

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**NOTAS AL PROGRAMA**

*Que para obtener el título de:*

***LICENCIADO INSTRUMENTISTA***

***FLAUTA TRANSVERSA***

***Presenta:***

**Juan Humberto Méndez Juárez**

***Asesores***

***Dr. Samuel Pascoe Aguilar (Notas al programa)***

***Mtro. Miguel Ángel Villanueva Rangel (Recital público)***



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

La música debe ser espejo de virtud y alto espíritu.  
Si la música ha de hablarnos de algo, es de la heroica  
lucha del hombre por trascender su fragilidad.

Emmanuel Kant

*Dedicatoria:*

*A la memoria de mi abuelo Juan Méndez Aguilar,  
ejemplo de vida, trabajo y fortaleza.  
Gracias por heredarme  
la música como  
forma de  
vida.*

*A Esperanza y Humberto, mis padres. A Silvia y Lupita,  
mis hermanas, gracias por tanto cariño,  
por su incondicional apoyo,  
sacrificio y confianza.*

*A la familia Juárez Aveleyra  
y a la Familia Méndez ,  
Gracias por  
todo.*

*A la memoria de Luis Mario Sánchez,  
mi primer maestro.  
Gracias por tus  
consejos.*

## *Agradecimientos*

*Con especial agradecimiento a mis maestros; Miguel Ángel Villanueva  
Violeta Cantú, Héctor Jaramillo y Sergio Cárdenas,  
quienes con sus enseñanzas, regaños  
y palabras de aliento,  
hicieron posible  
este sueño.*

*Agradezco infinitamente al Programa Universitario México Nación  
Multicultural, y al Sistema de Becas para Estudiantes Indígenas,  
por el apoyo brindado, por valorar las diversas raíces  
Indígenas y por promover su reconocimiento y  
conservación dentro y fuera  
de la UNAM.*

*Agradezco a todos mis compañeros y amigos de la ENM  
por estos maravillosos años en los que hemos compartido  
alegría, tristeza, logros y fracasos, así como  
a mi otra familia; los Miranda Reyes,  
por el cariño y los buenos momentos.*

*A José Mauricio Miranda, por su compromiso  
y profesionalismo con la música.*

*Gracias Mónica Meráz, por aquellos comentarios  
siempre sinceros y acertados, por el apoyo  
que me brindaste. Y sobre todo,  
por tu amistad verdadera.*

*A Vicky Bonilla; gracias por las lecciones de vida*

*Programa*

**Fantasia No. 2 en La menor TWV 40:3**

*grave-vivace-adagio-allegro*

**Georg Philipp Telemann**

**(1681-1767)**

**Fantasia No. 3 en Si menor TWV 40:4**

*largo-vivace-largo-vivace-allegro*

**Fantasia No. 11 en Sol mayor TWV 40:12**

*allegro-adagio-vivace-allegro*

**Toccata**

**para flauta y guitarra**

**Eduardo Angulo**

**(1954)**

**Vladimir Ibarra, guitarra**

**“La flauta de Pan” Op. 15**

**Sonata para flauta y piano**

**Jules Mouquet**

**(1867-1946)**

*Pan y los pastores (allegro giocoso)*

*Pan y las aves (adagio)*

*Pan y las ninfas (allegro molto vivace)*

**José Mauricio Miranda, piano**

**Concierto No. 2 en Re mayor K 314**

**para flauta y orquesta**

**Wolfgang Amadeus Mozart**

**(1756-1791)**

*Allegro aperto*

*Andante*

*Rondó allegro*

**Mtro. Miguel Ángel Villanueva, director**

# ÍNDICE

|  |           |
|--|-----------|
| Introducción.....  | 2         |
| <b>1. Fantasía No. 2 en la menor TWV 40:3, Fantasía No. 3 en si menor TWV 40:4 y Fantasía No. 11 en sol mayor TWV 40:12 para flauta sola.<br/>Georg Philipp Telemann (1681-1767)</b> |           |
| 1.1 Contexto Histórico.....  | 3         |
| 1.2 Aspectos biográficos del compositor.....   | 6         |
| 1.3 Análisis de la Obra.....   | 10        |
| 1.4 Comentarios y sugerencias.....   | 16        |
| <b>2. Concierto en Re mayor KV314, para flauta y orquesta<br/>Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)</b>  |           |
| 2.1 Contexto Histórico.....  | 19        |
| 2.2 Aspectos biográficos del compositor.....   | 22        |
| 2.3 Análisis de la Obra.....   | 26        |
| 2.4 Comentarios y sugerencias.....   | 40        |
| <b>3. “La flauta de Pan” Op. 15<br/>Jules Mouquet (1867-1946)</b>  |           |
| 3.1 Contexto Histórico.....  | 41        |
| 3.2 Aspectos biográficos del compositor.....   | 46        |
| 3.3 Análisis de la Obra.....   | 49        |
| 3.4 Comentarios y sugerencias.....   | 58        |
| <b>4. Toccata<br/>Eduardo Angulo (1954)</b>  |           |
| 4.1 Contexto Histórico.....  | 60        |
| 4.2 Aspectos biográficos del compositor.....   | 62        |
| 4.3 Análisis de la Obra.....   | 64        |
| 4.4 Comentarios y sugerencias .....  | 69        |
| <b>Bibliografía.....</b>   | <b>71</b> |
| <b>Anexos.....</b>   | <b>73</b> |

## ***Introducción***

La formación de un músico exige no sólo perfeccionar la técnica del instrumento, sino también conocer los estilos de aquellos periodos cuyas aportaciones, permitieron también la evolución del instrumento, sino también su papel en el inmenso mundo de la música, así como en el entorno sociocultural.

Elegí cuatro obras, pertenecientes a periodos distintos, barroco, clásico, neo-romántico francés y música mexicana del siglo XX, que me permitirán entender y diferenciar características de uno y otro. Estas obras son también paso obligado en el proceso evolutivo de la flauta transversa. Su estudio consciente enriquecerá mi técnica, y fijará ciertos parámetros a mi criterio como intérprete a la hora de abordar repertorio nuevo.

El presente trabajo tiene la finalidad de ofrecer, a grandes rasgos, un panorama general de los acontecimientos socioculturales en los que autores como Georg Philipp Telemann, Wolfgang Amadeus Mozart, Jules Mouquet y Eduardo Angulo, crearon las obras que aquí presento, así como un breve análisis armónico melódico y estructural de ellas. Me permití también, comentar y sugerir algunas maneras en las que podrían ser trabajadas mediante el estudio sistemático, para solucionar los problemas que considero, se pudiesen presentar.

## Georg Philipp Telemann

(1681-1767)

### ***Tres fantasías para flauta sola***

**(No. 2 en La menor TWV 40:3, No. 3 en Si menor TWV 40:4 y No. 11 TWV40:12 en Sol mayor)**

#### ***1.1 Contexto Histórico***

Las artes del periodo barroco estaban tan implicadas en las discordias religiosas como en el apoyo a la monarquía absoluta. El siglo XVII fue testigo de una importante concentración de guerras<sup>1</sup> de religión en comparación con cualquier otro periodo de la historia europea. Fue un siglo de crisis y transición violenta<sup>2</sup>, aunado también a la ambición de expansión territorial que protagonizaron países como; Inglaterra, Francia, Austria, Suecia, el Estado Pontificio, España, el Imperio Germánico, y los Turcos Otomanos, entre otros.<sup>3</sup>

Paradójicamente, coincidían casi a la par dos movimientos ideológicos totalmente opuestos, por un lado el llamado “Absolutismo”,<sup>4</sup> que cercenaba la libertad personal, política y espiritual del individuo<sup>5</sup>, y concentraba cada vez más poder en las manos del monarca. Luis XIV, Rey de Francia, llegó incluso a afirmar “el estado soy yo”, y por el otro lado, “la Ilustración”, caracterizado por la supremacía de la razón y la ciencia, que ponía en duda

---

<sup>1</sup> como la Guerra de los Treinta años (1618-1648), La guerra de los Siete años (1756-1763), La Guerra Civil Inglesa (1642-1649), La guerra Civil Francesa (1648-1653) Appendini, Ida. Zavala, Silvio. ***“Historia Universal Moderna y contemporánea”*** 36ª Edición, Editorial Porrúa, México 1985.

<sup>2</sup>Walter Hill, John. ***“La música barroca”*** Ediciones Akal. Madrid, España. 2008. pp. 30

<sup>3</sup>*Ibid.* pp. 30

<sup>4</sup> practicado anteriormente por los Césares de Roma, los soberanos de la Cristiandad medieval y los tiranos del *Renacimiento*

<sup>5</sup> Láng, Paul Henry. ***La música en la civilización occidental***, Trad. De José Clementi. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina. 1963, pp. 324.



la autoridad absoluta de la iglesia, y rechazaba la religiosidad y la superstición.

Con el ascenso al trono de Federico II “El grande”, Rey de Prusia en 1740, María Teresa Emperatriz de Austria en el mismo año (a quien más tarde invadiera Federico II) y Catalina la Grande en Rusia 1762, nace el “Despotismo Ilustrado”, en el cual Reyes y príncipes competían entre sí por adscribir celebridades de la Ilustración a sus cortes, y ponían todo el peso de su autoridad y recursos materiales al servicio de empresas científicas y artísticas; sin embargo, seguían siendo meros caprichos suyos. El mismo Federico II, tenía a su completa disposición y servicio, una orquesta numerosa que le acompañaba conciertos en los que él mismo destacaba como hábil solista en la flauta, al tiempo que irónicamente perfeccionaba el arte militar.<sup>6</sup> Entre sus músicos destacan Johann Joachim Quantz (1697-1773), quien fuera su maestro y fabricante de flautas a quien daba una generosa retribución por cada nueva composición así como por cada nueva flauta que él mismo construía hábilmente,<sup>7</sup> y por otra parte, con una menor retribución, su acompañante de cabecera al clave, el genial Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788).

El interés por la ciencia y los avances tecnológicos engendraron patentes como el telescopio y el barómetro, instrumentos que permitieron un mejor desarrollo de la ciencia, y más tarde abrieron camino a la Revolución Industrial. Entre los científicos de esta época se encuentran: el filósofo John Locke, quien indagaba sobre los límites del intelecto humano; Rosseau quien creó el concepto de la división de poderes, el escritor y filósofo Voltaire; Képler, quien descubrió las leyes relativas al movimiento de los planetas y

---

<sup>6</sup> Geiringer, Karl *“La Familia de los Bach”*, Espasa Calpe, Madrid, 1962. Trad. Guillermo Sans Huelin. pp. 395

<sup>7</sup> *Ibíd.* 395

defendió el sistema heliocéntrico de Copérnico; Galileo Galilei, que perfecciona el telescopio y descubre las leyes del péndulo y las caídas de los cuerpos; Isaac Newton, quien descubre las leyes de la atracción y la gravitación universal, por mencionar algunos.

El genio de la época exigía a los compositores, que generalmente eran de erudición y cultura considerables, que defendieran su arte en cuanto a composición, y si bien influenciados o no por este espíritu, surgen muchos teóricos de la música, entre los más importantes, el hamburgués Johann Mattheson (1687-1764) contemporáneo y amigo de Georg Friedrich Haendel (165-1759), Jean-Philippe Rameau (1683-1754), quien expuso la nueva ciencia armónica en varios tratados (1722); así como Wilhelm Marpurg y Johann Joachim Quantz<sup>8</sup>; también destaca el físico francés Joseph Sauveur (1653-1716), quien analizó a fondo por primera vez el fenómeno de los sonidos armónicos, a finales del siglo XVII y principios del XVIII.

Es importante destacar la presencia de otros compositores, que perfeccionaron ya sea la técnica de un instrumento o la *forma* musical, a tal grado que hoy en día son, sin duda, el referente para analizar y entender el estilo de esta época gracias a la contribución de su obra, por mencionar solo algunos: Arcangelo Corelli (1653-1713) en cuya obra solamente instrumental, se definen la forma de *trío sonata*, *sonata* y *concerto grosso*, las cuales influyeron directamente en el futuro de la música occidental; Antonio Vivaldi (1678-1741) quien perfecciona el *concierto solista*, y cuya labor como educador en *l'Ospedale della Pietá* en Venecia aportó en gran medida no solamente a lo musical sino a lo social; Johann Sebastian Bach (1685-1750) quien con su variada y numerosa obra elevó algunas formas al más alto nivel y quien perfeccionara la *fuga* en obras como *El clave bien*

---

<sup>8</sup> Flautista, compositor, teórico y constructor de flautas. Instructor musical de Federico II "El Grande" Rey de Prusia. Geiringer, **La Familia de los Bach**, pp. 395

*temperado BWV 846-893, El arte de la fuga BWV1080, y las Variaciones Goldberg BWV 988; Doménico Scarlatti (1685-1757), como referencia de la forma sonata barroca, están sus más de 500 sonatas que escribió para clave, dedicadas a María Bárbara de Portugal.*

## **1.2 Aspectos biográficos**

Georg Philipp Telemann nació en Magdeburgo el 14 de marzo de 1681, y murió el 25 de junio de 1767 en Hamburgo. Su padre Heinrich Telemann, falleció cuando él tenía apenas 3 años, por lo que su madre se encargó de su educación. Telemann asistió sucesivamente a los liceos de Magdeburgo (el *Gymnasium* y la *Domschule*), Zellerfeld (1693) y Hildesheim (1697). Inició sus estudios musicales a la edad de 10 años, tomando clases de canto con Benedikt Christiani y de teclado con un organista en su ciudad natal. En palabras del propio Telemann, comenta, al respecto de sus inicios:

Estudié normalmente, aprendí a leer y escribir el catecismo y un poco de latín; y por fin tomé en mis manos el violín, la flauta, la cítara, instrumentos con los que divertía a los vecinos sin saber siquiera que existían las notas escritas...<sup>9</sup>

Sus estudios autodidactas de los instrumentos que menciona y otros como, el oboe, la flauta de pico, instrumentos de teclado, la flauta transversa, la viola da gamba, el contrabajo, le sirvieron para conocer bien los límites de los mismos en cuanto a extensión, dinámica, posibilidades de fraseo así como las limitaciones melódicas y técnicas. Los principios de composición los aprendió transcribiendo obras de Christiani y de otros compositores, lo que luego lo inspiró a escribir sus propias obras.

---

<sup>9</sup> *Grandes Compositores de Música Clásica*, Enciclopedia, Vol. 1, Editorial Planeta, 1994.

Cuando tenía apenas 12 años escribió su primera ópera *Sigimundus*, en la que imita el estilo de Hamburgo, la cual se presentó con éxito en un escenario improvisado, él mismo interpretó el papel protagónico. Por su curiosidad e interés por ampliar sus conocimientos musicales, realizó viajes a ciudades como Hannover y Braunschweig, donde conoció el estilo de la música instrumental francesa y la ópera italiana. En uno de sus viajes conoce al joven Georg Friedrich Haendel, en Halle con quien entabla una amistad que duró toda la vida.

En 1701 Telemann se mudó a Leipzig para continuar sus estudios de Leyes, como su madre quería, los cuales abandonó rápidamente, después de que el consejo de la ciudad le encargara, a cambio de una óptima remuneración, la composición de una cantata cada 15 días alternando con Johann Kuhnau (1660-1722). En 1702 fundó el *Collegium Musicum*<sup>10</sup> que ofrecía conciertos públicos, así como también para la iglesia y para dignatarios visitantes, lo cual enriqueció la vida musical de la ciudad. Además de estas novedades introducidas por Telemann, y por si fuera poco, trabajó también como director del teatro de ópera de la ciudad, y para 1704 era organista y director de música de la *Nueva Iglesia* (la iglesia protestante).

En 1705 partió de Leipzig, y trabajó en la corte del conde Promnitz en Sorau, aquí conoció y adquirió un especial gusto por la música popular polaca, sin embargo bajo la presión de los acontecimientos de la guerra, regresó a Eisenach al parecer en 1708 a trabajar como *Kapellmeister*. En 1709, Telemann se casó con Amelie Louise Julein Eberlin, quien murió a los quince meses después de la boda. Conoció también en Eisenach a Johann Sebastian Bach y más tarde fue padrino de su hijo Carl Philipp Emmanuel Bach<sup>11</sup>. Además de numerosas obras de música de cámara y conciertos,

---

<sup>10</sup> agrupación musical formada por profesionales y estudiantes.

<sup>11</sup> C. Ph. E. Bach, sucede a Telemann en su puesto de *Kantor*, en marzo de 1768.

aquí escribió sus primeros ciclos de cantatas sacras. En 1712, dejó Eisenach y se trasladó a Frankfurt para ocupar el cargo de director musical de la ciudad, ahí, el compositor permaneció nueve años y en ese transcurso contrajo nuevamente matrimonio. Entre 1715 y 1718 publicó cuatro colecciones de obras para música de cámara.

En julio de 1721 recibió una oferta de la ciudad de Hamburgo para ocupar el puesto de *Kantor* del *Johanneum Lateinschule* y director musical de las cinco principales iglesias de la ciudad, empezando con estos deberes en septiembre del mismo año. Aquí también dirigió y reorganizó el *Collegium Musicum*, fundado hacia 1600 por M. Veckmann cuyos conciertos fueron muy populares. En Hamburgo vivió la etapa más productiva de su carrera, pues debía entregar semanalmente numerosos trabajos para la iglesia y para diversas celebraciones cívicas, a demás de llevar a cabo una intensa actividad de conciertos públicos en los que dirigía el *Collegium Musicum* y participando en funciones operísticas.

En el otoño de 1737 estuvo en París en una estancia bastante prolongada en la que el éxito le aseguró definitivamente una reputación internacional. Ya antes, había sido invitado a Rusia a fundar una orquesta alemana, pero por las ventajas de su estabilidad y comodidad en Hamburgo decidió no ir. Por la extensión y variedad de su producción, que engloba todos los géneros en uso, se le considera como el compositor más prolífico del S. XVIII, caracterizado por siempre estar a la vanguardia de la innovación musical, contribuye significativamente a la vida musical y el desarrollo de las nuevas tendencias, en las ciudades en que se desempeñó ya sea como director, maestro o compositor. En cuanto a su estilo, Telemann reconoció en 1729, haber sido influenciado por la música folclórica de Polonia, después, por la

música de iglesia, la música de cámara y la ópera francesa, y finalmente por el arte italiano.<sup>12</sup>

Apoyándose en la técnica contrapuntística barroca, en la riqueza formal de la suite francesa y en la técnica avanzada del concierto italiano, trató siempre de escribir, en casi todos los géneros que cultivaba, una música “natural”, no sólo destinada a los músicos profesionales, y al cumplimiento de sus deberes tradicionales, sino una música con la que podía actuar directamente sobre el público.<sup>13</sup>

La obra inmensa de Telemann hace muy compleja su clasificación, por lo que a continuación se ofrecen solo algunos datos orientativos:

Teclado; 20 pequeñas fugas, 36 fantasías, 6 oberturas, entre otras obras como, fantasías, fugas, sonatas y preludios de coral para órgano.

Música de Cámara; Alrededor de 200 sonatas para solo o en trío (principalmente para flauta o violín), Dúos, fantasías, cuartetos, quintetos y música para laúd.

Orquesta; Se conservan unas 100 oberturas (*suites*) a la francesa, creyéndose que pudo componer más de 500; unos 50 conciertos para solista (veinte para violín, ocho para oboe); 40 conciertos para dos o más instrumentos; 8 *concertti Grossi*.

Voz seglar; alrededor de 100 canciones y 50 cantatas.

Sacra; alrededor de 1500 cantatas (12 ciclos completos), 46 pasiones, aproximadamente 100 oratorios, y unas 20 misas.

---

<sup>12</sup> *Grandes Compositores de Música Clásica*, Enciclopedia, Vol. 1, Editorial Planeta, 1994.

<sup>13</sup> *Diccionario Biográfico de la Música*, Espasa, Madrid España. 2001

Opera; alrededor de 40 (la mayoría perdidas).

Telemann murió en Hamburgo el 25 de junio de 1767, a la edad de 86 años, en su última y definitiva sede, en la cual su carrera alcanzó su máximo esplendor y le procuró tanta fama y honores.

### **1.3 Análisis de la obra**

Publicadas en 1732 en el momento de plenitud creativa del compositor, las *12 fantasías* para flauta sola, son piezas de gran riqueza y variedad en su contenido, ofrecen humores y atmósferas variadas, con pasajes de elevada sinceridad emocional y gran valor musical, en ningún momento deja caer Telemann una frase banal o una solución expeditiva, evitando triunfalmente cualquier asomo de monotonía.<sup>14</sup> Los materiales puestos en juego son amplios: ritmos de danza, arias, pasajes contrapuntísticos, incluso fugas en la medida de las posibilidades de un instrumento monódico. Todo el conjunto se ve impregnado por los estilos del barroco tardío: *galant*, *empfindsamkeit*, *affetti*.<sup>15</sup>

La forma *fantasía*, tuvo sus orígenes en el siglo XVI, es utilizada en obras para laúd y teclado, y en este siglo se utilizaba para denominar piezas que no eran transcripción de una obra vocal. Es una pieza con forma libre de carácter improvisatorio, en la que también se encuentran elementos fugados.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Telemann 12 fantasías for flute solo, Konrad Hünteler, Transverse flute by Jacob Denner, Text: Dr. Joachim Steinheuer, DG Gold, 1993. (disco compacto)

<sup>15</sup> Camino, Francisco **Barroco**, Ollero y Ramos editores, Madrid España, 2002, pp. 364.

<sup>16</sup> *Ibid.* pp. 50

## ***Fantasia No. 2 en La menor TWV 40:3***

Esta fantasía sigue el tradicional esquema de cuatro movimientos de la *sonata da chiesa* en la secuencia lento-rápido-lento-rápido. El primero tiene la indicación de *Grave* y asemeja una especie de *preludio*, si tomamos en cuenta que este se usaba en el periodo barroco como una pieza de introducción a otra de mayor dimensión, o que antecede a una *fuga* o a una *suite*.



Figura 1. "Telemann's Fantasia # 2 in A minor" a Performance Guide.  
En la revista, FLUTE TALK , noviembre 2003.

El primer movimiento está construido por arpeggios ascendentes, que resuelven al grado menor: el I al VI y el II al V, los cuales dan cierta sensación de melancolía. Las figuras en dieciseisavos son mera



ornamentación<sup>17</sup> hecha a base de arpeggios, puesto que la notas esenciales son *La, Do, Mi y Fa*.

El segundo movimiento está marcado por la indicación *vivace*, el cual sugiere más el estilo o el carácter que la velocidad, las notas temáticas más importantes descienden cromáticamente de *La* a *Mi* en el registro grave, y regresan a *La* en los primeros 5 compases. Aquí, es posible apreciar, gracias a los cambios repentinos de altura, una sugerencia de dos voces o fragmentos de líneas melódicas, que se mueven paralelamente en diferente registro.

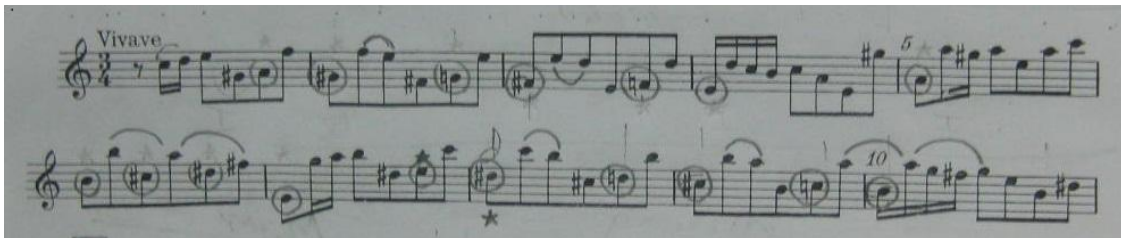


Figura 1.1 las notas encerradas en círculo, muestran el descenso cromático mientras que las que están ligadas, sugieren una voz que se mueve paralelamente en el registro medio.

Cabe mencionar que por la libertad de estructura, característica de la fantasía, este segundo movimiento bien podría sugerir una de las danzas francesas utilizadas en la *suite*, especialmente aquellas de compás ternario y de carácter alegre, quizá una *courante*<sup>18</sup>.

El tercer movimiento *Adagio*, escrito en Sol mayor, con cierta tendencia a sus inversiones disminuidas, tiene la particularidad de formarse a partir de

---

<sup>17</sup> En este caso la ornamentación escrita en los movimientos lentos, remite a una especie de improvisación sobre el acorde o nota real. Como lo sugiere Robert Willowhby, en su artículo "Telemann's Fantasia # 2 in A minor" a Performance Guide. En la revista, FLUTE TALK de noviembre 2003, pp. 10

<sup>18</sup> *Courante*: Danza francesa, de ritmo ternario, que se bailaba por parejas. Existen 2 tipos: la Italiana, rápida y la francesa, lenta y contrapuntística. (Camino, Francisco, *Barroco*, Ollero y Ramos, Madrid 2002)

notas pedal tenidas, que sugieren una línea melódica, la cual se resuelve siempre por un semitono claramente marcado por su ritmo anacrúsico.



Figura 1.2 las notas pedal están encerradas en un círculo, mientras que las resoluciones cromáticas están marcadas por las líneas rectas.

El cuarto movimiento *allegro*, vuelve a la tonalidad de La menor, y se caracteriza por la fuerza vivaz de sus figuras rítmicas, que ascienden o descienden en progresiones cromáticas, o notas tenidas bien ornamentadas. Este movimiento de vigoroso ritmo binario bien podría ser una *bourré*,<sup>19</sup> pero aunque Telemann utilizó de manera libre las características de estas danzas nunca las nombró como tales en sus *12 fantasías*.

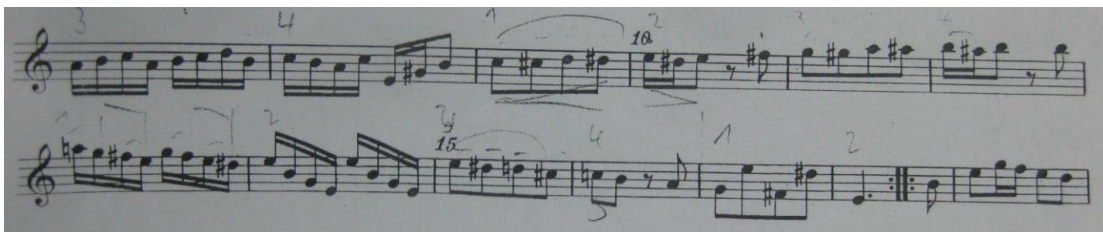


Figura 1.3 En esta imagen es posible apreciar algunas progresiones cromáticas ascendentes como descendentes, al igual que las notas pedal ornamentadas (compas 14)

<sup>19</sup> Danza francesa, originaria del renacimiento, que el compositor Lully popularizó en sus *Ballets de cour*, en la corte de Luis XIV, en Francia, en el siglo VXII. (Bukofser, Manfred, **La música en la época barroca**, Alianza Editorial, 1994.)

### ***Fantasia No. 3 en Si menor TWV 40:4***

Esta fantasía es muy similar, en cuanto a la disposición de los movimientos lento-rápido-lento-rápido, coincidentes con la *fantasía no 2*, aquí la excepción es que ésta consta de 5 movimientos con un *vivace* final en compas de 6/8. Los cuatro primeros movimientos guardan en su forma estrecha relación, puesto que se elaboran a partir de los mismos motivos rítmico-melódicos, en diferentes grados de la tonalidad. Así, tenemos que el primero y segundo inician con el mismo motivo al igual que el tercero y cuarto.

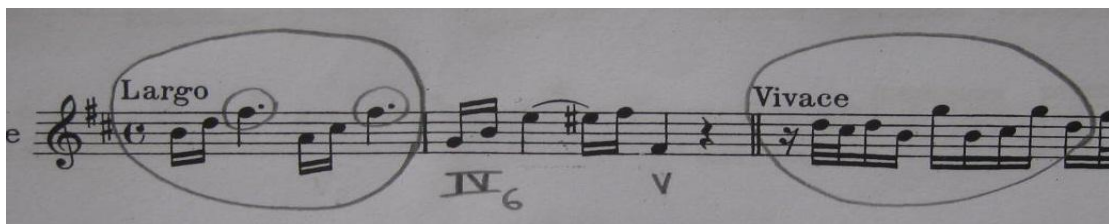


Figura 1.4 Motivos rítmico-melódicos, con los que inician el primer y segundo movimientos, en la tónica y posteriormente el tercero y cuarto de la tonalidad de Si menor.

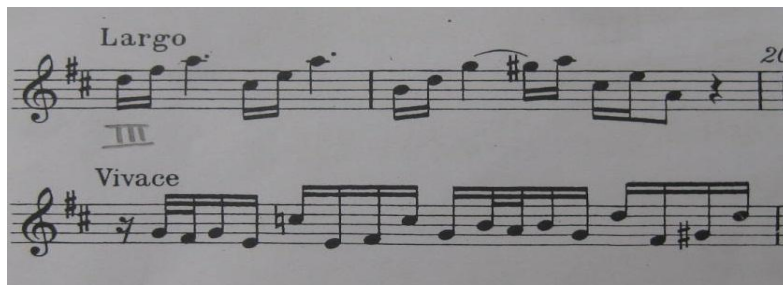


Figura 1.6 Inicio del tercer y cuarto movimiento, esta vez en el III y IV grado de la tonalidad.

### Quinto movimiento: *allegro*

Empieza a desarrollarse sobre el V grado de la tonalidad, y dibuja una línea descendente con las primeras notas de cada grupo de tresillos, los cuales van cumpliendo una función meramente ornamental. Si asociamos el carácter de este movimiento en 6/8, se podría decir que tiene la cualidad de una *giga*,<sup>20</sup> la cual remite su origen folklórico y vivaz a las danzas antiguas de Escocia e Inglaterra.<sup>21</sup>

En la siguiente imagen se muestran, encerradas en un círculo, las notas que van formando la línea melódica principal, la cual asciende y desciende alternadamente, a lo largo de los dos partes de las que consta el quinto movimiento *allegro*.



Figura 1.6 Inicio del quinto y último movimiento, de la fantasía No. 3 en Si menor.

### ***Fantasia No. 11 en Sol mayor TWV40:12***

Esta fantasía consta de cuatro movimientos, el primero, *allegro*, es particularmente virtuoso, está construido a partir de la base armónica de los grados **I, V, III, VII, V, I**. sucesivamente, con algunas inversiones, en forma de arpeggio con figura de dieciseisavos. Puede dividirse a la vez en tres partes;

<sup>20</sup> Camino, Francisco **Barroco**, Ollero y Ramos editores, Madrid España, 2002, pp. 51

<sup>21</sup> *Ibíd.* Pp. 52

La primera, en la que hay una nota pedal a partir de la que se generan los arpeggios, como forma de ornamentación.

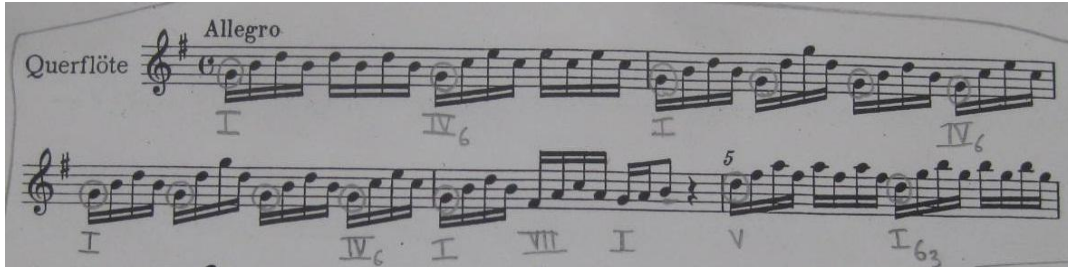


Figura 1.7 Las notas pedal están encerradas en un círculo, mientras que la ornamentación va cambiando la disposición de los acordes a causa de su movimiento, sobre un mismo eje.

La segunda, en la que se muestra una línea descendente de las notas pedal (ahora en registro más alto), mientras la ornamentación, está dispuesta en forma de escalas que figuran un estilo fugado, partiendo de un punto más lejano (bajo) de la nota pedal.

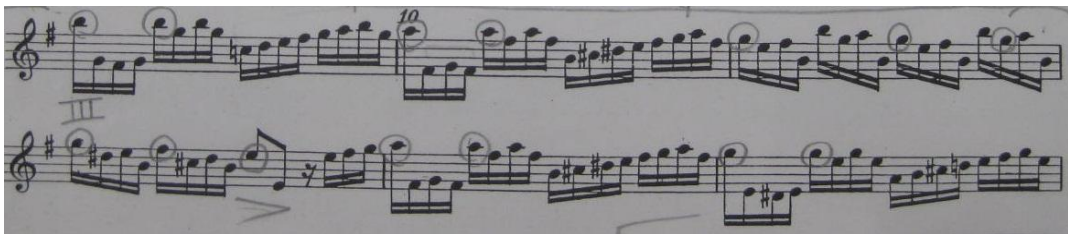


Figura 1.8 Las notas pedal están encerradas en un círculo, y figuran una melodía descendente.

La tercera parte, en la que los arpeggios están en posición más abierta, y se figura mientras tanto una línea melódica descendente en las notas pedal, y finalmente una parte en la que se visualiza una línea melódica en las notas graves, mientras una nota está tenida en un registro más alto.



Figura 1.9 Arpeggios en disposición más abierta, y se figura además una línea melódica en las notas graves.

El tercer movimiento es realmente corto, es más bien, una especie de cadencia en movimiento lento, que permite hacer una improvisación sobre el VII grado del acorde de *Sol* mayor, para conducir al cuarto movimiento *vivace*, el cual se construye sobre un motivo rítmico-melódico, elaborado por tres octavos claramente acentuados y una progresión ascendente por intervalos de terceras en figura de dieciseisavos. Más adelante desarrolla estas mismas progresiones en otros grados de la tonalidad.

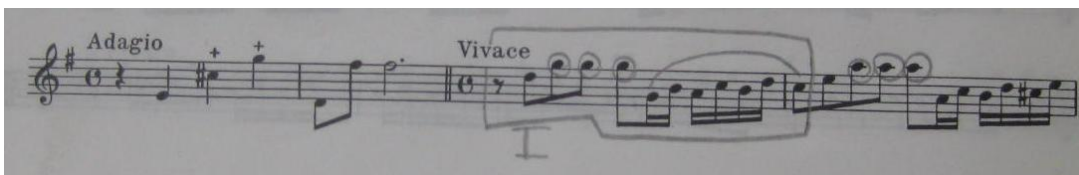


Figura 1.10 El tercer movimiento de tan solo dos compases, seguido del motivo en el que se desarrolla el *vivace*, las notas importantes están encerradas en círculo, mientras que la progresión está señalada por la ligadura.

Cuarto movimiento *Allegro*, de carácter amable que remite a una danza elegante, está escrito particularmente en 6/4, tiene también la cualidad de una marcha pomposa, por su acentuación rítmica siempre en tiempo fuerte, consta de dos partes divididas por una repetición para cada una. La primera escrita en las regiones tonales del I, V, I grados, y la segunda en V, I, V es decir invertidas, e inicia en un registro más alto.

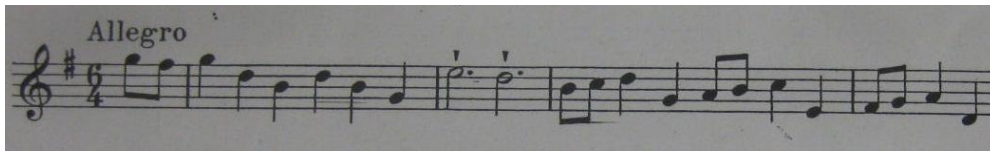


Figura 1.11 Inicio del cuarto movimiento, los acentos marcados en las figuras de blanca, indican el énfasis que éstas deben llevar, a la vez que acortan un poco su duración.

Sin duda alguna, en las fantasías de Telemann podemos encontrar, por su riqueza y variedad en su contenido, una magistral muestra de elaboración ligera y menos voluminosa, de algunas de las más importantes *formas* del siglo XVIII.

#### **1.4 Comentarios y sugerencias**

Considero a las doce fantasías de Telemann, como un conjunto de posibilidades que dan la oportunidad de explorar ampliamente en el campo de la interpretación, en un terreno cómodo pero conscientemente delimitado por las posibilidades de la flauta de aquella época y la destreza de cada intérprete.

Sugiero, en primera instancia hallar y marcar claramente en nuestra partitura las distintas voces implícitas en la construcción de cada movimiento. Por el tipo de escritura, casi siempre habrá notas que fungirán como bajo, nota pedal, o base armónica, e inclusive serán una melodía independiente, mientras las otras por su parte, harán las veces de ornamentación o irán cambiando la disposición del arpeggio. Específicamente, es el caso de los movimientos *vivace* en las fantasías No. 2 y 3, así como el del primer movimiento *allegro* de la fantasía No. 11.

Para esto es preciso estudiar acentuando y dando un tiempo más largo al valor de las figuras o notas pedal, para posteriormente integrarlas homogéneamente sin que pierdan su función. Sugiero para esto, integrar en el estudio la modificación de las figuras rítmicas, destacando o separando aquellas que siguen una línea en el registro grave.

Otra dificultad que yo encontré al abordar esta obra, fue la variedad de saltos en intervalos tan abiertos que rebasan incluso la octava, además de que estos están presentes a lo largo de ciertos movimientos. Pero lo cual propongo su estudio por separado, es decir una buena sesión de ejercicios en los que se vean incluidos intervalos de octava, principalmente, e incluso hasta de *docena*. Un buen referente de estos, los hallamos en el libro “Flute Workout” de Robert Stallman.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Robert, Stallman **Flute Workout** 14 Melodic exercises for technical mastery, International Music Company, New York U.S.A. 1995



## **Wolfgang Amadeus Mozart**

**(1756-1791)**

### **Concierto No. 2 en Re mayor para flauta y orquesta K 314**

#### **2.1 Contexto Histórico**

La muerte de Bach en 1750, coincide con la publicación por Denis Diderot (1713-1784) y Jean le Rond D'Alembert (1717-1783) del prospecto de su *Enciclopedia*. Durante este periodo se publican varios escritos sobre ciencia, de manera que se contaba cada vez con mayor información, lo que permita una mejor especialización en la ciencia. Se termina una forma de concebir la poética musical al tiempo que nacen el símbolo y la herramienta del *Siglo de las Luces*; una sola manera de entender la ciencia, el razonamiento y la belleza. Este instrumento es un reflejo de la inteligencia del final del siglo XVII.

Cuando nace W. A. Mozart en el año de 1756, comienza la guerra de los siete años, este conflicto bélico enfrentó a Gran Bretaña, Hannover y Prusia contra España, Francia, Suecia, Sajonia, Austria y Rusia, para establecer el control sobre Silesia y por la supremacía colonial en América del Norte e India. El conflicto terminó en 1763 con el Tratado de París, en el que se firmaban los acuerdos entre las naciones involucradas, siendo Prusia y Gran Bretaña las más beneficiadas. Sube al trono Ruso la Zarina Catalina II, tras deponer a su esposo Pedro III. Nace Napoleón Bonaparte en Ajaccio en el año de 1769.

Debido a las diferentes guerras en las que se involucró Francia, ésta se encontraba en malas condiciones económicas y sociales, por lo que, con el advenimiento de Luis XVI al trono en 1774, motivó a que se desencadenaran

toda una serie de motines causados por el hambre que duraron hasta años posteriores en el país. Mientras en Europa seguían los ideales de igualdad y libertad, las colonias británicas en América comenzaron a rebelarse, los enfrentamientos permitieron que en 1776, Estados Unidos de América lograra su independencia.

Mientras tanto, en la Literatura Alemana, se aplicó el término *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu, 1776), tomado de una obra del mismo título de Friedrich Maximilian von Klinger (1752-1831). En este movimiento sus personajes y argumentos, encaminaban a un patético estado de sentimentalismo, basado en el principio de que si el sentimiento es sinónimo de virtud y las lágrimas sinónimo de sentimiento, entonces la mejor manera de demostrar la virtud era rompiendo a llorar siempre que fuera posible.<sup>23</sup> La obra más representativa de éste movimiento es la novela de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) *Die Leiden des jungen Werthers* (Los sufrimientos del joven Werther, 1774).

María Teresa de Austria muere en 1765, el sucesor fue su hijo José II quien reinaba con ella desde 1761, José fue el más grande y más radical reformista monarca de la época. En 1781 concedió la libertad personal a los siervos en sus dominios, aunque no abolió los servicios laborales y la libertad de culto.

Con el fin de terminar con las diversas batallas entre gran Bretaña y sus colonias en América, se firma en 1763, el tratado de Versalles, que pone fin a la guerra anglo-americana. Otro hecho fue la muerte de Federico “El Grande” en 1766, quien fue sucedido por Federico Guillermo II. En 1768, Jean Jaques Rousseau, publica su *Diccionario de Música*.

---

<sup>23</sup> Láng, Paul Henry. **La música en la civilización Occidental** Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1963, pp. 492

Un año después. En 1789, José II introdujo el plan de reforma tributaria más radical que en cualquiera de los grandes estados durante este periodo; pero la idea de unificar el reino trae como consecuencia la sublevación, de los países bajos contra José II. En el mismo año, cuando el estilo clásico estaba en pleno apogeo, las ideas de igualdad y libertad tomaron mayor fuerza en Francia; los estados generales se reúnen y estalla la Revolución Francesa. En ese año se hace la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano. Dicha revolución se prolonga hasta el final del “Reino del Terror” en 1794, en el cual, el país se veía amenazado tanto por los enemigos exteriores como por enemigos interiores<sup>24</sup>.

En el año 1756, en que nace Wolfgang Amadeus Mozart y año en que inicia la guerra de los siete años, el escritor y filósofo francés Francois Marie Arouet, mejor conocido como Voltaire, publica el *Ensayo sobre las costumbres* en donde menciona culturas que para la época eran desconocidas, comienza así una nueva organización de la Historia. Al año siguiente mueren el compositor Italiano Giuseppe Doménico Scarlatti En 1781 Emmanuel Kant (1724-1804) publica su *Crítica de la razón pura*.

El ideal predominante en música instrumental, tanto en la alemana como en la inglesa o la italiana se encarnaba en un estilo descrito con el término francés *galant*,<sup>25</sup> cuyas características, privilegiaban la voz melódica por encima del bajo, el cual fungía únicamente como base armónica y suprimieron además la independencia de las voces intermedias. Queda entonces una melodía sencilla y natural, con frases y periodos cortos. Mientras que el *empfindsamer stil* se desarrolló en torno a la corte de Federico II “El Grande”, que puede traducirse como “estilo de la sensibilidad” o “estilo sensitivo” en el que la emoción se valora por encima de cualquier

---

<sup>24</sup> Downs, Philip G. *La música clásica*, trad. Celsa Alonso. Ediciones Akal, Madrid España, 1992 pp. 337

<sup>25</sup> *Ibíd.* Pp. 337

otra consideración, y en el que se requiere tanto por parte del intérprete como del oyente, una susceptibilidad poco habitual ante la respuesta emocional.

La *forma sonata* en la composición, alcanzó su más alto nivel de desarrollo y se consumó en la gran cantidad de composiciones que se construyeron siguiendo esta estructura. La *Sinfonía*, gracias a la prolífica obra de Franz Joseph Haydn (1732-1809) también evolucionó, en cuanto a la instrumentación y las proporciones de ésta. Haydn, escribió poco más de 100.

## **2.2 Aspectos Biográficos**

Jahannes Chrysostomus Theophilus Mozart, nace en Salzburgo, el 27 de enero de 1756, hijo de Johann Georg Leopold Mozart y Anna María Petrl, último de siete hijos de los cuales solo sobreviven dos. Dotado de un prematuro talento, antes de aprender a leer y escribir el pequeño Mozart tocaba el clavicémbalo, inicia su preparación a los tres años y a partir de los cuatro puede tomar clases en los instrumentos de teclado con resultados altamente productivos.

En 1761 con cinco años de edad ya toca con facilidad el clavecín e inicia sus estudios en violín. A esa edad compone con la ayuda de su padre, su primer minué y trío para clavicémbalo (KV1). En este mismo año Franz Joseph Haydn llega como maestro de capilla a la corte del príncipe Esterhazy, para quien trabaja bajo el llamado régimen del patronazgo, que de alguna manera explotaba su talento y prohibía componer o tocar para actividades ajenas al principado, a menos que contaran con la autorización del príncipe.

En 1762 Amadeus se traslada con su padre y su hermana Mariana a Munich y Viena, en esta última ciudad toca para María Teresa de Austria. Al año siguiente viaja nuevamente a Munich y Augsburg, villa natal de su padre. En Francfort el adolescente Goethe escucharía al niño prodigio. Siguieron Stuttgart, Mannheim, Bruselas y París.

En abril de 1764 el compositor parte a Londres donde conoce a Carl Friedrich Abel (1725-1787) y Johann Christian Bach (1735-1782). De Abel se siente fascinado por el estilo orquestal de sus sinfonías, que incluso llega a copiar algunas para su estudio; sin embargo fue Christian Bach, quien ejerció, como ningún otro, tanto por su personalidad como por su música, un influjo poderoso en el desarrollo artístico de Mozart.<sup>26</sup> En este año compone diversas sonatas-trío y su primera sinfonía, después continúa su viaje a Lille, Gante Amberes, Rotterdam y los países bajos.

En junio de 1766 Mozart llega a París, donde compone diversas sonatas para piano y violín. Retorna a Salzburgo después de viajar durante tres años y medio. En Salzburgo compone el oratorio *Die Schuldigkeit des Ersten Gebotes* (El cumplimiento del primer mandamiento, 1767) KV35 y la comedia latina *Apolo et Hyacinthus* KV38 (1767).

Posteriormente se traslada a Viena, pero a causa de una epidemia de viruela los Mozart se refugian en Olmütz, donde Wolfgang y su hermana contraen la enfermedad. Tiempo después compone las Operas *La Finta Semplice* (La crédula fingida) KV51 (1768) y *Bastión y Bastiana* KV50; la cual se estrena en la casa del doctor Mesmer en Viena.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Láng, Paul Henry. **La música en la civilización occidental** Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1963, pp. 508.

<sup>27</sup> Vergara Javier, **Wolfgang Hildesheimer Mozart** Biografía e Historia, Javier Vergara Editor S. A. Buenos Aires Argentina ,1982.

Hacia finales de 1769 realiza su primer viaje a Italia, ahí el papa Clemente XIV le concede la Orden de la Espuela de Oro; estrena en Milán la ópera *Mitrídates rey del Ponto KV87*. Regresa al Salzburgo y compone el oratorio *Betulia Liberada KV118*. En Agosto de 1771, emprende un segundo viaje a Italia, estrena en Milán su ópera *Ascanio in Alba KV111* y realiza una serie de conciertos en Milán, Brescia, Padua, Rovereto, Venecia, Verona, regresando en diciembre a Salzburgo. Mozart compone para la ocasión la serenata dramática *El sueño de Escipión KV 126 (1772)*.

A su tercer viaje a Italia en 1772, el compositor estrena su ópera *Lucio Silla* (KV 135) en Milán. Después regresa a Salzburgo en 1773 y posteriormente realiza una estancia en Viena donde es recibido por la emperatriz María Teresa. Ese mismo año compone su primer *Concierto para piano y orquesta en Re mayor K175* con un tema propio y al año siguiente comienza la creación de la ópera bufa *La Jardinera Fingida K196*, la cual se estrena en enero de 1775 en Munich, ante la presencia del príncipe elector Maximiliano III.

En 1777 Mozart emprendió un viaje a París, viaje que no resultaría particularmente benéfico ni exitoso. En este trayecto se detuvo en Mannheim, donde conoció al excelente flautista de la orquesta de la ciudad *Johann Baptist Wendling*, y por medio de él, al flautista holandés aficionado *Ferdinand De Jean*, para quien escribió por encargo los dos conciertos para flauta y orquesta ( *en G mayor K 313* y *en Re mayor K314*) y los tres cuartetos para flauta y trío de cuerdas, los cuales entregó a *De Jean*, el 14 de febrero de 1778, y por los cuales recibió solo 96 florines de los 200 que habían acordado en un principio. Compone además durante una estancia en París su *Sinfonía Concertante* (hoy perdida), para flauta, oboe clarinete, y corno. Muere en París su madre a los cincuenta y ocho años de edad. Se inaugura

en Milán el Teatro *La Scala*. Mueren en este año, Jean Jacques Rousseau y Voltaire. En 1782 se casa con Constanze Weber.

Su ópera cómica, en cuatro actos, *Las bodas de Figaro* K492, se estrena el 1 de mayo de 1786, y unos meses después, Mozart ve el nacimiento y muerte prematura de su tercer hijo, Johann Thomas Leopold con menos de un mes de nacido. En otros ámbitos, nace Carl María von Weber y muere Federico II *el Grande*, Rey de Prusia.

Para 1788 compone sus últimas tres sinfonías, *K 543 en Mi bemol mayor* llamada *Masónica*, *en Sol menor k 550* y *la Sinfonía "Júpiter" K 551*.

Finalmente para 1791, Mozart compone y estrena sus óperas *La Clemencia de Tito K 621*, el 2 de septiembre en Praga y *La Flauta Mágica K 620*, el 30 del mismo mes, en Viena. Compone en el mes de octubre el *Concierto para clarinete en La K 620*, dedicado a su amigo *Anton Stadler* y empieza la composición del *Réquiem K 626*. Cae enfermo el 20 de Noviembre, y todavía dirige un ensayo de su réquiem un día antes de su muerte, la cual llega la noche del 5 de diciembre, su última obra fue terminada por su alumno y ayudante Süssmayr por encargo de su esposa Constanza.

### **2.3 Análisis de la Obra**

Como la historia lo ha puesto al descubierto, el *Concierto para flauta No. 2 en Re mayor K314* es en realidad una transcripción, con ligeras modificaciones, del concierto para oboe (en la tonalidad de Do mayor) que Mozart había escrito en Salzburgo a mediados de 1777, y que dedicó al oboísta italiano *Giuseppe Ferlendis (1755-1802)*, quien se había incorporado en abril del mismo año, a la orquesta del Arzobispo Jerónimo de Colloredo en Salzburgo. Más tarde, por encargo del flautista holandés amateur

*Ferdinand De Jean*,<sup>28</sup> Mozart entregó el 14 de febrero de 1778, el *Concierto en Sol mayor K313*, el *Concierto en Re mayor K314* y los tres cuartetos para flauta y trío de cuerdas (*K285*, *K285a* y *K285b*).

### ***1er movimiento: allegro aperto***

En el primer movimiento, la exposición de los materiales temáticos constituye la piedra angular que irá destellando y proyectando cada una de sus caras para cada momento del discurso musical. La introducción por parte de la orquesta es realizada a manera de una obertura de ópera en donde el tema inicial posee la fuerza y personalidad de posicionarse de tal manera, que establece en sí un primer eje temático, del cual se generan con lógica clara, y basto ingenio, pasajes bien elaborados.

La indicación *Allegro aperto*, parece ser única de Mozart. La usó también en su *Concierto para violín K 219*, su *Concierto para piano K 238*, y en un par de arias.

Durante el tiempo que precedió la madurez de Mozart, todavía se estilaba el *bajo continuo*, en todas las secciones puramente orquestales llamadas también *ritornellos* o *Tutti*. En un concierto de J. C. Bach (1735-1782) sucede que esto era una práctica común en donde el unísono, presuponía la desaparición del *bajo cifrado* para que no perdiera fuerza la entrada del solista.

---

<sup>28</sup> La identidad de este personaje, ha sido motivo de polémicas, puesto que algunos autores citan su apellido, como Dechamps, Deschamps, De Jean y De Jong. Así como de su origen, alemán, francés y holandés. Brenan, Juan Arturo Notas al Programa de los conciertos en la Sala Nezahualcóyotl de la Academia de Música Antigua de Berlín.



Este recurso era derivado de una forma especial de *aria* y del *concierto barroco* en el que todo *ritornello* era unísono, sin embargo, en el siglo XVIII, suele utilizarse, por regla general para cerrar, el *Tutti* orquestal del comienzo.

En cuanto a la estructura del concierto, ésta obedece en general al esquema de la *forma sonata* muy en boga a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

El siguiente cuadro muestra a grandes rasgos las partes de la *forma sonata*, en que se estructura el primer movimiento.

Diagrama General.

| <b>A</b><br>EXPOSICIÓN          |                              | <b>B</b><br>DESARROLLO        | <b>A</b><br>REEXPOSICIÓN                   |
|---------------------------------|------------------------------|-------------------------------|--|
| T1/<br>Introducción<br>orquesta | S1/ T2/ S2/ T3/              | S3/ T4/ S4/                   | T5/ S5/ T6/ S6/ T7/                        |
| TemaA/ P1<br>TemaB Coda         | TemaA Coda MG P1<br>(Enlace) | Tema B Coda/M.G.____          | TemaA P1 B Tema A<br>MG<br>Cadenza<br>Coda |
| I_____                          | I_V_III_VI I_I_V_I_V         | V_II_VI____ V____V____V_VII_V | I_I_I_V____V_I                             |
| Compás 1_31                     | 50____47____50____76         | 78____97____106__119          | 120__123__151____188                       |

Exposición:

La introducción de la orquesta inicia de manera franca y abierta, en la tonalidad de *Re mayor*, aquí se presentan todos los elementos sobre los cuales el solista desarrollará el discurso musical.

El primer Tema A, reafirma la tonalidad y marca a la vez la pauta para iniciar una nueva sección, de éste deriva el tema B así como el puente P1.



Figura 2.1 Inicio del Tema Principal A de la introducción presentado por la orquesta.



Figura 2.2 Puente 1 (P1), deriva de la parte final del tema A,

El Tema B, está escrito también en la región de la tónica, pero el hecho de iniciar sobre la quinta nota del I grado, predispone a que en el desarrollo module a la región tonal de *La mayor*, es decir la dominante.



Figura 2.3 Inicio del Tema B, en la Introducción.



Figura 2.4 Estribillo con el que concluye la introducción (Tutti) de la orquesta. El último compás de este fragmento, es identificado como MG (Motivo Generador).

Una vez presentados todos estos elementos, la introducción concluye y da paso a la aparición del solista, su entrada deriva de un motivo generador, que será muy recurrente en esta exposición, apareciendo principalmente en la tónica y dominante, partiendo de diferentes notas de dichos acordes. El solista entra con una escala ascendente de *Re* mayor, y llega hasta la tónica en el tercer registro sosteniéndola por cuatro largos compases. Mientras que en la orquesta aparece un fragmento claro el Tema **A**.



Figura 2.4 Motivo generador (MG), de este derivaran varios pasajes a lo largo de la exposición y el desarrollo.

Básicamente la exposición deriva, como dije antes, del motivo generador, pero posteriormente elabora una serie de progresiones que hacen ligeras inflexiones a *La mayor*, estas a su vez no concluyen a manera de cadencia hasta que aparece el Puente 1, y modula finalmente al V grado.

## Desarrollo

El Tema **B** es el preámbulo para elaborar el desarrollo, continua con algunas progresiones cromáticas y descensos por intervalos de tercera, en la parte solista, así como algunos arpeggios ascendentes construidos sobre el **V y VI** grado.

Aparece la Coda completa, esta vez en el **V** grado, posteriormente un pequeño dialogo entre solista y orquesta en el que se emplea el Motivo

Generador (**MG**) en diferentes grados de la tonalidad, hasta que finalmente las progresiones en figura de dieciseisavos resuelven a la tónica.

La introducción de la orquesta inicia con una melodía en arpeggio descendente a partir de la tónica en segunda inversión, elaborada sobre el **IV** y **V** grado de la tonalidad de Sol mayor, por lo que crea una atmósfera bastante clara y serena con los colores de los acordes fundamentales.

Reexposición.

La orquesta vuelve a presentar el Tema **A** en la tónica, mientras que la flauta vuelve a utilizar el mismo recurso de la nota larga en el registro agudo, que reafirma la tonalidad y da paso a la elaboración, en la que utiliza generalmente los mismos recursos, es decir las figuras de dieciseisavos, las progresiones por intervalos, las escalas cromáticas, al igual que los arpeggios elaborados sobre la base del registro más grave, con saltos muy amplios de alguna nota, los cuales rebasan más de una octava.

Finalmente orquesta y solista modulan nuevamente a la tónica pero ésta vez, al presentarse el Tema **A**, con ligeras modificaciones, modula al **V** grado, para dar paso a la *Cadenza*, en la cual, el solista improvisara una sección, empleando elementos que fueron antes presentados ya sea por la orquesta o por él mismo, y los conjuntara de manera lógica y coherente, podrá además modular estratégicamente a tonalidades vecinas o a su relativo menor, pero siempre resolviendo al primer grado, es decir la tónica de *Re* mayor. Es aquí cuando la *Coda* se vuelve a presentar idénticamente como al principio y cerrar así este primer movimiento.

**2º movimiento: Andante ma non troppo**

Este *Andante* es quizá, según algunos musicólogos, una contradicción respecto a la despectiva indiferencia que alguna vez expresara Mozart hacia la flauta, puesto que explora bastante su potencial para embellecer la melodía en el más claro estilo lírico, en el que el fraseo va tomando una cualidad sutil, suave y *cantabile*, como en la voz humana.

Diagrama General

| Introducción  | Exposición  |    | Desarrollo   |        |                | Reexposición                  |                                       |       |       |            |
|---|---|----|--|--------|----------------|-------------------------------|---------------------------------------|-------|-------|------------|
| <b>Orquesta</b>                                       | <b>Solista</b><br><i>Sujeto A</i> <i>Sujeto B</i> |    | <b>Solista</b><br><i>Sujeto C</i><br><i>Puente</i> |        |                | <b>Solista</b><br><i>Cdza</i> |                                       |       |       |            |
| <b>Tutti</b><br>A    ___B<br>coda<br><br>I--IV—V----I | MG<br>I---IV-V----I---VI--                        |    | T<br>P1<br>(v/v)<br>La<br>may                      | V_____ | T<br>P1<br>-V- | I---                          | Tutti<br>A_B<br><br>Final<br><br>Coda |       |       |            |
| Compas<br>1-----10                                    | 11-----17---18--19--<br>---26                     | 27 | 28----39   | 40-41  | 42-49          | 50-52                         | 53-76                                 | 78-84 | 85-86 | 87-<br>-91 |

En las siguientes imágenes se muestran, el sujeto A y B de la introducción así como la coda y los elementos importantes que servirán para el desarrollo de este segundo movimiento.



Figura 2.5 El sujeto A, con el que inicia la introducción escrito en la Tónica, se presentará únicamente en la exposición y reexposición.



Figura 2.6 El sujeto **B** de la introducción (**Tutti**), construido en el **V** grado. Los últimos 4 compases, funcionarán también como Coda.

Como es característico de los conciertos de Mozart, en la introducción por parte de la orquesta, se plantean una serie de ideas, que el solista retomará para elaborar, entrelazar y concluir el discurso musical, en éste caso, la introducción provee de dos motivos claramente identificables, así como de una pequeña coda.

En este segundo movimiento existe la excepción de que en el desarrollo el solista plantea elementos nuevos a los que identificaremos como Sujeto A, B, C, D y Puente 1. Si bien, dichos sujetos mantienen estrecha relación entre sí, poseen también rasgos que hacen posible diferenciarlos unos de otros.



Figura 2.7 Sujeto **A**, con el cual inicia la exposición del solista. Construido en el **I**, **V**<sub>6</sub>, **V**.



Figura 2.8 Sujeto **B**, en la exposición del solista, elaborado con un *gruppetto* similar al del segundo compás en la introducción del **Tutti**.



Figura 2.9 Sujeto C elaborado en el grado V/ V.



Figura 2.9 Sujeto D

La introducción de este movimiento es una sección breve, que presenta el Tema A y B, así como una Coda que resuelve al final del **V** al **I** grado, para dar paso a la entrada del solista. El solista se presenta con el motivo al que identificamos como Sujeto **A** (Figura 2.7), el cual deriva de la introducción de la orquesta, posteriormente es enlazado al sujeto **B** del **I** al **VI** grado, (es decir su relativo *menor*), por un pequeño motivo muy similar al Motivo Generador del Primer movimiento. Este sujeto B tiene la cualidad de iniciar con un *grupetto* que será recurrente en el sujeto C y el sujeto D, el cual da cierto aire de tensión puesto que se elabora siempre partiendo de la *sensible* a la nota que se quiere llegar.

La estructura de este Movimiento es simple, A B A. Los sujetos B y C son enlazados por un motivo al que denominamos puente 1, presentado por la orquesta y muy similar al Sujeto C. Todo este proceso se lleva a cabo en la región de la dominante hasta que aparece el sujeto D y resuelve a la tónica, para dar paso a la entrada del Tema A por parte de la orquesta, e iniciar así la reexposición.

Generalmente la aparición del tema principal es siempre la pauta para iniciar una sección más grande. La reexposición inicia con un replanteamiento los

Temas principales A y B en su forma original, y toma además al Puente 1 y al sujeto C, para llegar a un punto de reposo en el tiempo, en un acorde del VI grado, es decir su relativo menor.

Finalmente aparece la Coda que se pausa sobre un acorde Cadencial con el que da paso a la *cadenza* del solista. Es el Tema A quien concluye este segundo movimiento.

### ***3er movimiento: Rondó allegro***

El último movimiento se constituye en la forma *Rondó*, cuya primera sección llamada *estribillo*, se repite varias veces (normalmente en su tonalidad original) a lo largo del desarrollo de este movimiento, alternando a la vez con otras secciones denominadas *episodios o estrofas*, relativamente diferentes e independientes entre sí. En su forma escrita: el *estribillo* debe también poner fin a la obra.<sup>29</sup>

Sus orígenes datan del siglo XVII en Francia, nacido del canto y muy probablemente de la danza en círculo, de ahí su etimología francesa *rondeau*; danza de ronda.<sup>30</sup>

De carácter gracioso y festivo, se constituía como uno de los movimientos de una obra más amplia. Hacia 1700 el *rondó* se convirtió en el *finale* habitual del concierto y la sinfonía concertante.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Julio Bas, **Tratado de la Forma Musical**, Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1977, pp. 191

<sup>30</sup> Sheptak, Miroslava, **Diccionario de términos musicales**, Universidad Nacional Autónoma de México, D.F. 2007 pp. 148

<sup>31</sup> Randel, Don Michael, **Diccionario Harvard de la Música**, Alianza Editorial, Madrid España, 1999, pp. 892



## Diagrama General

|        |  |               |            |                                  |                       |          |                                |
|--------|--|---------------|------------|----------------------------------|-----------------------|----------|--------------------------------|
| Flauta | <b>E</b>                                       | EPD 1         | EPD 2 Cdz  | <b>E</b>                         | EPD 3                 | <b>E</b> | Cdz CODA                       |
| Orq.   | <b>E</b> Intro.<br><b>B/P<sub>1</sub>/C/Cd</b> | <b>B</b>      | Cd         | <b>E</b><br><b>P<sub>1</sub></b> | <b>BP<sub>1</sub></b> |          | <b>C P<sub>1</sub></b><br>CODA |
| Compás | 1--12--24----36-----55                         | 55-----70--77 | 78-----123 | 123-146                          | 152-204/205-217       |          | 232-243—250-----285            |

Para este esquema, **E** representa las apariciones del *estribillo*, e inicia con una figura de dieciseisavos en *anacrusa* al primer compás. En este caso es la flauta quien presenta el tema del *estribillo*, el cual consta de dos partes, casi idénticas en su mayor parte, aunque la primera llega al **V** grado en inversión y la segunda resuelve al **I**.



Figura 2.10 El *estribillo* completo, con el cual se elabora la *forma rondó*, volviendo a presentarse siempre en Re mayor, su tonalidad original.

Una vez presentado el *estribillo*, tanto por el solista como por la orquesta, en la misma región tonal al igual que en el mismo registro de octava, prosigue un pequeño fragmento a manera de diálogo entre el solista y la sección de alientos (oboes y cornos) al cual identificamos en el diagrama como **B**, y que aparecerá un par de veces más, idénticamente como al principio, haciendo la función de enlace entre el episodio 1 y 2 y al final del episodio 3 para enlazar, junto con **P<sub>1</sub>**, la última aparición del *rondó*.



Figura 2.11 el motivo B (diálogo) que aparecerá como puente y enlace entre los episodios que desarrolla el solista.

Este motivo (**B**) se combina además con otros dos elementos, derivados de la introducción de la orquesta. El primero de ellos le ayudara a fungir como *puente* (**P<sub>1</sub>**) en su primera aparición, el cual conducirá al V grado (*La mayor*) para que la orquesta elabore la introducción y presente los motivos de los cuales se derivarán los *episodios* (**EPD** en el esquema general).



Figura 2.12 *Progresión* denominada como **P<sub>1</sub>**, la cual servirá como elemento de paso o puente modulante (generalmente al V grado) entre las distintas secciones.



Figura 2.13 el motivo **C**, aparece en la introducción, y derivado de él se desarrollará el episodio 3.



Figura 2.14, Coda (**Cd**) aparece al final de la introducción, en la tónica, posteriormente en el V grado, dando paso a la primera *cadenza*, y al final del movimiento, como conclusión.

La Coda, **Cd** en el esquema general, será el segundo motivo, y servirá como conclusión a las ideas presentadas en la introducción, y va también a reafirmar el regreso a la tónica, dando paso al desarrollo del primer episodio **EPD 1** por parte del solista, posteriormente a la primera *cadenza* (esta vez en V grado), y finalmente como parte conclusiva, en la tónica de *Re* mayor.

La forma en que se estructura este *Rondó*, es de cierta manera clara, puesto que la aparición del *estribillo*, nos indica que ha concluido un episodio o que otro está por comenzar. Al igual que en los movimientos anteriores y en general en los conciertos solistas no solo de Mozart, siempre vamos a encontrar una introducción, de la que sabemos, se habrán de tomar elementos para formular pasajes y explotar al máximo las capacidades del intérprete, a lo largo del desarrollo.

Figurando la tradicional introducción, el *estribillo* (**E**) es presentado por el solista y seguidamente por la orquesta, de cierta forma, es un resumen de lo que se va a encontrar durante el movimiento. Para enlazar al Episodio 1 (lo que vendría siendo el desarrollo), utiliza el motivo **B**, el cual es un diálogo con los instrumentos de aliento de la orquesta, posteriormente la orquesta presenta un par de motivos que serán utilizados como conclusivos al final del movimiento. La Coda además de concluir esta introducción, reafirma la tonalidad y da paso a la elaboración de una *variación* del *estribillo*, en este

transcurso vuelve a aparecer el motivo **B**, y el solista procede a elaborar algunas progresiones en la región de la tonalidad relativa menor, es decir en el **III** y **VI** grado.

Este primer episodio es uno de los más largos, sus frases son amplias progresiones y arpegios, los cuales se mueven subiendo y bajando entre el primero y tercer registro.

Durante la elaboración de este episodio, podemos identificar un elemento en la orquesta, el cual consta solamente de 2 compases y que funciona como respiro y a la vez impulso para el solista. Este episodio es concluido por un motivo que se presentó al principio, en la parte de orquesta, seguido de la Coda, esta vez en el **V** grado, la cual deja el acorde suspendido, y crea la atmósfera adecuada sobre la cual el solista improvisará una primera *cadenza*.

Esta cadencia, que debe ser más corta que la segunda, resuelve a la tónica, para regresar al *estribillo* (**E**) el cual presentan tanto solista como orquesta y enlazado por el Puente 1, inicia el Episodio 3 (**EPD3**), el cual deriva del Motivo **C** de la introducción. Una especie de contrapunto, se elabora con este motivo al principio de este Episodio, y le precede nuevamente la elaboración virtuosa tan característica en los conciertos de Mozart, que por instantes hace inflexiones a los modos menores, y con el recurso de los arpegios, va dando colores de matiz diferente con solo agregar o quitar una alteración. Aparece una vez más el *motivo impulso*, ahora en el **V** grado. Para concluir este Episodio (**EPD3**) se presenta el motivo **B**, seguido del Puente 1, y el solista, en lo que pareciera una especie de broma, toma el Motivo **C**, pero de éste deriva una vez más el *estribillo*, el cual se presenta por última vez en su forma original. Orquesta y solista elaboran un pequeño diálogo, con un

motivo derivado de C, en la introducción y esta vez el puente 1 prepara la atmosfera para la *Cadenza* solista.

El rondó termina presentando fragmentos del *estribillo*, ligeramente variados para tener un carácter más conclusivo, alternándose entre orquesta y solista, hasta que finalmente la Coda concluye todo el concierto en su forma tonalidad original.

## **2.4 Comentarios y sugerencias**

Los conciertos de Mozart han sido y seguirán siendo siempre un parámetro de calidad, para evaluar la técnica y musicalidad de los flautistas, así como de los instrumentistas de aliento madera.

En este concierto encontramos exigencias del alto grado de dificultad, en sus elocuentes y a veces largas frases musicales, las cuales deberán ser tocadas con claridad y con mucha gracia. En eso radica precisamente su dificultad, en hacer parecer lo difícil técnicamente, como algo simple, sereno lúcido, como si se tratara de una oración en la que cada palabra es importante para entender el discurso musical, así como cada idea con el énfasis necesario para hacer cumplir su función a lo largo de su desarrollo.

La interpretación de este concierto requiere del depurado manejo de todos los elementos técnicos. La articulación, particularmente, es un elemento que habrá de tratarse con énfasis, puesto que la mayoría de las frases contienen notas en *staccato*. Éste debe ser muy preciso y ligero a la vez, para lo cual

sugiero siempre mantener el apoyo de la columna de aire lo más estable y firme posible.

A lo largo de los movimientos primero y tercero, encontraremos progresiones y pasajes cromáticos que están elaborados con gran maestría, y que implican un alto grado de dificultad por la aparición constante de alteraciones que crean tensión y relajación melódica, aquí, los intervalos de tercera y cuarta serán el principal material de construcción, por lo que la coordinación de los dedos deberá practicarse primero en un *tempo* más lento, tomando como referencia algunos puntos de apoyo (generalmente en el tiempo fuerte) tales como, el primer dieciseisavo u octavo de cada grupo. La velocidad se irá aumentando en función de la claridad, fluidez y homogeneidad de fragmentes o frases.

**Jules Mouquet**

**(1867-1946)**

***“La flauta de Pan” Op. 15***  
***Sonata para flauta y piano***

***3.1 Contexto Histórico***

El desarrollo de la cultura artística de Occidente a finales del siglo XIX y la mayor parte del XX se vio fuertemente marcada por los acontecimientos trágicos bélicos, los cuales dieron como resultado una serie de complejidades, contradicciones y crisis, que afectaron todos los aspectos de la cultura y la sociedad de esta época. Las potencias europeas están empeñadas en igual medida, en sostener la expansión económica en Asia y África. Por otro lado, Estados Unidos y España luchan entre sí por Cuba. En Asia, India se convierte en zona de explotación de reservas, a partir de que forma parte de la corona Inglesa en 1872. China, un país fuertemente afectado por las potencias imperialistas, es repartida entre Inglaterra, Francia, Estados Unidos, Japón, Rusia, Italia y Alemania.

Con el inicio del siglo XX, surge también el capitalismo, y la nueva y creciente industria del acero, que deriva posteriormente en la masiva producción de armamento. África, Asia y América Latina sufren una colosal invasión de capitales europeos que desarrollan empresas y comercios, sostenidos principalmente por la industria del armamento, esta característica del imperialismo, agrede al mundo.<sup>32</sup> La ideología de este nuevo

---

<sup>32</sup> Salvetti, Guido *“Historia de la Música”*, El siglo XX, Tomo 10, 1ª Parte, Ediciones Turner, Madrid España, 1997. pp. 4

imperialismo es la exaltación de la ciencia y de la técnica en las sociedades industriales, pero trae además consigo aspectos violentos, intolerantes y hasta racistas.<sup>33</sup>

En el ámbito literario, Emile Zolá, renovó también entre 1870 y 1900, la novela realista, tratando de aplicar la objetividad de la observación científica a la narrativa. Este autor fue siempre defensor de una indefectible liberación humana y social.

Posterior a esta etapa de desarrollo y prosperidad económica, Inglaterra entró en 1873 en la “gran depresión”, la cual duró veinte años. Francia, vivía en un ambiente de incertidumbre ante el miedo y odio a los alemanes y con el temor de una posible revancha por un lado, mientras que la inestabilidad y las continuas amenazas de Golpe de Estado en esta Tercera República, culminaron en una dramática división de la opinión pública a propósito del *affaire Dreyfus* (caso Dreyfus),<sup>34</sup> en el que los progresistas guiados por Emile Zolá, obtuvieron una dura victoria sobre la Francia antijudía y nacionalista.

Con respecto a la diversidad de corrientes y estilos desarrollados en la última etapa del siglo XIX y principios del XX, Raúl Zambrano en su libro *Historia mínima de la música en occidente* comenta;

En música, el siglo XIX tuvo en diversos tiempos y lugares, hermosos, distintos y dilatados finales. El siglo XX tiene también más de una puerta de entrada, si bien es cierto que hay obras y acontecimientos que marcan el principio de una nueva música, también es verdad que estas albas tuvieron

---

<sup>33</sup> *Ibíd.* pp. 4.

<sup>34</sup> El proceso, en 1897, a un oficial judío acusado de un espionaje que, a la larga, resultaría haber cometido por otro, y por el cual, Zolá volcó a favor. Valverde, José María **Historia de la literatura Universal** Vol. 8, La entrada en el Siglo XX, Ed. Planeta, Barcelona España, 1991, pp. 469



el destello de obras y autores que ya desde el siglo XIX vivían en el futuro porque creían en él.<sup>35</sup>

Para 1872 se coloca la primera piedra del *Festspielhaus* en Bayreuth, y Richard Wagner finalmente llegó a coronar la obra de su vida, la creación del Teatro Nacional Alemán, acontecimiento celebrado con una interpretación grandiosa de la Novena Sinfonía de Beethoven.<sup>36</sup> Fue hasta 1876 bajo la dirección de Hans Richter que se pudo estrenar íntegramente la obra monumental que constituyó el centro de toda la producción wagneriana “*El anillo de los Nibelungos*”, que fue presentado entre los días 13 y 16 de agosto.

La opereta cuyas raíces están en la ópera-comique de los siglos XVIII y XIX; había tenido grandes éxitos desde 1855 cuando Jacques Offenbach inauguró un teatro específico para ella, *Les Bouffes Parisiens*. En innumerables salas de concierto del mundo se presentaban, *Orfeo en los infiernos* del mismo Offenbach, *El murciélago*, *El barón gitano* de Johann Strauss hijo, *La muchacha del campo*, *La bella Galatea* y *Caballería Ligera* de Franz Von Suppé, así como *Caballería rusticana* de Pietro Mascagni.

Mientras tanto, en Rusia, a la segunda mitad del siglo XIX, Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893) y el *grupo de los cinco*,<sup>37</sup> buscan retornar a las melodías populares y sus características para generar un repertorio y estilo propiamente nacionalista, influenciados por la herencia de Mihail Glinka

---

<sup>35</sup> Zambrano, Raúl “**Historia mínima de la música en occidente**” El Colegio de México, Centro de estudios Históricos, México D.F. 2012, pp. 250

<sup>36</sup> **Enciclopedia de la música**, Tomo 1, Trad., O. Mayer Sierra, Editorial Atlante, México D.F. 1943, pp. 348.

<sup>37</sup> Mili Alexeivich Balakirev (1837-1910), Cesar Cui (1836-1908), Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881), Nicolai Rimsky Korsakov (1844-1908), Alexander Borodin (1833-1887).

(1804-1857) quien a su vez había retomado el espíritu de la obra literaria de Aleksandr Puskin (1799-1837).<sup>38</sup>

Algunas de las composiciones más representativas de finales del Siglo XIX y principios del XX fueron; *Cuadros para un exposición* (1874), de Modesto Mussorgsky; las *Gymnopedies* (1888), de Erik Satie(1866-1925); *Caballería Rusticana* (1890), de Pietro Mascagni; la *Sinfonía del Nuevo Mundo* (1893) de Antonin Dvorak; *Preludio a la siesta de un fauno* (1894), de Claude Debussy; *El aprendiz de brujo* (1897) de Paul Dukas; *La consagración de la primavera* (1914) de Igor Stravinsky. Este último junto con Paul Hindemit, Sergei Prokofiev (1891-1953), Jean Cocteau (1889.1963), y Carl Orff, desarrollan un estilo que vuelve al lenguaje tonal del estilo clásico, y surge así el denominado *Neoclasicismo*.

Algunas de las obras más conocidas e importantes en el repertorio obligado de todo flautista, fueron escritas en la primera mitad de siglo XX. Excelentes flautistas como Pilippe Gaubert (1879-1941) y Paul Taffanel (1844-1908) y compositores como Georges Enescu (1881-1955), Georges Hüe (1858-1948), Cécile Chaminade (1857-1944), Jaques Ibert(1890-1958), Francis Poulenc (1899-1963), Henri Dutilleaux (1916-195..), André Jolivet (1905- por mencionar algunos, quienes se formaron en el Conservatorio de París, nos dejaron un excelente y variado legado en la literatura flautística.

En 1906, Mouquet publica su sonata *La flute de Pan Op. 15*, editada por la casa *Lemoine*. Coincide con el nacimiento de *Dimitri Shostakovich* (1906-1975) y dos años más tarde nace David Oistrakh quien es considerado el más grande violinista de siglo XX.

---

<sup>38</sup> Zambrano, Raúl, **Historia mínima de la música en occidente**, El Colegio de México, Centro de estudios Históricos, México D.F. 2012, pp. 260

Hacia 1920, surge la *Segunda Escuela de Viena*, desarrollada por Arnold Schoenberg (1874-1951), y posteriormente por sus discípulos Anton Webern y Alban Berg, quienes al explorar las posibilidades y las consecuencias de la disolución de la *tonalidad* suponen, genera tres conceptos que parten del mismo origen pero que no son sinónimos: la *atonalidad*, el *dodecafonismo* y el *serialismo*.<sup>39</sup>

Estalla la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Destacan obras literarias como *El castillo* (1922), última novela de Franz Kafka, *El yo y el infinito* (1923) con antecedentes del psicoanálisis de Sigmund Freud, *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann, entre otras.

El siglo que se conforma de la última mitad del XIX y la primera del XX, que corresponde al que vivió Jules Mouquet, fue un periodo realmente complejo por la gran cantidad de acontecimientos que en él se gestaron, los cuales se vieron reflejados en todos los ámbitos de la cultura y de la sociedad, así como en el campo de la ciencia.

Finalmente en la última década de vida de Mouquet, se daba por terminada también la *Segunda Guerra Mundial (1939-1945)*, no sin antes haber acontecido el 9 de agosto de 1942, el estreno de la *Sinfonía No. 7 Op. 60 Leningrado* de Dimitri Shostakovich, en su ciudad natal, aún sitiada y con músicos reclutados en el ejército.

---

<sup>39</sup> Zambrano, Raúl, **Historia mínima de la música en occidente**, El Colegio de México, Centro de estudios Históricos, México D.F. 2012, pp. 294

### **3.2 Aspectos Biográficos**

Jules Ernest Georges Mouquet nació en París, Francia, el 10 de julio de 1867 y murió en su ciudad natal el 25 de octubre de 1946. Son escasos los datos que hasta hoy se tienen sobre de su vida y obra, dentro de los acontecimientos más importantes, se sabe que ingresa muy joven al Conservatorio de París donde frecuenta las clases de armonía de *Xavier Leroux* y de composición de *Théodore Dubois*, especialmente.<sup>40</sup>

En 1893 le es otorgado un segundo premio en contrapunto y fuga, ese mismo año se presenta a competir por el Premio de Roma.<sup>41</sup> Gana finalmente el prestigiado galardón en 1896, el cual consistía en una estancia de 4 hasta 5 años en la Academia Francesa de Música en la Villa de Medici en Roma, con su cantata a tres voces *Mélusine*, sobre un texto de Fernand Beissier, que es estrenada en público el 31 de octubre de ese mismo año en el Palacio Mazarin en la sesión anual de la academia de las Bellas artes.<sup>42</sup> Algunos compositores destacados que obtuvieron este galardón fueron; Héctor Berlioz, Charles Bizet, Charles Gounod, Jules Massenet, Claude Debussy y Paul Dukas antes que Mouquet y Philipp Gaubert, Jacques Ibert y Henry Dutilleaux en años posteriores (Maurice Ravel quien acudió en varias ocasiones nunca obtuvo dicho premio).

Durante su estancia en Villa de Medici, realiza viajes a Alemania, Austria e Italia, y se apega además, al riguroso reglamento de esta academia, que le exigía enviar al Conservatorio de París un cuarteto a cuerdas y seis melodías, a finales del primer año; un poema sinfónico, al fin del segundo

---

<sup>40</sup> Adorján, Andrés **Lexikon der flöte**, Editorial LAABER, Alemania, 2003, pp. 335

<sup>41</sup> durante muchos años, el Premio de Roma fue el máximo galardón al que un artista podía aspirar, el cual atraía la atención de los medios y los catapultaba a la fama.

<sup>42</sup> De; <http://www.musimem.com/prix-rome-1890-1899.htm> (consultado el día 17 de septiembre de 2012)

año; un poema para coro, al fin del tercero y una obra dramática al fin de la cuarto año.<sup>43</sup>

Es así como el jueves el 18 de diciembre de 1902, durante la sesión de audición de los envíos de Roma al Conservatorio nacional de Música y de Declamación, bajo la dirección de Paul Taffanel, pueden oírse varias obras de Jules Mouquet, entre ellas: *Andromède*, poema sinfónico en 5 partes (*I. Tempestad, II. Andrómeda encadenada, III. Perseo liberado, IV. Escena de amor, V. Apoteosis*), un Coro para voces femeninas (en los modos *dorio* y *hypodorio*), *Las Cautivas* (poema de Jean Racine), el *Adagio y Scherzo* para Cuarteto de cuerdas en Do menor, dos melodías cantadas por el tenor Georges Dantu: *La Iglesia de la aldea* (sobre un poema de Deschamps, con acompañamiento de órgano y Celesta), *El Sacrificio de Isaac* (poema bíblico de Paul Collin), un *Cuadro Sinfónico Vocal* para orquesta, órgano, barítono solo y doble coro, así como *El Juicio final* sobre una poesía de J. B. Rousseau, en 3 partes; I. Prologue profético, II. Interludio y III. Las Trompetas del Juicio final; los Condenados y los Elegidos.

En 1906 Mouquet publicó la *La flauta de Pan Op. 15* dedicada al profesor Paul Lafleurance (1865-1951) del Conservatorio de París. Esta obra fue originalmente concebida como concierto para flauta y orquesta en 3 movimientos, y es muy probable que el mismo profesor Lafleurance la haya estrenado, puesto que fue amigo y contemporáneo de Mouquet.

Entre otros premios que obtuvo Jules Mouquet, está el Premio *Tremont* en 1905 y el Premio *Chartier* 1907. Fue Vicepresidente de la Sociedad de Compositores en 1908 y sucesor de su maestro Theodore Dobois como profesor de armonía en el conservatorio de París hacia 1913 (para entonces,

---

<sup>43</sup> De; <http://www.musimem.com/prix-rome-1890-1899.htm> (consultado el día 17 de septiembre de 2012)

Gabriel Fauré fungía como director del Conservatorio de París).<sup>44</sup> Él, al igual que otros compositores de su época mostró en sus obras el interés y curiosidad por la cultura griega antigua.

Algunas de las obras para flauta de esa época fueron frecuentemente inspiradas en la mitología griega, por mencionar algunas obras para flauta y piano, están; los *Poemas griegos* de Albert Doyen, el *Divertimento griego* de Philippe Gaubert, *Canción griega* de Paul Ladmirault, *Cuadros Griegos* de Armand Marsick, sin olvidar las dos primeras piezas de *Los tocadores de flauta* de Albert Roussel; *Pan y Tytíre*.<sup>45</sup> Mouquet se casó en noviembre de 1920 en París, con Marie Augustine Boisson.

Con la colaboración de Edouard Mignan y de Edouard Souberbielle, escribe dos obras pedagógicas: *Curso elemental de armonía* (París, 1928, 1941, Ediciones de la Escuela Universal por Correspondencia, 2 volúmenes, 197 y 279 p.) y *Curso superior de armonía en 3 volúmenes: Acordes consonantes, Acordes disonantes, Notas extranjeras a los acordes* (París, 1925, 1926, 1941, Ediciones de la Escuela Universal por Correspondencia, 275, 266 y 266 p.)

A su muerte, sobrevenida el 25 de octubre 1946 en su domicilio en París (exequias celebradas el 28 a Nuestra Señora de los Campos), Jules Mouquet deja un catálogo importante de riqueza y variedad en los géneros orquestal, coral y música de cámara, entre otros, desgraciadamente hoy en día es solamente conocido entre los flautistas, su sonata *La flauta de Pan*.

---

<sup>44</sup> **CYCLOPEDIA OF MUSIC AND MUSICIANS**, Edited by Oscar Thompson, Dodd Mead & Company, New York. 1946, pp. 1180

<sup>45</sup> Adorján, Andrés **Lexikon der flöte**, Editorial LAABER, Alemania, 2003.

### 3.3 Análisis de la Obra

*La flauta de Pan* fue concebida originalmente como un concierto para flauta y orquesta, se publicó por primera vez en 1906 por la casa editorial francesa *Lemoine*, y el mismo Mouquet realizó la reducción para flauta y piano, en los dos años siguientes publicó también sus obras: *Danza griega Op. 14* para flauta y piano, *Divertimento Griego Op. 23* para 1 o 2 flautas y piano o arpa, en cuyos títulos se remite a la cultura griega antigua por la cual Mouquet y algunos de sus contemporáneos se habían interesado.

El título de esta sonata debe su nombre al dios griego de los pastores y los rebaños *Pan* al parecer originario de Arcadia, su culto se propagó por toda Grecia y se ha generalizado incluso más allá del mundo helénico se le presenta como un genio mitad hombre mitad animal. Su cara barbuda tiene una expresión de astucia bestial, está llena de arrugas y su mentón es muy saliente. Lleva dos cuernos en la frente. Tiene el cuerpo velludo y los miembros inferiores son los de un macho cabrío, con las pezuñas hendidas.<sup>46</sup> Los atributos ordinarios de Pan son una siringa, un cayado<sup>47</sup> de pastor, una corona y/o un ramo de pino.

En la edición *Henry Lemoine* de esta sonata (en su reducción a piano), podemos leer, al principio de cada movimiento, una pequeña leyenda que induce de cierta manera a imaginar este mundo en el que vive y es venerado el dios Pan.

---

<sup>46</sup> Pierre Grimal, **Diccionario de mitología griega y romana**, Paidós, 1981, Barcelona, España, pp. 402

<sup>47</sup> Bastón tosco, corvo por la parte donde se sujeta, usado particularmente por los pastores. *Ibíd.*

## I. Pan y los pastores

*Oh Pan, tú que vives en las montañas,  
cántanos con tus dulces labios una canción,  
canta y acompáñanos con tu flauta pastoril.*

(ALCAEUS)

El primer movimiento tiene la estructura de la *forma sonata*. Mouquet hace un tratamiento muy peculiar con los modos menores cercanos a la tonalidad original, así como de una serie de modulaciones cromáticas.

En el siguiente cuadro se puede visualizar, a grandes rasgos, la estructura del primer movimiento, así como algunas secciones internas, en su ubicación correspondiente.

Diagrama general

| <b>A</b>   | <b>B</b>                              |  |   | <b>A</b>  |
|--|---------------------------------------|--|---|---|
| <b>Exposición</b>  | <b>Desarrollo</b>                     |  |   | <b>Reexposición</b>   |
| <b>Tema A</b><br>Fa mayor<br><br>Inflexión a<br>Do menor<br><br>progresión | <b>Tema B</b><br>Modula a<br>Do mayor | <b>Tema A</b><br>inflexión<br>a La b May | <b>Tema B</b><br>Do menor<br><br>Puente | <b>Tema A</b><br>Desarrollo con<br>Motivos de A y B<br><br><b>-Coda</b> |
| Compases 1 -----24   | 25-----48                             | 49-----72                                | 73-----88                               | 89-----129  |

El primer movimiento es muy corto, los temas principales son presentados casi de manera inmediata, sin embargo son claramente diferenciables. Está escrito en la tonalidad de *Fa mayor* y en compás de *2/2*, lo cual indica más



bien, un gesto o vaivén que se mueve siempre hacia adelante, puesto que su medida similar en 4/4, entorpecería la fluidez de sus frases elaboradas con tresillos de octavo. Por si fuera poco, tiene además la indicación *allegro giocoso*<sup>48</sup>, que de entrada, requiere ya de un carácter alegre y juguetón.



Figura 3.1 Tema A, presentado casi siempre por la flauta. Aparece tres veces a lo largo del primer movimiento.

Antes de entrar la flauta con este característico Tema, El piano ha elaborado un preámbulo en forma de arpeggios descendentes sobre la tónica, que resuelven al primer grado y es de ahí de donde parte la flauta, imitando el mismo modelo melódico.

El tema A, al igual que su desarrollo está elaborado a base de tresillos de octavo, con una ligera inflexión a *do menor*. Por medio de una progresión ascendente, también elaborada con tresillos, la flauta regresa una vez más al tema A, y da paso a la modulación a *Do mayor*.



Figura 3.2 Tema B del primer movimiento, en la tonalidad de Do mayor.

<sup>48</sup> *Giocoso*; divertido. (Miroslava Sheptak, *Diccionario de términos musicales*, UNAM, México 2007)

La aparición del Tema B, cambia contrastantemente el carácter con el que inició este movimiento, no obstante, su desarrollo, retomará cierta energía y fluidez. Para su desarrollo toma un pequeño motivo de la parte final de B, y desarrolla una serie de escalas, que suben y bajan del registro medio al agudo, hasta que se llega a una inflexión a *La* bemol mayor. En esta parte El piano presente el tema B ahora en *La* bemol, mientras que la flauta adorna con el mismo motivo de las escalas.



Figura 3.3 Motivo tomado del Tema B, y ejemplo de cómo se elabora el desarrollo a partir de él. Estará presente gran parte de este movimiento.

Aparece una nueva presentación del Tema A, elaborada en un intervalo de tercera más alto que el original, esta vez, en *La bemol mayor*. Le precede un pequeño desarrollo en forma de bordado, con los tresillos de octavo, y con un particular descenso por las regiones menores de *sol* y *fa*, llega a *Do menor*.

El Tema B se presenta en su homónimo menor, lo cual contrasta demasiado con lo que se había presentado antes con A, este pasaje a adquirido un carácter sumamente melancólico y de color oscuro, que se va aclarando con una progresión armónica que lo lleva finalmente a retomar A.

El tema A se presenta en su forma original, pero le sigue un puente en el que B vuelve a aparecer en la parte de piano, esta vez en la tónica de *Fa mayor*, así como algunas reminiscencias de A y B, en *La bemol* y *Si bemol* respectivamente.

Finalmente, este movimiento concluye de manera muy enérgica, acelerando cada vez más el tempo, con varias apariciones del Tema A, con algunas

variaciones, y empleando elementos de B con el cual se elabora una especie de Coda.

## II. *Pan y las aves*

*Sentado a la sombra de éste bosque solitario, oh Pan!  
cómo dibujas tan dulces sonidos con tu flauta?*

(ANÓNIMO)

El segundo movimiento se construye de manera simple, en *forma binaria*, consta de dos temas, A y B, que se desarrollan alternándose.

Inicia en la parte de piano un motivo muy tranquilo, que crea el efecto de un sonido que viene de lejos, e incrementando su intensidad, parece acercarse cada vez más, hasta hacerse presente resolviendo en un intervalo de cuarta que va de *fa* a *do*, del primer registro grave, manteniendo esta última nota por un compas, entonces entra un acorde de *do* menor con Séptima (IV de *sol menor*), y crea una atmósfera tranquila y misteriosa a la vez, en el que la flauta, presenta un motivo elaborado con apoyaturas breves sobre una misma nota, seguidos de una figura en arpeggios de séptima del mismo acorde.

El piano imita de manera idéntica el último motivo, lo cual crea un efecto de eco, que desaparece paulatinamente.



Figura 3.4 motivo rítmico melódico presentado por la flauta, e imitado por el piano.  
(al inicio de A)

Se sigue el mismo patrón tres veces más, en las que se parte de *sol* menor y *do* menor nuevamente, hasta llegar a *re* menor, el V grado de *sol* menor. Es aquí el punto climático de esta sección A, en la que la flauta elabora por medio de arpeggios menores con séptima, subiendo y bajando a través de dos octavas, una melodía que pareciera la imitación del canto de las aves.



Figura 3.5 Dibujo melódico en arpeggios de séptima, presentado por la flauta.

La siguiente parte de esta forma binaria, se caracteriza por una melodía sumamente lírica, y de carácter melancólico presentada por la flauta, mientras el piano elabora un dibujo con arpeggios de *sol* menor en ritmo de tresillos de octavo, una sección cargada de emotividad en la que la melodía de la flauta es suavemente acompañada por la base armónica del piano.



Figura 3.6 melodía principal de la sección B, escrita en *sol* menor.

Posteriormente sigue una sección en la que se combinan al mismo tiempo los temas de A y B, por un lado el piano presenta la melodía de B en *do* menor, mientras que la flauta vuelve a presentar el motivo construido con apoyaturas y arpeggios sobre un acorde de *sib* menor con séptima.

En la cuarta y última sección la flauta presenta nuevamente el tema de B, en la octava del registro agudo, mientras que el piano acompaña con el mismo patrón de los arpeggios, esta vez de forma invertida, es decir primero descendiendo. Éste podría ser el último punto climático del segundo movimiento, en el cual, seguramente Mouquet trató de representar, mediante los recursos posibles de la flauta y la armonía, el lado tranquilo y solemne del bosque, en el que *Pan* también descansa y toca la flauta, quizá para que a través de ella realice una introspección en sí mismo y en su mundo.

### III. *Pan y las ninfas*

*Silencio, sombreada arboleda de robles!*  
*Silencio, fuentes que brotan de las rocas!*  
*Silencio, ovejas que balan después de sus corderos!*  
*El mismo Pan, ha puesto sus labios húmedos sobre su flauta de carrizo.*  
*A su alrededor, las ninfas del agua y del bosque danzan juntas,*  
*flotan sobre sus pies.*

(PLATÓN)

El tercer y último movimiento, escrito en 6/8, con la indicación; *allegro molto vivace*, recrea quizá una especie de persecución, o una danza, tiene también cierto carácter lúdico, que seguro podrá remitirnos a las aventuras del dios *Pan* en el bosque.

Diagrama General

| A            | B          | A´            | B´          | C           |
|--------------|------------|---------------|-------------|-------------|
| Introducción | Motivo B   | Introducción  | Motivo B    | Coda        |
| Motivo A     | Modula a   | (en A may)    | En Ab may   |             |
| -Desarrollo  | Re b may   | Motivo A (Ab) |             |             |
| 1_____56     | 57_____104 | 105_____166   | 167_____200 | 201_____245 |

Al principio de este movimiento, el piano prepara la atmósfera en la que la flauta hará una presentación a manera de cadencia breve. El motivo con el que inicia el piano da cierto aire de *scherzo* como invitando al juego. Este pasaje introductorio, está escrito con dieciseisavos a manera de anacrusa a un compás de 6/8.

La flauta despega del tiempo fuerte al que llegó el piano (tónica de *Fa mayor*). Éste pasaje está construido por un arpeggio ascendente del I grado, seguido de un descenso en escala para caer al VI grado, posteriormente suprime el arpeggio y alterna la caída al I y VI grados, hasta que el piano aparece y acompaña en este viaje a la flauta marcando los tiempos fuertes y al tiempo en que forma también un motivo descendente en los octavos a contratiempo.



Figura 3.7, Figura melódica presentada por la flauta, al inicio del movimiento.

En seguida aparece el motivo A, construido a base de cromatismo, el cual prepara su ascenso, alternando entre subidas a intervalos de cuarta para posteriormente, con escalas cromáticas, despegar hacia el registro más agudo de la flauta, en su desarrollo adquiere cierto estilo de *fugado*.



Figura 3.8 Motivo A, el protagonista en la mayor parte del tercer movimiento.

Este Motivo A llega a un punto climático por medio de progresiones cromáticas, y desciende gradualmente también por una escala cromática, esta vez en la parte de piano, y prepara mediante un *diminuendo*, una nueva sección.

Aparece el Motivo B, que es muy similar en cuanto a forma, al Tema B del segundo movimiento (*Pan y las aves*). Mientras que el piano dibuja en el registro grave (mano izquierda) unos arpegios ascendentes en tresillos de octavo, existe también un motivo melódico (mano izquierda), que se va complementando con la flauta. Este pasaje ha modulado a *Re bemol mayor*, los arpegios en la parte de piano recorren las regiones del **I**, **IV** y **V** grado y las melodías principales son cromáticas.

Antes de la entrada de A', se llegó a un pasaje en tempo lento, en el que la armonía se preparó para regresar a la tonalidad original, pero por medio de la *tercera de picardía* hace una inflexión y esta vez la flauta presenta el mismo motivo de la introducción ahora en *La mayor*.

Antes de llegar a B', aparece un pasaje en el que el piano presenta el Motivo A, mientras que la flauta, que ha cambiado a compás de 2/4, presenta motivos derivados de B. El desarrollo de A', es muy similar al de su homónimo.

La sección B' ahora se presenta en el registro agudo de la flauta, mientras que el dibujo que lo acompaña en la parte del piano se ha invertido, es decir la mano derecha lleva el motivo melódico cromático mientras que la izquierda hace lo que pareciera un trémolo a intervalo de tercera, en la misma figura rítmica de tresillo de octavo.

La última sección C, inicia con el motivo del piano en la introducción, ahora presentado por la flauta, el cual inflexiona a *Mi mayor*, pasando después por *Do mayor* hasta llegar a la tónica original, *Fa mayor*. Seguido de un modelo melódico similar al de semicadencia en la flauta, esta vez asciende y llega a la tónica en el registro agudo, de ahí deriva toda la sección final, la cual está cargada de energía y vitalidad.

La flauta desarrolla progresiones que son muy similares a las de los motivos A y B, utiliza además en uno de los pasajes finales, una larga escala cromática que recorre absolutamente todo el registro de la flauta. Cierra con el motivo de la semicadencia en la tónica, esta vez en el registro agudo, que se acelera estrepitosamente hasta el final.

Figura 3. 9 Pasaje de la sección C, en el que se puede apreciar el registro completo de la flauta (de Do<sup>5</sup> a Do<sup>8</sup>), por medio de la escala cromática.

### 3.4 Comentarios y sugerencias

Esta sonata que se caracteriza por su estilo lírico y melódico, exige del intérprete un alto grado de sensibilidad, así como de la depurada técnica flautística, pues si bien, las melodías parecieran simples y claras, requieren de consistente flexibilidad en cuanto al manejo del sonido, puesto que la



mayoría de sus temas principales están contruidos por una serie de arpegios y escalas que cambian de registro gradualmente.

Para el primer movimiento sugiero el estudio previo del método de Escalas y Arpegios de *Marcel Moyse*, ya que la particularidad de éste método, es que los 480 ejercicios están contruidos con arpegios en figura de tresillo, y cambian a todas las tonalidades mayores, sugiero practicar las tonalidades de *Fa mayor*, *Si bemol mayor*, *Mi bemol mayor*, así como sus relativos menores, que son las que se encontrarán a lo largo del movimiento.

Otro elemento al que hay que considerar para lograr un mejor resultado a la hora de interpretar esta sonata, son las escalas cromáticas, especialmente para el tercer movimiento, cuyo protagonista es una melodía cromática. Existen en la mayoría de los métodos para flauta una sección dedicada al estudio de las escalas cromáticas, en este caso creo conveniente estudiarlas tanto en *staccato* como *legato*, así como en los diferentes compases y ritmos binarios y ternarios, para lograr una homogeneidad, regularidad, precisión y sobre todo fluidez, que es especialmente requerida para un movimiento, con la cualidad del *scherzo*.

## **Eduardo Angulo**

**(1954)**

### ***“Toccata” para flauta y guitarra***

#### ***4.1 Contexto Histórico***

La transición del siglo XIX al siglo XX fue una época que se caracterizó por la búsqueda de nuevas formas de expresión musical, que derivó en la formación de variadas corrientes. En esta búsqueda de aportar un rasgo de identidad propio o de apropiarse de la tradición ya existente, muchos compositores en todo el mundo, se encontraron con lo revelador del lenguaje popular y de su estrecha relación con su pasado. Así el mundo de la música vio nacer, en distintos lugares del mundo, movimientos nacionalistas los cuales incorporaron las características del folklor de sus tierras natales y las incorporaron a sus obras. Por mencionar algunos de los compositores europeos que siguieron ésta tendencia están; Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893) y El *grupo de los cinco*<sup>49</sup> en Rusia; Béla Bartók (1881-1945) en Hungría, pionero de la etnomusicología; Manuel de Falla (1876-1946) en España; Bedrich Smetana (1824-1884) en Bohemia; Jules Massenet (1842-1912) en Francia. Etc.

En México, y América Latina al igual que en occidente, la exaltación del sentimiento nacionalista derivó de los movimientos revolucionarios. En Europa, se vivieron etapas de constante tragedia, crisis, hostilidad, inestabilidad política y social así como de incertidumbre, y cuyas consecuencias derivaron en su grado más catastrófico en las guerras mundiales.

---

<sup>49</sup> Mili Alexeivich Balakirev (1837-1910), Cesar Cui (1836-1908), Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881), Nicolai Rimsky Korsakov (1844-1908), Alexander Borodin (1833-1887).

México por su parte, se encaminaba a una nueva etapa, derivada de su *Revolución Mexicana*, la cual había destruido el Estado oligárquico y neocolonial del siglo XIX, que trajo consigo también, un nuevo principio nacionalista en el cual la tradición popular se incorpora a la idea del progreso: imágenes prehispánicas, canciones indigenistas y criollas, ritos y ceremonias tradicionales. Este proceso dejó obras que constituyen el arte mexicano de la primera mitad del siglo XX y una estética que se afirma en la cultura popular.<sup>50</sup> Algunos testimonios de esta nueva búsqueda en lo propio, está el caso del compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959), quien viajó por el territorio brasileño recolectando música en un trabajo equivalente al de Béla Bartók.

En México se dieron también algunas manifestaciones derivadas de éste nacionalismo, así como de la influencia de la música occidental, podemos encontrar a Julián Carrillo (1875-1965) y José Rolón (1876-1945) ambos con una formación musical que se nutre de sendas estancias en Europa, Carrillo va a Alemania al Real Conservatorio de Leipzig mientras que Rolón viaja a París a estudiar con Paul Dukas y Nadia Boulanger. Sin embargo ambos toman opuestos caminos musicales: Carrillo después de un amplio manejo de los recursos románticos que pone de manifiesto en su primera sinfonía y en medio del espíritu musical que en el resto del mundo daba técnicas como las de Debussy, Stravinsky o Schoenberg (1874-1951), desarrolla su teoría del *sonido 13*.

Otra figura importante de este siglo fue Carlos Chávez (1899-1978) compositor mexicano, acorde a las principales corrientes del modernismo musical internacional, interesado también en recuperar elementos de la música nacional, fundador de la Orquesta Sinfónica de México.

---

<sup>50</sup> Zambrano, Raúl, **Historia mínima de la música en occidente**, El Colegio de México, Centro de estudios Históricos, México D.F. 2012, pp. 324

## **4.2 Aspectos biográficos**

Nace el 14 de enero de 1954 en la ciudad de Puebla, México. Inicia sus estudios musicales a la edad de siete años en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México. Bajo la dirección del maestro Vladimir Vulfman realiza su formación violinística. Representa a México en la primavera de 1971, formando parte de *American Youth Performs*, como violinista, en un concierto efectuado en el Carnegie Hall en la Cd. de Nueva York. Durante el verano de 1972 también representa a México, esta vez formando parte de la *World Youth Symphony Orchestra*. Graban una serie de ocho conciertos para la ABC en Michigan.

En 1973 en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México, se gradúa con Mención Honorífica. En este mismo año el gobierno de Holanda a través del Ministerio de Cultura, le otorga una beca para cursar estudios a nivel de postgrado en violín y composición en el Real Conservatorio de La Haya. Llega a ser concertino de la orquesta de esta institución y forma un cuarteto de cuerdas. En 1975 se gradúa obteniendo el Premio de Excelencia. Su estancia en La Haya se prolonga un año más, por la constante actividad con su cuarteto, realizando numerosos conciertos en Europa, principalmente en Holanda y Alemania, donde graban para la Radio Alemana.

Desde su regreso a México, se dedica casi por entero a la composición. Su obra incluye música sinfónica, de cámara y coral, así como conciertos para piano, arpa, clavecín, viola, guitarra, flauta, etc. Casi todo escrito por encargo de diferentes solistas, agrupaciones y casas editoras La Orquesta de la Radio de Colonia (Alemania), la Orquesta de la Radio y Televisión Española,

la Sinfónica Nacional de Panamá, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Indiana (Estados Unidos), la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México, la *Sinfonietta Bournemouth* (Inglaterra), la Orquesta Sinfónica de Jalapa, la Orquesta Sinfónica del Estado de México, la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, el Conjunto de Cámara de la Ciudad de México, la Orquesta de Cuerdas Rasgueadas de Baviera (Alemania), el Cuarteto de Cuerdas de la Filarmonía de Kattowitz (Polonia), y el Cuarteto de Cuerdas de Dresden (Alemania), entre otras agrupaciones. Su producción ha interpretado en diferentes foros y en festivales tan importantes como el Festival Internacional de Guitarra en Danzig, Polonia, el Primer Gran Festival de la Ciudad de México, el Festival Internacional Cervantino, la XIX Semana Internacional de la Guitarra en Schweinfurt (Alemania), el XVI Foro de Música Nueva en la Cd. de México, etc.

En Alemania han sido editadas: la *Suite Mexicana Op. 16 y Divertimento* (para orquesta de cuerdas rasgueadas), *De Aires Antiguos* (para guitarra y mandolina), *Primera y Segunda Sonatas* para Guitarra, *Die Vögel Op. 21* (para guitarra y cuarteto de cuerdas), *Paseos* (para guitarra y trío de cuerdas), *Páginas en Bronce* (para dos guitarras), *Primer Concierto para Guitarra y Orquesta*, *Segundo Concierto para Guitarra y Orquesta (El Alevín)* y *Dos Plegarias* para Guitarra y Orquesta, *Después de la Lluvia... Cristal* (para cuatro guitarras), *Toccata* para Flauta y Guitarra. La mayoría de ellas grabadas en CD para el sello alemán *THOROFON*.

Eduardo Angulo alterna el quehacer como compositor con su actividad concertística. En junio de 1994 estrenó su Concierto para Viola y Orquesta con la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Nuevo León,

fungiendo él mismo como solista. En el Segundo Concurso Internacional de Composición "Alberto Ginastera" en Buenos Aires, Argentina en noviembre de 1996, su obra *Dos Plegarias para Guitarra y Orquesta* fue distinguida con Mención Honorífica. En el Concurso Internacional de Composición 2003 en Schweinfurt, Alemania su obra *Rituali* obtuvo el segundo lugar. Actualmente Eduardo Angulo radica en la ciudad de Cuernavaca, México.

### **4.3 Análisis de la Obra**

Esta obra fue encargada y estrenada por Andrés Liceaga, Editada por Verlag Vogt & Fritz, Schweinfurt, en Alemania

La *tocata* como forma musical data del siglo XVI,<sup>51</sup> era usualmente una pieza para instrumento de teclado, que se desarrolla libremente sin reglas ni forma definida, de estilo improvisatorio y sumamente virtuoso, generalmente contiene intercaladas pequeñas secciones de estilo fugado.<sup>52</sup> Una característica de estas piezas, es que el discurso melódico suele ser interrumpido con pasajes virtuosos elaborados por escalas, progresiones o arpeggios, suceden cambios bruscos, e imprevistas apariciones de nuevos temas, melodías y desarrollos truncados.<sup>53</sup>

Las secciones en compás ternario, las repentinas frases lentas llenas de cromatismo y disonancias, y la emocionante figuración irregular son típicas de las tocatas de compositores napolitanos Ascanio Mayone (ca.1565-1627)

---

<sup>51</sup> Claudio Merulo (1533-1604) Venecia. Dio a la *tocata* una forma más predecible, variedad de texturas, sutileza en el ritmo y recursos expresivos.

<sup>52</sup> Camino, Francisco. **Barroco**, Ollero y Ramos Editores, Madrid, 2002

<sup>53</sup> Zamacois, Joaquín, **Curso de formas Musicales**, España, SpanPress Universitaria, 1997. pp. 231

y Giovanni Maria Trabaci (ca. 1576-1647).<sup>54</sup> En su *toccata*, Angulo también emplea varios cambios tanto de compás como de tiempo.

En esta obra podemos identificar tres grandes secciones, las cuales tienen a la vez pequeños elementos que también pueden clasificarse, para integrar un todo.

#### Diagrama General

| Sección 1 |        |          | Sección 2 |            |            |             | Sección 3  |  |
|-----------|--------|----------|-----------|------------|------------|-------------|------------|--|
| <b>A</b>  | Puente | <b>B</b> | <b>B</b>  | <b>C-B</b> | <b>A-B</b> | <b>A-B</b>  | <b>B-A</b> |  |
| 1-30      | 31—63  | 64-99    | 100_113   | ___134     | ___177     | 178_____214 |            |  |

Durante la primera sección escrita inicialmente en 3/4, y que comprende de los compases 1 al 99, la guitarra presenta un motivo elaborado con dieciseisavos en forma de arpeggio ascendente, sobre *re menor*, este motivo que se caracteriza a la vez por tener una especie de pausa, y que inmediatamente retoma la fluidez por el movimiento constante de los dieciseisavos, funcionará como *ostinato*<sup>55</sup> e irá modificando la armonía con la misma figura rítmica.

<sup>54</sup> Walter Hill, John. **La música barroca**, Ediciones Akal, Madrid España, 2008.

<sup>55</sup> Patrón musical, rítmico o melódico, que se repite en un fragmento o durante toda la pieza. (Miroslava Sheptak, **Diccionario de términos musicales**, UNAM, México 2007)



Figura 4.1 Motivo rítmico-melódico, presentado por la guitarra que fungirá como *ostinato*, durante varios pasajes de la obra.

Sobre esta atmósfera entra la flauta en el registro grave con una melodía asincopada, que se desfasa del tiempo fuerte marcado por la guitarra, lo cual da una sensación de estar flotando sobre esta textura rítmico-melódica.



Figura 4.2 melodía que se presenta sobrepuesta al motivo de la guitarra.

Aparece en el compás 15 una melodía, elaborada en tresillos de dieciseisavo, en el registro medio de la flauta que asciende generando cada vez más tensión, hasta que se ve truncado al disminuir su fuerza con un *ritardando*, retoma la construcción de una nueva textura tras el descenso en la escala de *si menor* para empezar con otra sección. Pareciera que es a partir de aquí, donde la flauta va a tomar presencia y quizá el papel protagónico en la pieza. Sin embargo, le precede un fragmento al que identificamos en el diagrama general como puente, este consta de una sección lenta de carácter reflexivo, que alterna posteriormente repentinos cambios de tempo.



Con una serie de escalas descendentes en la parte de la flauta, apoyadas por acordes bien marcados en la guitarra, el puente da paso a la presentación del motivo B, el cual está cargado de energía y vitalidad, puesto que la flauta elabora una serie de progresiones en estilo fugado, con ritmos de dieciseisavos y treintaidosavos, así como por escalas y asensos cromáticos, en los que se alternan saltos ligados de octava.

Este enérgico pasaje se ve contrastado durante cuatro compases, por la aparición del motivo *ostinato* de A en la guitarra, y al mismo tiempo por una frase menos cargada en la parte de la flauta, sin embargo retoma la fuerza hasta llegar a un punto climático en la nota *Do* del registro sobreagudo de la flauta y desciende perdiendo la fuerza y la riqueza rítmica, para repetir nuevamente esta sección, marcada por la repetición en la doble barra (compás 92).

Figura 4.3 Motivo B, inicio de la sección 2. En el segundo compás aparece, en la parte de guitarra, el nuevo ostinato.

La sección 2 inicia con el ostinato rítmico de B, presentado por la flauta, reafirmando por dos compases, e inmediatamente la flauta elabora una línea melódica con él, la cual es imitada por la guitarra a la octava baja.

Siguiendo con el patrón de contrastar o interrumpir los pasajes nuevos, la flauta se fuga de inmediato al registro agudo por medio de un gesto

arrebatado, construido con escalas que descienden y pierden fuerza con un *molto ritardando*, además de un cambio repentino al compas de 4/4.



Figura 4.4 Melodía que crea la flauta, con el ritmo *ostinato* de B, la cual es imitada posteriormente por la guitarra.

Aparece finalmente el motivo C, el cual combina nuevamente un patrón rítmico-melódico como base, en la parte de la guitarra, al que sobrepone una melodía contrastante en la parte de la flauta. El compás ha cambiado a 2/4 y su carácter es un tanto misterioso, puesto que se alternan ritmos ternarios con binarios.

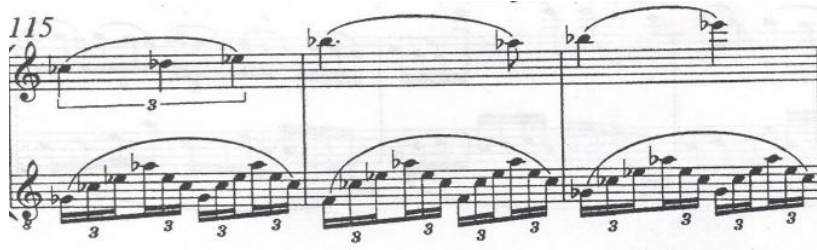


Figura 4.5 El motivo C, que sigue el patrón de combinación De A; dibujo de arpegios en la guitarra y melodía contrastante En la flauta, aparece por única vez en la sección 2.

La sección C, es relativamente la más corta en cuanto a extensión, pero posee cierta riqueza por la contrastada alternancia de los motivos A y B, aquí la flauta hace gala del virtuosismo, que si bien, emplea los mismos patrones rítmicos antes presentados, ahora los desarrolla partiendo de distintas regiones tonales, cargadas de cromatismo.

No menos virtuosa que la parte de flauta, la guitarra va generando por medio de los marcados motivos rítmico-armónicos, la atmósfera idónea ya sea para impulsar o para contrarrestar el movimiento impetuoso de la flauta.

En el compás 155 aparece nuevamente un motivo antes presentado en el compás 135, el cual sube y baja como en los pasajes anteriores, y da paso a la sección final, la más cargada de fuerza de todas, aquí entran en juego la mayoría de patrones rítmico-melódicos, antes presentados, y aparece por un pequeño lapso, un nuevo recurso que deberá emplear la flauta, el *frulato*.

El vaivén de estos patrones, va a generar mucha tensión apoyada por los acordes claramente marcados en la guitarra, hasta que la flauta escapa y se pierde en las alturas, por medio de una escala ascendente de re mayor que desemboca en el registro sobreagudo.

#### ***4.4 Comentarios y sugerencias***

Esta obra de Angulo es considerada hoy como un reto de alto nivel en cuanto a capacidades técnicas e interpretativas, así como de ensamble. Fue requerida en una edición pasada del Concurso Nacional de flauta transversa, como obra obligada para la prueba semifinal de la categoría profesional. Su cualidad de ser abiertamente libre en cuanto a la forma de su estructura, requiere de cierto consenso entre ambos intérpretes, puesto que la forma caprichosa en que alterna cambios de tempo, implica llegar a un acuerdo en cuan contrastantes pueden ser sus secciones.

Requiere además de un arduo trabajo en equipo, una clara estabilidad del pulso para empalmar y a la vez hacer notar la diferencia rítmica de cada instrumento.

En cuanto a las dificultades técnicas, la flauta se ve principalmente envuelta en una serie de progresiones cromáticas en el registro agudo, las cuales tienden a disminuir y acelerar la velocidad por la sola construcción rítmica. Es preciso hacer una diferencia entre figuras binarias y ternarias.

Pasajes como el de los dieciseisavos, que dibujan una línea melódica que cambia de registro a distancia de una octava, se deben trabajar con especial cuidado, para mantener la homogeneidad y la

Un punto muy importante, es conservar siempre la tranquilidad para no agitar la respiración y por lo tanto generar tensión y hacer más difíciles los pasajes rápidos. Sugiero marcar y respetar siempre las respiraciones para adecuar el cuerpo a esta carga de tensión y poder sobrellevarla.

## ***Bibliografía***

Alberto Basso. **Historia de la Música**, La época de Bach y Haendel. Turner Libros, S. A. Madrid: 1999.

Amedeo Poggi. **Mozart, repertorio complete**, Cátedra Clásica, Madrid España: 1994.

Camino, Francisco. **Barroco**, Ollero y Ramos Editores, Madrid: 2002.

**Cyclopedia Of Music And Musicians**, Edited by Oscar Thompson, Dodd Mead & Company, New York: 1946.

**Enciclopedia de la música**, Tomo 1, Trad., O. Mayer Sierra, Editorial Atlante, México D.F.: 1943.

Gerard Behage. **La música en América Latina**, Monte Ávila Editores, Venezuela: 1976.

**Grandes Compositores de Música Clásica**, Enciclopedia, Vol. 1, Editorial Planeta: 1994.

Javier Vergara. **Wolfgang Hildesheimer Mozart**, Biografía e Historia, Javier Vergara Editor S. A. Buenos Aires Argentina: 1982.

Joaquín Zamacois. **Curso de formas Musicales**, España, SpanPress Universitaria: 1997.

Joshua Rifkin. **The New Grove North European Baroque Masters**, Macmillan Publishers Limited, London: 1985.

Karl Geiringer. **La Familia de los Bach**, Trad. Guillermo Sans Huelin. Espasa Calpe, Madrid: 1962.

Manfred Bukofser. **La música en la época barroca**, Alianza Editorial, España:1994.

Miroslava Sheptak. **Diccionario de términos musicales**, UNAM, México: 2007.

Paul Henry, Láng. **La música en la civilización occidental**, Editorial Universitaria

de Buenos Aires, Argentina, 1963.

Pierre Grimal. **Diccionario de mitología griega y romana**, Paidós, 1981,  
Barcelona, España.

Piotr Kropotkin. **Historia de la Revolución Francesa**, Ediciones B, México, 2005.

Raúl Zambrano. **Historia mínima de la música en occidente**, El Colegio de  
México, Centro de estudios Históricos, México D.F. 2012.

Walter Hill, John. **La música barroca**, Ediciones Akal, Madrid España, 2008.

William Fleming. **Arte, música e ideas**, Interamericana, México, D.F., 1981.

Jkhg

