

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**NOTAS AL PROGRAMA PARA OBTENER EL TÍTULO EN
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN FLAUTA TRANSVERSA**

PRESENTA:

YAHLI LOPEZ GALINDO

ASESOR:

DRA. MARGARITA MUÑOZ RUBIO

MEXICO D.F. SEPTIEMBRE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

Programa

Capítulo I. Partita en la menor BWV 1013 de Johan Sebastian Bach.

1.1 Partita en la Menor BWV 1013.	5
1.2 Música de cámara de Juan Sebastian Bach.	6
1.3 Partita.	11
1.4 Análisis.	20
1.5 Dificultades técnicas y propuestas interpretativas.	45

Capítulo II. Cuarteto para flauta y cuerdas en Do mayor. KV. 285b W.A. Mozart.

2.1 ¿Mozart odiaba la flauta?.	47
2.2 Criterios de interpretación de la obra de Mozart .	54
2.3 Análisis.	57
2.4 Dificultades técnicas.	78

Capítulo III. Grand Polonaise Brillante. Theobald Böhm.

3.1 Theobald Böhm.	80
3.2 La flauta de Böhm.	81
3.3 Grand Polonaise Brillante.Análisis.	83
3.4 Dificultades y aportaciones técnicas.	116

Capítulo IV. Sonata No. 2 en Re Mayor de Serguei Prokofiev.

4.1 Periodos postromántico y moderno.	120
4.2 Algunos aspectos de la vida y obra de Prokofiev.	124
4.3 Sonata para flauta y piano en Re mayor.	128
4.4 Análisis.	131
4.5 Dificultades y aportaciones técnicas.	145

Capítulo V. Espirales para flauta, flauta alto, percusiones y medios electrónicos de Eduardo Ghenno.

5.1 Eduardo Ghenno.	148
5.2 Espirales.	148
5.3 Análisis.	150
5.4 El trabajo conjunto con el compositor.	160
5.5 Dificultades y aportaciones técnicas e interpretativas.	161

Bibliografía.

PROGRAMA

Partita en la menor para flauta sola BVW 1013
(1685-1750).

J. S. Bach

Allemande

Corrente

Sarabande

Bourrée Angloise

Cuarteto para flauta y trío de cuerdas
en Do mayor. KV.285b.

W.A. Mozart. (1756-1791).

Allegro

Thema

Var. I

Var. II

Var. III

Var. IV

Var. V

Var. VI

Grand Polonaise Brillante.

T. Böhm. (1794-1881).

Sonata No. 2 en Re mayor Op.94.

S. Prokofiev. (1891-1953).

Moderato

Scherzo

Andante

Allegro con brío

Espirales para flauta, flauta alto,
percusiones y medios electrónicos.

Eduardo Ghenno (1983).

Yahlí López Galindo, flauta.

Fernando Carmona, piano.

I.- Partita en la menor BWV 1013 de Johann Sebastian Bach

1.1 Partita en la Menor BWV 1013

La partita para flauta sola BWV 1013 que actualmente forma parte del repertorio flautístico estudiado e interpretado en recitales de las principales salas de concierto, llega a nosotros como una copia realizada en 1720 con el nombre de *Solo pour la flute traversiere par J.S.Bach*, se asume que fue escrita en Köthen y hasta la fecha no se ha podido definir para qué instrumento fue escrita originalmente.¹

Una razón importante para pensar que la obra pudo inicialmente ser pensada para teclados o cuerda,s es que presenta grandes dificultades técnicas para los flautistas, tanto, que es considerada como una obra en la que se puede trabajar toda la vida.

En el *Diccionario Enciclopédico de la música* se refieren los siguientes datos sobre la vida de Bach durante su estancia en Köthen las cuales ayudan a comprender la circunstancia de la creación de la Partita en la menor.

Su búsqueda de un nuevo empleo se vio recompensada en Agosto de 1717, cuando le fue ofrecido el puesto de *Kapellmeister* en la corte del Príncipe Leopold de Anhalt-Köthen. Sin embargo, no le fue fácil liberarse de su empleo previo y se desató una batalla legal con el Duque Wilhelm que terminó en diciembre, poco después de que Bach pasara un mes en la cárcel y fuese vergonzosamente liberado.²

A su llegada a Köthen, Bach encontró un empleo agradable con un generoso soberano que estaba profundamente interesado en la música y era capaz de tocar el violín, la viola da gamba y el clavecín. Sin embargo, el estricto calvinismo adoptado por el príncipe y su corte limitaban la creatividad del compositor en cuanto a las estructuras y adornos de la música eclesiástica; afortunadamente, la existencia de un animado *Collegium musicum* permitió a Bach crear y ejecutar varias obras instrumentales, incluyendo sus *Suites e Invenciones* para

¹ *Partita en la menor para flauta*, prefacio, Urtext, Viena p. 2.

² Latham, Alison, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Fondo de Cultura Económica, México 2009, p. 136,137.

teclado, el primer libro del *Clave bien temperado*, varias sonatas para violín y para violoncello, suites y partitas y los seis *Conciertos de Brandemburgo*.³

No obstante, su placentera forma de vida en Köthen, se vio tristemente perturbada en julio de 1720 cuando, estando de viaje en Carlsbad recibió la trágica noticia de la muerte de su esposa María Bárbara, que lo dejaba con cuatro hijos pequeños que criar. El 3 de diciembre de 1721 se casó en segundas nupcias con Ana Magdalena Wilken, la hija de 20 años de un trompetista de la corte; ella daría a luz a 13 niños más, de los cuales 10 murieron en la infancia.

Al poco tiempo, el príncipe Leopold se casó con Frederica Henrietta von Anhalt-Bernburg, mujer que no gustaba del arte ni tampoco de la idea de que a su esposo sí. Esta razón llevó a Bach a dejar su puesto como *Kapellmeister* de la corte y a postularse en 1722 para el puesto de *Thomaskantor* en Leipzig y luego de presentar la *probe* (prueba) acostumbrada (examen de aptitud en ejecución de órgano y composición) y después de que tanto Telemann y Graupner rechazaran el puesto, Bach fue finalmente elegido en abril de 1723.

1.2 Música de cámara de Johann Sebastian Bach.

He decidido incluir este listado, pues considero que es obligatorio para todo músico, aparte de conocer el repertorio de su instrumento, contar con un conocimiento general del resto de la producción musical del mismo autor. Esto evidentemente proveerá al ejecutante de una idea más amplia acerca del lenguaje desarrollado por el autor y también ayudará al intérprete a detectar patrones y recursos tanto compositivos como motivicos que lo distinguen.

³ *Ibid.*, p. 137.

Para instrumento de cuerda solo:

- Seis sonatas (partitas o suites) para violín solo, sin acompañamiento (la menor, si menor, do mayor, re menor, mi mayor, sol menor, hacia 1720).
- Seis sonatas (suites) para violoncello solo, sin acompañamiento (la menor, si menor, do mayor, re menor, mi mayor, sol menor hacia 1720).
- Suite para clave y violín, en la mayor (1717-23).

Para orquesta:

- Cuatro oberturas (suites). No. 1 en do mayor, para oboes, fagotes y cuerdas. No.2 en si menor para flauta y cuerda. No.3 en re mayor para oboes, para oboes, trompetas, timbales y cuerda. No.4 en re mayor para oboes, fagotes, trompetas, timbales y cuerda.

Para clave:

- Partita (overture), en si menor, transcripción de la obertura para orquesta No.2. Seis partitas (Vol.1 de los *Clavieruebung*: la menor, si bemol, do menor, re mayor, mi menor, sol mayor, 1731).
- Suite en re menor (1717-23).
- Dos suites originales para laúd, (si bemol y do menor).
- Seis suites inglesas (la mayor, la menor, re menor , mi menor, fa mayor , sol mayor, hacia 1725).
- Suite en mi mayor, transcripción de la tercera partita para violín solo.
- Partita (sonata o suite) en re menor, transcripción de la segunda para violín solo Köthen .

Es interesante hacer notar que Bach no escribió ninguna suite para órgano. Las partitas son, como se ha dicho antes, variaciones sobre temas de algún coral. Las sonatas a trío son clasificadas como sonatas en la fase de desarrollo propia al periodo barroco.⁴

El musicólogo Adolfo Salazar habla de las suites para orquesta u *overtures*, como piezas más desarrolladas; en seguida, las suites o partitas para violín y violoncello solistas, en las que necesariamente se comprimen los caracteres propios de las danzas integrantes de las suite.⁵

Las investigaciones de Salazar no le permitieron identificar con precisión la fecha de composición de las suites u *overtures*, dentro de las cuales se encuentra la *Partita en la menor*. Es posible que Bach las escribiese en Köthen, junto con la mayor parte de sus obras instrumentales pero parece que la hizo tocar en la Sociedad Telemann (*Collegium Musicum*), lo cual informa poco acerca de aquella fecha, pues lo más seguro es que no compusiera obras especiales para dicha sociedad, sino que utilizase otras anteriores o se limitara a transcribir obras extranjeras y suyas.⁶

Las cuatro suites no tienen ningún rasgo común, salvo el empleo de una gran sección con que las comienza en la forma de la obertura francesa: un tiempo vivo entre dos lentos.

También es común a todas ellas el grupo orquestal compuesta por dos violines, viola y continuo, el cual no es dudoso que hubiera de realizarse por violoncellos o violas da gamba, ya que parece que Bach no tuvo a su disposición ningún *violone grosso* o contrabajo, a más de la indispensable duplicación por parte del cembalo cuyo bajo cifrado no fue siempre de la mano de Bach.⁷

⁴ Salazar, Adolfo, *Juan Sebastian Bach*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951, p. 136.

⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁷ *Ibid.*, p. 137.

Las partitas para clavecín son un poco posteriores, compuestas entre 1726 y 1731. Una de las más notables es la primera, en cuya *gigue* es remarcada la influencia de Domenico Scarlatti, con su cruce de manos.

La segunda partita comienza con una página titulada “Sinfonía”, en tres movimientos, al modo de la obertura francesa; el caso es curioso, ya que está aplicado a un solo instrumento, pero Bach lo usó también en sus 15 *Invenções tres voces* simplemente para diferenciarlas de aquellas de dos voces.

Los últimos movimientos se titulan Rondo y Caprice, y en ellos se refleja un tanto el espíritu de la anterior Sarabanda. La obra, pues, carece de Giga, caso único en estas obras de Bach; pero las que terminan las partitas quinta y sexta tienen la particularidad de presentar un segundo tema, ambos tratados en fuga que en determinado momento presenta los dos temas con tanto efecto como habilidad en doble fuga.

Bach reunió estas partitas para formar con ellas el primer cuaderno de sus ejercicios para clave, titulado *Klavieruebung bestehend in Praeludien, Allemanden, Kouranten, Sarabanden, Gigen, Minuetten und anderen Galanterien*.

Esta denominación última *Galanterien*, tiene aquí un sentido restringido, que enseguida se entenderá como propio al estilo del clave, en el cual la gran cantidad de ornamentos, propios a la manera alemana, a diferencia de los ornamentos franceses, da al estilo general *galant* (galante) un aspecto curioso, pues es un estilo *galant* puramente alemán.

Existen también algunas suites sueltas que no forman ninguna colección. Una de ellas se distingue por su título, a saber, *Partita en si menor (Overture nach franzoisischer Art)*. Es de la obra más importante de Bach para clavicémbalo solo y está incluido con el *Concierto al gusto italiano*, en la segunda parte de los *Clavieruebungen*, donde se indica que ambas piezas están destinadas a un *Claviercymbal mit zwei Manualen*, es decir un clavicémbalo con dos teclados.

La pequeña suite en *fa* lleva también el título de *Overture*, pero en cambio la suite en *la mayor*, lleva el de *Partie*, lo que sirve para indicar que la denominación común de partitas

que tiene, en las obras de clave, una procedencia de las partitas para órgano que son, como se ha dicho propiamente, variaciones.

El gigantesco esfuerzo de Bach por encerrar en un solo instrumento las voces normales de la polifonía hace a sus sonatas, suites o partitas para violín y violoncello *a solo*, sin bajo acompañante, de una dificultad tal, que apenas se comprende cómo pudieron ser ejecutadas en su tiempo.⁸

Se sabe que Bach fue un violinista de buena capacidad, pero dichas obras superan a todo lo conocido de su época en un aspecto que, si no era ignorado entonces, no alcanzaba tales límites. Salazar menciona también que Bach escribía sus obras como todos los músicos de su tiempo, para que sus obras fueran ejecutadas a corto plazo, por tanto se hace la siguiente pregunta ¿Había pues, en Köthen (se suponen escritas hacia 1720) instrumentistas de tal capacidad cuyos nombres pudieron permanecer ignorados? A esto el autor responde que muy probablemente no.

La técnica de Bach para realizar su propósito es notable por diferentes razones; la referente a las posibilidades del instrumento es una de ellas, pero para el compositor fue, sobre todo, el análisis de los procedimientos seguidos para dar una idea de un conjunto polifónico sin necesidad de acudir a la realidad de varias voces al mismo tiempo.

El apoyo, en lugares oportunos, de la línea melódica en dobles, triples y cuádruples cuerdas es, sin duda, uno de los medios de que Bach se vale, progresivamente en unos casos, con pasajes en grandes acordes sucesivos, como en la chacona de la suite en *re menor* que tienen un antecedente directo en la escritura para el laúd o la vihuela. Pero hay también la posibilidad de sugerir en una sola línea lo que es propicio a dos, por lo menos, de ellas, caso que es frecuente en la repartición que Bach hace de las voces.⁹

Los editores titulan estas obras según su criterio llamándolas unas veces partitas, otras suites y aun sonatas. El título original, menciona Salazar, parece ser el de sonatas para las de violín, y el de suites para las de violoncello. El de las partitas o suites conviene a las obras cuyos movimientos conservan los títulos de las antiguas danzas francesas: *Allemande*,

⁸ *Ibid.*, p.142.

⁹ *Ibid.*, p.143.

Courante, Sarabande, Gigue y Chaconne, en la suite en *re menor* (entre las de violín), mientras que las de violoncello comienzan siempre con un preludio, por ejemplo, la sexta en *re mayor* (para violoncello piccolo en cinco cuerdas *do-sol-re-la-mi*), *Prelude, Allemande, Courante, Sarabande*, (toda en acordes de dos, tres y cuatro cuerdas), *Gavotte, I y II, Gigue*.

Las más propiamente llamadas sonatas, menciona el autor, son aquellas en las cuales ha desaparecido el nombre de las danzas, aunque su carácter quede plasmado en ellas y se utilicen a los nombres generales de adagio, fuga, andante, allegro, aunque en la primera (*sol menor*), un “Siciliano” aparece como tercer movimiento.

Ernst Kurth dice que en la quinta suite para violoncello (*do menor*), Bach bajaba un tono la cuerda de *la*, con el resultado curioso de que había que hacer la transposición correspondiente en los sonidos de esta cuerda, lo cual ha desaparecido en las ediciones modernas.¹⁰

1.3 Partita.

A finales del siglo XVI y durante el XVII, la palabra partita se aplica a una colección de variaciones, como lo indican los títulos de numerosos volúmenes de música instrumental, en especial para teclado. Los compositores italianos primero, y otros más adelante, acostumbraron basar sus variaciones (*parti o partita*) en líneas debajo de melodías muy conocidas como la *folia* o la *romanesca* (*La Romanesca... con cento parti* de Vincenzo Galilei, manuscrito para laúd fechado en 1584, es la cita del término más antigua que se conoce). Es posible que de esta costumbre haya derivado la aplicación de la palabra “partita” para referirse a una pieza de cualquier tipo, con o sin variaciones, como aparecieron en colecciones posteriores más grandes, como *Diverse curiose e rare partite musicale* (1696) de Froberger.

En Alemania, a finales del siglo XVII, era el título alternativo para una suite bajo la forma gramatical “Partia” o “Parthia”. En el siglo XVIII se aplicaba indistintamente a toda pieza instrumental con varios movimientos perteneciente a la suite o a la sonata (como las partitas

¹⁰ *Ibid.*, p. 144.

para violín solo y para teclado de Bach), con títulos como “Largo” o “Allegro” o bien los nombres de danza característicos de la suite (*allemande, courante, etc.*).¹¹

La segunda definición decidí tomarla del libro titulado “Juan Sebastián Bach” por Adolfo Salazar que menciona lo siguiente:

La sucesión de las danzas con las que se usaba para complacer a la sociedad del Renacimiento y del Barroco en los salones señoriales (nacidas en mayor parte en el área popular), dio origen a una de las formas más importantes en el período estilístico barroco: nombrada *Suite*, que originalmente no quiere decir más que eso: una sucesión o serie de danzas con determinado orden.¹²

También se menciona que en comparación a la fuga, la suite muestra un aspecto *fácil*, amable, de una costumbre de sociedad, no solamente de músicos de profesión, aunque en seguida la técnica superior de estos y su elaborado pensamiento en ciertas maneras del arte, llevara a la suite a la forma más elevada de la creación profesional.

Se dice aquí que canción y danza son el origen de la música instrumental cuya corriente va del Renacimiento al Barroco. De una parte la canzona y de otra la suite nutrieron el arte instrumental de la nueva época estilística; mientras que la canzona se avoca a los procesos utilizados por la música vocal, sagrada o profana, la suite queda un tanto al margen de estos, recordando que el origen había sido puramente instrumental y que la claridad rítmica fue siempre su condición esencial.

El origen geográfico de los vocablos, es normalmente el origen de los géneros aunque el desarrollo y perfección de las formas ocurra después en otras regiones o países. Si “sonata”, “cantata”, “ópera”, “oratorio” son vocablos esencialmente italianos, como los comienzos de estas formas que llenan todo el Barroco y épocas siguientes, la “suite” es categóricamente francesa, aunque los elementos que ponga en juego, hayan surgido de toda Europa: de Alemania con la *Allemanda* (alemana, en castellano), de Francia con la *Courante*, de Italia

¹¹ Latham, Alison, *Diccionario Enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 1161- 1162.

¹² Salazar, Adolfo, *Johann Sebastian Bach*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951, p. 129.

con la *Pavana* y la *Gallarda*, de España con la *Chacona* y la *Zarabanda*, de Inglaterra la *Giga* a cuyas danzas, integrantes de las primeras suites (que habían perdido ya todo su carácter local en la mayor parte de los casos, para convertirse en piezas de *composición*, donde el carácter original solo subsiste en ciertos giros y ritmos), surgieron más tarde muchas otras de un atractivo pintoresco, aunque no siempre, incluidas en el orden establecido de las danzas.¹³

En su libro Salazar habla del origen de estas danzas que proviene de varias épocas anteriores a la constitución formal, si puede decirse, de la suite. Las españolas eran comunes en el pueblo desde el siglo XVI y son mencionadas a cada momento por los grandes escritores del país; las italianas y las francesas son también de fecha antigua.

Hay *Pavanas* y *Gallardas* en Italia y en España, en el siglo XVI, no populares en España, probablemente por su importación extranjera, aun cuando se ha querido encontrar ahí su origen; en todo caso, difundidas en Italia en la época de la dominación española del Renacimiento.

El autor indica que las primeras *Allemandas* que se encontraron en libros de *danceries* (*danzas*) pertenecen también al siglo XVI. Era entonces una danza “baja”, es decir de movimientos pausados, en la que no se levantaban apenas los pies, según era lo propio a las damas señoriales, pomposamente ataviadas.

Para hacer un contraste, se agregaría a la *Allemanda* una *Nacht tanz*, es decir una danza posterior que contrastaría con aquella en ritmo y viveza de movimientos, así como por el hecho de ser “danza alta”. En estas danzas, en las que el caballero sostenía a la dama para que pudiera dar un salto, era obligatoria la *volta*, de la que también hay testimonios en el siglo XVI ya avanzado: su carácter desenvuelto evoca una procedencia popular, en comparación a la formalidad de las “danzas bajas”. Esta alternancia predomina en toda la Edad Media y más tarde se hace solo una distinción genérica dentro de la cual caben diferentes clases de danzas. En Italia, el contraste entre *Passamezo* y *Saltarelo*; En Italia y España entre la *pavana* y la *gallarda*, a cuyas parejas le sigue la *Sarabanda* y la *Giga*.

¹³ *Ibid.*, p.130.

En el texto se refiere que los compositores franceses del siglo XVII se limitaron a imprimir sus danzas en grupos del mismo carácter, es decir, tantas *Allemandes* tantas *Courantes* pero eso no quiere decir que en la práctica danzable o en su ejecución instrumental no se siguiese un orden determinado: es lo que establece sin discusión François Couperin, aún cuando no sea riguroso en el orden que empleó en sus obras.

Todavía en los músicos franceses, la suite de danzas no estaba concebida como un conjunto bien determinado, ni que tuviera que ajustarse a un régimen convencional. Había en sus danzas tanta diversidad, que ésta establecía lo conveniente en cada caso. Una vez que las danzas, al convertirse en piezas de música instrumental, restringieron la variedad de su expresión, haciendo de sus caracteres simples normas de composición y reglamentando en fórmulas la espontaneidad de su primera función, existió la posibilidad de tomar en cuenta a la suite como una *forma*, compuesta por un cierto número de parejas de danzas escritas por medio de un método procedente del norte de Europa.

Adolfo Salazar menciona que las suites del austriaco Paul Peuerl acentuaron tal tendencia en los primeros años del siglo XVII al seguir un procedimiento que ya se conocía en el siglo anterior, donde una misma sucesión melódica podía transformarse en *Allemandas*, *Courante*, *Pavanas*, *Gallardas* etc. pues éste ajustaba sus intervalos melódicos a los ritmos de estas danzas. Vemos así una especie de suite que participa de lo propio a la variación, pero ya no se trataba de una variación ornamental ni improvisada, sino que era un tipo nuevo de variación de carácter basado en las transformaciones rítmicas.

Salazar argumenta que la suite evoluciona con los compositores alemanes, sobre todo desde Scheidt, Shein y Froberger, pero cada músico elegía el orden que le parecía mejor. Peuerl, por ejemplo, establece la sucesión *Paduana-Intrada-Dantz-Gagliard* (1611) mientras que Shein un poco después (*Bancheto musicale*, 1617), combina las danzas como *Pavana-Gallarda-Courante-Allemanda*, a la que hace suceder una *Tripla* danza (danza en proporción *triple* frente a la proporción *duple*, tres tiempos en el compás contra dos tiempos).

Ha transcurrido apenas un siglo desde las primeras sucesiones de danzas para laúd en los libros de *tablatura* o notación en cifras (Attaignant 1529: *Basse danse-Recoupe-Tordion.Rotta*; 1546: *Passamezo-Gagliarda-Padovano*), que son como embriones de la suite en Francia o en Italia.

Este tipo ternario, según Salazar, llega en Alemania hasta Froberger, (*Allemande, Courante, Sarabande*), así como en otros compositores alemanes hasta mediados del siglo XVI. La *gigue* podía entrar discretamente entre las dos primeras danzas o entre las dos últimas. Autores de suites tan famosos como Rosenmueller, cuyas sonatas de cámara son de 1670, siguen terminando estas obras con una zarabanda.¹⁴

Es importante remarcar que Salazar dice:

“Lo que es de tradición universal en la suite, como en las variaciones, es su igualdad tonal: todas deben aparecer en el mismo tono, pero hay un par de casos en Bach (segundo minueto de la cuarta *suite inglesa* y segunda *Gavotta* en la *Overture a la maniere francaise*), que aparecen en un tono diferente al resto de los movimientos”. La igualdad de la tonalidad se debe a las necesidades del laúd, donde había que cambiar a veces de afinación para tocar en otro tono, lo que sin duda perjudicaría a la continuidad de la suite. Y añade: “A la suite también se le llamaba sonata, obertura o partita.”¹⁵

En los franceses es fácil observar el deseo de convertir las viejas danzas y las de invención más reciente en piezas de carácter amable, que a veces cambian su denominación por la de “ballets” (como se ha visto que continuaba haciéndolo Fisher) o, en ocasiones, por un nombre más o menos pintoresco, que aludía algún aspecto distintivo de algún drama: *La Augusta, La Majestuosa, La Laboriosa* fácilmente identificables con el carácter general de las danzas, mientras que otras, *La Tenebrosa, La Peligrosa, La fleurie ou la tendre Nanette* claramente tienden hacia un color pintoresco que se convierte en música “de programa”, en algunos *ordres* tan abundantes en sus páginas como ricos en imaginación y recursos instrumentales: solamente mencionaremos los famosos *Fastes de la grande et ancienne*

¹⁴ *Ibid.*, p.132.

¹⁵ *Ibid.*, p. 133.

Menéstrandise, donde por algún capricho suyo cuya razón ignoramos, Couperin sustituye por x las vocales de la palabra Menestrandise o menestralía y que es una colección de piezas cuyo conjunto es un verdadero programa de ballet organizado en “actos” y donde hay números como *Les Invalides*, que se encomiendan a la mano derecha, mientras *Les disloqués* lo están a la mano izquierda. Termina la suite, orden o ballet con un *Désordre et deroute de toute la troupe: causés par les Yvrognes, les Signes, et les Ours*.¹⁶

Esta música va a llegar a Alemania, donde Kuhnau las recoge en sus *Sonatas Bíblicas*, sin que los dos “Caprichos” de Bach en honor de sus hermanos Juan Kristóbal y Juan Jacobo heredasen este aspecto más que desde muy lejos.

[...] se titulan también como partitas o sonatas las suites para violín solo (una de ellas en La menor, primera obra a interpretar en mi recital) puesto que sus movimientos lleven mención de danzas o simplemente indicaciones distintas de *tempo*; pero las seis suites para violoncello solo están tituladas como sonatas aún cuando cada movimiento lleve el nombre de una danza. La denominación de Partita es antigua en Italia y procede de la improvisación de variaciones ornamentales sobre un canto dado en el bajo.¹⁷

En Nápoles en 1615 algunos autores titularon *partite diverse* a este tipo de variaciones, que nada tienen que ver con la suite. Otros italianos Gaetano, Greco, Francesco Durante y alguno más titulaban *partimenti*; Pachelbel y Bohem escriben partitas para órgano que son variaciones, y así son las que Bach denomina partitas para este instrumento, en calidad de variaciones sobre temas de coral (entre 1700-8 y 1723-50), pero sin duda, por confusión o por alguna razón que se ignora, Froberger, Kuhnau, Krieger, Theophil Muffat escriben *Parthien* que son claramente suites y que a veces se denominan partitas. La clave de la confusión debe provenir del hecho de que algunos compositores alemanes hicieron *variaciones en forma de suite*, como antaño sobre formas de coral esta vez; Pero también es probable que Bach diese el nombre de partitas a sus variaciones de coral porque así lo había hecho Reink en su modelo.

¹⁶ *Ibid.*, p.134.

¹⁷ *Ibid.*, p.135.

Comentaristas como Apel piensan que las *parthien* no proceden de las partitas italianas sino del vocablo en francés *partie*, en el sentido de movimientos separados que no cuentan necesariamente con carácter de danzas. Como se ve, Bach acepta el nombre de dos significados diferentes: son suites en las del primer cuaderno *Clavieruebung* (1731) y en las de violín solo, mientras que son variaciones en el caso mencionado para órgano. Veamos un poco más de cerca unas y otras.

Una partita está conformada por cuatro danzas. Considerando a toda danza como un proceso alternativo de tensiones y distensiones.¹⁸

Allemanda.

En el Diccionario Enciclopédico de la Música se define a la *Allemanda* como una danza popular de pareja, desde inicios del siglo XVII hasta finales del XVIII, ésta como forma instrumental fue uno de los cuatro movimientos más comunes de la Suite barroca. La música de la *Allemanda* surgió por primera vez en libros de danza. Su tiempo era binario y moderado y generalmente la sucedía un movimiento más rápido o vivo y en tiempo ternario.

La forma instrumental Allemande (a diferencia de la danza) surgió a inicios en el siglo XVII con música para conjuntos e instrumentos solistas como el laúd, guitarra y teclado. Como parte de la suite barroca la Allemande era seguida por una Courante, que contaba con el mismo material temático pero era mucho más rápida que la Allemande.¹⁹

En el libro llamado *Barroco* de Francisco Camino, se denomina a la *Allemanda* como una danza en compás cuaternario originaria de Alemania que se introdujo en las cortes reales durante los siglos XVI y XVII; Se menciona que se bailaba por líneas de parejas y que

¹⁸ *Ibid*, p.135

¹⁹ Latham, Alison, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p 70.

llegó a ser el primer movimiento de la suite instrumental. Se menciona también que es una danza tranquila de tempo moderado, dividida en dos partes con repetición.²⁰

Courante.

En español: corrente o corrandá. Es una danza francesa, de ritmo ternario, que se bailaba por parejas. Existen dos tipos, la italiana, rápida; y la francesa, lenta contrapuntística. Generalmente ocupa la segunda posición en la suite barroca como movimiento vivo. A menudo de ritmos complejos; se divide en dos secciones más repetición.²¹

Según el *Diccionario Enciclopédico de la Música*, *Courante* en francés significa “que corre”, es una danza que apareció originalmente, en el siglo XVI. Su popularidad duró hasta mediados del siglo XVIII y como movimiento instrumental, fue uno de los movimientos estándar de la suite barroca. Según Arbeau (*Orchesographie* 1588), esta danza incluía movimientos de salto y una figuración básicamente improvisada pero Thomas Morley (*A plaine and easie Introduction*, “Una introducción simple y sencilla, 1957) decía que era una danza “de carrera”.

En el siglo XVII, esta danza tomó dos formas nacionales distintas, la *corrente* italiana y la *courante* francesa. La versión italiana era una danza rápida y viva en compás ternario (3/4 o 3/8), en forma binaria de estilo básicamente homofónico y de un movimiento constante en notas cortas, en especial en la parte superior. Era una danza de cortejo que implicaba una combinación de saltos y pasos. Varias piezas llamadas “coranto” aparecen en el *Fitzwilliam Virginal Book*, casi todas anónimas y en compás de 3/4 y 6/8. También hay correnti en fuentes alemanas e italianas tales como *Terpsichore* (1612) de Scheidt y en *Il secondo libro*

²⁰ Camino, Francisco, *Barroco: Historia, Compositores, obras, formas musicales*, Ollero & Ramos, Madrid, 2002, p. 49-50.

²¹ Bolesav, Leopoldovich Iavonsky, *Suites de Bach para clave*, CLHSYA-XXI, Moscu, 2002, p 157.

di toccate...ñ correnti et altreperte (1627) de Frescobaldi. Hay ejemplos más tardíos en la música italiana para violín como en las sonatas de Coreli y de Vivaldi.

La *courante* francesa, según el Diccionario Enciclopédico de la Música, era más elegante y solemne que su homóloga italiana. También consistía en dos mitades repetidas en compás ternario (usualmente 3/2) pero era mucho más lenta (solía ser descrita como la más lenta de todas las danzas cortesanas) y tenía una mayor variedad rítmica que la del flujo continuo de la *corrente*. Entre las características típicas de la *courante* se hallaba el uso de la hemiola, especialmente en los puntos cadenciales, y la textura contrapuntística e imitativa.²²

Sarabanda.

Sarabanda en su denominación afrancesada es una danza en compás ternario, originaria de España (en el siglo XVI, el bailarín Zarabanda la creó dándole su nombre). Adoptada en el siglo XVII por la corte francesa se transformó en una danza procesional de tiempo lento y carácter expresivo. La sarabanda es el tercer movimiento de la suite barroca, en tiempo más lento.²³

Francisco Camino en su libro *Barroco*, menciona que la Sarabanda, es una danza popular del siglo XVI al XVIII que en su forma instrumental aparece como uno de los movimientos principales de la suite barroca, por lo general a continuación de la *courante*. Igual que la *chaconne* según Camino es una danza originaria de América Latina (donde era una danza cantada con acompañamiento de castañuelas y guitarras). Refiere que ésta llegó de España en el siglo XVI. En este periodo la danza era rápida y viva, en compás alternado de 3/4 y 6/8 (sesquiáltero) RRG y tenía reputación de danza lasciva. El padre Mariana (1536-1624), en su *Tratado en contra de los entretenimientos públicos* se refiere a ella como “un baile y un canto tan vulgar en sus palabras y tan fea en sus meneos, que escapan de incitar

²² Latham, Alison, *Diccionario Enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 395-396.

²³ Camino, Francisco, *Barroco: Historia, Compositores, obras, formas musicales*, Ollero & Ramos, Madrid, 2002, p. 70.

sentimientos lascivos incluso en las personas más decentes”. En 1583 Felipe II prohibió la danza en España aunque ello no impidió su florecimiento.

A comienzos del siglo XVII, la danza llegó a Italia en la época en que se tiene noticia sobre las primeras *sarabandes* en notación de tablatura para guitarra española.²⁴

Bourré

La *Bourré* es una danza que probablemente se originó en el Auvergne, donde era acompañada por instrumentos folclóricos como el *mussete* o el *vielle á roue*. Fue adaptada a la vida social francesa de buen tono durante los siglos XVII y XVIII como una danza de pareja en compás binario rápido con un característico tiempo débil único. Michael Praetorius menciona la danza en su *Sintagma Musicum* (1615) e incluye un ejemplo en su *Terpsichore* (1612), pero no parece haber sido empleada como una forma instrumental hasta la segunda mitad del siglo XVII. El *bourré* aparece con frecuencia en óperas y ballets de compositores de la corte francesa como Lully, Charpentier, Campra y Rameau. Al igual que la *gavotte*, posteriormente se incorporó a la suite como un movimiento opcional, donde era frecuentemente seguido de una *sarabande*. Handel incluyó dos *bourrés* en las suites francesas y en las suites orquestales de Bach.²⁵

1.4 Análisis

Allemande

La Allemande tiene una estructura rítmica en cuatro tiempos y puede aparecer como la primera danza de la suite barroca. En el caso de la partita en la menor es “semejante a un

²⁴ Latham, Alison, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 1336-1337.

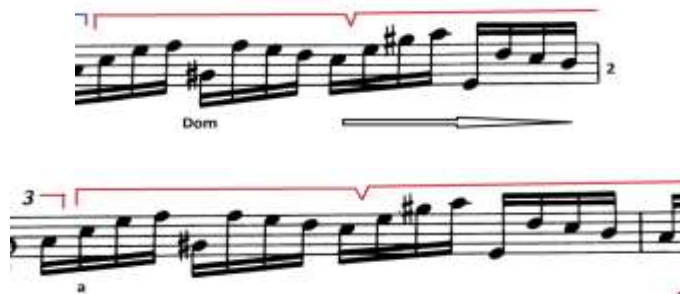
²⁵ *Ibid.*, p. 219.

preludio, está hecha a base de un diseño obstinado de semicorcheas que inicialmente descomponen el acorde de la menor.²⁶

La primera sección de la Allemande comienza con un motivo rítmico en la tónica, en este caso la menor. Este motivo está conformado por acordes arpegiados con una base de semicorcheas que se repetirán a lo largo de todo el primer movimiento aquí marcado con color azul.



Se presenta un motivo distinto del inicial en el compás 2 señalado con color rojo



Este es un acorde arpegiado de dominante que se dirige nuevamente hacia la tónica y se repite exactamente igual en el compás 3. Después tenemos el comienzo de un pequeño puente con una melodía oculta descendente (fa-mi-re) a partir de un dibujo nuevo señalado con color azul.

²⁶ Tranchefort, Francois Rene, *Guía de la Música de cámara*, Alianza Editorial, España, 2005, p. 39.



En el compás 5 y 6 se presenta un mismo dibujo que asciende hasta la mitad del compás y desciende hacia el final del mismo.



Aquí, un puente comienza en el c.5 con un acorde arpegiado de mi menor con séptima que concluye en el c.6 en la tonalidad de la menor, para después modular en el tercer y cuarto tiempos a Do Mayor con séptima que en este caso funge como la dominante de Fa Mayor, tonalidad a la que se dirige el discurso en el c.7.



Este arpeggio de Fa Mayor comienza una progresión a Sol Mayor, (c.7) la menor y después sol menor (dominante de Do) en el c.8. Aquí el dibujo en un solo compás asciende y desciende dos veces y llegar al tercer grado de do mayor en el c.9.



Un acorde en Do Mayor en todo el c.9 con la misma figura o dibujo de intervalos del tema inicial (c.1) al igual que uno de Do mayor con séptima (dominante de Fa) en el c.10.



Este último acorde se convierte en el c.11 en el séptimo grado con séptima de re menor, tonalidad que se presenta en todo el c.12 y en los primeros dos tiempos del c.13.

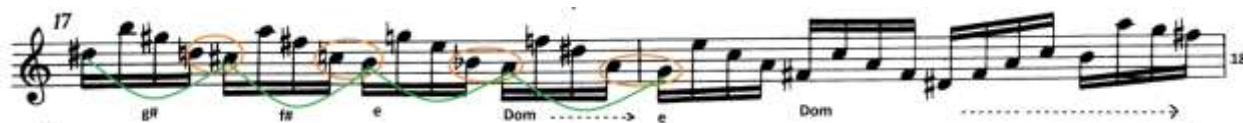


A continuación en el tercer y cuarto tiempos del c.13 tenemos un acorde de si menor (dominante de mi), tonalidad que se presenta en el primer y segundo tiempo del c.14 y que modula también a Sol Mayor (Dominante de Do) al final del mismo compás.



En el primer tiempo del c.15 se establece la tonalidad de Do mayor pero en el segundo tiempo modula a Fa# (Dominante de Si) para entrar finalmente a Si en el tercer y cuarto tiempos, que fungen como dominante de mi menor, tonalidad a la que se dirige en el primer tiempo del c.16, en el segundo tiempo esta tonalidad tiene la función de dominante de la

menor a la cual llega en el tercer tiempo y esta misma tonalidad tendrá en el cuarto tiempo el papel de dominante de si mayor.



En el c.17 la tonalidad del primer tiempo es sol sostenido menor, en el segundo tiempo transita a fa sostenido menor, en el tercero a mi menor y en el cuarto a si menor, ésta ultima acorde es la dominante de mi menor que aparece en el c.18 también de forma rápida pues en el segundo tiempo y el resto del compás regresa a la tonalidad de si menor.



En el c.19 continúa la tonalidad de si menor para después llegar a la tónica en el cuarto tiempo, en la primera casilla.



En el compás 19 (segunda casilla), continúa la tonalidad de si menor para a partir del final del segundo tiempo establecer la tonalidad de mi menor y en el tercer y cuarto tiempos hacer una especie de coda en mi menor que después en el compás 20 se convierte en un puente de un compás, con el mismo dibujo del compás número 1 y en la misma tonalidad.



La segunda sección comienza con el mismo motivo rítmico que se presentó en el compás 2 pero en la tonalidad de si menor, y el discurso se dirige en el compás 22 a mi menor en los primeros 3 tiempos, para después en el cuarto regresar a si menor con séptima y una vez más regresar a mi menor en el compás 23.



En el compás 23 y 24 se presenta un dibujo nuevo que al mismo tiempo cuenta con una melodía oculta descendiente partiendo de mi menor (dominante de la menor) modulando a la menor en el tercer tiempo, luego a mi menor en el cuarto tiempo y la menor (dominante de re) en el primer y segundo tiempos del compás 24, re menor en el tercer tiempo y llegar a la dominante de Fa en el cuarto tiempo.



En el compás 25 comienza con un acorde de la dominante de re menor y en el tercer tiempo finalmente llega a re menor que finalmente se mantiene un compás y medio hasta el compás 27, donde Bach comienza una pequeña progresión a Sol Mayor.



Nuevamente en el compás 28 se presenta el primer motivo pero en Sol Mayor haciendo una especie de nota pedal en el sol índice 5, para después en el compás 29 presentar el motivo de igual forma pero con la séptima disminuida, como se observa a continuación:



En el compás 30 la nota pedal todavía sol en el primer tiempo sucedida por una escala descendente en el segundo tiempo que nos da la impresión de ir a Do mayor en el tercero, va a la en el segundo tiempo y a si en el tercero haciendo una progresión marcada que nos llevará a re menor todo el compás 31 para después ir a la menor (dominante de re menor) en el compás 32.



A continuación en el compás 33, continúa en la menor el discurso para dirigirse a re menor nuevamente en el compás 34,



En el compás 35 se presenta un nuevo motivo que tiene una duración de dos tiempos como se encierra en óvalos de color rojo :



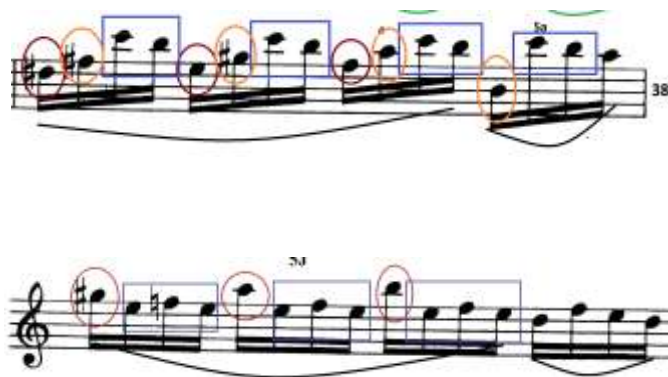
En el compás 36 se presenta solamente la primera sección del motivo antes mencionado en el primer tiempo y a partir del segundo tiempo tenemos una escala descendente donde existe una relación de quintas en el tercer y cuarto tiempos.



A continuación en el compás 37 se repite la misma estructura motívica del compás 36 pero ahora se presenta en una escala ascendente.



A continuación en el compás 38 tenemos el comienzo de una progresión que va desde el primer tiempo del compás 38 desde re índice 6 que culmina en el tercer tiempo del compás 39 con un si índice seis encerrados con color guinda. Tanto en el compás 38 como 39 se indican con azul notas que fungen como bordados que yo llamaré pedales. Decidí encerrar en óvalos naranjas una melodía alterna oculta que evidentemente puede también servir al ejecutante al momento de abordar la obra.



El cuarto tiempo del compás 39 nos lleva por medio de grados conjuntos a establecer una vez más la tonalidad de la menor en el primer tiempo del compás 40 y en este mismo por medio de un acorde arpegiado y grados conjuntos llegamos a re menor nuevamente en el tercer tiempo, como se puede ver a continuación:



El cuarto tiempo del compás cuarenta nos dirige al comienzo de una nueva progresión en el compás 41 por medio de una melodía oculta que comienza con sol sostenido y culmina en do índice 6 como se muestra ahora:



En el compás 42 se establece una vez más la tonalidad de la menor, dirigiéndose en el tercer tiempo al quinto grado con novena en el tercer tiempo en un acorde arpegiado y después grados conjuntos que se dirigen a la tonalidad principal en el compás 43.

Desde el compás 43 hasta el final tendremos inicialmente la última reafirmación de la tonalidad a partir del tercer tiempo del compás 43 así como también una pequeña coda cadencial en los compases siguientes para dar fin a este primer movimiento.



Corrente

“El corrente es un movimiento generalmente en $\frac{3}{4}$ con un carácter impetuoso de danza viva que es realizado por el contraste entre la semicorcheas ligadas y ascendentes y los grandes saltos de las corcheas del tema. Bach utiliza aquí la técnica infalible del movimiento perpetuo, en particular en la segunda parte del fragmento.”²⁷

Esta segunda danza de la partita está escrita también en la menor y tiene una forma binaria, en dos secciones: A y B. La primera se mueve de la tónica a la dominante y en la parte B de la dominante a la tónica.

A	B
I - V	V - I
1 - 22	23 - 62

La primera sección comienza en la tónica con el siguiente motivo:



En el tercer compás se presenta un nuevo material con intervallos descendentes y ascendentes de décima, oncenena y trecena intercalados con grados conjuntos, lo que nos permite distinguir claramente dos melodías paralelas importantes a destacar una de la otra. Es decir, una melodía en el registro agudo y otra en el grave, las dos líneas descienden a pesar de la amplitud de los intervallos. La voz superior está encerrada en óvalos rojos y la inferior en azules, con ligaduras verdes está indicada su conducción.

²⁷ Tranchefort, Francois René, *Guía de la música de cámara*, Alianza Editorial, España, 2005, p. 39.



Después Bach regresa en el segundo tiempo del quinto compás a la tónica comenzando una progresión ascendente conformada por una escala descendente, tras grados conjuntos y una arpeggio como a continuación se observa.



para continuar con una progresión por terceras pero ahora el motivo cuenta con un dibujo de tres grados conjuntos ascendentes, arpeggio descendente del cual, la tercera nota comienza otro ascenso de tres grados conjuntos pero después una tercera descendente y cuarta ascendente, como se puede ver.



A continuación en el segundo tiempo del compás 10 se presenta el motivo principal con un pequeño cambio al inicio, es decir en vez de que la anacrusa sea con un octavo, es de dos dieciseisavos. El resto del motivo permanece tal cual:



Este motivo principal determina el comienzo de una segunda parte en la primera sección del movimiento y se encuentra encadenado por grados conjuntos nuevamente a la presentación de otro material motívico un poco más extenso es decir, de dos compases completos de duración y de un carácter un poco más repetitivo como se muestra:



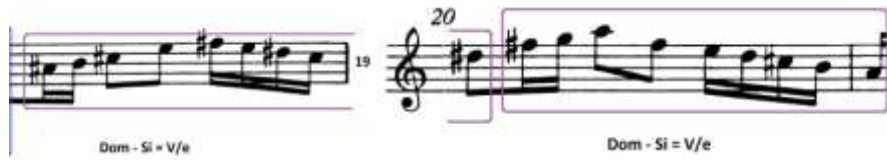
A continuación presenta un puente de tres compases que dirige a la dominante de forma incisiva en el primer compás pues en los tres tiempos enfatiza la tónica:



Enseguida destaca claramente el séptimo grado de la dominante dándole mayor duración, para después dirigirse a la dominante con movimientos de grados conjuntos e intervalos pequeños:



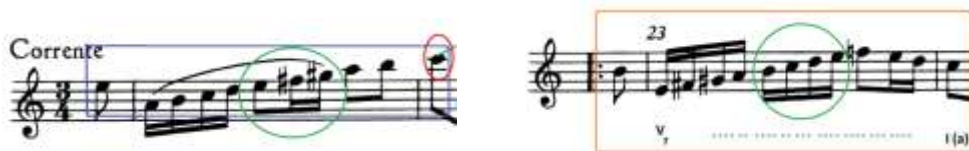
A continuación Bach una vez más retoma el motivo principal pero ahora en el quinto grado de la dominante:



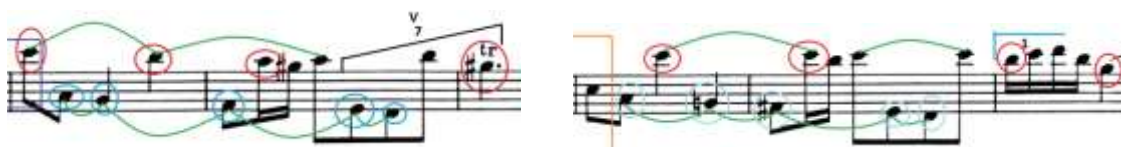
Y después concluye la primera sección de este movimiento haciendo un arpeggio en si menor que se dirige hacia mi menor:



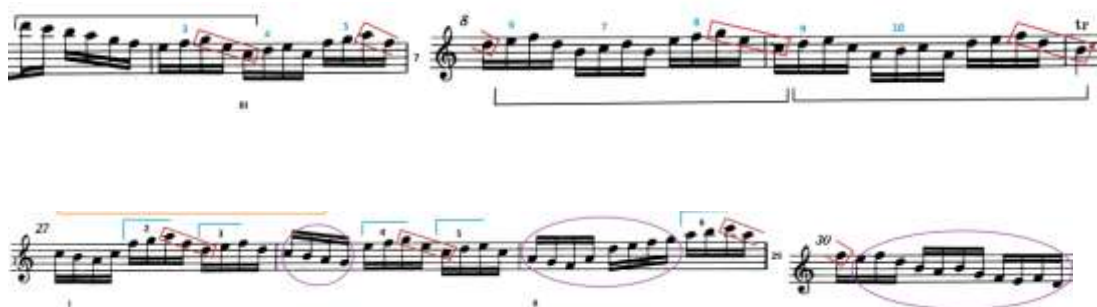
En la sección B sucede exactamente el mismo comienzo anacrúsico pero ahora el motivo en la dominante Mayor y hay un cambio en el tercer tiempo pues en vez de hacer un octavo y dos dieciseisavos Bach los sustituye por cuatro dieciseisavos como se observa en la siguiente comparación:



Después la presentación de un nuevo material también se presenta pero ahora con una ligera variación al final. En vez de terminar en una negra con puntillo, el autor incluye cuatro dieciseisavos y una negra:



A continuación en el c. 27 se presenta una progresión similar a la que se presentó en el c. 7 pero el comienzo ahora son solo tres semicorcheas en vez de seis como se puede ver en la siguiente comparación:



A esta segunda aparición de la progresión que se conforma por tres grados conjuntos ascendentes y a partir de la última nota un arpeggio descendente, Bach suma además cuatro grados conjuntos descendentes como se encuentra marcado en un óvalo morado, la segunda vez agrega tres grados conjuntos descendentes, un intervalo de segunda ascendente más cuatro grados conjuntos ascendentes, y en la tercera parte de la progresión añade un arpeggio más, un grado conjunto descendente, uno ascendente un intervalo de segunda descendente, dos grados conjuntos descendentes uno ascendente y un intervalo de segunda finalmente.

Esta variación es un distintivo importante, pues ahora después de este análisis se puede ver como a cada momento el armonizador por excelencia vuelve cada vez el avance de esta progresión más rebuscada con el fin darle, puedo intuir, aparte de variedad en esta segunda parte algo mucho más nuevo, original y distintivo en relación a la primera parte.

Después en el compás 31, Bach vuelve a incluir el mismo material que en el compás 13 pero en vez de la dominante de la menor, ahora con la dominante de Fa mayor para dirigirse a esta misma en el compás 32 como se muestra en la siguiente comparación:



En el siguiente compás Bach incluye un compás usando las notas, primero del acorde de Fa mayor en el primer tiempo y en el segundo y tercero una escala en la misma tonalidad:



para después regresar, en el compás 33, a la figura en este caso equivalente a la del compás 15 pero ahora en la dominante de Sol mayor. Y en seguida en el compás 34, incluir la misma figura del compás 32 pero en Sol mayor como se observa a continuación:



En el compás 35, Bach comienza una progresión ascendente de cinco compases donde las figuras de los primeros tres son iguales y los dos que restan casi iguales exceptuando el segundo tiempo del segundo compás donde resalta un intervalo de quinta que no se empleaba desde dos tiempos antes del inicio de la progresión:



Después, y sólo en el compás 40, se presenta un descenso que equivale a toda la octava que se ascendió en la anterior progresión, conformado por dos terceras y un grado conjunto en cada tiempo, como se observa enseguida:



Culminando el descenso del compás cuarenta en un una pequeña cadencia en todo el compás 41 con carácter de inconclusa al compás 42:



En el compás 42, se presentan nuevamente intervalos de séptima y sexta acompañados de una escala descendente, éstos, en el séptimo grado disminuído de mi menor al igual que el compás 42 pero este conformado por grados conjuntos, intervalos de segunda, tercera, cuarta y cambiando al quinto grado de mi menor en el último tiempo:



El compás 44 comienza con un mi índice 6 (nota de la tonalidad principal de esta Partita), además de ser la segunda de dos negras dentro de todo el movimiento junto con un do índice 6 en el segundo tiempo del compás 24. En el segundo y tercer tiempos de este compás, la línea se mueve en la tonalidad de sol menor con grados conjuntos e intervalos de segunda y tercera.



comenzando de igual forma en el primer y segundo tiempo del compás 45 pero en la tonalidad de re menor e incluyedo un arpeggio de la menor, como dominante de re menor en el tercer tiempo, para dirigirse finalmente a re menor en el compás 46 y 47:



A continuación en el c. 48 se presenta la tonalidad de la menor con bordados inferiores y superiores y en el compás 49 la tonalidad de si menor con un acorde de esta en el cuarto tiempo:



Después en el c. 50 aparece el quinto grado de la menor, primero en un bordado y después en un acorde con una nota pedal, este caso sol sostenido como se observa a continuación:



En el c. 51 se reafirma la tonalidad inicial o primer grado (la menor) en el primer tiempo con un acorde y después en el segundo y tercer tiempos una nota pedal en mi índice 6:



Después en el c.52 la línea se dirige a mi menor con los mismos giros rítmicos del c. 51 pero en esta ocasión en el c. 53 regresamos a la menor pero con el sexto grado añadido.



En el compás 54 se repite la figura rítmica del 53 pero con el acorde de mi menor con séptima para conducir en el 55 al acorde de fa mayor que desemboca en mi mayor con séptima en el compás 56 pero ahora incluyendo grados conjuntos e intervalos de terceras.



En el compás 57 tenemos el comienzo de una progresión descendente que transitará por re menor con séptima, si menor con séptima, sol sostenido menor con séptima, mi menor con

séptima, y la menor con séptima. Las notas encerradas en círculo azul y rojo las considero la línea melódica a seguir o con las cuales me ayudo a dar intención al discurso.



Finalmente tendremos en el compás 60 un acorde arpegiado de mi menor con séptima que conducirá a la menor con séptima en el compás 61 que tiene similitud con el compás 11 de este mismo movimiento y finalmente dar final al movimiento en el compás 62 con un acorde de la menor:



Sarabande.

El pasaje central de la *Sarabanda* está a la vez lleno de gracia y de serena tranquilidad.²⁸ La forma de la sarabande es ternaria aunque en el período barroco no es tan marcada después lo serán las formas de la época clásica. La estructura general de la sarabande es la siguiente:

A	B	A'
16 - 17	17-34	35 - 46

A continuación en rojo se encuentra señalado el antecedente de la primera frase y en azul el consecuente de la primera frase. En líneas verdes se señala un movimiento descendente en grados conjuntos dentro del antecedente y en círculos rojos se puede ver señalada el discurso melódico ascendente oculto.

The image shows a musical score for a Sarabande in 3/4 time, with a key signature of one flat. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) features a melodic line with notes Re, Do, Si, T, Fa, Mi, Re. Red brackets above the staff indicate antecedent phrases (measures 1-5, 2-3, 4-5) and a blue bracket indicates the consequent phrase (measures 6-7). Green lines show a descending stepwise motion in the antecedent. Red circles highlight an ascending melodic line (Si, T, Fa, Mi, Re). The second system (measures 7-11) has notes Mi, Re, Do, Sol. Red brackets indicate antecedent phrases (measures 7-9, 10-11) and a blue bracket indicates the consequent phrase (measures 12-16). Green lines show a descending stepwise motion. Red circles highlight an ascending melodic line (Mi, Re, Do, Sol). The third system (measures 12-16) has notes La, Si, Do. Red brackets indicate antecedent phrases (measures 12-14, 15-16) and a blue bracket indicates the consequent phrase (measures 17-21). Green lines show a descending stepwise motion. Red circles highlight an ascending melodic line (La, Si, Do).

En la segunda sección aparece el mismo motivo rítmico señalado en color rojo seguido de nuevo material rítmico conformado por un octavo y dos dieciseisavos y cuatro octavos que predomina en los compases 21 al 26 añadiendo dieciseisavos en el compás 23 y 25.

²⁸ Tranchefort, Francois René, *Guía de la música de cámara*, Alianza Editorial, España, 2005, p. 39.

A partir del compás 26 se presentan dos frases, la primera señalada con color verde, el antecedente solamente conformado por octavos y el consecuente en color naranja la primera mitad siendo solamente octavos y la segunda en el compás 33 y 34 variando la rítmica como se señala en óvalos color naranja también. Esta sección finaliza en mi menor, es decir el quinto grado de la menor.

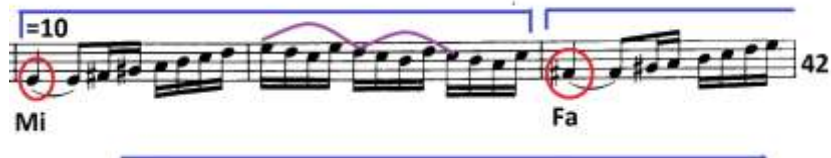
17 =1 =2 =3 =4 22
Do Si La Dom - d -----

23 27
Dom - d ----- d d

28 32

33
e -----

En la tercera sección se presenta la reexposición del tema; inicia y finaliza en la menor. En el compás 35 al 38 se presenta el antecedente exactamente como al inicio del movimiento y a partir del compás 39 aparece el consecuente con el tercer y cuarto compás variado para dar cierre a este tercer movimiento.



Bourrée Anglaise

En el último movimiento nombrado Bourrée anglaise, llevé a cabo un análisis estructural avocado más a los dibujos motivicos empleados por Johann Sebastian Bach. Estos se encuentran señalados con colores rojo, azul y verde, donde claramente puede notarse la similitud que existe entre ellos.

Los círculos verdes y rojos resaltan melodías ocultas que yo encuentro de suma importancia pues al momento de la ejecución dan tanto fluidez como sentido al discurso. Considero también importantes señalar que éstos no son los únicos existentes dentro del movimiento pero la tarea de señalarlos implica un análisis mayor similar al realizado en el análisis del primer movimiento.

Bourrée Anglaise

The image shows a musical score for a piece titled "Bourrée Anglaise". The score is written on a single treble clef staff with a 3/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 7, 11, 12, 18, 19, 25, 26, 31, 32, 38, 39, 43, 44, 50, 51, 57, 58, 64, 69, and 70 marked. The score is annotated with various colored boxes and lines: red boxes highlight specific measures or groups of notes; green boxes highlight other measures; blue boxes highlight a group of measures from 26 to 31. Circles in green and purple highlight individual notes or small groups. A large orange arc spans across measures 18, 19, and 20. A large blue oval spans across measures 44 and 50. A large purple oval spans across measures 51 and 57. A large green oval spans across measures 64 and 70. Roman numerals (I, IV, V, III) are placed below the staff to indicate chord positions. Fingering numbers (e.g., -1, -2, -7, -8, -9, -10, -21, -22, -23, -24, -51, -52, -53) are placed above the notes. A key signature change to one flat (Bb) is indicated at measure 12. The piece ends with a double bar line and repeat dots at measure 70.

1.5 Dificultades técnicas

Una de las dificultades técnicas que considero mayor en esta obra son los cambios de registro constantes que, técnicamente, se traducen en la necesidad de control y homogeneidad de la columna de aire. Es decir, es fundamental emitir el aire desde la parte baja del abdomen con el mismo apoyo en los tres registros, evidentemente dosificando la cantidad de aire. El dominio de la técnica de respiración y distribución del aire da como resultado el control sonoro en los tres registros del instrumento. Este trabajo ayuda a atacar de raíz problemas con la afinación que es una de las más frecuentes dificultades a resolver para un flautista.

Otra dificultad a enfrentar es la rítmica precisa, pues la partita está estructurada rítmicamente por corcheas y semicorcheas en los movimientos vivos. Por ejemplo, en el primer movimiento son solamente semicorcheas y se quiere que todas ellas suenen con la misma duración para esto es necesario dominar una articulación precisa: colocar la lengua entre los dientes y el paladar para después llevarla hacia atrás rápidamente una y otra vez. Cada nota será articulada de igual manera buscando que cada sonido cuente con la misma claridad de emisión, es así como considero que este importante elemento técnico se logra. No hay que olvidar el uso del metrónomo en la sesiones de estudio, aumentando y disminuyendo la velocidad, también se puede utilizar la herramienta de los cambios de acentuación de las figuras rítmicas. Ambos ejercicios son un entrenamiento eficaz para el desarrollo de la coordinación entre la articulación, la digitación y la cantidad de emisión de aire necesaria que debe ser calculada de manera infalible en cada interpretación.

Otra dificultad técnica a lo largo de toda la obra es la forma característica de Bach de ligar el final de la frase con el inicio de la siguiente, elemento compositivo que vuelve difícil definir los lugares en los que se pueda respirar; finalmente habrá que hacerlo sin olvidar que, principalmente, no se debe perder el discurso melódico ni rítmico. Los sitios de respiración varían de acuerdo al ejecutante pero es importante que se respete al máximo el sentido del discurso musical

Propuestas interpretativas

Escogí las ediciones Urtext Berenreiter y Weiner Quer-floten de la partita en la menor pues en la primera no existen dinámicas y ligaduras escritas y en la segunda si. Después de realizar un análisis estructural y armónico, es decir, después de identificar la forma y las funciones tonales el ejecutante deberá decidir dónde utilizar tanto dinámicas de *p* y *f* como cambios de tempo y ligaduras, para imprimir una intención y sentido de orientación al discurso. El uso de su oído combinado con el análisis dará como resultado la conducción debida de las frases y dará el énfasis a las conclusiones cadenciales. Considero también que el hecho de cantar los motivos puede cambiar significativamente la interpretación final, pues con el uso de la voz uno experimenta nuevas vibraciones y colores.

En toda la *Partita* se presenta el recurso de la polifonía oculta que produce la sensación de que escuchar dos voces en una sola. El ejecutante deberá marcar claramente las diferencias de la dirección e intención de las voces. También se encontrarán dibujos tematizados que dan un sentido de unidad tanto a cada movimiento como a la *Partita* en general, los cuales considero que el intérprete debe de ser consciente (ver análisis realizado en el apartado 1.4 del presente trabajo), para concebir la obra mentalmente y vivenciarla en el oído interno, para de otro modo lograr unificarla al momento de la interpretación.

II. Cuarteto de flauta y cuerdas en Do mayor KV. 285b W. A. Mozart

2.1 ¿Mozart odiaba la flauta?

A pesar de la no poca cantidad de obras que Mozart escribió para flauta, hasta nuestros días prevalece la idea de que al gran compositor le disgustaba este instrumento de viento. Esta creencia ha llegado hasta nosotros y algunos musicólogos han querido disipar las dudas o el misterio de semejante disgusto del genial compositor. Es el caso del investigador musical Antonio Arias en su artículo “La obra para flauta de Mozart”.¹

Como primera reflexión podemos simplemente preguntarnos sobre la producción musical de Mozart para flauta en diversos conjuntos de cámara o de pasajes orquestales relevantes. La cantidad de obra puede ser indicativa si no de un gusto particular, si de una elección tímbrica funcional, de un gusto social y, tal vez, de una fuente segura de ingresos. A continuación se muestra una lista, en orden cronológico de acuerdo al año y lugar de su composición, de toda la obra compuesta para flauta por Wolfgang Amadeus Mozart²

1764. *6 Sonatas para clavecín y flauta K.10 a 15*. Londres.

1777. *cuarteto en re Mayor K. 285*. Mannheim (Encargo de De Jean)

1778. *Cuarteto en sol Mayor K 285 a*. Mannheim (Encargo de De Jean)

1778. *Cuarteto en do Mayor K.285 b*. Mannheim (Encargo de De Jean)

1778. *Concierto en sol Mayor K 313*. Mannheim (Encargo de De Jean)

1778. *Concierto en re Mayor K 314*. Mannheim (encargo de De Jean). Transcripción del concierto para oboe.

¹ Arias, Antonio, “La obra para flauta de Mozart” en *Quodlibet*: revista de especialización musical, No.26, 2003, pp. 27-50.

² *Ibid.*, p. 27.

1778. *Andante en do mayor K 315*. Mannheim (¿encargo de De Jean?)

1778. *Sinfonía Concertante mi bemol Mayor K 297 b*. París. Original para oboe.

1778. *Concierto para flauta y arpa en do Mayor K. 299*. París

Rondó en re mayor para flauta y orquesta (K Supl.184)

Sonatas para flauta y piano K.376,296, 377, 378, 379, 380

Dúos para 2 flautas K 156

Die Zauberflöte (“La flauta mágica”)

Die Entführung aus dem Serail (“El rapto en el serrallo”)

Die Hochzeit de Figaro (“La boda de Fígaro”)

Don Giovanni (“Don Juan”)

6 dúos para 2 flautas K.Anh.156:

Dúo núm.1: Sonata para piano y violín K. 380 (374f)

Dúo núm.2: Trío con piano K564

Dúo núm 3: Sonata para piano y violín K. 454

Dúo núm 4: Sonata para piano y violín K. 377 (374e)

Dúo núm 5: Trío con piano K.548

Dúo núm 6: Trío con piano K. 496³

Como podemos ver, no son pocas las obras en las que Mozart utilizó como instrumento principal la flauta. Para tener otro punto de vista, a continuación citaré una de las cartas que Mozart envió a su padre, el 14 de febrero de 1778, en referencia a un encargo de De Jean, documento que ha servido como base para que en gran parte de la literatura acerca de la

³ *Ibid.*, p. 32.

obra para flauta de Mozart se argumente que el compositor definitivamente no tuvo agrado alguno por este instrumento.

Aquí no tengo ni una hora de tranquilidad. Sólo puedo escribir por la noche, y por ello no puedo levantarme temprano. Además no siempre se está en un estado propicio para el trabajo. Naturalmente, sería capaz de garabatear muy de prisa en cualquier momento; pero aquí se trata de una obra que debe hacerse un camino en el mundo, y doy mucha importancia a no avergonzarme de ella, puesto que estará bajo mi nombre. Además, ya lo sabe, en cuanto tengo que escribir sin parar para el mismo instrumento (que no soporto), me vuelvo completamente anquilosado.⁴

Es evidente que en una carta donde el compositor se expresa así de la flauta, lo más natural para todo lector es deducir inmediatamente la aversión hacia el instrumento pero Arias nos conduce a hacernos preguntas como las siguientes:

¿Qué es lo que Mozart no soportaba? ¿Era la flauta como instrumento o el hecho de escribir varias obras seguidas para ella? ¿Fueron los flautistas que escuchó o los desengaños sufridos cada vez que le encargaban música para flauta? ¿No parece estar tal aseveración en absoluta contradicción con el tratamiento de la flauta dentro de la orquesta, en las sinfonías y en los conciertos para piano?⁵

Un dato importante, también mencionado por Arias, es que Jean Pierre Rampal en sus *Memorias*⁶ se cuestiona ¿Qué tipo de vínculo tuvo Mozart con los flautistas que conoció?, puesto que de ello se sabe muy poco y que finalmente pudiera ser la causa de su descontento con el instrumento, es decir, la “antipatía” de Mozart por la flauta pudo haber

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ Rampal, Jean Pierre, “Memoires, Musique, ma vie”. Ed.Laffont. Paris, 1991 citado en Arias, Antonio, “La obra para flauta de Mozart” en *Quodlibet*: revista de especialización musical, No.26, 2003, pp. 27-50.

sido más bien producto de la mala experiencia en sus relaciones con los flautistas a los que más frecuentó.

Sinceramente, después de conocer y escuchar la mayor parte de la música escrita para flauta me atrevo a decir, por un lado, que Mozart aportó enormemente al repertorio para flauta, no solo a nivel instrumental, sino musical, y derivado de lo anterior, que en verdad siempre me produjo extrañeza que se dijera tan a menudo que el compositor no tuvo agrado por el instrumento. Hasta cierto punto me costaba trabajo aceptar ese relato. Confieso que después de leer acerca de la disertación del gran maestro de la flauta Jean Pierre Rampal, me sentí aliviada de la rígida aseveración que muchos historiadores adoptaron por tanto tiempo con base en una carta solamente.

En su artículo Antonio Arias también habla específicamente de los flautistas con quienes Mozart estuvo relacionado: Johann Baptist Wendling, buen amigo que compartió su vida familiar con Mozart y le ayudó a buscar encargos para mejorar su economía. Y el compositor Becke, otro amigo entrañable que le dio asilo en la crisis de Wolfgang 1778 cuando fue rechazado por Aloyisa Weber.

El autor comenta también que lamentablemente se desconoce por completo la opinión musical que Mozart tuvo acerca de estos dos grandes camaradas. Ausencia de datos que evidentemente obstaculiza cualquier tipo de conclusión con respecto a las preguntas que Rampal formula en sus memorias. Obviamente, genera también un poco de misterio puesto que si verdaderamente fueron amigos: ¿por qué Mozart no escribió nada sobre ellos? Y si lo hizo ¿dónde está esa información?

Guines y De Jean fueron otros flautistas conocidos en esa época, que tuvieron una relación con Mozart mayormente laboral, ya que fueron los promotores de la mayor parte de la producción musical para flauta de Mozart. Sin embargo, ambos terminaron la relación laboral con Wolfgang en malos términos, hecho que hacen pensar que muy probablemente su relación con el compositor haya podido ser conflictiva. Pudiendo ser esto una razón

válida para que Mozart sintiera cierta incomodidad al tener que escribir música de buena gana para ellos.⁷

El cuarteto en do mayor K. 285b

La creación de este cuarteto puede situarse en el mismo periodo del cuarteto en sol mayor K285a, es decir a comienzos de 1778. En contraste con el anterior, el K 285b comienza con un *Allegro* en forma sonata, pero con el añadido de un tercer tema durante el desarrollo. Por otra parte, en la reexposición, el segundo tema se despliega en un mayor desarrollo. El segundo y último movimiento es un tema con variaciones realizadas alternadamente por los cuatro instrumentos.

En cuanto al empleo que Mozart hizo de la flauta en sus conciertos y sinfonías, continúa Antonio Arias, en la mayor parte de su producción sinfónica solamente incluye una flauta en la dotación general y, en casos contados y solamente en movimientos lentos, dos flautas sustituyendo a los oboes.

Un argumento que el mencionado investigador cataloga como válido en la preferencia que Mozart tuvo para emplear solamente una flauta en la mayor parte de obra sinfónica es que el incluir más de una flauta presentaba problemas de afinación, además de que en esa época la flauta se encontraba en un proceso de ajustes y mejoras en su mecanismo. A continuación cito a Antonio Arias en donde habla concretamente de esta evolución:

Aunque se admite que la flauta para la que Mozart escribió tenía una sola llave, ya en 1760 existen instrumentos con tres llaves (permitían evitar las llamadas posiciones “de horquilla” de las notas fa, sol# y sib) sin contar la llave de mib, que les precedió. El concierto para flauta y arpa, como se ha comentado, hallamos además la notas *do#* y *do* graves. De ello cabe extraer dos conclusiones: en primer lugar, que Mozart conocía ambos tipos de flauta (ya que estas dos notas solo aparecen en este concierto), por lo que debía también estar familiarizado con las diferentes modificaciones en la factura instrumental, y, en segundo lugar que conocía el instrumento de Guines, lo cual pone en evidencia un entendimiento previo entre ambos. El problema físico que planteaban estas dos notas estriba en que el interior del tubo del instrumento, era de taladro cónico (con la parte más ancha hacia la

⁷*Ibid.*, p. 33.

embocadura). Con el fin de producir notas más graves era preciso alargar el tubo. Pero cuanto más largo era el tubo, más se estrechaba en el extremo distal, con lo que el sonido resultaba aún más alargado, especialmente en las notas graves.⁸

Sobre este problema reflexiona Francois Devienne (1759 –1803) en el “Discurso preliminar” de su *Método* donde desaprueba estos sonidos porque “están fuera de la naturaleza del instrumento, no tienen consistencia y perjudican absolutamente al resto”.⁹ Estos argumentos han perdido su validez con la flauta de Böhm, cuyos graves son mucho más llenos, más plenos, en virtud de su taladro cilíndrico.

Por su parte Johann Joachim Quantz (1697-1773) ya describe estas dos llaves en su *Method*¹⁰ en 1772 y hacia su invención en 1775. El método de Hugot y Wunderlich argumenta Arias, presenta las ventajas de la flauta de cuatro llaves por sus mayores posibilidades de tocar con sostenidos o bemoles, mejor afinación, mayor homogeneidad, y facilidad de digitación. En realidad, el hecho de la existencia de numerosas modificaciones en la construcción instrumental no excluía el uso de la flauta tradicional de una llave cuyo origen se remonta a finales del siglo XVII en Francia, sobre las cuales Quantz escribe en 1752 que sucedieron “aún no hace un siglo”. Todo lo anterior nos lleva a suponer que debían coexistir modelos diferentes de flautas con sus respectivos partidarios, hecho que pudo haber creado cierta confusión entre los ejecutantes. Los inventos se multiplicaron hasta la aparición de la flauta de Böhm (1794-1881) en 1830.

Considero de gran importancia la información anterior puesto que, en el campo de la música para un compositor siempre es indispensable el conocimiento profundo del instrumento al cual avocará su trabajo y, evidentemente, el siglo XVIII no fue muy estable

⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰ Quantz, J. J. “Essai d’un method pour apprendre a jouer la Flute traversiere”. Berlín, 1752. Fascímil. Ed. Zurfluh. París.1975, citado en Arias, Antonio, “La obra para flauta de Mozart” en *Quodlibet*: revista de especialización musical, No.26, 2003, p. 27-50.

para la flauta a nivel de construcción. Aún así creo que Mozart logró maravillas en la música que escribió para la flauta aunque los medios con los que contó no hayan sido del todo ideales o, dicho de otra forma, que fueran tan cambiantes.

Mozart no fue el único compositor que expresó reservas en la escritura de música para la flauta. Arias también cita una carta que Beethoven escribe a Georges Thompson, editor cercano a él, quien lo motivaba a componer para ese instrumento: “No puedo decidirme a trabajar para la flauta, porque este instrumento es demasiado limitado e imperfecto.”¹¹

Como es obvio después de esta cita, Beethoven expresó poco interés debido a las deficiencias del instrumento. Por otro lado, Arias cita a Héctor Berlioz en su *Traité d'Instrumentation* op.10 (1844) donde hace la siguiente aseveración con respecto a la música para flauta de Mozart:

Estas referencias sitúan a la flauta que Mozart conoció en una primera fase de la larga transición que tuvo lugar entre la flauta de una llave y la flauta de Böhm. La excelsa hermosura y la belleza de su música para flauta hablan por sí solos. Si bien es cierto que no es pródigo cuando emplea la flauta en su orquesta, es innegable que demuestra un conocimiento profundo de sus recursos técnicos y estéticos. Son tantas y tan bellas frases que le dedica que no solamente no demuestra aversión alguna, sino que los flautistas le profesamos un especial agradecimiento por los excepcionales momentos que pasamos en compañía de su música.¹²

Berlioz señala la expresividad y belleza musicales de los pasajes para flauta de Mozart. Personalmente, coincido con esta opinión y considero también de gran belleza la producción musical de Mozart no solo para flauta solista sino también en la dotación orquestal y de cámara. Por esta razón me resultó indispensable incluir su cuarteto en Do mayor en el presente trabajo de titulación, además de que en la actividad musical en México se recurre a su interpretación de manera muy escasa.

Creo que es fundamental para el desarrollo cultural en México que se promueva una difusión mayor de música instrumental de esta clase, que no solo se promuevan obras de

¹¹ *Ibid.*, p. 34.

¹² *Ibid.*, p. 35.

compositores muy conocidos que se han interpretado durante décadas, sino también indagar más en la obra poco interpretada de los mismos, pues es esta apertura la que nos abre el panorama y estimula a desarrollarnos como verdaderos intérpretes.

Esta es una tarea ardua pero no inalcanzable y que además nos lleva, sin duda, a reafirmar nuestra verdadera identidad como seres que buscan recrear y evolucionar como músicos y como seres humanos.

2.2 Criterios de interpretación de la obra de Mozart.

A mi parecer la interpretación de obras de Mozart, y en general de la música del periodo clásico, siempre ha sido polémica, puesto que la dificultad de lograr una buena interpretación, es decir, fiel al estilo, ha radicado sobre todo en el respeto a las reglas de articulación y ornamentación que, además de no ser claramente específicas en la partitura en cuanto a la forma de ejecutar en la música compuesta en general hasta principios del siglo XIX, variaba también de acuerdo a tratados establecidos en cada país y que por otro lado los intérpretes también finalmente debían y deben ahora tomar libertades a partir de un acatamiento de todos estos parámetros preestablecidos.

Como ya lo expuse en el Capítulo 1, toda interpretación requiere de un largo proceso de análisis intelectual, físico y emocional en conjunto y en el caso de la obra de Mozart, coincido con Arias, es fundamental tener presentes las diversas opciones propuestas para su ejecución (en cuanto a ornamentación y articulación) pues esto nos crea una visión más amplia de cómo hacerlo además de darnos la libertad de proponer una interpretación con la que nos identifiquemos personalmente al momento de la ejecución final.

Arias argumenta que debido a que Mozart no fue muy explícito en la mayor parte de la música que compuso para flauta, es primordial recurrir a los métodos para flauta escritos en torno al año 1778 como por ejemplo los de Devienne (*Nouvelle methode theorique et pratique pour la flute 1794*), Hugot (1755-1819) completado por Wunderlich, Cambini, Vanderhagen (en 1799) y Peraut (1800-1804).

Devienne y Hugot pertenecieron a la primera generación de profesores del Conservatorio Nacional de París. Cambini fue violinista y compositor, razones por las cuales no se comprendió del todo cómo fue que escribió un método para flauta que finalmente no tuvo éxito debido a que también se notaba en él una gran influencia del método de Devienne. Amand Vanderhagen publicó su método en 1799 y sobresalió por su virtuosísimo en el clarinete además de componer numerosas obras para flauta.

Estos 5 tratados se publicaron en París en entre 1794 y 1804, estos pueden servir de forma determinante a cualquier intérprete que desee tener mayor conocimiento de cómo abordar obras de esta misma época.

A manera de conclusión, Antonio Arias en su artículo nos provee de una valiosa documentación y análisis acerca del reto interpretativo que las obras de Mozart demandan a cualquier ejecutante contemporáneo: “La interpretación de Mozart se considera como una prueba de fuego para el gusto de un músico.”¹³ El análisis es interpretación de una obra como la de Mozart, nos apasiona y enriquece cada vez más, pero según Arias nos da la sensación de estar siempre a medio camino. Después de acudir a métodos y de evaluar criterios que nos sirvan de guía, nunca debemos de perder de vista que al final deberemos elegir solamente una manera de ejecución.

Evidentemente pueden llegar a nosotros nuevas ideas propias o ajenas que nos lleven a perder por completo la idea esencial de la escritura por esto nuestra actitud ante esta música deberá ser muy paciente y sobre todo, a mi parecer, natural y simple.

Arias refiere que es difícil tocar una obra de Mozart en la que cualquier idea preconcebida puede convertirse en un prejuicio. Finalmente acude a la analogía siguiente citando un prefacio de la autoría de Gabriel Fauré en el libro “Obras completas para órgano de J.S. Bach: “El mal que padecen las obras maestras es el excesivo respeto con el que se las rodea.”¹⁴

¹³ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴ *Ibid.*, p.46.

El autor concluye su artículo haciendo énfasis en que más allá de que lo que pretenda proveer al lector de una solución determinada en cuanto al abordaje de la obra de Mozart, se entienda la trascendencia que tiene el analizar diversas propuestas y resoluciones al respecto y lograr tener una visión amplia y reestructurada que finalmente otorgue al intérprete una mayor sintonía con sus oyentes y por lo tanto se convierta en un verdadero vehículo idóneo para dar vida a esta música.

Sugiero a todo aquel flautista interesado a un acercamiento interpretativo fiel a la obra de Mozart que recurra al citado artículo ya que aporta elementos críticos y bibliográficos para evolucionar como intérprete.

2.3 Análisis

P a r t e	A									B					A'						C						
	a	b	c	d	e	c'	f	f'	f'	g	a	c'	d	h	b	i	V1	V2	V3	V4	V5	V6					
N o.	1	1	2	3	3	4	5	6	7	8	9	9	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	3	
C o m p	-	6	4	1	9	8	9	7	5	7	1	9	0	1	2	3	4	5	6	7	8	0	2	4	6	8	1
	1	2	3	3	4	5	6	7	8	9	9	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
	6	4	0	9	8	9	6	4	6	0	9	0	1	2	3	4	5	6	7	8	0	2	4	6	8	1	
											2	0	6	2	9	8	8	9	6	7	7	7	7	7	8	2	

A

Quartett in C

für Flöte, Violine, Viola und Violoncello

KV Anh. 171 (281⁹)

Entstanden Mannheim, zwischen 25. Dezember 1777 und 14. Februar 1778⁹)

Tema a

Allegro

Flöte

Violine

Viola

Bass (Violoncello)

f

mf

mf

mf

C

C

G

G7

f

C

Tema b

12

f

mf

mf

G

C

19

f

mf

mf

C

G7

D

⁹) Vgl. Vorwort, S. VII.

Tema c

24

tr

sf

sf

G

G

Tema d

30

p

p

G

D7

Tema e

37

f

f

G

C

43

p

p

p

G

sf

sf

G

*) Ossia: c' statt a' (vgl. T. 110/111).

48

C G7 D7

53

G G

58

Tema c'

D7 G G

Musical score for measures 62-66. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 62 is marked with a green box above it. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Chord symbols 'G' are placed below the bass staves at measures 62, 64, and 66.

Musical score for measures 67-72. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 67 is marked with a red box above it and labeled "Tema I". The key signature has one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings 'p' and 'f' are present. Chord symbols 'G' are placed below the bass staves at measures 67, 69, and 71.

Musical score for measures 73-76. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 73 is marked with a red box above it and labeled "Tema I". The key signature has one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings 'p' and 'f' are present. Chord symbols 'G', 'd', and 'p' are placed below the bass staves at measures 73, 75, and 76.

77

77

d

d

80

80

d

r f

r p

f7 p

d

Puente
Progresivo

Puente
Progresivo

d

r

r

tr fp

d f7

89

Tema f'

fp fp fp fp p p

a c

94

Puente progresivo

fp fp fp fp fp fp

E a E

100

Tema g

fp fp fp fp fp fp

E D# d C7b F7

106

p p p p p f

D G C F7 G f

A' Tema a'

111

mf

tr

c

121

Consecuente b

tr

c

G7

D

Tema c'

126

G

G

D

131

Tema d'

G C G

137

G C

144

C7b C7b

Progression

149

F Eb C C7

155

Tema h

C c6m Ab7 C

160

G7 D7 C

p p

175

Cadencia

C G7 C C7b F9

r mf mf

170

G G7 C C7

175

F7 C G7

179

TRIO

C C C

182

C C C C

C

Tema I

THEMA
Andantino

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the melody, starting with a piano (p) dynamic and featuring a trill (tr) on the fifth measure. The second and third staves are the inner voices, and the bottom staff is the bass line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Chord symbols C, G, and D are indicated below the bass staff. The word 'cresc.' is written above the bass staff in the fifth measure.

The second system of the musical score consists of four staves. It continues the melody and accompaniment from the first system. The dynamics are marked with piano (p) and crescendo (cresc.). Chord symbols D, G, and G are indicated below the bass staff.

The third system of the musical score consists of four staves. It continues the melody and accompaniment. The dynamics are marked with piano (p) and crescendo (cresc.). Chord symbols G, C, and C are indicated below the bass staff.

16

C D G7 C A D G C

VAR. I

C C f

5

G D G

9
p
3
fp
fp
G
G

12
fp
p
p
C
C

15
p
p
p
C
C
D
G7

18
p
f
f
C
A
D
G
C

VAR. II

p *f*

C C D

p *f*

D7 D G7 G

p

G C C

16

Musical score for measures 16-21. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 16 starts with a forte (f) dynamic. The bass line includes chords C, D, C, G, and C. Dynamics include f, p, and p.

VAR. III

Musical score for Variation III, measures 22-25. The score is written for four staves. Measure 22 starts with a forte (f) dynamic. The bass line includes chords C, G, C, and G. Dynamics include f, f, and p. A trill (tr) is marked in measure 25.

5

Musical score for measures 26-29. The score is written for four staves. Measure 26 starts with a piano (p) dynamic. The bass line includes chords D, D, F, C, and G. Dynamics include p, f, and f.

9

p cresc. f
 p cresc. f
 p cresc. f p
 p G7 f G7 9b

13

p f
 p f
 p G C3b f

17

p
 F C D7 G7 C

VAR. IV

sempre p
sempre p
sempre p
sempre p

*) Ossia: d' statt f.
c7 g7 c7 c7

fp
fp
fp
fp

g c g

fp
fp
fp
fp

simile

g7b g7#

fp
fp
fp
fp

c c c

17

d7 c d g c

VAR. V
Adagio

p p

c G7

c G7 D

Musical score for measures 6-9. The system consists of four staves: Treble, Treble, Bass, and Bass. Measure 6 features a trill (tr) in the top Treble staff. The bass line includes chords C, D7, D7, C, and G. A first ending bracket is shown above measures 7 and 8.

Musical score for measures 10-13. The system consists of four staves. Measure 10 is marked with a piano (p) dynamic. Measures 11-13 are marked with a fortissimo piano (fp) dynamic. A first ending bracket is shown above measures 11 and 12. The bass line includes chords G, G, and G.

Musical score for measures 14-16. The system consists of four staves. Measure 14 is marked with a piano (p) dynamic. Measures 15-16 are marked with a pianissimo (pp) dynamic. A first ending bracket is shown above measures 15 and 16. The bass line includes chords G and C.

Musical score for measures 17-19. The system consists of four staves. Measures 17-19 feature a continuous eighth-note accompaniment in the Treble and Bass staves. The bass line includes chords C and C.

20 *tr*

f

D G C F G7 C

VAR. VI
Allegro

sempre p

sempre p
pizzicato

sempre p
pizzicato

sempre p

C G C G C D G D G D G

9

coll'arco

coll'arco

G G7 G7 G7 C G6

15

pizz.

pizz.

C D G C G7 C

2.
20^b

tr

f

tr

tr

tr

tr

coll'arco

f

coll'arco

f

C C f G7 C G

26

tr

tr

3

3

3

3

3

3

C G7 C G7 C C

2.4 Dificultades técnicas.

Considero que a nivel técnico instrumental, este cuarteto para la flauta no cuenta con grandes dificultades, pues toda la obra se presenta en general en la octava del índice 5 lo cual no requiere de grandes cambios ni en la embocadura ni en control de la columna de aire. Como se observa en el análisis estructural, a nivel rítmico la obra presenta dificultades de un grado muy accesible, es decir emplea ritmos desde una blanca hasta treintaidosavos, muy pocos silencios y articulaciones muy simples que no representan un problema serio de solfeo. Esto último puede volverse una dificultad, puesto que siendo tan sencilla la rítmica de esta obra, el discurso musical debe desplegarse de manera fluída.

En cuanto a la agilidad requerida para la ejecución de esta obra creo que es importante más allá de pretender tocar todas las notas, es que éstas, al momento del estudio, fluyan de forma natural, esto dará pauta a los dedos de memorizar el movimiento necesario correctamente.

En cuanto a la afinación, desde mi punto de vista esta obra si presenta dificultades, puesto que la flauta se encuentra acompañada por un trío de cuerdas. Sabemos que para lograr una buena afinación específicamente en un instrumento de cuerda, el proceso es arduo. Ahora, lograr una buena afinación en un trío se vuelve una tarea aún más difícil, pero lograr la afinación en un trío de cuerda con una flauta es un trabajo a mi parecer mayor, tomando en cuenta la experiencia en el trabajo orquestal y de ensamble con la que cuento.

Cuando se trata de una obra con una dotación tan pequeña es muy importante que cada uno de los instrumentistas haya resuelto sus problemas técnicos y de lectura para lograr un resultado de ensamble de calidad y así poder hablar de ideas expresivas o de interpretación como fase final. Cualquier instrumentista debe contemplar la anterior idea pues así ahorrará tiempo y energía que necesitará al momento de la ejecución final.

En la música de Mozart en específico lo integrantes deberán llegar a un acuerdo sobre cómo realizar los ornamentos y las dinámicas para poder dar en ambos sentidos homogeneidad a la interpretación.

Evidentemente, la nota La, será la nota con la cual se afinará todo el cuarteto y será dada por el violín. Todo lo antes mencionado es indudablemente indispensable en el trabajo de cualquier grupo de cámara y pienso que igualmente lo es mencionarlo en el presente trabajo, puesto que son detalles que cuando realmente son aplicados con seriedad, dan unidad y fineza al resultado sonoro del conjunto.

III. *Grand Polonaise Brillante*. Theobald Böhm

3.1 *Theobald Böhm*

Theobald Böhm (Munich, 9 de abril de 1794 - Munich, 25 de noviembre de 1881)¹ es conocido en el mundo de la música occidental por tres razones fundamentales, la primera, por el virtuosismo que desarrolló con la flauta transversa, la segunda por la cantidad significativa de música que compuso para el mismo instrumento, de la cual destacan obras como *El Deseo*, *Nel Cor piu*, *La Gran Polonesa Brillante* y el *Aire Allemande*. La tercera, y que considero más importante, porque transformó la flauta en un nuevo modelo que le dio una mayor potencia de sonido, la posibilidad de una afinación más exacta y controlable, mejor calidad a su sonido y, sobre todo, un mecanismo que facilitó las digitaciones de forma determinante para la ejecución del repertorio.

En cuanto al desarrollo de la flauta solista, las aportaciones de Böhm fueron determinantes. Su gran obra motivó a muchos compositores a escribir conciertos, sonatas, piezas sueltas, fantasías, variaciones para flauta y piano y para flauta y orquesta. Paralelamente, este desarrollo llevó a los compositores a incluir la flauta en los nuevos ensambles de música de cámara desde los dos últimos tercios del siglo XIX hasta nuestros días.²

A lo largo del siglo XIX hubo en general, una gran evolución a nivel instrumental, composicional, de dotación de instrumentos en las obras, formas musicales, orquestaciones, expresividad remarcada, virtuosismo, ornamentación y una extensión de las obras notablemente mayor. Compositores que intervinieron en estos grandes cambios fueron, entre los más notables, Ludwig van Beethoven, Adolph Sax, Hector Berlioz, Richard Wagner, Giovanni Botessini, Domenico Dragonetti. En el canto, también Giochino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, transforman en sentido similar la música vocal, en cuanto la extensión de los registros, las posibilidades técnicas y expresivas creando así el estilo conocido bajo el nombre de *Bel Canto*.

¹ Honneger Marc, *Diccionire de la musique, les hommes et ses ouvres*, Editorial Bordas, Francia, 1957, p. 122.

² *Ibid*, p.122.

La música sinfónica se caracteriza por una mayor sonoridad, mayor potencia, una afinación más homogénea, resistencia y mecanismos eficaces y confiables en los instrumentos, todo lo cual redundaba en una sonoridad mucho más brillante. Todas estas mejoras se dieron no solo en la flauta sino en todos los instrumentos de la música sinfónica.

También predominó en esta época el uso por parte de los compositores de grandes zonas armónicas y de nuevos usos de las relaciones armónicas (como el enlace tónica, dominante menor, antes no muy socorrido) lo cual, desde mi punto de vista, dio una fuerza y carácter innovador a las obras de cámara y sinfónica.

3.2 La flauta de Böhm

Es importante que el flautista contemporáneo conozca la serie de transformaciones y mejoras que Böhm implementó ya que el conocimiento de este desarrollo de la flauta, le permitirá estar consciente de la manera en que se logra emitir el sonido y de la precisión de los movimientos requeridos en la interpretación musical, es decir, del dominio técnico del instrumento mediante la claridad sobre su construcción y funcionamiento.

El Diccionario Harvard de la música en relación al sistema que Böhm creó, nos dice que es un sistema de digitación para los instrumentos de viento-madera desarrollado a partir de la década de 1830 por Theobald Böhm. El diccionario argumenta que existen dos aspectos en las innovaciones de Böhm: la colocación racional de los orificios melódicos y el sistema de llaves mecanizadas para taparlos. El primero constituyó un intento de colocar los orificios en sus posiciones acústicamente más ventajosas y de proporcionar un orificio para cada nota cromática de tal modo que todas las notas del instrumento pudieran tener el mismo timbre.³

Este nuevo sistema de llaves se diseñó para proporcionar una apertura total (de tal modo que todos los orificios por debajo del primer orificio abierto quedaran abiertos) y así conseguir que los orificios lejanos puedan controlarse fácilmente por los dedos. Se menciona también que el propio Böhm aplicó este sistema fundamentalmente a la flauta;

³ Randel, Don Michael, *Diccionario Harvard de la Música*, Alianza Editorial, Madrid, 2001. p, 172.

otros constructores influidos por sus principios, los aplicaron sucesivamente al clarinete, al oboe, al fagot y otros instrumentos. Aunque las ideas de Böhm han influido en la construcción de los instrumentos de viento madera y en la digitación de todos los instrumentos modernos, solo la flauta y el clarinete han conservado los elementos esenciales de sistema.

La Polonesa

Marc Vignal en el *Diccionario de la Música* define la polonesa como una danza cortesana de carácter solemne a tres tiempos. Si bien esta especie de marcha es en efecto de origen polaco, el diccionario asevera que fueron los compositores alemanes del siglo XVIII, Telemann y Johann Sebastian Bach, entre otros, quienes contribuyeron a su difusión como forma musical. En el recital, el mismo papel correspondió a Chopin y a Liszt y más tarde en el teatro, a Tchaikovsky y a Rimsky Korsakov.⁴

El *Britannica Book of music* se refiere a la polonesa como una danza ceremonial en $\frac{3}{4}$. Se menciona que fue frecuentemente usada desde el siglo XVI al XIX para abrir bailes de la corte y en otras funciones ceremoniales de la aristocracia. Originalmente es una danza folklórica y fue adoptada por la nobleza polaca como una marcha formal desde aproximadamente 1573.

En su forma aristócrata, era concebida para bailarines en pareja que caminaban alrededor del salón de baile con cuidadosos y acentuados pasos. Como forma musical, la polonesa fue usada por Beethoveen, Mozart y Haendel y fue altamente desarrollada por Chopin. La polonesa fue introducida en la ópera *Boris Goudunov* de Mussorsky (1874) y en ballet *La bella durmiente* de Tchaikovsky (1890).⁵

⁴ Vignal Marc, *Diccionario de la Música*, España, Editorial Aljibesa, 2002, 146.

⁵ Gibney Frank, *Britannica Book of Music*, Doubleday/Britannica Books, New York, 1980, p.634.

3.3 GRAND POLONAISE BRILLANTE

Análisis.

ADAGIO MAESTOSO	A POLONAISE		B SOLO		C DOLCE				D ESPRESSIVO				A TEMPO				P R E S T O	
INTRODUCCIÓN	Tema A	Puede	Tema B	Cadenencia	Tema C	Tema C	Puede	CODA	Tema D	PUE	Variación de D	PUE	CODA	Reexposición Tema A	PUE	Tema A	PUE	CADENZA
	Con 2 variaciones		Con 2 variaciones		con 2 variaciones	Con 2 variaciones				ENTE		ENTE		Con 2 variaciones				
	Y tema A'																	

En los primeros cuatro compases se presenta una introducción al piano que establece la tonalidad de Re mayor a manera de una introducción orquestal en un tempo Adagio en aire maestoso.

A partir del cuarto compás se desarrolla una melodía en la flauta a modo de *cadenza*, muy expresiva mezclando notas largas con adornos virtuosos sobre el acorde de la dominante, como se muestra a continuación. Esta sección finaliza en la tónica en el compás 23.

The musical score is presented in three systems, each with a flute part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The first system begins with a flute melody marked *dolce*, featuring a long note followed by a trill and a grace note. The piano accompaniment consists of chords D, e, D, and D. The second system continues the flute melody with trills and ornaments, while the piano accompaniment features chords b, A7, and D. The third system, marked with a rehearsal sign 'B', shows the flute melody concluding with a trill, and the piano accompaniment with chords A7, b, A7, and e.

15

A.

16

A₇ D

18

A₇ D

20

b e

Se presenta a continuación una segunda introducción en el piano con una duración de ocho compases que establece el ritmo de la polonesa, nuevamente sobre el acorde de Re mayor:

En la anacrusa al compás nueve, la flauta en un *solo* de carácter ligero y rítmico, presenta en ocho compases el primer motivo de la parte A. Este se conforma de dos frases: una parte ascendente y otra descendente, las dos son completamente simétricas:

Antecedente:

Musical score for the antecedent phrase, measures 1-37. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a flute part and a piano accompaniment. The flute part begins with a *Solo* marking and a *mf* dynamic. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic. The key signature is G major, and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-36, and the second system covers measures 37-40. The piano accompaniment includes a bass line with a 'D' chord marking and a treble line with a 'D' chord marking.

Consecuente:

Musical score for the consequent phrase, measures 41-48. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a flute part and a piano accompaniment. The flute part begins with a *f* dynamic. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic. The key signature is G major, and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 41-47, and the second system covers measures 48-51. The piano accompaniment includes a bass line with a 'D' chord marking and a treble line with a 'D' chord marking. A 'b7' chord marking is also present in the bass line.

Después en el compás 42 presenta la primera de tres variaciones del tema principal de la parte A por medio del aumento de su duración (de cuatro a ocho compases) e incluye ritmos, adornos y articulaciones nuevas tanto en la línea de la flauta como en el acompañamiento del piano. En ella podemos observar que los finales del antecede y

consecuente del tema principal son muy similares al segundo y cuarto compases de la primera variación por ello están señalados en un recuadro azul.

Antecedente:

También se observa que las figuras rítmicas del motivo principal de la polonesa aparecen en el compás 46 en la segunda parte de esta primera variación, así como el final del consecuente de esta primera variación es muy parecido también al final del consecuente del motivo inicial indicadas en recuadro rojo a continuación:

Consecuente:

La segunda variación aparece en el segundo tiempo del compás 49 y se reduce a cuatro compases, todos en la dominante, utilizando elementos rítmicos del consecuente del motivo

principal, como del consecuente de la primera variación (señalados en azul y rojo respectivamente). Böhm añade bordados que hasta este momento no habían aparecido.

Se presenta la segunda variación de A que está conformada por 8 compases. El antecedente comienza en el compás 54 con una figura igual a la del motivo principal (marcada con azul), a continuación presenta material similar al final del antecedente de la primera variación (señalado con rojo) y después agrega material nuevo que en este caso es una escala de notas picada descendente de Re mayor, un mordente y un acorde arpegiado todo en la tonalidad de La mayor con séptima:

El consecuente de ésta se forma intercalando la primera célula del motivo principal (con una pequeña variación adicional), con material nuevo de terceras descendentes para después descender por grados conjuntos desde mi del índice 7 al índice cinco para finalizar

de la misma manera que el antecedente pero una octava abajo, como se indica en el recuadro verde:

Musical score snippet showing measures 58 to 60. The top staff contains a melodic line with two 'cresc.' markings. The bottom staff contains a piano accompaniment with A7 chords. A green box highlights a measure in the top staff, and a blue box highlights a measure in the bottom staff.

En el compás 61 se presenta un puente con una duración de 8 compases que comienza con una escala cromática articulada hasta Sol índice 6 a partir del cual en el compás 62 otra figura descende haciendo bordados superiores hasta llegar a do sostenido índice cinco. Después se establece el acorde de dominante con séptima una vez más en el compás 66 para realizar un descenso con una escala cromática en el 77:

Musical score snippet showing measures 61 to 66. The top staff contains a melodic line with a chromatic scale and a 'rit.' marking. The bottom staff contains a piano accompaniment with a 'pp' marking.

Y finalmente, en el compás 68 se re-expone el tema principal que aparece exactamente de la misma forma que al inicio de la polonesa, variando solamente el cuarto tiempo del consecuente

(encerrado con verde a continuación):

68 a tempo
p mf
D A7 D

72
p f
A G D

En el compás 75 comienza un puente que finaliza en el 84, el cual une la parte A con la B y también proporciona un descanso al ejecutante, pues a medida que la pieza transcurre ésta se complica técnicamente por la velocidad. El puente contiene figuras del motivo principal (en rojo), figuras de la primera variación (en azul), escalas ascendentes y descendentes con notas de paso, además de arpeggios sobre la dominante y la tónica.

En el compás 84 comienza la parte B, con un *solo* en la flauta donde presenta un motivo, a mi parecer, un poco más intenso en expresividad en comparación con el tema inicial de la Polonesa. Este motivo cuenta también con dos frases simétricas (de cuatro compases cada una), la primera de rítmica simple con un acompañamiento del piano mucho más austero en la escala de re menor (como novedad) en cada una de las frases. Los antecedentes de ambas frases son idénticos tanto rítmicamente como en su articulación (rectángulo azul). Los consecuentes inician de igual forma, pero hay una variación en el segundo, como se encuentra señalado dentro de un rectángulo rojo.

La primera variación se presenta en el compás 92 con una duración de 16 compases. El antecedente va del compás 92 al 99 y se forma por cuatro frases rítmicamente iguales pero en diferentes grados. Se observa que en comparación con el motivo principal de B las

figuras rítmicas se invierten, es decir, el primer compás del antecedente de esta primera variación es similar a la segunda célula del antecedente del motivo principal (azul) y el primer compás del antecedente también se parece a la primera célula del antecedente del motivo principal de B (en rojo).

The image displays two systems of musical notation. The first system, measures 95-98, shows a piano part with a melody in the right hand and chords in the left hand. The second system, measures 99-101, continues the piano part. Red and blue boxes highlight specific rhythmic patterns in the melody. Chord symbols Bb, Eb, Ab, Gb, F# and D7 are placed below the piano part, and E is placed below the second system's piano part.

Desde la anacrusa del compás 100 aparece el consecuente de la variación. El antecedente con dos frases, la primera (dos compases exactamente iguales marcados con un rectángulo rojo): cuatro dieciseisavos con apoyatura en la primera y cuarta notas, una negra con punto y un octavo. La segunda (en rectángulo azul) arpeggio de Re mayor con séptima y de mi mayor como se señala a continuación:

Musical score for measures 99-103. The top staff shows a melodic line with a red box highlighting measures 100-101 and a blue box highlighting measures 102-103. The bottom staff shows piano accompaniment with chords E, A, D7, and E.

Después del consecuente, comienza en el compás 104, la segunda parte de la frase con una duración de 8 compases también donde la primera parte de la frase de tres compases es rítmicamente igual que la del antecedente pero ligando el cuarto con puntillo al octavo que le sucede (dentro del rectángulo rojo a continuación): son terceras ascendentes y descendentes de Re mayor con séptima señalado con azul que nos dirige a Mi mayor en el compás 106:

Musical score for measures 104-107. The top staff shows a melodic line with a red box highlighting measures 104-105 and a blue box highlighting measures 106-107. The bottom staff shows piano accompaniment with chords F#, E7, D7, and E7.

Luego en el compás 107 comienza una *cadenza* de cuatro compases con un material rítmico nuevo, en Mi mayor con séptima (indicado dentro de un rectángulo verde) ascendiendo por terceras en dos compases hasta el sol sostenido índice 7 y descendiendo también por terceras en un solo compás hasta llegar al mi índice 6 del compás 110:

A continuación presenta el piano un pequeño puente de 4 compases, todo sobre el acorde de Mi mayor con séptima. Aquí el piano en la mano derecha en los compases 110 y 111 genera un sentido de continuidad con la escala de mi llegando hasta el re índice seis; enseguida la figura de octavo con tresillo (presentada por la flauta al inicio de la polonesa), y un arpeggio seguido de tres grados conjuntos ascendentes y un arpeggio más en el último tiempo del compás 113:

A continuación tenemos el inicio de la sección C, en la tonalidad de La mayor que tiene la indicación *dolce* con un tema de 16 compases. El tema es una mezcla de elementos melódicos y rítmicos con una pequeña variación en el consecuente. (señalado en verde).

The image displays a musical score for a piece in G major, featuring a flute and piano. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-4) has a *dolce* marking and includes a red box around the first two measures of the flute and a green box around the last two. The second system (measures 5-8) has a red box around measures 5-6 and a green box around measures 7-8. The third system (measures 9-12) has a red box around measures 9-10 and a green box around measures 11-12. The fourth system (measures 13-14) has a green box around measure 13. Chord markings include A, E7, F7, and B7.

Después en la segunda mitad de ese compás y con una duración de 8 compases, tenemos la 2ª variación la cual presenta una mayor cantidad de notas como de ritmos en la flauta y en el piano, y a diferencia de la primera variación tiene un acompañamiento muy simple. Los

antecedentes marcados con rojo, son notoriamente menos recargados que los consecuentes marcados en verde.

Musical score for measures 133-137. Measure 133 is marked *pp*. Measures 134-136 are marked *p*. Measure 137 is marked *f*. The score includes piano accompaniment with chords E, A7, A, and B7.

Después en el compás 138 y hasta los siguientes 10 compases se presenta la reexposición del tema de C variado (C'), con el antecedente idéntico al tema principal de C, pero el consecuente varía en su segunda parte ampliándose y con material rítmico distinto, además de añadir un acorde de Re mayor en el compás 145.

Musical score for measures 138-145. Measure 138 is marked *dolce*. Measures 139-141 are marked *tr*. Measure 145 is marked *A*. The score includes piano accompaniment with chords A, E, and A.

En el compás 147 tenemos el inicio de la primera variación de C' con una duración de 8 compases. En la flauta hay ahora figuras de tresillos y seisillos, apoyaturas, notas ligadas y el registro se amplía considerablemente (desde un mi índice 5 hasta un la índice 6). Nuevamente el acompañamiento se vuelve más sencillo a comparación de los ocho compases anteriores. Nuevamente los antecedentes se muestran en rojo y los consecuentes en verde.

En seguida tenemos la segunda variación del tema C' donde la flauta cuenta solamente con tresillos (con dos notas ligadas y una picada) y dos negras, una a la mitad del antecedente y otra al final del consecuente y en la tonalidad de La mayor.

Musical score for the first variation of theme C'. The top staff is for the flute, starting with a piano (*p*) dynamic. It features a sequence of eighth-note triplets, with the first triplet containing two beamed eighth notes and one eighth note. The bottom staff is for the piano accompaniment, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic. It consists of a simple harmonic accompaniment with notes D, A, B, E, A, B, D, A. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Musical score for the second variation of theme C', starting at measure 156. The top staff is for the flute, featuring a sequence of eighth-note triplets. The bottom staff is for the piano accompaniment, with dynamics ranging from *f* to *pp*. The accompaniment includes notes E, E7, A, A, E, E, A, D, A, B, E. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Musical score for the third variation of theme C', starting at measure 159. The top staff is for the flute, featuring a sequence of eighth-note triplets with a *cresc.* marking. The bottom staff is for the piano accompaniment, with notes B, E7, E, E7, A, E7. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

En el compás 161 tenemos ahora una cadencia que dura dos compases. La flauta tiene seisillos una negra y un octavo en el ritmo y el piano tiene un acompañamiento escueto: una

sola nota por tiempo en el bajo y un acorde de dos notas en la mano derecha, como se puede ver enseguida:

This musical snippet shows a piano accompaniment. The first system consists of two staves: the upper staff has a melody of eighth notes, and the lower staff has a bass line with chords. The second system also has two staves, continuing the harmonic pattern. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The measures are labeled with 'A' and 'B' below the staves.

A continuación se presenta un puente de seis compases y medio que comienza en la mitad del segundo tiempo del compás 162. Una cadencia progresiva a partir del acorde de La Mayor con séptima para después ir a Si Mayor en el compás 167 y a Re mayor en el 168 y comenzar la Coda en Re menor con séptima en el 169. La flauta tiene rítmicamente tresillos con octavos, una nota larga, dieciseisavos con un octavo de nuevo un tresillo dos grandes escalas que van la primera desde la índice 6 a mi índice 5 y la segunda de sol índice 6 a re sostenido índice 5.

This musical snippet shows a piano accompaniment. The first system consists of two staves: the upper staff has a melody of eighth notes, and the lower staff has a bass line with chords. The second system also has two staves, continuing the harmonic pattern. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The measures are labeled with 'A', 'G#7', 'D', and 'D' below the staves.

This musical snippet shows a piano accompaniment. The first system consists of two staves: the upper staff has a melody of eighth notes, and the lower staff has a bass line with chords. The second system also has two staves, continuing the harmonic pattern. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The measures are labeled with 'E7' and 'A' below the staves.

Finalmente en el compás 169 comienza una coda de nueve compases para llegar a Mi mayor en el compás 171 y a La mayor en el segundo tiempo de 172 y a Mi mayor en el 173. Aquí comienza un pequeño solo de flauta en mi mayor de dos compases y en el compás 175 un trino de dos compases con un acompañamiento de fuerte carácter conclusivo.

Musical score for measures 169-173. Measure 169 starts with a piano (*p*) dynamic and a sixteenth-note triplet. Measures 170-173 continue with similar rhythmic patterns, including a *cresc poco a poco* instruction. The key signature is one sharp (F#).

Musical score for measures 171-173. Measure 171 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. The piano accompaniment features chords E, A, and E. The flute part has a melodic line with a trill in measure 173.

Musical score for measures 174-175. Measure 174 starts with a forte (*f*) dynamic and a trill. Measure 175 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and a trill. The piano accompaniment features chords E, E7, and A. The word *Tutti* is written above the staff.

Y finalmente continúa al piano solo una reafirmación de la tonalidad de La mayor hasta el compás 190 dando por concluida así la Parte C.

The image displays a piano score for measures 178 through 190. The key signature is A major (one sharp). The score is divided into four systems. The first system (measures 178-181) features a complex melodic line with triplets and slurs in the right hand, and a bass line with chords D7, A, D7, A, D7, and A. The second system (measures 182-185) continues the melodic development with chords E, D7, A, E7, A, E7, A, and A. The third system (measures 186-189) includes a dynamic marking of *ff* and features chords D, E7, B, and D. The fourth system (measures 190-190) shows a final chord of F# in the bass line, indicating a shift to the key of B major.

A continuación en el compás 191 un solo de flauta presenta el tema principal de la sección D con 16 compases con dos frases cada una en la tonalidad de si menor, este tema es el más lento de todos:

Solo

mf espressivo

b a6 d C#m b

195

b a d a C7 d b

Consecuente

200

F# a6 b d b7 e

En el compás 208, comienza un pequeño puente de 3 compases que comienza en la tonalidad de Sol mayor, y continúa en sol menor, si menor, fa# mayor y en el compás 211 a Si menor donde comienza la primera variación del tema de la parte D:

Como mencioné anteriormente, la primera variación del tema D comienza en el compás 211 con una duración de doce compases, este está también en si menor pero rítmicamente contiene una mayor variedad en cuanto a todo lo antes expuesto (en el tema D como en las partes A y B), hay tresillos (dos ligados y uno articulado), semicorcheas (ligados y articulados) y fusas ligadas de cuatro en cuatro.

System 1: Musical score for measures 214-217. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a red box around measures 214-215 and a green box around measure 216. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a green box around measure 216. Chord symbols 'a', 'F#', 'a6', and 'F#7' are written below the bass staff.

System 2: Musical score for measures 218-220. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a red box around measures 218-219 and a green box around measure 220. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a green box around measure 220. Chord symbols 'b', 'b', 'c#6', and 'a7' are written below the bass staff.

System 3: Musical score for measures 221-222. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a red box around measure 221 and a green box around measure 222. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a green box around measure 222. Chord symbols 'd' and 'd' are written below the bass staff.

System 4: Musical score for measures 223-224. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a red box around measure 223 and a green box around measure 224. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a green box around measure 224. Chord symbols 'e', 'E#', and 'B' are written below the bass staff.

Ahora se presenta un pequeño puente de dos compases uno en si menor y el siguiente en fa sostenido mayor. En la flauta tenemos solamente tresillos y dos octavos y al piano seis octavos por compás a la mano derecha y dos negras y cuatro silencios a la mano izquierda.

Y del compás 225 al 232 tenemos la variación de este mismo puente pero con octavas articuladas en la flauta sobre semicorcheas solamente e incluyendo dos apoyaturas al final tanto del antecedente como del consecuente hasta el compás 132. El piano presenta solamente dos octavos por compás simultáneos en ambas manos.

Musical score snippet showing a melodic line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The melodic line is highlighted with a green box. Chord labels 'b', 'b7', 'c', and 'b7M' are visible below the piano part. A measure number '232' is in the top right corner.

A partir de este compás el piano hace 8 compases como cierre a la parte D todo en la tónica y dominante de si menor.

Musical score snippet starting at measure 232. It shows a piano introduction with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. Chord labels 'A', 'F#', and 'b' are visible below the piano part.

Musical score snippet starting at measure 235. It shows a piano introduction with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. Chord labels 'b', 'c# D#', 'c# D#', 'c# D', 'G', 'D6', and 'B' are visible below the piano part. The 'c# D' label is highlighted with a red box.

Musical score snippet starting at measure 238. It shows a piano introduction with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. Chord labels 'A7 Bb', 'A7 Bb', 'A7 Bb', and 'A' are visible below the piano part. The word 'Solo' is written above the staff.

En el compás 239 comienza un puente de diez compases en la tonalidad de La mayor para abrir paso a la re-exposición. Este puente se conforma por tres compases completos con la flauta sola dos acompañados, uno solo y cuatro finalmente acompañados (3+2 y 1+4=10 compases).

Solo

p

A

241

cresc.

A A

244

ff

A G7

A partir del compás 249, tenemos la re-exposición en ocho compases, esta se presenta exactamente igual que al inicio de la Polonesa (o Parte A) y por esta razón le llamaremos A':

Antecedente:

Consecuente:

A continuación en el compás 257 y durante 16 compases, se presenta la primera variación de A', es decir 4 frases, donde se emplean los acordes de tónica (Re mayor) y dominante (La mayor) principalmente. Su antecedente cuenta con 8 compases, aquí rítmicamente predominan los tresillos y apoyaturas con octavos articulados, aparecen un par de bordados.

Antecedente:

Y el consecuente, en 9 compases a partir del número 264, donde rítmicamente aparecen sólo tresillos con dos notas ligadas y una articulada un par de octavas y una negra,

266

Chords: A, G, A, D, A, D

Dynamics: *f*, *f*, *pp*

269

Chords: D, G#7m, D, E3m, D, C, D

Dynamics: *f*, *p*, *pp*, *cresc.*

270

D A G A E3M E A D

272

A D A7m

En el compás 273 se presenta un último puente de dos compases con una escala cromática articulada que comienza y termina en la nota La índice 6:

p

D

Esta última nota la se convierte en la primera nota del tema A' variado, a diferencia del tema A' solo aparece el antecedente en la flauta donde todas las notas tienen una articulación de stacatto; todo también en la tonalidad de Re mayor.

El consecuente estará a cargo del piano solamente desde el compás 279 al 282. Este mismo servirá como puente al *Presto* que inicia en este último compás.

El *Presto* con carácter de Coda cadencial, está escrito en la tonalidad de Re mayor; inicia en el compás 282 hasta el 314 donde finaliza la obra. Con un tempo evidentemente más rápido, la flauta realiza en esta última sección, escalas ascendentes y descendentes articuladas, acordes arpegiados ligados y picados, progresiones, octavas ligadas, cuartas y terceras ligadas y articuladas. En el piano predominan los octavos, negras, algunos silencios de octavo y negras con puntillo y diesiseisavos. Este presto se divide en dos partes: la

primera de 16 compases, que va de la tónica a la dominante pasando por segundo tercero y cuarto grados de la tonalidad como se observa a continuación:

Presto
Solo

p

284

G D E7 E5b7

288

p *cresc.*

D A A7 D

La segunda de 17 compases también en el primer grado con séptima, cuarto y quinto grado de la tonalidad principalmente dando un cierre en Re mayor, tonalidad principal.

animato poco a poco

306

cresc.

sf

310

D A B7 A

D A D A D A D A D A D

3.4 Dificultades y aportaciones técnicas e interpretativas.

Debido a la duración de 15 minutos de esta obra, el intérprete debe estar preparado tanto mental como físicamente, pues lograr tocar de principio a fin una obra de esta duración y complejidad, implica alta abstracción mental aunada a gran resistencia física. Considero también que emocionalmente el ejecutante debe contar con una actitud específica ante cada frase, pasaje, sección y ante la obra total pues a medida que se es consciente del esfuerzo mental y físico necesario para cada una de las dificultades, se puede definir una actitud en el escenario que juega de forma determinante en la calidad de la ejecución.

Entonces es fundamental definir física y mentalmente los puntos de equilibrio del cuerpo, además de lograr una tonicidad de los dedos y la articulación de las partes del cuerpo que intervienen en la respiración. Muy importante también es la disociación y equilibrio total entre la fuerza física con la que el abdomen debe trabajar al soplar, la concentración mental

necesaria en todas las indicaciones requeridas en la partitura, la digitación y las emociones que el ejecutante pretende transmitir al escucha.

La respiración en esta obra a mi parecer debe trabajarse en un inicio separando las frases y tomándose todo el tiempo necesario para que la frase y la cantidad de aire sean proporcionales y el resultado sonoro sea equilibrado, dando prioridad a la limpieza del sonido en cada registro y a la pulcritud de la frase en tanto dinámicas, velocidades y ritmo. Refiero esta proporcionalidad pues dependiendo de la dinámica, velocidad, ritmo y alturas la cantidad y la velocidad necesarias de aire variarán.

Considero que para lograr dominar pasajes con muchas notas ligadas se debe dar prioridad al estudio muy lento y claro aunque la respiración que se emplee no sea la de la ejecución final. Es importante que este trabajo se realice pues proveerá al intérprete de un primer acercamiento mental (tendrá una idea del lenguaje musical), físico (la sensación que experimenta al tocar cada pasaje), auditivo (cómo suena cada pasaje) y emocional (cuáles sentimientos se experimentan al momento de la ejecución).

Otra forma de estudio que ayuda a que los pasajes sean infaliblemente limpios es tocar articulando claramente la primera nota ya sea que se encuentre indicada ligada o picada. Este tipo de trabajo se ve reforzado por el sólido trabajo de escalas (con ligaduras y articulaciones variadas), terceras, arpeggios, de agilidad y de sonoridad que todo flautista debe realizar a diario. Este trabajo, semejante al de los atletas de alto rendimiento, crea una condición física que ayuda al ejecutante a resistir por lo menos dos horas de ejecución continua. Muy frecuentemente sucede, que los intérpretes de viento no cuenten con esta preparación necesaria para dar un concierto siquiera de media hora consecutiva.

El desarrollo de la habilidad para mover los dedos de forma rápida, relajada y precisa será también producto del trabajo diario antes mencionado, tanto en la técnica como en el repertorio a velocidades variadas progresivamente y con ayuda del metrónomo.

Una gran dificultad técnica que considero existe en esta pieza es lograr todas las notas escritas a la velocidad solicitada y con las articulaciones requeridas. Creo que es trillada la frase de que “hay que pasar horas y horas con la flauta o material técnico para lograrlo...”

pero considero que no existe otra opción. Sin embargo, considero que el punto importante radica en que se debe tener claro qué es lo que se está trabajando y cómo debe trabajarse, pues si no es así indudablemente se pierde gran cantidad de tiempo en un estudio sin ningún provecho cuando no se tiene claro a qué resultado se quiere llegar.

Como en esta obra existen diversas articulaciones escritas, debe el ejecutante concentrarse desde su montaje, en realizar todas y cada una de ellas independientemente de la velocidad con la que se trabaje, pues son muchos los casos en los que después de contar con toda la obra montada, existen fallas con respecto al trabajo de articulación que está escrito en la partitura. Esto en un concurso de nivel nacional o internacional lleva a la descalificación directa.

En la obra se requieren hasta 40 notas ligadas, esto solamente se logrará con un trabajo arduo, consciente del apoyo necesario en cada célula, frase, pasaje, sección y de la obra total sin perder de vista que toda articulación señalada debe ser pulcra y definida.

En toda la obra se presentan articulaciones de notas ligadas de dos en dos notas, tres en tres, cuatro en cuatro y así sucesivamente hasta llegar a 40. También se presentan articulaciones intercalando ligadas y picadas, solamente ligadas en algunas secciones, solamente picadas en otras, ligando y picando adornos de notas cortas y largas. Todas estas mezcladas en ritmos y velocidades diversas deben considerarse en el estudio técnico diario, lo cual proveerá de una técnica sólida al momento de enfrentarse a cualquier obra.

Para lograr que absolutamente todas las notas escritas estén presentes a lo largo de la ejecución se necesita, después de haber trabajado las posiciones, tener presente las cantidades de aire necesarias a emitir pues cuando se llegue al momento de ejecutarlas a cualquier velocidad requerida no habrá errores ni notas falsas.

Desde mi punto de vista, para lograr interpretar una obra de forma expresiva o dicho de otra forma, transmitir emociones desde el inicio al final de la pieza, es indispensable que el ejecutante escuche detenidamente la obra la mayor cantidad de veces concentrándose en lo que siente constantemente a cada momento pues esto le dará una idea de qué pensar y sentir

al momento de tocarla. También deberá pensar en imágenes que le producen tal o cual sentimiento y así poder involucrar éstas a su interpretación.

Como conclusión de este capítulo, pienso que en la medida que el ejecutante tenga claras las dificultades y la forma de resolverlas, nunca deberá perder de vista que mientras trabaja sobre tal o cual dificultad deberá concentrarse siempre en ir resolviendo una por una puesto que es muy común la situación de tratar de resolver dos o más dificultades al mismo tiempo.

IV. Sonata No.2 en Re Mayor de Serguei Prokofiev

4.1 Periodos Postromántico y moderno.

Me permito iniciar este capítulo con una cita de Richard Wagner que Douglas Moore toma como punto de partida de la discusión que expone en su libro *Guía de los Estilos Musicales* sobre el tema de los periodos postromántico y moderno, ya que su análisis me pareció concreto y que provee una visión objetiva y crítica.

En el periodo moderno encontramos varias pautas, defendidas apasionadamente por todo tipo de teorías científicas y artísticas, algunas de las cuales tenían como metas la destrucción entre sí mismas, pero todas aparecen unidas contra el enemigo común.¹

El comentario de Richard Wagner nos deja ver que ya en el siglo XIX el movimiento modernizador ocupa las aspiraciones de los creadores. Muchos de estos movimientos a los que Wagner hace referencia se originaron en París, hacia donde se movió el centro artístico occidental al comienzo del nuevo siglo, ciudad donde se generó, según Moore, el primer movimiento anti-romántico. Así, los compositores franceses crearon lo que se ha denominado el impresionismo musical el cual, como argumenta el autor, estaba relacionado con un movimiento más amplio de carácter pictórico y literario en oposición al intelectualismo, de la exageración, a la retórica, a la complejidad y a la opulencia del romanticismo.

Este movimiento musical daba pie a una expresión de mayor sencillez, que confiaba mucho en los efectos puramente sensuales, sin metas pretenciosas en obras de proporciones pequeñas. En las manos del maestro Debussy este estilo demostró toda su efectividad, pero en ningún otro compositor tuvo un éxito igual. El impresionismo hizo frente de manera briosa al enemigo, pero muy pronto se vio convertido en motivo de ataques que partían de posturas muy diversas.²

¹ Moore, Douglas, *Guía de los estilos Musicales*, Editorial, Taurus, España, 1962, p. 232.

² *Ibid.*, p. 232.

Los creadores del movimiento musical llamado “primitivismo” dirigieron sus batallas contra la sofisticación del impresionismo. Este movimiento es una persistencia de la influencia de la canción folclórica de finales del romanticismo. Sin embargo, ellos le dieron un mayor énfasis al ritmo que a la melodía, sustituyendo el lirismo por lo puramente rítmico, que se basaba en modelos poco usuales y exóticos.

En este movimiento, la música de baile norteamericana ejerció una influencia muy clara pero también se buscaron, afanosamente, las músicas primitivas de todas las culturas y países, poniéndolas al servicio de esta nueva expresión. La culminación de este estilo está representada por el notable ballet de Stravinsky *Le sacré du printemps*, nos dice Moore.

Otro grupo parisino fue el centrado alrededor de Eric Satie y relacionado paralelamente con actividades artísticas y literarias de carácter rupturista, como las del movimiento dadaísta. Al parecer su objetivo era opacar al romanticismo y al impresionismo, haciendo burla de ellos. Esta música es sencilla y breve, y gracias a sus grotescos y toscos arreglos y a su vulgaridad consciente, logró reírse de todos, incluyendo su misma música.³

Mientras tanto, en Viena, el intelectualismo trabajaba de lleno a la búsqueda de un sustituto para el difunto romanticismo. El extremo cromatismo de Wagner y Frank fue oscureciendo gradualmente las bases tonales de la música, de forma que terminaron por ser prácticamente inexistentes.⁴

La música atonal o completamente liberada de la adhesión a la escala diatónica y a la secuencia tradicional de acordes alcanza, nos dice Moore, su mayor auge. Esta música era totalmente nueva, pero pronto comprobó que esta libertad era bastante tediosa, ya que no señalaba ninguna dirección que seguir. De acuerdo con el análisis de Moore, el público sentía cualquier cosa menos verse complacido con los resultados, que a menudo

³ *Ibid.*, p. 233.

⁴ *Ibid.*, p. 233.

eran feos y caóticos, aunque a veces también fueran interesantes gracias a sus nuevas sonoridades.⁵

Arnold Schoenberg ofreció una solución al problema, al crear un nuevo sistema que se basaba en la “serie de doce tonos”. Este sistema ha atraído la atención favorable de algunos compositores dotados, que lo han incorporado en sus obras, pero hasta este momento sus resultados musicales solo han interesado a un grupo relativamente pequeño del gran público.⁶

Finalmente, apareció el movimiento neoclásico, intento de escapar al romanticismo por el cultivo deliberado de las características de las formas barrocas y clásicas. La espectacular conversión de Stravinsky, que repudió el anterior estilo de sus afortunados ballets, atrajo la atención hacia este movimiento, pero es muy probable que el mismo no fuera sino una mera continuación de la vena sobria del clasicismo que ya hemos observado a lo largo de todo el periodo romántico, con algunas características atonales y recursos del barroco, añadidos para darle un aspecto moderno de la serenidad. Paul Hindemith es uno de los mejores compositores de este tipo de música, con obras de cámara y sinfónicas.

Por consiguiente, comenta Moore, el periodo moderno es una época de experimentación e inquietud. A pesar de éstas, algunos compositores continuaron tranquilamente escribiendo música de manera tradicional, como si nada hubiese pasado, ejemplo de ello es Jean Sibelius. Moore también afirma que algunos compositores saben que el grueso del público prefiere la música del pasado y que le molesta el lenguaje moderno que hoy ha adquirido, pero también existen algunos grupos que saben que la música es un arte cambiante, que unas veces se expande y otras se contrae pero jamás se queda quieto.⁷

Coincido con la anterior argumentación de Moore en base a la experiencia que tengo como interprete de música de diferentes estilos, uno fluctúa en cuanto a la disposición que debe tomar con respecto a cada obra debido al acercamiento y los resultados que

⁵ *Ibid.*, p. 233.

⁶ *Ibid.*, p. 233.

⁷ *Ibid.*, p. 234.

cada una requiere los cuales, evidentemente, no son equiparables ni se pueden homogeneizar.

Según Moore “El compositor moderno encontró un nuevo terreno importante en el ballet breve, gracias al interés que bailarines y coreógrafos mostraron por la música contemporánea. Muchos de estos ballets o ballets-pantomimas, cuyo origen fue el escenario han terminado ganando un puesto en los repertorios de conciertos.”⁸

Como Moore nos recuerda en la *Guía de los estilos musicales*, después de la segunda guerra mundial, muchos compositores fueron a residir a los Estados Unidos de Norte América, como el mismo Prokofiev lo hizo en algunas temporadas. Por otro lado, es interesante mencionar algunos de los compositores europeos contemporáneos de Prokofiev:

En Alemania: Richard Strauss, Alban Berg, Paul Hindemith.

En Francia: Claude Debussy, Maurice Ravel, Arthur Honegger.

Rusia: Nicolás Rimsky Korsakov, Sergio Rachmaninov, Igor Stravinsk.

En Hungría: Bela Bartok.

En Inglaterra: Benjamin Britten

Me parece trascendente incluir esta lista pues en ella se observa que paralelamente, en parte importante de Europa, otros grandes autores hicieron evolucionar el ámbito musical, cada uno de ellos estableció grandes cambios en cuanto a un lenguaje compositivo novedoso y propio además de acrecentar la producción general de obras tanto de cámara como para orquesta.

⁸*Ibid.*, p. 234.

4.2 Algunos aspectos de la vida y obra de Prokofiev.

Prokofiev nació el 11 ó 23 de abril de 1891 en Sontsovka, Ucrania y murió el 5 de marzo de 1953 en la entonces Unión Soviética. Se sabe que este gran compositor, habiendo desarrollado un estilo en su forma de componer importante, se opuso enérgicamente a la atmósfera adormecida del romanticismo tardío que privaba en la composición de la música académica europea y particularmente entre los compositores rusos.⁹ Prokofiev vivió en el Europa occidental entre sus veinte y treinta años de edad y regresó a Rusia en el año de 1936 ya bajo el régimen de la Unión Soviética donde permaneció el resto de su vida, siendo este largo período en el que realizó la obra más importante de toda su producción¹⁰.

En sus primeros años, Prokofiev estudio con Glière y más tarde ingresó al Conservatorio de San Petersburgo donde tuvo como maestros a Liadov, con quien estudió armonía, contrapunto y composición, y a Rimsky Korsakov gran teórico de la música y orquestador. Prokofiev se caracterizó por ser un gran compositor vanguardista y promotor del despertar de la música contemporánea.¹¹ Algunas de sus tempranas piezas experimentales para piano causaron el rechazo y la incomprensión de los conservadores, pero los modernistas las ovacionaron por ser progresistas y frescas. Entre ellas están sus *Cuatro Estudios* (1909), *Sugestión diabólica* (1911) y *Sarcasmos* (1912-1914).

El compositor también tuvo gran éxito con su *Primer Concierto para piano* (1911-1912) debido a su sentido del color orquestal, su estructura bien definida y expresión lírica. Asimismo con su *Segundo Concierto para piano* (1912-1913).¹² Prokofiev escandalizó al público y a los críticos también por hacer uso de armonías disonantes y

⁹ Latham Alison, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Fondo de Cultura Económica, 2006, p 1220.

¹⁰ *Ibid.*, p.1220.

¹¹ *Ibid.*, p.1221.

¹² *Ibid.*, p.1221.

de un estilo percutido en el piano, por las dinámicas contrastantes además de una *cadenza* innovadora en su extensión.¹³

En su primera etapa compositiva escribió su *Primera Sinfonía* llamada “clásica” (1916-1917), manifestó su lirismo en obras como *Visiones fugitivas* (1915-1915) y en el *primer concierto para violín* (1916-1917). También escribió el ballet *Ala i Lolli* encargado por Diaghilev a quién conoció en Londres en 1914. Posteriormente se encargó de la presentación de la obra *La leyenda del Bufón* en París (1920) y luego en Londres (1921).

La mayor parte de la música compuesta por Prokofiev en este período, resalta por lo que se ha denominado “rasgos “grotescos”: ritmos galopantes, bajos rugientes, líneas melódicas distorsionadas y orquestación austera”.¹⁴

Prokofiev prefirió describir esta faceta como del tipo *scherzo* mientras que las implicaciones grotescas y humorísticas tal vez se manifiestan más abiertamente en su ópera *El amor de las tres naranjas* basado en el drama de italiano Carlo Gozzi del siglo XVIII.¹⁵

Aunque *El amor por tres naranjas* refleja firmemente la atmósfera satírica prevaleciente en Rusia durante la década de 1920, la partitura fue escrita en el extranjero ya que después de la Revolución de Octubre de 1917 Prokofiev salió de Rusia para lo que pensó que sería una gira de conciertos por Los Estados Unidos, pero que lo llevó primero a radicar en Nueva York y después en París.

El director teatral Vsevolod Meyerhod mostró a Prokofiev el *Drame de gozzi L'amore delle tres melarance*, que leyó en su viaje travesía de Rusia a los Estados Unidos en 1918. De esa obra le cautivaron los elementos sobrenaturales, la comedia burlona y el refinado tratamiento del absurdo en la historia se ajustaban perfectamente a su carácter

¹³ *Ibid.*, p.1221.

¹⁴ *Ibid.*, p.1221.

¹⁵ *Ibid.*, p.1221.

irónico y burlón, mezclándose todo esto para inspirarse y componer sus más brillantes partituras.¹⁶

El teatro fascinó a Prokofiev a lo largo de su vida, por esto compuso *El ángel feroz* (entre 1919 y 1927), una ópera sobre la posesión demoníaca y la historia religiosa de la Alemania del siglo XVI; esta obra se escenificó hasta 1954 y de ella tomó material para producir su tercera sinfonía (1928) así como su *Cuarta Sinfonía* con temas de su ballet *El hijo pródigo* (1929).

Estando en occidente, completó también su *Tercer Concierto para piano* (1917-1921) obra en la que emplea temas que había ido acumulando a través de los años y finalizó su serie de cinco conciertos para piano con el *Cuarto concierto* para la mano izquierda encargado por el pianista Paul Wittgenstein y el *Quinto*, que contó con 5 movimientos (1931-1932).

En 1927, regresó de visita a las URSS y en 1936 se instaló ahí de manera definitiva. Obtuvo éxito de inmediato con su ingeniosa música, para la cinta cinematográfica *El teniente Kije*, 1934. Caprichosa historia que le permitió desplegar su talento lírico en una melodía memorable, ritmos enérgicos y frases con sutiles giros humorísticos, todo integrado en su lenguaje armónico distintivamente personal.¹⁷ Prokofiev extrajo de esta música una suite en cinco partes que justificadamente se ha convertido en una de sus obras más interpretadas. De igual manera, varias de sus obras de las décadas de 1930 y 1940 han ganado un sitio permanente en el repertorio: los ballets *Romeo y Julieta* (1938) *Cenicienta* (1945), la historia infantil *Pedro y el Lobo* (1936) y la cantata basada en la película de *Alexander Nesvsky* (1939) así como la ópera cómica *La dueña* (1946).¹⁸

Produjo también algunas partituras marcadamente patrióticas y al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, empezó a trabajar en su ópera *La guerra y la paz* 1941-1943, basada en la novela de Tolstoi. La guerra también imprimió color a su *Séptima sonata*

¹⁶ *Ibid.*, p.1221.

¹⁷ *Ibid.*, p.1222.

¹⁸ *Ibid.*, p.1222.

para piano (1939-1942) y a la *Octava sonata* (1939-1944) e inspiró su *Quinta Sinfonía* 1944, y la misteriosamente pesimista *Sexta Sinfonía* (1945,1947).¹⁹

La falta de júbilo en su *Sexta sinfonía* indudablemente contribuyó a la inconformidad oficial por la música de Prokofiev, enfáticamente condenada durante las purgas (1948). No obstante, a diferencia de Shostakovich, Prokofiev no tenía entonces la energía suficiente para enfrentar los ataques de Zhnadov;²⁰ había sufrido una caída después de dirigir el estreno de la *Quinta Sinfonía* en 1945, misma de la que jamás pudo recuperarse. Como consecuencia, su música tardía tiende a mostrar un Prokofiev que se refugia en su oficio consolidado años atrás. Muchas de sus obras finales, como el ballet *La leyenda de la flor de piedra* 1954 y la suite coral *La fogata navideña* 1949-1945 revelan una combinación compositiva natural impregnada con una cierta fatiga creativa.²¹ Otras, en particular la *Sonata para violoncello* 1949 y la *Sinfonía Concertante para violoncello y orquesta*, que surgió del material del *Concierto para violoncello No.2* (1933,1938) así como la *Séptima sinfonía* 1951-1952, recurren a una aparente simplicidad para expresar emociones conmovedoras con gran originalidad.²²

Prokofiev no pudo saborear la atmósfera artística posterior a la muerte de Stalin, pues murió el mismo día que el dictador. Sin embargo, como compositor está situado al frente de la cultura musical del siglo XX. En sus años de juventud se había propuesto impactar intencionalmente al público con su música elegante plena de virtuosismo, pero después de su regreso a Rusia su estilo musical se desarrolló en otras direcciones consolidando su reputación a través de la riqueza melódica, las combinaciones rítmicas y los gestos humorísticos.

¹⁹ *Ibid.*, p.1222.

²⁰ *Ibid.*, p.1222.

²¹ *Ibid.*, p.1222.

²² *Ibid.*, p.1222.

4.3. Sonata para flauta y piano en re mayor

He decidido interpretar la Sonata en re mayor para flauta y piano pues la considero una de las obras para este dúo más representativas del XX. Lo primero que llamó mi atención de esta obra fue la fecha y lugar en la que fue compuesta (Moscú 1942-1943), es decir durante la Segunda Guerra Mundial.

La obra fue estrenada con gran éxito (aunque sin continuación), el 7 de diciembre en la sala pequeña del conservatorio por Charkovski y Sviatoslav Richter. David Oistrakh presente en el estreno, quedó seducido tanto por el clasicismo de la partitura como por su irresistible espíritu: pidió entonces al compositor que tuviera a bien transcribirla para violín. En esta forma, la sonata se estrenaría el 17 de junio de 1944, siempre en el conservatorio de Moscú por David Oistrakh y Lev Oborin. Durante algunas décadas, esta transcripción eclipsó a la versión original, pero hoy las dos versiones gozan de una popularidad comparable, aunque los flautistas afirman que esta obra, sus temas melódicos, sus ornamentaciones así como el estribillo del *Allegro* final encuentran en la flauta su traducción ideal.²³

El segundo motivo que me atrajo fuertemente a la sonata en re mayor fue el hecho de que el gran violinista David Oistrakh haya solicitado a Prokofiev una transcripción para violín de su Sonata. Mi gusto por el violín tiene su origen en mi infancia durante la cual tuve un gran acercamiento a él aproximadamente durante años. Este generó en mi un gran interés debido a las dificultades que enfrenté y emociones que llegué a experimentar al tocar este maravilloso instrumento. Su registro es muy similar al de la flauta pero presenta grandes diferencias en cuanto a la emisión del sonido y al trabajo de afinación y de expresividad. También creo que las vibraciones que se experimentan físicamente al tocar el violín, por su timbre e intensidad sonora, son completamente distintas a las que se sienten al ejecutar la flauta.

Volviendo a la primera razón que despertó mi interés en esta sonata, cuando la escuché en vivo por primera vez en la Escuela Normal Superior de Música de París, teniendo la gran oportunidad de formar parte de la clase del Mtro. Pierre Yves Artaud y Mihi Kim, me resultó difícil creer que ésta haya sido compuesta en una época de guerra pues lo que mis oídos percibían era una ilimitada y diversa expansión sonora, rítmica, armónica e

²³ Tranchefort, Francois René, *Guía de la música de Cámara*, Alianza Editorial, España, 2005, pp. 1089-1090.

instrumental. Y me preguntaba ¿Cómo esta música podía haber sido escrita en un momento tan trágico, tenso, doloroso y asfixiante como el ambiente de violencia de guerra?

A mi regreso a la ciudad de México en 2005 y después de haber escuchado interpretaciones de un alto nivel técnico, mi mayor deseo fue interpretar esta obra, por lo cual me dí a la tarea de montarla junto con mi colega el pianista Víctor Manuel Morales. Sabía que el abordarla me despejaría muchas dudas acerca de la experiencia de Prokofiev al escribirla además de que, por medio del trabajo interpretativo en conjunto, podría expresar ciertos elementos específicos y transgresores de esa época de la historia del siglo XX tan turbia y dolorosa.

Evidentemente representó una larga lucha el montaje de la obra, mi técnica no era lo suficientemente fuerte, es decir, la precisión de los dedos debía ser mayor pues las velocidades variadas así lo requerían. Mi sonido necesitaba mayor estabilidad pues los registros a lo largo de toda la obra son notablemente cambiantes. Mi postura no era lo suficientemente estable o más bien no era consciente de mi postura en general y el descontrol de mis emociones (por encontrarme en la adolescencia) no me permitía transmitir un sentimiento intenso sin desboques, todo ello en una afinación también muy inestable.

Ahora, pasados algunos años, puedo ver que Prokofiev con esta sonata nos dice que en medio de tiempos de guerra extremadamente difíciles, se puede crear, ejercer la creatividad, desarrollar la imaginación. Así, el autor se refugió en la complejidad de la partitura, en la expansión de la mayor cantidad de recursos en su escritura pero dentro de los esquemas con los que debía cumplir debido a la dictadura de Stalin, así como en la reafirmación de la tonalidad utilizada con gran libertad.

Realizando una búsqueda más específica acerca de la Sonata en Re mayor, encontré en el libro *Serguei Prokofiev* de Harlow Robinson que Prokofiev concluyó esta sonata además de su ballet *La Cenicienta* durante su estadía en Perm. Esta sonata, según el autor fue encargada por la Comisión de Asuntos Artísticos y había sido comenzada en Alma Ata a finales de 1942.

Robinson argumenta que Prokofiev había pedido él mismo el encargo, después de sentirse atraído por la idea de escribir una pieza para flauta, instrumento “muy poco representado en la literatura musical”. Era su única sonata - y una de sus pocas composiciones- escritas para un instrumento de viento. Cuando la inició, comenta Robinson, ésta lo distrajo de tanto trabajo que debía realizar en dos grandes proyectos, *La guerra y la paz* e *Ivan el Terrible*.

La Sonata, refiere Robinson, es una de las piezas más populares del repertorio para flauta en la actualidad, estaba destinada en principio a “sonar en tonos clásicos, brillantes y transparentes” y según Robinson, Prokofiev logró esa meta con éxito total pues el decidido optimismo, la franqueza emocional y la ausencia casi total de ironía resultan casi asombrosos en su música.²⁴

²⁴ Robinson, Harlow, *Serguei Prokofiev*, Javier Vergara Editor, España, 1988, p. 444.

4.4 Análisis

Debido a la extensión de la sonata propongo solamente un análisis puntual de la exposición del primer movimiento, con ello quiero mostrar los recursos y elementos, melódicos, rítmicos, armónicos y tímbricos, que conforman el estilo particular de esta obra y que se encuentran en las obras de la etapa soviética de Prokofiev. A continuación presentaré solamente los cuadros estructurales de los otros tres movimientos.

Este primer movimiento está dividido en cuatro secciones que son exposición que va del compás 1 al 41, desarrollo a partir del compás 42 al 94, reexposición del compás 95 al 131 y la coda que abarca solamente 5 compases desde el 132 al 136. En éste hace la presentación de tres temas con hasta cinco variaciones además y diferentes combinaciones. También Prokofiev hace empleo de puentes y progresiones intercalados en cada sección además de incluir pequeñas codas al final de cada sección.

I. MODERATO

EXPOSICIÓN					DESARROLLO				
1-8	9-20	21-29	29-38	39-41	42-49	50-57	58-63	63-67	68-72
Tema 1	PUENTE	Tema 2	Variación Tema 2	Coda	Tema 3	Variación Tema 3	Tema 1+ Tema 3	2ª variación Tema 2	1ª variación Tema 1

DESARROLLO							REEXPOSICIÓN			
72-81	82-83	83-84	85	86-87	87-90	90-94	95-102	102-108	108-109	109-117
3 ^a variación	Tema 1	Tema 3	T 1	Progre sión	Coda	Puente	Tema 1	4 ^a variación Tema 2	Puent e	5 ^a Variación Tema 2
Tema 2										

REEXPOSICIÓN				CODA	
117- 120	121- 124	125- 128	129- 131	132-134	135- 136
6 ^a variación	Puente	Tema 4	Puente	1 parte Tema 1	Coda
Tema 2					

En la exposición se presenta el tema 1 (cc1-8) indicado a continuación en rojo. El antecedente del tema es en Re mayor y Prokofiev incluye una novena menor en la transición del acorde de Re mayor a Sib con séptima mayor del tercer al cuarto tiempo del el primer compás. Después en el tercer compás el autor usa tresillos en el último tiempo con el acorde de re menor con séptima para dar variedad al tema en una suerte de variación.

SONATA

For Flute or Violin and Piano

SERGEI PROKOFIEFF
Op. 94

1

Tema 1

Andantino (♩=80)

Moderato (♩=80) *9m*

D Bb7M C#7 d7

En el cuarto compás Prokofiev emplea un diatonismo semicromático en el último tiempo para llegar al acorde de Do mayor que da comienzo al consecuente del tema 1, haciendo uso de una quinta justa entre el bajo del piano y la línea melódica en el primer tiempo del quinto compás. El consecuente es completamente simétrico al antecedente y cuenta con la misma estructura rítmica del antecedente pero en la tonalidad de Do mayor.

Diatonismo semicromático con función cadencial.

5.1

C C a 7 Ab7 Cm Ab Bb7

En el compás número 8 el tema 1 concluye en Re mayor, a continuación, en el compás número 9, se presenta un puente de una duración de 12 compases. Este noveno compás está en el primer grado de la tonalidad. En el décimo compás se dirige al quinto grado utilizando un intervalo de tercera mayor en el piano que da la sensación al oído de estar escuchando un acorde aumentado, que regresa nuevamente a Re mayor en el compás 11 repitiendo el mismo material del compás 9.

The image shows a musical score for measures 8 through 11. The top two staves are for the vocal line (VC), and the bottom two are for the piano accompaniment. Measure 8 is marked with a red box containing the number '1' and the word 'puente' above it. The piano part in measure 10 is labeled 'Acorde aumentado' and in measure 11 '3M Ac.aug'. Chord symbols 'D', 'A', and 'D' are written below the piano part for measures 9, 10, and 11 respectively. The dynamic marking 'p' (piano) is present throughout.

En el compás 12 el autor hace uso de séptimas mayores y menores paralelas en los últimos dos tiempos éstas desembocan en el acorde de Lab mayor en el compás 13 y en el 14 se dirige a Mib mayor. Como se remarca en la partitura, existe una relación de quintas en las tonalidades de estos dos últimos compases.

The image shows a musical score for measures 12 through 14. Measure 12 is marked with the number '12'. The piano part in measure 12 has two pairs of notes circled in red, labeled 'Séptimas M y m paralelas'. Below the piano part, chord symbols 'Ab' and 'Eb' are shown with a horizontal line between them, labeled 'Relación de quintas'. The dynamic marking 'p' is present.

El compás quince se presenta en la tonalidad de si menor con el uso de semicorcheas en la línea melódica tanto como en la mano izquierda al piano. En el compás 16 las semicorcheas se emplean solamente en la mano derecha haciendo del acorde de Mi mayor con séptima.

The image shows a musical score for measures 15 and 16. Measure 15 is in B minor, and measure 16 is in B major. The score is written for piano accompaniment. In measure 15, the right hand has a melodic line with semicorcheas, and the left hand has a bass line with semicorcheas. In measure 16, the right hand has a chordal accompaniment with semicorcheas, and the left hand has a bass line with semicorcheas. Red circles highlight the semicorcheas in both hands in measure 15 and in the right hand in measure 16. The score includes dynamics like 'f' and 'p', and a fingering '1)'.

En el compás 17 Prokofiev regresa a la tonalidad de si menor y en el 18 cambia directamente a Si mayor, utilizando el mismo recurso rítmico de semicorcheas en la mano derecha del piano y los tresillos (que aparecieron por primera vez en el compás 3) en la línea melódica. En el segundo tiempo se dirige a Mi mayor, en el tercero a Si mayor y en el cuarto nuevamente a Mi mayor.

17

Uso de semicorcheas para crear tensión

En el compás 19 sustituye el bajo de Si mayor por un Fa e intercala este acorde con Mi mayor de la misma forma que el anterior. Los motivos rítmicos permanecen exactamente iguales al compás anterior, llegando a Re mayor en el compás 20 y dando fin al puente en el compás 21 con el uso de cromatismos en la registro medio del piano y llegar a la tonalidad de La mayor. En el cuarto tiempo del compás 21 aparece el tema 2 también en la mayor.

19

Puente

Tema 2

Tema 2

Sustituye B por F

E

D

Cromatismo para llegar a La

A

dim.

p

p

p

El tema 2 abarca desde el compás 21 al 29, a lo largo de su despliegue se mezcla el uso de tresillos, con cromatismos y un recurso nuevo en este tema que a continuación se señala con color naranja, es el empleo de un acorde completamente ajeno a la tonalidad. Este recurso repetirá a lo largo del primer movimiento y da al oído una sensación de sorpresa cuando aparece. En el compás 25 se usan los acordes de Sol sostenido mayor y Si mayor con material del tema 2 para conducirnos a la tonalidad de Mi mayor en el compás 26.

En el compás 27 y 28 rítmicamente se continúa con el uso de material del segundo tema y cromatismos evidentes para llegar a Sib en el 28 y Mi mayor en el 29 dando fin al tema 2. En la anacrusa al compás 30, marcada con la línea morado, aparece la variación del tema 2 que dura hasta el compás 38.

Esta variación cuenta desde su primer compás, con una variación del recurso de los tresillos, esta son los seisillos en el compás 30 en la tonalidad de La mayor.

27

B
p
mf
Bb E A

En el compás 32 se observa el material rítmico de octavos con puntillo y diesiseisavos del tema 2. En el compás 33 se observa el recurso de cromatismos diatónicos en la mano izquierda del piano, y en el último tiempo de este mismo compás en la melodía se regresa al uso de tresillos que después en el compás 34 se traspola a la mano izquierda del piano que usa al mismo tiempo también cromatismos en los primeros tres tiempos y en el cuarto usa este acorde completamente ajeno a la tonalidad señalado ahora con verde.

32

Acorde ajeno a la tonalidad que da variedad
Cromatismo a-sol #
Variante de uso de tresillos
p
o7

En los compases 35, 36, 37 y 38 se observa una mezcla de todos los recursos mencionados, a lo largo de toda la variación del tema 2. Se presentan cromatismos, variaciones métricas como tresillos, octavos con puntillo y dieciseisavos y los acordes

de Sol sostenido mayor, Si mayor, mi menor, Do mayor con séptima, Mi bemol mayor y Mi mayor con séptima. Aquí es clara la expansión que Prokofiev hace de todos los recursos tan solo presentados en la variación del tema 2.

35

mf p

mf p

mf p

G# Cromatismo B Em6 C7 Eb E7

En el compás 39 termina la variación del tema 2 en La mayor y el piano da comienzo a una pequeña coda de tres compases y medio hasta el compás 42. Toda esta en La mayor también. En esta se emplean intervallos de quintas justas y diatonismos cromáticos también como se observa.

39

Pequeña Coda

A A A

La exposición finaliza en la dominante y, a la manera de la sonata clásica, tiene una barra de repetición.

El desarrollo abarca desde el compás 42 al 94 y en él se hace la presentación del tema 3 después una variación del tema 3 señalado como 3' en el cuadro siguiente. Luego en se presenta parte del tema 1 sumado al tema 3, enseguida se presenta la segunda variación del tema 2 sucedida del la primera variación del tema 1. A continuación tendremos la tercera variación del tema 2. Nuevamente se presentará el Tema 1 sucedido del 3 y nuevamente el tema 1. Para finalizar la sección del desarrollo tendremos una pequeña progresión que conduce a una coda cadencial y a continuación se presentará un puente que nos abrirá paso a la reexposición del primer movimiento.

DESARROLLO											
42-49	50-57	58-63	63- 67	68-72	72-81	82-83	83-84	85	86-87	87-90	90-94
Tema 3	Variación Tema 3	Tema 1+ Tema 3	2ª variación Tema 2	1ª variación Tema 1	3ª variación Tema 2	Tema 1	Tema 3	Tema 1	Progresión	Coda	Puente

En la reexposición se presenta nuevamente el Tema 1 tal como aparece en la exposición a continuación aparece la cuarta variación del tema 2 seguido de un puente que dirige a la quinta variación del tema 2 también y directamente nos encontramos con la sexta variación. En seguida un puente nos introduce al tema 4 seguido de un puente también. Este nos conducirá a la coda en la cual se presenta la primera parte del tema 1 más una coda pequeña haciendo énfasis en la tonalidad de Re mayor.

REEXPOSICIÓN								CODA	
95-102 Tema 1	102-108 4 ^a variación Tema 2	108-109 Puente	109-117 5 ^a Variación Tema 2	117- 120 6 ^a variación Tema 2	121- 124 Puente	125- 128 Tema 4	129- 131 Puente	132- 134 1 ^a parte Tema1	135- 136 Coda

II. SCHERZO

El segundo movimiento Scherzo cuenta con cinco secciones y está en la tonalidad de la menor. Una pequeña introducción que va del compás 1 al 6 y que introduce a la aparición de la exposición que comienza en el séptimo compás y finaliza en el compás 82. La exposición cuenta con el tema 1 y 2 además de realizar una variación del primero e intercalar progresiones y puentes entre cada uno.

INTRDUCCIÓN	EXPOSICIÓN							
1-6	Tema 1 7-22	Progresión 23- 26	Puente 27-33	Tema 1' 34- 45	Progresión 46-58	Puente 58-61	Tema 2 62-76	Puente 77-82

A continuación en el desarrollo que abarca desde el compás 83 al 227 se presentan en el tema 3, 4 y 5. Entre el tema 3 y 4 aparece una variación del tema 3 y una segunda variación del tema 1 con puentes intercalados. Después de otro puente aparecen los

temas 5, 4 y 5' separados por un puente cada uno. El último puente que aparece después de 5' nos dirige a la reexposición de este segundo movimiento.

DESARROLLO												
Tema 3	Tema	Puente	Tema	Puente	Tema 4	Puente	Tema 5	Puente	Tema 4	Puente	Tema 5'	Puente
83-102	3'	119-	1''	156-161	162-169	170-	174-189	190-	194-	198-	202-	220-
	103-	122	135-155			173		193	197	201	219	227
	119											

En seguida tenemos la reexposición del Tema 1 seguida de un puente que nos lleva a la reaparición del tema 1', seguido de un puente y una progresión que dirigen al tema 3. Después tenemos otro puente que nos lleva nuevamente al tema 3 y en seguida el tema 3'. Finalmente aparece el tema uno mezclado con el 3. Para concluir el movimiento se presenta una coda de 9 compases.

REEXPOSICIÓN										CODA
Tema 1	Puente	Tema 1'	Progresión	Puente	Tema 3	Puente	Tema 3	Tema 3''	Tema 1	362-
228-247	248-254	255-266	267-278	279-282	283- 297	298-303	304-323	324-347	y 3	370
									347-	
									361	

III ANDANTE

El Andante en la tonalidad de Fa mayor y con una extensión menor que los primeros dos movimientos pues solo cuenta con 94 compases. Está dividido en cuatro secciones: Exposición, Desarrollo, Reexposición y Coda. En la exposición se presenta el Tema 1 y 2. En el desarrollo se presenta el tema 3 seguido de 3' un puente y 3''. La reexposición con el Tema 1 y 2 exactamente igual que al inicio y finalmente una muy pequeña coda de 4. Compases.

EXPOSICIÓN		DESARROLLO					REEXPOSICIÓN		CODA
Tema 1	Tema 2	Tema 3	Tema 3'	Puente	Progresión	Tema 3''	Tema 1	Tema 2	91 -94
1 – 17	18 - 33	34 - 56	57 - 60	61- 63	64 - 65	66 - 73	74-81	82-90	

IV. ALLEGRO CON BRIO

El cuarto movimiento se presenta en la tonalidad de Re mayor y cuenta con 165 compases. Cuenta también con cuatro secciones. La primera es la exposición y va del compás 1 al 34 en ella aparece el Tema 1 y Tema 2 además de un puente que conduce a la siguiente sección. El desarrollo va del compás 35 al 120 y presenta el tema 3, 4, 3', 1', 2 y una pequeña coda inicialmente, después presenta nuevamente el tema 3 y 4 cada uno seguido de un puente, a continuación el discurso nos remite lejanamente al segundo movimiento de la sonata en el compás 99 y a continuación nuevamente se presenta un puente que nos dirige a la presentación del Tema 4 y 5 respectivamente que también están sucedidos por una progresión que se convierte en un puente en el la mayor.

EXPOSICIÓN			DESARROLLO											
Tema	Tema 2	Puente	Tema 3	Tema 4	Tema 3'	Tema 1'	Tema 2 (2ª sec.)	CODA 65-66	Tema 3	Puente 72-86	Tema 4	Puente 97-98	2º mov	Puente 101-106
1 - 16	17-29	30 -34	35-39	40-48	49-53	54-58	59-64		67-71		87-96			

Este puente nos dirige a la reexposición de este cuarto movimiento y va desde el compás 121 al 165. En ella el Tema 1 reaparece tal cual seguido del tema 2, 4 y 3 variados que en cuadro están señalados como 2', 4' y 3' respectivamente. Finalmente se presenta la segunda variación del Tema 1 señalada en el cuadro como tema 1''. Este cuarto movimiento concluye con una gran coda cadencial en re mayor que abarca desde el compás 166 al 174.

DESARROLLO				REEXPOSICIÓN					CODA CADENCIAL
Tema	Tema	Progresión	Puente	Tema 1	Tema 2'	Tema 4'	Tema 3'	Tema 1''	
4	5	117-118	5º	121-132	2ª sec. 132-143	144-152	153-159	160-165	166 - 174
1ª sec. 107-112	113-116		Grado 119-120						

4.5 Dificultades y aportaciones técnicas

Considero que esta Sonata cuenta con diversas dificultades de un gran nivel técnico e interpretativo. Inicialmente, el rango sonoro es muy amplio va desde el do índice 5 hasta el re índice 7, es decir, Prokofiev emplea los cuatro registros de la flauta por completo. El intérprete dominará los cambios de registro y de sonoridad cuando cuente ya con unos años de estudio.

Lograr hacer estos cambios de registro sin vacilaciones necesita de mucha conciencia sobre el tamaño del apertura de los labios, la cantidad de aire y de presión que se emplean en cada uno y, forzosamente, del ángulo de la flauta con respecto a la boca que deberá permanecer inmóvil.

Además de la conciencia de la embocadura, el ejecutante evidentemente necesitará de mucha práctica en los cambios de registro, pues algo que sucede con frecuencia, es la ruptura o “quiebre” del sonido al pasar de un registro a otro.

Es por eso que se deberán practicar con mayor énfasis y lentitud aquellos compases que impliquen cambios en el registro para así desarrollar mayor conciencia de cuánto aire, con qué presión se está emitiendo, y de qué tamaño es el orificio de los labios al momento del cambio.

Algo que también considero una dificultad técnica de peso en esta Sonata es la habilidad digital con la que se debe contar, puesto que la Sonata se construye con pasajes de notas rápidas agrupadas en diversos ritmos, articulaciones y velocidades. Esto mezclado con los cambios frecuentes de registro indudablemente la convierte en una obra técnicamente muy demandante.

Para desarrollar la habilidad digital requerida en esta Sonata, es necesaria una práctica de estudio, que recomiendo ampliamente, y que consiste inicialmente en tocar muy despacio cada frase respetando meticulosamente su rítmica y articulación, tomándose mucho tiempo para respirar entre cada frase para acostumbrar al cuerpo a bien respirar y darle tiempo a la memoria muscular de los dedos de registrar correctamente los movimientos.

Después de que la frase es tocada correctamente de forma lenta y pausada se podrá aumentar su velocidad de manera progresiva. La respiración se hará todavía de manera

lenta, ésta poco a poco se ira reduciendo en tiempo tratando de que la cantidad de aire que se respiraba de forma lenta se pueda respirar de forma rápida. Una vez llevado a cabo este trabajo, es importante regresar a tocar las frases lentamente para poner a prueba la agilidad y memoria digital. Los dedos deben ser capaces de tocar tanto lenta como rápidamente el pasaje, pero evidentemente deberán de ser capaces de tocar la frase a una velocidad intermedia. Este trabajo en puede llevar semanas debido a su extensión, pero es un gran reto que se disfruta al momento de su ejecución en público.

Es importante dejar saber al lector que esta es la segunda vez que llevo a cabo el montaje de esta obra y por tal razón tengo un mayor conocimiento de las secciones que necesitan un trabajo mayor. A esto se le puede llamar, desde mi punto de vista, el proceso de maduración de una obra. Un primer acercamiento puede significar ciertos retos pero evidentemente un segundo o tercer acercamiento nos lleva a mirar la obra desde distintas perspectivas y a redescubrir elementos e incluso concebirlos de manera distinta.

Este tipo de trabajo solamente se puede dar después de haber analizado y trabajado mucho una obra, después dejarla descansar por un periodo importante de tiempo y nuevamente retomarla. Esta suerte de reconciliación con obras que he interpretado con anterioridad y específicamente con esta sonata me ha permitido definitivamente lograr un mayor entendimiento y hasta cierto punto mayor conciencia y control técnico.

Debo mencionar que el trabajo anteriormente mencionado se podrá realizar de forma efectiva si el trabajo de sonoridad, escalas, terceras, arpeggios con distintas articulaciones y a diversas velocidades son realizados diariamente como pilar del trabajo de la flauta.

Aportaciones interpretativas.

Considero esta Sonata una obra con gran fuerza de carácter. Cuenta con secciones melódicas, pasionales, triunfantes, delicadas, juguetonas y melancólicas que en su totalidad proveen de cierta solidez y balance generales. Cuenta con tantos contrastes que creo que es una de las características principales de mi gusto por ella.

Ahora para darle a esta Sonata una interpretación correcta, considero primordial resaltar y enfatizar precisamente cada una de las secciones, tal vez pensando cada parte de una

forma un tanto exagerada a nivel emocional ya que, considero, la definición de cada parte es lo que le da originalidad y fuerza a una obra de carácter como el de esta Sonata. Así, la claridad rítmica y dinámica y la calidad de las articulaciones, el cuidado del sonido y de los tempos son base fundamental para lograr una interpretación personal.

Como he mencionado en los capítulos anteriores, un intérprete también puede recurrir a emular internamente sensaciones, sentimientos e imágenes mentales en el momento de la ejecución de sus pasajes. Yo empleo mucho este recurso y es así como encuentro un buen resultado sonoro pero también me sirvo de la articulación, ritmos y dinámicas para poder dar mayor expresión al material escrito.

En síntesis, considero que el punto más importante a nivel de interpretación en general es que el músico esté claro acerca de lo que está haciendo, pero sobre todo, que disfrute la ejecución de cada pasaje sirviéndose de los recursos técnicos. Creo sinceramente que en eso radica una interpretación de calidad, es decir, no quedarse en las puras resoluciones técnicas, sino lograr abstraerse de ellas y simplemente gozar del resultado sonoro final de cada frase o sección. En otras palabras yo diría que hay que disfrutar del proceso de estudio y gozar de la interpretación ante el público tanto mental como física y emocionalmente de forma equilibrada.

V. Espirales para flauta, flauta alto, percusiones y medios electrónicos de Eduardo Ghenno

5.1 Formación y trayectoria de Eduardo Ghenno

Eduardo Ghenno es un joven compositor mexicano nacido en la ciudad de México en 1983, siendo adolescente se interesa por la música con el estudio del piano. Es en año de 2001 inicia sus estudios profesionales en el área de composición en la Escuela Nacional de Música (ENM), bajo la tutela de diversos profesores como los Maestros Leonardo Coral y Ulises Ramírez. Ha recibido apoyos para la creación artística por parte del Instituto Mexicano de la Juventud (IMJ) además de ser galardonado en la UNAM con la medalla *Gabino Barreda* al mérito universitario al concluir sus estudios con el promedio escolar más alto de su generación. Se ha presentado como pianista en importantes foros como la Casa del Lago “Juan José Arreola” de la UNAM y como compositor ha presentando su obra *Miniaturas*, para piano concertante y orquesta, con la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México bajo la dirección del maestro José Guadalupe Flores. En agosto de 2012 concluyo la licenciatura en composición en la ENM de la UNAM.

5.2 Espirales

La obra *Espirales* es un encargo que realicé a mi colega Eduardo Ghenno, específicamente para su estreno en el presente examen profesional, después de haber escuchado con mucho agrado las obras que presentó en su examen de titulación. Su música me resultó genuina, contundente, y propositiva, además de poseer una estructura y estética cercanas a mi concepto de musicalidad. Su obra, con influencias predominantemente del jazz, captó por completo mi atención puesto que he dedicado gran parte de mi vida a la ejecución de música “clásica” o “académica” pero siempre he permanecido gustosa e interesada en la incursión en el jazz.

La dotación instrumental que el compositor empleó en sus obras también llamó mi atención, además de su rigurosa atención en la elección de intérpretes quienes lograron una musical e interesante ejecución.

Eduardo aceptó sin titubeo mi petición y concluyó su composición en un periodo de tiempo efectivo para su montaje, lo cual me motivó a trabajar favorablemente en su evolución. El autor se inspiró para su composición, primeramente en la idea de los resultados efectivos que el trabajo en equipo acarrea. Según Eduardo Ghenno este tipo de trabajo México, es cada vez más valorado, idea que comparto y que justamente engendró en mí la intención de difundir por medio de la ejecución de esta obra, la promoción de esta forma tan eficaz de llevar a cabo un proyecto. En segundo lugar, Ghenno encontró mucha motivación para la creación musical de *Espirales* debido a la inminente ejecución.

Considero que el trabajo en equipo provee diversas ventajas en muchos sentidos. Delegar cierto tipo de tareas y respetar cierto tipo de lineamientos establecidos por un guía que determine la función de cada integrante del equipo y los periodos de cumplimiento de las tareas de dicho trabajo, lleva entre muchos otros logros a la efectividad y concreción del trabajo en cuestión. Además representaba la ocasión para comprobar que trabajar en equipo lleva a logros que un solo individuo, por más dotado y capaz que sea, de ninguna manera concretaría lo que un equipo conformado de dos o más personas pueden lograr.

La obra no solo obliga al ejecutante a mostrar su potencial de ejecución en la flautas transversa en do y alto, sino también lo lleva a explotar sus habilidades con las percusiones además de la aplicación de conocimientos e interacción con recursos multimedia en escena lo cual evidentemente implica un mayor número de colaboradores para el exitoso montaje de la misma.

Evidentemente eso fue un gran reto para mi persona en aspectos emocionales, intelectuales y físicos que conforme me fui acercando a la obra, me atrajo en mayor medida, pues nunca me había enfrentado a una pieza que mezclara tal variedad de recursos.

La dotación instrumental de *Espirales* es la siguiente:

Flauta transversal en do, Flauta alto, Batería y Recursos multimedia

Ghenno en esta pieza escribe algunos efectos para la flauta como slaps, frulatos y armónicos que se encuentran mezclados a lo largo de la obra con loops de la batería sola y de la flauta.

Me es necesario expresar que creo fervientemente en la idea de promover la producción de música actual de compositores de nuestro país pues esto, desde mi punto de vista es algo a lo que se le debe dar prioridad para promover un desarrollo y crecimiento musicales tanto nacional como internacional.

5.3 Análisis

La obra cuenta tiene una duración aproximadamente de 3 minutos y cuenta con cinco secciones como se muestra a continuación.

Está construida sobre un modo dórico sobre re y estructurada con escalas pentatónicas y hexágonas, características del blues y del jazz. Ambas escalas son utilizadas de forma aleatoria como un recurso para dar cohesión a toda la obra.

El motivo rítmico principal tiene como característica el uso de la anticipación rítmica, lo que determina una fuerte influencia del bossa nova, de la samba, de los ritmos afroantillanos y cubanos.

	A	B	A	
INTRODUCCIÓN	EXPOSICIÓN	DESARROLLO	REEXPOSICIÓN	CODA
1-10	11-36	36-67	68-76	77 al fine

El inicio de la pieza tiene lugar desde el momento en que el ejecutante sale al escenario. En ese momento la base rítmica debe ser grabada por el ejecutante, para que ésta se escuche en el cuarto compás de la introducción. Como se observa a continuación:

I

Flauta transversa

Andante seductor.
♩ = 80

f

13

Mic/delay act.

3

mp

pppp (posible)

p

Ride

Loop

9 *pp* loop off

Bat. H.H./foot

Loop

La sección A va del inicio al compás 11 donde se presenta la exposición del tema hasta la regrabación del loop en el compás 36 como se observa a continuación.

loop on

perdendosi abruptamente *mp*

Loop

14 stop

Bat.

Loop

18

Bat.

Loop

21

loop off

loop on

Loop

26

poco Rubato

delicatissimo e molto espressivo

mp

Loop

=

32

frul.

senza frul.

Loop

34 loop off
molto accel. A tempo distorcionando
f sfz

Bat.

Loop

En el desarrollo o sección B se utilizan diversos recursos rítmicos más complejos y técnicos como el uso de armónicos que conducen al clímax de la obra que acontece desde el compás 37 hasta el 67.

37 muta baqueta.
loop on pedal Loop activo/ sobre escribir. Muta Fl. alto

Bat.

Ride

Loop

44

Muta Flauta

pedal Loop activo/ sobre escribir.

mf

p

Fl. Contr.

Ride

Loop

49

Fl. Contr.

Ride

Loop

53

Fl. Contr.

Ride

Loop

57

Fl. Contr.

Ride

Loop

61

Fl. Contr.

Ride

Loop

64

Fl. Contr.

Ride

Loop

67

Bat. *ff*

Fl. Contr.

Ride

Loop

En la sección C sucede la re-exposición y se da el cierre del tema principal. Esta sección va desde el compás 68 al 76.

67

Bat. *ff*

Fl. Contr.

Ride

Loop

72

cresc.

Bat.

75

accel.

A tempo

espressivo molto appassionato ff mf

Fl. Contr.

Ride

Loop

Finalmente, tendremos una coda desde el compás 77 *al fine*. La duración de esta dependerá de la cantidad de compases que el ejecutante añade a placer debido a que ésta tiene la indicación de *rallentando*.

loop on

mp

78 Muta Baquetas. Acomodarse en la batería. Repetir a consideración sin exceder 4 repeticiones
loop off

Bat.

Fl. Contr.

Ride

Loop

5.4 El trabajo conjunto con el compositor

Al momento de realizar el encargo a Eduardo Gheno, mi petición fue solamente la realización de una obra para flauta y después de aceptar, él mismo me preguntó acerca de la idea que a mi me hubiera gustado desarrollar, a lo cual yo respondí diciendo que se sintiera en toda libertad de utilizar cualquier tipo de recurso con el que se pudiera contar.

Eduardo decidió incluir también en esta pieza una flauta alto, percusiones y medios electrónicos. Esta idea me pareció muy agradable pues, además de que era la primera vez que realizaba el encargo de una obra, sería también la primera que interpretara una pieza empleando medios electrónicos y percusiones ejecutadas por mí misma en el escenario.

Fue importante desde un inicio que Eduardo conociera y escuchara los efectos que pretendía escribir para la flauta además de hacer de mi conocimiento las pretensiones requeridas de mi parte con el empleo de las percusiones y los recursos electrónicos. Evidentemente esto es un gran para ambos, compositor e intérprete. Pero sin duda fue una idea que me agrado tanto que he puesto todo mi empeño para que se logre.

Para realizar este trabajo con el compositor es indispensable siempre estar con la mayor disposición con respecto a los cambios dentro de la pieza pues incluso ésta puede llegar a contar con modificaciones de último momento, si el compositor así lo desea.

Considero necesario decir que diversas situaciones surgirán en el trabajo de montaje final de la obra y que no quedarán plasmadas en este trabajo pero que sin duda estarán presentes en el estreno de la misma.

5.5 Dificultades y aportaciones técnicas interpretativas

Para trabajar las percusiones escritas en la obra busqué la guía del Mtro. Juan Gabriel Hernández que entusiasmado me la proporcionó. Me pareció interesante ese momento del proceso del montaje pues independientemente del trabajo rítmico que he desarrollado a lo largo de la carrera, ejecutar ritmos en instrumentos de percusión que no son de mi dominio, fue para mí como estar aprendiendo a hablar un nuevo idioma y considero ésta una de las dificultades mayores de *Espirales*.

Una segunda dificultad técnica importante de la obra es el uso de medios electrónicos de grabación manipulados por pedales, pues generalmente estas maniobras las lleva a cabo el ingeniero de sonido y en *Espirales* este trabajo lo debe hacer preferentemente el ejecutante. La posibilidad de que esta acción sea llevada a cabo por otra persona dependerá totalmente de si el ejecutante es capaz de integrarla en su ejecución o no. Me parece positivo que el compositor contemple ambas posibilidades pero que inicialmente promueva que el ejecutante extienda su panorama y amplíe sus capacidades por medio de la obra.

Este trabajo implicará un esfuerzo extra por parte del flautista pues en él radicara la ejecución y mutación de las dos flautas, percusiones y manipulación de pedales. La concentración a cada momento es indispensable además del estudio meticuloso de cada intervención de los diversos recursos.

Me agrada reconocer que por medio de esta pieza he redescubierto diversas capacidades musicales en mi persona además de que disfruto los resultados que escucho cada vez que la ejecuto.

A nivel interpretativo el ritmo base mencionado marca una pauta muy importante que se mantiene a lo largo de toda la obra y que, conforme ésta transcurre la intervención de las flautas como la activación del pedal de grabación dan un estilo propio a la interpretación; creo que la correcta interpretación en general de la pieza se basa en que cada recurso sea empleado de la forma correcta en el momento indicado mas allá de intenciones de interpretación personales.

Espirales, a mi parecer, es una obra que implementa recursos que la vuelven genuina y emocionante pero que deben ser cuidadosamente ejecutados para la obtención del resultado deseado por el compositor y el flautista.

No está de más decir que la grabación midi, sobre la cual puedo tener una idea del resultado final deseado poco se acerca al resultado de una ejecución en vivo. Esto me da el incentivo de lograr algo verdaderamente innovador con diversos recursos, los cuales nunca antes tuve oportunidad de ejecutar en un escenario.

BIBLIOGRAFIA

Arias, Antonio, “La obra para flauta de Mozart” en *Quodlibet*, revista de especialización musical, No.26, España, 2003.

Bolesav, Leopoldovich Iavonsky, *Suites de Bach para clave*, CLHSYA-XXI, Moscú, 2002.

Camino, Francisco, *Barroco: Historia, Compositores, obras, formas musicales*, Ollero & Ramos, Madrid, 2002.

Latham, Alison, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009.

Moore, Douglas, *Guía de los estilos Musicales*, Editorial, Taurus, España, 1962.

Partita en la menor para flauta, Prefacio, Urtext, Viena.

Quantz, Johan Joachim, *Essai d'un method pour apprendre a jouer la Flute traversiere* Berlín, [1752]. Fascímul. Ed. Zurfluh. París.1975.

Rampal, Jean Pierre, *Memoires, Musique, ma vie*, Ed. Laffont, Paris, 1991.

Robinson, Harlow, *Serguei Prokofiev*, Javier Vergara Editor, España, 1988.

Salazar, Adolfo, *Juan Sebastian Bach*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951.

Tranchefort, Francois Rene, *Guía de la Música de cámara*, Alianza Editorial, España 2005.