la artesanía. Ésta colección generó una gran agitación al imprimirse, entusiasmando a Guilmant, Bossi, Straube, Widor y otros.⁴⁰

Los *Seven Pastels from the Lake of Constance* Op. 96 fueron el apogeo de su impresionismo, y están sobrecargados de técnica y de colorido. A partir de éste punto Elert se sintió impulsado a volver a un estilo más reservado y calmado. Como lo fueron la *Partita* Op. 100 y *Cathedral Windows* Op. 106. En éste último, Elert representó el idioma puro del órgano y el abandono del elemento de “imagen-pintada”. Sin embargo lo compuso y lo guardó, jamás lo escuchó representado. Elert no tocó una nota en el órgano de Leipzig desde 1917, año en el que compuso la *Sonata Apassionata*.⁴¹

También compuso efectivamente para otros instrumentos en combinación con el órgano, y en algunas piezas largas para órgano solo, añadió en la *coda* partes para bajos y percusiones.⁴²

El catálogo de Karg-Elert para flauta es corto, abarca la *Sonata Apassionata en fa# menor* Op. 140 y los *30 Caprichos para Flauta Sola* Op. 107, los cuales escribió para un amigo suyo que estuvo al servicio militar durante la guerra.

ANÁLISIS

Karg-Elert escribió la *sonata appassionata* para flauta sola en un solo movimiento, sin embargo la pieza se conforma por tres partes principales **A - B - A'**, dando la impresión de que fueran tres movimientos como en una sonata, alternando rápido - lento - rápido. La pieza se encuentra en su totalidad en un compás de $\frac{3}{4}$.

Elert no define la armonía tajantemente, sino hasta el final, ya que las escalas que utiliza el compositor siempre vienen con una alteración “de más”⁴³, distinta a la armadura original de la tonalidad, igualmente utiliza muchas alteraciones accidentales

⁴⁰ Sceats, *The Organ Works...* pp. 832

⁴¹ Sceats, *The Organ Works...* pp. 833.

⁴² *New Grove Dictionary of Music and Musicians...* pp. 703

debido a los puentes cromáticos y a las progresiones que une unas con otras por medios tonos.

La parte *A* se compone de dos partes, la primera parte del compás 1 a la mitad del 15, es sólo un poco más lírica que la segunda, que es del compás 15 a la mitad del 30. La primera parte de la sección *A* comienza directamente con el tema principal de 4 compases de duración, le siguen otras dos frases que comienzan a ser más rítmicas, la última frase antes de pasar a la segunda parte de *A*, tiene una progresión del compás 11 al 12.



Fig. 1. Flauta. Tema principal de la sonata appassionata. Compases 1 - 4.

La segunda parte de *A* está hecha a base de progresiones, se destaca el motivo rítmico-melódico de la fig. 2 en el que se aprecia que tres dieciseisavos van en la misma dirección y el cuarto va en movimiento contrario, aquí es donde el compositor comienza a unir una progresión con otra por medio de semitonos. Otro recurso que utiliza para sus progresiones son el uso de terceras, en la segunda parte de *A* utiliza terceras mayores (compás 18).

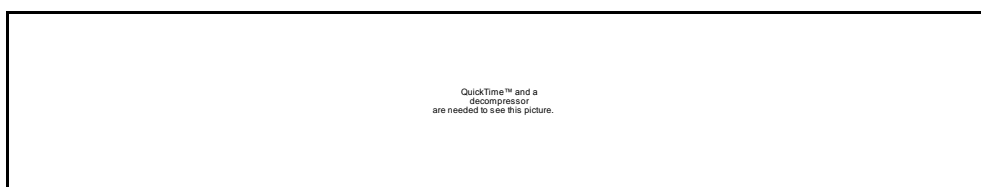


Fig. 2. Flauta. Motivo Rítmico Melódico. Compás 17.

En la segunda parte de *A* en el compás 16, hay un motivo a base de progresiones que se repite en el compás 20, sólo que el compositor lo alarga en la segunda vez para

⁴³ Se irá explicando a lo largo del análisis.

crear más tensión, así se llega a un clímax en el compás 22 con la nota *la*. Se acentúa el clímax debido a que en el compás anterior existe un *crescendo* para llegar a *ff*, sin embargo no resuelve del todo, ya que al compás siguiente cuando ya llega a *fa#* comienzan de nuevo las progresiones descendentes para acabar la parte *A* con una frase más calmada, en la que en su último compás se van abriendo las notas para llegar a *la*.

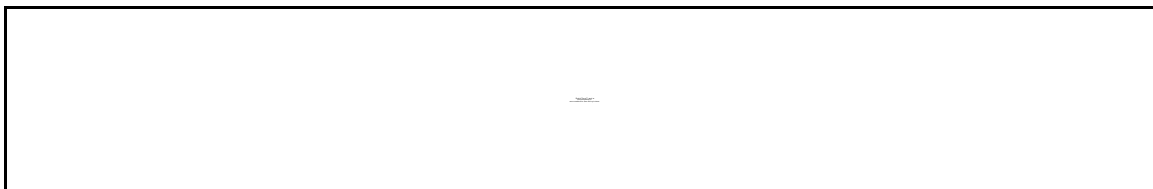


Fig 3. La flauta llega a un clímax y prosigue con progresiones. Compases 21 - 23.

En cuanto a la armonía de la parte *A*, no se define contundentemente. Durante las dos primeras frases utiliza las mismas alteraciones, es decir *fa#*, *do#*, *sol#* (la armadura de *fa# menor*) y *si#* al ascender (la sensible de *do#*), además de *re ♯* (si fuera *do# menor* tendría *re#*). La primera frase (el tema principal) se desarrolla en torno a *do#* y la segunda frase alrededor de *fa#*. Existen otras alteraciones, pero se toman en cuenta como “accidentales”.

En general a lo largo de la pieza, el compositor utiliza dos motivos similares y en lugar de repetirlo a la tercera vez lo cambia, éste lo utiliza en motivos de medio compás, de un compás, de dos compases o hasta de tres compases de duración.

La parte *B* es la más lírica y se compone por *b* y *b'*. El tema principal de *B* comienza con una nota que sube a la octava superior, este motivo se encontramos repetidamente al iniciar alguna frase o motivo de *b*, también se ubica en *b'* pero con menor frecuencia

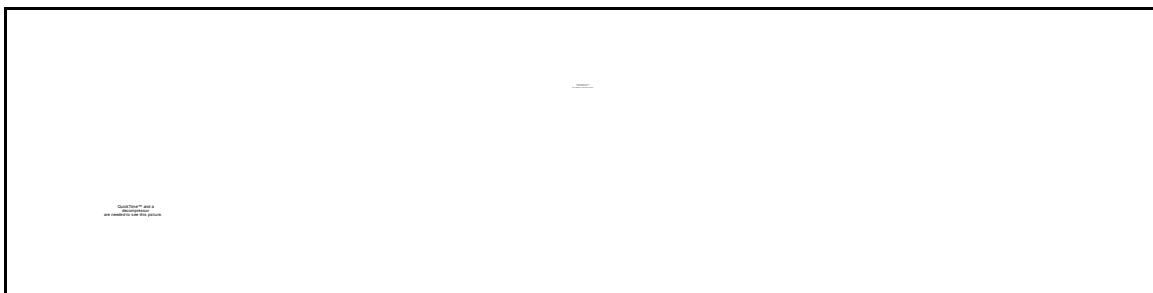


Fig. 4. Flauta. Tema principal de **B**, de la anacrusa al compás 30 al compás 35.

La primera frase, que es el tema principal de **B**, es de la anacrusa del compás 30 al compás 35. Se encuentra en *La Mayor*, y aunque se desarrolla en torno a la nota *la*, utiliza *mi#* para ascender y *mi b* al descender (el *V#* de *La*, o viéndolo desde otro punto de vista, la sensible de *fa# menor*). La segunda frase comienza en *fa# dórico*. En el compás 40 utiliza una progresión de dos motivos, cada uno de un compás de duración para pasar a *si# mixolidio* en el compás 42, a partir de este punto la armonía no es concluyente, debido a las progresiones y a las escalas del compás 49, en el cual comienza en *la menor* y termina en un motivo cromático. Ya en el compás 50 se distingue *do# menor* y concluye en el compás 51, ahí concluye esa frase para continuar con otra, también en *do# menor*. En esta última frase de **b** la armonía se intercala entre *do# menor* y motivos cromáticos: a partir del compás 56 se basa en progresiones de terceras mayores y acordes rotos para terminarla.

El comienzo de **b'** tiene menos frases que **b**, por lo que es mas corta, la nueva parte comienza con el tema principal de la sección **B**, sólo que ahora está en *Do# Mayor*, y así como en la parte **b**, ahora también altera la quinta, la hace aumentada (*sol doble sostenido*), el tema acaba pero sigue la frase con notas de duraciones largas⁴⁴ y concluye en dos notas con calderón. El inicio de la siguiente semifrase se asemeja más a un *recitativo* que a una melodía. Posteriormente se encuentra un puente para pasar de la sección **B** a la sección **A'**, está construido a base de una progresión.



Fig. 5 Puente del la sección **B** a la **A'**, compases 79 - 82.

El inicio de la reexposición (**A'**), comienza con el tema completo en la misma tonalidad que durante la primera exposición, en seguida repite dos veces un motivo cromático, ésto lo hace en forma de progresión la segunda vez. Durante **A'**, se

⁴⁴ Largas en comparación de los dieciseisavos en progresiones que están escritos antes y después de ésta parte.

muestran motivos usados en A, como el de los campases 89 y 90, los cuales fueron hechos a manera de la figura 2, así como las terceras menores en el compás 91. En el compás 93 hay una progresión que dura dos compases para llegar al tema principal, y aunque se encuentra en la misma tonalidad, ahora se ubica una octava mas abajo. A partir de que termina el tema principal en el compás 98, lo que sigue son una serie de progresiones hasta llegar a un momentáneo climático en la nota *la* del compás 109, así como en el compás 22 de A, ahora también llega a *la* a través de un *crescendo*.



Fig. 6, Momento climático de la nota *la* del compás 108, aquí se muestran del compás 108 a la mitad del 110.

A este clímax le sigue una progresión de 3 compases con un motivo de dos tiempos de duración que se repite, luego sigue con un motivo de arpegios rotos de dos tiempos de duración que también se repite tres veces, para llegar a figuras de tresillos que forman terceras menores descendentes, los cuales llegan al compás 116 a un dibujo cromático para finalmente llegar a los dos últimos compases de la obra, que concluye en *fa# menor*.

Para esta pieza hay que tener en cuenta los lugares en los que el ritmo de dieciseisavos se extienden durante toda la frase, para buscar que no se escuche una acumulación de notas sin fin. Hay que tener en cuenta los lugares en los que resuelve y se libera la tensión acumulada, para dirigir bien las frases. Al ser una pieza para flauta sola, se debe resaltar el contrapunto vertical, tanto la voz de la melodía, como la del acompañamiento y/o la voz del bajo, Elert en algunas ocasiones nos ayuda, así como en los primeros compases, al escribir las plicas en distintas direcciones.

BIBLIOGRAFÍA

New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie; vol. 4. Londres: Macmillan, 1945.

Sceats, Godfrey “The Musical Times”, *The Organ Works of Sigfrid Karg-Elert*, Vol. 68, No. 1015, 1927.

BIBLIOGRAFÍA ELECTRÓNICA

Conely, Frank “*Karg-Elert [Karg], Sigfrid (Theodor)*” [en línea] *Groves Music Online* (2007-2011) Dirección URL <<http://www.oxfordmusiconline>> [Consulta: 28 de junio del 2011]

SONATA EN SOL MAYOR PARA DOS FLAUTAS Y CLAVECÍN BWV 1039

**JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685-1750)**

En el presente trabajo se tratarán diversos aspectos relacionados con la *Sonata en Sol Mayor para dos flautas y clavecín BWV 1039* de J. S. Bach. Se mencionará un breve contexto histórico del compositor; para luego hablar de su estancia en Leipzig.

Posteriormente se incluye el catálogo que se conoce de Bach en cuanto a sus tríos sonatas y se presentará un resumen de las posiciones de algunos estudiosos que han profundizado acerca de si la sonata original es la *BWV 1029* para viola da gamba y clavecín, o si la original es la *sonata BWV 1039*. Para finalizar se mostrará un breve análisis armónico, melódico y de forma de dicha sonata, comparándolo con lo que se hacía normalmente durante el periodo Barroco musical, seguido de una breve sugerencia de interpretación.

El contexto histórico descrito a continuación contiene datos referentes a J. S. Bach y su familia; así como datos de la música y de la historia en general a partir del nacimiento de Bach (1685) hasta el periodo en el que probablemente compuso la sonata BWV 1039 (1745).

Johann Sebastian Bach nace el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, este mismo año nacen los compositores Georg Friedrich Haendel (1685-1759) en Halle y Domenico Scarlatti (1685-1757) en Nápoles. Un año después Jean Baptiste Lully (1632-1687) compone su última ópera: *Armide*. Posteriormente en 1689, Henry Purcell (1659-1695) escribe su ópera *Dido y Eneas*. Un año más tarde en Estados Unidos de América comienza la 1° guerra colonial entre franceses e ingleses.

En 1695 muere el padre de Bach, Johann Ambrosius Bach (1645-1695) y en 1698 Federico Augusto II (1670-1733), Rey de Polonia, abraza el catolicismo con su corte en Dresde para poder ascender al trono. En 1700 J. S. Bach se convierte en alumno del organista Georg Böhm (1661-1733) en el colegio San Miguel en Lüneburg; mientras tanto una serie de conflictos entre Suecia y sus países vecinos por el interés en la supremacía del mar Báltico desata la gran guerra del norte, la cual llega a su fin en 1721 con el tratado de Nystad y la consolidación de Rusia como potencia mundial.

Federico I de Prusia (1657-1713) sube al trono en 1701; en 1707 J. S. Bach se casa con María Bárbara (1684-1720), madre de sus 7 hijos, de los cuales 4 mueren a muy temprana edad. Su primera hija nace una un año más tarde, a la cual nombran Catharina Dorothea Bach (1708-1774). En 1709 Bartolomeo Cristofori di Francesco (1655-1731) inventa el pianoforte. Un año más tarde nace Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), el primer hijo barón de J. S. Bach.

En 1712 nace Federico Guillermo II de Prusia (1712-1786) y en 1714 María Bárbara da a luz a Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). En 1717 François Couperin (1668-1733) escribe *L'art de toucher le clavecín* y J. S. Bach comienza su estancia en Cothën; un año más tarde el Príncipe Eugenio de Saboya (1633-1736), al servicio de Austria, derrota a los turcos en Belgrado; mismo año en el que nace en Weimar el sexto hijo de Johann Sebastian y María Bárbara: Johann Gottfried Bernhard Bach (1715-1739).

En 1720 muere María Bárbara, un año más tarde J. S. Bach escribe los 6 conciertos de Brandemburgo y se casa con la soprano Ana Magdalena (1701-1760); juntos tuvieron 12 hijos de los cuales 7 mueren durante su infancia. En 1722 Jean-Philipp Rameau (1683-1764) escribe su *Tratado sobre la armonía*, mientras que J. S. Bach compone la primer parte del *Clave bien temperado* y al año siguiente se convierte en *kantor* de la *Tomasschule* (Escuela de Tomás) y compone *La pasión según San Juan BWV 245* en 1724.

En 1725 muere el compositor Alessandro Scarlatti (1660-1725), tres años después aparece la *Beggars opera* (Ópera de los mendigos) en Londres. En 1732 nace el compositor austriaco Franz Joseph Haydn (1732-1809) y en 1735 sube al trono Federico Augusto III de Polonia (1696-1763); al año siguiente muere el compositor y organista Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) en Italia, mientras que en Alemania comienza el florecimiento del *lied*.

En 1738 se disuelve la Ópera Alemana en Hamburgo, después de 60 años de actividades. Ese mismo año es fundada la Sociedad de Ciencias Musicales en Leipzig por Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1711-1778). En 1740 se da un florecimiento de la música en Berlín, con el compositor y flautista Johann Joachim Quantz (1697-

1773), entre otros; en tanto Haendel compone *El Mesias* un año más tarde. En 1742 J. S. B compone las llamadas *Variaciones Goldberg BWV 988* y dos años después la segunda parte del *Clave bien temperado BWV 870 al BWV 893*.

Durante su periodo en Leipzig (1723-1750), Johann Sebastian Bach mantuvo el puesto de *Kantor* en la *Tomasschule* (Escuela de Santo Tomás), aunque en lugar de este título Bach prefería designarse como *director musical*. Sus deberes como *director musical* eran proveer de música para las ocasiones civiles, supervisar la música de la iglesia de la ciudad y hacerse responsable de los servicios festivos en *Paulinerkirche*, la iglesia de la universidad.

Bach estaba consciente de que al cambiar su puesto de *Kapellmeister* (maestro de capilla) por el de *Kantor*, había bajado un peldaño en la escalera de su vida social y profesional, por lo que fue cuidadoso de mantener su título de *Kapellmeister von Haus aus* en Cöthen, un título de cortesía en el cual Bach no tenía obligaciones, excepto componer ocasionalmente música para la corte.

Después de la muerte del Príncipe Leopold, Bach no perdió tiempo de conseguirse otro título de la corte. Por muchos años gozó del patrocinio del Duque Christian de Weissenfels (1682-1736), el título de *Kapellmeister* de la corte de *Saxe-Weissenfels* fue uno del cual Bach gozó desde ese momento hasta la muerte del Duque de Weissenfels en 1736.

Durante estos años Bach continuó siendo inspector de órganos nuevos y renovados, así como recitalista. Su creatividad fue fenomenal, compuso al menos 265 cantatas. Ahora sabemos que la gran mayoría fueron escritas durante los primeros 6 años del compositor como *Thomaskantor* con un promedio de una a la semana.

Ya que Bach tuvo que desempeñarse como *Kantor* en lugar de simplemente como *director musical*, como él hubiera querido, se sentía sumamente frustrado en Leipzig. (ver carta de Bach a Erdmann)⁴⁵

Bach como luterano ortodoxo entendía el papel que la música tenía como herramienta para la teología, pero como compositor debió probablemente, haber pensado en darle el honor que este arte merece. Una "escuela de música bien regulada" fue sólo uno de

⁴⁵ Malcolm Boyd, *Bach* (Nueva York: Oxford University Press, 2000) pp. 119-121

los objetivos que se propuso. Una vez que esta necesidad fue llenada tuvo un nuevo objetivo para poner en uso su creatividad.⁴⁶

El *Collegium musicum* (Colegio de Música) fundado en 1702 por Georg Philipp Telemann (1681-1767) fue una de las dos sociedades que existieron en esa época en Leipzig. Esta sociedad era sustentada por estudiantes universitarios y algunos músicos profesionales tenían reuniones ordinarias, las cuales estaban abiertas al público en general; no obstante el *Collegium Musicum* era llamado para proveer de música a la realeza, así como a ocasiones académicas. En la primavera de 1729 Bach aceptó el control del *Collegium Musicum* y es probable que el mismo compositor arreglara sus muchos conciertos para clavecín, así como las suites orquestales, música vocal y un buen número de la música de cámara.

Durante 1730 Bach estableció relaciones más estrechas con la ciudad de Dresde, posiblemente esperaba un puesto permanente ahí.⁴⁷ En 1736 el Duque Christian de Weissenfels murió. Eliminado el único obstáculo para que Bach obtuviera un título en Dresden. Renovó su petición, y el título de *Hofcompositeur* (Compositor de la Corte) le fue conferido.

Entre los años de 1742-1750 no compuso para la iglesia o para un príncipe de la corte. En trabajos tales como *La Ofrenda Musical BWV 1078*, *El Arte de la Fuga BWV 1080* y las *Variaciones Canónicas BWV 769*, Bach, estuvo solo con los impenetrables misterios de su arte.

Durante estos años el compositor continuó recibiendo pupilos, atendiendo sus deberes como Kantor (al menos aquellos que no pudo delegar), y respondiendo cuando lo llamaban a causa de su amplia experiencia en construcción y diseño de órganos.

Bach pidió exitosamente al concejo de Naumburg que le aseguraran el puesto de organista en *Wenzelskirche*, donde hacía dos años había estado probando el nuevo órgano.

En 1747 Bach visitó Postdam, donde su hijo Carl Philipp fungía como clavecinista para Federico el Grande, para allí conocer a su primer nieto y asistir a las tardes en las

⁴⁶ Boyd, *Bach...* p. 161

⁴⁷ Boyd, *Bach...* p. 165

cuales Federico el Grande deleitaba a sus escuchas tocando la flauta. Fue en esa visita cuando el Rey Federico invitó a J. S. Bach a probar sus fortepianos, hechos por Silbermann. El primer reporte de esta visita fue publicado por el periódico de Berlín: *Spensershe Zeitung* el 11 de mayo de 1747⁴⁸. Sin embargo, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) describe que Bach pidió al Rey, le proporcionara un *sujeto o tema melódico* para realizar una fuga, la cual ejecutó en ese momento sin ninguna preparación. Pero ya que no cualquier *sujeto* es apto para una armonía llena, Bach escogió uno él mismo, e inmediatamente lo ejecutó sorprendiendo a todos los presentes. Después de su regreso a Leipzig, tomó el *sujeto*, el cual había recibido del Rey, lo arregló en 3 y 6 partes y, agregó varios pasajes en estricto canon y lo tituló *Musicalisches Opfer* (Ofrenda musical)⁴⁹

La *Ofrenda Musical BWV 1979* fue impresa por Schübles de Zella y puesta a la venta el 1ro de octubre de 1747. Bach imprimió 100 copias, las cuales regaló a sus amigos y el resto fue vendido a un talero⁵⁰ cada uno. Otra copia fue impresa en papel especial y fue mandada al monarca que inspiró tal composición.⁵¹

En junio de ese año, mientras seguía trabajando en su *Ofrenda Musical* Bach se convirtió en miembro de *Mizler's Correspondierende Sozietät der Musicalischen Wissenschaften* (Sociedad Correspondiente de las Ciencias Musicales), sus intereses eran encontrar bases firmes matemáticas y filosóficas para la ciencia musical.

Mizler mencionó en el obituario sólo a las *Variaciones Canónicas* como trabajos escritos específicamente para la Sociedad, pero se conoce por una carta que Bach escribió en septiembre de 1747 a Meinrad Spiess (otro miembro de la sociedad) que Bach pretendía incluir la *Ofrenda Musical* (o parte de ella) en uno de los paquetes mandados regularmente a los miembros de la Sociedad.

En cuanto a su música, durante sus últimos años Bach estuvo escribiendo los últimos detalles a varias de sus obras, como los *Corales para Órgano BWV 651-67* y la *Misa en b menor BWV 232*, así como preparando *El Arte de la Fuga BWV 1080* para su publicación, proyecto para el que no vivió para verlo completado. En 1749 su salud

⁴⁸ Boyd, *Bach* ... p. 203

⁴⁹ Boyd, *Bach*... p. 204

⁵⁰ Moneda gruesa de plata de la época.

⁵¹ Boyd, *Bach*... p. 205

empezó a declinar, finalmente murió en la mañana del 28 de julio de 1750 a sus 66 años. Fue enterrado en el cementerio de *Johanniskirche* (Iglesia de San Juan) cerca de la pared sur de la iglesia, sus restos fueron transferidos en 1950 a su actual lugar de reposos en la *Thomaskirche*.

Bach no dejó testamento, sus partituras fueron divididas equitativamente entre sus dos hijos mayores. Nuestro entendimiento de la música de Bach podría ser muy diferente hoy en día si todas sus obras hubieran sido guardadas por Carl Philipp, quien mantuvo en buenas condiciones su parte. Mientras que Wilhelm Friedemann descuidadamente regaló o vendió la mayor parte de los manuscritos.⁵²

El catálogo de Bach cuenta con 1100 obras confirmadas por Schmieder como composiciones, arreglos o transcripciones hechas directamente por el compositor. Aproximadamente la mitad son obras instrumentales, de éstas el 45% son *sonatas*, la mayoría compuestas para un instrumento solista y bajo continuo; mientras que el resto son *trío sonatas*, la forma preferida del barroco.

Existen 5 *trío sonatas* atribuidas a Bach. Una *sonata para dos violines y bajo continuo en re menor BWV 1036*; otra para *flauta, violín y bajo continuo en Sol mayor BWV 1038*; un tercer *trío sonata para dos violines y bajo continuo BWV 1037*; una más para flauta, violín y bajo continuo ubicada en su *Ofrenda musical*, la única publicada durante su vida; por último el *trío sonata para dos flautas y bajo continuo en sol mayor BWV 1039* de la cual se plantea la interrogante de si es la obra original de la cual se hizo la transcripción de la *sonata para viola da gamba y bajo continuo BWV 1027*,⁵³ en la cual la mano derecha del clavecín hace la voz de la flauta I. Esta última a su vez tiene una transcripción de su último movimiento para órgano (BWV 1027a)⁵⁴ tema del que se hablará más adelante.

Acerca de si la obra original es la *sonata BWV 1027* o la *sonata BWV 1039*.

De acuerdo con Russel Stinson la única fuente anterior a 1750 de la *sonata BWV 1039* es St. 431, una serie de partes preparadas por dos escribas anónimos, de quienes las

⁵² Boyd, *Bach...* p. 209

⁵³ William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, (Nueva York: W. W. Norton, 1983) pp. 272-273

⁵⁴ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie; vol 1, (Londres, Macmillan, 1961) p. 829

marcas de agua sugieren una fecha de 1735-1745⁵⁵. La fuente original de la *sonata BWV 1027 - P 226/2* es un autógrafo de una copia en limpio, el cual, según las evidencias de marcas de agua y de la escritura, puede ser asignado a la década de 1740.⁵⁶

Stinson afirma que el escriba de las partes de flauta pudo ser también el escriba responsable del coral entero de *Gib dich zufrieden und sei stille* BWV 510 en el segundo *Clavierbüchlein* para Anna Magdalena Bach; mientras que el copista de la parte del continuo, quien apareció en las partituras de Bach solamente en ese momento, manifestó una mano muy similar a la de Bach, por lo que Stinson cree que es posible que ambos copistas fueran miembros del círculo inmediato de Bach.

Rust y Spitta concordaron que la *sonata BWV 1039* representa la versión original de la cual la *BWV 1027* fue adaptada. Esta noción fue cuestionada inicialmente por Friedrich Blume en un artículo que se publicó a finales de la década de 1920. Blume argumentó que aunque ambos trabajos consistían de tres voces diferentes y que son en efecto *trío sonatas*, sería un error considerar la *sonata BWV 1027* como una transcripción "verdadera". La única diferencia que Blume notó entre ambas es la necesaria octava de diferencia entre la parte de viola da gamba y la flauta II. Concluyó que es imposible comprobar cuál trabajo es el original y cuál el arreglo.

Stinson opina que las razones dadas por Blume para su dictamen final, son difícilmente convincentes. Stinson menciona que hay numerosas diferencias entre los dos trabajos en términos de ornamentación y marcas de articulación, así como varios pasajes donde las líneas de los bajos son completamente diferentes. La *sonata BWV 1027* tiene todas las asignaciones de una "versión revisada". Contiene considerablemente más indicaciones de ornamentos y de articulaciones que la *sonata BWV 1039* (por lo que se sabe del proceso de composición de Bach, es más probable que haya agregado estas indicaciones en el transcurso de la revisión, a que hubiera removido alguna). Así mismo, opina que las diferencias de la línea del bajo nos dicen más: que la parte de la mano izquierda del clavecín de la *sonata BWV 1027*, tiene en

⁵⁵ Este manuscrito se encuentra alojado en la *Deutsche Staatsbibliothek* al Este de Berlín. Para una descripción ver Hans-Peter Schmitz, ed., NBA VI/3 (1963), p. x, contiene un facsímil de una hoja.

⁵⁶ Este manuscrito también es propiedad de la *Deutsche Staatsbibliothek*. Ver Hans Eppstein, ed., NBA IV/4, pp. vi - viii, contiene facsímiles de tres páginas

proporción, valores de notas de menor duración (dieciseisavos y octavos), es en esencia una versión ornamentada del clavecín de la *sonata BWV 1039*. Stinson considera que probablemente fueron estas diferencias las que llevaron a Rust y a Spitta a sus conclusiones.

Cerca de 30 años después de que apareció el artículo de Blume, Ulrich Siegele declaró en un estudio acerca de las transcripciones prácticas de Bach en su música instrumental, que el original no es ni la *sonata BWV 1039* ni la *sonata BWV 1027*, sino una sonata perdida en *Bb mayor para dos flautas de pico y continuo*. Tres notas del continuo en la *sonata BWV 1039* son más graves que la nota *Do*, Siegele tomó esta tesitura tan inusual como una pista para decir que la tonalidad original era más aguda que *G mayor*. Afirmó que algunas características de St 431 sugieren que los escribas estaban transportando de una fuente en *Bb mayor*.

Siegele consideró también que los copistas del St 431 no transportaron solamente la sonata para flautas de pico, sino que alteraron su substancia musical. Concluyó que la *sonata BWV 1039* no es una obra auténtica del trabajo de Bach, sino que es una transcripción de dos de sus pupilos. Argumentó que esto explicaría su extraño bajo figurado y algunos defectos estructurales; sin embargo, Siegele no cuestionó la autenticidad de la *sonata BWV 1027*. Aunque afirmó que Bach la arregló de la sonata perdida para flautas de pico y no de la *sonata BWV 1039*.

Por otro lado Hans Eppstein, en un artículo publicado a mediados de la década de 1960, ofreció otra hipótesis. Él propuso, concordando con Siegele, que la *sonata BWV 1039* no es una versión original, pero argumentó que el original perdido fue probablemente una sonata para dos violines y continuo en *G mayor*. Eppstein, también mencionó la tesitura grave de las partes de la flauta y señaló algunos pasajes que fueron aparentemente modificados para evadir notas más graves que *re5*, la nota más grave de la flauta del siglo XVIII. Sin embargo, Eppstein demostró que todos estos pasajes podrían haberse encontrado en los compases de los violines sin ninguna alteración. Eppstein citó instantes de la *BWV 1027* y de las transcripciones del órgano del primer y cuarto movimientos, donde parecían haber sido preservados en su estado original. También notó la existencia de otros pasajes en la *BWV 1027* que están alterados exactamente como lo están en la *sonata BWV 1039*. Como tales modificaciones son innecesarias con la instrumentación de la *sonata BWV 1027*,

sostuvo que Bach debió haberla adaptado de la *sonata BWV 1039*. Consecuentemente concluyó que la *sonata BWV 1039* es un trabajo auténtico de Bach. Acerca de los casos donde la *sonata BWV 1027* parece preservar pasajes en su estado original, los cuales son alterados en la *sonata BWV 1039*, Eppstein postuló que Bach ocasionalmente dibujaba de la sonata perdida para violín, aunque la "fuente" del trabajo accesible a él en su tiempo fuera desde su memoria de esa misma sonata.

Aunque Eppstein consideró la *sonata BWV 1039* como un auténtico arreglo de Bach de la sonata perdida de violín, mantuvo que su bajo figurado (el cual, junto con otras cosas, contiene un acorde de séptima en la conclusión del tercer movimiento) difícilmente podría haber sido confeccionada por él.

Eppstein no hizo ningún comentario acerca de si Bach pudo haber preparado las transcripciones del órgano, pero sí afirmó que al menos las transcripciones del primer y cuarto movimientos podrían, de alguna manera, estar relacionados con la sonata para violín, ya que parecen reproducir pasajes en su forma original, algunos de los cuales son alterados en la *sonata BWV 1039* y la *sonata BWV 1027* (aunque él estaba al tanto de las tres transcripciones del órgano, de acuerdo con Stinson, evidentemente solo tenía acceso a estas dos).

Stinson valora que la contabilización de Eppstein sobre los aspectos de este "complejo trabajo" es la más convincente a final de cuentas, a pesar de que cree que su teoría acerca de la preparación de la *sonata BWV 1027* puede parecer descabellada. En cuanto a la *sonata BWV 1039*, Stinson realmente cree que no hay evidencia en contra de la autoría de Bach, primariamente porque St 431 no muestra signos de haber sido trabajada para una transcripción. Aunque hay una razón para dudar de la autenticidad, y es su bajo figurado. Probablemente Bach instruyó al escribano de la parte del contínuo del St. 431, posiblemente un estudiante suyo, de inventar los símbolos del bajo figurado como una clase de ejercicio de composición. Más importante, las peculiaridades en el St 431 que Siegele vio como evidencia de una trasportación, pudieran ser más fácilmente entendidas como una simple copia de errores. Y claramente, las notas más graves no sugieran que la *sonata BWV 1039* no fuera

trasportada de una clave más aguda.⁵⁷

ANÁLISIS

Durante el Barroco musical lo usual era componer bajo el modelo Italiano de la *Sonata da chiesa* (sonata de iglesia) que había dejado Corelli.⁵⁸ Las sonatas del siglo XVII tenían tendencias a ir hacia dos direcciones: la *sonata da chiesa*, cuyos movimientos no estaban escritos en ritmos de danza, ni llevaban los nombres de las mismas, la *sonata da chiesa* contribuyó considerablemente al desarrollo de la sonata, ésta se utilizaba como acompañamiento en el servicio religioso, tenía un carácter serio; por otro lado estaba la *sonata da camera* (sonata de cámara) que contiene en su mayoría movimientos de danza y se interpretaba en la corte, de ahí su nombre, su precursor fue la *suite*.

En cuanto a la estructura Bach siguió este modelo de 4 movimientos en el orden: Lento, Rápido, Lento, Rápido; sin embargo se encuentran algunas diferencias entre las dos versiones:

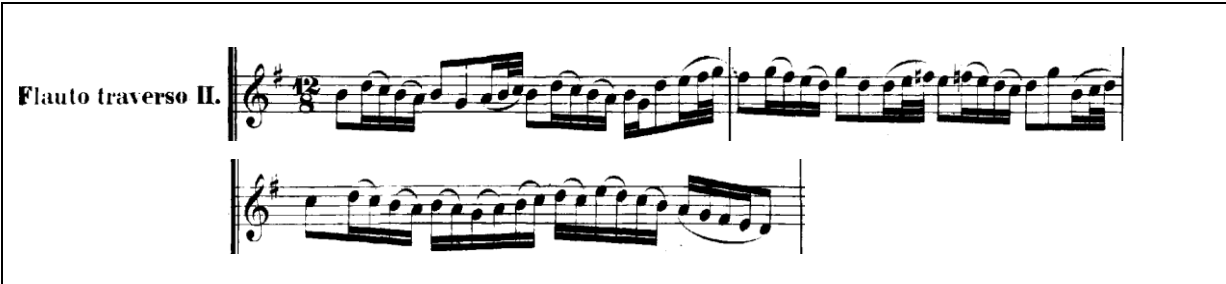
	BWV 1039	BWV 1027
1er Movimiento	<i>Adagio</i>	<i>Adagio</i>
2do Movimiento	<i>Allegro, ma non presto</i>	<i>Allegro, ma non tanto</i>
3er Movimiento	<i>Adagio e piano</i>	<i>Andante</i>
4to Movimiento	<i>Presto</i>	<i>Allegro moderato</i>

El primer movimiento de esta *sonata da chiesa* se encuentra en un compás de 12_8 en la tonalidad de *Sol Mayor*, a diferencia del primer movimiento de las sonatas que, generalmente, se escribían en 4_4 . Cuenta con una estructura binaria con una coda al final, de esta manera: **a - b - c / a- b- c - coda**

⁵⁷ Russell Stinson, *Three organ trio transcriptions from the Bach circle: keys to a lost Bach chamber works*, compilador, Don O. Frankilin (Nueva York: Cambridge University Press, 1989) pp. 126-130

⁵⁸ En todos los aspectos principales de estructura en cuanto a sonatas, el mayor punto central de referencias es sin duda hallado en las 60 sonatas de Corelli.

La primera sección (a) se compone por el *tema A* interpretado por la segunda flauta, mientras que la primera flauta y el bajo van acompañando; luego se intercambian los papeles, la primera flauta toca el tema sobre la dominante y los demás la acompañan.



Flauto traverso II.

Tema A del movimiento I de las sonata BWV 1039 de Bach. Compases 1 – 3.

En la segunda sección (b) con el *tema B*, la melodía se logra a través de un contrapunto entre ambas flautas, es un tema de mayor tensión, se encuentra en el relativo menor de la tonalidad principal, es decir, en *si menor* la primera vez y en *mi menor* durante su repetición en la segunda parte.

La sección c tiene una mayor inestabilidad tonal, donde ocurre la imitación de un motivo que pasa entre la flauta I, la II y el bajo. Concluye con una cadencia a *Re Mayor* para dar inicio a la segunda parte del movimiento.

Esta segunda parte se desarrolla de la misma forma, a excepción de que ahora la parte a comienza con el *tema a* en la dominante y luego en la tónica cuando lo retoma la otra flauta; así que la parte b se encuentra en *mi menor*. Al final del movimiento está la coda, basada en una variación del *tema a* pero en *re menor*, llega finalmente sobre el V grado de la tonalidad, con una tercera de picardía .

Durante el barroco era usual encontrar que los primeros o segundos movimientos de las sonatas se escribieran sobre una forma fugada o contrapuntística, el segundo movimiento de esta sonata, *Allegro ma non presto*, se da con una textura contrapuntística.

El segundo y cuarto movimiento son semejantes en cuanto a su estructura. El segundo movimiento está escrito en un compás de $\frac{3}{4}$ en *Sol Mayor* y el cuarto está en $\frac{2}{2}$, también en *Sol Mayor* con la indicación de *Presto*. Durante ambos movimientos el tema principal se presenta con una sola flauta en la tónica durante la primera presentación y luego cambia a la dominante cuando lo interpreta la otra flauta. A

diferencia del primer movimiento, estos dos inician con la primera flauta. Entre cada presentación del tema principal se intercalan otros motivos temáticos que son constituidos por las dos flautas en una sola melodía, en contraste con el tema principal de estos movimientos que requieren sólo de una flauta. Un recurso que solamente utiliza en el segundo movimiento es que el tema se presenta en espejo en los compases 34 y 50.

Flauta I. Tema principal del movimiento II de la sonata BWV 1039. Compases 1 - 5.

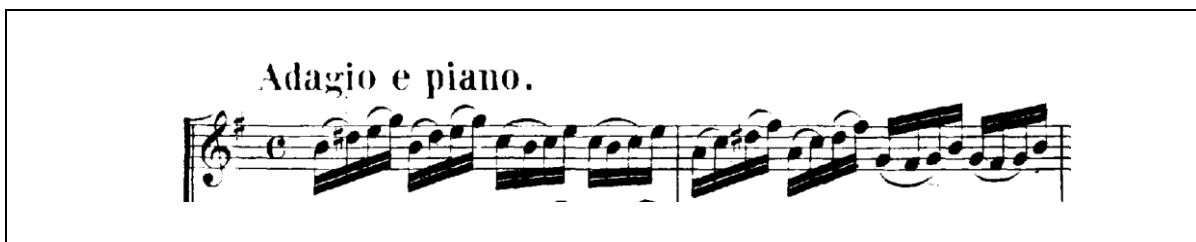
Flauta I. Tema principal del movimiento IV de la sonata BWV 1039. Compases 1 - 8.

El tercer movimiento, es el único que está escrito en el relativo menor de la tonalidad de la sonata, *mi menor*, en un compás de C. Lo usual era, como en este caso, que si se cambiaba la tonalidad en uno de los movimientos, fuera en alguno lento. No podía ser el primero ya que este debía sentar perfectamente la tonalidad, por lo tanto tampoco se cambiaba la tonalidad del último, ya que este debía reafirmarla.

Por cierto, este *adagio e piano* tiene una estructura: **a - a' - a''** (o coda). Durante todo el movimiento se van repitiendo arpeggios a través de varias tonalidades. Las flautas suceden por imitación a una distancia de dos tiempos. Mientras que el bajo va perpetuando una larga línea descendente.

La primera parte (**a**) comienza en *mi menor*, posteriormente en el compás 4 comienza un periodo de varias inflexiones a través de *fa# menor, c#, g, e* y *d*, hasta que hay

una cadencia a *D mayor* para pasar a la segunda parte.



Flauta I. Motivo principal del movimiento III de la sonata BWV 1039. Compases 1-2.

Para llegar a la parte **a'** el bajo da un salto de una cuarta justa y comienza a descender nuevamente. Esta sección comienza en *Re mayor* y luego vuelve a *mi menor*.

En la última sección, **a''** o coda, el pedal lo realiza la flauta II sobre la tónica, mientras que la flauta I toca los arpeggios. El movimiento finaliza sobre la dominante mayor con séptima, gracias a una tercera de picardía.

En esta sonata se encuentran varios fragmentos en los cuales las melodías de ambas flautas están escritas en la misma octava, esto no es un problema en la sonata BWV 1027 ya que los distintos timbres del el clavecín y la viola da gamba hacen diferenciables ambas melodías dentro del contrapunto; pero en la instrumentación de la *sonata BWV 1039* el timbre es el mismo en las voces melódicas, así que existe una dificultad interpretativa para lograr que ambas melodías sean distinguibles una de la otra en estos fragmentos, esto se puede solucionar con diferentes dinámicas para cada melodía.

BIBLIOGRAFÍA

New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie; vol. 1. Londres: Macmillan, 1980

Boyd, Malcolm. *Bach*. Nueva York: Oxford University Press, 2000

Newman, William S. *The Sonata in the Baroque Era* (Nueva York: W. W. Norton, 1983)

Stinson, Russell. *Three organ trio transcriptions from the Bach circle: keys to a lost Bach chamber works*, compilador, Don O. Franklin (Nueva York: Cambridge University Press, 1989)

**EL JARDÍN DEL PASAJE PÚRPURA
(1995)**

**HEBERT VÁZQUEZ SANDRÍN
(1963)**

En la siguiente sección se incluye la biografía del compositor; un catálogo de sus obras musicales y literarias. En cuanto a las musicales, se encuentran completas hasta 1999 y a partir de éste año sólo se enlistan las más sobresalientes; así como un análisis de la obra con base en la teoría analítica anglosajona. Por último se presenta una entrevista realizada al compositor el 9 de mayo del 2011 por la autora de este trabajo seguida de algunas opiniones personales.

Hebert Andrés Vázquez Sandrín nació en Montevideo, Uruguay el 14 de octubre de 1963. Hijo de Gerardo Hebert Vázquez y Manón Sandrín Zanchetta. A sus 8 años toda la familia se trasladó a vivir a la Ciudad de México. En 1980 inició sus estudios musicales en el Centro de Investigaciones y Estudios Musicales (México, D.F.). Entre 1983 y 1989 fue alumno regular de composición en el Conservatorio Nacional de Música, estudió guitarra con Marco Antonio Anguiano (1951- 2011) y piano con Carlos Arias (1957), durante este periodo recibió clases particulares del compositor norteamericano Robert Durr (¿?).⁵⁹

Durante 5 años realizó estudios en el Taller de Composición de Mario Lavista (1943) del Conservatorio Nacional de Música. En 1985 asistió al *Curso Extraordinario de Guitarra Clásica* impartido por el maestro Iván Rijos (¿?) en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, y asistió a los *Encuentros Sabatinos con la Música Antigua* impartidos por la maestra Isabel Villey (¿?).

En 1986 recibió la carta de naturalización que lo acreditó con la nacionalidad mexicana. Ese año asistió al curso de composición que ofreció Vincent Plush (1950) en el Conservatorio Nacional de Música, así como a un curso especial de guitarra impartido por Paolo Paolini (¿?) en una escuela privada de la Ciudad de México. Un año más tarde asistió al curso de composición que impartió Istvan Lang (1933) en el Conservatorio Nacional de Música, en el que recibió del propio compositor una beca

⁵⁹ No se encuentran datos biográficos de éste compositor en ningún medio.

económica especial por ser el alumno más destacado durante el curso. El Gobierno de la República Mexicana le otorgó el *Premio Nacional de la Juventud y la Mención de Excelencia "Jesús Reyes Heróles"*.

En 1988 obtuvo el 2º lugar en el *Tercer Concurso Nacional de Composición Musical "Felipe Villanueva"*, convocado por la Orquesta Sinfónica del Estado de México con su obra *Variantes Nocturnas* para guitarra amplificada y orquesta. Este año, por primera vez, se incluyó una de sus obras en el *Foro Internacional de Música Nueva con Tres piezas para guitarra*. Participó en el *XVI Festival Internacional Cervantino de Guanajuato* con el estreno mundial de *Monofonía*. Obtuvo el 1er lugar en el *Cuarto Concurso Nacional de Composición "Felipe Villanueva"* con *Imágenes del laberinto* para orquesta. Invitado por el gobierno de Japón participó en el proyecto multinacional *Primer Barco para los Jóvenes del Mundo*. Este mismo año se publicó su obra *Elegía* para guitarra por las Ediciones Mexicanas de Música, A. C.

Entre 1989 y 1991 realizó estudios de Maestría en Composición en la Universidad Carnegie Mellon en Pittsburgh. Allí estudió bajo la cátedra de maestros de composición tales como Leonardo Balada (1933) y Lukas Foss (1922-2009); Reza Vali (1952) en música electrónica y a James Ferla (¿?) en guitarra. Al finalizar recibió el grado *Master of Fine Arts* (Maestro en Bellas Artes) con su tesis "*Música para dos megainstrumentos*". En 1990 el Fondo Nacional para la cultura y las Artes le otorgó la beca para *Jóvenes Creadores* en apoyo al proyecto de composición de la obra *Un encuentro de sombras*. Se ejecutó *Elegía* en el marco del *V Festival de Guitarra de La Habana* en el Teatro Nacional, Sala Avellaneda. Un año después se interpretó *Música para guitarra acústica, eléctrica y cinta* en Pittsburgh.

Entre 1991 y 1992 trabajó como investigador auxiliar en el Centro de Investigación, Documentación e Información-Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM). En abril de 1992 se ejecutó *Elegía* en el marco del *Segundo Festival Internacional de Guitarra "Viña del Mar"* en el Teatro Municipal Viña del Mar, Chile; en julio en el *Corsi Accademici di Chitarra, Stazione Concertistica, Bassano del Grappa*, Italia y en el *VII Festival Internazionale di Chitarra, Nettuno*, Italia; así como en octubre en el Teatro di Documenti, Roma, Italia. Se estrenó su *Sonata* para guitarra en el marco del *Festival Internacional Cervantino*.

Entre 1992 y 1995 fue catedrático de tiempo completo de las asignaturas de Composición, Contrapunto, Armonía y Análisis, Coordinador de Teoría Musical y Miembro del Consejo Académico del Conservatorio de Música del Estado de México.

En 1994 asistió al curso de composición que ofreció Franco Donatoni (1927-2000) en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes le otorgó la beca para *Jóvenes Creadores* en apoyo a la composición de la obra *Música Concertante para guitarra amplificada y orquesta*. El fondo Estatal para la Cultura y las Artes le otorgó la Beca para "*Creadores con Trayectoria*" en apoyo al proyecto de composición de su *Concierto para violonchelo y orquesta*. Se ejecutó *Elegía* en el marco del *Twentieth-Century American Guitar* (Guitarra americana del siglo XX) en la Indiana University Art Museum en Indiana, Estados Unidos. Se ejecutó *Música para guitarra acústica, guitarra eléctrica y cinta* en Purchase, Nueva York durante el marco del ciclo *Contemporary Mexican Music* en la State University of New York, Purchase Recital Hall.

En 1995 asistió al curso de análisis musical *Ritmo y colores: la música de Ligeti y Messiaen* impartido por el compositor Roberto Sierra (1953) en el Conservatorio Nacional de Música. También asistió al curso de composición que ofreció Franco Donatoni (¿?) en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Entre 1995 y 1997 se hizo acreedor de la *U.B.C. Graduate Fellowship* de la University British Columbia en Vancouver, Canadá, donde comenzó a estudiar en 1996 su doctorado becado por la misma universidad. Allí tuvo como maestro de composición a Stephen Chatman (1950) y en teoría musical a John Roedor (¿?) y Richard Kurth (¿?). La Orquesta Filarmónica de la UNAM, bajo la dirección de Ronald Zollman (1950) estrenó *Fanfarria* para conmemorar el XX Aniversario de la Sala Nezahualcoyotl. En 1996 el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes le otorgó una beca para continuar sus estudios de doctorado en la University British Columbia.

En 1998 durante el marco del Seminario de Composición coordinado por Mario Lavista en el Centro Nacional de las Artes, ofreció el *Curso de Teoría Atonal*. Obtuvo el 2º lugar en el *Concurso Internacional de Composición para Guitarra "Jaurés Lamarque-Pons"* en Montevideo, Uruguay, con su obra *Sonata*.

En 1999 impartió el Taller *Introducción a la teoría postonal* en el CENIDIM. Recibió

la beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Ese año compuso *String Quartet* No. 1.⁶⁰

En el 2000 escribió *Espacios transitorios* para 2 guitarras. A partir de este año y a la fecha, imparte clases de tiempo completo en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en donde ha organizado conciertos y cursos sobre teoría, historia y filosofía de la música.

En el 2002 escribió *Metamorfosis* para guitarra sola y se interpretó *Out of blue* para flauta, clavecín, violín, violonchelo y piano en la Universidad EAFIT de Colombia.

En el 2006 comenzó como parte del comité editorial de la revista *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, en México. Al igual consta de un extensa labor haciendo artículos para la revista *Pauta*.

En el 2007 se estrenó *Pedacería fantástica* en el *Festival Internacional de Música de Morelia "Miguel Bernal Jiménez"* (FIMM). Posteriormente la interpretaron: Juan Trigos (1965) en Nueva York y el guitarrista Pablo Gómez (1946) en el *Foro Internacional de Música Nueva "Manuel Enríquez"*.

En julio del 2009 la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo financió el proyecto *Pruebas de vida* para guitarra amplificada y grupo de cámara. Éste mismo año recibió la beca *John Guggenheim Memorial Foundation* para escribir una pieza de 4 movimientos y aproximadamente 30 minutos para estrenarla en Tokio, esta pieza fue escrita para guitarra amplificada y ensamble de cámara, dedicada a Nurio Sato (1951).

A continuación se enlistarán las obras musicales de Hebert Vázquez. El catálogo contiene la totalidad de sus obras hasta 1999, a partir de ese año sólo se encuentran las más significativas.

***Variantes nocturnas* (1987)**

Guitarra amplificada y orquesta

⁶⁰ Consuelo Carredano, "Hebert Vázquez: cronología, catálogo, referencias documentales", *Revista Pauta*, No. 71 (1999), pp. 76-79

Picc-2222-4000-celesta-percusión-cuerdas⁶¹

Estreno: 24 de junio de 1988. Toluca, Estado de México, Sala Felipe Villanueva. Quinta Temporada de la Juventud. Orquesta Sinfónica del Estado de México. Eduardo Díazmuñoz, director; Gonzalo Salazar, guitarra.

Sin grabación

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Fue el Segundo Lugar en el Tercer Concurso Nacional de Composición "Felipe Villanueva"

Elegía (1988)

Guitarra

Estreno: 26 de febrero de 1989. México, D.F. Museo Nacional de Arte. Ciclo La Guitarra Hoy. Gonzalo Salazar, guitarra.

Grabación: Certamen internacional de Guitarra. Francisco Tárrega-Benicássin, vol IV. Gonzalo Salazar, guitarra. Alboraiia, Valencia. DL-V-1744, 1993.

Publicación: Ediciones Mexicanas de Música. México, 1989 (Serie D, núm. 54).

Dedicada a Gonzalo Salazar

Imágenes del laberinto (1988-1989)

Orquesta

3333-4331-celesta-pianoforte-xilófono-percusión-cuerdas

Estreno: 1° de septiembre de 1989. Toluca, Estado de México, Sala Felipe

⁶¹ Abreviatura de orquestación. En los primeros cuatro dígitos se representan el número de alientos madera, en el primer lugar las flautas, en el segundo los oboes, el tercero los clarinetes y en el cuarto los fagotes. Antes se puede agregar al *píccolo* con la abreviatura *picc*. En la segunda sección de cuatro números se encuentran los metales, en el primer lugar los cornos, en el segundo las trompetas, en el tercero los trombones y por último las tubas. A esto se le añade si lleva sección de cuerdas y las percusiones.

Villanueva. Orquesta Sinfónica del Estado de México. Sexta Temporada de la Juventud. Eduardo Díazmuñoz, director.

Sin grabación.

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Primer Lugar en el Cuarto Concurso Nacional de Composición "Felipe Villanueva".

Música para guitarra acústica, guitarra eléctrica y cinta (1990)

Estreno: 17 de mayo de 1990. La Habana, Cuba, Casa de las Américas. Quinto concurso y Festival Internacional de Guitarra de La Habana. Gonzalo Salazar, guitarra.

Sin grabación

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Dedicada a Gonzalo Salazar.

Sinfonía (1991)

Orquesta

2222-2220-vibráfono-percusión-cuerdas

I. Polifonía Sacra II. Polifonía profana

Estreno: 1º de mayo de 1991. Pittsburgh, PA., Kresge Theater, College of Fine Arts. Carnegie Mellon University. "An Evening of Works by Outstanding Student Composers". Carnegie Mellon Philharmonic Orchestra. Eduardo Alonso Crespo, director

Sin grabación

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Obra compuesta como trabajo final para obtener el grado de Maestría en

Composición.

Un encuentro de sombras (1990-1991)

Flauta en do, flauta en sol y cinta

Estreno: 30 de abril de 1991. Pittsburgh, PA., Carnegie Mellon University, College of Fine Arts. "A Concert of Computer-Electronic Music". Julieta Cedillo, flautas.

Grabación: Grabación no comercial en la Audioteca de Música Mexicana de concierto.

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Obra compuesta gracias a la Beca para Jóvenes Creadores del FONCA.

Dedicada a Julieta Cedillo.

Irrupción antigua (1991)

Mezzosoprano y cuarteto de cuerdas

Texto de Sidarta Villegas

Sin estreno

Sin grabación

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor

Sonata (1992)

Guitarra

Texto de Sidarta Villegas

Estreno: 9 de octubre de 1992. Guanajuato, Gto., Sala del Consejo Universitario. XX Festival Internacional Cervantino

Grabación: Grabación no comercial en la Audioteca de Música Mexicana de Concierto)

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Segundo Lugar en el Concurso Internacional de Composición para guitarra "Jaurés Lamarque-Pons". Montevideo, Uruguay (1988)

Dedicada a Gonzalo Salazar

Música concertante para guitarra amplificada y orquesta (1992-1993)

Sin estreno

Sin grabación

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Obra compuesta gracias a la Beca para Jóvenes Creadores del FONCA

Dedicada a Gonzalo Salazar

(Actualmente en proceso de revisión)

Elegía (segunda versión) (1993)

Guitarra

Estreno: 29 de julio de 1993. Nettuno. Italia, VII Festival Internacional di Chitarra.

Grabación: Certamen Internacional de Guitarra Francisco Tárrega, guitarra Gonzalo Salazar, Benicàssim vol VI, Digital Stereo

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Revisada y digitada por Gonzalo Salazar

Dedicada a Gonzalo Salazar

Introducción y Toccata (1993)

Piano

Estreno: 20 de mayo de 1995. Morelia, Mich., Conservatorio de las Rosas.
Concierto del Ensemble de Cámara del Conservatorio de las Rosas. Erika Erdely, piano.

Sin grabación

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

La metamorfosis (1994)

Dos violines

Sin estreno

Sin grabación

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Estudio rítmico de ensamble (1994)

Piano a cuatro manos

Estreno: 24 de mayo de 1995. Toluca, Estado de México, Conservatorio de Música del Estado de México. Ciclo Compositores del C.O.M.E.M. Erika Erdely, piano

Sin grabación

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Concierto para violonchelo y orquesta (1994-1995)

2222-2421-xilófono-percusión-piano-cuerdas

Estreno: 18 de abril de 1998. México, D.F., Sala Nezahualcóyotl, Centro Cultural Universitario. Temporada de Primavera. Orquesta Filarmónica de la UNAM. Christopher Wilkins, director; Beverly Brown violonchelo.

Sin grabación

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Obra compuesta gracias a la Beca para Creadores con Trayectoria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (Estado de México).

Dedicada a Laszlo Frater.

El jardín del pasaje púrpura (1995)

Flauta y guitarra

Estreno: 23 de mayo de 1996. México D.F., Sala Blas Galindo, Centro Nacional de las Artes. XVIII Foro Internacional de Música Nueva "Manuel Enríquez".

Grabación: Salvador Torre: filos del milenio... Salvador Torre, flauta; Gonzalo Salazar, guitarra, México, Lejos del Paraíso, GLPD - 34, 1998.

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Dedicada a Salvador Torre

Tres caprichos (1995-1996)

Guitarra

I. II. III.

Estreno: 29 de julio de 1996. Caracas, Venezuela. Centro Cultural Consolidado. "Festival Internacional de Agosto". Gonzalo Salazar, guitarra.

Sin grabación

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

3 Quodlibet (1996)

Conjunto instrumental

3 flautas, oboe, clarinete, fagot, trompeta, trombón, arpa, piano, xilófono, 2 percusiones.

I. Vancouver II. Blanc ou vert III. Vent couvert

Estreno: 27 de marzo de 1996. Vancouver, Canadá, University of British Columbia, School of Music. UBC Contemporary Players. Stephen Chatman, director.

Grabación: Grabación no comercial en la Audioteca de Música Mexicana de Concierto

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Dedicada a Erika Erdely

Fanfarria (1996)

0000-4331-timpano-gran cassa

Estreno: 21 de septiembre de 1996. México D.F., Sala Nezahualcóyotl, Centro Cultural Universitario. Orquesta Filarmónica de la UNAM. Ronald Zollman, director.

Sin grabación

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Invención (1996)

Flauta y clarinete

Estreno: 10 de febrero de 1997. Vancouver, Canadá, University of British Columbia, School of Music. Margaret Brydges, flauta; Querida Hills, clarinete.

Sin grabación

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Restless (1997)

Flauta y piano

Estreno: 12 de noviembre de 1998. Nueva York, E.U. Americas Society. "The Mexican Flute and Piano Duo". Alejandro Escuer, flauta; Mauricio Náder, piano.

Sin grabación

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Dedicada a Salvador Torre.

Capriccio sopra SC [014] (1997)

Clavecín

Estreno: 27 de febrero de 1998. Vancouver, Canadá, University of British Columbia, School of Music. UBC Studente Composer Concert. Erika Erdely, clavecín.

Sin grabación

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Música para dos megainstrumentos y grupo de cámara (1997-1998)

2 flautas, 2 violines, oboe, 2 clavecines, 2 fagotes, 2 cornos, 2 trompetas, 2 trombones, timpano, xilófono, piano.

I. Preludio (mega violín) II. Primer ensamble (grupo de cámara) III. Primer interludio (mega flauta) IV. Segundo ensamble (grupo de cámara) V. Segundo interludio (mega flauta y mega violín) VI. Postludio (mega violín, mega flauta y grupo de cámara).

Estreno: 23 de mayo de 1999. México D.F., Sala Blas Galindo, Centro Nacional de las Artes. XXI Foro Internacional de Música Nueva "Manuel Enríquez". La Camerata.

Sin grabación

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Una de las obras que integran la tesis para obtener el grado de Doctor of Musical Arts

Los laberintos del sueño (1998)

Flauta, guitarra, xilófono, violín, viola y violonchelo

Estreno: 7 de marzo de 1998. México D.F., Templo Regina Coelli. XV Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México. Gruó Ónix.

Grabación: Laberintos. Ensamble Ónix. Urtext

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Secondo capriccio sopra SC [014] (1998-1999)

Piano

Sin estreno

Grabación: Siglo XX Clásicos y Contemporáneos. Olga Chkourak, piano.

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.⁶²

String Quartet No. 1 (1999)

Cuarteto de cuerdas

I. Exposición II. Relectura

Grabación: CD *New Music for Strings* por el Ardatti Quartet 2006 Mode Records

Espacios transitorios (2000)

2 guitarras

Estreno: 2001 por Pablo Gómez, guitarra; y Juan Carlos Laguna, guitarra.

⁶² Consuelo Carredano, “Hébert Vázquez: cronología, catálogo, referencias documentales”, *Revista Pauta*, No. 71 (1999), pp. 80 - 87

Grabación: Espacios transitorios. Contemporánea ensamble de guitarras.
FONCA

Compuesto en el 2000 por encargo de la Dirección General de Actividades Musicales de la UNAM

Metamorfosis (2002)

Guitarra

Grabación: CD *Diálogos* por Norio Sato y Juan Carlos Laguna, Urtext.
2009

Out of the blue

Flauta, clarinete, violín, violoncheo y piano

Grabación: Cinco. Ensamble Ónix. Urtext

Elegía (2009)

Texto por José Gorostiza

sexteto vocal

Estreno: Estreno en Noviembre del 2009, en Puebla.

Grabación: Ríos de evolución, Túumben Paax sexteto vocal, CONACULTA

Publicación: Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Comisionada a Hebert Vázquez por Túumben Paax gracias al apoyo recibido por parte del programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA 2008

Elegía II (2002)

Guitarra

Dedicada a Pablo Gómez

Jabberwock (2004)

flauta, clarinete, piano

Grabación: Trio Variations. Ensamble 3.

Falso Nocturno

Cuarteto de percusiones

Grabación: Travesías. Versus 8.

Concierto para guitarra (2004)

Guitarra y orquesta

Estreno: Orquesta Carlos Chávez, D.F. 2003

Obra escrita para Pablo Gómez

Stuck (2005)

Ópera de cámara y guitarra solista

Obra escrita para Pablo Gómez

Episodios

Cuarteto de guitarras

Grabación: Artificios, Cuarteto de Guitarras Manuel M. Ponce

La libros escritos por Hebert Vázquez son los siguientes:

Fundamentos teóricos de la música atonal, México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2006

“Cuaderno de viaje. Un posible itinerario analítico en torno a Simurg y Ficciones de Mario Lavista” *Pauta*, 2009

ANÁLISIS

La partitura de *El Jardín del Pasaje Púrpura* (1995)⁶³ fue dedicada al compositor y flautista mexicano Salvador Torre (1956). Comienza con la siguiente anotación:

*“Sentado en el jardín del pasaje púrpura
escucho multiplicarse el silencio.”*


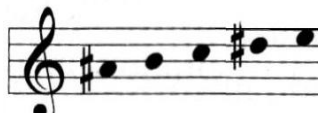



En esta obra Vázquez pide algunos efectos de técnicas extendidas, al flautista le corresponden *tongue-ram*, aire afinado (también llamado sonido eólico), sonido cantado, frulato, *pizzicato* de labios y multifónicos. Mientras que al guitarrista le pide *pizzicato alla Bartok* y *pizzicato* con la mano izquierda.

El *tounge-ram* se efectúa al poner el agujero de la embocadura entre los labios y rápidamente, mientras se sopla, parar el aire al situar la lengua en la embocadura. El sonido eólico es el sonido destimbrado de la flauta, en el que se escucha más aire que sonido enfocado. El sonido cantado se puede producir simultáneamente cantando la afinación de la nota escrita, junto con alguna nota tocándola la flauta. El frulato es producido al pronunciar “rrrrrr” mientras se sopla, puede implicar la punta de la lengua y/o la campanilla. El *pizzicato* de labios es un sonido de corta resonancia, que se produce con la posición usual de la embocadura, la lengua es extendida a través de la apertura de los labios, luego, con los labios firmes, es rápidamente retirada produciendo un sonido explosivo. Multifónico se llama, cuando en la flauta se producen de dos a cinco afinaciones diferentes, pero simultáneamente.. En cuanto a los efectos de la guitarra, el *pizzicato* se produce al pellizcar la cuerda con las yemas de los dedos, en esta obra pide el *pizzicato* con la mano izquierda, y el *pizzicato alla Bartok*, que se realiza con la mano derecha. Éste último tiene un rango dinámico más amplio, puede llegar hasta el *ff*.

La obra va de mayor a menor en cuanto al rango del intervalo de altura, el registro de los instrumentos, y la escala que utiliza.

⁶³ Manuscrito disponible en el archivo del compositor.

Tomando en cuenta los centros sonoros que se presentan, los cuales en su mayoría se reafirman con la aparición de un pedal, la obra se puede dividir de la siguiente manera: la primera parte del compás 1 al 24, la segunda parte del 25 al 37, la tercera parte del 38 al 61, la cuarta parte del 62 al 83, la quinta parte de la segunda mitad del 83 al 104, la sexta parte del 105 al 115, y la séptima y última parte del 116 al 131. Esta división de la obra no es equitativa en cuanto al número de compases que contiene cada parte, la primera, tercera, cuarta y quinta parte tienen 24 o 21 compases, mientras que la segunda, sexta y séptima parte cuentan correspondientemente con 12, 10 y 15 compases.

	Centro sonoro	Escala
Primera parte	Sol	
Segunda parte	Si	
Tercer parte	Re y Si	
Cuarta parte	Mi y Sol / clúster	
Quinta parte	Mi-Sol-Si / clúster	

Sexta parte	Si-Sol-Fa-Fa#- Do#	
Séptima parte	Mi	

Centros sonoros y escalas de las siete partes de la obra.

Acerca del modelo rítmico de esta pieza, la primera parte está escrita en compases de $\frac{4}{4}$ y $\frac{2}{8}$, aunque en los compases de silencio absoluto están en $\frac{3}{4}$. De la segunda a la quinta parte se mantiene en $\frac{2}{8}$, la sexta parte, la del solo de flauta, lo escribe en $\frac{4}{4}$ y la última parte alterna entre $\frac{4}{4}$ y $\frac{2}{8}$. El valor de duración que utiliza en su mayoría durante la obra es el de treintaidosavos.

Vázquez en su tesis para el doctorado, menciona acerca del concepto de los megainstrumentos:

“...su función principal es extender las posibilidades técnicas de los instrumentos individuales que los constituyen, así como la creación de nuevas posibilidades, mientras se conservan las características específicas de “personalidad” de los instrumentos originales.”⁶⁴

Así, cuando Vázquez escribe ritmos irregulares intermitentes en la flauta y la guitarra, se embonan para hacer una sola línea, como en el hoquetus⁶⁵.

El análisis del espacio de alturas está basado en la teoría analítica anglosajona.

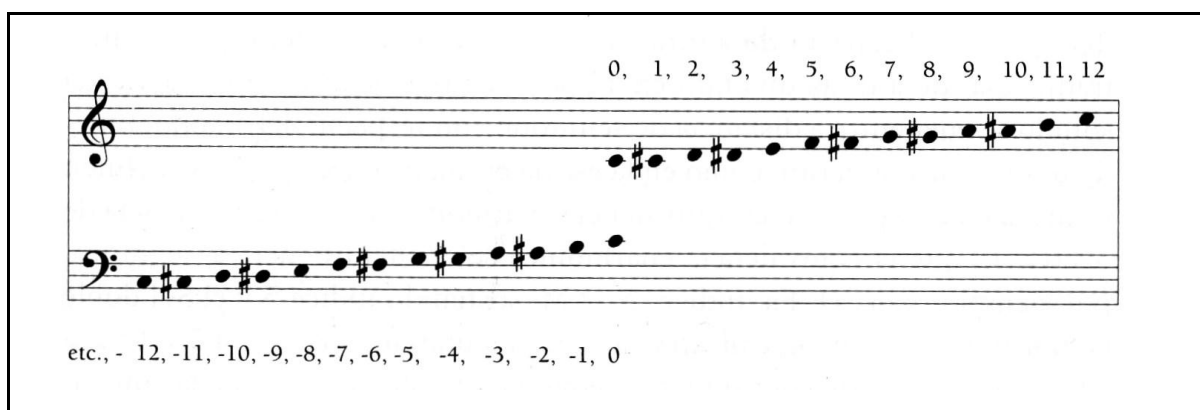
Primero presentaré algunas definiciones básicas:

En el espacio de alturas (espacio-A), éstas son representadas por medio de números enteros positivos y negativos. Debido a que el intervalo entre alturas contiguas de la escala cromática es siempre constante en el sistema temperado, se le asigna el valor

⁶⁴ Hébert Vázquez, “Música para dos mega instrumentos y grupo de cámara” (PhD diss., University Carnegie Mellon, 1998) p. 9

⁶⁵ Técnica rítmica contrapuntística que consiste en manipular el silencio con un valor rítmico preciso. Esta técnica medieval fue característica de la música de los siglos XIII y XIV. En español, ésta palabra quiere decir literalmente: hipo. Por el resultado sonoro que producen sonidos y silencios intermitentes similares al sonido que produce el hipo.

de la diferencia mínima entre dos números enteros (el número 1) a la diferencia mínima entre dos alturas (el semitono, en la teoría tradicional). Se ha convenido que el C5 (*Do* central) reciba el valor de 0. Toda altura que se encuentre por debajo de dicho *Do* será clasificada con un número negativo correspondiente a la cantidad de semitonos descendientes que la separen del 0, y toda altura por encima del mismo recibirá un número positivo⁶⁶, de esta forma:



Representación numérica de las alturas en el espacio-A

Un intervalo representa la distancia o espacio entre dos alturas, medida en semitonos y expresada en números enteros. Indicar los intervalos en forma numérica permite evitar la nomenclatura tradicional, que fue concebida para expresar la lógica tonal. Por ejemplo, los términos como “tercera mayor” o “menor” hacen alusión a los modos correspondientes, así como a los grados de la escala diatónica, dos referencias carentes de significado en el contexto atonal⁶⁷.

Ejemplo:

<i>Nombre tradicional</i>	<i>Representación numérica</i>
Unísono	0
Segunda menor	1
Segunda mayor	2
Tercera menor	3
Tercera mayor	4
Cuarta justa	5

⁶⁶ Hebert Vázquez, *Fundamentos teóricos de la música atonal*, (México, FONCA, 2006) p. 14

⁶⁷ Vázquez, *Fundamentos teóricos...* p. 16

Cuarta aumentada, quinta disminuida ⁶	
Quinta justa	7
Sexta menor	8
Sexta mayor	9
Séptima menor	10
Séptima mayor	11
Octava justa	12

Dos axiomas definen la altura en el espacio de alturas: la equivalencia enarmónica y la no equivalencia de octava. El intervalo ordenado se utiliza para medir la distancia entre alturas no simultáneas. Si tenemos dos alturas “x” y “y” de tal manera que y se presente después de x, podemos definir el intervalo ordenado como un intervalo de altura $\langle x, y \rangle = y - x$. Si al realizar la resta obtenemos un número positivo, significa que el intervalo entre “x” y “y” es ascendente; si el resultado es un número negativo quiere decir que el intervalo es descendente, y si es cero estamos ante un sonido repetido⁶⁸.

$i.a.\langle 5, 8 \rangle = +3$
 $i.a.\langle -3, -22 \rangle = -19$
 $i.a.\langle 1, -1 \rangle = -2$
 $i.a.\langle 31, 31 \rangle = 0$

Clasificación de intervalos ordenados entre alturas no simultáneas.

El intervalo no ordenado se utiliza para medir la distancia absoluta entre dos alturas, por lo que el orden (cronológico) de éstas o la dirección (ascendente o descendente) del intervalo no son considerados en su aplicación. Dadas dos alturas “x” y “y” $x-y$ ó $y-x$ producirán el mismo resultado, por lo cual se ignorará el símbolo numérico negativo, que necesariamente producirá alguna de las dos operaciones, y se indicará el intervalo entre “x” y “y” con el símbolo de más/menos (\pm) o la notación de valor absoluto ($| |$). De esta manera el intervalo no ordenado entre las alturas “x” y “y”

⁶⁸ Vázquez, *Fundamentos teóricos...* p. 17

puede definirse como i.a. $\{x,y\}=|x,y|^{69}$.

Vázquez comienza la obra a partir de un *pianísimo* de la guitarra que va en *crescendo* hasta un *forte*. Estos sonidos nacen a partir de la nada, el compositor utiliza el silencio como parte esencial de la obra. Luego de esta primera frase hay dos compases de silencio para iniciar de nuevo desde *pp*. En esta primera parte el centro tonal es *Sol*. Se puede notar que a pesar de que la guitarra y la flauta están tocando en treintaidosavos, prácticamente no hay movimiento en cuanto a las alturas, el intervalo no ordenado, abreviado como i.a., de toda la primera parte es de $|4|$. Terminando la mayoría de las frases Vázquez realiza un salto ascendente, a veces utiliza estos saltos como transición para pasar al siguiente centro tonal o para terminar la frase como en este caso. Así que ésta medida del valor absoluto se calcula sin tomar en cuenta el salto del final de la frase. En el compás 20 empiezan 5 compases a manera de un coral, en el que se encuentran de manera simultánea las notas que se habían presentado hasta ahora.

La segunda parte tiene como centro tonal a *Si*, y el i.a. comienza a aumentar, ahora tiene un valor de $|6|$. Después de esta segunda parte el valor rítmico de los silencios que deja el compositor entre cada frase comienzan a disminuir, ya no son silencios por parte de la flauta y la guitarra, si no que pueden ser sólo por parte de un instrumento.

La tercera parte tiene como centros tonales a *Re* y a *Si*, inicia en *Re* y aparece un motivo melódico que se intercambia de voz, ya sea en la guitarra, en la flauta, o en ambas pero desfasado, aparece por última vez en el compás 54.

⁶⁹ Vázquez, *Fundamentos teóricos...* p. 18

Motivo melódico de la tercera parte, compases 38-40 de flauta (pentagrama superior) y guitarra (pentagramas inferiores).

El i.a. de ésta tercera parte tiene un valor de $|24|$. Para pasar de un centro tonal a otro, el compositor utiliza dos opciones: la *opción a*) que la guitarra y la flauta toquen al unísono uno o varios motivos; y la *opción b*) que los dos toquen un motivo al unísono seguido de otro por la flauta sola.

En los compases 41 y 45 aparece en la guitarra un motivo, que se repite en el compás 49 en unísono con la flauta (*opción a*), seguido de otro motivo que ayuda a cambiar el centro tonal de *Re* a *Si*, éste mismo motivo del compás 50 se repetirá después para ayudar a hacer un cambio a otro centro tonal. (compás 71, para cambiar de *Sol* a *Mi*).

Opción a, compases 49-50 de flauta (pentagrama superior) y guitarra (pentagramas inferiores).

Para pasar de la tercera a la cuarta parte utiliza la *opción b* para cambiar el centro tonal a *Mi*, ya que los centros tonales de esta nueva parte alterna entre *Mi* y *Sol*,

además aparece un clúster en la guitarra en los compases 72, 75 y 76, se tocan todas las cuerdas al aire (mi, la, re, sol, si, mi). El i.a. aumenta en ésta parte a |30|.



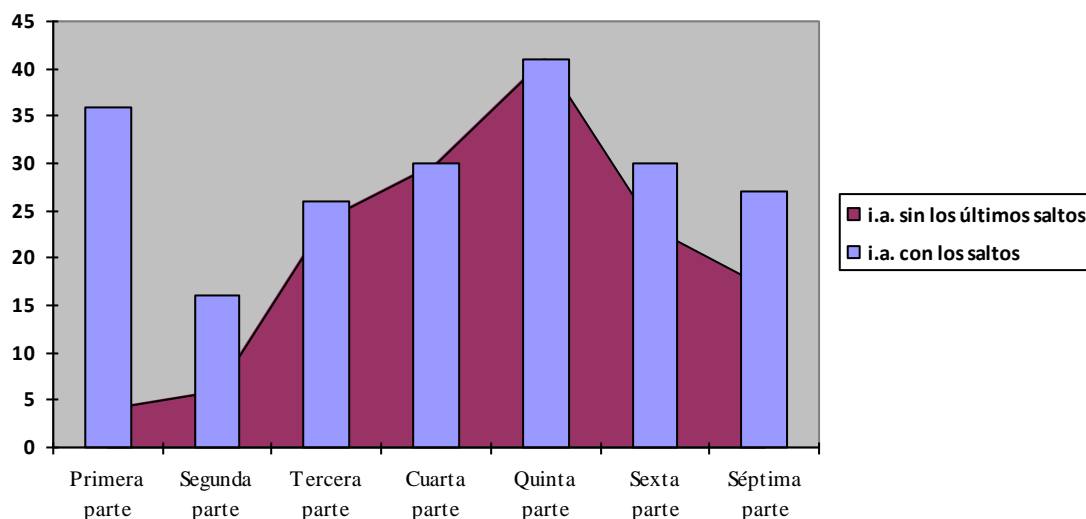
Opción b, compases 61-62 de flauta (pentagrama superior y guitarra (pentagramas inferiores)).

La quinta parte de la obra tiene varios centros tonales, que transcurren en éste orden: *Mi, Sol y Si*, además del clúster de la guitarra. Ésta parte es el clímax de la pieza, hay una mayor densidad de notas en cada compás, está en *fortísimo* y el i.a. aumenta a |41|, la flauta está en el tercer registro mientras que la guitarra tiene el clúster como pedal con pequeñas variaciones. En la parte final aparecen de nuevo algunos compases de silencio para pasar a la penúltima parte.

La sexta parte es un solo de flauta, y aunque el i.a. es de |23|, de un rango menor a la quinta parte, tiene una escala más amplia, utiliza todas las notas de la escala cromática. Al igual que la parte anterior, ésta tiene varios centros tonales, que suceden en el orden: *Si, Sol, Fa, Fa# y Do#*. Además se caracteriza por tener saltos ascendentes de +11 y descendentes de -13 al inicio o al final de las semifrases.

La última parte es la más tranquila, vuelve al primer registro de la flauta y los valores ya no son todos de treintidosavos, sino que hay muchos valores de redondas y blancas, además hay más compases de silencio por parte de sólo un instrumento o de ambos entre cada frase. El i.a. es de |17| y el centro tonal es *Mi*. Solamente en ésta parte utiliza el sonido cantado y el sonido eólico para la flauta; y el pizzicato de mano izquierda para la guitarra.

En la siguiente gráfica se aprecia cómo el i.a. va de mayor y luego a menor, ya sea que se tome en cuenta el i.a. sin los saltos del final de las frases, o el i.a. con los saltos del final de las frases, aunque en éste último, la primera parte es la única que no sigue el patrón.



Por último, anexo la entrevista realizada a Hebert Vázquez el 9 de mayo del 2011 por Julieta L. Nava Rivera

→ **¿Ha tenido alguna influencia importante de parte de un compositor o de alguna corriente artística? ¿Quiénes y cuáles?**

Hace años estuve muy influenciado, en forma sucesiva, por compositores como Stravinsky, Lavista, Ligeti y Lutoslawski. Actualmente la vida ejerce sobre mi música un influjo más sutil y diverso, en el que no sólo se asoma lo sonoro, sino la familia, la lectura, los paisajes, el cine y los amigos, por ejemplo.

→ **¿Se inspiró en alguna obra literaria, cinematográfica o de algún otro tipo para componer el jardín del pasaje púrpura? ¿Qué imagen tenía en mente cuando la compuso, y cuando escribió “Sentado en el jardín del pasaje púrpura**

escucho multiplicarse el silencio“?

No me basé en ninguna obra previa, musical o de otro género. La imagen mental que me sirvió de punto de partida fue la de un jardín japonés con un sendero flanqueado por cerezos en flor; de ahí la idea de “pasaje púrpura”. Por otro lado, siempre me he arrepentido del epígrafe, que es una referencia muy obvia al poema de Wang Wei que acompaña a la partitura de *Canto del alba*, para flauta amplificada, de Mario Lavista:

*Sentado solo, entre los bambúes,
toco el laúd, y silbo, silbo, silbo.
Nadie me oye en el inmenso bosque,
pero la blanca luna me ilumina.*

Tal vez la razón por la que no me he decidido a eliminar el texto es que, a pesar de todo, funciona como alegoría de la intensificación sonora paulatina que recorre la primera parte de la obra, sólo que expresada por medio de su antónimo: la proliferación del silencio.

→ ¿Utiliza a manera de megainstrumento la flauta y la guitarra en el jardín del pasaje púrpura? ¿Es que sólo sucede esto cuando es el mismo instrumento? ¿Por qué?

La pieza fue compuesta un par de años antes de que se me ocurriera la idea del megainstrumento. Sin embargo, el tratamiento instrumental de toda la primera sección —las alturas transferidas nerviosamente entre los dos instrumentos en medio de constantes cambios de timbre— es muy característico de mi música y sin duda concuerda con el concepto de megainstrumento. Estamos hablando en todo caso de un megainstrumento mixto, es decir, conformado por instrumentos heterogéneos (de diferente tipo). Gracias a tu pregunta me doy cuenta ahora de que la obra —la primera en la que empleo este tipo de textura— es a su manera un punto de partida. Se trata de una pieza singular en mi producción, producto de la breve pero intensa crisis compositiva que me dejó el haber asistido a un curso de Donatoni.

→ **¿Tiene planeado escribir más obras para flauta en el futuro? ¿Cuáles son sus planes a futuro, en general?**

Le voy a escribir una pieza a Wilfrido Terrazas; todavía no hemos decidido si será para flauta sola o acompañada. Otros planes para este año incluyen la grabación de un disco monográfico en Tokio y seguir con la redacción de un libro —precisamente sobre Donatoni— que vengo escribiendo en coautoría con Víctor Rasgado desde hace casi dos años.

En cuanto a mis conclusiones, me parece que es una excelente obra para iniciarse en el repertorio contemporáneo, las técnicas extendidas que se requieren tanto para flauta como para la guitarra, no son tan complicadas como podría parecer en un inicio, lo que más dificultad técnica presenta, es el ritmo, al hacer que los silencios de un instrumento se llenen con el sonido del otro, para hacer así un verdadero *megainstrumento* entre los dos.

También es una buena obra para iniciar al público en el repertorio moderno de la música de cámara, captura rápidamente la atención del público y no la deja ir, aún en los momentos de más calma.

BIBLIOGRAFÍA

Alba, Erick “El compositor Hebert Vázquez desarrollará una obra musical para el ensamble Normad” *La Jornada Michoacán*, 14 de Junio del 2008.

Carredano Consuelo, “Hebert Vázquez: cronología, catálogo, referencias documentales”, *Revista Pauta*, No. 71 (1999), pp. 76-79.

Márquez, Carlos “Financiará la UMSNH proyectos de investigación artística de la EPBA” *La Jornada Michoacán*, 8 de junio del 2009.

New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie; vol. 4. Londres: Macmillan, 1980

Soto Millán, Eduardo, comp., *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto: siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, 1996, v. I.

Vargas, Angel “Lanzan la revista Perspectiva Interdisciplinaria de música” *La Jornada*, 7 de enero del 2007.

Vázquez, Hebert *Fundamentos teóricos de la música atonal*, México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2006.

Vázquez, Hebert, “Música para dos mega instrumentos y grupo de cámara”, PhD diss., University Carnegie Mellon, 1998.

ZOOM TUBE
(1999)

IAN CLARKE
(1964)

A continuación se presentará una mención de algunas de las últimas corrientes del siglo XIX; la biografía del compositor la cual incluye, entre otros datos, las tendencias musicales de su juventud, así como los logros de su carrera como flautista y compositor, seguido por el catálogo publicado de sus obras para flauta. Se incluye también la descripción de las técnicas extendidas requeridas para la obra, al igual que un análisis armónico, melódico y de forma, junto con algunas recomendaciones para ejecutar la obra.

Mencionando sólo algunas de las corrientes musicales más recurrentes de los últimos años, entre tantas, podemos hablar del postmodernismo, el minimalismo, la música experimental, la electrónica y la libre improvisación, así como del jazz, el pop, el blues, el hip hop y el rock. Clarke tiene influencias de ambos mundos, y esta aleación la utiliza al componer sus obras.

Ian Clarke nació el 4 de febrero de 1964 en Broadstairs, Inglaterra. Su madre le proporcionó clases privadas de piano y chelo; mientras su padre, quien tocó el contrabajo en la *National Youth Orchestra of Great Britain* (Orquesta Juvenil Nacional de Gran Bretaña) durante su juventud, mantenía una carrera como químico profesional. A sus seis años de edad, Clarke comenzó a tocar la flauta de pico, y a los diez comenzaron sus lecciones privadas, las cuales fueron impartidas por maestros de clarinete. Fue hasta los 16 años que Clarke tuvo clases privadas con maestros de flauta transversa, tales como Simon Hunt (?) y Averil Williams (?) en la *Guildhall School of Music & Drama* (Escuela de la Casa de Ayuntamiento de Música y Drama) en Londres.

Durante su juventud, Clarke escuchaba mucha música clásica: sin embargo, también escuchaba a grupos de rock como Pink Floyd. Gracias a esto y al interés de sus

amigos por la guitarra, Clarke se interesó mucho en escuchar y presentarse como músico de rock, junto a su banda de rock, *Ultravox*, con la que comenzó a improvisar y posteriormente a componer.⁷⁰

Al finalizar el primer año de la carrera en la Escuela de Economía y Ciencias Políticas de Londres, donde estuvo trabajando en una licenciatura en matemáticas, decidió tomar un año libre y pulir sus habilidades como flautista. Durante este año Clarke permaneció en Londres y estudió flauta en la *Guildhall School of Música & Drama*, ganando dinero dando clases privadas de flauta y tocando en su banda de rock. Sin embargo, al terminar el año Clarke volvió a la escuela al transferirse al *Imperial College* (Colegio Imperial) en Londres, donde se graduó con honores en la carrera de matemáticas. Durante ella continuó con su clases de flauta con Hunt y Williams, así como con Kate Lukas. Ganó una audición para la orquesta del *Imperial College* y continuó con su banda de rock, fue en la orquesta en donde conoció a Carrie, la futura esposa de Clarke, quien continuó estudiando flauta en la *Royal Academy of Music* (Real Academia de Música).

Después de graduarse del *Imperial College* en 1986, Clarke continuó presentándose con su banda, en este año se le ofreció a la banda la oportunidad de grabar un disco, al que titularon *Environmental Images* (Imágenes Ambientales), lanzaron su disco en 1987 para la biblioteca de música de una compañía. Éste consistía en música *new-age*, con predominantes sonidos de flauta e improvisación casi-estructurada.⁷¹

Durante las sesiones de grabación, los productores le pidieron continuamente a Clarke que experimentara con sonidos no tradicionales de la flauta, así que Clarke comenzó concentrándose e imitando los sonidos que los miembros de la banda producían con sus guitarras y sus sintetizadores, los cuales eran capaces de doblar la afinación.⁷²

Hacia 1992 el grupo evolucionó en *Diva Music*, una asociación entre Clarke y Simon Painter. Desde entonces componen y producen música para filmes y la televisión, así

⁷⁰ Jessica Dunnivant, “Composer and Flutist Ian Clarke”, *Flute Talk*, vol 28 No. 7, 2009, p. 6

⁷¹ Shelly L. Monier, “Three Works for Flute by Ian Clarke: An Analisis and Performance Guide”, PhD diss., University of Nebraska at Lincoln, 2010, pp 3

⁷² *Flute Talk*... p 8

como una aplicación de Microsoft para Oprah Winfrey.⁷³

En el 2002 comenzó a impartir clases en la *Guildhall School of Música & Drama*, desde entonces ha recibido numerosas invitaciones a distintos países para dar clases magistrales y tocar su música.

Se presentó como invitado solista para la *British Flute Society* (Sociedad Británica de Flauta), para la Tercera Convención Internacional de Flauta en Manchester como uno de los “artistas renombrados” del día de la flauta del Siglo XX en el 2001, apareció el 2006 en la convención internacional *BSF*. Realizó su debut internacional como solista en la *National Flute Assosiation* (Asociación Nacional de Flauta) en el 2001 en Dallas. En el 2003 fue artista invitado en el Evento Nacional de Flauta de Hungría, y fue el artista titular en la convención de la *NFA* en San Diego. Ha dado clases magistrales en escuelas como: *Royal Academy of Music* (Real Academia de Música), *Guildhall School of Música & Drama*, *Royal Scottish Academy* (Real Academia Escocesa), *Royal Northern* (Real del Norte) y en el *Trinity College of Music* (Colegio Trinidad de Música) .

Es regularmente invitado para presentarse y encabezar talleres para “Flutewise”, así como numerosos eventos en Inglaterra. Clarke visita regularmente los principales cursos de flauta durante el verano.

En el 2005 lanzó su CD “*Within*” (Dentro de), el cual se convirtió en uno de los discos más vendidos de flauta⁷⁴ de acuerdo con Flute World. El disco cuenta con 12 pistas, incluyendo *zoom tube*.

En Catálogo de obras para flauta de Ian Clarke, se encuentran las siguientes:

Flauta sola

⁷³ *Ian Clarke: Biography*, en Miyazawa URL
<www.miyazawa.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1524&Itemid=3100>
[Consulta: 9 de septiembre del 2011]

⁷⁴ *Ian Clarke: Biography*, en Miyazawa...

The Great Train Race

Zoom Tube

Flauta y piano

Orange Down

Hypnosis

The Mad Hatter

Sunstreams

Sunday Morning

Spiral Lament

Touching the Ether

2 flautas y piano

Maya

Múltiples flautas

Within

Walk like this

Zig Zag Zoo

Flauta y CD

T R K s

Tuberama

*Within*⁷⁵

Zoom tube es una obra para flauta sola, su nombre original fue “*Groove tube*”⁷⁶ y está dedicada por Ian Clarke a su esposa. Es una obra influenciada por *rhythm & blues*, Bobby McFerrin, Stockhausen, Robert Dick, Ian Anderson y la música sudamericana, entre otros.

⁷⁵ Ian Clarke, *Flautist/Composer, Publications* en Ian Clarke URL
<www.ianclarke.net/publications.html> [Consulta 23 de septiembre del 2011]

⁷⁶ Monrier, “Three works for flute... p. 24

Lo que el compositor buscó lograr, fue que la flauta realice un *groove*,⁷⁷ tanto como un guitarrista podría, para ésto fueron necesarias técnicas extendidas.

Quando la voz humana es usada para el *groove*, una serie de vocalizaciones percusivas, son empleadas para imitar los tambores o son usadas como interjecciones para sugerencias rítmicas adicionales. Por lo tanto, *note bending*, una serie de articulaciones y la voz van a necesitarse para la ejecución de la obra...⁷⁸

Los efectos incluidos en *Zoom Tube* son:

Breathy tone, en el cual el sonido residual es el sonido del aire precipitado sin el tono normal de la flauta. Para facilitar el efecto, se necesita posicionar la mandíbula hacia arriba y hacia el frente, para que los dientes de abajo casi toquen de frente los dientes de arriba. Si uno o dos armónicos aparecen, pueden ser parte de la misteriosa calidad total.

Multifónicos/cantando, en la pieza aparecen multifónicos solos y multifónicos en los que a la vez el compositor requiere que el flautista cante. No hay que esperar que los multifónicos suenen como dos flautistas tocando a la vez, los multifónicos cuentan con un color por sí mismos.

Note bending, se utiliza para hacer cambios en la afinación de algunas notas, ya sea sobre una sola nota, o para pasar de una nota a otra. El compositor sugiere algunas digitaciones en la partitura.

Articulaciones, éstas pueden ser de 3 formas, la primera: con muy poco, o sin sonido, especialmente cuando se encuentran las “notas sin cabeza”; la segunda: con la embocadura en posición para hablar, ejecutando varios sonidos percusivos con el aliento de varias intensidades; y el tercero: con la embocadura y el tono “normal” de la flauta.

⁷⁷ “Un no-especificable pero ordenado sentido de algo que es sostenido en un modo distintivo, regular y atractivo, trabajando para llamar la atención del oyente”.

⁷⁸ Ian Clarke, *Zoom Tube*, (Just Flutes, 2004).

Notas sin neuma y notas fantasma, cuando aparece la ausencia de la neuma en la nota es cuando se indica una nota fantasma, donde un sonido ligero y amortiguado aparece, usualmente aparece con la articulación “ke”.

Al indicar una nota la neuma cruzada por una línea, indica que hay que tocarla con *breathy tone*.

Cuartos de tono, se sugieren las digitaciones para las notas de los cuartos de tono, pero no son definitivas, se pueden encontrar digitaciones que se adapten mejor a algunas personas. Las alternativas que vienen con algunas llaves abiertas existen para evitar que se escuche un efecto *de glissando*.

YOW!!!, es una exclamación producida por un solo vocal!

F# agudo, no es necesario alcanzar un *fa#* limpio, es correcto realizar un sonido explosivo con el aliento. Y por el bien de la salud auditiva, no se debe practicar por tiempo prolongado.

Jet Whistle, se origina al cubrir todo el agujero de la embocadura con la boca y soplar explosivamente. Rotar la flauta hacia fuera producirá armónicos más altos.

ANÁLISIS

Zoom Tube cuenta con una estructura ternaria **A - B - A'** cada parte cuenta con dos subdivisiones a su vez. La tonalidad de la obra no se sitúa del todo en una escala bien temperada, debido a los cuartos de tono, pero en el cuadro siguiente se mencionan los centros sonoros y las escalas usadas en cada sección. En cuanto al ritmo de la obra, aunque tiene un carácter de improvisación, está claramente determinado, con excepción de la introducción.

Forma	# de compás	Centro Sonoro	Escala	Compás	
INTRODUCCIÓN DE LA OBRA	1 - 2	<i>re</i>	_____	_____	
PARTE A		3 - 8	<i>mi</i>	Pentatónica menor en <i>mi</i>	$\begin{matrix} 2 & 4 \\ 4 & , & 4 \end{matrix}$
	Parte A	9 - 11	<i>mi</i>	Escala de blues en <i>mi</i>	$\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$
	I de la	12	<i>la y fa</i>	<i>La Mayor y fa</i> por ¼ de tono	$\begin{matrix} 9 \\ 8 \end{matrix}$
	TEMA	13 - 18	<i>mi</i>	Pentatónica menor en <i>mi</i>	$\begin{matrix} 2 & 4 \\ 4 & , & 4 \end{matrix}$
		19 - 21	<i>mi</i>	Escala de blues en <i>mi</i>	$\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$
	puente	22	<i>fa</i>	<i>fa menor</i> por ¼ de tono	$\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$
	de A	23 - 30	<i>la y re</i>	_____	$\begin{matrix} 9 & 3 & 4 \\ 16 & , & 8 & , & 8 \end{matrix}$
	TEMA II	31- 34	<i>fa</i>	_____	$\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$

PARTE B	INTRODUCCIÓN DE B	35 – 46	<i>re y fa</i>	Cromática por $\frac{1}{4}$ de tono	$\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$
	TEMA I de B	47 – 50	<i>fa</i>	Cromática por $\frac{1}{4}$ de tono	$\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$
		51 – 57	<i>si</i>	<i>Si Mayor</i>	$\begin{matrix} 4 & 6 & 4 \\ 4 & 16 & 8 \end{matrix}$
	TEMA II de B	58 – 75	<i>fa #</i>	Escala de blues de <i>fa#</i> por $\frac{1}{4}$ de tono	$\begin{matrix} 4 & 5 \\ 4 & 4 \end{matrix}$
		76 – 78	<i>fa #</i>	Cromática por $\frac{1}{4}$ de tono	$\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$
	PARTE A'	SEGUNDA FRASE DEL TEMA I de A	79 – 82	<i>mi</i>	Pentatónica menor en <i>mi</i>
83 – 85			<i>mi</i>	Escala de blues en <i>mi</i>	$\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$
86			<i>la y fa</i>	<i>La Mayor y fa</i> por $\frac{1}{4}$ de tono	$\begin{matrix} 9 \\ 8 \end{matrix}$
CODA		87 – 93	<i>si</i>	<i>mi menor</i>	$\begin{matrix} 3 & 2 \\ 4 & 4 \end{matrix}$
		94 – 96	<i>mi</i>	<i>mi dórico</i>	$\begin{matrix} 2 \\ 4 \end{matrix}$

La pieza inicia con la introducción, la cual no cuenta con un compás, comienza con una nota larga en un *pianísimo* sobre *re* con un tono residual, que va aumentando de dinámica a *mezzoforte*, para luego bajar un poco y subir a *fortísimo* al mismo tiempo que se van destapando las llaves de la flauta hasta llegar a una afinación parecida a *la*. El compositor indica que la duración de la nota es de 20 segundo aproximadamente.

En el compás 3 comienza el tema principal de la pieza: el *Tema I de A*, se turna entre compases de $\frac{2}{4}$ y $\frac{4}{4}$, permanece en su mayoría en este último. El tema se desarrolla sobre una escala pentatónica menor de *mi*, la parte *A* comienza con un motivo melódico de dos cuartos y medio de duración, en la que aparece el primer multifónico, seguido de casi un compás de silencio antes de la segunda ocasión que la repite, a la que el compositor le agrega una anacrusa y alarga el final haciéndolo más concluyente. Para la tercera vez que se presenta la melodía, se ejecuta de nuevo la anacrusa con las articulaciones “*ke-cha-ka*” de notas fantasma, sin embargo el final es casi idéntico al de la primera vez; la cuarta vez que se presenta, Clarke cambia el ritmo de la anacrusa y el final es semejante al de la segunda muestra, seguido inmediatamente por una variación de la misma melodía a la que agrega más adornos, desarrollando así esta parte con una escala de blues sobre *mi*.

En el compás 12 cambia a $\frac{9}{8}$ y realiza un puente para pasar a la segunda frase del *Tema I de A*, el puente tiene su tonalidad en *La Mayor* durante los dos primeros tiempos y hace una escala por cuartos de tonos en el último tiempo. La segunda frase del *Tema I de A*, es igual a la primera frase, exceptuando que ahora hay que cantar la melodía mientras se toca, la indicación del compositor es: *with attitude* (con actitud).

Se puede apreciar un carácter de improvisación desde esta primera parte, el compositor va experimentando con la melodía a la que le va añadiendo adornos, anacrusas, finales distintos, etc. Así se puede distinguir como lleva al escucha desde la versión sencilla hasta la más elaborada.



Flauta. Motivo sencillo del Tema I de la parte A. Compás 3.



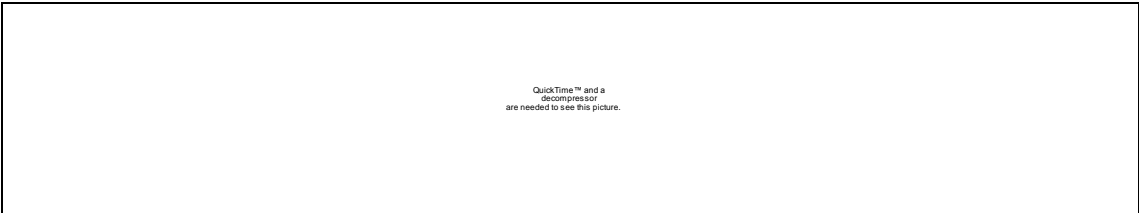
Flauta. Variación del motivo del Tema I de la parte A. Compases 19-20.

Al finalizar la segunda frase del *Tema I de A*, Clarke realiza otro puente, nuevamente tiene un compás de duración, esta vez en un compás de $\frac{4}{4}$ y es una escala descendente de *fa menor* por cuartos de tono. La segunda parte de *A* alterna entre los compases de $\frac{9}{16}$ y $\frac{3}{8}$, son dos semifrases idénticas de cuatro compases de duración cada una, en las que las notas del primer compás de $\frac{9}{16}$ y el de $\frac{3}{8}$ son las mismas, sólo cambia el ritmo, y en el último compás de la semifrase utiliza *re* medio sostenido y *re* $\frac{7}{8}$ mientras se canta a la vez. Esta sección finaliza con un *fa* agudo de dos compases y es la primera vez (de las dos veces que Clarke utiliza éste recurso en la pieza), en la que se toca y se canta algo distinto a la vez.

Al tocar una nota pedal y cantar en *glissando* desde la nota que se toca hasta una octava inferior y volver a subir, se produce un efecto en el que las ondas sonoras de lo que se toca y lo que se canta chocan entre sí para producir una tercera onda sonora, la cual se escucha como una nota en espejo a la que se canta. Éste efecto no se encuentra escrito en la partitura, ya que sucede en consecuencia de realizar el efecto que el compositor pide.



La instrucción del compositor del efecto. Compases 31 - 33.



Lo que se escucha al realizar el efecto requerido de los compases 31 - 33.

La parte **B** de la obra comienza con cuatro escalas por cuartos de tono, la primera y la

tercera son ascendentes, mientras que la segunda y la última son descendentes. Se producen con notas fantasma y se da una articulación sugerida. Las primeras tres dan una sensación mucho menos concluyente que la última, la cual tiene una articulación más pesada y se puede hacer un *rallentando*, que aunque no está escrito, se siente natural. La siguiente frase de B es un poco más melódica, adorna una escala cromática de *lab - sol - fa# - fa* con cuartos de tono y un ritmo sincopado, ya en el compás 51 aparece el armónico de *la - si* que nos remite al *Tema I* de la *parte A*, en esta sección cambia del compás $\frac{4}{4}$ a $\frac{6}{16}$ a $\frac{4}{8}$. Así el motivo del compás 51 se repite tres veces, cada en disminución en cuanto a la anterior.

En el compás 58 comienza la parte melódica de la *parte B*, es la más *groovie*, en la que repite un patrón rítmico-melódico de un compás de $\frac{4}{4}$ de duración, en la primera parte del compás se encuentra *fa#* repetido en notas fantasma con diferentes articulaciones, en la segunda parte del compás realiza un dibujo con cuartos de tonos que puede descender, hacer un bordado, ascender o subir y bajar cuando se trata de cambiar el centro tonal de *fa#* a *mi* y viceversa.

En la **figura a)** se puede apreciar como en el primer compás la parte que cambia es descendente; en el segundo, hace un bordado; en el tercero es de nuevo descendente y por último en el cuarto hace el puente para cambiar el centro sonoro a *mi*.



Figura a). Flauta. Compases 59 - 62.

El compás 72 es distinto a lo que se estaba llevando a cabo, tiene un motivo rítmico similar al del compás 47. En el compás 76 comienza una escala ascendente por cuartos de tono que se resuelve en el 78 con la segunda vez que se canta y se toca,

sólo que ahora comienza desde abajo y va ascendiendo. Seguido de esto sucede el solo vocal: **YOW!!!!**

La *parte A'* es idéntica a la segunda frase de *A*, finaliza en el compás 86, que da lugar a la *coda*, en la cual aparecen nuevas técnicas extendidas, como el uso de *fa* sobreagudo y el *jet whistle*. Al inicio de la *coda* se establece *si* como centro sonoro, Clarke lo sitúa en un compás de $\frac{3}{4}$ al inicio y cambia a $\frac{2}{4}$ al compás 90 en donde repite la misma escala cuatro veces en crescendo al ir haciendo las articulaciones cada vez más explosivas, a esto sigue el *jet whistle* que va del *si* grave de la flauta al *si* agudo, y termina con una escala de *mi dórico* descendente hasta llegar a la nota *mi* en *sffz*, la cual fue el centro sonoro del *Tema I de A*.

Dado que la obra es de un carácter libre y de improvisación, creo admisible cambiar la palabra del grito a una con la que el intérprete se sienta cómodo y con *groove*, como “YIA-AW” o “AHHHG”. Además hay que tener en cuenta que las articulaciones escritas en la partitura son sugeridas, y de querer probarlas hay que tener en cuenta el alfabeto fonético del inglés, ya que es el idioma que el compositor tenía en mente cuando escribió las articulaciones.

Por ejemplo:

Articulación escrita	Pronunciación
“ke”	/k i:/
“ka”	/k a:/
“du”	/d ʊ/

BIBLIOGRAFÍA

Ian Clarke, *Zoom Tube*, Just Flutes, 2004.

Dunnavant, Jessica “Composer and Flutist Ian Clarke”, *Flute Talk*, vol 28 No. 7, 2009.

Monier, Shelly L. “Three Works for Flute by Ian Clarke: An Analisis and Performance Guide”, PhD diss., University of Nebraska at Lincoln, 2010.

BIBLIOGRAFIA ELECTRÓNICA

Ian Clarke: Biography en *Miyazawa* URL

<www.miyazawa.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1524&Itemid=3100> [Consulta: 9 de septiembre del 2011]

Ian Clarke, Flautist/Composer, Publications en *Ian Clarke* URL

<www.ianclarke.net/publications.html> [Consulta 23 de septiembre del 2011]

Kernfeld, Barry, “*Groove*” [en línea] Groves Music Online, (2007-2011), Dirección

URL < <http://www.oxfordmusiconline.com> > [Consulta: 23 de septiembre del 2011]

TANGO FANTASÍA
para flauta y piano
(1925)

JACOB THUNE HANSEN GADE
(1879-1963)

En el presente trabajo se incluye la historia del tango durante los años de vida de Jacob Gade, así como la biografía del compositor y una breve descripción del tango en cuanto a su estructura, seguido de un análisis armónico, melódico y de forma, para finalizar con una sugerencia de interpretación.

No se conoce una etimología precisa de la palabra “tango”, es posible que la palabra sea de origen africano, es una teoría apoyada enérgicamente por el historiador argentino Ricardo Rodríguez Molas. En el mapa actual de África “tango” es un topónimo que se puede encontrar en Angola y en Mali; otra posibilidad es que el tango viene del portugués *tangere*, que significa “tocar”; una cuarta posibilidad es que “tango” sea simplemente una onomatopeya, ya que imita el golpe del instrumento de percusión usado por los africanos para marcar el ritmo de sus candombes⁷⁹. Cualquiera que fuera su origen, la palabra “tango” adquirió el significado estándar del lugar en donde los esclavos se reunían para bailar.⁸⁰

El tango surgió alrededor de 1870 cuando en los arrabales de Buenos Aires se comenzaban a mezclar danzas de distinto origen, como el candombe, la habanera, la milonga, los tangos andaluces y un poco de música italiana.

La habanera es un baile lento en ritmo de $\frac{2}{4}$ que llegó a Buenos Aires gracias a los marineros cubanos que navegaban la ruta comercial entre el Caribe y el Río de la Plata. Las payadas son largas improvisaciones con acompañamiento de guitarra, llevadas por los gauchos del campo a la ciudad, donde se convirtieron en milongas, una danza muy popular bailada por los compradritos: se le considera la antepasada

⁷⁹ El candombe es un baile de coreografía complicada e improvisada, con un ritmo muy marcado, cuyo baile no incluía contacto físico.

⁸⁰ Horacio Arturo Ferrer, *El libro del tango: historias e imágenes*, Buenos Aires, (Ossorio-Vargas, 1970) pp. 41

más cercana del tango. Posteriormente, durante la segunda mitad del siglo XIX llegaron a Buenos Aires compañías de teatro españolas, las cuales incluyeron en sus funciones tangos andaluces, que son variaciones de habaneras más alegres y desenfadados.

A pesar de su origen arrabalero, el tango salió poco a poco de su ámbito vulgar. Su popularidad entre la clase alta surgió cuando los jóvenes de acomodada situación se acercaron a los barrios marginados para divertirse en prostíbulos y enredarse en peleas; ahí aprendieron a bailar tango, y fueron ellos quienes lo llevaron a París, donde hizo furor en las pistas de baile en los años 1913 y 1914. Éste baile exótico que se baila en pareja, fue adoptado inmediatamente por los parisinos quienes lo convirtieron en una moda avasalladora, con esto vino la vestimenta, la falda con un largo tajo para facilitar el paso, el color naranja amarillento, los postres, los tes y las fiestas representativas del tango. Países como Italia, Alemania e Inglaterra también adoptaron esta moda, con lo que profesores argentinos inauguraron academias en toda Europa. Ya para 1914 el tango se posicionó en Estados Unidos.

Después del éxito en París, el tango en Argentina llegó a una nueva etapa donde las orquestas típicas se trasladaron de los burdeles a los cabarets del centro. A los músicos de entre 1880 a 1920 que no tuvieron instrucción académica, como Roberto Firpo, Agustín Bardi, Francisco Canaro y Eduardo Arolas, se les llamó la Guardia Vieja, fueron en su mayoría hijos de inmigrantes italianos que improvisaban con sus instrumentos.⁸¹

En 1920 comenzó un movimiento renovador con el cual los músicos adquirieron una formación académica, para dar origen al tango-canción, un género dramático y trístico. Cuatro años más tarde se inauguró la Guardia Nueva, a cuya orquesta se introdujo la polifonía y el contrapunto, con lo cual la improvisación dejó de ser primordial. En los años 30 las orquestas se agrandaron y sus intérpretes se popularizaron a través de la radio y de sus grabaciones, los tangos fueron cada vez más alegres y pensados para que el público los pudiera bailar.

⁸¹ Hoss de le Comte, *El Tango...* p. 12

A partir de 1950 empezó la época de la llamada Vanguardia liderada por Astor Piazzolla, las grandes orquestas fueron reemplazadas por grupos más reducidos y se comenzaron a dar conciertos de tango. Fue la era de los solistas sobresalientes.⁸²

Jacob Gade nació en Vlejel, Dinamarca el 29 de noviembre de 1879 y falleció el 20 de febrero de 1963; perteneció a una familia de músicos por lo que desde temprana edad comenzó a tocar y fue integrante de un grupo musical. A la edad de 9 años debutó como trompetista y un año más tarde fue invitado a Copenhague para ser solista en la orquesta de La Guardia de Tivoli Gardens, un famoso parque de diversiones. A los 12 años recibió clases de violín por parte de su padre y más tarde de profesores de mayor conocimiento; posteriormente Gade se mudó a la capital en busca de una reputación.

Comenzó a componer música campestre, polcas y ritmos similares, y tuvo la ambición de ser director de orquesta y de escribir valsos. Debido a su ínfimo capital, dormía en las entradas de los edificios; trabajó en pequeñas cafeterías y al cumplir 18 años adquirió vínculos con la gente del medio, quienes lo convocaron a tocar en una opereta en Frederiksberg, el centro nocturno de la diversión de aquel entonces.

Su primera canción editada fue *Da el sol en las uvas maduras* con letra de su descubridor, Lorry Feilberg (1859-1917); fue un tema muy popular con la voz de Elna From, una actriz de teatro con la que Gade tuvo 3 hijos. Se separó de ella en 1906 y dos años más tarde en Cristianía, la entonces capital de Noruega, se casó con otra actriz: Mimí Mikkelsen, con la que vivió hasta enviudar en 1951.

Gade integró varias orquestas hasta dirigir la suya propia en 1903, con la que siguió en la creación y difusión de la músicaailable. Hacia 1909, gracias al reconocimiento por su trabajo, fue contratado por el famoso Hotel Bristol, ubicado frente a la plaza principal de Copenhague.

A la edad de 30 años buscó profundizar sus conocimientos musicales y tras ser

⁸² Hoss de le Comte, *El Tango...* p 15

rechazado por el Real Conservatorio de Música Danesa, debida a su edad, acudió a Max Schöler (1882-1972), un importante concertista de la época.

En 1914 comenzó a dirigir orquestas teatrales, así como orquestas en los cines más importantes de proyecciones mudas: al mismo tiempo dio una serie de conciertos como solista. Como compositor atravesó una etapa en la que compuso vales con títulos en francés, utilizó varios pseudónimos como Maurice Ribot, León Bonnard, James Wellington, Fred Marshall y Jascha Tjenko, Gade dijo que éstos nombres lo hacían más conocido, ya que le daban un toque internacional. El principal diario de la ciudad se refirió a él como *El rey del vals*.

En 1919 viajó a Nueva York, donde integró orquestas en los cines hasta llegar a formaciones con 80 músicos, y fue elegido por concurso para integrar la Orquesta Filarmónica de Nueva York durante dos años, durante los cuales sólo se dedicó a la ejecución de música clásica.

Posteriormente regresó a su país para dirigir la orquesta del Cine-Teatro Palace, en donde compuso y arregló música para las proyecciones de los filmes, fue en ésta época cuando creó el *Tango Fantasía*, también conocido como *Celos*. Después de ésta obra se dedicó a componer retirado en una casa campestre, fue allí donde compuso *Rapsodietta* y el tango *Romanesca*, los cuales fueron editados en Copenhague y en París. En 1939 volvió a Estados Unidos en donde le ofrecieron editar su producción entera.

El 8 de abril de 1940 regresó a su país, al día siguiente los nazis invadieron Dinamarca, mientras tanto él radicó en la isla de Fiskerleje donde continuó componiendo tangos como: *Caprichoso*, *El Matador*, *Tango Charmeuse*, *Little Mary Anne*, *Azucena* y *Tango Glamour!*”

Al redactar su testamento en 1956, incluyó en su voluntad que todos sus bienes y derechos futuros fueran para una fundación creada con su nombre, para ayudar a músicos jóvenes y talentosos, respecto a esto mencionó:

Aún me acuerdo de las dificultades de tipo económico

y educacional que tuve de joven, cuando llegué a Copenhague con el propósito de crearme un medio de vida con la música.

Con respecto al tango *Celos*, se cuenta que Gade estuvo en descanso en Cristianía alejado de la ciudad, cuando leyó una noticia que narraba cómo un hombre había matado a su mujer por celos, esta idea de que los celos fueran tan fuertes como para dejarse llevar así por ellos no salía de la cabeza de Gade, así que se sentó a componer y en una sola tarde terminó su famoso tango: *Celos*.

Este tango fue un éxito mundial, encargado para la producción de la película *Q. el hijo del zorro* con Douglas Fairbanks y Mary Astor, se interpretó por primera vez el 14 de septiembre de 1925 en el estreno de la película: colocó a Dinamarca en el mapa mundial de la música. Sus derechos de autor fueron tan importantes que en la década de los 70 se calculaba que la canción debía emitirse al menos, una vez por minuto en algún radio del planeta.

Celos fue creada como una obra instrumental, pero posteriormente en cada país le pusieron letra a gusto y preferencia comercial.⁸³ La mayoría de los tangos se estructuran en dos partes de 16 compases, dos frases de 8 compases cada una, su estructura usual es **A B A B**, al inicio se componían tangos de 3 partes, con un *trío* como tercera parte. Desde 1925 ya no se escriben de esta manera, aunque a veces se agregan introducciones, puentes y codas, como es el caso del *Tango Fantasía*.

El compás del tango en su origen fue de $\frac{2}{4}$, el mismo compás que la habanera, pero posteriormente se comenzó a escribir en $\frac{4}{4}$. Existen tres tipos de tango, el tango-milonga, el cual comúnmente no tiene letra y es fuertemente rítmico; el tango-romanza, que es un tango melódico y sin letra; y el tango-canción, que es una melodía simple con letra.⁸⁴ *Celos* pertenece al segundo tipo, el de tango-romanza.

Tango Fantasía se compuso en *fa menor* y en un compás de $\frac{2}{4}$ en su mayoría, tiene una estructura binaria. La estructura desarrollada es de la siguiente forma:

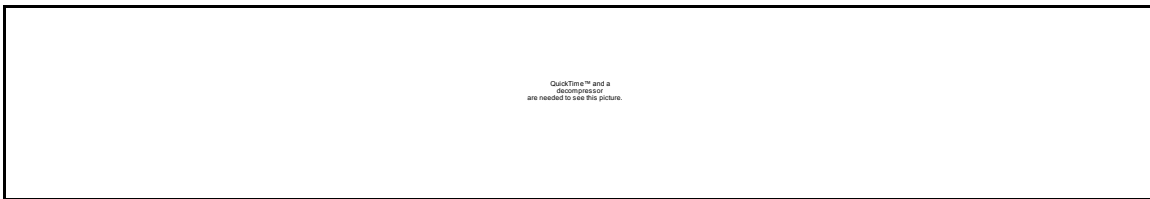
⁸³ David Pinsón Ovejero, Néstor Pinsón “Jacob Gade el desconocido creador de Celos” en *Todo Tango, Las Historias*, URL <www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/jgade_creador_celos.asp> [Consulta: 15 de agosto del 2011]

⁸⁴ Hoss de le Comte, *El Tango...* pp 19

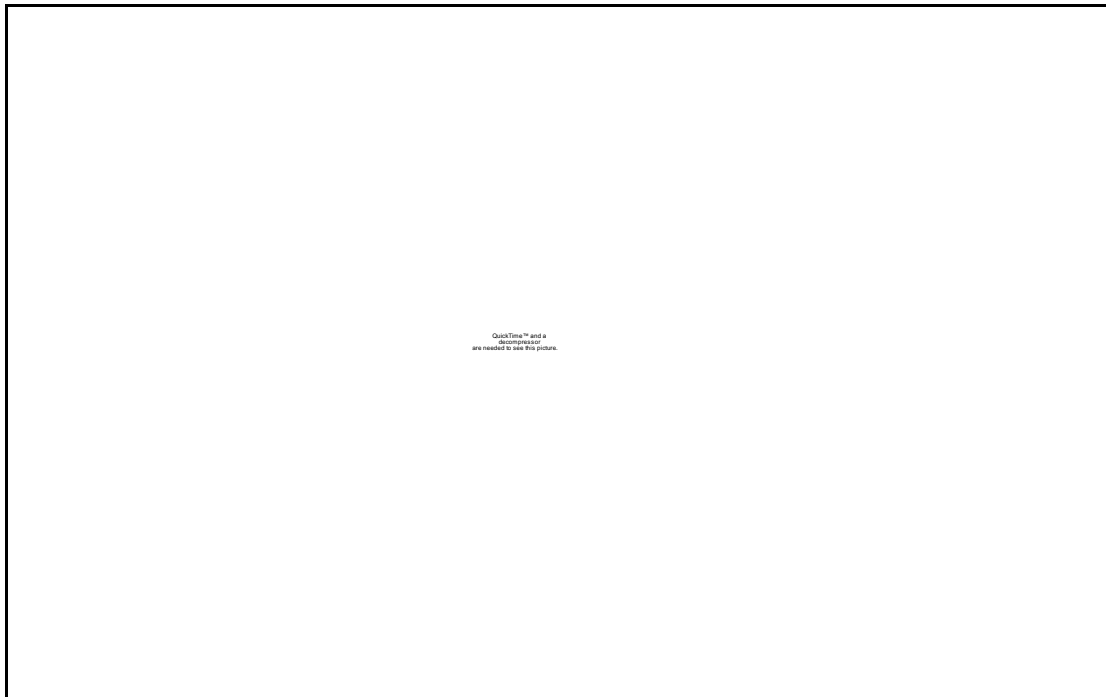
Introducción - Tema A, Var. I, Var. II - Tema B, Var. I, Var. II, Var. III - Coda.

ANÁLISIS

Tango Fantasía comienza con una introducción de 13 compases, en la que aparecen dos motivos principales: el primer motivo, que es con el que inicia la pieza, y que concluye en *Reb Mayor*, y el segundo, que comienza en el compás 5, y tiene su primer semifrase en *fa menor* y la segunda en *sib menor*, en ambos motivos la flauta aparece con muy poco acompañamiento del piano. A partir del compás 11 Gade escribe la anotación “doloroso”. Esta última parte de la introducción se encuentra en *do menor*.



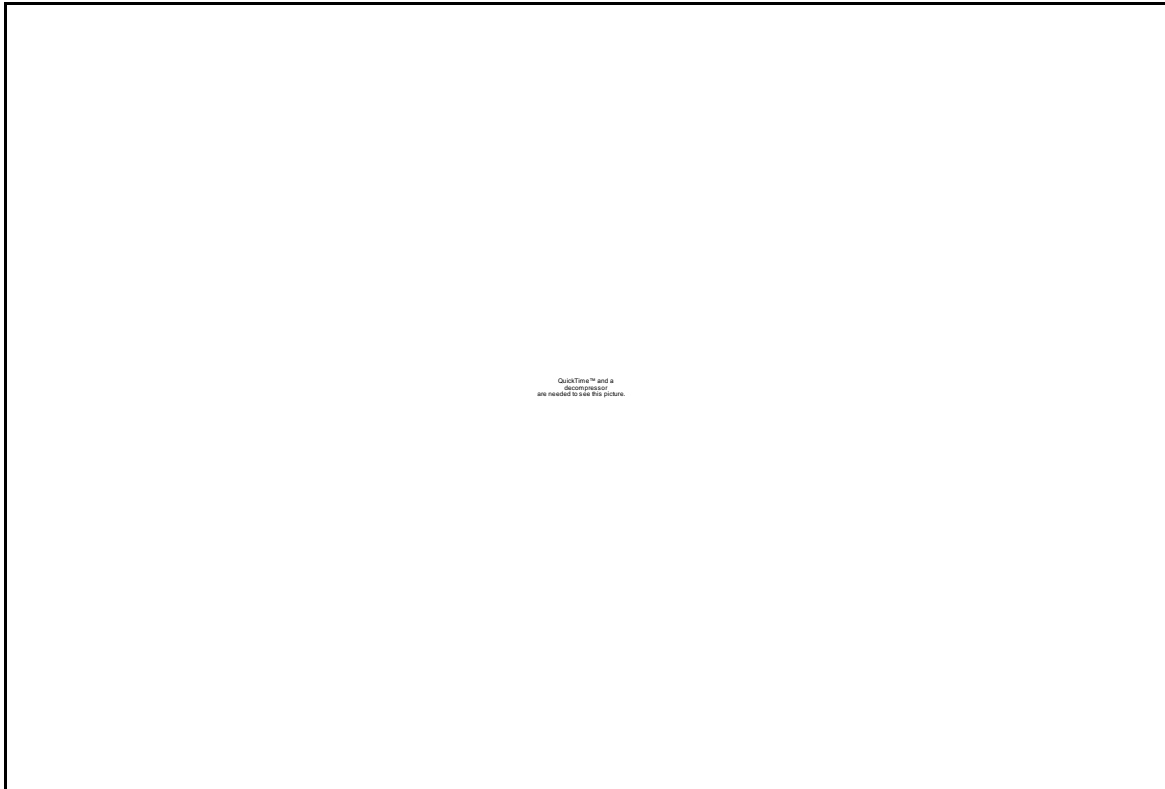
Flauta. Primer motivo de la introducción. Compases 1 - 2.



Flauta y piano. Segundo motivo de la introducción. Compases 5 - 9.

Con la anacrusa al compás 14 comienza el tema **A**, una melodía de tango que cuenta con 8 compases de duración y se encuentra en *fa menor*, posee dos compases de melodía cromática, el segundo y el último. En el compás 22 comienza la variación I

del tema, en la que la parte del piano queda casi igual y la flauta adorna los valores largos de la melodía con tresillos de treintadosavos en un registro más bajo que el de la melodía. La variación II comienza en el compás 32 y dura 16 compases ya que repite el tema dos veces, al igual que en la anterior. La variación está escrita en la flauta, ahora entre las notas del tema utiliza arpeggios en ritmo de seisillos de dieciseisavos.

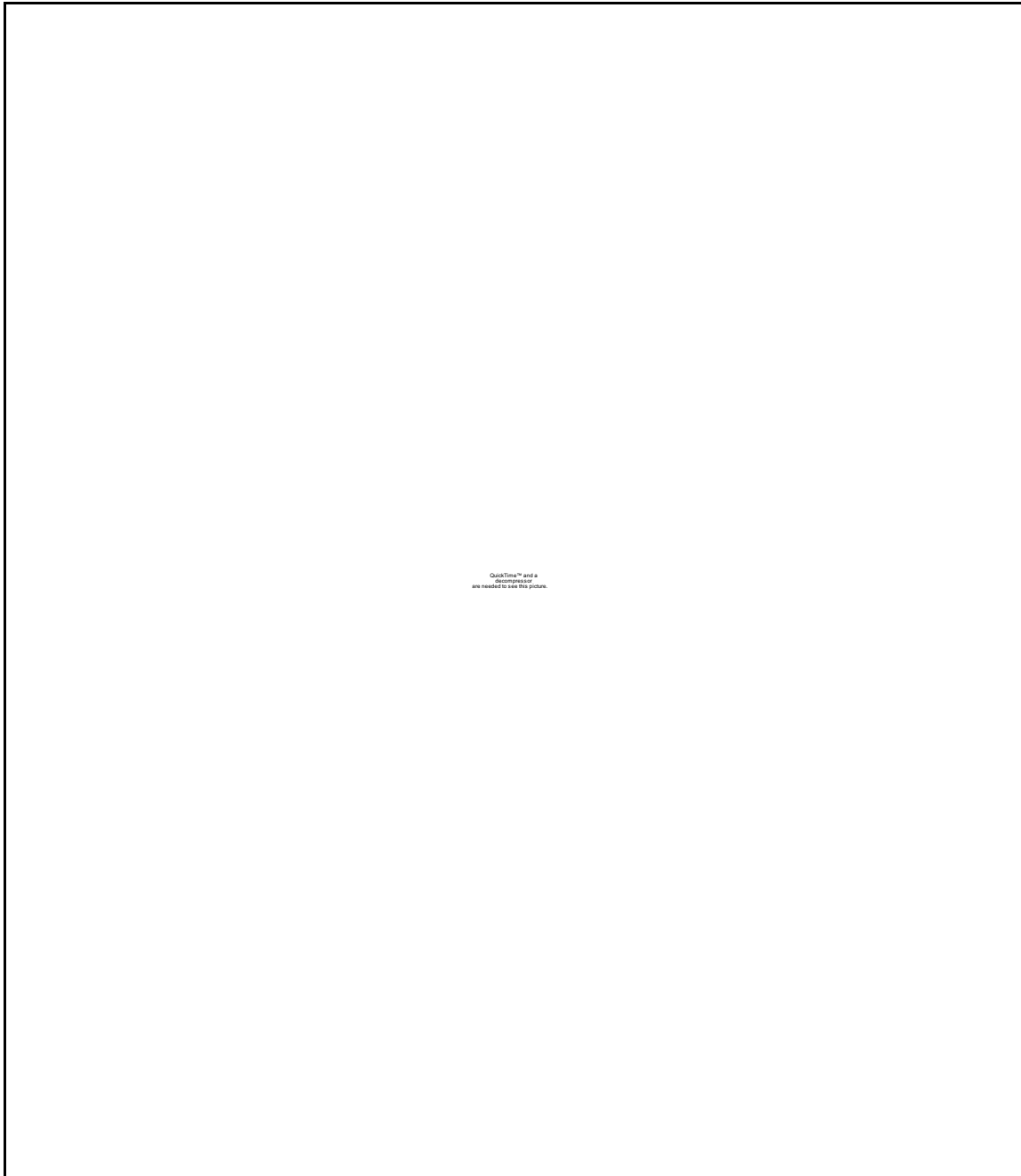


Flauta y piano. Tema A, tango. Compases 14 - 21.

En el compás 46 aparece el motivo de la introducción en la misma tonalidad que cuando apareció inicialmente, sólo que ahora la flauta no va sola, la acompaña el piano, y la frase es distinta a partir del compás 54.

La siguiente parte es la del tema **B** en *Fa Mayor*, una habanera de 16 compases de duración, dado que es una habanera, es un tema más lírico que el del tango del tema **A**. En el compás 78 comienza la variación I, aunque no es muy diferente que el tema, con excepción de dos detalles: el primero es que intercambian melodías el piano y la flauta momentáneamente, ya en el compás 82 la flauta retoma nuevamente la melodía principal, y el segundo es que en a la melodía de la flauta se le agregan algunos adornos. La variación II comienza en el compás 93, cambia de tonalidad a *Reb*

Mayor, ahora es el piano quien lleva la melodía principal mientras que la flauta lleva una melodía secundaria, en su mayoría con ritmos de treintaidosavos en donde se alternan arpeggios y escalas cromáticas. La variación III comienza en el compás 110, vuelve a *Fa Mayor* y durante la primera frase la flauta está escrita una octava más abajo que la del tema **B**. En el compás 118 sube a su registro original mediante una escala en ritmo de quinceillos, en el compás 122 el piano toma la melodía principal.



Flauta y piano. Tema B, habanera. Compases 62 - 77.

La *coda* comienza en el compás 126 con el primer motivo de la introducción, de

nuevo desemboca a la nota *reb*, aunque la tonalidad es *fa menor* y cambia el compás a 34. Durante toda la coda se va creando tensión, al inicio son dieciseisavos en la flauta mientras que en el piano lleva el tiempo con la mano izquierda y el contratiempo con la derecha. En el compás 136 cambia a un compás de 24, donde ahora la flauta lleva tresillos de octavos que suben y bajan cromáticamente, en el compás 144 vuelve a hacer dieciseisavos la flauta, pero con un efecto en donde se articula dos veces la misma nota. En el compás 150 cambia a *Fa Mayor* para concluir la pieza en el registro agudo de la flauta.

El *tango fantasía* es una obra muy emocional y dramática, como se puede apreciar desde la introducción. Por lo que es aceptable exagerar el *vibrato* en algunas partes como el *Tema A* y el inicio de la Introducción, de esta manera es más contrastante cuando se hace *dolce* la habanera del *Tema B*.

BIBLIOGRAFÍA

Ferrer, Horacio Arturo, *El libro del tango: historias e imágenes*, Buenos Aires, Ossorio-Vargas, 1970.

Hoss de le Comte, Mónica Gloria, *El Tango*, Argentina, Maizal Ediciones, 2001.

BIBLIOGRAFÍA ELECTRÓNICA

David Pinsón Ovejero, Néstor Pinsón “Jacob Gade el desconocido creador de Celos” en *Todo Tango, Las Historias*, URL
<www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/jgade_creador_celos.asp>
[Consulta: 15 de agosto del 2011]

PROGRAMA DE MANO

POEMA, CHARLES GRIFFES

En obra del estadounidense Griffes, predominó al inicio la tradición alemana-romántica. Posteriormente el impresionismo y más tarde la música del oriente. Experimentó con la música de los indios americanos y finalmente se probó la música absoluta en donde exhibió un estilo rígido, disonante y acercándose a la atonalidad. Griffes, cursó su educación musical en Alemania, dejó a un lado su carrera como pianista para dedicarse de lleno a la composición. Regresó a Nueva York a componer y a trabajar en escuelas de música.

En 1919 se estrenó el *Poema para flauta y orquesta* por Georges Barrere, fue bien recibida por el público y los críticos, esta obra de forma libre puede dividirse en 7 secciones, en las que aparecen dos temas recurrentes, el del *Tema A* en *do# menor* y el *Tranquillamente en la menor*, los cuales aparecen en la *primera sección*. Cada una de las siguientes secciones cuentan con su propio carácter, las dos secciones de la parte media se encuentran en escalas modales.

En cuanto a la armonía de la pieza, el compositor juega con los colores que provienen de alterar algunas notas de la escala. Utiliza tanto escalas mayores y menores como modales, otro recurso recurrente, es la superposición de acordes, y en algunos fragmentos utiliza resoluciones no usuales en las que no resuelve las disonancias del todo.

SONATA APPASSIONATA EN FA# MENOR, SIGFRID KARG-ELERT

El compositor Aleman, Sigfried Karg- Elert, fue el mas joven de sus 12 hermanos, algunos de sus maestros fueron: Eduard Grieg y Carl Reinecke. Escribió muchas obras para *harmonium* y para organo.

Su catálogo para flauta se limita a los *30 Caprichos para Flauta Sola* Op. 17, los cuales escribió para un amigo suyo que estuvo al servicio militar durante la guerra, y la *Sonata Appassionata*, también para flauta sola.

Esta sonata fue escrita en un solo movimiento, que cuenta con una forma *A - B - A'*, dando así la impresión de que fueran tres movimientos como en una sonata, alternando alternando rápido - lento - rápido. La parte *A* se compone de dos partes, la primera es sólo un poco más lírica que la segunda. La obra inicia directamente con el tema principal de cuatro compases de duración.

Elert no define la armonía tajantemente, sino hasta el final, ya que las escalas que utiliza siempre vienen con una alteración más, distinta a la armadura original de la tonalidad, igualmente utiliza muchas alteraciones accidentales debido a los puentes cromáticos y a las progresiones que une unas con otras por medios tonos. En general a lo largo de la pieza, Elert utiliza dos motivos similares en distintos momentos, y en lugar de repetirlo a la tercera vez lo cambia. Este recurso lo utiliza en motivos de medio compás, de un compás, de dos compases o hasta de tres compases de duración.

SONATA EN SOL MAYOR PARA DOS FLAUTAS Y CLAVECÍN BWV 1039, J. S. BACH

Existe una versión de la sonata para viola da gamba y clavecín, la BWV 1020. Acerca de cual de las dos versiones es la original, y cual es el arreglo: Stinson opina que la *sonata BWV 1027* tiene todas las asignaciones de una "versión revisada", contiene considerablemente más indicaciones de ornamentos y de articulaciones que la *sonata BWV 1039*. Por lo que se sabe del proceso de composición de Bach, es más probable que haya agregado estas indicaciones en el transcurso de la revisión, a que hubiera removido alguna. Se concluye que la *sonata BWV 1027*, es en esencia una versión ornamentada del clavecín de la *sonata BWV 1039*.

Sin embargo, existen opiniones opuestas. Ulrich Siegele declaró que el original no es ni la *sonata BWV 1039* ni la *sonata BWV 1027*, sino una sonata perdida en *Bb mayor para dos flautas de pico y continuo*. Siegele no cuestionó la autenticidad de la *sonata BWV 1027*, aunque afirmó que Bach la arregló de la sonata perdida para flautas de pico y no de la *sonata BWV 1039*. Por otro lado Hans Eppstein, propuso, concordando con Siegele, que la *sonata BWV 1039* no es una versión original de Bach, pero argumentó que el original perdido fue probablemente una sonata para dos violines y continuo en *G mayor*.

Posteriormente, Stinson opinó que el trabajo de Eppstein es convincente, aunque descabellado, y que no hay evidencia en contra de la autoría de Bach en cuanto a la *sonata BWV 1039*, aunque de haber razones para dudar, sería su *bajo figurado*.

La *sonata BWV 1039* esta compuesta bajo el modelo Italiano de la *Sonata da chiesa* que Corelli dejó, con 4 movimientos en el orden: Lento, Rápido, Lento, Rápido. El primer movimiento se encuentra en un compás de $\frac{12}{8}$, a diferencia del primer

movimiento de las sonatas que, generalmente, se escribían en ⁴. Su estructura es **a -b -c / a- b- c** – coda. Durante el barroco era usual encontrar que los primeros o segundos movimientos de las sonatas se escribieran de forma contrapuntística, el segundo movimiento es un ejemplo de esto, cuenta con una estructura semejante al último movimiento. Durante ambos movimientos, entre cada presentación del tema principal se intercalan otros motivos temáticos que son constituidos por las dos flautas en una sola melodía, en contraste con el tema principal de estos movimientos que requieren sólo de una flauta. El tercer movimiento, es el único que está escrito en el relativo menor de la tonalidad de la sonata, *mi menor*. Durante todo el movimiento se van repitiendo arpeggios a través de varias tonalidades. Las flautas suceden por imitación a una distancia de dos tiempos mientras que el bajo va perpetuando una larga línea descendente.

EL JARDÍN DEL PASAJE PÚRPURA, HEBERT VÁZQUEZ

Hebert Vázquez nació en Uruguay y se nacionalizó mexicano posteriormente. Cursó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de México, así como en la Universidad Carnegie-Mellon en Estados Unidos y en la Universidad de la Columbia Británica en Canadá. De estos países ha gozado de numerosas becas y distinciones. Entre sus maestros destacan: Mario Lavista, Marco Antonio Anguilano, Leonardo Balada y Lukas Foss.

La obra fue dedicada al compositor y flautista mexicano, Salvador Torre. La imagen mental que Vázquez tomó como punta de partida fue la de un jardín japonés con un sendero flanqueado por cerezos en flor, de ahí la idea del “pasaje púrpura”. La partitura comienza con la siguiente anotación “*Sentado en el jardín del pasaje púrpura escucho multiplicarse el silencio*” La cual es una referencia al poema de Wang Wei que acompaña la partitura del *Canto del Alba: Sentado solo, entre los bambúes / toco el laúd, y silbo, silbo, silbo. / Nadie me oye en el inmenso bosque, /pero la blanca luna me ilumina.*

Durante la primera sección de la obra, el tratamiento instrumental concuerda con el concepto de *megainstrumento* mixto de Vázquez, del cual menciona: “...su función principal es extender las posibilidades técnicas de los instrumentos individuales que los constituyen, así como la creación de nuevas posibilidades, mientras se conservan las características específicas de “personalidad” de los instrumentos originales.” Así al escribir ritmos irregulares en la flauta y la guitarra, se embonan para hacer una sola

línea.

En esta obra contemporánea, el flautista hace uso de técnicas extendidas, como *tounge-ram*, aire afinado, sonido cantado, frulato, *pizzicato* de labios y multifónicos. Mientras que al guitarrista le pide *pizzicato alla Bartok* y *pizzicato* con la mano izquierda. La obra va de mayor a menor en cuanto al rango del intervalo de altura, el registro de los instrumentos, y la escala que utiliza, se puede dividir en siete partes, cada una con uno o varios centros sonoros.

ZOOM TUBE, IAN CLARKE

La juventud de Ian Clarke estuvo marcada tanto por compositores clásicos, como por grupos de rock, tales como Pink Floyd, comenzó una banda de rock llamada *Ultravox* en la que comenzó a tocar, improvisar y componer. Clarke, además de tener una licenciatura en flauta, cuenta con una en matemáticas de la que se graduó con honores.

De acuerdo con Clarke, esta obra fue influenciada por *rhythm & blues*, Bobby McFerrin, Stockhausen, Robert Dick, Ian Anderson y la música sudamericana, entre otros. Las técnicas extendidas utilizadas en esta obra, son manejadas para fines completamente diferentes que en el Jardín del Pasaje Púrpura, a pesar de que se repiten la mayoría de los efectos.

Zoom Tube es una obra con una forma ternaria: **A - B - A'**, cuenta con una introducción y una coda. Se puede apreciar un carácter de improvisación, el compositor va experimentando con el tema principal, el cual inicia con una escala pentatónica menor de *mi*, durante **A** le agrega una anacrusa, distintos finales, adornos, cambia a una escala de blues sobre *mi*, y por último pide que se cante mientras se toca, así se escucha como pasa desde la versión sencilla del tema, hasta la mas elaborada.

TANGO FANTASÍA

El tango nació alrededor de 1870 como una mezcla de danzas como el candombe, la habanera, la milonga, los tangos andaluces y un poco de música italiana, tuvo mucho éxito en el mundo, sobretodo en Argentina y Paris.

Jacob Gade nació en Dinamarca en 1879, comenzó a tocar la trompeta desde temprana edad y rápidamente llamo la atención, fue invitado a Copenhague para ser solista en la orquesta de La Guardia de Tivoligardens. Gade integró varias orquestas

hasta dirigir la suya, con la que continuó en la creación y difusión de músicaailable. Comenzó a dirigir orquestas en los cines más importantes de proyecciones mudas, al mismo tiempo dio una serie de conciertos como solista.

Tango fantasía o *Celos*, fue un éxito mundial, un encargo para la producción de la película *Q. El hijo del zorro*, se interpretó por primera vez en 1925 en el estreno de la película. *Celos* colocó a Dinamarca en el mapa mundial de la música, Sus derechos de autor fueron tan importantes que en la década de los 70 se calculaba que la canción debía emitirse al menos, una vez por minuto en algún radio del planeta. Fue creada como una obra instrumental, aunque posteriormente en cada país le aplicaron letra a gusto y preferencia comercial.

Existen tres tipos de tango, el tango-milonga, el cual comúnmente no tiene letra y es fuertemente rítmico; el tango-romanza, que es un tango melódico y sin letra; y el tango-canción, que es una melodía simple con letra. *Celos* pertenece al segundo tipo. Tiene una forma binaria, la cual desarrollada es: *Introducción - Tema A, Variación I de A, Var. II de A - Tema B, Var. I de B, Var, II de B, Var, III de B – Coda*. La parte *A* es un tango y la parte *B* es una habanera.