



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



## Facultad de Música

**Notas al programa**

**Obras de Michel Blavet, Philippe Gaubert, Vincenzo de Michelis,  
Johann Baptist Wendling, Samuel Zyman**

Que para obtener el título de:

**Licenciado en Música Instrumentista- Flauta**

**Transversa**

presenta:

**Diego Ávila Sánchez**

**Asesora de notas al programa:**

**María Diez-Canedo Flores**

**Asesor de Recital Público:**

**Miguel Ángel Villanueva Rangel**

Ciudad de México, Noviembre de 2018.



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.



# Agradecimientos

A mis padres

He tenido la fortuna de contar con unos maravillosos padres que me han dedicado todo su cariño y esfuerzo. Agradezco que sean tan diferentes y que me hayan regalado una educación tan completa. Sin ellos no sería quien soy.

Por otro lado, he contado con la suerte de tener unos maestros increíbles que me han transmitido su pasión y gusto por la música. Con ellos estaré eternamente agradecido. Con Esteban Palafox por su inagotable frescura y creatividad. Con María, Eunice y más reciente Vincent por su amor y trato tan artesanal de la música y finalmente con Miguel por su disciplina e incansable pasión.

# Índice

PROGRAMA .....	4
INTRODUCCIÓN .....	5
1. Michel Blavet. Barroco .....	7
1.1 Contexto histórico .....	8
1.2 Distintos estilos .....	10
1.3 Finales del periodo barroco francés .....	10
1.4 Influencias italianas en la música francesa .....	11
1.5 El Concert Spirituel .....	13
1.6 Michel Blavet .....	13
1.7 Análisis .....	14
1.8 Comentarios personales .....	22
2. Johann Baptist Wendling. Clasicismo .....	24
2.1 Contexto histórico .....	26
2.2 El arte y la música del siglo XVIII .....	27
2.3 El músico en la sociedad .....	29
2.4 Johann Baptist Wendling .....	30
2.5 Las sonatas .....	31
2.6 Conclusiones sobre el arte de la segunda mitad del siglo XVIII .....	33
2.7 Análisis .....	33
2.8 Comentarios personales .....	36
3. Vincenzo de Michelis. Romanticismo .....	38
3.1 Antecedentes históricos .....	38
3.2 El arte del siglo XIX .....	40
3.3 El virtuosismo .....	41
3.4 La flauta del siglo XIX .....	41
3.5 Vincenzo de Michelis .....	43
3.6 Análisis .....	44
3.7 Comentarios personales .....	48
4. Philippe Gaubert. Impresionismo .....	49
4.1 Contexto histórico .....	50
4.2 El Impresionismo .....	51
4.3 El Impresionismo en la música .....	53
4.4 Philippe Gaubert .....	54
4.5 Análisis .....	55
4.6 Comentarios personales .....	65
5. Samuel Zyman. Siglo XX en México .....	67
5.1 Contexto histórico .....	67
5.2 Arte mexicano del siglo XX.....	70
5.3 La música de siglo XX .....	72
5.4 Paradigma del arte moderno .....	72
5.5 Samuel Zyman .....	74
5.6 Análisis .....	75
5.7 Comentarios personales .....	83
BIBLIOGRAFÍA .....	84
ANEXO .....	88

# PROGRAMA

<b>Sonata para flauta y bajo continuo en Mi Menor “La D’Herouville” Op. 2</b>	Michel Blavet (1700-1768)
<i>Adagio</i>	13’
<i>Allemanda</i>	
<i>Rondeau. L’Insinuante</i>	
<i>Presto. Le Mondorge</i>	
<i>Giga</i>	
<b>Sonata No. 5 para flauta y bajo continuo en Mi Menor Op. 4</b>	Johann Baptist Wendling (1723-1797)
<i>Moderato</i>	7’
<i>Andantino</i>	
<i>Presto</i>	
<b>Estudio No. 13 para flauta sola Op. 25 en Fa Sostenido Mayor</b>	Vincenzo de Michelis (1825-1891)
	2’
<b>Sonata No. 3 en Sol Mayor para piano y flauta</b>	Philippe Gaubert (1879-1941)
<i>Allegretto</i>	12’
<i>Intermède pastoral</i>	
<i>Final</i>	
<b>Sonata No. 1 para piano y flauta</b>	Samuel Zyman (n. 1956)
<i>Allegro assai</i>	16’
<i>Lento e molto espressivo</i>	
<i>Presto</i>	

Duración total del programa: 50’

# INTRODUCCIÓN

Las obras seleccionadas para este programa de titulación fueron escritas en tiempos, estilos y contextos muy distintos. Este programa está organizando como un recorrido histórico de la música occidental para flauta desde principios del siglo XVIII hasta la actualidad. Pero ¿qué podrían tener en común cinco obras escritas en un periodo de trescientos años?

La principal línea con la que ligamos este trabajo es que todas estas obras están directa o indirectamente relacionadas con el paradigma del individualismo que se originó en torno a la Revolución Francesa de 1789. En opinión del sociólogo del arte Arnold Hauser (1968), el rompimiento con la tradición cultural de la corte fue un proceso largo y complejo que llevó a un cambio radical de público y por tanto también de gusto. Vemos a Beethoven como la figura que rompe con el sistema de patronazgo casi medieval hacia los músicos, sin embargo, desde principios del siglo XVIII hay indicios en el círculo artístico que nos dejan entrever cierta búsqueda para independizarse del ala aristocrática.

A consecuencia de la muerte de Luis XIV en 1715, se llegó el ocaso del absolutismo y en contraparte el decidido ascenso de la burguesía. Eran momentos de grandes cambios, choques y luchas por el poder, que finalmente desembocaron en la Revolución Francesa de 1789, la cual cambió por completo el orden social creando una nueva clase media educada que terminará por tomar las riendas de la creación artística.

Todos estos cambios se pueden percibir de una u otra manera en la música de Blavet y Wendling. En fechas tan tempranas como 1763, el filósofo Denis Diderot denunciaba los abusos del sistema de patronazgo y abogaba por una creación artística libre. Para Diderot el control del patrón sobre la creación era “un ataque a la autoridad profesional del artista, ya que el acto creativo había de ser la afirmación del creador que se dirigía a sí mismo, expresando libremente su propia naturaleza” (Downs, p. 31, 1992). También autores como Quantz o Rousseau procuraron buscar una reivindicación de la música en tiempos en los que se le consideraba un “entretenimiento agradable” (Bonds, 2006). Por lo que podemos decir que estas posturas radicales del siglo XVIII formaron parte de las bases filosóficas sobre las que se formó la visión de la música del idealismo alemán del siglo XIX.

Una de las características más evidentes en los artistas del siglo XIX es la nueva visión hacia ellos como genios creativos, acentuada además por la figura del músico virtuoso. Estos aspectos se pueden ver fácilmente en el compositor italiano, Vincenzo de Michelis. Su producción musical es testigo de una gran cantidad de fantasías de lenguaje virtuoso que nos habla del interés del público por este tipo de espectáculos. Hay que agregar que la influencia del idealismo alemán resonaba por toda Europa y tomó la supremacía filosófica y del arte en general, pero en especial de la música. En contraposición, tenemos como resultado el nacimiento del impresionismo francés, surgido en el último cuarto del siglo XIX. El impresionismo es muy significativo por ser una de las primeras corrientes artísticas que reflejan más claramente el individualismo de la modernidad. Para representar esta corriente se escogió la tercera sonata para piano y flauta de Phillip Gaubert publicada en 1922. Esta pieza se presenta bastante tardía dentro de la corriente del impresionismo, ya que en la pintura se considera al cuadro Impresión, Sol naciente de Claude Monet, exhibida por primera vez en 1874, como la primera obra impresionista. En el caso de la música, según algunos críticos de arte, se reconoce una corriente impresionista hasta 1894 por el estreno del Preludio a la siesta de un fauno de Claude Debussy. Sin embargo, se decidió tomar la sonata de Gaubert por ser una de las obras más emblemáticas para el repertorio flautístico dentro de esta estética.

La quinta obra, representativa de la actualidad, es la primera sonata para flauta y piano escrita en 1992 por el compositor mexicano Samuel Zyman. La importancia de esta sonata es la incorporación de un lenguaje fuertemente rítmico, con un uso de escalas modales en contraste con formas muy bien definidas y claramente tradicionales. Zyman es considerado por la crítica y por sí mismo como un compositor neo romántico.



# 1. Michel Blavet. Barroco

Fue el 11 de marzo de 1829 cuando Felix Mendelssohn reestrenó la obra de un compositor que llevaba olvidado casi un siglo. En la Alemania de ese tiempo se consideraba a la música como una forma de elevar el espíritu, casi como una religión, a la que vino muy bien la música de Johann Sebastian Bach. El redescubrimiento de Bach en el siglo XIX representa un hito en cuanto a la interpretación histórica. Sin embargo, pese a este redescubrimiento, el periodo barroco no dejó de ser considerado hasta cierto punto como primitivo; a Bach se le vio como a un genio adelantado a su época y por tanto una anomalía histórica. Lo curioso es que los contemporáneos de Bach lo habrían visto como a un músico conservador y hasta pasado de moda.

Pese a la revaloración de Bach en el siglo XIX, la visión simple y anticuada de la música barroca no cambió mucho. Fue hasta mediados del siglo pasado que surgió un nuevo interés por valorar y estudiar la música de los siglos XVII y XVIII desde sus fuentes y prácticas originales; gracias a este interés (aunque todavía hace falta mucho por descubrir) hoy en día se posee una gran cantidad de información que permite entender y explotar la riqueza expresiva de esta música. Sin embargo, surgen nuevos problemas. Es difícil enmarcar en un sólo término a un gigante cultural como el Barroco, además, hay que agregar que con los años se le han dado distintos significados y connotaciones al mismo término. Por estas razones, considero necesario hacer una breve revisión para poder definir a la música que atañe a este capítulo.

Se plantea el 1600 como el inicio del Barroco por situarse alrededor del nacimiento de la ópera (el estreno de *La Dafne* en 1598 y *Euridice* en 1600 de Jacopo Peri, así como *La Favola d'Orfeo* en 1608 de Claudio Monteverdi) y su fin, ciento cincuenta años más tarde, con el fallecimiento de J.S. Bach (1685-1750).

La palabra *barroco* proviene del portugués y significa: perla de forma irregular o bulbosa. A menudo se encuentra en textos que tienen que ver con la fabricación de joyas desde el siglo XVI en adelante. La aplicación más antigua del término en relación con el arte se encuentra en la música. Esto ocurre en una carta satírica sobre el estreno del *Hippolyte et Aricie* (1733) de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) en

París, impresa en el *Mercure de France*<sup>1</sup> medio año más tarde. El autor anónimo implícitamente sugirió que lo nuevo en la ópera era “*du baroque*” y se quejaba de que la música carecía de melodía coherente, era implacable en disonancias, y corría rápidamente por todos los recursos de la composición.

Más adelante, en el libro *Spectacle de la nature* (1746), Noel Antoine Pluche (1688-1761) es el primero en dejar una definición más clara. Pluche sostenía que la comparación de la música francesa y la italiana ya no dividía a los críticos; el problema ahora era entre los partidarios de la música “melodiosa” y la música barroca. Para Pluche, la música barroca era esencialmente música instrumental pura que, por carecer de texto no tenía significado y tampoco podría adquirirlo al imitar a la voz humana. Para él, como para las personas de su tiempo, el término *barroco* tenía una connotación peyorativa. El significado que se le daba era el de grotesco, irregular, extravagante, antinatural y apasionado (Palisca, *Grove Music Online*, 2017).

El uso de la palabra en el sentido de irregular y extravagante se siguió utilizando durante los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, los musicólogos de mediados del siglo pasado se dieron cuenta de que sólo una pequeña parte de las obras musicales comprendidas entre el siglo XVII y la primera mitad del XVIII encajaban dentro de esta descripción. Esto se ve más claramente al observar que durante este periodo existieron géneros musicales muy distintos entre sí como: la ópera, la fuga, sonatas, suites conformadas por danzas, entre muchos otros. Además de que es posible hacer distinciones entre un estilo barroco francés y otro italiano, por no mencionar el llamado “gusto reunido”. Aceptar el viejo uso del término equivaldría a decir que toda esta música simplemente es rara.

## 1.1 Contexto histórico

Para definir más objetivamente al arte Barroco es necesario remontarse hacia los orígenes, no tanto del término sino del periodo. Como bien se sabe, una de las principales preocupaciones de la Europa renacentista fue retomar los aspectos de la cultura grecolatina. En el caso de la música, a diferencia de la arquitectura o la literatura, no había ningún registro que pudiera decir con exactitud cómo era la música

---

<sup>1</sup> Revista francesa nacida a finales del siglo XVII y aún en circulación.

en la Europa clásica. Sin embargo, gracias a las reflexiones de un grupo de humanistas y músicos italianos de finales del siglo XVI llamados La Camerata (conformado entre otros por Vincenzo Galilei, padre del famoso astrónomo Galileo), se llegó a la conclusión de que la música que usaban en la antigüedad para cantar sus tragedias tenía que estar supeditada al lenguaje. Para Galilei la música polifónica del “mundo moderno” no podía conseguir la expresividad de la música “antigua” porque en la polifonía al sonar todas las voces al mismo tiempo, se anulan las unas a las otras. Él (siendo músico) pensaba que el poder expresivo de la música provenía de la imitación de los patrones del lenguaje (Walter Hill, 2010).

Esto indudablemente condujo hacia el desarrollo de la ópera, que para Nikolaus Harnoncourt<sup>2</sup> (1982) fue el impulso más importante de la época barroca. De igual forma, Harnoncourt consideraba a Italia la “patria del Barroco”, y a su vez una nación con una vocación innata para el teatro, lo que para él significa que la mayor parte de la música instrumental barroca es teatral.

El canto tenía que seguir la dicción y el ritmo natural de la palabra que estaban condicionados por el aspecto de cada momento; así, como un mismo afecto<sup>3</sup> a un mismo grupo de palabras, por decirlo así, se le asignaban naturalmente figuras melódicas y rítmicas semejantes. Estas se emplearon entonces conscientemente como elementos que, en conjunción con el texto, aunque pronto también sin texto, debían provocar las asociaciones correspondientes al contenido de las palabras o de las frases (Harnoncourt, 2006, p. 235).

De modo que la lengua influenció en gran medida a la música, y se tomó desde la literatura el concepto de retórica, entendida como “el arte del buen decir”, convirtiéndola en un recurso imprescindible, que le dio a la música un discurso con el poder de deleitar, persuadir o conmover.

Según López Cano:

Las artes de fines del siglo XVI se aproximaron con un nuevo impulso al fascinante mundo de las pasiones y los afectos del alma. Desarrollaron recursos para cautivar, atrapar, gestionar y orientar las respuestas afectivas

---

<sup>2</sup> Director de música del siglo XX pionero en la interpretación de música con instrumentos originales.

<sup>3</sup> Los *Afectos* o *Pasiones del alma*, son la vinculación de la música a «estados emocionales específicos»; estos ocuparon un lugar preponderante en los principios compositivos y en toda la actividad musical del Barroco. (López Cano, 2012, p. 47)

de sus espectadores. Los músicos de entonces sabían que ningún otro profesional tenía tanta solvencia para gestionar las pasiones de una audiencia que los oradores. La inmersión retórica de la teoría musical también pretendía aprehender los recursos de los oradores para dotar las obras musicales de un poder persuasivo inusitado, capaz de mover las almas de sus oyentes (López Cano, 2012, p. 16).

## 1.2 Distintos estilos

Hasta antes de la invención del tren, los viajes largos representaban un esfuerzo grandísimo y el trayecto de una ciudad a otra en el mejor de los casos tomaba semanas. La dificultad de comunicación dio como resultado diversificaciones culturales que se iban alejando cada vez más de su origen común, por lo que se puede diferenciar entre un estilo barroco italiano y uno francés. Sin embargo, según Harnoncourt, el origen de las diferencias estilísticas va mucho más allá de la simple dificultad de comunicación; con un poco de atención se puede ver cómo las diferencias coinciden «casualmente» con las fronteras políticas de las distintas naciones. Así que, las diferencias culturales (y por tanto, también musicales) son más bien reflejo de las mentalidades, temperamentos contrastantes e incluso la acentuación (prosodia) de cada idioma. Lo cual los llevó a una rivalidad cultural acérrima.

## 1.3 Finales del periodo barroco francés

Para poder hablar del estilo francés es imprescindible mencionar la figura de Luis XIV<sup>4</sup> (1643-1715) quien durante su reinado tuvo el poder centralizado de las artes. Aunque

---

<sup>4</sup> Gobernante francés y mecenas de la música, Luis XIV fue un rey muy cercano a las artes y especialmente a la danza. Era un gran bailarín y siempre tomaba los papeles principales en el ballet de la corte; es aquí donde tomó la imagen de “Rey Sol”, ligado con Apolo, dios del sol y de la música. Estableció una moda en la corte que fue copiada por los cortesanos y la burguesía (y que a su vez estimuló la producción de música para aficionados). Su temprano mecenazgo del maestro de baile y compositor Lully produjo *ballets de cour* cada vez más elaborados, seguido de una serie de *comédie-ballets* de gran éxito.

Con el interés y el apoyo del rey, surgieron instrumentistas virtuosos en la viola da gamba y el teclado, tipificados por Marin Marais y François Couperin, y, debido a su participación continua en la corte, llegaron a ser igualmente reconocidos como maestros.

Bajo la influencia de los grandes dramaturgos y actores de la época, los cantantes desarrollaron un estilo de ejecución altamente retórico. Desde finales de la década de 1680, hubo un florecimiento sin precedentes de tratados vinculados a las cortes, abordando cuestiones de interpretación y realización de prácticas musicales, a

la sonata que se analizará (*La D'Hérouville*) fue escrita unos 17 años después de su muerte, el legado de Luis XIV se mantuvo vigente hasta antes de la Revolución Francesa.

Tras un período de opulencia, exceso y exuberancia para el absolutismo, durante la década de 1680 empieza un lento declive del poder y la riqueza de Francia. Las guerras con el imperio español y los roces políticos con la Gran Bretaña debilitan cada vez más a la monarquía francesa. Esta situación tiene como consecuencia la pérdida del control centralizado de su monarquía sobre las artes.

Según Walter Hill, la vejez de Luis XIV, sumada a la muerte de su segunda esposa en 1683, y la de Jean Baptiste Lully<sup>5</sup> en 1687, lo alejan cada vez más de su antigua vanidad. Se vuelve progresivamente más apático a los festejos y al teatro. En cambio, tiene una vida cada vez más cercana a la religión, por lo que los espectáculos musicales ya no se representaban en Versalles sino en los palacios provinciales de Fontainebleau y Marly.

Tras la muerte de Luis XIV (1715), es su bisnieto, Luis XV de cinco años, quien lo sucede en el trono, por lo que tuvo que gobernar su tío, Felipe II de Orleans (1674-1723) hasta la mayoría de edad del nuevo rey en 1723. Este suceso debilitó aún más la autoridad y el poder del gobierno central francés (Walter, 2010).

## 1.4 Influencias italianas en la música francesa

Siguiendo a Walter Hill, vemos que aun con la retirada de Luis XIV de los actos públicos hubo cierta resistencia a la apertura hacia el estilo italiano. Durante la segunda mitad del siglo XVII, hubo cierta curiosidad e interés por la música italiana pero principalmente en el área de la música religiosa. No obstante, los nobles la

---

menudo en contraste con el estilo italiano prevaleciente, que dio como resultado la codificación de un sofisticado sistema de signos de ornamentación que tipificaron el estilo francés asociado con la corte de Luis XIV. (Rosow, *The New Grove Dictionary*, 2017).

<sup>5</sup> (1632-1687). Compositor francés de origen italiano, fue el primer compositor importante de la ópera francesa, el director omnipotente de la Ópera de París y el creador de la *tragédie en musique*. Fue llevado a París en 1646 para servir como *garçon de chambre* para la prima hermana del rey, la señorita de Montpensier, que deseaba practicar el italiano. Dejó el empleo en 1652 para ocupar un puesto en la corte del rey Luis XIV. Para entonces se había convertido un virtuoso del violín y consumado bailarín. En marzo de 1653, Luis XIV nombró a Lully *compositeur de la musique instrumentale* de la corte; Lully comenzó así una fructífera carrera como compositor de ballets para la corte, en la que también bailó junto al rey y los cortesanos.

recibieron con hostilidad, por tanto, las nuevas óperas de principios del XVIII siguieron la línea que había trazado Lully.

Sin embargo, un cambio de tradición era inminente. En el primer cuarto del siglo XVIII, una gran cantidad de *tragédies en musique*<sup>6</sup> y *opéras-ballets* muestran un creciente acercamiento estilístico a la ópera italiana. Tenemos como testigo de estas influencias el uso de armonías inesperadas, la incorporación del *aria da capo* especialmente en los *divertissements*<sup>7</sup>, junto a la forma binaria típicamente francesa y el uso idiomático de instrumentos *obbligato* en las arias.

En la música francesa se da un incremento gradual en el uso de elementos estilísticos provenientes de Italia, hasta llegar al punto en que las separaciones entre una y otra fueron poco claras. Uno de los primeros compositores fue François Couperin (1668-1733) quien, después de escuchar un concierto de Corelli en Roma, reconoció los méritos y su admiración por el "gusto italiano" e intentó reunir los dos estilos en sus conciertos *Les Goûts-réunis* publicados en París en 1724, junto a la sonata en trío *Le Parnasse* o *La Apoteosis de Corelli y Lully*; no obstante, su incorporación de ciertos elementos italianos, su estilo sigue siendo muy típicamente francés. Así se dio un acercamiento gradual hasta que en la siguiente generación de músicos se incorporó más exitosamente el estilo italiano. Está por ejemplo Jean-Marie Leclair (1697-1764) quien estudió en Turín, Italia, con Giovanni Battista Somis (1686-1763), y que más tarde trabajó con la figura italiana del violín, Pietro Antonio Locatelli (1695-1764).

Al igual que Couperin, Leclair combinó características francesas como: danzas, ritmos modulares ampliados y pequeños ornamentos con características típicamente

---

<sup>6</sup> La *tragédie en musique* (la ópera francesa) es una invención de Lully y su libretista Philippe Quinault. Comparte ciertas características con la tragedia de habla francesa de la época, especialmente su estructura de cinco actos y personajes heroicos generalmente tomados de la mitología antigua. Sin embargo, está mucho más cerca en espíritu de la pastoral francesa del siglo XVII. La *tragédie en musique* era una alegoría velada de la vida en la corte. Casi todos los héroes se pueden entender como un símbolo para el rey. Al dedicar *Persée* a Luis XIV, Lully se refirió al héroe como "la imagen de Su Majestad". Los trajes que llevaban las protagonistas femeninas eran poco más que vestidos de corte con una decoración exótica.

<sup>7</sup> Un término usado desde el siglo XVII, en parte como un equivalente al divertimento italiano. Generalmente un espectáculo, destinado al entretenimiento o la diversión. Cada acto de una *tragédie en musique* contiene un evento que sirve como excusa para el espectáculo puro, una "diversión" del diálogo dramático. Los *divertissements* son escenas de ballet en miniatura: sus componentes musicales, dramáticos y espectaculares fueron tomados de la tradición del ballet de la corte, que, a su vez, tomó prestado tanto del drama pastoral francés como de la ópera italiana (James R. Anthony and M. Elizabeth C. Bartlet, *Grove Online*, 2017).

italianas como: secuencias armónicas largas, retardos, ritmos motores, arpeggios, pasajes ornamentales rápidos y formas binarias unidas temáticamente (Walter, 2010).

## 1.5 El Concert Spirituel

El declive de la corte francesa obligó a los compositores a sacar su producción musical a la calle y encontró en los espectáculos públicos a una nueva audiencia. Ardal Powell (2002) nos dice que en 1725 Pierre-Danican Philidor (quien a principios de siglo había sido parte de ensambles de música en varias cortes) funda en París *Le Concert Spirituel*, una serie muy exitosa de conciertos públicos por suscripción, cuando las actuaciones de la *Académie Royale de Musique* y la *Opéra National de Paris* habían sido suspendidas. Esto dio cabida a una nueva generación de instrumentistas-compositores que ya no vivían del todo a expensas de la corte; ahora también, además de dar conciertos públicos, buscaban ganarse la vida dando clases y vendiendo su música a aristócratas y burgueses. Las nuevas figuras virtuosas favorecieron la sonata sobre la suite e introdujeron a la audiencia francesa nueva música con influencias provenientes de Italia y Alemania.

## 1.6 Michel Blavet

En el *Concert Spirituel* se desarrollaron figuras solistas entre las que surgió Michel Blavet. En la actualidad es reconocido como uno de los mayores virtuosos de la flauta en la primera mitad del siglo XVIII. Fue autodidacta y aprendió a tocar casi todos los instrumentos, pero se especializó en la flauta. Hizo su debut en el *Concert Spirituel* en 1726. Ardal Powell enlista algunas críticas sobre el efecto que causaron sus conciertos. En estos reportes se comenta que “la emocionante, exacta y brillante forma de tocar [de Blavet], hizo a la flauta aún más popular en Francia, donde el instrumento había sido tocado sólo en una forma lánguida” (Powell, 2002, p. 82). Una de las cosas que más impresionaban sobre su virtuosismo, y que vale la pena mencionar, era su habilidad para tocar afinado. Se decía que la afinación en la flauta era prácticamente imposible, y que Blavet fue el primero en poder hacerlo<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Hay que recordar que en esta época (así como en la corriente historicista de la actualidad) la afinación era distinta a como la entendemos hoy en día. Tocar afinado significaba que la entonación encajara perfectamente en la serie de armónicos naturales, particularmente con respecto a las terceras justas, contempladas en diversos temperamentos mesotónicos. En la actualidad se toca en *temperamento*

También hay críticas en las que se dice que la música que publicaba Blavet era mucho más sencilla a la forma en la que él tocaba. Publicar música era muy caro, solo los aristócratas y burgueses podían comprar una partitura, por lo que puede deducirse que esta música estaba dirigida a aficionados<sup>9</sup> pertenecientes a estas clases sociales, así que debían ser accesibles y agradables para ellos.

La colección opus 1 de Michel Blavet se publicó gracias a un privilegio otorgado por Luis XV en 1728 en el que tenía el permiso de publicar sonatas para flauta. Estas sonatas, entre las obras maestras del repertorio temprano de flauta de una llave, representan la exitosa transferencia de las sonatas para violín de compositores franceses como Jean-Baptiste Anet, François Duval, Jean Marie Leclair, entre otros. Las sonatas opus 2 muestran influencias de la suite francesa y de la sonata de cámara corelliana, y las de opus 3 exhiben un estilo galante más moderno (Zlaws, *Grove Music*, 2017).

## 1.7 Análisis

La tercera sonata Op. 2 para flauta y bajo continuo en Mi menor, titulada *La D'Hérouville*<sup>10</sup> es parte de una colección de seis sonatas para la misma dotación publicada en 1732. Como ya se ha mencionado, este tipo de obras estaban dirigidas a aristócratas o burgueses aficionados a la flauta. En este caso la colección de sonatas está dirigida a la Duquesa de Boullion, por esta razón también es posible ver algunas notaciones dentro de la partitura que muestran una preocupación incluso pedagógica. Por ejemplo, Blavet es el único compositor que usa un símbolo con forma de “h” para sugerir respiraciones que no interfieran (e incluso ayuden) con el fraseo de la música.

---

*igual* en el que los intervalos de semitono tienen exactamente la misma distancia unos con otros, lo que significa que ahora es lo mismo tocar un Mi bemol que un Re sostenido, pero en esta época no era así. De hecho, existe un modelo de flauta hecho por Quantz en el que hay una llave distinta para estas dos notas, así como también quedaron tablas de las distintas posiciones de notas enarmónicas con el fin de encontrar una relación interválica lo más perfecta posible. (Powell, 2002).

<sup>9</sup> Corremos el riesgo de mal entender el concepto de aficionado de esta época, pues muchos de los aficionados de la época —en las cortes, en las casas de los nobles aristócratas o de los nuevos burgueses— podían ser muy “profesionales” y muy formales.

<sup>10</sup> Hérouville es una comuna francesa situada en el departamento de Valle del Oise, de la región de Isla de Francia. En esta región, también existe un castillo con el mismo nombre, sin embargo, no existe relación entre éste y la pieza musical debido a que el castillo fue construido ocho años más tarde de la sonata.



También es importante recordar que el concepto actual de sonata<sup>11</sup> es muy distinto al de aquella época. Esta obra puede encajar mucho mejor con la idea de una suite que, en un sentido general, es un conjunto de piezas instrumentales que consta de varios movimientos en la misma tonalidad, los cuales se basan en las formas y estilos de la música de baile (Mangsen, *Grove Online*, 2001).

Aunque en las suites podemos encontrar frecuentemente cuatro danzas base (*allemande, courante, sarabande y gigue*), la conformación de una suite barroca se diversifica, agregando otras danzas “opcionales” como *gavotte, rondeau, bourée, loure, passepied, rigaudon, chaconne, passacaglia, mussette, minuet*, etc. Esta sonata, escrita en Mi menor, cuenta con cinco movimientos: 1. *La D’Herouville (adagio)*, 2. *Allemanda (andante)*, 3. *Rondeau. L’insinuante (gratioso)*, 4. *Le Mondorge. Tambourin (presto)* y 5. *Giga (allegro)*. Es importante mencionar que ya desde este punto se hace evidente la influencia italiana ya que los indicadores de tempo están escritos en italiano y no en francés.

Como ya se ha mencionado antes, en el discurso musical retórico y en la doctrina de los *afectos* había una vinculación de la música a estados emocionales específicos. Para llevar a cabo un análisis retórico de esta sonata se requería un trabajo muy exhaustivo y especializado que desafortunadamente no podemos realizar con todo detalle en estas notas, sin embargo, haremos algunos pequeños acercamientos con el objetivo de enriquecer el análisis armónico y proponer un abordamiento interpretativo más rico.

Para empezar, hay que mencionar que algunos autores reflexionaron sobre las cualidades afectivas de cada tonalidad. Según M. A. Charpentier (1670[?]) Mi menor es: afeminado, amoroso y lacrimoso. Para Johann Mattheson (1713) expresa dolor, reflexión, profundidad, tristeza. Finalmente, para Jean Philippe Rameau (1722) dulzura, ternura. Sin embargo, es importante mencionar que para el mismo Mattheson (1739) ninguna tonalidad puede ser tan alegre o triste que por sí sola no pueda representar el sentimiento contrario<sup>12</sup> (López-Cano, 2012).

---

<sup>11</sup>En el siglo XVII los términos sinfonía, sonata, canzona, se usaban a obras instrumentales multiseccionales cuyas partes podían ser fugas, canzonas imitativas, preludios alternadas con movimientos de danza, (las típicas danzas eran *allemande, courante*, etc).

<sup>12</sup> Toda la información sobre figuras retóricas fue tomada del Capítulo tres del libro *Música y Retórica en el Barroco* (2012) de Rubén López Cano.

El primer movimiento tiene una indicación de tempo *Adagio* que según Mattheson tiene un carácter de tristeza. Este movimiento tiene una función introductoria que muestra una melodía horizontal con un bajo que funge como acompañamiento. La estructura melódica de este primer movimiento está construida en base a la forma retórica *complexio* (compleción), que es la repetición del fragmento inicial y del fragmento final de una unidad en otra unidad (x...y/x...y/x...y/etc.) Esta figura retórica en la música tuvo distintos nombres que variaban según el tratadista, como: *epanalepsis*, *epanadiplosis* o *simplexe*, pero lo importante es que todos estos nombres servían para referirse al tipo de repetición conocido como *círculo retórico*. Esta primera frase cumple con el fin de un *precurso* que es un breve sumario condensado de fragmentos musicales que se desarrollarán más adelante.

SONATA III  
La Chérourville.

Avanzando un poco, sirviendo al *círculo retórico*, en el compás catorce tenemos la figura cadencial que se repite durante todo el movimiento, pero resuelve en Si mayor (dominante de la tonalidad).

Otro elemento importante (no en el movimiento sino en toda la obra) son las ornamentaciones escritas. En el siguiente fragmento (compás 5 y 6) tenemos un ejemplo claro.

En los últimos cuatro compases del movimiento se presenta una repetición literal de una célula musical. Para la retórica musical del barroco una repetición de este tipo es básicamente una insistencia “repetimos lo que no se ha entendido bien, lo que no queremos que se olvide, repetimos aquello que, por su importancia merece ser

subrayado (López-Cano, p.108)". Específicamente este tipo de repetición se llama *epizeux* (duplicación) y según Peachma (1593), al reiterar de forma inmediata se genera una tensión vehemente que impacta al oyente. Esta figura también está presente en los tratados de Gottshed (1730) y Mattheson (1739).



El segundo movimiento es una Allemande típica de su época con una estructura AABB. La sección A es considerablemente más corta que la B. Otra característica es que la sección A presenta el tema en Mi menor que es retomado en la sección B pero ahora en Si menor.

En el compás dos aparece un cromatismo en la melodía que es insistente durante todo el movimiento (este aparece en los compases, 15-16, 23-24 en la flauta y 29-30 en el bajo). Esto corresponde a la figura retórica conocida como *passus diriusculus*. A través del movimiento de segundas menores esta figura retórica afecta directamente la armonía creando disonancias.



A partir del compás veintiuno hasta el compás veinticuatro encontramos un *metabasis*, que es el entrecruzamiento de voces. Más adelante en el compás veinticinco tenemos un *Polyptoton* o *Mimesis*: repetición de un fragmento musical en otra voz.

tema de la flauta

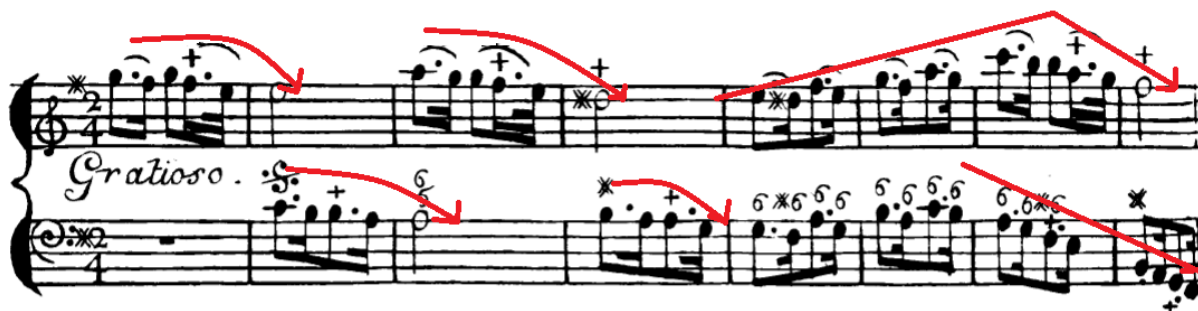
El tercer movimiento *Rondeau, L'Insinuante* (La insinuante) como lo dice su nombre tiene forma de rondó ABACA. Para empezar el nombre *L'Insinuante* corresponde a un *epiphonema* que según López Cano (2012) también es una figura retórica que desde el inicio sentencia un discurso musical, por lo que entendemos *L'insinuante* como un indicador de carácter. Por otro lado, debajo de la melodía se encuentra una palabra que dice *Gratioso*. Si tomamos el significado literal como gracioso y observamos la armonía y melodía de este movimiento, esta indicación puede llegar a ser muy confusa. El hecho es que, en términos modernos muy difícilmente este movimiento puede provocarnos gracia. La razón es que en el siglo XVIII *Gratioso* o en su forma francesa *gracieusement* también eran utilizados como indicadores de tempo. Por ejemplo, Rousseau en 1768 utilizó *gracieux* para traducir la indicación de tempo *andante*, también puede significar “ligero”, es decir, no lento. (Fallows, *Grove Online*, 2001).

Armónicamente el movimiento es muy estable, está en Mi menor salvo la segunda copla (sección C) que modula a Si menor.



Al igual que los movimientos anteriores este también está lleno de figuras retóricas de las cuales sólo daremos algunos ejemplos.

Durante todo el movimiento predomina una melodía descendente que corresponde a la figura retórica *catabasis* que para Kircher (1650) expresa situaciones deprimentes, sentimiento de inferioridad y humillación. Por otro lado, a lo largo del movimiento también encontramos la figura *anabasis* (figura contraria a la *catabasis*) por ejemplo, en los compases 5-7 tenemos una figura ascendente, elaborada con figuras de apoyaturas, que “balancea” y contrarresta la *catabasis*.



Incluso en la segunda copla (compás 43) encontramos otra *anabasis*, aunque esta figura no es exactamente ascendente porque regresa a la misma nota (do#-re, re-do# y fa#-sol, sol-fa#), pero se repite una 4ª arriba y cambia a valores de negras, contrastando con las figuras repetitivas de corchea con puntillo-dieciseisavo que predominan en el tema. Por otro lado, después de esta *anabasis* aparece un salto de sexta menor descendente que corresponde a la figura retórica *saltus duriusculus* (en la retórica música esta figura tiene una connotación negativa). Inmediatamente después encontramos el tema descendente, pero esta vez con la tónica en figura de blanca ligada al siguiente compás, que crea una disonancia con el bajo; los dos elementos anteriores provocan que esta sección sea la de mayor tensión a lo largo del movimiento.

Me parece importante destacar que las figuras punteadas en el tema descendente pueden dar una idea de insistencia repetitiva evocando la "insinuación" persistente. Además de que en la sección A las ligaduras de dos en dos enfatizan este carácter

mientras que en la sección B, las ligaduras en grupos de tres y uno y el registro más agudo, rompen con el carácter insistente de A.

El cuarto movimiento *Tambourin, Le Mondorge* hace referencia a un tipo de pandero francés y al tipo de danza popular de las villas y aldeas que se hacía con este instrumento. Una característica muy importante es que este tipo de danza está construida con ritmos binarios. La estructura de la obra es ABA donde A se presenta en Mi menor y B en Mi mayor.

La parte del bajo tiene una función muy percusiva que acentúa bruscamente el ritmo además de repetir varias veces una misma nota (generalmente la tónica o la dominante), por otro lado el ritmo de la melodía (negra, dos semicorcheas, corchea) crea un efecto particular de contratiempo (acento en el segundo tiempo, en las dos semicorcheas), en donde el tiempo fuerte (la negra) parece una anacrusa (sin serlo), como imitando un trino de pandero y un acento en contratiempo. Rousseau describió este tipo de danza como "una clase de danza muy de moda hoy en día en el teatro francés", y agregó que debe ser vivaz y bien acentuada (Little, *Grove Music Online*, 2001).

Posteriormente tenemos la sección en mi mayor que resulta en un cambio de carácter muy drástico debido a que no hay ninguna modulación. Cabe mencionar que según J. P. Rameau, Mi mayor tiene un *afecto* de magnificencia, canciones tiernas, alegres o grandilocuentes. Por esta razón, se sugiere suavizar la articulación y buscar un fraseo más lineal y menos rítmico en pro de dar una clara diferencia de carácter, esto se refuerza por el ritmo del bajo en negras con un pedal en la dominante (si), y un ritmo armónico más lento, más estático.



El quinto movimiento es una Giga, que es una de las danzas instrumentales barrocas más populares y un movimiento que, por lo general, cierra la suite. Normalmente las gigas están escritas en compases simples de subdivisión ternaria (por ejemplo: 6/8) con forma AABB. Aunque este tipo de danza es de origen británico se esparció por toda Europa y generó distintas diversificaciones según las tradiciones de cada país. Prueba de ello es que, por ejemplo, Johann Mattheson en *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713) dice que la giga inglesa tiene un afecto ardiente, ansioso y apresurado; es una furia efímera. Mientras que la giga italiana es velocidad e ímpetu extremo. En este sentido las gigas francesas también tenían diferencias considerables. Las gigas francesas tenían una textura imitativa y contrapuntística además de un fraseo irregular y un tempo más lento (6/4 en general), en cambio, su contraparte italiana era más rápida, de textura homofónica y ritmo armónico más lento.

Siguiendo la tendencia de su tiempo la giga de esta suite está más relacionada con el estilo italiano acercándose de cierta manera a la *tarantella* típicamente italiana. Por ejemplo, las escalas cromáticas descendentes del bajo (cc.1-3, 10-11) refuerzan el carácter más lineal y rápido de la giga italiana además de también podemos considerarlo un *passus duriusculus* (como el señalado en la *allemanda*).



## 1.8 Comentarios personales

Uno de los grandes problemas a los que nos enfrentamos los músicos de la actualidad es que, a diferencia de otras épocas, hoy en día tenemos la posibilidad de tocar música de tradiciones tan distantes como lo puede ser la lejanía que genera el mismo tiempo. Los músicos e investigadores dentro de la corriente conocida como interpretación o ejecución históricamente informada (EHI) han hecho grandes esfuerzos de recopilación de música y repertorios olvidados, investigación de prácticas de ejecución cuya tradición se ha perdido, además de preocuparse por la reconstrucción de instrumentos antiguos, esto nos permiten apreciar la música con sonoridades mucho más parecidas a las propias de su tiempo.

Entre otras cosas, los exponentes de esta corriente se han preocupado por realizar la música en réplicas de los instrumentos originales de su época y a la utilización de prácticas históricas de ejecución, gracias a esto, tenemos la oportunidad de explotar las riquezas expresivas propias de los instrumentos antiguos. Sin embargo, de este interés han surgido algunos malentendidos. En el caso específico de la escuela de la flauta moderna existe cierta renuencia a incorporar elementos estilísticos de la EHI debido a que se considera este tipo de interpretación como idiomática para la flauta travesa barroca mas no para la flauta moderna.

Desde mi punto de vista, esta idea surge porque una interpretación historicista contradice los estándares de la técnica flautística moderna (por ejemplo: la uniformidad de articulación, homogeneidad en el sonido, o el uso del vibrato como elemento fundamental del sonido por mencionar algunos) por esta razón, en la concepción de la flauta moderna, una EHI se considera como una imitación del traveso barroco.

Personalmente difiero de esta idea; considero que este rechazo corresponde a una cuestión de tradición más que a otra cosa. Prueba de ello es que -desde hace ya varios años- algunas de las figuras más sobresalientes en el mundo de la flauta



transversa moderna (como Patrick Gallois o Emmanuel Pahud) incorporan recursos históricos a sus interpretaciones.

Considero que incorporar los recursos expresivos de la EHI responde a las necesidades estilísticas de la música y que muchos de los recursos expresivos (como: el *messa di voce*, la incorporación de la gran variedad de articulaciones, el uso del vibrato solamente como recurso ornamental, tomar en cuenta la teoría de los afectos, etc.) son perfectamente realizables en la flauta moderna y aportan una mayor riqueza al lenguaje musical particular de cada estilo. Por esta razón el criterio para la interpretación de la música antigua debería responder, sí a las posibilidades idiomáticas de cada instrumento, pero siempre en función de las necesidades estilísticas de la música.

Por otro lado, una de las mayores riquezas de la EHI es la libertad interpretativa dentro de los parámetros del estilo. Así que, aunque sugiero seguir el discurso retórico que se planteó, hago una invitación a los instrumentistas modernos para acercarse a los tratados y a la corriente de interpretación históricamente informada con el fin de tener un criterio mucho más amplio para la interpretación.

## 2. Johann Baptist Wendling.

### Clasicismo

*Clásico* es uno de los términos más ambiguos dentro de la historia del arte debido a los extensos usos que se le han dado a esta palabra desde tiempos antiguos, lo que dificulta su etimología. La relación más directa con el sentido actual de la palabra proviene del siglo II d. C. en el que un escritor romano llamado Aulus Gellius hizo testimonio de que en la división de las clases sociales se llamaba *classicus* a aquellos que pertenecían a la clase más elevada. El término se extendió a la literatura donde, en sentido metafórico, se llamó de igual forma a los escritores considerados superiores; así mismo, llamaron *proletarius* a aquellos escritores de un rango menor. En el Renacimiento un escritor *clásico* se seguía considerando un escritor excelente con la pequeña diferencia de que sólo los escritores antiguos se consideraban excelentes. Esto condujo a pensar que un escritor clásico era un escritor antiguo.

De este uso se desprende un sinfín de connotaciones que dificultan el uso de la palabra. Por ejemplo, en el arte, *clásico* se interpreta como excelente o universalmente reconocido. En cambio, en el sentido histórico de “antiguo”, se puede llamar clásico a aquello que se refiere a las culturas griega y romana; pero también se dice que aquello que imita a estas culturas es algo *clásico*; por otro lado, los ojos modernos han visto al arte grecolatino como *equilibrado*, así que si una expresión artística es *equilibrada* puede ser considerada como *clásica* incluso si no deriva del arte antiguo; otro uso frecuente es llamar *clásico* a aquello que sigue las reglas prescritas.

En el caso de la música el *periodo clásico* se enmarca a mediados del siglo XVIII. El uso de clásico en el arte de este periodo se dio en el sentido de imitar los modelos que dejó la cultura grecolatina, sin embargo, esta acepción no es aplicable a la música, ya que como ya hemos mencionado en el capítulo anterior, en la música no existían modelos que imitar de la antigüedad. Se conoce como *música del clasicismo* en el sentido de una búsqueda por el equilibrio formal (Dziemidok, 2001).

La discusión en torno a lo *clásico* dentro de la música no acaba ahí, y de hecho se pone aún más complicada. Una de las razones es que no existen divisiones temporales tajantes para ordenar los períodos históricos, ya que los cambios culturales son lentos y para nada uniformes, lo cual dificulta saber con claridad

cuando empieza una corriente y cuando termina la otra. Según William Fleming: “El impulso del estilo barroco tuvo la fuerza suficiente para alcanzar gran parte del siglo XVIII. Nuevas dinámicas sociales, nuevas ideas, nuevas corrientes estéticas se hermanaron para originar en algunos casos una confluencia de las corrientes importantes barrocas, y en otras, la formación de nuevas” (Fleming, 1989, p. 270).

Sin embargo, podemos encontrar autores como Charles Rosen quien piensa que efectivamente existen divisiones muy claras y vemos en el espíritu del clasicismo una preocupación general por el desarrollo de una forma:

El fraseo de finales del siglo XVIII es marcadamente periódico y se presenta en grupos claramente definidos(...). Pero el hecho de imponer este nuevo sistema periódico al movimiento musical y desdibujar la progresión interna de dichos movimientos mediante las nuevas figuras del acompañamiento [como el bajo de Alberti<sup>13</sup>] significaba que el sentido lineal del estilo clásico se transfería a un nivel superior y tenía que percibirse como continuidad de toda la obra y no como la sucesión lineal de sus elementos. (Rosen, 2003, p. 34)

Para Rosen —desde una postura puramente musical—, la culminación del Clasicismo llega hasta Mozart, Haydn y Beethoven y como veremos al final de este capítulo su definición más extensa del término sólo es aplicable a estos tres compositores. Pero antes revisaremos otro punto de vista que es el de las corrientes musicológicas que piensan la música desde un punto de vista social.

Parece contradictorio, pero para el musicólogo Philip G. Downs (1998) un problema para definir al clasicismo es el exceso de información que tenemos sobre el siglo XVIII. Tanto así, que probablemente en la actualidad conozcamos más del siglo XVIII de lo que sabían globalmente en su contemporaneidad. En la actualidad es posible ver diferentes estilos y posturas artísticas que convivían al mismo tiempo reflejando distintas corrientes de composición función y pensamiento. Para contrarrestar esta inercia existen conceptos como *Rococó*, *Preclásico* o *Estilo Galante* que tratan de diferenciar el *estilo clásico*, no obstante -según el autor- puede llegar a ser confuso.

---

<sup>13</sup> Tomando su nombre de Domenico Alberti (c1710-1746). Es una figura acompañamiento que usaban los tecladistas en la mano izquierda. Consiste en tríadas cuyas notas se tocan alternadas. (Fuler, *Grove Music Online*, 2001)

Downs en vez de definir un *estilo clásico*, aboga por hablar de un arte del siglo XVIII que es íntegro y complejo, y para su mayor entendimiento propone subdivisiones temporales en pro de dar una visión del desarrollo que se llevó.

Para esta investigación se ha decidido tomar como base la visión de Downs. En ésta vemos que las delimitaciones de los periodos suelen ser un tanto arbitrarias y artificiales, pero sin duda son útiles para ayudarnos a tener un panorama general del contexto de cada obra. Aunque también complementaremos con la visión del filósofo Ramón Xirau (2010) quien piensa que en la Ilustración no se desarrollaron grandes sistemas filosóficos como los del siglo XVII o los que llegaron posteriormente con Kant o más tarde con Hegel; sin embargo, existen tendencias trazadas identificables, lo cual (en sus propios términos) también es aplicable a la música. Para esto, tomaremos como contexto a la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII y hasta antes de la Revolución Francesa para entender el entorno en que se desarrolló la obra de Johann Baptist Wendling.

## 2.1 Contexto histórico (1750-1789)

En Europa, uno de los cambios más significativos del siglo XVIII con respecto al siglo anterior, fue la nueva confianza en la ciencia. El racionalismo barroco estaba limitado a pocas personas. Sin embargo, en el siglo XVIII el conocimiento se convirtió en propiedad común de las clases cultas, haciendo accesibles los descubrimientos científicos de Newton y las teorías sociales de John Locke. Así que el Racionalismo creció para dar origen al movimiento conocido como Ilustración (Fleming, 1989).

El modelo del universo que establece Newton a principios de siglo da a buen número de pensadores la idea de que, por fin, se ha descubierto una ley sencilla y absoluta mediante la cual puede entenderse el orden que Dios ha puesto en el mundo. De ahí que, al percibir el éxito de las leyes newtonianas, filósofos, psicólogos, biólogos y economistas quieran encontrar, para sus campos respectivos, una ley semejante capaz de explicar con sencillez la entraña de la realidad. (Xirau, 2010, p. 286).

Estas ideas terminaron por desembocar en un escepticismo religioso que llevó al ateísmo entre los intelectuales y las nuevas clases comerciales, además del cuestionamiento hacia las instituciones políticas. Ahora había desconfianza en aquellas personas que, en épocas anteriores, se habían considerado elegidos de Dios. Así que, inevitablemente, se puso en tela de juicio a los sistemas monárquicos (Downs, 1998).

Ya desde finales del siglo XVII es posible ver un sentimiento de inconformidad hacia la aristocracia; en el libro publicado en 1688 *Les caractères* del filósofo Jean de la Bruyère (1645–1696) se demuestra al público y a Luis XIV cuán lejos del ideal estaba su monarquía y cómo sus ansias de gloria habían reducido a la miseria a sus súbditos. De la Bruyère muestra signos de subversión haciendo preguntas como: “¿El rebaño hace al pastor o el pastor hace al rebaño?” (citado por: Downs, 1998, p. 18). Este tipo de ideas fueron fuertemente difundidas gracias a *L'Encyclopédie* francesa publicada en 1751 bajo la dirección de Diderot y D'Alembert. *La Enciclopedia* fue el instrumento de los pensadores franceses en contra de las ideas tradicionales. La actitud general de los enciclopedistas puede ser calificada de actitud crítica “Ahora bien, es esta actitud crítica la que más claramente define al Siglo de las Luces” (Xirau, 2010, p. 290).

## 2.2 El arte y la música del siglo XVIII

Las artes se estaban cimentando sobre las ideas del empirismo, en donde la inteligencia no nacía de un conocimiento innato, de la moralidad o de Dios, sino que se desarrollaba a través de la experiencia de los sentidos en la vida diaria, acentuado por la herencia grecolatina de la mimesis<sup>14</sup>.

Además, una característica es que en el siglo XVIII se adoraba la idea de lo artificial. Por ejemplo, en Francia se consideraba al palacio y el parque de Versalles una maravillosa demostración de la habilidad humana para ordenar su entorno. En efecto, la habilidad de la jardinería consiguió construir un paisaje ordenado por la mano del hombre que se alzaba más allá del horizonte; todo lo que estaba a la vista había sido modificado (Downs, 1998).

En contraposición a este ideal de lo artificial, como parte de la herencia de la cultura grecolatina también hubo un interés especial por la naturaleza. En el arte antiguo se veneraba el poder creativo de la naturaleza y se desarrolló la corriente artística conocida como la mimesis.

“Ellos [los griegos] se dieron cuenta de que ésta [la naturaleza] evoluciona de un modo ordenado y determinado, y según ellos ambos atributos eran los fundamentos por los que tenía que ser aceptada de un modo supremo. Si la naturaleza es ordenada y determinada, por ese mismo hecho -pensaban- es entonces bella. Por

---

<sup>14</sup> En la estética clásica, corriente artística que tiene como finalidad esencial la imitación de la naturaleza (Real Academia de la Lengua Española, 2017)

ese mismo hecho constituye también un modelo para la gente, especialmente para los artistas” (Dziemidok, 2001, p.329).

En el siglo XVIII el interés por la naturaleza fue un poco distinto ya que se reconocía su belleza estética, pero se veía a la creación humana como algo superior:

la naturaleza comenzó a valorarse más por su belleza visible que por su poder creativo y la inmutabilidad de sus leyes: El culto racionalista de la naturaleza volvió de nuevo a los encantos visibles de la naturaleza, al color, a la diversidad, y a la eterna novedad de la naturaleza que tanto admiraban los prerrománticos. [Sin embargo] La teoría naturalista estaba dispuesta a reconocer que el arte, aunque tome como modelo a la naturaleza, puede ser superior a ella. (Dziemidok, 2001, p.333).

Para ver esto más claramente, basta con citar a Goethe, quien definía una obra de arte como una “obra suprema de la naturaleza ejecutada por el hombre de acuerdo con las leyes verdaderas de la naturaleza” (Dziemidok, 2001, p.333).

Para los filósofos James Harris (1709-1780) y Charles Batteux (1713-1780) el arte debía provenir de la experiencia de la realidad; más que una inspiración, el arte tenía que ser una copia de la realidad, aspirando a ser confundido con la naturaleza misma. La diferencia entre arte y naturaleza radicaba en que al arte lo percibimos a través de dos sentidos aislados; la vista y el oído, mientras que para poder percibir a la naturaleza necesitábamos de todos ellos. Sin embargo, Batteux decide ir mucho más lejos y para él, incluso la imaginación de monstruos y pesadillas eran transfiguraciones salidas de la experiencia con la realidad (Downs, 1998).

Batteux tuvo una opinión bastante interesante sobre la música. Bajo la premisa de que la música debía expresar algo, la música sin texto estaba en desventaja, pero la música sin palabras no dejaba de ser música. Por esta razón Batteux reflexiona sobre la posible existencia de un significado en el tono de voz, que es anterior a la palabra, lo cual se trasladó a la música y empezó a darle un lugar a la música sin texto. A lo que agrega “Si dijera que no siento placer en un discurso que no comprendo, mi confesión no tendría nada de singular. Pero permítame atreverme a decir lo mismo de una pieza de música (citado por: Downs, 1998, p. 21)”.

Es interesante notar que hay un parecido de las ideas sobre música de Batteux con las del filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804). En su clasificación sobre las bellas artes, coloca a la música instrumental muy por debajo de la música vocal por carecer de texto. Para Kant la música instrumental tenía un origen común con el

lenguaje hablado, pero al ser una suerte de balbuceo no pertenece sino al mundo de los sentidos y queda excluida de la razón. Curiosamente, más tarde filósofos como E. T. A. Hoffmann (1776-1822) y F. W. Joseph von Schelling (1775-1854) de igual manera hablan de la música como un *metalenguaje*, pero este *metalenguaje* trasciende al lenguaje y va al mundo de las ideas. Esto fue una pieza fundamental para el desarrollo del idealismo alemán del siglo XIX (Mark Evan Bonds, 2016).

## 2.3 El músico en la sociedad

El papel del músico en la sociedad estaba muy desvirtuado. Gracias a la imprenta los escritores logran desvincularse de la aristocracia<sup>15</sup>. Sin embargo, en el caso de la música, el antiguo sistema de patronazgo, donde el artista dependía de un protector que aseguraba sus necesidades vitales, no desapareció. En un momento en que aún perduraban muchos de los elementos que caracterizaban a una estructura social de carácter feudal, el músico, en términos generales, consideraba que el servicio al rey o a un noble era una meta respetable en la vida. A pesar de la reciente práctica de los conciertos públicos y de la publicación independiente de música estos no representaban ingresos suficientes, así que no tenían mayor opción que seguir ligados a la corte (Downs, 1998).

Esta poca valoración del músico, como ya hemos mencionado, en parte fue debido a las ideas filosóficas en boga y tuvo serias repercusiones en la vida de los compositores. Como dice Downs, resulta impactante para nosotros saber que un compositor como C.P.E. Bach recibía un salario diez veces menor que el de una cantante italiana dentro de la corte de Federico “el Grande” o peor aún, que Haydn en su juventud, además de tocar, hubiese tenido que desempeñar una gran variedad de servicios domésticos para el compositor y cantante Nicola Porpora, quien lo había contratado para acompañar a sus alumnos.

---

<sup>15</sup> En Inglaterra se edita el primer diario en 1702 llamado el *Daily Courant*. El escritor puede vivir de sus libros, primero bajo el patrocinio del Estado, y más tarde bajo el patrocinio más anónimo de los editores y las casas editoriales (Ramón Xirau, 2010).

## 2.4 Johann Baptist Wendling

(Ribeauvillé<sup>16</sup>, 1723 - Munich, 1797). Fue un flautista y compositor alemán de sólida tradición familiar dentro de la música. Aprendió a tocar el pífano y tanto su padre como su abuelo eran músicos. Desde aproximadamente 1745 hasta 1752, Wendling fue el maestro de flauta del duque Christian IV de Deux-Ponts (ahora Zweibrücken, colindando con Francia), con quien viajó a varias cortes europeas, logrando fama internacional; actuó con éxito ante el Rey Federico<sup>17</sup> “el Grande” en Berlín en 1749 y, al igual que Blavet, participó en *Le Concert Spirituel*, tanto como solista como con su esposa Dorothea Spurni, reconocida cantante. En 1752 se convirtió en primera flauta de la orquesta de la corte de Mannheim (bajo la dirección de Johann Stamitz) y fue uno de los miembros mejor pagados. Durante la década de 1760, visitó regularmente París debido a la publicación de sus composiciones y allí ganó una excelente reputación como profesor. A partir de 1771 pasó una temporada en Londres donde actuó como solista, pero también colaboró con J.C. Bach en conciertos de música de cámara (Gunson, *Grove Music Online*, 2001).

Wendling tuvo una relación muy cercana con W. A. Mozart. Desde 1777 lo apoyó en Mannheim por poco más de un año, incluyendo su provisión de comidas y una habitación con un piano para componer. La madre de Mozart agradeció a Wendling diciendo que cuidaba del pequeño Mozart como si fuera su propio hijo.

Existe evidencia sobre la posible colaboración entre Mozart y Wendling en el concierto para flauta en Re mayor K. 20. Se cree que en este concierto Wendling escribió la parte solista y Mozart la orquestó. Sin embargo, distintos musicólogos se rehúsan a aceptar esto. Lo que es un hecho es que Wendling fue una influencia muy importante para Mozart; en sus cuartetos y conciertos para flauta es posible reconocer ciertas figuraciones virtuosísticas y giros típicos de la obra de Wendling (Shaver-Gleason, 2016).

---

<sup>16</sup> Ribeauvillé en francés, Rappoltsweiler en alemán. Ubicado en la región de Alsacia. Región cultural e histórica cuyo territorio ha sido disputado por más de trescientos años entre Francia y Alemania. En tiempos de Wendling era territorio alemán, pero en la actualidad forma parte de Francia. Está situada geográficamente en el noreste del territorio moderno de la Francia continental, en la orilla izquierda del río Rin en su curso superior adyacente a Alemania y Suiza.

<sup>17</sup> Federico de Prusia (1712, 1786). Monarca alemán y mecenas de las artes. Debido a su afición por la flauta transversa hoy en día tenemos una gran cantidad de música para este instrumento proveniente del siglo XVIII. Uno de los músicos favoritos de su corte fue J. J. Quantz (1697-1773) quien para Ardal Powell es la figura más importante de la historia de la flauta transversa.



Wendling fue uno de los flautistas más famosos del siglo XVIII, reconocido por su virtuosismo y expresividad, ovacionado por personajes como Leopold Mozart y Christian Friedrich Daniel Schubart<sup>18</sup>. Por ejemplo, tras haberlo escuchado en 1773, Schubart lo describió como: “un excelente flautista que combina los principios de una ejecución refinada; su actuación es clara y hermosa, y su sonido, completo e incisivo en los registros bajo y alto” (citado por: Gunson, *Grove Music Online*, 2001). También, Wendling fue el único flautista extranjero reconocido por la difícil prensa francesa. Su influencia como intérprete se puede encontrar en los trabajos de J.C. Bach, Mozart y Holzbauer<sup>19</sup>. Muchas arias fueron compuestas para Wendling y su esposa, además, su actuación conjunta fue varias veces elogiada en el *Mercure de France* (Gunson, *Grove Music Online*, 2001).

## 2.5 Las sonatas

No es la intención de este trabajo ahondar en la historia de la sonata, sin embargo, es indispensable hacer una breve mención que nos dará un panorama más amplio para ayudarnos a comprender mejor la música de la Ilustración y el papel que jugó Wendling. Como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, el concepto actual de sonata no es aplicable para las obras provenientes de la primera mitad del XVIII que tienen este mismo nombre. Pero es sorprendente ver que, aunque la forma sonata es considerada la mayor contribución del *Clasicismo* a la historia de la música, este término tampoco es aplicable a la gran mayoría de la música del siglo XVIII ya que, de hecho, la forma sonata era hasta cierto punto una rareza.

La definición actual que tenemos de forma sonata proviene de tratados de composición de tres autores del siglo XIX Antonin Reicha (1826), Adolph Bernhard Marx (1845) y Carl Czerny (1848). El objetivo de estos tratados no era el de hablar teóricamente de la práctica musical del siglo XVIII, sino plantear modelos de composición que fueran fácilmente aplicables para escribir nueva música.

---

<sup>18</sup> Crítico de la política de su tiempo, era amigo personal de Schiller. Tanto es así que su ensayo “*Zur Geschichte des menschlichen Herzens*” (En torno a la historia del corazón del hombre, 1795) sirvió de base para la obra “*Die Räuber*” (Los bandidos) de Schiller. En el año de 1806 se publicó su ensayo “Ideas sobre la estética de la Música”. Franz Schubert compuso su obra “*Die Forelle*” a partir de uno de los textos de Christian Schubart.

<sup>19</sup> Ignaz Holzbauer (1711-1783) fue un exitoso compositor de su tiempo, en 1751 fue maestro de capilla de la catedral de Mannheim.

El objetivo de esa definición no consistía en entender la música del pasado, sino en plantear un modelo para la producción de nuevas obras. Esa definición no fue buena para el siglo XVIII debido a que nunca se trató de que lo fuese (Rosen, 2004, p.15)

Estos tratados de composición describían más o menos las formas que utilizó Beethoven. Aquí podemos destacar que tanto Mozart como Beethoven fueron grandes admiradores de Haydn (1732 -1809) quien, tal vez no fue el primero en desarrollar la forma sonata tal cual la entendemos hoy, pero sí el primero que más la explotó. Recordemos que Haydn es conocido como el padre de la sinfonía siendo esta una formulación de la forma sonata. Es por esta razón que Charles Rosen consideran a Haydn, Mozart y Beethoven como los pilares sobre los que se sostiene el clasicismo musical. Sin embargo, esto no quiere decir que las formas composicionales de estos autores hayan sido las preponderantes de esta época (Rosen, 2003).

Claramente, la sonata significaba muchas cosas diferentes para los autores del siglo XVIII, variando según el punto de vista particular adoptado: formal, estético o incluso nacional, pero podemos ver que en general intercalaban movimiento rápido-movimiento lento.

A mediados del siglo XVIII, la sonata fue un importante laboratorio para el cambio estilístico, desde el barroco tardío hasta el estilo galante. El estilo galante, que alcanzó su apogeo durante las décadas de 1750 y 60, favoreció un enfoque totalmente diferente al que había ofrecido el estilo barroco. Las melodías se organizaron en frases cortas de dos o cuatro compases, dispuestas en patrones simétricos y cerrando con cadencias imperfectas y perfectas. Otras características de la melodía galante fueron su lirismo, ritmos punteados, uso afectivo de silencios, contraste de la dinámica y la articulación. Las características de textura incluyen una marcada ausencia de polifonía y especialmente de imitación fugal, tendiendo en cambio hacia una simplicidad y transparencia de presentación, además la armonía en la música galante es menos densa y variada que en la barroca. Muchos de estos elementos también forman parte del estilo clásico (Mangsen, *Grove Music Online*, 2001).

## 2.6 Conclusiones sobre el arte de la segunda mitad del siglo XVIII

La visión que mejor engloba los aspectos que hemos estado revisando a lo largo de este capítulo es la del sociólogo del arte Arnold Hauser:

El siglo XVIII está lleno de contradicciones. No sólo su actitud filosófica vacila entre racionalismo e idealismo; también sus propósitos artísticos están dominados por dos corrientes contrarias, y tan pronto se acercan a una concepción severamente clasicista como a otra desenfrenadamente pictórica. Y lo mismo que el racionalismo de la época, también su clasicismo es un fenómeno difícilmente definible y sociológicamente equívoco, puesto que está sostenido alternativamente por estratos sociales unas veces aristocráticos y otras veces burgueses, y termina desarrollando el estilo artístico representativo de la burguesía revolucionaria. (...) el sentido de la vida de la aristocracia encuentra en sí una expresión más inmediata en el barroco sensualista y exuberante que en el sobrio y seco clasicismo. La burguesía de mentalidad racionalista, disciplinada y moderada prefiere, por el contrario, las formas artísticas sencillas, claras y sin complicaciones del clasicismo, y se siente tan escasamente atraída por la confusa e informe imitación de la naturaleza como por el petulante arte imaginativo de la aristocracia (Hauser, 1994, p. 201).

## 2.7 Análisis

Podemos decir que, aunque hay elementos en Wendling que son difícilmente definibles entre barroco, galante y clásico, en realidad, su obra es un claro ejemplo del tipo de música que se hacía en la Ilustración. Aun así, de una forma un poco más modesta, contribuyó a la historia de la música. Wendling fue un personaje muy importante para el desarrollo técnico de la flauta transversa debido a que muchas de las obras para flauta de los compositores más importantes de su tiempo fueron escritas para él. Por otro lado, durante un tiempo fue un sostén económico y una influencia musical para Mozart.

Wendling escribió y publicó su tercer catálogo de sonatas Gun 17 Op. 4 en 1774, dedicado al duque de Abingdon<sup>20</sup>. Estas sonatas, son ejemplos típicos de su época. Como vimos anteriormente estas sonatas ya no usan nombres de danzas como indicadores de carácter, en su lugar solo usan indicadores de tempo como: Andante, Adagio, Allegro, etc.

---

<sup>20</sup> Willoughby Bertie (1740-1799), cuarto duque de Abingdon. Bertie fue un mecenas de la música. Su cuñado Giovanni Gallini lo puso en contacto con J.C. Bach y Carl Friedrich Abel, logrando así involucrarse fuertemente en sus carreras. Durante su tiempo en Inglaterra (1791-1792, 1794-1795), Abingdon también fue un mecenas de Haydn. Además, fue compositor, a este conde se le atribuye la composición de ciento veinte obras musicales.

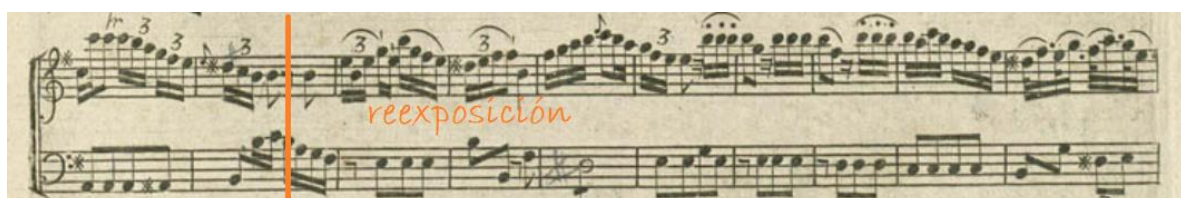
El primer movimiento tiene una estructura AABB. La primera melodía se presenta en Mi menor, pero modula a Sol mayor en el compás veintiuno, por lo que podemos decir que tonalmente es muy estable. Desde los primeros compases vemos las características de una sonata en estilo galante: tresillos intercalados con puntillos, ritmos lombardos, silencios expresivos, contratiempos, apoyaturas, seisillos; bajo simple con notas repetidas, ritmo armónico lento y articulación de puntos por debajo de ligaduras.



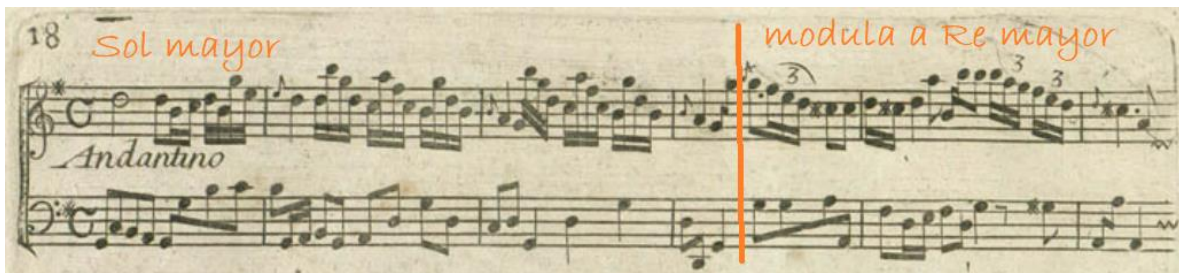
La segunda sección en el compás 31 muestra una melodía en Sol mayor que es contrastante a la de la primera sección, pero rápidamente modula a Mi menor.



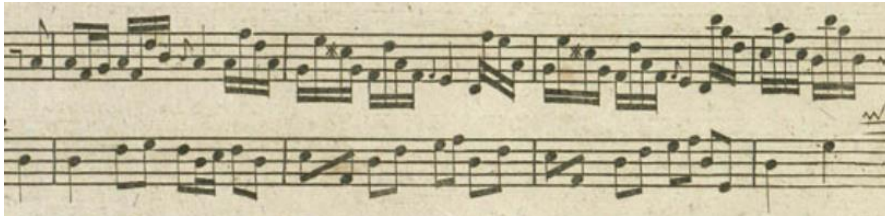
Más adelante en el compás cuarenta y uno tenemos una reexposición que presenta el mismo material que al inicio con la diferencia de que ahora permanece en Mi menor.





El segundo movimiento tiene una indicación de tempo andantino, la melodía tiene muchos saltos y arpeggios que la acompañan, armónicamente es muy estable y tiene una estructura AB donde en la sección B se presentan los elementos de la sección A con algunas variaciones.



En el compás dieciséis se presenta este mismo tema en Re mayor.



Un elemento importante de este movimiento es que en la melodía es recurrente el uso de la figura , al espejo  o su variación con tresillos. Por ejemplo:



El tercer y último movimiento tiene una indicación de tiempo *presto*. Este movimiento tiene una estructura AABB.

Otro elemento destacable es que en varias ocasiones se presenta la primera frase con distintas ornamentaciones. Por ejemplo, el compás diecisiete donde aparece una variación del tema en Sol mayor.



Más tarde, la sección B (compás 38) comienza con un cromatismo en la melodía que termina por conducir hacia el tema principal en la tonalidad original (compás 54).



## 2.8 Comentarios personales

Esta sonata es difícil de clasificar debido a que se encuentra en un momento histórico conflictivo entre dos formas distintas de entender el mundo. Esto se ve reflejado en la música en distintos grados. Por un lado, aunque la práctica del bajo continuo no desapareció en la segunda mitad del siglo XVIII ya no era tan común, por lo que realmente podemos considerar este elemento como un vestigio del periodo barroco. Por otro lado, como ya habíamos mencionado, en el primer movimiento encontramos una melodía compuesta por tresillos intercalados con puntillos, ritmos lombardos, silencios expresivos, contratiempos, apoyaturas, seisillos, además de una gran simpleza en la línea del bajo; todos estos elementos están presentes en el estilo galante. También podemos sumar la simplicidad armónica: modulación menor-mayor-menor y el acompañamiento en octavos del primer movimiento que están mayormente ligados al estilo clásico.

Wendling contaba con cincuenta y un años cuando escribió esta sonata (1774). Para esa fecha el tratado para flauta transversa más importante seguía siendo el que escribió Quantz en 1752. Por esa razón se sugiere tomar este tratado como una referencia importante para la interpretación de esta obra. Debido a la cercanía temporal otras composiciones que es necesario tomar en cuenta a fin de realizar una comparación son: el concierto para oboe y orquesta de Mozart K.314/271k (1777), el concierto para flauta y orquesta de Wendling KV 284e (1777) y el concierto para flauta y orquesta de sol mayor K313 (1778). En referencia a estas obras, las sonatas para flauta y bajo continuo de Wendling muestran un estilo similar ya que musicalmente se

valen del mismo tipo de elementos, sin embargo, la exigencia técnica es bastante menor. En mi opinión esto sólo refuerza la hipótesis de que la dificultad de este tipo de música iba en función del mecenas que la haya solicitado. Por esta razón, para una mayor riqueza interpretativa se requiere un gran dominio del estilo a fin de conseguir un papel mucho más creativo en la articulación, fraseo y sobre todo ornamentación.

## 3. Vincenzo de Michelis.

### Romanticismo

La obra que se escogió para representar al romanticismo es un pequeño estudio para flauta sola con una duración aproximada de dos minutos, una rareza que es ignorada incluso por la mayoría de los flautistas. De hecho, este compositor no figura en las enciclopedias de música y rara vez es mencionado en libros especializados del instrumento; sólo fue posible encontrar algunas menciones de su trabajo en dos libros sobre la historia de la flauta escritos por autores italianos. Sin embargo, debido al contexto de Michelis, esta pieza, que con facilidad puede pasar desapercibida, es el centro en el que gravitan los demás temas de estas notas.

Como ya hemos dicho en los capítulos anteriores, desde finales del siglo XVII podemos ver ciertas actividades en el medio artístico que se desarrollarán y transformarán hasta que, finalmente en el siglo XIX, serán sin duda actividades preponderantes; algunas de ellas (como la práctica de los conciertos públicos por poner un ejemplo) incluso las hemos heredado y siguen vivas hasta la actualidad.

#### 3.1 Antecedentes históricos

Existe un panorama sobre el siglo XVIII que no se ha mencionado con claridad en los capítulos anteriores y que ahora tendremos que revisar un poco más a detalle, ya que, para el sociólogo del arte Arnold Hauser, es el aspecto que condujo a la concepción del arte decimonónico. Según él, muchos de los elementos decorativos convencionales del arte de la segunda mitad del siglo XVIII proceden de tradición barroca. Éstos, se disuelven lentamente y son sustituidos por las características del gusto de una nueva clase social que se colocaba en la cima del poder: la burguesía (Hauser, 1998).

Para Hauser los cambios en el arte del siglo XVIII son el resultado de los conflictos por el dominio político y económico entre la aristocracia y la burguesía. Ya que es en el siglo XVIII, cuando la burguesía consigue el poder económico, social y político, disolviendo paulatinamente el arte representativo cortesano y consecuentemente dando paso al dominio del gusto burgués.



En cuanto a lo económico, Leon Plantinga en el libro *La música Romántica* (1992) nos dice que, en siglos anteriores, la riqueza había sido sinónimo de la propiedad de grandes extensiones de tierra, pero a finales del siglo XVIII resultaba más fácil acceder a una posición acomodada a través de la posesión de mercancías y capital. La riqueza iba inevitablemente unida al poder y prestigio, tanto si se concentraba en manos de un antiguo familiar de la nobleza o en manos de un comerciante oportunista que se había enriquecido por la venta de un ungüento para el pecho, por poner un ejemplo.

Así fue como un grupo cada vez más abundante de banqueros, industriales y un número aún mayor de pequeños comerciantes, emigraron para desafiar los privilegios y el prestigio de la aristocracia europea. Desde este punto de vista, no fue en un país económicamente exhausto donde estalló la Revolución; fue más bien en un estado con una rica clase media (Hauser, 1998).

Es importante mencionar que durante un tiempo hubo una cierta tendencia por parte de la nobleza de absorber, o al menos tolerar a aquellos cuya riqueza procedía del mundo de los negocios: por ejemplo, las hijas de comerciantes solían casarse con los hijos de viejos aristócratas. Sin embargo, era inevitable que cambios sociales de tal magnitud provocaran descontentos. Las legislaturas y gobiernos eran injustos, rara vez habían ofrecido algún beneficio para los ciudadanos corrientes, ni siquiera a los que ya se habían enriquecido. En Francia los nobles estaban exentos de la paga de impuestos hasta los tiempos de la Revolución. Por toda Europa se extendía el descontento entre aquellos que sentían que los gobiernos estaban fundamentados sobre criterios no razonables, y que los viejos privilegios no podían ser aceptados por más tiempo (Plantinga, 1992).

En resumidas cuentas, vemos en las cuatro últimas décadas del siglo XVIII una continua revolución democrática. Los esfuerzos por conseguir una forma de gobierno igualitaria cosecharon sus frutos durante este período que, sumado a la noticia de la independencia de las colonias americanas frente a la corona inglesa en 1776, fincaron el pensamiento europeo en la búsqueda de la libertad y llegaron a su punto culminante durante la Revolución Francesa y las guerras revolucionarias de 1790 a 1800 (Plantinga, 1992).

## 3.2 El arte del siglo XIX

Como ya vimos anteriormente la visión de la música al servicio de la palabra perduró hasta gran parte del siglo XVIII. No obstante, el idealismo alemán del siglo XIX fue un cambio de paradigma que volteó por completo la clasificación de las Bellas Artes. Según el musicólogo Mark Evan Bonds (2014) el naturalismo como doctrina filosófica rechaza la idea de que en el universo exista algo que quede fuera del alcance de la explicación empírica, y sostiene que los valores espirituales y mentales tienen su origen en objetos y procesos materiales. El naturalismo proporcionaba la base filosófica para la doctrina estética de la mimesis, dominante en todas las artes anteriores a 1800<sup>21</sup>. Sin embargo, la música instrumental nunca encajó bien en este sistema que estaba desarrollado en torno a la poesía, la pintura y la escultura.

En cambio, al dar especial importancia al carácter activo de la percepción estética, el idealismo alemán ofreció una perspectiva distinta. Para el idealismo, el poder de toda obra de arte radicaba en su capacidad de reflejar un ideal más alto y en la capacidad del espectador para percibirla. Dentro de la estética idealista, la música instrumental no dejó de ser un arte impreciso, con la diferencia esencial de que los oyentes ya no consideraban esa imprecisión en relación con la naturaleza o con el lenguaje de las emociones humanas, sino más bien con un mundo ideal más elevado, con ese “reino maravilloso de lo infinito”. Desde ese punto de vista, la vaguedad era la virtud de la música.

A grandes rasgos, el idealismo da prioridad al espíritu sobre la materia. Sin rechazar necesariamente el mundo fenoménico, postula la existencia de una forma más elevada de realidad en un reino espiritual: los objetos del mundo fenoménico -entre ellos, las obras de arte- son comprendidos como reflejos de lo nouménico<sup>22</sup>. Desde un punto de vista estético, el idealismo sostiene que el arte y el mundo externo son armoniosos entre sí, no porque el arte imite el mundo, sino porque los dos reflejan un ideal común más elevado. Por consiguiente, la obra de arte es un medio primordial para alcanzar mediante los sentidos el reino de lo espiritual, de lo infinito;

---

<sup>21</sup>No obstante, a finales del siglo XVIII existió una corriente en Alemania conocida como *empfindsamer stil*. La traducción literal es *estilo sensible*. Sus objetivos eran lograr una expresión íntima, sensible y subjetiva. El alemán *Empfindsamkeit* (sensibilidad) formaba parte de un fenómeno literario y estético europeo más amplio, en gran parte de origen británico que postulaba la inmediatez de la respuesta emocional. CPE Bach, que era cercano a Lessing y otras figuras literarias progresistas, es uno de los mayores representantes del *empfindsamer stil* con respecto a la música. En su *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar los instrumentos de teclado* (1753), afirmó que los principales objetivos de la música eran tocar el corazón y mover los afectos; para hacer esto, especificó que era necesario tocar desde el alma.

<sup>22</sup> En la filosofía de Immanuel Kant, aquello que es objeto del conocimiento racional puro, en oposición al fenómeno, objeto del conocimiento sensible (RAE, 2018).

existe una esfera que es tangible pero no enteramente natural. La obra artística es artificial en el sentido más elemental del término (Bonds, 2004, p. 49).

Por otro lado, antiguamente el artista era considerado como un hombre especialmente dotado para un arte en particular, quien, con práctica y estudio, podía mejorar. Esta idea apenas diferenciaba al artista de cualquier otro oficio. La nueva concepción de la deidad que se manifestaba en la presencia de lo sublime de la naturaleza llevó a una nueva connotación de la palabra “genio” y refuerza esa noción de Dios en el hombre. De aquí surge la idea de *inspiración* (un “aliento divino en el alma”) entendida como estímulo para la producción artística. A partir de entonces, comienza un paulatino cambio en la visión del artista hasta que, en el siglo XIX, los artistas y especialmente los músicos-compositores se convierten casi en verdaderos profetas reveladores de la verdad divina (Downs, 1998).

Este fue el gran cambio para los músicos. El siglo XIX les dio un nuevo papel como mediadores entre el cielo y la tierra. De ser un proveedor de entretenimiento, el músico se convirtió en un ser humano tocado por la inspiración divina que podía contribuir a la unión de lo mundano y lo divino.

### 3.3 El virtuosismo

Dentro de la revaloración del músico y los nuevos actos públicos, la música en el siglo XIX se convirtió en un espectáculo de virtuosos de donde surgen íconos como Niccolò Paganini (1782-1840) y más tarde Franz Liszt (1811-1886). Sus imágenes fueron a tal grado mitificadas que se desarrollaron leyendas fantásticas alrededor de estos personajes. Ahora, esto no quiere decir que la música haya sido virtuosa a partir del siglo XIX. Existen tratados de ornamentación italianos del siglo XVII que muestran una gran exigencia técnica, sin embargo, la ornamentación virtuosa de estos tratados era considerada como un elemento retórico para hacer un énfasis en el contenido de la música. En cambio, en el siglo XIX el virtuosismo fue un elemento de espectáculo enfocada en el músico (artista) en pro de atraer más público.

### 3.4 La flauta en el siglo XIX

Cambios tan grandes de pensamiento también tuvieron que generar grandes cambios en los instrumentos. Durante los siglos XVII y XVIII existieron muchos modelos

distintos de flauta que según la región y el constructor podían variar en el tipo de madera, afinación, algunas digitaciones eran distintas o incluso podía incluir algunos inventos novedosos como la llave extra de Quantz para diferenciar el Mi bemol del Re sostenido. Sin embargo, podemos decir que los sistemas de flautas compartían más o menos las mismas características.

Las nuevas necesidades musicales de finales del siglo XVIII fueron exigiendo instrumentos con sonoridad cada vez más homogénea forzando así el desarrollo de los nuevos mecanismos para la flauta. Para el sistema de una sola llave es complicada la afinación de una escala cromática debido a las digitaciones cruzadas, lo cual hace inevitable la intervención de la embocadura para afinar el instrumento. Cuando la música empezó a exigir modulaciones cada vez más alejadas de la tonalidad original esto representó una desventaja. Según Nancy Toff (1986), las nuevas necesidades musicales, sumadas a los desarrollos tecnológicos del siglo XVIII culminaron en la flauta de ocho llaves que apareció alrededor del 1780. Sin embargo, la construcción de flautas era lo más alejado de un sistema estandarizado. Para principios del siglo XIX hubo un desarrollo muy variado de mecanismos para la flauta transversa que condujo a por lo menos otros 7 sistemas cromáticos diferentes, además de que la flauta de una sola llave siguió en uso<sup>23</sup>.

Cambió la forma de pensar, cambió el instrumento mismo: no podía seguir la misma técnica del instrumento. En clases magistrales con Marc Destrubé<sup>24</sup> (2017) decía que la manera de sostener el violín a partir del siglo XIX es tan distinta a la de los siglos anteriores por la forma de concebir el sonido y la relación con el instrumento mismo. Antes del Romanticismo, un músico intentaba transmitir la palabra de Dios; lo que necesitaba era encontrar el “sonido divino” que se expresaba por sí sólo a través del instrumento, por lo que no tenía por qué forzarlo e incluso, en términos modernos, el violín permanecía ligeramente lejos del intérprete. En cambio, en el siglo XIX lo importante era transmitir la imagen del héroe epopéyico y del “yo” virtuoso por lo que el violín pasó a ser parte de uno mismo, una extremidad más del cuerpo y su sonido la voz del mismo músico.

---

<sup>23</sup> Más adelante haremos mención del trabajo de Vincenzo de Michelis, aunque posterior, él también construyó su propio modelo de flauta.

<sup>24</sup> Violinista canadiense especialista en música barroca y música clásica pero también un reconocido intérprete del repertorio estándar de violín moderno. Información tomada en la serie de clases magistrales realizadas en la FaM UNAM del 19 al 26 de enero de 2018

Este cambio se expresa de manera menos evidente en la flauta, pero los registros escritos nos dejan entrever un cambio similar. Como un antecedente, en 1794, en plena Revolución Francesa, François Devienne (1759-1803) publicó su método para tocar la flauta transversa, que se convirtió en el más vendido en Francia y Alemania y se siguió usando hasta ya entrado el siglo XIX. Este método es bastante conservador para su tiempo ya que sigue la práctica del *messa di voce* para desarrollar el sonido, y censura los sistemas de llaves y las nuevas modas para tocar la flauta. Estas modas las podemos ver en las críticas hacia sus contemporáneos alemanes como J. G. Tromlitz<sup>25</sup>, quien era un flautista con un estilo muy innovador en su época. En sus críticas Tromlitz es descrito con un sonido más parecido al de una trompeta que el de una dulce y suave flauta.

### 3.5 Vincenzo de Michelis

Prácticamente no existe información de la vida de Michelis. En el libro *My Complete Story of the Flute: The Instrument, the performer, the Music* de Leonardo de Lorenzo (1992) literalmente la única información del autor es: “De Michelis, Vincenzo: (1825-1891) Flautista, compositor e inventor italiano” (De Lorenzo, 1992 p.227).

No contamos con ningún libro impreso que nos ayude a la tarea de averiguar más sobre Michelis, en internet hay muy poca información y aunque existe el registro de que algunas de sus obras se encuentran en bibliotecas italianas, lamentablemente para esta investigación fue imposible consultarlas. Sin embargo, a partir de la información que aparece en sus obras, es posible deducir algunos aspectos de su vida.

Del libro *Il Flauto e i Flautisti* de Fortunato Sconzo (1930) vemos que Michelis ocupó el puesto de primera flauta en el Teatro Apolo y también fue profesor en la Accademia di Santa Cecilia en Roma. Sabemos que fue constructor y que desarrolló su propio sistema para la flauta transversa. En 1874 escribió un nuevo método que refleja particularmente el uso práctico de su modelo de flauta. Su catálogo suma 164 obras

---

<sup>25</sup> Johann George Tromlitz (1725-1805) Fue un maestro, flautista y constructor de flautas. Comenzó a fabricar flautas alrededor del año 1750. Hizo distintos modelos en lo que dentro de los que desarrollo flautas de ocho llaves que incluían algunos elementos que más tarde retomó T. Boehm. Él creía que la forma de mejorar la flauta consistía en repensar completamente su diseño siguiendo líneas unificadas, no en el refinamiento incremental de los modelos existentes. Por otro lado, algunas críticas de la flauta de Tromlitz, que reflejan la creencia de que el temperamento igual era el mejor sistema de afinación para instrumentos melódicos.

contando 3 destinadas a la pedagogía. Michelis fue el típico músico virtuoso de mediados del siglo XIX. además, por la dificultad de sus obras didácticas el sistema de flauta que usaba era tan competitivo como el sistema estándar de la flauta moderna: el sistema Boehm<sup>26</sup>.

### 3.6 Análisis

Además de que este compositor nació hace casi doscientos años, a más de diez mil kilómetros de distancia de la Ciudad de México y prácticamente no existe información sobre él, podemos agregar otro inconveniente, y es que, aunque la última edición de este opus data de 1954<sup>27</sup>, tampoco existe información accesible sobre su editor, Domenico Vinci. La única información que se ha podido recaudar de este hombre es que nació en 1911 y escribió un libro llamado *Appunti sulla storia e letteratura del flauto* (Notas sobre la historia y la literatura de la flauta, 1950). Por lo que, para realizar el análisis, no se cuenta más que con esta edición de la partitura y no es posible saber qué tanto cambió el editor.

El estudio en el que nos enfocamos pertenece a los 24 estudios op. 25 de Michelis. Es importante tomar en cuenta que esta obra está pensada como un libro de ejercicios melódicos didácticos que no necesariamente estaban destinados para ser tocados en público.

Aunque el objetivo de Michelis en esta obra haya sido puramente didáctico, no podemos estar seguros de que las indicaciones de respiración sean originales. En el primer estudio hay una nota al pie de página que dice “las comas indican respiración”. Sin asegurarlo, estas indicaciones parecen provenir del editor y no del autor debido a que, para los editores, ha sido una práctica común el incorporar este tipo de indicaciones (como ejemplo podemos citar las ediciones de Jean-Pierre Rampal, quien incluso cambiaba las ligaduras, dinámicas y otras indicaciones de las obras originales; los trabajos de Rampal también pertenecen a mediados del siglo pasado).

---

<sup>26</sup> Theobald Boehm (1794- 1881) Flautista, compositor e inventor alemán. Calculó las proporciones e ideó el mecanismo que son las bases de la flauta moderna. Además de la flauta, Boehm fue responsable de una amplia variedad de inventos, incluyendo mejoras en la fabricación de cajas de música y la construcción de pianos y un telescopio para localizar incendios.

<sup>27</sup> Para la investigación se usó una reimpresión de 1978.

Otro indicio aún más claro es que las “comas” parecen no respetar el desarrollo melódico de algunas frases.

Hay que agregar que son veinticuatro estudios debido a que hay un estudio por cada tonalidad mayor y menor de la escala cromática. Un caso parecido al de los veinticuatro estudios de N. Paganini (1782-1840) De hecho, previo a cada estudio, hay un pequeño ejercicio técnico y un preludio<sup>28</sup> de apenas dos renglones que sirve de preparación para cada tonalidad.

La tonalidad de Fa sostenido mayor es una de las más alejadas de Do mayor; Fa# tiene 6 de 7 notas alteradas y esto representa un gran reto en cuanto a virtuosismo técnico y de afinación para un instrumento que no está temperado y que además tiene un mecanismo complejo que no es el sistema Boehm, por lo que el desarrollo tan complejo de este estudio habla de un gran refinamiento y virtuosismo en la técnica flautística de Michelis.

El estudio es un *capriccio* debido a que no tiene una estructura musical fija. Aunque la presentación de un tema recurrente lo liga vagamente con la forma rondó.

---

<sup>28</sup> Existió una larga tradición sobre los preludios en la flauta. En 1719 Hotteterre escribió el *tratado L'art de préluder*, idea que retomó G. Gariboldi en 1882 al igual que L. di Lorenzo, “L'arte moderna del preludio” en 1928.

ejercicio técnico

Two staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps). The first staff shows a series of notes with a long slur above them. The second staff continues the same series of notes with a long slur above them.

**PRELUDIO** *distinte e uguali*  
*mf*

Two staves of musical notation in treble clef, key of D major. The first staff starts with a dynamic marking of *mf* and the instruction *distinte e uguali*. The second staff continues the piece with the instruction *senza rall.* and a dynamic marking of *f*.

13. **Allegretto mosso**  $\text{♩} = 108$  *distinto il canto* Tema A

Two staves of musical notation in treble clef, key of D major, 3/8 time. The first staff is marked with a dynamic of *p* and includes the tempo and mood markings **Allegretto mosso** and *distinto il canto*, and the section label **Tema A**. A red line is drawn across the notes.

Two staves of musical notation in treble clef, key of D major, 3/8 time. A red line is drawn across the notes. A handwritten note in red says "respiración que no respeta anacrusa".

Two staves of musical notation in treble clef, key of D major, 3/8 time. The first staff has a circled section with the handwritten note "distinto il canto" and "il canto espone". The second staff has a dynamic marking of *mf dim.* and a *ritard.* marking. A red line is drawn across the notes.

Two staves of musical notation in treble clef, key of D major, 3/8 time. A red line is drawn across the notes.

Two staves of musical notation in treble clef, key of D major, 3/8 time. A blue line is drawn across the notes. The section label **Tema B** is written in blue. A dynamic marking of *p* is present.

Two staves of musical notation in treble clef, key of D major, 3/8 time. A blue line is drawn across the notes. The marking *cresc.:.....* is written at the end.



Musical score with handwritten annotations. The score consists of ten staves of music in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together.

Annotations include:

- tema B** (blue line)
- desciende cromáticamente** (red line with arrow)
- 3ra** (orange circles pointing to triplets)
- dominante** (red line)
- cadencia perfecta** (red line)
- acorde de Fa# mayor** (orange line)
- rall.** (orange line)

Dynamics include *f*, *p*, *cresc.*, *dim.*, *più p*, and *pp*. Performance markings include accents (^) and slurs.

### 3. 7 Comentarios personales de la obra

Al inicio del estudio está escrita una indicación que dice “distinto il canto” (distinguir el canto) que es una de las principales dificultades de esta obra, poder diferenciar entre una voz melódica y un acompañamiento. Para poder enfatizar las distintas voces se recomienda usar una articulación clara pero no acentuada. De hecho, es necesario poner especial atención en un fraseo largo con un apoyo constante, y para el desarrollo de la frase, además de un recurso para distinguir las secciones, es imprescindible el uso del rubato.

## 4. Philippe Gaubert. Impresionismo

Dentro de la historia de la música francesa, es frecuente encontrar un sentimiento casi nacionalista por su propia música. Philippe Gaubert (Cahors, 1879- París, 1941) es un ejemplo muy interesante ya que de manera similar a los casos de sus antepasados barrocos François Couperin (1668-1733) y Jean-Marie Leclair (1697-1764), logró sintetizar el gusto más puramente francés con influencias de estilos de otros países. Según James A. Atena (profesor de la universidad de Villanova y crítico de arte para la revista *Fanfare*, enfocada a la música clásica), Gaubert es heredero musical de César Franck<sup>29</sup> (1822-1890) con influencias estilísticas de Gabriel Fauré (1845-1924) y progresivamente fue abriéndose a las propuestas armónicas vanguardistas de Claude Debussy<sup>30</sup> (1862-1918).

Lo interesante es que el manejo melódico-armónico de la obra de Franck está fuertemente construido sobre las bases de la música alemana, y a finales del siglo XIX la música en Francia intentaba independizarse de esta influencia. El mismo Debussy –que no ponía en duda el valor compositivo del compositor alemán Richard Wagner (1813-1883)–, se quejaba del “wagnerismo” y lo “pesado” de su música, y afirmaba que para él no decía nada a Francia.

La sonata número tres es un trabajo de la época tardía de Gaubert que, debido a la flexibilidad en el pulso y a la armonía debussyana, es considerada una de sus composiciones con mayor influencia impresionista. Por esta razón se ha decidido tomar esta corriente como eje central para este capítulo, así que tendremos que trasladarnos mucho antes de su nacimiento para entender los ideales estéticos en los que está inmersa esta obra.

---

<sup>29</sup> Debido a su formación en París y a que vivió gran parte de su vida en Francia, César Franck muchas veces es considerado dentro de la historia de la música de este país. Sin embargo, él realmente nació en Lieja, Bélgica, donde ingresó a muy temprana edad al conservatorio. Gracias a su talento y a la obstinación de su padre, Frank tocó a los doce años para el rey Leopoldo I de Bélgica. Pero esto apenas era suficiente para el ambicioso padre: con una carrera tan prometedora, su país de origen ya no era suficiente. Así que decidió llevarlo a París, la capital cultural de Europa en la época, donde tuvo que nacionalizarse francés para que finalmente, a los quince años, fuera admitido en el conservatorio.

<sup>30</sup> Más adelante ahondaremos en este compositor.

## 4.1 Contexto histórico

El siglo XIX fue una época de grandes cambios sociales y culturales en Europa. La Revolución Industrial<sup>31</sup>, que empezó en el siglo XVIII, causó la migración de poblaciones de áreas rurales que buscaban trabajar en las fábricas de las grandes ciudades.

Para la segunda mitad del siglo XIX varias monarquías habían sido destituidas por gobiernos democráticos y gracias a estos cambios políticos, las divisiones entre clases sociales cambiaron. La aristocracia y clase alta ya no tenían tanto poder en la sociedad y como resultado, el nivel socioeconómico de la clase media creció. De cualquier forma, la clase trabajadora todavía luchaba contra la pobreza y una creciente conciencia sobre su empobrecimiento llevó a revoluciones y protestas que exigían cambios sociales (Gunderson, 2009).

Francia especialmente, concentraba un descontento social que llevó a un sinfín de movimientos que dieron como resultado una inestabilidad política expresada en una oscilación entre república, imperio y monarquía constitucional<sup>32</sup>. Sin embargo, el arte en París no cesó a pesar de los turbulentos movimientos sociales. En 1803 se reagrupan las academias reales francesas que habían sido fundadas en el siglo XVII<sup>33</sup> y pasan a formar *La Académie des Beaux-Arts* (Academia de las Bellas Artes) que

---

<sup>31</sup> Aunque la Revolución Industrial se había iniciado en Inglaterra ya en 1760, no llegó a su apogeo sino hasta el siglo XIX. La Revolución Industrial comprendió los siguientes hechos: 1) La mecanización de la industria y la agricultura; 2) La aplicación de la fuerza motriz en la industria; 3) El desarrollo del sistema fabril; 4) Aceleramiento de los medios de transporte y comunicación; y 5) un aumento notable del dominio capitalista en casi todas las ramas de la actividad económica. Muchos historiadores dividen el movimiento en dos grandes etapas, cuya línea divisoria marca aproximadamente el año 1860. A la etapa que abarca desde ese año hasta el presente se le suele llamar la segunda revolución industrial (UANL, Nuevo León).

<sup>32</sup>**Revolución francesa.** Primera república (1789-1799).

**Revolución de Julio** (1829-1834). El último rey borbón, Carlos X, es obligado a huir de Francia. A su salida es coronado Luis Felipe de Orleáns, quien gobernó como monarca constitucional.

**Revolución de 1848.** Rebelión armada encabezada por grupos liberales radicales que estuvo apoyada por los obreros de París. Con ideas socialistas puso fin a la monarquía constituyéndose la segunda República y logró el voto universal masculino. En las elecciones presidenciales resultó ganador Carlos Luis Napoleón (sobrino de Napoleón Bonaparte).

**Golpe de estado de 1851** Luis Napoleón produjo un golpe de estado, proclamándose emperador con el nombre de Napoleón III.

**Tercera República.** El 4 de septiembre de 1870, después de derrocar a la comuna de París, se proclamó la Tercera República siendo el régimen que perdura hasta la actualidad (Francia en el siglo XIX, 2006).

<sup>33</sup> Academia Real de Pintura y Escultura (1648), Academia de Música (1669) y Academia Real de Arquitectura (1671).

sigue viva hasta la actualidad y está conformada por ocho secciones: Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado, Composición musical, Miembros libres, Creación artística en el cine y en lo audiovisual (desde 1985) y Fotografía (desde 2005).

## 4.2 El Impresionismo

Antes de analizar más a detalle esta corriente nacida en la pintura es necesario ver que el Impresionismo surgió en contraposición al Realismo. El Realismo, a su vez, fue una corriente contraria al Romanticismo en el que se idealiza a la historia, a la sociedad y sobre todo a la naturaleza. El Realismo francés fue una escuela de pintura que surgió tras la Revolución Francesa de 1848, y se centró en los temas de la vida rural y urbana, haciendo hincapié en los aspectos sociales y anulando de manera definitiva la imaginación (Suárez Zamudio, 2007).

Los pintores impresionistas tomaron del Realismo el interés por la naturaleza y sus temas de la vida cotidiana junto con la práctica de pintar al aire libre, pero para los artistas de este periodo seguir una línea tan rígida como la del Realismo ya no era suficiente. Según la tesis de Genoveva Suárez Zamudio (2007), el impresionismo es una de las primeras muestras artísticas de la modernidad en cuanto a su búsqueda por una expresividad individual y novedosa. Por esta razón se aleja tanto de las técnicas tradicionales de pintura occidental.

La autonomía del hombre se dio como consecuencia de la negación de la mismidad. Resulta creíble que en otras condiciones no hubiese podido surgir la pintura moderna, en tanto que es en esta época cuando el hombre se hace individuo. Durante el siglo XIX la modernidad alcanzó su punto más álgido, *el hombre* negó ser igual al otro, y, por el contrario, buscó la manera de diferenciarse como individuo, con cualidades específicas y distintas a los demás. En lo político, es en el periodo de la modernidad cuando surge el liberalismo y la república democrática, los que preparan el terreno para la libertad individual. Y es debido al individualismo del pintor como logra una autonomía para crear, despegándose de las reglas que habían regido al arte durante siglos, imperando la libertad individual por encima de la fidelidad a la tradición (Suárez Zamudio, 2007, p.2).

Esto se ve claramente en la exploración de nuevas técnicas en la pintura que rompían los esquemas tradicionales. Otra diferencia esencial con el realismo es que los pintores impresionistas no estaban tan interesados en el objeto en sí, cómo en la

atmósfera que lo envolvía. Lo curioso es que, para representar la realidad, esto resultó más efectivo. Nosotros no vemos al objeto como es en realidad sino como se transforma a la distancia, según su entorno o incluso, según nuestro estado de ánimo. Por ejemplo, en la pintura de Edouard Manet, *Carrera en Longchamps* (1866), no se ven figuras de caballos bien definidas sino algunas líneas descuidadas en un escenario difuso. Según Christopher Palmer, autor del libro *Impressionism in music* (1978), así es como veríamos esta escena en la vida real: no podríamos captar cada detalle, veríamos algunos objetos, todo lo demás sería un montón de formas desenfocadas.

La pintura impresionista representaba a los objetos no como son en la realidad sino cómo los percibimos. Por ejemplo, el Impresionismo ilustraba cómo se deforman los objetos por la distancia, la captura borrosa de un movimiento, o la difusa silueta difuminada en el reflejo del agua. Otro hecho que influyó a la corriente impresionista fueron los descubrimientos físicos sobre óptica y el espectro de la luz. En resumidas cuentas, esta corriente que pretendía acabar con los esquemas del Realismo abordando las artes plásticas desde la perspectiva del pintor, paradójicamente, desembocó en una nueva forma de representar al Realismo (Palmer, 1973).

En el caso de la literatura, el Simbolismo es la corriente paralela al Impresionismo. Para Edgar Allan Poe (1809-1849), considerado la mayor influencia para el Simbolismo, la literatura debía tomar ese ambiente de vaguedad que tenía la música. A él le preocupaba más como sonaban y lo que hacían sentir las palabras que su significado mismo. Según Poe esto correspondía a la indeterminación de la música. Más tarde esto influenció a Stéphane Mallarmé (1842-1898) quien, al explorar la fantasía y el sueño, al igual que Poe, dijo que quería retomar de la música lo que la literatura había olvidado. Si observamos con cuidado los aspectos de vaguedad que perseguían tanto los pintores como los poetas, es posible ver que comparten algunas bases de la estética romántica idealista.

### 4.3 El impresionismo en la música

A pesar de la vanguardia en la pintura y literatura francesa, durante gran parte del siglo XIX, la música quedó rezagada y sin poder cortar un cordón umbilical fuertemente ligado a la estética alemana. En 1871 un grupo de jóvenes fundó la *Société Nationale de Musique* (Sociedad Nacional de Música), entre los que se

encontraban Camille Saint-Saëns (1835-1921), Emmanuel Chabrier (1841-1894) y Gabriel Fauré (1845-1924), con el objetivo de crear un movimiento para hacer renacer la música francesa (Morgan, 1999).

Fue bajo este ambiente musical que maduró Claude Debussy (1862-1918) y su *Preludio a la siesta de un fauno* es considerado el primer trabajo impresionista en la música; estrenado el 22 de diciembre de 1894, unos veinte años después del cuadro *Impresión, Sol Naciente* de Claude Monet (cuadro culpable de darle a esta corriente el nombre de *impresionismo*). Durante sus primeros años Debussy convivía más con pintores que con músicos, además, su interés por la literatura le permitió desenvolverse en su entorno contemporáneo. De hecho, *El preludio a la siesta de un fauno* está inspirado en el poema del mismo nombre de Stéphane Mallarmé.

Debussy también buscaba un realismo más convincente: hacer música con el poder de comunicar sensaciones interiores que sonaran como una continua improvisación, rechazando desarrollos intelectuales y puritanos. Al igual que en la vida real, no existen límites prescritos y no hay a un catálogo de definiciones arbitrariamente preconcebidas.

Su concepción, parecida a la de un mosaico, estaba condicionada por sensaciones puras. Debussy es considerado el primer músico impresionista por darle a la música el poder de crear atmósferas; él incluso pensaba que la música se desarrollaba a través del espacio y no del tiempo, lo cual lo liga aún más con los pintores. Podemos considerar sus piezas para piano como la contraparte al puntillismo en la pintura (Palmer, 1973).

Sintetizando un poco, el siglo XIX estuvo lejos de ser el siglo febril, arrebatado y lleno de sentimentalismo al que comúnmente lo relacionamos. El siglo XIX (al igual que todo en la historia de la humanidad) estuvo lleno de aristas y diferentes posturas: fue el siglo de las revoluciones y los nacionalismos, de la lucha por la igualdad y los derechos del hombre, también fue el siglo de la desilusión tras los ideales fallidos, del crecimiento de la burguesía y de la consolidación de la Revolución Industrial; sin olvidar que también fue el siglo de Hegel y su filosofía de tendencias racionalistas, sistemáticas y en busca de un método. Pero sobre todo esto, en muchos casos, las posturas del siglo XIX constituyen las bases sobre las que se asientan muchos de los paradigmas de la modernidad.

Por lo anterior, el impresionismo (sobre todo en la pintura y en la música) es el precedente más directo del arte del siglo XX. La música de Debussy influyó en gran medida a compositores como Igor Stravinsky (1882-1971) y Bela Bartók (1881-1945). Incluso por encima del desarrollo del cromatismo alemán, la libertad armónica debussyana tiene repercusiones durante todo el siglo XX.

#### 4.4 Philippe Gaubert

Retomando a Gaubert es interesante que, ya entrado el siglo XX, concilie aspectos muy conservadores de la forma musical y el predominio de un desarrollo melódico, con elementos tímbricos y armónicos de la vanguardia impresionista. Gaubert es reconocido en la actualidad como un importante pedagogo de la flauta transversa, sin embargo, fuera del ámbito flautístico pocas veces es recordado como el exitoso compositor que también fue. Su catálogo incluye dieciocho trabajos orquestales, diecinueve composiciones de música de cámara con distintas dotaciones de instrumentos, seis puestas en escena, treinta composiciones para voz y quince de piano y flauta (Phillips, 2016).

Gaubert nació el 4 de julio de 1879 en Cahors, Francia. Su padre era zapatero y clarinetista aficionado mientras que su madre era ama de casa. Cuando Gaubert tenía siete años su familia se mudó a París para iniciar un negocio y curiosamente la casa de Paul Taffanel (1844-1908) estaba ubicada bastante cerca de su establecimiento. El padre de Taffanel fue su primer maestro, dándole la antigua flauta de su hijo (que incluso todavía no era sistema Boehm). Taffanel padre enseñó los principios de la flauta a Gaubert y él fue el primero en notar las habilidades musicales del niño. Con el tiempo, Paul aceptó estar a cargo de la educación musical de Gaubert, que no tardó en obtener una flauta con sistema Boehm. Gaubert continuó en clases privadas hasta que en 1893 Taffanel fue nombrado profesor del conservatorio de París. Al mismo tiempo Gaubert ingresó como estudiante y se mantuvo bajo la cátedra de su viejo maestro (Blakeman, 2005).

En el conservatorio, no sólo demostró su talento como intérprete al ganar el concurso de flauta del conservatorio cuando tenía quince años, sino que también ganó el concurso de composición en fuga en 1903, lo que lo animó a participar en el *Grand Prix de Rome* donde resultó ganador en 1905.



De 1901 a 1919 fue el flautista principal en la Orquesta de la Ópera (una de las orquestas más importantes y antiguas de toda Europa). Este periodo en la orquesta fue crucial para sus ideas como compositor además de que paralelamente llevaba a cabo trabajos de reedición de música para flauta que siguen hasta la fecha en uso. 1919 fue un gran año para él ya que ingresó como profesor en el Conservatorio de París y fue elegido director de la Orquesta de la Ópera donde, además, dirigía sus propias composiciones. Enseñó flauta de 1919 a 1931 y dirección de 1932 a 1933. Gaubert murió en París en 1941 (Phillips, 2016).

Una de las posibles razones de que Gaubert no aparezca en los libros de historia de la música es porque sus obras parecen no haber contribuido en el ámbito formal de la composición, pero paradójicamente (un poco parecido al caso de Wendling) es probable que sus aportes a la pedagogía influenciaron bastante más a la interpretación musical que sus composiciones mismas. Su participación como intérprete, junto con otros flautistas como Taffanel y Moyse, ayudó a construir un nuevo timbre, técnica y virtuosismo, en general una visión distinta de la flauta transversa que constituye lo que hoy se conoce como “la Escuela francesa de flauta”. En el caso de sus composiciones, aunque no son particularmente innovadoras, son testigo del gusto de su época y particularmente hablando de la flauta, enriquecen el repertorio del instrumento, en un momento en el que comenzaba a tener un resurgimiento después de casi un siglo de ser un instrumento de poco interés para los compositores. Con un repertorio en su mayoría neo romántico con influencias impresionistas, es una fortuna contar con sus trabajos que, además, resultan extraordinariamente idiomáticos para la flauta.

## 4.5 Análisis

Dedicada al flautista Jean Boulze (1890-1969).

En 1934 Gaubert era director orquestal de la Ópera de París y estaba ganando fama por sus presentaciones y composiciones; algunos de sus trabajos eran tan bien recibidos que la orquesta aceptaba volver a presentarlos. Su tercera sonata para flauta no fue la excepción de esta gran aceptación del público (Phillips, 2016).

Un indicio interesante sobre la mezcla de estilos en la música de Gaubert es el uso de la forma sonata en esta obra con tintes debussyanos por el carácter casi improvisado de sus arpeggios y sus coqueteos a escalas y armonías exóticas. Según

el diccionario *Grove Online*, aunque Debussy escribió tres sonatas entre 1915 y 1917, estas hacen poca referencia a los arquetipos formales de la sonata tradicional. Las sonatas que escribió Debussy son producto de su propia técnica mucho más flexible. Por esa razón es interesante observar que la sonata que analizamos tiene elementos tanto románticos como debussyanos.

El primer movimiento de esta obra, *Allegretto (pas trop vite)*, tiene una estructura A B A` coda. Como se muestra en la siguiente tabla<sup>34</sup>:

A							B			A'					CODA		
a	b	Puente (inflexiones armónicas)		a	b	a	B	P C C	a	b	P C C	a	b	P C C	a	b	170- 197
1- 8	9- 16	17-24		25	33	44	52	58- 66	67	94- 11	116- 129	130- 139	140- 147	148- 154	155	163	
Sol		Sol		La b		Mi b			Re b	Sol		Sol					

Un aspecto que puede ser debatible es que, por su desarrollo sobre todo en la melodía y en la textura tímbrica, las distintas secciones de la sonata pueden ser otro elemento de contraste entre los estilos romántico e impresionista.

En la sección A (presentada en Sol mayor) tenemos el desarrollo de una melodía en *tempo* ágil construida con arpeggios muy alejados interválicamente del acompañamiento del piano, además de breves intervenciones de escalas modales (como en el compás 17). Otro indicio de contraste puede ser el uso de las ligaduras; en la sección A las ligaduras muestran una intención de frases largas y sin acentos que, en el acompañamiento del piano, derivan en una acentuación del compás casi nula. Los elementos de esta sección resultan en la sensación de transparencia que parece evocar una atmósfera diáfana.

<sup>34</sup> Las tablas de este capítulo, aunque no son iguales, fueron hechas con ayuda de los esquemas presentados en el capítulo sobre la tercera sonata de Guabert de las notas al programa de Ernesto Diez de Sollano (2018).

# Sección A

Tema a *Allegretto (pas trop vite)*

FLUTE

PIANO

*Allegretto (pas trop vite)*

*légèr pp*

Tema b

*mf*

17 Puente

*ppicc.*

*f*

*dim.*

Escala de tonos enteros

The image shows a musical score for Section A, divided into four systems. The first system is for 'Tema a' in 3/8 time, marked 'Allegretto (pas trop vite)'. It features a Flute part and a Piano accompaniment. The piano part is marked 'légèr pp'. The second system is for 'Tema b', also in 3/8 time, marked 'Allegretto (pas trop vite)'. The piano part is marked 'mf'. The third system is for '17 Puente', marked 'ppicc.' and 'f'. A blue circle highlights a specific passage in the piano part, with a blue arrow pointing to the text 'Escala de tonos enteros'. The fourth system continues the piano part, marked 'dim.'. Vertical orange lines separate the systems, and a blue circle highlights the '17 Puente' section.

Un elemento más en esta sección A es la modulación a medio tono ascendente de distancia de Sol mayor (en el compás 44 aparece el **tema a** en La bemol mayor), esta modulación casi repentina puede responder a la búsqueda de mayor brillantez. Este fragmento es casi una transposición literal del tema original salvo que el acompañamiento ahora se presenta en síncopas.



A diferencia de la sección A, la sección B (compás 67) presenta una melodía muy clara y tiene la indicación de un *peu moins vite* que quiere decir un poco menos vivo, o en otras palabras un poco más lento. Otro elemento destacable es que en la **sección B** las ligaduras muestran una intención de fraseo largo (parecido al de la **sección A**); con la diferencia de que se agregan articulaciones, acentuaciones, apoyaturas y figuras anacrúsicas que resultan en una melodía de carácter mucho más incisivo, además de que el acompañamiento del piano presenta una figura rítmica periódica que no deja lugar a dudas sobre la acentuación del compás. Si estos elementos los sumamos a las pequeñas progresiones, da como resultado una evocación de la música romántica del siglo XIX.

**Sección B**

un peu moins vite  
*mf tres capotes*  
 un peu moins vite  
*mf*

apoyatura

figuras anacrúsicas

pequeñas progresiones

rit. a Tempo  
*f*  
 rit. a Tempo  
*f*

Algo curioso es que este mismo tema de la sección B es transformado y adquiere un espíritu distinto. En el compás 122 se presenta esta misma melodía, pero la figura del piano ahora está constituida por arpeggios que nos pueden recordar a las obras para piano solo de Debussy. Finalmente, en el compás 130 llegamos a la reexposición, pero ahora en Mi bemol mayor con el mismo carácter debussyano en el acompañamiento.

melodía "romántica"

arpeggios "impresionistas"

reexposición

a Tempo 1º  
 a Tempo 1º

La coda comienza en el compás 170 y muestra material de las dos secciones, aunque predomina el de la sección A. El movimiento concluye de una forma delicada con un Sol mayor.

El segundo movimiento *intermède pastoral* está escrito en forma binaria como se muestra en la siguiente tabla.

A					B						CODA	
a	b	a	b'	a en el piano (puente)	a	b	a	b	a	puente (a)	a con Ostinato	ba
1-4	4-8	9-13	14-17	18-23	24-27	28-31	32-34	35-42	43-53	54-58	59-62	63-69
Re		Tención armónica		Si	Si	La b	Lab -Si	Si		Re		

Al igual que en el primero, en este movimiento se exponen materiales contrastantes en las dos grandes secciones A y B. Un punto interesante de destacar es que en la sección A hay un tratamiento de los materiales musicales similar al que hace Debussy en el Claro de Luna (1890). En esta sección, aunque es bastante más corta, se perciben elementos parecidos. A grandes rasgos, primero tenemos una sección

melódica con acompañamiento homofónico en el piano que desarrolla en arpeggios. Incluso al final de este movimiento, cuando vuelve a exponer los temas ya en la coda, combina los dos elementos dando una sensación muy similar a la del final del Claro de Luna de Debussy.

a (sección melódica) b (sección de arpeggios)

En la sección **B** (compás 24) hay un elemento melódico y un ostinato que se van intercalando entre el piano y la flauta y van modulando a lo largo de la sección.

Ostinato en la flauta, melodía en el piano.

Breve sección de ostinato en el piano y Tema “a” de sección B en la flauta.

Algo destacable de la coda (compás 59) es que combina los distintos elementos del movimiento; por ejemplo, al inicio combina el Tema “a” de la sección A con el ostinato de la sección B.

Más adelante (compás 63), como vemos en la siguiente imagen, combina los elementos restantes del movimiento para finalmente concluir con una armonía ambigua en el piano además de figuras de arpeggios en la flauta que recuerdan al tema b de la sección.



### Tercer movimiento (*Joyeux- allegretto*)

Este tercer movimiento tiene una forma rondó-sonata con elementos que podemos ligar con la definición de fuga del compositor polaco Antoine Reicha (1770-1836). Él fue maestro de Berlioz, Litz y César Frank. Reicha trató de modernizar la fuga incluyéndola en las vanguardias armónicas de su tiempo. En su primera definición las características de una fuga eran: la dirección del tema a través de todas las voces, una textura contrapuntística apropiada, la derivación de todas las ideas musicales del tema, y el mantenimiento del contrapunto a lo largo de la pieza. Más tarde, intentó introducir la periodicidad de la música del estilo clásico en la fuga al describir su estructura como una serie de períodos bien delimitados por frases: estos períodos incluían una apertura llamada “exposición” y, luego de un episodio intermedio, otra llamada “contraexposición” (Walker, *Grove Diccionario*, 2001). La definición de Reicha no fue bien recibida en su tiempo, sin embargo, vemos una cierta influencia de sus ideas en piezas como el último movimiento de la sonata para violín de César Frank (1886), la cual, en su forma, está fuertemente relacionada con este movimiento. Los elementos anteriores se pueden ver más claramente en la estructura de este movimiento que está mostrada en el siguiente cuadro:

A									B		A					B	Coda		
Tema A (canon)	ab (contrapunto)	b (flauta)	Tema A (canon)	Tema A (piano)	Tema A (flauta)	A'	Tema A (flauta)	Puente imitativo	a (piano)	a (flauta)	ab	b	Tema A	b'	tema A (canon)	ab'	Tema A	a	
1-9	10-13	14-18	19-26	27-31	32-35	36-39	40-43	44-53	54-66	67-77	78-81	82-87	88-91	92-107	108-116	117-122	123-139	140-156	157-180
Sol			Sib	Mib	La	cromatismos	Fa	modulación	Sección de modulación		Si	Fa#	sección de modulación		Sol	modulación		Mib	Concluye Sol

Tema A presentado como canon (compás 1-9)



En el compás 10 hay un contrapunto del tema “a” en la flauta y el tema “b” en el piano. En el compás 14 la flauta toma ese mismo tema “b” y lo desarrolla.

The image displays a musical score with two main sections. The first section, labeled 'Tema a (flauta)', shows a flute part with a melodic line. The second section, labeled 'Tema b', shows a piano accompaniment with chords and a rhythmic pattern. The score indicates that in measure 10, the flute plays Tema a while the piano plays Tema b. In measure 14, the flute takes over Tema b, and the piano continues with its accompaniment.

Seguido de este fragmento contrapuntístico vuelve a presentar el tema A en canon (19-26) para, posteriormente, desarrollarlo en diversas tonalidades. Finalmente, en el compás 44, tenemos un puente que muestra de nuevo un carácter imitativo.

The image shows a musical score for a bridge section. The flute part features a melodic line with a 'poco rit.' marking. The piano accompaniment includes chords and a rhythmic pattern, with dynamics ranging from p to f.

El tema de la sección **B** aparece en el compás 56, modula rápidamente y cumple la función de sección intermedia. Comienza en el piano con un Mi bemol mayor que modula hasta llegar a un Do en el compás 67 donde la flauta toma la melodía, que a su vez conduce a la reexposición en Sí mayor.

La reexposición de las secciones **A** y **B**, aunque no son iguales, es tratada de una manera muy similar. Más tarde, la coda comienza como una reexposición de la sección **A** que, sin



embargo, conduce al final de la obra reiterando el estribillo del tema A. Un elemento interesante de destacar es que en el compás 164 aparece en la flauta el tema en el modo eólico o menor natural.



#### 4.6 Comentarios personales de la obra

Por las tonalidades que abarca esta sonata resulta muy idiomática para la flauta. Quizá la mayor dificultad técnica con la que me enfrenté sea la flexibilidad necesaria para cambiar rápidamente de registro; éstos no pueden ser bruscos debido al carácter de la obra, por esta razón es indispensable tener un gran control de la embocadura. En el terreno de la interpretación, al abordar una obra de este tipo, se corre el riesgo de tocarla como una sonata para flauta con acompañamiento de piano. Por el contrario, considero que debido a los juegos contrapuntísticos el papel del piano no es de acompañamiento, sino que está al mismo nivel que la flauta: por lo que es una obra de música de cámara. Dicho esto, debemos tomar en cuenta los distintos papeles que juegan los instrumentos a lo largo de la obra.

Un elemento más a resaltar son los cambios casi repentinos de carácter. Como vimos en este análisis, durante toda la obra hay distintos materiales con distintas personalidades. Si queremos darle una mayor riqueza interpretativa, se recomienda poner mucha atención para que cada sección tenga un carácter claro y contrastante. En este sentido tenemos ciertas libertades que nos permiten jugar con elementos como: la velocidad del vibrato, el vibrato por sí mismo, la acentuación, el tempo o incluso la longitud del fraseo. Por ejemplo, en la sección A del primer movimiento tenemos periodos de dos secciones cortas y una larga, en cambio la sección B está compuesta por secciones largas y horizontales. Por esta razón el uso de nuestros elementos interpretativos tiene que ser congruente con la sección del movimiento. Sólo por mencionar un ejemplo, en mi opinión, las grandes frases de la sección B necesitan de mucha dirección y apoyo, por lo que se verían beneficiados con un vibrato muy presente. En cambio, la ligereza y transparencia de la sección A necesita de una búsqueda tímbrica mucho más refinada.

# 5. Samuel Zyman. Siglo XX en México

Samuel Zyman (1956) es uno de los compositores mexicanos más exitosos de la actualidad. Es de origen judío y lleva viviendo gran parte de su vida en Nueva York, pero creció en la Ciudad de México. Sin duda, Zyman es uno de los mayores referentes de la música contemporánea mexicana, su obra se toca en prácticamente todo el mundo. Sin embargo, es interesante mencionar que, aunque ha escrito música de carácter nacionalista mexicano, muchas de sus obras están más relacionadas con la vanguardia estadounidense o europea que con la música de tradición mexicana. Por esta razón, para analizar su obra tendremos que revisar varios aspectos de su contexto que pueden influir en su lenguaje musical.

## 5.1 Contexto histórico

En el panorama mundial, el siglo XX es probablemente la época de mayor violencia en la historia de la humanidad; las nuevas tecnologías que se aplicaron en el terreno de la guerra llevaron a los conflictos bélicos a niveles inimaginables en épocas pasadas. Para Ramón Xirau:

El siglo XX es, en efecto, una época de peligros. Baste con recordar los hechos más negativos de nuestro tiempo para que la crisis del siglo XX se presente como una de las más álgidas, si no la más álgida, desde que la historia se hizo historia en el siglo VIII a. de C. Fue primero la guerra mundial de 1914 a 1918; fue después la guerra de España; fue la guerra mundial de 1939 a 1945; fue después el nacimiento de los estados totalitarios que, con una violencia insospechada en la Alemania nazi, nos mostró que el hombre contemporáneo puede ser mucho más primitivo que los salvajes más primitivos; fue la bomba atómica y sigue siendo la bomba atómica que amenaza con la destrucción no sólo de una cultura, no sólo de un sistema de creencias y de ideas, sino de la humanidad misma. Estos hechos escuetos muestran como el peligro está presente como nunca en el mundo en que vivimos. (...) No es de extrañar que en los campos más sensibles de la cultura -arte, poesía, filosofía- se manifieste ante todo como un siglo de protesta (Xirau, 2010, pp. 394-395).

En cuanto al contexto histórico de México no se muestra menos turbulento. Uno de los hechos de mayor trascendencia en el México del siglo XX fue la Revolución Mexicana (1910), que tuvo origen en una serie de conflictos arrastrados desde su independencia cien años atrás. El México recién independiente pasó grandes dificultades derivadas del proceso de construcción de un estado-nación que alcanzaron el punto más alto de descontento social en la dictadura de Porfirio Díaz (iniciada en 1876 e interrumpida hasta la Revolución Mexicana en 1910).

La Revolución Mexicana surgió por el creciente descontento de una incipiente clase media, ante la falta de libertades políticas y de mecanismos de ascenso social, además de que los modelos socioeconómicos sólo beneficiaban a una parte de la población. El movimiento estuvo lejos de ser uniforme. Los principales caudillos fueron, Francisco Villa, Emiliano Zapata, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón y Francisco I. Madero; estos cinco líderes tenían visiones y proyectos de país distintos, por lo que, con el tiempo, el conflicto se convirtió en una sucesión de luchas por el poder entre los distintos caudillos revolucionarios.

En cuanto a la fecha de término, no es clara. Algunas fuentes la sitúan en 1917, con la proclamación de la Constitución mexicana, en otros casos se toma 1920 con la presidencia de Álvaro Obregón. De cualquier forma, los rasgos de un nuevo régimen político se definieron hasta el periodo de 1934-1946.

El nuevo sistema de gobierno mexicano estuvo basado en el predominio de un partido hegemónico y en la concentración del poder en la figura del presidente. Esto permitió a México cierto grado de estabilidad política; sin embargo, no podemos pasar de largo que el nuevo gobierno no fue menos injusto en la distribución equitativa de la riqueza. Aunque un indudable resultado positivo de este periodo fue que la Revolución favoreció la creación artística de carácter nacionalista que se vio reflejada en uno de los proyectos artísticos de mayor trascendencia en la historia del país (Sánchez Andrés, 2010).

Considero relevante mencionar un aspecto más, que es el contexto de la comunidad judía. Según el INEGI en 2010 había alrededor de 67, 500 personas judías en el país; esta cifra está por debajo del uno por ciento de la población que se registró ese mismo año<sup>35</sup>. La comunidad judía es una minoría que, además, lleva muy poco tiempo de haberse consolidado dentro de la sociedad mexicana<sup>36</sup>. Según la doctora Corinne Asen Krause (1987) durante el último decenio del porfiriato (1900-1910)<sup>37</sup> se

---

<sup>35</sup> En 2010, el INEGI registró una población de 112,336,538 habitantes en el país.

<sup>36</sup> Tras la guerra de Reforma del presidente Benito Juárez (1858-1861), se reforzó la libertad religiosa. A esto podemos agregar que según la doctora Krause (1987) durante finales del siglo XIX y principios del XX hubo grandes migraciones que corresponden a factores económicos, políticos y religiosos, entre los que destacan: continuas guerras en los países europeos, crisis de desocupación industrial, empobrecimiento agrícola, entre otras cosas. "Estos factores obligaron y permitieron al excedente de mano de obra y a grupos religiosos emigrar a países donde el desarrollo capitalista los absorbió y donde pudieron encontrar una mayor libertad política y religiosa (Krause, p. 13, 1987)".

<sup>37</sup> Por obvias razones la migración judía paró durante la Revolución y de hecho muchos de los judíos que se habían establecido en México decidieron abandonar el país durante este conflicto, sin embargo, la migración

estableció en la Ciudad de México públicamente una comunidad judeo-mexicana que sentó las bases de la comunidad actual.

Es pertinente mencionar que, debido a la procedencia tan variada de los judíos que arribaron a México, en un principio no existió una comunidad homogénea. De hecho, fueron más bien pequeños grupos que se identificaban más por su país de origen que por su religión o etnia. Si tomamos en cuenta esta desunión y que, históricamente, la sociedad mexicana ha sido fragmentaria, podríamos pensar que la comunidad judía permaneció aislada, en grupos separados y sin mezclarse culturalmente. Ante este panorama ¿Qué papel podría jugar la música de Zyman dentro de la música mexicana?

Para contestar esta pregunta recurriremos a la opinión de Guadalupe Zárate Miguel (1983)<sup>38</sup>, y según ella:

Con la organización de instituciones religiosas, educativas y políticas, los pioneros de la comunidad judía buscaron reproducir su cultura original en nuestro país (...). Sin embargo, esta reproducción cultural no pudo ser plena, puesto que ya no estaban en Damasco, Polonia o Grecia, por caso, sino en México. No es posible pensar que los grupos, por tradicionalistas que pudieran parecer, queden completamente indiferentes a las modificaciones del derredor social. Las culturas, consideradas como procesos, están expuestas siempre al cambio, esta posibilidad de modificación aumenta cuando se emigra hacia otro territorio geográfico y cultural. No se trata, en el caso de los judíos, de un grupo que produzca lo que consume —condición que podría haber contribuido a conservar con mayor fidelidad su cultura original, como es el caso de los menonitas de Chihuahua— sino de un grupo que se integró inicialmente al comercio, actividad que les impuso la relación constante con productores y consumidores que no pertenecían a su comunidad. La consecución de sus medios materiales de vida impuso a los judíos la relación con el nuevo contexto. Este continuo trato con no judíos hacía indispensable la adquisición de conocimientos de la nueva cultura, los más inmediatos: aprender a hablar español, los tipos de moneda, las pesas, las medidas, las necesidades de consumo de la población, los gustos de sus clientes en el campo y en la ciudad ya que de todo ello dependía su éxito (Zárate Miguel, 1983, pp. 58-59).

La comunidad judía no está -y no podría estar- encapsulada culturalmente dentro del país, forma parte constitutiva de las culturas particulares que se practican en el territorio mexicano. Debido a esto la cultura judía ha experimentado modificaciones gracias a su capacidad de integrar elementos de una cultura distinta a la suya y Zyman es un ejemplo de ello. En una entrevista que le realizaron al compositor en 2007 dijo:

No soy nacionalista. No me gustan los nacionalismos. Pero soy mexicano, hablo español, crecí en México, viví en la realidad mexicana y es parte de cómo veo el mundo, de cómo veo a Estados Unidos, de cómo veo todo. Ser mexicano es parte esencial de quien soy. Estando en México te toca oír música mexicana. La oyes en los taxis, en el radio, en la televisión, vas a placitas donde tocan bandas, está en

---

siguió su cauce unos años más tarde. Así que en realidad la comunidad se fue consolidada en el transcurso del siglo XX.

<sup>38</sup> Tomado de la revista de historia del INAH.

todas partes. Además, estoy en contacto con la música clásica mexicana, música de los grandes compositores. Estudié con el compositor mexicano Humberto Hernández Medrano. He escrito algunas obras deliberadamente mexicanas. En dos casos, así me lo pidieron (...). Me estaba pidiendo una obra nacionalista y eso fue lo que hice. Pero aún en obras que no llevan esa agenda me sale lo mexicano, y lo judío también (Berman, 2007).

## 5.2 Arte mexicano del siglo XX

Así como la Revolución Mexicana fue el hecho más trascendental tanto en lo político como en lo social, el arte no se escapó de esto. La lucha armada iniciada en 1910 pone al país en una crisis económica, política e ideológica que, sin embargo, dio origen a uno de los periodos más fértiles en la historia del arte de este país. Algunos artistas participaron activamente junto a los movimientos de grupos rebeldes; tal fue el caso de Francisco Goitia (1882-1960) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), quienes hicieron trabajo ilustrativo en medios impresos como periódicos o gacetas, impregnando tintes revolucionarios en su obra; esto dio pie al inicio de la nueva conciencia social en el terreno artístico del México de ese entonces.

Gran parte del arte del siglo XX en nuestro país tuvo una preocupación central en temas sociales. Fue fuertemente crítico en la política e inevitablemente nacionalista. Volteó también a sus raíces y retomó cuanto pudo de las culturas originarias de Mesoamérica. El arte mexicano de este periodo fue un aparato potentísimo de creatividad que abarcó todas las ramas y tenía una voz dentro de la exigencia social. En lo internacional las obras plásticas levantaron una curiosidad que tenía que ver con las temáticas propias de una cultura mestiza, tanto por sus tradiciones y costumbres, como por el uso de una paleta de color policromática, adecuada para un país polifacético, con un pasado prehispánico, colonial, de mestizaje y revolucionario, que los artistas aprovecharon para plasmar una reinterpretación a través de nuevos significados y el uso de símbolos renovados en un México cambiante. Así pues, lo que marcó el contexto de las artes plásticas entre 1920 y 1950, fue el muralismo<sup>39</sup>.

En la literatura la historia no fue muy diferente. Un aparato tan intelectualmente completo no fue indiferente al contexto sociopolítico de su tiempo. El nuevo gobierno mexicano demostró que no era menos autoritario que el anterior, y tampoco mejor

---

<sup>39</sup> Datos tomados del programa de la Coordinación de Universidad Abierta y Educación a Distancia CUAED de la UNAM.

[http://programas.cuaed.unam.mx/repositorio/moodle/pluginfile.php/164/mod\\_resource/content/1/arte-mexicano-s-xx/index.html](http://programas.cuaed.unam.mx/repositorio/moodle/pluginfile.php/164/mod_resource/content/1/arte-mexicano-s-xx/index.html)



administrado. A mediados del siglo XX (en el momento más maduro del Nacionalismo Mexicano) tanto intelectuales como artistas se cuestionaban los valores de la Revolución Mexicana. Un ejemplo muy claro es la novela de Carlos Fuentes *La muerte de Artemio Cruz* (1962), en la que aparece una agonía simbólica del nacionalismo. Según el análisis del doctor en literatura Pedro García Caro (2008), esta novela es una sátira en la que el discurso nacional respira y vive en y por el moribundo Artemio Cruz y según se va identificando la patria que hereda con él mismo, esta agonía se convierte en la agonía de la propia nación.

En cierto sentido la Revolución ha recreado a la nación; en otro, no menos importante, la ha extendido a razas y clases que ni la Colonia ni el siglo XIX pudieron incorporar. Pero [...] la Revolución no ha hecho de nuestro país una comunidad o, siquiera, una esperanza de comunidad: en un mundo en el que los hombres se reconozcan en los hombres y en donde el "principio de autoridad" - esto es: la fuerza, cualquiera que sea su origen y justificación - ceda el sitio a la libertad responsable (García-Caro, 2008, p. 294).

*La muerte de Artemio Cruz* vislumbra una palpitante agonía del nacionalismo mexicano que, cuanto más pasa el tiempo, parece haber sido una advertencia, una suerte de grito profético que se materializa en el completo abandono del proyecto de nación (García-Galo, 2008).

Por otro lado, debido a la polémica figura de Carlos Chávez, los músicos jugaron un papel muy polarizado (1899-1978). Analizar este tema a profundidad podría ser el tema de una tesis, sin embargo, es fácil ver que los músicos caen en un desuso gradual de temas nacionales. Hasta que, en la generación siguiente, a la que pertenecen compositores como Mario Lavista (1943), Federico Ibarra (1946) y Humberto Hernández Medrano<sup>40</sup> (1941), la huella del nacionalismo quedó prácticamente borrada.

La muerte del nacionalismo sumado a la apertura de México a la globalización, fueron factores decisivos para que los artistas se adscribieran a las vanguardias internacionales. Por esto, el hecho de que la música de Samuel Zyman esté tan allegada a otras tradiciones musicales no es un hecho particular. Por lo contrario, es común ver que los compositores de su generación se identificarán con diversas corrientes vanguardistas, salvo algunos casos (ahora sí, particulares) como Gabriela Ortiz (1964) quien siguió en la línea de Silvestre Revueltas (1899-1940): probablemente la figura más representativa de la música mexicana del siglo XX.

---

<sup>40</sup> Uno de los primeros maestros de composición Samuel Zyman.

### 5.3 La música del siglo XX

Hemos llegado al último capítulo de este trabajo y no se ha podido escapar de la imprecisión de las fechas delimitadoras de un periodo artístico. Es probable que en la historia del arte occidental nunca se haya tenido una cantidad tan basta de concepciones artísticas tan distintas y contradictorias como en el siglo XX. Existieron compositores longevos que nacieron en el siglo XIX y siguieron conservando las estéticas románticas durante bien entrado el siglo XX, por otro, la música atonal se estaba consolidando fuertemente a principios de siglo; los descubrimientos de Bela Bartok (1881-1945) en terreno de la etnomusicología abrían cancha a un nuevo universo modal, sin mencionar la riqueza rítmica y estridente a la que llevó *La Consagración de la Primavera* (1913) de Ígor Stravinsky (1882-1971). Contestar una pregunta obvia como: ¿cuándo comienza la música del siglo XX? Puede resultar tema de debate. Para Robert P. Morgan autor del libro *La música del siglo XX* (1999) la fecha que resulta más tentadora es 1907, debido a que en este año Arnold Schoenberg (1874-1951) rompe definitivamente con el sistema tonal tradicional. Desde un punto de vista técnico, este puede ser el acontecimiento más significativo para la música moderna.

### 5.4 Paradigma del arte moderno

Es curioso observar que gran parte de los preceptos que sostienen a la modernidad del siglo XX en realidad son elementos surgidos por lo menos un siglo atrás. Según el libro *Filosofía del arte moderno* de Konrad Paul Liessmann (2006) la modernidad tiene como característica:

(...) una vasta reorganización de la sociedad conforme a un modo de producción capitalista, que no sólo atañe a la manufactura y el comercio, sino también a la producción industrial en su conjunto; por las circunstancias de que en el pensamiento de la Ilustración la autoconciencia secularizada se hizo reflexiva; por una liberación de las artes respecto de heteronomías religiosas y políticas hacia sectores de productividad estética que operan de modo tendencialmente autónomo. Si nos orientamos con arreglo a estos criterios, podrá considerarse el final del siglo XVIII y el comienzo del XIX como la época en la que se hicieron determinantes en lo social, en lo filosófico y en lo estético aquellas dimensiones que forman parte de las condiciones de constitución del sujeto moderno y de sus mundos vitales.

En el caso del arte, el proceso de autonomización puede considerarse sin duda como señal decisiva de modernidad (...) con ello no se quiere decir mucho más sino que el arte cesa de ser *arte de encargo*, y que con ello se desarrolla un discurso estético que también está vinculado al establecimiento de un <<negocio artístico>> que engendra en medida creciente sus legalidades propias (Liessmann, 2006, p. 17).

Aquí es importante enfatizar la importancia del individualismo para el desarrollo del arte occidental del siglo XIX hasta la fecha. La Revolución Francesa dio al arte y sobre todo a la música esa independencia que tanto añoraba, sin embargo, la filosofía del siglo XIX consideró la libertad del arte también como su perdición.

La filosofía de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) es probablemente la que más haya influenciado a los ojos de la modernidad, y en su visión lineal del tiempo pensaba a la historia de la humanidad como un progreso en la conciencia de la libertad y como proceso del hacerse consciente en lo absoluto. Hegel conoció tres formas históricamente sucesivas, en las cuales el espíritu humano podía expresar la verdad objetiva: arte, religión y filosofía, por lo que pensaba al arte como una fase superada. “En las sociedades modernas, cuando menos la vida pública ya no se organiza con arreglo a los puntos de vista del arte o de la religión, sino (...) conforme a los criterios de cientificidad y racionalidad, o al menos de plausibilidades argumentables (Liessmann, 2006, p. 44)”.

En el arte, esta búsqueda de la libertad se expresa en un individualismo en la exploración de la completa innovación y que además trata de separarse de toda influencia; sigue siendo común escuchar entre los compositores actuales la frase “mi música no tiene ninguna referencia extra musical”. En este sentido podemos observar que, aunque existen algunas tendencias dentro de la composición contemporánea, éstas no dejan de ser particulares. En el escenario musical contemporáneo podemos encontrar: posmodernismo, poliestilismo, conceptualismo, posminimalismo, música electrónica, neorromanticismo (corriente a la que pertenece Zyman), espectralismo, neotonalismo, etc. Pero ninguna de estas corrientes ha logrado tomar la fuerza suficiente en el escenario artístico contemporáneo. Este signo de libertad es lo que para Hegel fue la muerte del significado del arte:

Cabe esperar que el arte ascenderá y se perfeccionará cada vez más, pero su forma ha dejado de ser la suprema menesterosidad del espíritu. Por muy excelentes que podamos encontrar las imágenes griegas de dioses y por muy dignos y perfectos que podamos ver representados a Dios Padre, a Cristo y a María, de nada sirve: ante ellos ya no hincamos la rodilla (Liessmann, 2006, p. 45).

Para la modernidad, el arte ya no es un pilar indispensable para el desarrollo social. “La modernidad es asimismo aquella época que, por preguntar por la utilidad de todo pondrá en cuestión la utilidad del arte” (Liessmann 2006, p.18). En la actualidad es fácil ver al arte dentro de la clasificación de entretenimiento. A manera de reflexión

personal pienso que, tras tantos años, es increíble que los artistas (hablando específicamente de los músicos clásicos) sigamos replicando este paradigma. Es evidente que los preceptos decimonónicos ya no se pueden aplicar a nuestra época y en mi opinión gran parte de la crisis de la música clásica proviene del problema que genera la poca habilidad de adaptación ante una sociedad que necesita una producción artística más sensible a su realidad.

## 5.5 Samuel Zyman

A lo largo de este capítulo ya hemos mencionado algunos aspectos biográficos sobre la vida de Zyman, sin embargo, me gustaría agregar que, curiosamente, él inició sus estudios musicales con el flautista Héctor Jaramillo. Gracias a esto tiene un gran dominio en la composición de este instrumento y esto se ve reflejado en el considerable catálogo de obras escritas para flauta.

Aunque formalmente estudió piano y dirección en el Conservatorio Nacional de México tomando clases de composición con Humberto Hernández Medrano, estudiaba paralelamente medicina en la UNAM donde recibió el grado de médico en 1980. Más tarde ingresó a la Julliard School donde obtuvo el grado de maestría en 1984 y el de doctor en 1987 bajo la tutela de Stanley Wolfe, Roger Sessions y David Diamond.

Su sonata para piano y flauta ha sido un éxito rotundo. Basta con buscar esta obra en youtube para que se despliegue un catálogo interminable de personas provenientes de todo el mundo interpretando esta obra. Sobre el éxito de esta pieza Zyman dijo en una entrevista:

Esta obra estaba en el lugar perfecto en el momento perfecto. Estando recién publicada y acabada de grabar, apareció en una convención de flautistas. Allí la tocó el excelente flautista venezolano Marco Granados. La oyeron centenares de flautistas y pegó. Y es que la obra cumple muchas expectativas que los artistas buscan. Es virtuosística para ambos instrumentos. Te puedes lucir. Además, es atractiva para el público: tiene temas atractivos, tiene mucha energía, un poco un feeling de jazz (Berman, 2007).

## 5.6 Análisis<sup>41</sup>

Esta obra fue comisionada por la flautista Marisa Canales. La primera grabación fue realizada por ella misma y Ana María Tradatti en el piano. Más tarde fue estrenada en diciembre de ese mismo año en el Museo Helénico de la Ciudad de México.

El primer movimiento corresponde a la forma sonata tradicional ABA como se muestra en la siguiente tabla.

Exposición			Desarrollo					Reexposición		Coda
A	Puente	B, Ostinato piano	C	Puente	B' Ostinato piano	Puente	A' (Lento e rubato)	A	Puente	del tema A
1-22	23-27	28-43	44-78	79-81	82-94	95-98	99-110	111-133	134-137	138-149
Re frigio	Tritonos	"Trino" de segunda menor	Mi menor	Tritonos	La frigio	Escala pentatónica	Sol frigio	Re frigio	Tritonos	La frigio

Una característica durante toda la obra es el uso de diferentes escalas modales. Por ejemplo, es claro ver que en el tema A hay un centro modal en la nota Re y, debido a la reiteración constante del Mi bemol, se considera que este tema está fuertemente ligado con el modo frigio.

Otro elemento constante en la obra es el uso de acentuaciones irregulares. En este tema, escrito en cuatro cuartos, la acentuación produce una agrupación en los octavos de 3+3+2.



Un elemento compositivo más del que se vale Zyman en varias ocasiones es el contrapunto imitativo. Un claro ejemplo es la sección del compás 10 al compás 17, en la cual el tema se presenta desfasado entre el piano y la flauta.

<sup>41</sup> Para la realización de este análisis se tomaron como base la tesis doctoral de Merrie R. Siegel (2000) y las Notas al Programa de Ameyalli Aguilar (2018).

Como se mostró anteriormente en la tabla, el puente que conduce al tema b está conformado por saltos de tritono (Si, Fa).

El tema B está caracterizado por tener en el piano un ostinato de saltos en los que se enfatiza nuevamente el intervalo de tritono, además, el ostinato se presenta con un movimiento contrario en las dos voces. La melodía en la flauta es prácticamente un trino de segunda menor.

**Allegro agitato** (♩ = 80-84)

En el compás 34 el piano toma el tema y se vuelve un juego de pregunta y respuesta entre los dos instrumentos. Pero en el compás 36 se torna aún más interesante al convertirlo en un contrapunto imitativo separado por un octavo de distancia.

El desarrollo en el compás 44 presenta una sección que prepara la entrada (en el compás 51) de un nuevo tema melódico más lírico que es también es más simple rítmicamente, es tonal y tiene una armonía tradicional. Tras toda una sección de indefinición tonal, esta nueva melodía resulta en una sorpresa dulce.

La reexposición (compás 111) es una presentación casi literal del material de la exposición hasta que llegamos a la coda en el compás 138. La coda vuelve a explotar el recurso de los acentos irregulares y en el compás 143 se retoma el material del tema a, pero ahora en La frigio. Esta sección tiene una indicación agógica de presto, lo que le da un final muy enérgico en el que las tres voces (bajo, mano derecha del piano y flauta, terminan al unísono).

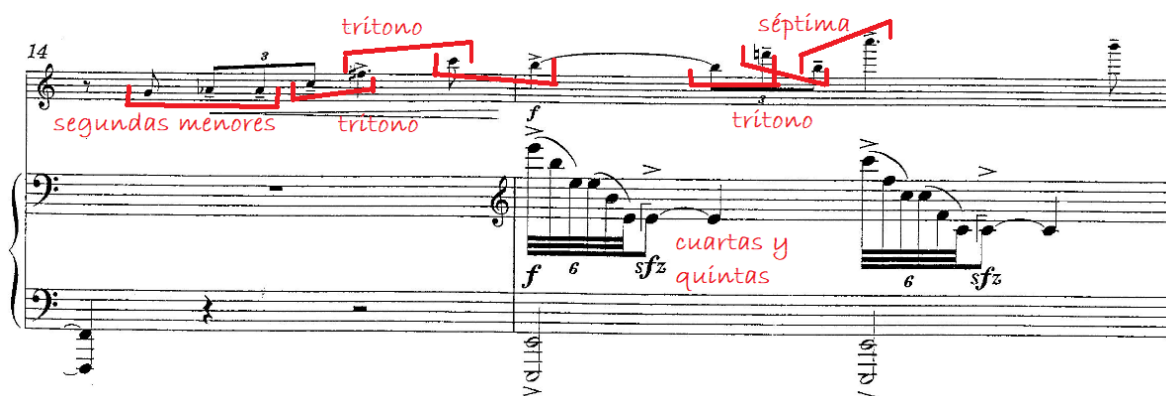
El segundo movimiento (*Lento e molto espressivo*) durante todo el tiempo explota el uso de una armonía muy vaga. Principalmente se percibe el uso de cuartas y quintas que dejan muy poca claridad de un centro modal o tonal.

A			B			Coda	
A	A'	A''	B	B'C	B''C	A	B
1-6	7-12	13-16	18-27	28-34	35-41	42-48	49-52
Centro modal en Mi			Uso de intervalos de cuarta y quinta			Centro modal en Re	Centro modal en Sol

Según la tesis doctoral de Merrie R. Siegel (p. 83, 2000), la apertura de flauta sola en este movimiento tiene el carácter de un soliloquio.



Este tema de seis compases se repite tres veces con algunas variaciones. Lo más destacable es que, gracias a la entrada del piano, la segunda variación (7-12), tiene una textura más densa. En la tercera variación (13-16) se aumenta la tensión ya que, aunque el piano permanece en registro bajo con cuartas y quintas, la flauta tiene muchos saltos de disonancia y tras un salto de séptima, llega al registro más alto.



En la siguiente sección encontramos quintas paralelas, como en esa misma frase en el compás 17, aunque es común encontrar el mismo recurso a lo largo de movimiento.



16 quintas paralelas

*sfz*

En la sección se encuentran dos temas cortos B y C que aparecen uno tras el otro.

22 b *mp espr.*

*pp*

25 c *f*

*mf*

La sección que se ha considerado como una coda es en realidad una presentación más de los temas A y B solo que esta vez sin variaciones.

El tercer movimiento (presto) tiene una estructura difícil de clasificar. Aunque las dos tesis que se consultaron antes de hacer este análisis están de acuerdo en que este movimiento tiene una forma rondó, los parámetros que se usan son distintos y al ver los esquemas formales parecen ser obras distintas. Podemos atribuir esto a que los temas principales aparecen muchas veces variados y con distintas funciones a lo largo de la pieza y llega un punto en el que es difícil saber si un tema es producto de una variación o constituye un tema nuevo. Este esquema también es distinto a los otros dos, pero es así con el objetivo de simplificar un poco el análisis.

Exposición				Desarrollo				Reexposición invertida		Coda	
a	punteo	b	ba	c (b')	punteo (a')	Tema del segundo movimiento	Quasi cadenza (b'')	b	a	b	c(b')
1-13	14-19	20-47	48-63	64-83	84-89	90-94	95-102	103-137	138-156	157-162	163-172

la exposición está conformada por dos temas: el a que tiene un carácter casi introductorio.

III

Presto (♩. = 168)

Y el tema b, que empieza como sección con un ostinato en el piano en el compás 20, pero como tema se presenta hasta el compás 25. Este tema b es el que más se reitera y más se varía en la pieza.

Musical score for measures 23-26. Measure 23 shows a piano introduction with sfz markings. Measures 24-25 show a piano accompaniment with mp dynamics. Measure 26 shows a flute melody with sfz markings.

El desarrollo comienza en el compás 64 con un tema c que consideramos como una variación del tema b ya que comparten algunas características.

tema b                      tema c

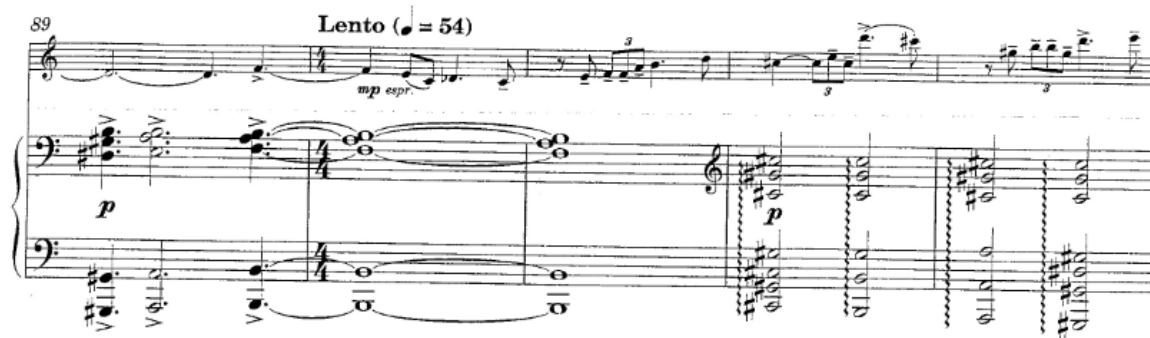
Two musical staves showing 'tema b' and 'tema c'. Tema b is a flute melody starting with a forte dynamic. Tema c is a piano accompaniment starting with a forte dynamic.

Como se ve en los ejemplos anteriores (de la parte de flauta de los compases 25 y 70 respectivamente) las dos células musicales comienzan en tiempo débil con figuras de octavos, son anacrúsicos, y caen en una nota acentuada que resuelve con una segunda menor descendente en tiempo débil. Por estas razones consideramos que el tema c es una sintetización del tema b.

El tema c aparece en el compás 70 como una melodía que hacen juntos la flauta y el piano. Pero en el compás 68 se transforma en un canon a una negra con punto de distancia.

Musical score for measure 68, marked 'accel.'. It shows a flute melody and a piano accompaniment in canon.

Un elemento muy importante que destacar es que en el compás 90 se retoma el tema del segundo movimiento.



Más tarde en el compás 95 llegamos a la sección *Quasi cadenza*:

**Quasi cadenza, accel.**



Si observamos la célula musical de esta sección podemos ver que es igual al comienzo del tema b. Esto se verá más claro cuando llegemos a la coda. Por esta razón también lo consideramos una variación más del tema b.

En el compás 103 tenemos una reexposición invertida con muy pequeños cambios. En la coda llegamos a un punto de principal interés que puede ayudarnos a ver con más claridad que la sección de *Quasi cadenza* es una variación.

En el compás 157 tenemos en la parte del piano el ostinato del tema b original, sin embargo, a la entrada de la flauta en el compás 159 se inicia con el tema b pero, en vez de avanzar se repite un total de ocho veces (de una forma muy similar a como ocurrió en la *Quasi cadenza*).

Finalmente, al salir de estas repeticiones se retoma el tema C que es el encargado de terminar la obra con un carácter muy enérgico.



## 5.7 Comentarios Personales

Me parece importante resaltar que esta sonata tiene elementos que resultan muy tradicionales. Las estructuras son muy claras, e incluso los distintos movimientos están contruidos bajo células musicales simples y pequeñas que se terminan por desarrollar a gran escala, este tipo de procesos podemos ligarlos incluso con la forma de hacer música del periodo barroco. Por otro lado, cada sección tiene personalidades muy diferentes que sobre todo se sirven de la articulación y de los grandes contrastes dinámicos para contrarrestar y diferenciar súbitamente. Por último, me gustaría señalar que incluso a gran estala la sonata está concebida como movimiento rápido, lento, rápido, justo como lo haría un compositor del siglo XVIII.

Sobre la exigencia técnica de esta obra, se requiere un gran control y agilidad en las escalas. Por otro lado, la variedad de articulaciones y riqueza rítmica necesita de una atención especial debido a que esta sonata tiene un carácter casi percusivo tanto de la flauta como el piano. Así que un cuidado especial a la articulación enriquecerá en gran medida la interpretación de esta obra. Además, se recomienda un trabajo exhaustivo en el ensamble ya que los contrapuntos imitativos que aparecen a grandes velocidades pueden ser un problema si no se trabajan con la debida calma.

## BIBLIOGRAFÍA

- Blakeman, Eduard (2005).** *Taffanel, genius of the flute*. Universidad de Oxford, Inglaterra.
- Bonds, Mark Evan. (2014).** *La música como pensamiento*. (F. López Martín, trans.) Acantilado. Barcelona, España. Trabajo original publicado en 2006.
- Downs, Philip G. (1998).** *La música clásica*. (C. Alonso, trans.) Ediciones Akal. Madrid, España. Trabajo original publicado en 1992.
- Dziemidok, Bohdan (2001).** *Historia de seis ideas*. (F. Rodriguez Trans.) Tecnos. Madrid, España. Trabajo original publicado en 1987
- Fleming, William (1989).** *Arte música e ideas*. (R. Blengio Trans.) Universidad de Puerto Rico. Puerto Rico. Trabajo original publicado en 1970
- Gunderson, Jessica (2009).** *Creative education*. Universidad de Florida, EUA.
- Hauser, Arnold (1998).** *Historia social de la literatura y el arte*. (A. Tovar & F. P. Vargas-Reyes, trans.) Editorial Debate. Madrid, España. Trabajo original publicado en 1962.
- Hauser, Arnold (1993).** *Historia Social de la literatura y el arte volumen 2* (A. Tovar. trans.) Labor. Zaragoza, España. Trabajo original publicado en 1951
- Harconcourt, Nikolaus (2006).** *La música como discurso sonoro*. (J. L. Milán, trans.) Acantilado. Barcelona, España. Trabajo original publicado en 1983.
- Krause, Corinne Asen (1987).** *Los judíos en México: una historia con un énfasis especial en el periodo de 1857 a 1930* (trans. A. Katz de Gugenheim). Universidad Iberoamericana. México. Trabajo original publicado en 1987.
- López Cano, Rubén (2012).** *Música y retórica en el Barroco (2da ed.)*. Amalgama Edicions. Barcelona, España.
- Liessmann, Konrad Paul (2006).** *Filosofía del arte moderno* (trans. A. Ciria). Herder. Barcelona, España. Trabajo original publicado en 1999.
- Lorenzo, Leonardo de (1992).** *My complete story of the flute: The instrument, the performer, the music*. Texas Tech University Press. Texas, EEUU.
- Morgan, Robert P. (1998).** *La música del siglo XX*. (P. Sojo, trad.) AKAL. Madrid, España.

**Palmer, Christofer. (1973).** *Impressionism in music*. New York Charles Scribner's Sons. EUA.

**Plantnga, Leon (1992).** *La música Romántica*. (C. Alonso, trans.) Ediciones Akal. Madrid, España. Trabajo original publicado en 1984.

**Powell, Ardal (2002).** *The flute*. Yale University Press, New Haven and London

**Phillips, Tammara K. (2016).** *A Performance Guide to the Music for Flute and Piano by Philippe Gaubert*. Universidad de Florida, EUA.

**Rosen, Charles (2003).** *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. (E. Giménez trans.) Alianza Música. Madrid, España. Trabajo original publicado en 1972.

**Rosen, Charles (2004).** *Las formas sonata*. (L. Romano trans.) Idea Books. Barcelona, España. Trabajo original publicado en 1980.

**Sconzo, Fortunato (1930).** *Il Flauto e i Flautisti*. Hoepli. Milán, Italia.

**Sánchez Andrés, Agustín (2010).** *México en el siglo XX: del Porfiriato a la Revolución*. Arco/Libros. Madrid, España.

**Suarez Zamudio, Genoveva (2007).** *El impresionismo en las obras: Estación San Lazaro de Monet, en el Café de Degas y Baile en el Moulin de la Galette de Renoir / tesis que, para obtener el título de Licenciado en Historia, presenta Genoveva Suárez Zamudio; asesor Elia Espinosa Lopez*. TESIUNAM. México.

**Toff, Nancy (1979).** *The development of the modern flute*. University of Illinois Press. Chicago, EEUU.

**Walter, Hill John (2010).** *La música barroca*. (A. Giráldez, trans.) Ediciones Akal. Madrid, España. Trabajo original publicado en 2005.

**Xirau, Ramón (2010).** *Introducción a la historia de la filosofía*. UNAM. Ciudad de México.

**Zárate Miguel, Guadalupe (1983).** "La comunidad judía en México". *Revista de Historia INAH*. México.

## INTERNET

**Anthony, James R. & Bartlet, M. Elizabeth (2001).** "Divertissement." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, visitado el 29 de noviembre, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07865>

**Bate, P., & Böhm, L. (2001).** *Boehm, Theobald*. Grove Music Online. Visitado el 15 de abril 2018, de <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000003374>

**Berman, Fey (2007).** “Sube Sam, te ayudo”. Entrevista con Samuel Zyman. Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/mexico/sube-sam-te-ayudo-entrevista-samuel-zyman> 3 de mayo de 2018.

**Coordinación de Universidad Abierta y Educación a Distancia CUAED de la UNAM**

[http://programas.cuaed.unam.mx/repositorio/moodle/pluginfile.php/164/mod\\_resource/content/1/arte-mexicano-s-xx/index.html](http://programas.cuaed.unam.mx/repositorio/moodle/pluginfile.php/164/mod_resource/content/1/arte-mexicano-s-xx/index.html) visitado el 02 de mayo de 2018.

**Fallows, David (2001).** *Grazioso*. Grove Music Online. Visitado el 18 de Junio de 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011679?rskey=xVo9yF&result=1>

**Fuller, David (2001).** “Suite”. Grove Music Online. Visitado el 5 de Marzo de 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027091>

**Fuller, David. (2001).** “Alberti bass”. Grove Music Online. Consultado el 13 de diciembre de 2017, de: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000000447>.

**Gunson, E. (2001).** “Wendling family”. Grove Music Online. Consultado el: 13 diciembre de 2017, de: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000042496>.

**Little, Meredith Ellis (2001).** *Tambourin*. Grove Music Online. Visitado el 4 Julio de 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027439>



**Mangsen, Sandra (2001).** "Sonata". *Grove Music Online*. Consultado el 20 de mayo de 2018, de:

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000026191?rskey=2jTSjQ&result=1>

**Palisca, Claude V. (2001).** "Baroque." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, visitado el 28 de noviembre de 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02097>.

**Rosow, Lois (2002).** "Lully" *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, visitado el 29 de noviembre, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O004014pg1>

⋮

**Sadie, Julie Anne (2001).** "Louis XIV, King of France." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, visitado el 29 de noviembre de 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17037>.

**Shaver-Gleason, Linda (2016).** *Is this flute concerto a long-lost Mozart composition?* Consultado el: 13 de diciembre de 2017, de: <https://notanothermusichistorycliche.blogspot.mx/2016/12/is-this-flute-concerto-long-lost-mozart.html>.

**Zaslaw, Neal (2001).** "Blavet, Michel." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, visitado el 30 de noviembre de 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03262>.

ANEXO

PROGRAMA DE MANO DEL RECITAL PÚBLICO PARA OBTENER DEL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA FLAUTA TRANSVERSA

- |  |  |
|--|--|
| <b>Sonata para flauta y bajo continuo<br/>en Mi Menor “La D’Herouville” Op. 2</b><br><i>Adagio</i><br><i>Allemanda</i><br><i>Rondeau. L’Insinuante</i><br><i>Presto. Le Mondorge</i> | Michel Blavet<br>(1700-1768)           |
| <b>Sonata No. 5 Para flauta y bajo<br/>continuo en Mi Menor Op. 4</b><br><i>Moderato</i><br><i>Andantino</i><br><i>Presto</i>  | Johann Baptist Wendling<br>(1723-1797) |
| <b>Estudio No. 13 para flauta sola Op. 25<br/>en Fa Sostenido Mayor</b>  | Vincenzo de Michelis<br>(1825-1891)    |
| <b>Sonata No. 3 en Sol Mayor para piano<br/>y flauta</b><br><i>Allegretto</i><br><i>Intermède pastoral</i><br><i>Final</i>   | Philippe Gaubert<br>(1879-1941)        |
| <b>Sonata No. 1 para piano y flauta</b><br><i>Allegro assai</i><br><i>Lento e molto espressivo</i><br><i>Presto</i>  | Samuel Zyman<br>(n. 1956)              |

### **Michel Blavet (1700-1768)**

#### *Sonata para flauta y bajo continuo en Mi Menor "La D'Herouville" Op. 2*

En la actualidad Blavet es reconocido como uno de los mayores virtuosos de la flauta en la primera mitad del siglo XVIII. Fue autodidacta y aprendió a tocar casi todos los instrumentos, pero se especializó en la flauta transversa. Hizo su debut en el Concert Spirituel en 1726. En las críticas de su tiempo se comentaba que “la emocionante, exacta y brillante forma de tocar [de Blavet], hizo a la flauta aún más popular en Francia, donde el instrumento había sido tocado sólo en una forma lánguida” (Powell, 2002, p. 82).

La colección opus 1 de Michel Blavet se publicó gracias a un privilegio otorgado por Luis XV en 1728 en el que tenía el permiso de publicar sonatas para flauta. Estas sonatas, entre las obras maestras del repertorio temprano de flauta de una llave, representan la exitosa transferencia de las sonatas para violín de compositores franceses como Jean-Baptiste Anet, François Duval, Jean Marie Leclair, entre otros. Las sonatas opus 2 muestran influencias de la suite francesa y de la sonata de cámara corelliana, y las de opus 3 exhiben un estilo galante más moderno (Zlaws, Grove Music, 2017). La D'Herouville fue parte de su segunda colección de sonata publicadas en 1732 y fueron dedicadas a la Duquesa de Boullion.

### **Johann Baptist Wendling (1723-1797)**

#### *Sonata No. 5 Para flauta y bajo continuo en Mi Menor Op. 4*

Fue un flautista y compositor alemán de sólida tradición familiar dentro de la música. Wendling fue el maestro de flauta del duque Christian IV de Deux-Ponts (ahora Zweibrücken), con quien viajó a varias cortes europeas, logrando fama internacional; actuó con éxito ante el Rey Federico “el Grande” en Berlín en 1749 y, al igual que Blavet, participó en Le Concert Spirituel, tanto como solista como con su esposa Dorothea Spurni. En 1752 se convirtió en primera flauta de la orquesta de la corte de Mannheim (bajo la dirección de Johann Stamitz). A partir de 1771 pasó una temporada en Londres donde actuó como solista, pero también colaboró con J.C. Bach en conciertos de música de cámara (Gunson, Grove Music Online, 2001).

Wendling tuvo una relación muy cercana con W. A. Mozart. Desde 1777 lo apoyó en Mannheim por poco más de un año, incluyendo su provisión de comidas y una habitación con un piano para componer. La madre de Mozart agradeció a Wendling diciendo que cuidaba del pequeño Mozart como si fuera su propio hijo.

Existe evidencia sobre la posible colaboración entre Mozart y Wendling en el concierto para flauta en Re mayor K. 20. Se cree que en este concierto Wendling escribió la parte solista y Mozart la orquestó. Sin embargo, distintos musicólogos se rehúsan a aceptar esto. Lo que es un hecho es que Wendling fue una influencia muy importante para Mozart; en sus cuartetos y conciertos para flauta es posible reconocer ciertas figuraciones virtuosísticas y giros típicos de la obra de Wendling (Shaver-Gleason, 2016).

### **Vincenzo de Michelis (1825-1891)**

*Estudio No. 13 para flauta sola Op. 25 en Fa Sostenido Mayor*

Prácticamente no existe información sobre la vida de Michelis. Gracias unos pocos libros sobre la historia de la flauta transversa en Italia sabemos que de Michelis ocupó el puesto de primera flauta en el Teatro Apolo y también fue profesor en la Accademia di Santa Cecilia en Roma. Además, fue constructor y desarrolló su propio sistema para la flauta transversa. En 1874 escribió un nuevo método que refleja particularmente el uso práctico de su modelo de flauta. Su catálogo suma 164 obras contando 3 destinadas a la pedagogía. Michelis fue el típico músico virtuoso de mediados del siglo XIX. Por otro lado, debido a la dificultad de sus obras didácticas, es fácil ver que el sistema de flauta que él usaba era tan competitivo como el sistema estándar de la flauta moderna: el sistema Boehm.

El estudio que abordamos pertenece a los 24 estudios op. 25 de Michelis. Es importante tomar en cuenta que esta obra está pensada como un libro de ejercicios melódicos didácticos que no necesariamente estaban destinados para ser tocados en público.

La tonalidad de Fa sostenido mayor es una de las más alejadas de Do mayor; Fa# tiene 6 de 7 notas alteradas y esto representa un gran reto en cuanto a virtuosismo técnico y de afinación para un instrumento que no está temperado y que además tiene un mecanismo complejo que no es el sistema Boehm, por lo que el desarrollo tan complejo de este estudio habla de un gran refinamiento y virtuosismo en la técnica flautística de Michelis.

### **Philippe Gaubert (1879-1941)**

*Sonata No. 3 en Sol Mayor para piano y flauta*

Gaubert es reconocido en la actualidad como un importante pedagogo de la flauta transversa, sin embargo, fuera del ámbito flautístico pocas veces es recordado como el exitoso compositor que también fue. Su catálogo incluye dieciocho trabajos orquestales, diecinueve composiciones de música de cámara con distintas dotaciones de instrumentos, seis puestas en escena, treinta composiciones para voz y quince de piano y flauta (Phillips, 2016).

Gaubert nació el 4 de julio de 1879 en Cahors, Francia. Su padre era zapatero y clarinetista aficionado mientras que su madre era ama de casa. Cuando Gaubert tenía siete años su familia se mudó a París para iniciar un negocio y curiosamente la casa de Paul Taffanel (1844-1908) estaba ubicada bastante cerca de su establecimiento, quien con el tiempo se convirtió en su maestro.

En 1893 ingresó al conservatorio de París y no sólo demostró su talento como intérprete al ganar el concurso de flauta del conservatorio cuando tenía quince años, sino que también ganó el concurso de composición en fuga en 1903, lo que lo animó a participar en el Grand Prix de Rome donde resultó ganador en 1905.

Durante su vida Gaubert fue profesor del conservatorio de París, principal en la Orquesta de la Opera y más tarde se convirtió en su director donde dirigía sus propias composiciones, además llevó a cabo trabajos de reedición de música para flauta que siguen hasta la fecha en uso.

Una de las razones que hace a la sonata para flauta y piano no. 3 tan especiales es la combinación de elementos románticos e impresionistas sumado un manejo excepcionalmente idiomático para la flauta transversa.

**Samuel Zyman (n. 1956)**  
*Sonata No. 1 para piano y flauta*

Samuel Zyman es uno de los compositores mexicanos más exitosos de la actualidad. Es de origen judío y lleva viviendo gran parte de su vida en Nueva York, pero creció en la Ciudad de México.

Aunque formalmente estudió piano y dirección en el Conservatorio Nacional de México tomando clases de composición con Humberto Hernández Medrano, estudiaba paralelamente medicina en la UNAM donde recibió el grado de médico en 1980. Más tarde ingresó a la Julliard School donde obtuvo el grado de maestría en 1984 y el de doctor en 1987 bajo la tutela de Stanley Wolfe, Roger Sessions y David Diamond.

Su sonata para piano y flauta ha sido un éxito rotundo. Sobre el éxito de esta pieza Zyman dijo en una entrevista:

Esta obra estaba en el lugar perfecto en el momento perfecto. Estando recién publicada y acabada de grabar, apareció en una convención de flautistas. Allí la tocó el excelente flautista venezolano Marco Granados. La oyeron centenares de flautistas y pegó. Y es que la obra cumple muchas expectativas que los artistas buscan. Es virtuosística para ambos instrumentos. Te puedes lucir. Además, es atractiva para el público: tiene temas atractivos, tiene mucha energía, un poco un feeling de jazz (Berman, 2007).

Un aspecto curioso de Zyman es que inició sus estudios musicales con el flautista Héctor Jaramillo. Gracias a esto tiene un gran dominio en la composición de este instrumento y esto se ve reflejado en el considerable catálogo de obras escritas para flauta.