

7



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

Que para obtener el Título de
LICENCIADA INSTRUMENTISTA

FLAUTA

P r e s e n t a

IRENE CABRERA SÁNCHEZ

MÉXICO

**TESIS CON
VALIA DE ORIGEN**

2002



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

La música es el lenguaje que me
Permite comunicarme con el mas allá.
Robert Schumann

*A la memoria de mis queridos Abuelos, Graciella y Agustín
Por la educación, el amor y los valores que de ellos recibí*

La música constituye una revelación
Más alta que ninguna filosofía
Ludwig Van Beethoven

*A César, mi amado esposo
Por su apoyo, cariño, respeto, confianza y colaboración
durante todo este proceso.*

Las mujeres y la música
Nunca deben tener fecha
Oliver Goldsmith

*A mi Mamá, por su ayuda, su paciencia y su amor.
A Claudia, mi hermana, por su complicidad amorosa.*

La música, cuando va acompañada
De una idea placétera, es poesía
Edgar Allan Poe

*A mi Papá, por esos tiernos momentos de infancia
Que pasamos*

*Y con cariño a mis hermanos
David, Héctor, Pablo, Paz y Alfredo.*

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Escuela Nacional de Música la oportunidad que me brindó desde mi infancia de obtener mi formación musical.

A mis maestros Rubén Islas y Francisco Viesca, por su excelente y paciente enseñanza.

A mis maestras Pilar Pacheco y Lucía Álvarez por sus valiosos consejos musicales.

Al maestro César Amora por contribuir en mi formación como músico.

A los maestros Alberto Sosa, Mariano Batista, Amado Álvarez y Francisco González por su colaboración musical

A los maestros: Irene Sánchez, Noe González y Víctor Breña por su contribución a la edición del presente trabajo.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CLAUDE DEBUSSY SYRINX	3
FILIBERTO RAMIREZ FRANCO SUITE HEXAFONA.....	8
JOHANN SEBASTIAN BACH SONATA EN MI MENOR PARA FLAUTA Y BAJO CONTINUO BWV 1034	14
ROBERT SCHUMANN 3 ROMANCES, op. 94.....	21
WOLFGANG AMADEUS MOZART CUARTETO EN RE MAYOR K. 285 PARA FLAUTA Y TRÍO DE CUERDAS	26
APÉNDICE ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LAS OBRAS MUSICALES.....	29
FUENTES.....	36

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo esta dedicado al análisis y comentarios de diversas partituras del repertorio tradicional del flautista. He querido proponer una visión no solamente estructural sino también abordar el momento estético en que las obras elegidas fueron creadas.

Conforme a los programas de estudios de esta institución se debe presentar un repertorio que abarque los diferentes estilos y los principales compositores que han desarrollado la técnica de la flauta actual. Durante mi investigación identifiqué algunos de los problemas técnicos que presenta cada pieza.

Por ejemplo en la Sonata en mi menor de J. S. Bach, hay frases largas de los movimientos lentos, velocidad en los tiempos rápidos y la diferencia entre los pianos y los fortes pues en aquella época se manejaba contrastes significativos entre estos dos matices. En el cuarteto de W. A. Mozart hay un movimiento continuo en la ejecución técnica de diferentes escalas ascendentes y descendentes tanto en el primer como en el tercer movimiento de la obra y es digno de señalar el ensamble de un instrumento de aliento con los de cuerda.

Por otra parte la expresividad de las romanzas de R. Schumann, queda manifiesta con el pulso y el impulso característicos de su época, así como la conjunción de las ideas musicales con el pianista.

En Syrinx de C. Debussy está presente una atmósfera melancólica por medio de texturas y colores sonoros a partir de los juegos rítmicos y melódicos.

Finalmente, como muestra de música mexicana, la obra Suite Hexáfona del compositor F. Ramírez, me llevó a conocerlo pocas semanas antes de su fallecimiento. El me explicó que la representatividad de las partes de esta suite corresponde a una configuración lejana a la sonoridad occidental utilizando escalas hexáfonas inspiradas en el espíritu de la música oriental que conoció el compositor durante un viaje por el continente asiático.

CLAUDE DEBUSSY (1862 – 1918)

SYRINX (PARA FLAUTA SOLA)

Contexto¹

A finales del siglo XIX, la Revolución Industrial impulsó el empleo de nueva tecnología y de nueva maquinaria para la producción. Esto tuvo como consecuencia el cambio de la economía agraria a la economía urbana. Las fábricas pasaron a un primer plano y al producirse el cambio hacia la industrialización, se aplicaron conocimientos científicos para lograr un progreso industrial satisfactorio, que utilizó nuevos tipos de materiales, hizo a un lado algunos y permitió la introducción de nuevos componentes, sintéticos y más manejables. Las Artes se vieron beneficiadas por esta nueva estructura de producción. Así, la nueva forma en el manejo del hierro permitió la rapidez de manufactura, además, la escultura y la arquitectura pudieron trabajar más rápido. En la pintura mediante nuevas reacciones químicas, se logró el perfeccionamiento de los colores y los pigmentos. La edición de libros alcanzó un volumen mayor y requirió menos tiempo. La literatura aprovechó estos métodos y se enriqueció al proliferar los libros, la edición, producción y distribución masiva de periódicos, así como de partituras. Los instrumentos musicales tuvieron desarrollos considerables: se cambiaron los bastidores de madera de los pianos por los bastidores metálicos. El beneficio fue tener pianos más

¹ Cfr. Fleming, William: *Arte, música e ideas*, pp. 316 y 317; y Candé, Roland de: *Historia universal de la música*, tomo 2, pp. 202-206.

grandes, de mayor durabilidad y con capacidad para mantener la afinación durante mayor tiempo. Ciertos instrumentos de aliento tuvieron cambios en sus válvulas y ello permitió a los compositores disponer de una gama más amplia de colores y efectos para escribir sus obras.

Debussy, aprovechó todas estas nuevas posibilidades y con su gran experiencia musical, comenzó a explorar la riqueza sonora de los instrumentos. Un buen ejemplo de lo dicho es el prelude a *La siesta de un fauno*, que abrió un mundo de sonoridad hasta entonces desconocida y una concepción nueva de la creación musical. Debussy sigue un proceso sinuoso y continuo; la curva de su música es demasiado caprichosa y adquiere una concepción modal. La sutileza de la notación rítmica suprime el encasillamiento, recuperando los movimientos vitales y favoreciendo la polirritmia.

Syrinx fue compuesta en 1913 como música incidental para el drama *Psyché* de Gabriel Mourey.² Fue la obra pionera que engendró una profusa literatura para la flauta. Gracias al impacto de *Syrinx*, Debussy incrementó considerablemente el acervo flautístico ya existente:

"La obra ocupa un lugar de privilegio en la literatura para flauta. Es la primera pieza importante para flauta sola del siglo XX y sirvió de estímulo para que compositores como Ibert, Varèse, Jolivet y muchos otros escribieran igualmente música para flauta sin acompañamiento."

Su importancia estriba en el hecho de proponer a la flauta como instrumento "solista", pues como el término lo indica y a semejanza de los instrumentos armónicos que

² *Vld. Syrinx* (the art of flute), Deutsche Gramophon, CD-Pluscore, track 17.

³ *Syrinx* (the art of flute), Deutsche Gramophon, CD-Pluscore, track 17.

eran los únicos hasta entonces con basta literatura para tal efecto, la flauta es capaz de sonar en el escenario sin el acompañamiento de ningún otro instrumento.

La leyenda de *Syrinx*⁴

“Según cuenta el poeta latino Ovidio, en el monte *Nomocris*, en la *Arcadia*, vivía una ninfa –*Συρηνή*– que había consagrado su virginidad a la diosa *Artemis* y que, vestida como ésta, recorría los bosques cazando con un arco de cuerno.

Un día, el dios *Pan* mitad hombre, mitad macho cabrío al verla, se enamoró de ella y la persiguió hasta darle alcance junto al río *Ladón*. *Syrinx*, al sentirse perdida, rogó a sus hermanas las *Náyades* que la ayudaran y allí mismo, entre los brazos del dios, se transformó en carrizo.

Pan, al oír el ruido del viento pasar entre el carrizal, creyó percibir la voz triste de la ninfa y quiso immortalizar su encuentro fabricando un instrumento con unas cañas desiguales pegadas con cera. A ese instrumento le puso el nombre de la ninfa, *Syrinx*, siringe [siringa⁵ o flauta de Pan⁶].”

⁴ <http://www.ctv.es/USERS/fcornejo/leyenda.htm>

⁵ “**Siringa.** [...] especie de zampoña, compuesta de varios tubos de caña [...] y van sujetos unos al lado de los otros”. El vocablo *siringe*, también forma parte del español pero refiriéndose al aparato fonador que poseen las aves canoras.

⁶ *Diccionario de la lengua española*, p. 1207.

⁶ *Vld. Musical Instruments of the world* (an illustrated encyclopedia), p. 26 y *Syrinx* (the art of flute), Deutsche Gramophon, CD-Pluscore, track 17.

Análisis

Esta obra de carácter libre, escrita en 3/4, de tempo muy moderado (*très modéré*), presenta una de las características propias de Debussy: el cromatismo, la alteración del motivo melódico durante la frase⁷. Establece la armadura en Si *b* menor y a partir de ésta, el motivo se desarrolla durante la mayor parte de la pieza en la misma tonalidad, instalándose por momentos en otras regiones tonales (en busca de la creación de "atmósferas" utilizando las escalas cromáticas y tonos enteros, tendiente a realzar la capacidad tímbrica de la flauta) hasta situarse, de modo sugestivo y ambiguo, en la tonalidad de Re *b* mayor. Como elemento rítmico esta obra tiene como una de sus características el empleo del tresillo.

La primera frase, que está presentada en los dos primeros compases, establece la tonalidad y ofrece el tema: una frase simple adornada con notas de paso, melódicas y cromáticas, de acuerdo con un estilo muy personal. Tras una larga respiración, reexpone el tema y establece la atmósfera que estará presente durante la obra: movimientos melódicos escritos con tresillos dibujando bordados, plenos de alteraciones, a menudo con distancia de semitonos. En el compás 9 reaparece el motivo de la primera frase, en la misma tonalidad pero una octava más grave, en tempo ligeramente más ágil ("*un peu mouvementé, mais très peu*") y, a partir de ahí, desarrolla la frase hasta el compás 22.

Al presentar sus motivos en diferentes regiones de la tesitura de la flauta, Debussy juega con la concepción tímbrica. Cabe hacer notar que el concepto impresionista de "desarrollo" se refiere más al timbre (al sonido en sí mismo) que a la evolución de la frase⁸, y a la rítmica y a la armonía desprovista del concepto de consonancia y disonancia. En los compases 23 al 25 se detiene el movimiento rítmico, con la incursión de trinos y una nota

⁷ Cfr. Confalonieri, Giulio: *Historia de la música y su compositores*, tomo V, p. 970.

⁸ Cfr. Confalonieri, Giulio: *Historia de la música y su compositores*, tomo V, p. 969.

tenida. Este momento de contraste permite al instrumento libertad de expresión, lucimiento del timbre y resolución expresiva del clímax.

A partir del compás 26 retoma el tema, regresa al tempo primo (*au mouvementé*, très modéré) y cede poco a poco para finalizar en un gran ritenuto (*très retenu*), utilizando gradualmente notas de mayor duración hasta que se pierde el sonido de modo tal que transita imperceptiblemente del Si *b* al Re *b*.

FILIBERTO RAMIREZ FRANCO (1919 – 2001)

SUITE HEXAFONA.

Acerca del autor

"Filiberto Ramírez Franco, originario de Mcoqui, Chihuahua, llevó a cabo sus estudios musicales en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Además estudió la carrera de Ingeniería Química. Entre sus maestros tuvo a Julián Carrillo (1875-1965), Pedro Michaca (1897-1976) y Estanislao Mejía (1882-1967). El maestro Filiberto Ramírez fue director de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Sus *Cuatro pequeñas piezas para piano* (1945) y su *Vespéral* (1945) para mezzosoprano y piano, con un texto de Alfonso Junco (1896-1974), marcan el inicio de su actividad creadora, que se mantuvo siempre fiel a sí misma sin dejarse influir por las tendencias estéticas de moda a lo largo de su trayectoria. El maestro Ramírez Franco decidió instalarse en la seguridad de las formas y lenguajes tradicionales con un empleo libre respecto de los planteamientos de las series de 12 sonidos (es decir, el dodecafonismo), dando como resultado una particular amalgama sonora que, si bien en teoría presupone apartarse de la tonalidad, su consecuencia real es una música que deja ver

el interés de Filiberto Ramírez por la jerarquización de los sonidos, no de manera radical mas sí para resolver ciertos frascos.”⁹

Contexto

En una entrevista realizada por la autora de estas notas en septiembre del 2001, al maestro Ramírez Franco, él narró como nació la Suite hexáfona:

“Después de un recorrido por varios países del Oriente fui empujado por mi esposa para escribir la suite; con base en mis apuntes decidí escribir una suite basada en escalas hexáfonas (en concordancia con ello, la suite consta de seis piezas) donde la inspiración de las melodías fueron los cantos de sacerdotes, mujeres y hombres que adecuó para la flauta, la cual hace las vocalizaciones del canto, y para el piano, que se convierte en base armónica y acompañamiento de los cantos orientales.”

Cada una de las seis piezas contiene un carácter diferente y recoge las impresiones del autor acerca de cada uno de los países que retrata: **El canto de Suling** (Java), el suling es el nombre que se le da a la flauta; **Lamento Islámico** (impresiones del compositor de los países musulmanes que visitó: Siria, Irak, Jordania), estos cantos llevaron al compositor, según sus propias palabras, a “oír una flauta quejumbrosa”; **Fiesta maghebriana** (Marruecos, *Al-Maghreb*, en árabe), basada en los cantos propios de bailes y fiestas populares; **Kamashii Shakuhachi**, (Japón), *triste flauta* en japonés, inspirada en la flauta típica vertical y que, según Ramírez Franco, describe el paisaje florido de cerezos utilizando una

⁹ Soto Millán, Eduardo: *Estatuas de humo*, http://www.proceso.com.mx:8880/proceso/template_hemeroteca_interior.html?aid=1308n33.rtfProceso

de las escalas más comunes de aquel país; *Cancción del desierto* (Egipto), transcrita de una lánguida melodía que el músico escuchó a su guía durante una travesía en El Cairo; y *Lah* (Tailandia), palabra tailandesa que significa *adiós* y se basa en una melodía folklórica tailandesa.¹⁰

Aunque el maestro Filiberto Ramírez denomina a esta obra como una suite hexáfona, las escalas hexáfonas no son estrictas; contempla ciertas libertades melódicas convenientes para el compositor y aparecen ciertas inflexiones para darle un cantar expresivo sobre el tema.

Análisis¹¹

De esta Suite se seleccionaron para el concierto: *II Lamento islámico* y *VI Lah*.

II Lamento islámico

Pieza hexáfona en forma binaria (A – B – Coda)

La escala hexáfona utilizada al inicio tiene como base la nota Do y está estructurada aparentemente de la siguiente manera:

Do – Re b – Mi – Fa – Sol # – La – Do

¹⁰ Cfr. Rodríguez Salazar, Martha Erika: *Notas a la grabación de música mexicana*, pp. 3-6.

¹¹ Para el análisis me he basado en los facsimilares de las partituras que aparecen en el texto anterior.

La primera parte está escrita en compás de 2/4, en tempo *Adagio*. En ella se presenta una estructura rítmico-melódica que puede tomarse como sujeto o "tema". La frase inicial es de ocho compases, única frase regular (simétrica) que aparece en toda la pieza; de ella se deriva el material para el desarrollo de la parte A.

La siguiente frase inicia en el compás 9; ofrece una breve inflexión que dura 4 compases donde se introduce la nota Si b, se altera la estructura de la escala y regresa a la escala original (del compás 13 al 15). Mientras tanto, el piano hace presente la figura rítmica del tema, en forma constante pero con una notoria diferencia de posición en el compás y con variantes rítmicas, llevando una birrimia entre la flauta y el piano.¹²

En el compás 16 la frase comienza con el motivo inicial del tema y elabora un desarrollo diferente tanto en la flauta como en el piano. En este caso, realiza modulaciones sobre la escala original instalándose por momentos en alguna de las escalas siguientes:

Do - Re # - Mi - Sol - La b - Si - Do

Do - Re # - Mi - Fa # - La - Si b - Do

La segunda parte comienza en el compás 49 e indica un cambio a 6/8 y un tempo *poco più mosso*.

La estructura tonal se mantiene en constante cambio e introduce sutilmente una nueva escala:

Do - Re b - Mi - Fa # - Sol - La # - Do

¹² La flauta inicia la frase en el segundo tiempo del compás mientras que el piano lo hace siempre al inicio de éste; además, la flauta presenta el "tema" en tresillos de octavo en tanto que el piano responde con dieciseisavos regulares.

Ahora es el piano el que desarrolla figuras más cortas que la flauta mientras ésta canta con figuras de mayor valor durante la mayor parte de la sección hasta 4 compases antes de la "coda", en los que la flauta prepara, por medio de una virtuosa escala, el regreso al *tempo primo*, en 2/4. A partir del compás 89, la flauta y el piano haciendo imitaciones se aproximan a la conclusión, resolviendo a un acorde de Do aumentado que nace de la superposición de terceras dentro de la estructura hexáfona inicial (Do - Mi - Sol #).

Lah (Adiós)

Pieza de carácter bailable, con estructura de Rondó clásico.

Resulta curioso el hecho de que esta pieza presenta en la armadura Si b y, sin embargo, no está escrita ni en Fa mayor ni en Re menor, por lo que podemos pensar que el maestro Filiberto la anotó como apoyo a la escritura modal de la escala hexáfona.

La exposición de la parte A está escrita en 2/4, en tempo *Allegro molto*, y se desarrolla sobre una estructura hexáfona que trabaja con las siguientes escalas:

Si b - Do - Re - Fa - Sol - La - Si b

Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Do

Do - Re - Mi - Fa # - Sol - La - Do

La parte A concluye en el compás 25.

La parte B presenta varias características peculiares. Se introducen nuevas alteraciones para modular a una "tonalidad" basada en la escala *Mi b - Fa - Sol - La b -*

*Si b - Do - Mi b*¹³ (compás 32) que sirve como puente y, junto con una breve escala nueva (*Fa - Sol - La - Si - Do - Re - Fa*, compás 41), resuelve a la tonalidad de la escala *Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Do*. Con ello se consigue diferenciar de forma clara tanto "armónica" como melódica y rítmicamente la parte A de la parte B (tal y como se practica en la forma Rondó). En el compás 52 el piano retoma en la mano izquierda la rítmica de la parte A y la flauta y en la mano derecha desarrolla un tema distinto (que denominaré A'), construido sobre las tres escalas descritas inicialmente, hasta el compás 76.

Ahora el piano, en su registro agudo, insinúa la fórmula rítmica que se presentó en el registro grave al inicio de la parte A, abandonándola de inmediato para exponer una frase que nos dirigirá a la mayor peculiaridad de la pieza, el climax, representado por una *cadenza ad libitum*¹⁴ que combina las tres escalas presentadas y resuelve a la reexposición de la parte A, en el compás 96. En el compás 121 se presenta la coda, en tempo *molto animato* (también con base en nuevas escalas: *Re - Mi - Fa # - Sol - La - Si - Re* y *Fa - Sol - La - Si - Do - Re - Fa*), que exige al flautista un gran esfuerzo para lograr un buen dominio de trémolos y *staccati*.

¹³ Con respecto a la relación que guardan las escalas que presento con las anteriormente expuestas, propongo la hipótesis de "las tonalidades relativas". Explico: es posible que, para la parte B, se hayan ideado "escalas relativas" con el fin de hacer la estructura de la pieza lo más similar posible al rondó.

¹⁴ La acotación *ad libitum* del compositor se refiere al tempo y no a las notas.

JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685 – 1750)

SONATA EN MI MENOR
PARA FLAUTA Y BAJO CONTINUO
BWV 1034
(1717-1723)

La Sonata

Definiré el término *Sonata* dentro del periodo barroco antes de abordar la obra que nos ocupa. La palabra *sonata* viene del participio femenino del verbo italiano *sonare* (sonar), de tal manera que, con la intención de describir una obra para ser sonada, se podrán usar los vocablos *sonnade*, *sonetta*, *sonatella*, *sonatilla* y *sonatina* o *sonatino*, dependiendo del idioma usado.

Algunos teóricos, como Praetorius (entre 1571 y 1621), definen la *sonata* de la siguiente manera:

“...pieza para instrumentos de viento usada en la cena y para la danza y construida sobre un compás binario o ternario”¹⁵

En el siglo XVIII, según la edición de 1701 del diccionario de Sebastien de Brossard, Corelli describe la *sonata* como, piezas extensas “de acordes raros o inusuales, fugas simples o dobles”, limitadas tan sólo por las reglas del contrapunto “y no por ningún

¹⁵ Dauff, Xavier: *La sonata*, p. 11

metro o patrón rítmico". Añade, "los italianos las dividen en dos tipos: la *sonata da chiesa*", música de corte sacro "de movimiento grave y majestuoso" seguido de un movimiento "alegre y animado de fuga" y afirma tajantemente "Esas son las que concretamente se conocen como sonatas". Las *sonatas da camera*, las propias de la corte, "son realmente suites de diferentes piezas bailables compuestas en la misma escala o tonalidad"; "empiezan [...] con un preludio o pequeña sonata" y a continuación le vienen "la *Allemande, Pavane, Courante*", entre otras.¹⁶

En la tercera edición del mismo diccionario (1710) la diferencia entre la *sonata da chiesa* de la llamada *da camera* (o *balletti*) está descrita de la siguiente forma:

"en que los movimientos de la sonata *da chiesa* son *adagios* o *largos* [...] mezclados con fugas que proporcionan los *allegros*; mientras que los movimientos de la sonata *da camera* consisten, después del *adagio*, en una serie de *aires* regularizados, tales como una *allemande*, una *courante*, una *saraband* y una *gigue*; o quizás tras el preludio, una *allemande*, un *adagio*, una *bourrée* o un *minuet*".¹⁷

Johann Scheibe (1745) dice que la forma instrumental de la *sonata* "...se trata de una composición para dos instrumentos agudos y uno grave, los dos primeros pueden ser iguales o diferentes"¹⁸.

Él mismo nos dice:

¹⁶ *Idem*, pp. 11 y 12.

¹⁷ *Idem*, pp. 12.

¹⁸ *Idem*, pp. 13.

"La sonata debe poseer cuatro movimientos, un primero lento seguido de otro rápido, otro nuevamente lento y finalmente otro rápido".¹⁹

En conclusión, durante el periodo barroco se le daba el nombre de *Sonata* al tipo de música que se tocaba solamente con instrumentos con características bien definidas: los instrumentos solistas, quienes eran los encargados de ejecutar la melodía y los instrumentos o grupos de instrumentos destinados a realizar la armonía y servir de soporte a la melodía. La forma *sonata* constaba de cuatro movimientos, dos lentos alternando con dos rápidos

Contexto

Hablar de la música de J. S. Bach es hablar de la dimensión de la obra escrita de uno de los más prolíficos compositores, provisto de una genialidad poco común en la historia de la literatura musical. Acusado de compositor retrógrado y olvidada su música por casi una centuria, llama la atención constatar que para los músicos actuales, su estudio e interpretación es el pilar de la formación profesional; cualquier persona que quiera llegar a comprender la música y dominar alguno de los instrumentos para los cuales escribió Johann Sebastian Bach, debe estudiar las obras de este autor.

Nacido en 1685 (dato meramente cronológico), su obra no corresponde al desarrollo de estilos musicales que, acorde a su tiempo, debió adoptar como compositor, consciente de su vanguardia estética, nos dejó un legado musical de la mayor perfección en cuanto a formas y conceptos, estableciendo nuevos principios estéticos, como ningún otro compositor lo ha logrado.

¹⁹ *Ibid.*

La contrarreforma religiosa representada por Lutero y Calvino ocasionó una gran influencia en la espiritualidad de J. S. Bach. El establecimiento de los principios luteranos en la individualidad así como de conceptos para la interpretación de las Sagradas Escrituras, abrió la posibilidad de un encuentro íntimo entre el Supremo Ser Creador y el recreador conceptual del mundo sin la necesidad de pomposos intermediarios eclesiásticos.

El reto de la formación personal de su momento era que cada uno de los ciudadanos fueran capaces de leer e interpretar la Biblia. Así, "leer" e "interpretar", son una cuestión que se convierte también, en el fundamento básico del arte de la música. En esa época y anticipando por décadas al iluminismo enciclopédico, se inician en Europa Central serios tratados acerca de la interpretación de los instrumentos. Además, del estudio técnico de los mismos, se amplía la formación con una profunda investigación estética del ¿cómo? y ¿por qué? se debían ejecutar.

Bach compuso alrededor de unas mil cien obras, entre ellas *sonatas, cantatas, misas*, etc. Con respecto a la *sonata*, Xavier Daufi nos dice:

"La mayoría de las sonatas de Bach están compuestas para un instrumento solista y bajo continuo. [...] En cuanto a las sonatas de Bach, es necesario tener en cuenta, en primer lugar, la extremada vinculación de este autor con la iglesia; la mayoría de sus obras estarán, por consiguiente, directamente relacionadas con las ceremonias eclesiásticas. De esta manera, sus sonatas serán, principalmente, *da chiesa*."²⁰

Algunas de las sonatas para flauta de J. S. Bach son:

²⁰ *Idem*. pp. 32.

- La sonata 1020, que fue transcrita de una sonata original para violín y cembalo.
- Las tres sonatas BWV 1027 a 1029, transcritas para flauta de su partitura original para viola da gamba o violoncello.
- Las tres sonatas BWV 1030 a 1032, compuestas para flauta con acompañamiento, totalmente realizado, para cembalo.
- Y las tres sonatas BWV 1033 a 1035, que fueron compuestas para flauta con bajo continuo, sin realizarse.

Los eruditos señalan que las transcripciones y los bajos continuos no son originales de Johann Sebastian Bach, sino que fueron efectuados posiblemente por alguno de sus hijos o por los discípulos del maestro. Sin embargo, la referencia es exclusivamente histórica ya que todos los que han escuchado o interpretado las sonatas para flauta de Johann Sebastian Bach coinciden en que tienen el espíritu y el impulso característico de las obras seculares del compositor.

La Sonata BWV 1034 corresponde al periodo de Cöthen y sigue el esquema de cuatro movimientos L – R – L – R (lento, rápido, lento, rápido).

Análisis

El primer movimiento [lento], *Adagio ma non tanto*, escrito en compás de cuatro cuartos, contiene una agógica de intervalos donde se trata de evitar los grados conjuntos

dando preferencia temática a los saltos de terceras descendentes y ascendentes con un fraseo natural de dos en dos. Este movimiento esta compuesto de dos partes: Exposición (del compás 1 al compás 8) que se encuentra dentro de la tonalidad principal, Mi menor. Modula después de un pequeño puente (compás 9 al compás 13) a la región de la dominante, en modo menor, es decir, Si menor, donde se exhiben el desarrollo (compás 14 al compás 27). A continuación se presenta la coda, para terminar resolviendo a Mi menor nuevamente (ver cuadro 1 del apéndice).

El segundo movimiento [rápido], *Allegro*, se caracteriza por la riqueza de su configuración rítmica, iniciando con acordes de definida personalidad en el bajo continuo para proseguir con la imitación de lo expuesto por la flauta mientras ésta desarrolla un contrasujeto de gran virtuosismo. La configuración rítmica explotada en la parte del solista es básicamente de dieciseisavos, recordándonos el fino manejo de la configuración rítmica propia de sus preludios. Resalta, en este caso, la excelente disposición de la nota pedal superior (que nos muestra el conocimiento profundo que tenía Bach de los instrumentos de tesitura aguda, como se observa en las partitas para violín solo) y el recurso al desarrollo del bajo ostinato para hacer sobresalir la parte del solista (ver cuadro 2 del apéndice).

El tercer movimiento [lento], *Andante* es sin duda, el movimiento más bello de la sonata. Bach fue criticado fuertemente como compositor, en su época, por tratar a los instrumentos como voces y, muchas veces, exigir a los cantantes como instrumentos. Este *andante*, nos recuerda la forma de aria de sus oratorios, utilizando como conclusión, en los últimos catorce compases, la reexposición de los temas presentados en el transcurso del movimiento. Está escrita en la tonalidad de Sol mayor, en compás de $\frac{3}{4}$ (ver cuadro 3 del apéndice).

El pulso, en el cuarto movimiento [rápido], *Allegro*, en compás de $\frac{3}{4}$, ha sido tema de discusión en las interpretaciones y grabaciones de los flautistas. Existen versiones que presentan desde velocidades inalcanzables propias del intérprete virtuoso y romántico hasta la lentitud de algunos especialistas que permiten a quien escucha disfrutar plenamente la belleza de las ornamentaciones. Son características de la forma, aunque más compleja que en las invenciones a dos partes, las imitaciones entre la parte solista y el bajo continuo, que se desarrollan contrapuntísticamente en un dúo de gran virtuosismo.

El balance natural del concepto de la música de Bach nos inclina a relacionar la velocidad de ejecución de cada movimiento no solo como movimientos con personalidad propia sino como un todo (ver cuadro 4 del apéndice).

ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856)

3 ROMANCES, op. 94

Contexto²¹

La cultura de Schumann contó con un inigualable legado de sus maestros Goethe, Schiller, y sus autores favoritos Hölderling, Byron, Heine y Hoffmann, que hicieron de Schumann un auténtico romántico alemán. Su inclinación a la literatura propicia una música de corte literario, poético esencialmente, que describe emociones, pasiones y sensaciones, en la letra de sus *lieder* por ejemplo, incluso transmisibles aún sin letra, como es el caso de las *Romanzas*.

El año de 1840 representó para Schumann un año de gran productividad musical y también fue el año en que contrajo nupcias con Clara Wieck. Escribió ciento treinta *lieder* (la mitad de su producción total), entre ellos los ciclos *Liederkreis*, op. 24 y 39 y *Dichterliebe*, op. 48. Schumann compuso sus *Tres Romanzas*, op. 94, para oboe y piano, en Dresde durante los días siete, once y doce de diciembre de 1849. Estas Romanzas fueron un regalo de navidad para su esposa Clara. En el año de 1850 fueron editadas por la editorial Breitkopf & Hartel, en la que se leía en la portada: *TRES ROMANZAS PARA OBOE (O VIOLIN) Y PIANO*. El propósito de agregar "*O VIOLIN*" era para aumentar las ventas de la obra. Schumann se molestó con los editores por tomarse tales atribuciones con su música,

²¹ Mulder, Geoffrey: *Schumann - Three Romances Op. 94*, en el sitio: <http://www.nwc.cc.wy.us/area/music/MuldersPage/three.htm>

sin embargo, dada su belleza, las Romanzas han formado parte, de manera muy apreciada, del repertorio para violín desde aquel entonces y, actualmente también, del de la flauta.

A pesar de que muchos compositores utilizaron esta forma, las Romanzas de Schumann se mantuvieron aparte del resto por su preponderante capacidad para explorar los lados oscuros del romance y la pasión; la concepción filosófica de la época se ve claramente reflejada en las ideas musicales de estas tres obras. El impulso es uno de los aspectos más importante de la ejecución de los diferentes *momentum* entre las tres romanzas; aunque cada una tiene su propia personalidad, es de admirar la sensación del resultado musical en la ejecución de ellas como un sólo concepto musical.

Análisis

Romanza I

La nostálgica pasión de la primera *Romanza* nos recuerda el excelente manejo de Schumann para el tratamiento de la voz humana, siendo el oboe (flauta o violín) el sustituto del cantante, mas no por ello la idea musical se ve limitada en el cantabile, como lo muestran las largas frases propuestas por Schumann. Escrita en La menor, inicia con un motivo de 5 compases, con una ligera inflexión a la tonalidad del relativo (Do mayor), y completa la frase (el tema) con otro motivo de tres compases, que es la abreviación del motivo anterior. Del compás 11 al 19 dos frases cortas de la flauta adornan la exposición del tema a cargo del piano. En el compás 20 la flauta repite el tema, en la tonalidad de Mi menor. Inmediatamente después, en el compás 23, aparece un puente más extenso que resuelve a la tonalidad del relativo (Do mayor) y en el se presenta el tema en dos ocasiones,

del compás 39 al 42 y del 47 al 49; en cada ocasión con inflexiones a la tonalidad de Si mayor. En el compás 59, una vez más, un puente prepara la resolución a la tonalidad original donde el tema es reexpuesto. A partir del compás 67 por medio de una inflexión a la tonalidad de la subdominante, en modo mayor (Re mayor), la frase se dirige a la coda. La coda comienza en el compás 76, con el motivo inicial de la pieza y en la misma tonalidad (La menor) y concluye en el compás 87 (ver cuadro 5 del apéndice).

Romanza II

En la segunda *Romanza*, escrita en La mayor, está reflejado el estilo más delicado y lírico de la musicalidad de Schumann²². Nos recuerda el espíritu y atracción hacia el recuerdo infantil cercana a la forma musical de canción sin palabras. No por ser una pieza con elementos que nos remonta al álbum de la juventud, es superficial. Su ejecución técnica es relativamente sencilla pero requiere de un análisis profundo del fraseo y la interpretación. La primera frase está conformada por dos semifrases, de cuatro compases cada una, con un tema muy bien definido y simétrico. El tema se presenta en la frase como a y a' pero la segunda semifrase resuelve modulando a la dominante en el compás 9 y permanece en esa tonalidad (Mi mayor). Hasta el compás 17 establece un pequeño desarrollo con motivos del tema y resuelve nuevamente a La mayor en el compás 21. La coda inicia en el compás 21 y se mantiene en la misma tonalidad hasta el compás 27, utilizando motivos de la a'. La parte B, que se escucha a continuación, está en la tonalidad

²² *Idem.*

del tercer grado, en modo mayor (Do# mayor) y en tempo *poco vivo*²³. Este segundo tema presenta la regularidad y simetría del tema A: una frase de 8 compases, dividido en dos semifrases idénticas de dos motivos cada semifrase (del compás 28 al 35). En el compás 36 se presenta una vez más el tema B, transportado a Fa# mayor, hasta el compás 43. Repite desde el compás 36 y resuelve al acorde de Fa# mayor que, en el compás 44, ya tiene función de superdominante de la tonalidad de La mayor y que sirve como enlace para regresar al tema A.

A partir de la modulación (compás 44), el tema A y su desarrollo se reexponen sin variación alguna hasta el compás 70. En el compás 71 se escuchan motivos similares a los del tema A que conforman la Coda, con algunas variaciones a Do# mayor y, a través de una breve progresión, regresa a la tonalidad original (La mayor), con la que concluye la segunda *Romanza* en el compás 81 (ver cuadro 6 del apéndice).

Romanza III

La tercera *Romanza* se caracteriza por su flexibilidad rítmica, en continuo cambio, que la detiene y la acelera constantemente, y que aumenta la complejidad interpretativa con relación a la rítmica. Esta característica rítmica nos transporta a un carácter emocional apasionado, propio del romanticismo, resolviendo en un final de transparencia exquisita, para concluir con un *pianissimo*.

²³ Se considera parte B debido a: la separación escrita en la partitura por medio de una doble barra de compás, el cambio de tempo, la diferencia entre la rítmica de la melodía a cargo de la flauta (mayor presencia de figuras de octavo) y del acompañamiento del piano (sustitución de los octavos regulares por tresillos de octavo en el registro agudo), y la modulación al tercer grado en modo mayor, que comúnmente sería menor (Do# menor).

La forma de la tercera *Romanza*, es similar a la de la segunda: un tema y su desarrollo, o bien, dos temas que pueden ser tratados de manera independiente.

El análisis de esta *Romanza* se efectuó bajo el mismo enfoque de la *Romanza II*. El tema A está escrito en La menor, en tempo *moderato*, e inicia con una frase dividida en dos breves motivos casi idénticos. Una cadencia perfecta, o semicadencia, (V7-I, compás 2), a cargo del piano, con la anotación de *ritardando* (*ritard.*), los divide uno del otro. Al final de la frase, otra cadencia, pero a la dominante (II7-V, compás 4) y con la misma anotación (*ritard.*), separa la frase inicial (compases 1-4) de la siguiente (5-11). Los compases 12 al 14 presentan el motivo inicial, ahora en la tonalidad de dominante (Mi mayor. En el compás 15 regresa a la tonalidad de La menor. Se expone otra vez el tema, que se desarrolla en forma diferente (a partir del compás 19) con inflexiones a la dominante y al relativo (Do mayor) para resolver, en el compás 24, en La menor.

El piano inicia la parte B con una pequeña introducción de cuatro compases en Fa mayor, (25 – 28), mismo tema que retoma la flauta (28 – 32) en una especie de diálogo. El desarrollo del tema B da paso a la complejidad interpretativa con relación a la rítmica que se mencionó anteriormente: anacrusas de tresillos de octavo se mezclan con octavos y dieciseisavos regulares en la melodía de la flauta mientras el piano toca acordes completos escritos en figuras de tresillos, también de octavos, hasta el compás 40, en el que se relaja el movimiento rítmico y se prepara la resolución a la dominante de la tonalidad inicial (La menor, compás 43), y a partir del compás 44 se prepara la reexposición y termina en el 67.

La Coda, de 8 compases, presenta motivos similares al desarrollo del tema A y describe una progresión armónica que resuelve a La mayor, en el compás 76 (ver cuadro 7 del apéndice).

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 – 1791)

CUARTETO EN RE MAYOR K. 285 PARA FLAUTA Y TRÍO DE CUERDAS (1777)

Contexto

El 23 de septiembre de 1777, a los 21 años de edad, Wolfgang Amadeus Mozart dejó su natal Salzburgo para iniciar un recorrido por las principales ciudades europeas de mayor trascendencia y organización musical. Después de una estadía corta en la ciudad de Munich se dirigió a la ciudad de Mannheim, famosa por su escuela de composición y, en especial, por tener la orquesta de más alto nivel de la época. Una vez que conoció al director, éste, a su vez, le presentó a Johann Baptist Wendling, flautista principal de la prestigiada orquesta de Mannheim con quien inició una relación amistosa. Wendling le aconsejó escribir música por encargo para el doctor holandés y flautista amateur Ferdinand Dejean quien ofreció al joven Mozart una considerable suma de dinero por la composición de “dos o tres conciertos sencillos para flauta y orquesta junto con algunos cuartetos”.

Así, Mozart inicia la composición de los conciertos y cuartetos no de muy buena gana, como se observa en una carta con fecha de 1778, en la que confiesa a su padre estar muy ocupado por otros trabajos musicales de mayor interés personal, manifestándole su desagrado por un instrumento por el que no se siente muy atraído. Posiblemente sea ésta la

razón de la ausencia de la flauta en obras de trascendencia instrumental, como su sinfonía concertante o la gran partita para doce instrumentos de aliento. Sin embargo, la flauta representa un instrumento primordial en sus óperas.

Mozart escribió cuatro cuartetos para flauta, violín, viola y violoncello: el cuarteto en Sol mayor (*K. 285a*), el cuarteto en Do mayor (*K. 285b*), el cuarteto en La mayor (*K. 298*) y finalmente, el cuarteto en Re mayor (*K. 285*). El cuarteto para flauta y trío de cuerdas en Re mayor (*K. 285*), es el de mejor manufactura; siendo, además, el de estructura más definida y el más completo escrito en tres movimientos que se analizarán adelante. Por su concepto musical debería ser considerado más como un trío de cuerdas acompañante con una flauta solista, que un cuarteto de cuerdas con flauta. Es notable la forma en que el acompañamiento de las cuerdas hace sobresalir los pasajes de la flauta, a diferencia de la instrumentación de sus cuartetos para cuerda donde el entretejido instrumental es razonado contrapuntísticamente y presenta un equilibrado balance estético entre los cuatro instrumentos.

Análisis

1. Allegro

Está escrito en la forma sonata clásica, con un tema principal característico del genio de Mozart. El desarrollo es la parte de mayor interés armónico, con inflexiones melodramáticas, dando mayor brillantez al momento de la recapitulación del tema principal (ver cuadro 8 del apéndice).

2. Adagio

El segundo movimiento, está escrito en Si menor, tonalidad relativa. Presenta un simple acompañamiento realizado por los instrumentos de cuerdas en *pizzicati*, recordando pasajes del barroco italiano y el bajo continuo, logrando un ámbito sonoro para el realce de la flauta, convirtiéndola en el instrumento solista. Es de interés la polarización del acorde dominante como final de adagio para el ataque al *Rondó* (ver cuadro 9 del apéndice)

3. Rondó

El último movimiento es un *rondó* virtuoso, en compás de 2/4. Al contrario del *Adagio*, en el que la cuerda se limita a desempeñar una función de acompañamiento, la flauta y el violín se reparten los temas de este último movimiento. El rondó es la forma musical más frecuentemente utilizada por Mozart como último movimiento en sus conciertos para alientos. Existen evidencias que esta forma musical permitía a los ejecutantes, que en aquel entonces poseían instrumentos de aliento con grandes limitaciones, recuperar el aliento para el apoyo adecuado en los pasajes musicales que reaparecían a lo largo del movimiento. La conciencia de Mozart a este respecto era tal que al escribir música para un flautista no profesional, creaba las frases cediendo continuamente en compases de cuenta para la recuperación de la respiración (ver cuadro 8 del apéndice).

APÉNDICE ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LAS OBRAS MUSICALES

ESTRUCTURA DE LA SONATA EN MI MENOR PARA FLAUTA Y BAJO CONTINUO BWV 1034.

CUADRO 1

PRIMER MOVIMIENTO ADAGIO MA NON TANTO					
	Exposición	Puente	Desarrollo	Coda	Resolución
Compases	1-8	9-13	13-26	26-29	30
	tónica		dominante		tónica
	mi menor		si menor		mi menor

CUADRO 2

SEGUNDO MOVIMIENTO ALLEGRO			
	Exposición	Desarrollo	Coda
Compases	1-27	28-64	64-70
	tónica	dominante	tónica
	mi menor	si menor	mi menor

CUADRO 3***TERCER MOVIMIENTO ANDANTE***

	Exposición	Desarrollo	Reexposición
Compases	1-23	24-42	43-55
	Tónica	relativo	Tónica
	Sol mayor	mi menor	Sol mayor

ESTRUCTURA DE LAS ROMANCES OP.94

CUADRO 4

CUARTO MOVIMIENTO ALLEGRO					
Primera parte					
	A	B	C	Coda	Resolución
Compases	1-13	13-23	23-36	36-41	42
	tónica		relativo	relativo	dominante
	mi menor		Sol mayor	Sol mayor	

Segunda parte				
	A'	B'	C'	Coda
Compases	44 - 57	58 - 70	70 - 83	83 - 89
	Relativo		tónica	tónica
	Sol mayor		mi menor	mi menor

CUADRO 5

PRIMERA ROMANZA					
	Exposición	Desarrollo	Puente	Reexposición	Coda
Compases	1-18	19-54	54-58	59-75	76-87
	tónica	Relativo		tónica	tónica
	la menor	Do mayor		la menor	la menor

CUADRO 6

SEGUNDA ROMANZA					
Exposición		Desarrollo			
A	B	Coda	A	:B:	
a	a'				
1-4	5-9	10-21	21-27	25-35	35-44
La mayor	Mi mayor	La mayor	La mayor	Do # mayor	Fa # mayor/La mayor

Reexposición		Coda final
A	B	
44-53	53-70	70-81
La mayor	Mi mayor/ La mayor	Do # mayor/ La mayor

CUADRO 7

TERCERA ROMANZA			
Exposición	Desarrollo	Reexposición	Coda
1-24	24-43	43-67	67-76
la menor	Fa mayor/Mi mayor	la menor	La mayor

**ESTRUCTURA DEL CUARTETO EN RE MAYOR K.285 PARA
FLAUTA Y TRÍO DE CUERDAS**

CUADRO 8

PRIMER MOVIMIENTO ALLEGRO							
Exposición				Desarrollo			
: A		B		Coda :			
a	a'	b	b'				
12	13	18	14	8	12	9	13
D	D/A	A	A	A	a	F	d

Reexposición				Coda final	
A		B		Coda	
a	a'	b	b'		
11	4	10	14	10	6
D	G/c	A	D	D	D

CUADRO 9

SEGUNDO MOVIMIENTO ADAGIO		
A	B	A
16	8	10
b	D	b

CUADRO 10

TERCER MOVIMIENTO RONDO

Tema		Variación I			Puente		Tema		Variación II			
		A	B	C					A	:B	A:	
:B:	:B:	:B:					:B:	B	3	:B:	B	B
32	8	16	17	4	4	24			16	32		
D	D	A		A		D	$\frac{D}{V_1} / G / C / D$		G			

Variación III			Puente		Tema		Variación I		Puente		Tema		Coda final	
A	B	C					B	C						
7	11	7	:B:		B	4	:B:	17						
25		2	32				4	6	8	7	6			
A	A	D/A		D		D/A		D	D		D		D	

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

CANDÉ, ROLAND DE: Historia universal de la música, Ed. Aguilar, España, 1981, 2 tomos, pp. Trad.: Juan Novella Domingo

CONFALONIERI, GIULIO: Historia de la música y sus compositores, Euroliber, S.A., España, 1992, 5 tomos, 1057 pp. Trad.: G. Pérez Sevilla.

FLEMING, WILLIAM: Arte, música e ideas, 9ª reimpresión, Ed. Interamericana, México, D.F., 1986.

DAUFI, XAVIER. La Sonata, Ediciones Daimon, Manuel Tamayo, ED. Lituarte S.A. de C:V: México D.F. 1983.

Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, 19ª ed., Ed. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1970, 1424 pp.

Musical instruments of the world (an illustrated encyclopedia), Library of Congress Cataloging/Diagram Group, Ed. Diagram, New York/Oxford, 1976.

TESINAS

Rodríguez Salazar, Martha Erika: *Notas a la grabación de música mexicana*, UNAM, ENM, México, D.F., 1996.

DISCOGRAFÍA (CD-ROM)

Debussy, Claude, *et al.*: *Syrinx* (The art of the flute), Gallois/Gallway/Nicolet, Deutsche Grammophon.

WEB SITES

Mulder, Geoffrey: *Schumann - Three Romances Op. 94*, en el sitio
<http://www.nwc.cc.wy.us/area/music/MuldersPage/three.htm>

Soto Millán, Eduardo: *Estatuas de humo*, en el sitio
http://www.proceso.com.mx:8880/proceso/template_hemeroteca_interior.html?aid=1308n33.rtfProceso

Leyenda de Syrinx, en el sitio
<http://www.ctv.es/USERS/fcornejo/leyenda.htm>