



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**



NOTAS AL PROGRAMA

para obtener el título de:

**LICENCIADO INSTRUMENTISTA
EN FLAUTA TRANSVERSA**

**Suite en la menor TWV 55:a2
GEORG PHILIPP TELEMANN**

**Concierto en sol Mayor K 313
WOLFGANG AMADEUS MOZART**

**Concierto para flauta y cuerdas
ANDRÉ JOLIVET**

Presenta:

LAURA REYES PEÑALOZA

Asesor:

DR. MARCO ALEJANDRO SÁNCHEZ ESCUER



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.

SINODALES

PRESIDENTE: Dr. Marco Alejandro Sánchez Escuer

SECRETARIO: Profr. Héctor Jaramillo Mendoza

VOCAL: Profr. Aníbal Robles Kelly

SUPLENTE: Profra. María Teresa Frenk Mora

SUPLENTE: Profra. Eunice Padilla León

Estudios realizados en la Escuela Nacional de Música

Propedéutico: 2005 – 2006 – 2

Licenciatura: 2007 – 2010 - 2

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	6
I. SUITE EN LA MENOR TWV 55:a2 DE GEORGE PHILIPP TELEMANN	
I.1 Contexto histórico – social	9
I.2 Biografía	11
I.3 Análisis	15
I.3.1 Suite	15
I.3.2 Ouverture	16
I.3.3 Les Plaisirs	19
I.3.4 Air a l’Italien	21
I.3.5 Menuet I y II	23
I.3.6 Réjouissance	25
I.3.7 Passepied I y II	27
I.3.8 Polonaise	28
I.4 Aportaciones musicales	30
II. CONCIERTO EN SOL MAYOR KV 313 PARA FLAUTA Y ORQUESTA DE WOLFGANG AMADEUS MOZART	
II.1 Contexto histórico – social	35
II.2 Biografía	38
II.3 Análisis	41
II.3.1 Allegro maestoso	41
II.3.1a) Exposición	41
II.3.1b) Desarrollo	44
II.3.1c) Re-exposición	45
II.3.2 Adagio non troppo	47
II.3.2a) Introducción	48
II.3.2b) Exposición	49
II.3.2c) Desarrollo	49
II.3.2d) Re-exposición	50

II.3.3 Rondó	51
II.3.3a) Parte A	53
II.3.3b) Parte B	55
II.3.3c) Parte A ¹	57
II.3.3d) Coda	57
II.4 Aportaciones musicales	59
III. CONCIERTO PARA FLAUTA Y ORQUESTA DE CUERDAS DE ANDRÉ JOLIVET	
III.1 Contexto histórico – social	63
III.2 Biografía	66
III.3 Análisis	67
III.3.1 Andante cantabile	68
III.3.2 Allegro scherzando	71
III.3.2a) Parte I	72
III.3.2b) Parte II	73
III.3.2c) Parte III	75
III.3.3 Largo	77
III.3.4 Allegro risoluto	79
III.4 Aportaciones musicales	87
IV. Conclusiones generales	89
BIBLIOGRAFÍA	91
ANEXO.	
Notas del Programa de mano	93

AGRADECIMIENTOS

A la vida

A mis papás Anatolio (+) y Victorina

A mis hermanas Clara, Patricia, Ma. Dolores, Gonzalo y Manuel

A mi otra familia: Demetrio, Toñita, Edith, Erika, Joss y Elideth

A mi profesor de flauta y asesor de notas: Alejandro Escuer

Al Maestro Sergio Ismael Cárdenas Támez

A Dyma Ezban

A mis profesores: Eunice Padilla

Néstor Castañeda (+)

Guadalupe Martínez (+)

Miguel Ángel Villanueva

Elías Morales

A quienes me apoyaron en el examen profesional

Al director de Orquesta Jesús Almanza

A la Camerata Santiago de Querétaro

A mis amigos

Ollín, Luis, Gaby, David

Connie Ruiz de Chávez

A mis compañeros de la OSENM y de música de cámara

Violeta, Marisol, Indira, Mireya, Tania, Ramsés, Ulises,

Alberto, Carlos, Alfonso, Benito, Carlos y Chuy

INTRODUCCION

George Philipp Telemann, Wolfgang Amadeus Mozart y André Jolivet son tres compositores que corresponden a periodos históricos distintos. Se eligieron para este examen tres obras tuyas importantes dentro del repertorio de la flauta: “Suite en la menor TWV 55:a2 ”, “Concierto en Sol Mayor Kv. 313” y “Concierto para flauta y Orquesta de Cuerdas”, ya que se consideran representativas en cuanto a su propio contexto y dentro de la historia de la flauta por los recursos técnicos y musicales que conjugan. Para el presente trabajo se pretende, mediante un análisis histórico, formal e interpretativo, encontrar las características propias que identifican dentro de un estilo a cada obra. Por ejemplo, identificar lo que hace que el concierto en Sol Mayor Kv 313 de Mozart sea considerado dentro del estilo *clásico* y los elementos que lo sustentan.

Las obras anteriormente mencionadas tienen un denominador común importante: Las tres son para flauta y orquesta de cuerdas, incluyendo además clavecín para la “Suite en la menor” de Telemann y seis alientos para el “Concierto de Mozart”. Una de las razones por las que se presentó un examen completo con orquesta, consistió en maximizar un desarrollo en el intérprete a nivel físico, emocional e intelectual, además de enfrentar y solucionar los problemas consecuentes. Por ende, intervinieron diversos factores en la realización de este programa, que se abordarán también en las *Aportaciones musicales*, a manera de conclusiones, una vez realizado el análisis respectivo.

Por otra parte, las obras que se abordan en las siguientes páginas, difieren no sólo de periodo histórico en cuanto a estilo, sino también al instrumento. Es decir, ninguna de las tres obras fue escrita para la misma flauta: la “Suite en la menor” de Telemann fue escrita para *recorder* o *flauta de pico*; el “Concierto en Sol Mayor” de Mozart para la *flauta clásica* del s. XVIII; y el “Concierto para flauta y cuerdas” de Jolivet, escrita para la flauta moderna, que perfeccionó Theobald Boehm y con la cual finalmente, se interpretó el examen final de titulación.

El hecho de que las obras hayan sido escritas para distintos instrumentos, resulta importante por la aproximación que podrá realizar cualquier intérprete tanto para el estudio analítico como para la interpretación de cada pieza. Comparando las características de cada instrumento, se encuentran diferencias tales como:

INSTRUMENTO	FLAUTA DE PICO O RECORDER	FLAUTA CLÁSICA	FLAUTA BOEHM O ALEMANA
Rango Dinámico	pequeño	medio	grande
Embocadura	Labios aprisionan el block.	Labios sobre el bisel.	Labios sobre el bisel.
Postura del instrumento respecto al intérprete	vertical	Horizontal o transversa	Horizontal o transversa
Orificios y/o mecanismo para los dedos	Orificios	Orificios y mecanismo (los constructores ya experimentaban con llaves para lograr distintas notas y para mejorar la afinación)	Mecanismo de llaves (inventado por Theobald Boehm, 1847)
Material	madera	madera	metal

Con la *flauta Boehm* o *flauta alemana*, culmina una búsqueda que se había hecho desde tiempo atrás por aumentar la calidad sonora en la afinación del instrumento (recordemos que Mozart desdeñaba la flauta por su desafinación) y una mayor sonoridad. A partir de entonces, la *flauta Boehm* aún ha seguido evolucionando ligeramente, pero mantiene sus características principales (sonido brillante en los agudos y oscuro en los graves, rango dinámico más amplio en relación con las flautas anteriores, etc.) mismas que le han permitido convertirse en instrumento solista, como parte de una orquesta y en el ámbito de la música de cámara. Asimismo, estos cambios han provocado un gran interés en los compositores posteriores al periodo clásico, sobre todo en el s. XX, ya que ellos han permitido múltiples capacidades sonoras en este instrumento aerófono.

André Jolivet, compositor francés perteneciente a la primera mitad del siglo XX, fue de los compositores que más escribió literatura musical a la flauta. Las razones son en gran parte por la atracción que sentía por *devolver el sentido ritual a la música*, para lo cual el timbre de la flauta es fundamental dentro de la textura por cuanto a que ha sido utilizado desde tiempos remotos en celebraciones rituales religiosas y profanas. (Lo anterior puede constatararse por la gran cantidad de flautas de hueso, barro y carrizo

propias de múltiples culturas, descubiertas en tumbas y/o ruinas y alojadas en numerosos museos de todo el mundo).

Los objetivos del presente trabajo parten de un enfoque teórico y de las herramientas analíticas y contextuales especiales para cada obra y compositor, con el fin de brindar al instrumentista herramientas reales e informadas en términos *históricos*, por cuanto a los usos y costumbres de la época en la cual se escribió y en términos *naturales*, por la forma en que el intérprete recrea la idea original del compositor, siendo uno de los factores importantes el sonido de la flauta, de acuerdo a las características que acompañaron su proceso evolutivo.

Una de las características comunes que comparten las obras de Mozart y Jolivet de este trabajo, consiste en un común interés especial por redescubrir, a su manera, el arte clásico de la antigua Grecia. En Telemann y Mozart, el elemento común consiste en el hecho de que la música es tonal, aunque cada compositor la utiliza de distinta manera; y en Jolivet y Telemann, el elemento común consiste en la estructuración musical formal alrededor de la danza y sus distintas modalidades.

Con el presente trabajo se pretende destacar, desde un análisis histórico y formal, lo que caracteriza a cada autor a partir de su propio entorno, así como su forma de elaborar un discurso organizado y coherente, con el objeto de interpretar las obras en un estilo más cercano a la estética y periodo histórico del compositor.

I. SUITE EN LA MENOR TWV 55:a2 DE GEORGE PHILIPP TELEMANN

I.1 Contexto histórico – social

La publicación de la primera ópera (1600) y la muerte de J. S. Bach (1750), delimitan el periodo Barroco, caracterizado, entre otros aspectos por: la explotación y agudización del contraste, la abundancia de elementos decorativos, la imitación de la naturaleza y el nacimiento de la ópera como género musical completo. Además, en el barroco se consolidó la tendencia hacia la actividad y el movimiento, lo solemne y lo magnífico, lo abigarrado y lo contrastante, que es materializado a través de continuas oscilaciones de la vida anímica, representada por la teoría de los afectos, es decir, mediante maneras efectivas de desarrollar interconexiones emocionales y subjetivas entre la música y el drama. Con el fin de imprimir a la música instrumental un sentido dramático, hubo que recurrir a una serie de estrategias de expresión, como es el caso del contraste, que fundamentan la teoría de los afectos. “Para conseguir con fuerza este drama a través del uso único de instrumentos, hubo que recurrir a la máxima fuente de expresión, y para ello el contraste actúa como ley primordial”.¹

El contraste en la música Barroca, está representado por ejemplo, mediante la utilización de los extremos dinámicos, diferentes articulaciones, timbres y colores armónicos, que forman parte de una obra musical.

El arte de esta época tiende hacia la actividad y el movimiento. Nos dice Walter Hill John que “..*El mundo se encuentra en busca de una nueva filosofía de vida, de nuevos sistemas políticos y sociales... el correr del tiempo es una parte de la esencia de este periodo, que musicalmente se relaciona íntimamente con el movimiento. En la pintura, el espectador es atraído más por el movimiento de luces y sombras que por el acabado formal; las líneas horizontales del clasicismo renacentista dan paso a líneas diagonales. En la escultura, Bernini decía que la preocupación básica de la escultura debía ser “reflejar el movimiento”. Lo mismo sucede en arquitectura, en la que el movimiento está reflejado en las plantas con varios centros, plantas curvas, movimiento espacial de las fachadas.*”²

¹ Walter Hill John, *La Música Barroca, Música en Europa occidental, 1580 – 1750*, Ediciones Akal, S.A., 2008. P. 31

² Ibid P. 32.

El pensamiento religioso es una de las fuerzas motrices más importantes del temprano barroco. El músico en esta época se convierte en un profesional dentro de la estructura protestante, debiendo cumplir su misión componiendo (el ejemplo más representativo fue J. S. Bach).

El entorno histórico que rodea a Telemann desde su nacimiento comienza con dos monarquías que marcaron el crecimiento cultural de su época. Por una parte Luis XIV, el Rey Sol de Francia (1638 – 1715), y por otra Federico II el Grande, de Prusia (1712 – 1786). El primero fue el rey absolutista suministró al arte francés lo necesario para desarrollarse completamente y para dotarse de un estilo. Federico II de Prusia fue un rey flautista, que actuó sabiamente en la administración del Estado, siendo un hábil caudillo así como mecenas y árbitro de una Europa sacudida y en ruinas por dos guerras de sucesión: la española, cerrada con el tratado de Utrecht (1713) y la austríaca con el tratado de Aquisgrán (1748). Las transformaciones políticas fueron de gran importancia, ya que las calamidades y ruinas arrastradas por decenios con la Guerra de los Treinta Años y la desigualdad entre las clases sociales, hirieron particularmente la nación germánica; ocasionando el desmembramiento del Imperio en 350 Estados autónomos respecto al Emperador, políticamente ligados a naciones diversas como Suecia, Dinamarca y Francia.

La Alemania de entonces era un conjunto desarticulado de Estados con una clase campesina arruinada, dominada por un régimen agrario duro y opresivo. Sin embargo estaba claro que “el desarrollo de los tiempos, y aún la dureza de la vida, no podían cerrar el espacio para los hechos nuevos que iban surgiendo en Europa. El fervor de las ideas era intenso”.³

En 1700, Federico II fundó en Berlín la Academia de las Ciencias. Durante este periodo la vida cultural de Alemania en muchos aspectos reflejaba el influjo francés: El idioma, los modales y la forma de vestir, gozaban de un alto prestigio en la aristocracia; el idioma alemán escrito se hallaba plagado de palabras francesas. Lo anterior porque Federico el Grande “consideraba su idioma natal rudo e inadecuado para el uso literario, opinión que le hizo invitar a Voltaire a la corte prusiana y que además lo indujo a realizar la mayor parte de sus escritos en francés”.⁴

³ Ibid.

⁴ Walter Hill John, *La Música Barroca, Música en Europa occidental, 1580 – 1750*, Ediciones Akal, S.A., 2008. P. 37-38

La música de la primera mitad del Setecientos se basa sobre algunas fechas y nombres fundamentales en la historia: En 1723 Bach (1685 – 1750) se convierte en Thomaskantor (maestro de canto de la escuela de Santo Tomás) en Leipzig y Haendel recibe el nombramiento de director de orquesta en Londres. Jean Philippe Rameau (1683 – 1764) publica en 1722 el “Tratado de la armonía reducida a sus principios naturales” y Bach dicta la ley de la tonalidad desde “El clave bien temperado”. Domenico Scarlatti (1685 – 1757) deja Roma y se traslada a Lisboa. Antonio Vivaldi (1678 – 1741) publica *Il cimento dell’armonia e dell’invenzione*, que contiene “Las Cuatro Estaciones”. Benedetto Marcello (1686 – 1739) hace imprimir su “Teatro a la moda”. Francois Couperin (1668-1733) publica los Conciertos y las Apoteosis. Todo lo anterior se trata de una revolución que marca los acontecimientos futuros de la Historia de la Música.

I.2 GEORG PHILLIP TELEMANN (1681 – 1767)

G. Ph. Telemann nació en Magdeburgo, actual Alemania, 1681 y murió en Hamburgo, 1767. Telemann vivió en el periodo histórico denominado Barroco, siendo contemporáneo de G. F. Haendel y J. S. Bach. Este compositor fue un músico autodidacta, proveniente de una familia aristócrata que favorecía el estudio de las leyes pero que él dejaría para dedicarse a la música.

Telemann venció las dificultades de su primera juventud para dedicarse al arte, por medio de una gran espontaneidad. Cobró una reputación inmensa en poco tiempo, tan rápida y tan sólida que le puso durante mucho tiempo por encima de sus compatriotas contemporáneos más ilustres, incluyendo Haendel y Bach.

Este compositor ocupó numerosos cargos musicales de prestigio. Asimismo se entregó a una incesante labor compositiva en diversos géneros, llegando a constituir su producción obras tanto religiosas como profanas, instrumentales y vocales.

Cuando fue nombrado director musical de la Opera de Hamburgo, en 1722, Telemann produjo obras tanto serias como cómicas, muchas de las cuales hoy no se conservan o sobreviven solamente en fragmentos.

Como compositor y organista tuvo importantes puestos en Leipzig, Żary, Eisenach, Frankfurt y Hamburg. A los 56 años, Telemann llega a París. Su educación musical había estado dirigida por modelos franceses más que por alemanes, y en

diferentes ocasiones se había puesto en contacto con medios musicales franceses. En los treinta años que todavía le quedaron de vida, su entusiasmo por la música francesa, que él mismo “había puesto de moda”, según la expresión de sus contemporáneos, no decayó un instante. En Alemania desarrolló con especial énfasis la obertura francesa “a la Lully”.

El “lullismo”, fue una moda que se extendió por muchas cortes alemanas, “..con tendencias a imitar a Versalles y a instituir los “placeres” del absolutismo francés como norma de comportamiento social”.⁵

Telemann permaneció en Hamburgo hasta su muerte en 1767, y aunque su nombre se asocia principalmente con esa ciudad, viajó ampliamente a otros lugares de Europa.

Telemann produjo una enorme cantidad de obras seculares y religiosas. Su catálogo incluye 1043 cantatas religiosas, 46 partituras sobre la Pasión y numerosas óperas. En el terreno instrumental practicó con notable continuidad la suite orquestal conformada por una obertura y una sucesión de movimientos de danza. Aunque la forma de suite fue originada por Lully en Francia, continuó siendo cultivada por muchos compositores germanos. Se cree que Telemann compuso unas 600 suites de las cuales sobreviven unas 100.

Por otra parte, no falta la afinidad con Bach en sus llamados conciertos “de grupo”, que presentan analogías con los conciertos de Brandenburgo, pero Telemann persigue fines distintos, ya que en su búsqueda de nuevos estímulos expresivos, emplea frecuentemente acotaciones expresivas como *affetuoso*, *soave*, *dolce*. También en la dinámica tiende a utilizar términos que indiquen el tempo, como *allegretto*, *spirituoso*, *moderato*, *vivace*.

Telemann, además de compositor, fue productor de su propia música, lo que se manifiesta, por ejemplo, en que para imprimir su “Musique de table” (Hamburgo, 1733), no recurrió a la protección de un mecenas ni a la ayuda de un editor, sino que grabó con sus propias manos y de forma lujosa las planchas, logrando cubrir los gastos con una suscripción preventiva, cuya lista consta de 186 personas interesadas en un total de 206 copias, con los interesados dispersos por media Europa y un poco en todos los

⁵ Basso Alberto, *Historia de la Música 6, La Época de Bach y Haendel*, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. P. 62.

grandes centros de la vida musical alemana. Con la excepción de Italia, porque ahí la producción extranjera no despertaba el más mínimo interés, ya que este país se creía libre de toda competencia.

Algunas características de la música de Telemann son:

1. Énfasis en el contraste por sí mismo.

1.0) Matices

1.1) Diferenciación de afectos

1.2) Movimientos contrastantes, incluyendo danzas de origen diverso y su distinta velocidad.

1.3) Articulación contrastante. Ej. legato – stacatto.

1.4) Melodías cantábile vs. pasajes virtuosos instrumentales.

1.5) Orquestación. Ej. Tutti vs. solos.

2. Supremacía de la melodía sobre la polifonía.

Telemann se convirtió en el más famoso músico de su época en Alemania gracias a su sentido del humor, una personalidad amigable, una tremenda confianza en sí mismo y una productividad increíble desde temprana edad. Sin embargo, fue de los compositores que cayó en el olvido junto a Bach. “Un Ilustre olvidado”, lo llama Romain Rolland al recordarnos la autobiografía en la que Telemann, además de músico, buen escritor y fino crítico de la música de su tiempo, se retrata a sí mismo y donde muestra sus Pensamientos Poéticos, con los que intenta “honrar las cenizas de de la bien amada de su corazón”, su primera esposa. También en dicho escrito muestra su sentimentalidad, su gusto y sentimiento por la naturaleza, el paisaje y las flores, así como su tendencia a poner en primer término su propia persona.

I.3 Análisis

I.3.1 Suite

La suite surge como una sucesión de varias danzas en *serie* u *ordre* dentro de la música instrumental de los siglos XVII y XVIII. Cada danza posee características rítmicas particulares. Varios compositores en Europa desarrollan este género, siendo el más importante Jean Baptiste Lully (1632 – 1687) en Francia.

El principio constitutivo de esta forma, así como de la Sonata y el Concierto, reside en el contraste entre sucesivas partes (llamado también principio de *danza – contradanza*). En la Suite, el contraste “no sólo existe en el tiempo o la velocidad de sus diversas partes, sino también en el diferente carácter y valor emotivo de cada una, así como en la agógica y en la dinámica”.⁶ Para que se mantuviera unidad interna, todos los pasajes de una suite se componían en la misma tonalidad, o en su relativo menor.

Los instrumentos se encuentran en evolución constante. El clavecín juega un papel importante como bajo acompañante en el conjunto instrumental de cámara, orquestal y en la ópera correspondiente al periodo Barroco. Llamado *bajo continuo*, se encuentra a menudo a unísono con el instrumento más grave, (que podía ser viola da gamba y actualmente se hace con el violoncello) reforzando la armonía con arpeggios. La enorme literatura musical para el clave correspondiente a este periodo, destaca la importancia que tiene dicho instrumento en este periodo, a través de la obra de importantes compositores como J. S. Bach, G. F. Haendel y el mismo G. Ph. Telemann, entre otros.

La suite tuvo amplia difusión en los países germanos bajo el impulso de la moda a la francesa que penetró en muchas cortes europeas, pero que en Alemania sobre todo, floreció en el campo de la música. El modelo estilístico era Lully y *l'ouverture “a la Lully”* se convierte en la forma habitual de iniciar la suite, seguida normalmente de una serie de danzas. Una gran cantidad de autores alemanes se mostraron partidarios de este género (entre ellos J. S. Bach).

⁶ Walter Hill John, *La Música Barroca, Música en Europa occidental, 1580 – 1750*, Ediciones Akal, S.A., 2008. P. 32.

El gran interés mostrado por este género es justificable debido a que la danza provenía a menudo de origen humilde y popular, convirtiéndose en representación del pueblo para los embajadores, legados y nuncios visitantes. La suite no sólo se ejecutaba dentro de banquetes o ceremonias no religiosas, sino también como música coreográfica adaptable al ballet.

A los príncipes y cortesanos – el más representativo Luis XIV “el Rey Sol”- les gustaba exhibirse en representaciones según esquemas coreográficos convencionales (tipos y secuencias de pasos, patrones geométricos de movimiento sobre el suelo y gestos tales como giros y señas con las manos, que imitaban el estilizado comportamiento cortesano), pero no por ello menos significativos: “así *también el arte de la danza maduraba y quería involucrar en él a la sociedad de aquél tiempo*”.⁷

La suite en la menor TWV 55:a2 comprende varias danzas, todas en la misma tonalidad.

I.3.2 Ouverture:

En su origen, el término fue entendido en Francia como apertura de un festejo, de una ópera; después, con significación propia de trozo de música de forma y carácter especiales. La *ouverture* francesa fijada por Lully comienza con un movimiento lento y continúa con otro aire de danza en compás binario.

Esta *ouverture* tiene una introducción lenta en compás binario con un perfil rítmico con puntos de aumentación. Continúa un allegro en estilo *fugato*, en compás de 6/8 y regresa al final a la parte lenta de la introducción.

⁷ Walter Hill John, *La Música Barroca, Música en Europa occidental, 1580 – 1750*, Ediciones Akal, S.A., 2008. P. 30.

[1.] Overture

Telemann, G. Ph. (2008). *Suite en la menor TWV 55:a2, "Overture"*. Bolognani Mario – baroque music.it, Creative Commons License BY-NC-ND. Compás 1 – 8.

El allegro fue dividido en cuatro partes (A I, A II, A III y A IV) para su estudio. Cada parte comienza con el tema del sujeto y es continuada por un episodio y su conclusión.

Parte A I. Inicia con un tema de dos compases (sujeto) en el violín I en *la menor*, que es continuado por el violín II con la respuesta a una quinta inferior (que le correspondería a lo que se llama una fuga plagal), a la vez que el violín I expone el contrasujeto, buscando la transición melódica hacia *mi menor* por el uso del *fa#*. Entra posteriormente la viola con el sujeto nuevamente en *la menor*, y por último el cello, que en lugar de presentar su línea como lo hizo el violín II (ver imagen), empieza a partir de la nota *la*, pero va a *fa* en lugar de *sol* y se mantiene ahí, haciendo una breve inflexión hacia *re menor*, para continuar, ya presentado el tema en todas las voces, con un episodio, utilizando diversos elementos del tema del sujeto y contrasujeto. Se suceden breves inflexiones a *Do Mayor* (compás 9), a *re menor* en el compás 11, regresa a *la menor* en el 14, que utiliza para concluir todo el episodio, reafirmando la tonalidad y limpiando la textura, para dejar la entrada a la flauta, que presenta el sujeto en *la menor* con el subsiguiente contrasujeto. La línea de la flauta sigue con una progresión melódica ascendente, a partir de la nota *do* (tercer grado del acorde fundamental de *la menor*), y

lo va guiando, por medio de giros cortos de dos compases, por grado conjunto ascendente, hasta llegar a la nota *mi* para empezar el descenso. Hace una inflexión armónica a *Do Mayor*, que afirma con sus giros melódicos marcando armonía de subdominante y dominante.

Parte A II. Al compás 60, cuando vuelve a presentar el tema el violín I, se encuentra esta vez en *Do Mayor*, contestándole primero el cello a una 8va. descendente y el violín II a una 5ta. Descendente. Como la primera vez que cada voz expuso sus temas, cae la armonía en *re menor*, que se mantiene también en el desarrollo que toman las voces por sextas. La flauta, en su entrada correspondiente ya al siguiente episodio, marca la armonía con giros melódicos cuyo ritmo alterna sólo entre negras, semicorcheas y corcheas, dejando en el ritmo un carácter ligero que, combinado con la tonalidad, sugiere un estado de tristeza apremiante. Modula brevemente a *Fa Mayor*, y luego a *mi menor*, utilizando *la menor* de puente entre ambas tonalidades. Hace una breve cadencia en *mi menor*, que sirve de puente para la siguiente presentación de las voces.

24

Musical score for measures 24-27. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple staves for strings and woodwinds. The key signature is one flat (B-flat).

28

Musical score for measures 28-31. The score continues the complex texture from the previous system. The key signature remains one flat (B-flat).

Telemann, G. Ph. *Suite en la menor TWV 55:a2, "Ouverture"*. Bolognani Mario –
baroque music.it, (2008). Creative Commons License BY-NC-ND. Allegro, Compás 24 –

31.

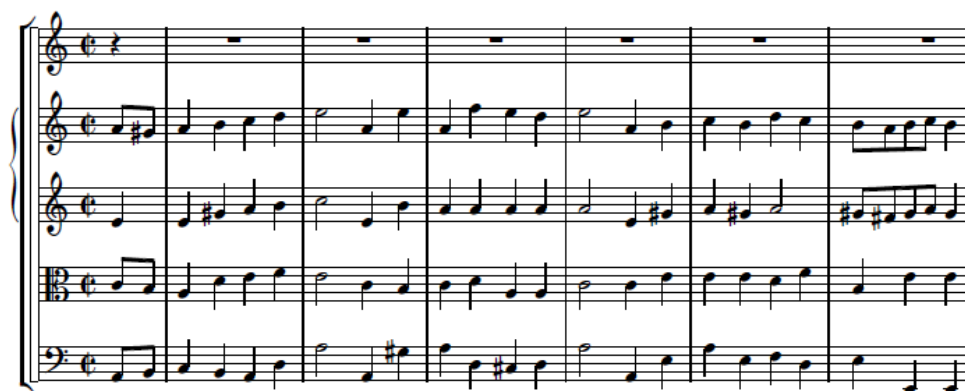
Parte A III. Esta sección comienza en el compás 97, en tonalidad de *mi menor*. El violín I expone el tema, y continúa el violín II y después el cello, mientras la viola se mantiene sólo de refuerzo armónico. En el compás 100 las voces hacen una inflexión armónica a *re menor*, que Telemann utiliza como puente hacia tres compases después para llegar a *Do Mayor*, donde continúa desarrollando, en forma episódica, el tema del sujeto y contrasujeto, modulando a *la menor* en el compás 108 en preparación a la entrada de la flauta, cuyos giros esta vez están delimitados por la escala de *la menor melódica*, que guía primero hacia la nota *fa*, sobre la armonía de ii° con un pedal en el bajo de *mi* (disonancia), que resuelve al siguiente compás, y repite el mismo pasaje, pero esta vez sobre *re menor (iv de la menor)* hacia la nota *sib*, que en ambos casos resulta ser el 6to. Grado de la nota fundamental, pero esta vez con armonía de Dominante del III (de *Do Mayor*) y con pedal de *la*. La flauta continúa con su papel

solista, guiando con sus giros melódicos la armonía por *re menor*, *Do Mayor*, y *la menor*, tonalidad en la que expone una vez más el tema del sujeto, para hacer una progresión cromática que guía de *mi menor* hacia *la menor*, y comienza otra progresión pero en *re menor*, llevando esta vez a *la menor*.

Parte A IV. Tiene función de re-exposición, ya que sobre la misma tonalidad inicial, *la menor*, realiza las entradas de las voces presentando el sujeto, siguiendo los mismos patrones melódicos y armónicos de la exposición, para dejar paso al tempo *Lento* del inicio de la *Ouverture*.

I.3.3 Les Plaisirs. Danza en forma ternaria, donde el *Presto* inicial sigue al *trío* y éste vuelve al *Presto*. Tanto la parte A como la B, se dividen a su vez en dos fragmentos repetibles, donde el primer fragmento inicia en *la menor* y el segundo en *Do Mayor*, haciendo breves inflexiones armónicas hacia la región subdominante correspondiente a su tonalidad. El tema es anacrúsico y crea gestos cortos de gran vivacidad. En el *trío* domina el discurso de la flauta, donde se pueden destacar gestos más amplios, marcados por sucesiones continuas de la misma nota con adornos intermedios que desembocan en escalas descendentes.

[2.] Les Plaisirs I



Telemann, G. Ph. *Suite en la menor TWV 55:a2*, "Les Plaisirs I". Bolognani Mario – baroque music.it, (2008). Creative Commons License BY-NC-ND. Compás 1 – 6. Abajo: "Les Plaisirs II" Compás 1 – 14.

[3.] Les Plaisirs II - Viole et Basse tac.

The image shows a musical score for Flauto and Cembalo. The Flauto part is written in the treble clef and the Cembalo part is written in the bass clef. The score consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 6. The second system starts at measure 7 and ends with a double bar line and repeat dots. The Flauto part features a melodic line with various intervals and rests, while the Cembalo part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Estructura general de la Danza No. 2 “Les plaisirs”: Binaria.

A PRESTO Parte I	B TRÍO Parte I
<ul style="list-style-type: none"> • Cuerda y bajo continuo • La menor, • Inicio anacrúsico. • Tema en violín I, de 6 compases, divisibles en tres frases. 	<ul style="list-style-type: none"> • Flauta y continuo • La menor - Do Mayor. • Tema anacrúsico en la flauta • Acompañamiento con bajo continuo.
PRESTO Parte II	TRIO Parte II
<ul style="list-style-type: none"> • Cuerda y bajo continuo • Compás binario • Do Mayor - la menor. • Inicio anacrúsico. • Tema en violín I, de 8 compases, divisibles en cuatro frases. 	<ul style="list-style-type: none"> • Flauta y continuo • Compás binario • Do Mayor - Sol Mayor - la menor - mi menor, re menor Do Mayor - la menor. • Tema anacrúsico en la flauta • Acompañamiento con bajo continuo.

I.3.4 Air à l'Italian, El aria es una pieza escrita generalmente para una voz con acompañamiento de uno o varios instrumentos, sobre texto no narrativo, pero lleno de expresividad y sentimientos. Posee una forma muy variable, y puede ser una pieza independiente o ser integrante de una ópera, un oratorio, una cantata, etc.

Como pieza independiente y meramente instrumental, el aria se encuadra en el mundo de la Suite. Es en este caso una pieza de carácter cantabile, de movimiento lento, de compás binario, y con mucha ornamentación.

Forma ternaria. Largo – Allegro – Largo.

Fragmento de Air a l'Italian. Largo (A)

Telemann, G. Ph. *Suite en la menor TWV 55:a2, "Air a l'Italian"*. Bolognani Mario – baroque music.it, (2008). Creative Commons License BY-NC-ND. Largo, Compás 4 – 10.

Largo A	Allegro B
<ul style="list-style-type: none"> • La menor, con diversas inflexiones. • Compás binario. • Inicio anacrúsico al primer tiempo. • Introducción con el tema de la Orquesta. • Tema en la flauta, anacrúsico, igual a la introducción los primeros dos compases y con una variación rítmica y armónica (Do M), que elabora un discurso en la flauta, mientras la orquesta tiene función acompañante. • Cadencias en el compás 20 a un acorde de vii°, y en el 21 a la Sexta Napolitana. 	<ul style="list-style-type: none"> • Do Mayor - mi menor. • Compás binario. • Inicio anacrúsico al tercer tiempo. • Inicia con dos voces en la flauta con el fin de establecer la tonalidad. De gran vivacidad, muestra gestos de pregunta y respuesta, con cambios abruptos de registro. • Hace inflexiones armónicas a Sol Mayor, a Fa Mayor y mi menor, donde finaliza. • Carácter ágil y ligero. Utiliza la flauta en su registro medio y alto.



Telemann, G. Ph. (2008). *Suite en la menor TWV 55:a2, "Air a l'Italian"*. Bolognani Mario – baroque music.it, Creative Commons License BY-NC-ND. Allegro, Compás 29 – 33.

I.3.5 Menuet I y II.

Las danzas sufren transformaciones de acuerdo al paso del tiempo, establecen modas y luego desaparecen o se transforman. Entre 1650 y 1750 el llamado *pas de menuet* (el baile del “polvico” nombre que se le dio para designarlo como un baile de la corte, refiriéndose al polvo que utilizaban los nobles en el rostro) destierra las danzas de pasos altos que, como los *turdiones*, *saltarellos*, *canarios* y *voltas*, iban a olvidarse en la corte versallesca, bajo el gusto del rey que dio gran impulso al arte en dicha corte. Quizá fue también influencia de Luis XIV, convertir en aires lentos las corrandas y chaconas, ya que “..podía danzar mejor a ese aire solemne de pausados giros..”⁸ y que, como los *branles* de origen popular y las *gavotas*, se disfrazaban de alto copete en los fastuosos bailes de la época de los Luises. El *minueto*, por tal proceso, se

⁸ Salazar Adolfo, “*La Música en la Sociedad Europea hasta fines del S. XVIII*”, Vol. II. Fondo de Cultura Económica, 1944.

convierte en pomposo (Dufort, 1728), para acabar una serie de danzas que se componían de *bran*, *corranda* y *gavota*: “..en ese momento, los empolvados y empelucados maitres de ballet sacaban de los faldones de sus casacas bordadas un diminuto violincillo, la minúscula pochette, y procedían a enseñar la danza de corte al burgués gentilhomme..”⁹

Posteriormente, la contradanza, que de modo semejante ascendió de su origen campesino a la mejor sociedad, llega de Inglaterra a París y arrincona al *menuet* que, aunque todavía se enseña a bailarlo en el siglo XVIII pasa, como las danzas antes mencionadas, a la especie de panteón de danzas ilustres, de museo instrumental que es la *suite*.

Menuet I Parte I	Menuet II Parte I
<ul style="list-style-type: none"> • Cuerda y bajo continuo • Inicio tético. • Compás ternario. • Gesto formado por intervalos amplios que reposan en notas adornadas por trinos en el violín I y que constituyen puntos de apoyo para la guía hacia el clímax o hacia el reposo de cada frase. • Tonalidad de la menor con breve inflexión a Do Mayor. 	<ul style="list-style-type: none"> • Flauta, Cuerda y bajo continuo • Inicio tético. • Compás ternario. • Gesto formado por intervalos conjuntos y repetidos con articulación staccato, que da el carácter más vivo. • Giros melódicos descendentes al final de cada semifrase, describen el movimiento ágil de los gestos de esta danza. • Tonalidad de la menor con breve inflexión a Do Mayor.
Menuet I Parte II	Menuet II Parte II
<ul style="list-style-type: none"> • Cuerda y bajo continuo • re menor, Do Mayor y la menor. 	<ul style="list-style-type: none"> • Flauta, Cuerda y bajo continuo • Do Mayor - la menor. • Progresión cromática en el compás 21 en la flauta, guía a la cadencia del Menuet II, antes del da capo Menuet I.

Menuet I

⁹ Ibid.

[5.] Menuet I (alternativement)



Telemann, G. Ph. *Suite en la menor TWV 55:a2, "Menuet I"*. Bolognani Mario – baroque music.it, Creative (2008). Commons License BY-NC-ND. Compás 1 – 8.

[6.] Menuet II



Telemann, G. Ph. *Suite en la menor TWV 55:a2, "Menuet II"*. Bolognani Mario – baroque music.it, (2008). Creative Commons License BY-NC-ND. Compás 1 – 4.

I.3.6 Réjouissance significa júbilo o alegría en francés. Se trata de una danza rápida, en compás de 4/4, con un motivo inicial en dieciseisavos que expone la cuerda y contesta la flauta. Toda la danza está escrita sobre este motivo (ver ilustración en siguiente página), con el que juega rítmicamente, con distinta armonía y distinto timbre.

La Réjouissance tiene forma binaria.

A	B
<ul style="list-style-type: none"> • La menor • Introducción de dos compases con el tutti. • Tema anacrúsico • Armonía se mueve al IV y III grados de la fundamental, (re menor y Do Mayor) 	<ul style="list-style-type: none"> • Do Mayor. • Introducción de dos compases con la flauta sola. • Tema anacrúsico • Alternan orquesta y flauta el tema en dieciseisavos y lo desarrolla con pasaje similar a Parte A, que se mueve armónicamente al VI grado de la fundamental, (Do Mayor) y regresa a la menor.

[7.] Réjouissance

Viste

The musical score for "Réjouissance" is presented in two systems. The first system features a Flute part (marked "Viste") with a melodic line, a Violin part with a rhythmic accompaniment, a Viola part with a similar rhythmic accompaniment, and a Bass part with a simple harmonic accompaniment. The second system continues the instrumental parts, showing the development of the melodic and rhythmic themes. The tempo is marked "piano".

Telemann, G. Ph. *Suite en la menor TWV 55:a2, "Réjouissance"*. Bolognani Mario – baroque music.it, (2008). Creative Commons License BY-NC-ND. Compás 1 – 6.

I.3.7 Passepied I y II. El Posa-pie de origen bretón, era en aquella época la danza rápida y veloz por excelencia. Tiene estructura ternaria, donde se tocan consecutivamente Passepied I – Passepied II – Passepied I. Su tempo es Allegro. Está en compás de 3/8.

6A Passepied I Allegro Parte I	6B Passepied II Parte I
<ul style="list-style-type: none"> • Cuerda y bajo continuo • Compás ternario • Inicia en la menor • Inicio anacrúsico • Tema en vln I, de 8 compases, divisibles en dos frases. 	<ul style="list-style-type: none"> • Flauta y continuo • Compás ternario • Tonalidad de La Mayor. • Tema anacrúsico en la flauta • Tema de 8 compases, símil al tema del Passepied I rítmicamente.
PRESTO Parte II	TRIO Parte II
<ul style="list-style-type: none"> • Cuerda y bajo continuo • Inicia en re menor, hace inflexiones armónicas al Do Mayor, y termina en la menor (iV – III – i de la menor) • Inicio anacrúsico. • Tema en vln I, de 8 compases, divisibles en dos frases. 	<ul style="list-style-type: none"> • Flauta y continuo • Inicia en La Mayor, hace inflexión a fa# menor y termina en La Mayor. (vi – I) • Tema anacrúsico en la flauta • Tema de 8 compases, divisibles en dos frases.

[8.] **Passepied I**

Telemann, G. Ph. *Suite en la menor TWV 55:a2, "Passepied I"*. Bolognani Mario – baroque music.it, (2008). Creative Commons License BY-NC-ND. Compás 1 – 8.

Fragmento de Passepied I

En el fragmento de Passepied I se puede ver el motivo principal de un compás, que se presenta desde el principio con algunos adornos que le dan ligereza, como la anacrusa al compás 13 con dieciseisavos, o el motivo del compás 15. También podemos apreciar una melodía en el violín I, que se mantiene por grados cercanos,

podemos distinguir dos voces, una la que guía siempre la primera nota de cada compás y otra que responde haciendo notas de adorno.

[9.] Passepied II



Telemann, G. Ph. *Suite en la menor TWV 55:a2, "Passepied II"*. Bolognani Mario – baroque music.it, (2008). Creative Commons License BY-NC-ND. Compás 1 – 11.

I.3.8 Polonaise

Los orígenes de esta danza provienen de Polonia. Es una danza elegante típica de esta región, caracterizada por un ritmo enérgico, siempre de naturaleza marcial, y llena de cambios, a veces grave, a veces altiva, a veces con gracia o con resolución firme, con calma o con devoción cortés. Fue la danza de las aristócratas bellas y los nobles militares. Consiste en un movimiento de marcha moderada y ritmo ternario (3/4), con característico comienzo en ritmo tético. Las melodías de la polonesa suelen ser de una estructura simple, a base de frases breves. Posee un ritmo muy característico en el que se combinan corcheas y semicorcheas.

A Parte I	B Parte II
<ul style="list-style-type: none"> • Inicia en la menor • Cuerda y continuo • Carácter majestuoso, tempo Moderato y figuras rítmicas que alternan negras con tresillo y figura de corchea con puntillo y semicorchea. • Compás ternario • La melodía en el violín I se mueve en la escala de la menor melódica, la armonía va hacia el III y IV (Do Mayor y re menor). 	<ul style="list-style-type: none"> • Tonalidad de la menor • Flauta, cuerda y continuo. • La cuerda mantiene el carácter majestuoso en su movimiento melódico, mientras la melodía de la flauta se mueve en dieciseisavos. • Compás ternario • Tema de cuatro compases, divisibles en dos frases.
A Parte II	B Parte II
<ul style="list-style-type: none"> • Tonalidad de la menor • Compás ternario 	<ul style="list-style-type: none"> • Do Mayor - la menor. (III – i) • Mismos elementos de la Parte I. • Tema de cuatro compases con un puente que liga a la cadencia final con el mismo tema en la cuerda.

[10.] Polonaise

The first system of the musical score for the Polonaise, measures 1-4. It consists of five staves: a grand staff (treble and bass clefs) and three individual staves (two treble clefs and one bass clef). The music is in 3/4 time and G minor. The first staff (treble clef) has a whole rest. The second staff (treble clef) has a melodic line with eighth notes and slurs. The third staff (treble clef) has a bass line with quarter notes. The fourth staff (bass clef) has a bass line with quarter notes. The fifth staff (bass clef) has a bass line with quarter notes.

Telemann, G. Ph. (2008). *Suite en la menor TWV 55:a2, "Polonaise"*. Bolognani Mario – baroque music.it, Creative Commons License BY-NC-ND. Compás 1 – 4.

The second system of the musical score, measures 18-22. It consists of five staves. Measure 18 has a whole rest in the first staff. Measures 19-22 show the continuation of the melodic and bass lines. A double bar line is placed after measure 22. The word "piano" is written in italics below the second and third staves, indicating a dynamic change.

The third system of the musical score, measures 23-26. It consists of five staves. Measure 23 features a complex melodic figure in the first staff with many slurs and ties. The other staves continue with their respective parts. The system ends with a double bar line after measure 26.

Telemann, G. Ph. *Suite en la menor TWV 55:a2, "Polonaise"*. Bolognani Mario – baroque music.it, Creative (2008). Commons License BY-NC-ND. Compás 18 – 26.

I.4 Aportaciones Musicales

Dentro de las características que dominan la música correspondiente al periodo Barroco, radica el contraste, que se puede apreciar en la Suite en la menor de G. Ph. Telemann del siguiente modo:

1. El contraste en el timbre de los instrumentos. Ej. La ouverture.
2. El contraste dinámico en las repeticiones de motivos, frases y secciones completas.
3. El contraste afectivo, que se aprecia en las tonalidades Mayores y menores alternadas dentro de una misma danza. Ejemplo: Air a l'Italien
4. Contraste de tempo. Ejemplo: Overture - Allegro.

Se puede concebir cada danza como parte de una secuencia cuyas características comunes son la tonalidad y el espíritu francés que domina la pieza en su totalidad.

Para abordar la Suite en la menor de G. Ph. Telemann, se enfrentaron varios retos.

El primero, fue solucionar el problema del instrumento, ya que como se mencionó en la introducción, esta obra fue compuesta originalmente para la flauta de pico o recorder que es más pequeña que la flauta transversa moderna, con la cual se interpretó el Examen. La articulación establece en gran parte la diferencia, pero también la sonoridad (la flauta de pico suena menos que la flauta transversa moderna), por lo que se tomó la decisión de hacer una interpretación de acuerdo a los elementos musicales que se encuentran escritos en la partitura, descifrándolos a partir del análisis.

Identificar los elementos musicales ayuda a elegir entre una articulación u otra, en función de la idea general del compositor al escribir la pieza. Por ejemplo, la *Overture* debe recrear una entrada majestuosa, soberbia, que requiere toda la pompa propia de la época en relación a las costumbres de la Nobleza, por lo que se interpreta con gran sonoridad del tutti. El tempo no debe ser demasiado lento, aunque esté marcado como “*largo*”, ya que recrea el caminar pausado de un Soberano, por lo que conviene pensarlo en un compás a dos, ya que a cuatro o a ocho, corre el riesgo de

perder la fluidez y convertirse en un movimiento demasiado pesado. Influye además, el hecho de que esté escrita “*a la Lully*”, por lo cual se interpreta haciendo más larga la nota con puntillo, acortando la nota que le sigue.

Para el *Allegro* de la *Ouverture* funciona pensar en cada parte de las cuatro en las que se dividió para su análisis, como puntos de referencia que tienen el tema principal en común y desarrollos distintos. La articulación del sujeto debe unificarse tanto en la flauta como en los instrumentos que imitan y/o responden, de modo que pueda percibirse que es la misma melodía. En el Barroco se utiliza gran cantidad de articulaciones que a veces funcionan muy bien para un instrumento pero no para otro. La decisión final sobre una articulación, la tiene la frase y la dirección que lleva ésta.

Les Plaisirs, presenta un reto para la Orquesta en función del tempo, ya que es un Movimiento que puede sonar bien en un tempo *Allegro* y también en un tempo *Presto*. Lo que tiene la decisión sobre el tempo es la subdivisión rítmica más pequeña, ya que es la figura que dota del pulso correspondiente al resto de la pieza. Hay varios pasajes que exigen de gran control para la flauta, sobre todo en la segunda parte del *Trio*, que deben considerarse para la decisión del *tempo* y donde influye también la articulación. Muchos flautistas de pico hacen la primera parte del *Trio* separando cada nota con la lengua (con articulación doble t-k), pero en este caso se interpretará con la misma parte en *legato*, que se justifica por la rapidez de las notas y por la necesaria guía de una serie de cuatro compases exactamente iguales que desemboca al quinto. Para el *trio* es importante escuchar siempre el bajo continuo, para mantener el control del movimiento y permitir que éste tenga puntos de respiración que impidan que suene desbocado.

El tercer movimiento: “*Air a l’Italien*”, puede pensarse como el movimiento central de la Suite, a pesar de que resten aún cuatro danzas, ya que es el más cantable y, por ende, el que ofrece más retos al intérprete en cuanto a expresividad, control de afinación, de respiración y de variedad de articulación en cada frase. Ayuda para este movimiento, pensarlo como un aria de ópera, por lo que el contraste de dinámicas es un recurso importante a utilizar. Las dos cadencias rotas, que desembocan en el *vii^o* y en *sexta Napolitana*, crean ambas momentos de tensión que requieren un poco más de tiempo para que suenen en su totalidad los armónicos y para crear la necesidad de escuchar la resolución en los próximos compases. Cuando cambia al tempo *Allegro*, la

articulación tanto en la flauta como en la cuerda debe ser muy *staccato* para que cada nota suene a tiempo, ya que por la velocidad de este movimiento, las notas tienden a “embarrarse”.

En el *Menuet I*, el impulso que toma la cuerda en su melodía debe tomarse a partir del compás $\frac{3}{4}$, pensando en la jerarquía rítmica de tiempo Fuerte + tiempo débil + tiempo menos Fuerte. Es importante que cada *anacrusa* guíe al primer tiempo de acuerdo al impulso de cada gesto. Por ejemplo, el gesto del primer compás tiene su punto clímax en la nota con trino del segundo compás. La nota con trino debe atacarse con la nota superior, dejándola sonar un poco, para que el oyente escuche la disonancia. (Recordemos que las disonancias son un recurso muy utilizado a partir del Barroco para crear momentos de tensión musical). No es igual para todos los compases. En esta pieza la dirección de cada frase actúa como un factor fundamental, ya que de eso depende la correcta articulación de cada pasaje. Normalmente, las notas con trino son las que culminan la frase y/o el motivo, por lo que funciona pensar con un pequeño *tenuto* las notas con que se inicia el trino. Para el *Menuet II*, la flauta tiene un papel solista que Telemann recalca con la utilización del registro agudo. El contraste en la articulación es lo que dota a este pasaje de viveza, ya que alterna armónicamente los gestos más veloces en tonalidad de *la menor* (ayuda utilizar una articulación *staccato*), con los gestos más cantábiles en tonalidades Mayores y guiando a menores (ayuda utilizar una articulación *legato*). Es importante para este movimiento, hacer una pequeñísima pausa cada dos compases en el *Menuet I y II*, que remarque el gesto de la danza o, dicho de otro modo, permita que la pieza respire.

Para la danza No. 5: *Rejouissance*, es importante convenir con la Orquesta el tipo de articulación que se usará, ya que el motivo del primer compás se repite varias veces en la flauta y/o en la Orquesta. Funciona ligar de dos en dos las semicorcheas y hacer muy *staccato* las figuras de corchea, ligando hacia la nota que culmina cada frase y haciendo ésta más larga para hacer sentir dicha culminación. Para los pasajes de muchas notas, mientras menos movimiento corporal haya, es mejor, ya que la energía puede ser canalizada completamente al impulso musical que genera una pulsación correcta de los dedos y un control sobre la columna de aire para que se escuche claramente cada nota.

Para el *Passepied I y II* hay que guiar cada frase hacia la nota que culmina ésta, que puede ser en ocasiones la más aguda o la de más larga duración. Las anacrusas con figuras rítmicas en dieciseisavos deben guiarse en un solo impulso hacia el primer tiempo del compás siguiente, esto le dará un carácter *vivo*.

De la *Polonaise* vale la pena escuchar con atención cada gesto existente en la cuerda y en la flauta. Por un lado, el tema que presenta la cuerda toda la primera parte fija el tempo del movimiento, ya que la figura con puntillo le da un sentido de *maestoso* que refuerza la figura en tresillo, resultando en un *tempo moderato*. Por otro lado, cuando entra la flauta en ritmo de semicorcheas, no tiene una función solista como en otras danzas, sino de acompañamiento para la Orquesta, por lo que la dinámica a utilizar es *piano*, con un color *oscuro* en el sonido para que se escuche como un murmullo. La orquesta guía a la flauta de acuerdo a las inflexiones que hace en el tiempo (consistentes en hacer más larga la nota climática de la frase y breves pausas de respiración para el flautista y para la música).

Cabe destacar que la Suite en la menor de G. Ph. Telemann no es una obra donde la flauta lleve un papel completamente solista. La flauta funciona más bien como un instrumento más de la Orquesta, con un desempeño virtuoso que no se aleja tanto de la textura de la música. Cuando el flautista llega con la Orquesta, debe tener una noción del carácter de cada danza, para encontrar el tempo, las articulaciones, las dinámicas, etc., en un trabajo conjunto con los instrumentistas y el director, en caso de que lo haya. Si no hay director, es responsabilidad del solista asumir la dirección del ensamble mediante una actitud de líder, para lo cual no sólo debe estudiar a fondo la obra, sino además apropiarse de los gestos que guiarán el impulso de cada movimiento.

En resumen, algunas recomendaciones de lo aprendido con esta obra son:

- Cada danza tiene su propia historia y evolución. En su momento requirieron de varios gestos corporales, y el papel de la música es hacer sentir el gesto, similar a una “huella de movimiento”, para lo cual tiene un papel primordial la articulación.
- El tempo. Antes de comenzar a tocar, funciona recordar la figura rítmica más pequeña de la danza, que contiene la energía que fija el tempo.

- Es muy importante la respiración para cada danza, ya que en ella va implícito el tempo y el afecto desde el principio, siendo de gran ayuda para los instrumentistas acompañantes. Precisamente el reto principal, es que la totalidad de los músicos tengan claro el carácter para que puedan manejar la energía de su voz enfocada hacia un mismo afecto, que es en lo que finalmente reside el trabajo de música en conjunto.

II. CONCIERTO EN SOL MAYOR KV 313 PARA FLAUTA Y ORQUESTA DE WOLFGANG AMADEUS MOZART

II.1 Contexto histórico – social.

En 1756, año del nacimiento de Mozart, se desencadena la Guerra de los Siete Años entre diversos países de Europa, principalmente entre Francia e Inglaterra, quienes se disputaban por la supremacía colonial de la parte Norte del continente de América y de la India.

Los inventos como la máquina de vapor, dieron lugar a la primera etapa de la Revolución Industrial (1760 – 1830), en la que primero Inglaterra y después el resto de Europa, sufrieron importantes transformaciones socioeconómicas, tecnológicas y culturales.

La economía basada en el trabajo manual fue reemplazada por otra dominada por la industria y la manufactura. La Revolución Industrial comenzó con la mecanización de las industrias textiles y el desarrollo de los procesos del hierro, aumentando la cantidad de productos y disminuyendo el tiempo en el que estos se realizaban. Surge en consecuencia la producción en serie, ya que se simplifican tareas complejas en varias operaciones simples que pueda realizar cualquier obrero sin necesidad de que sea mano de obra calificada, y de este modo bajar costos en producción y elevar la cantidad de unidades producidas bajo el mismo costo fijo.

Bolívar Echevarría dice que la Revolución Industrial consiste en completar “la modernidad” como esquema civilizatorio que se inicia desde la época de los griegos y se despliega a partir de los siglos XVI y XVII “..llegando a completar su esencia en el siglo XVIII ” y a derivar “en lo que conocemos como el Occidente contemporáneo”.¹⁰

En el siglo XVIII también, surge “La Ilustración”, movimiento intelectual que consiste en “la *culminación del racionalismo renacentista*”.¹¹ Se trata de un fenómeno iniciado en Francia, que se va extendiendo por toda Europa a lo largo del siglo XVII. La Ilustración es la postura crítica que sugiere que las luces de la lógica y de la inteligencia deben iluminarlo todo.

¹⁰ Oliva Mendoza Carlos, “Occidente, Modernidad y Capitalismo”, Periódico La Jornada Semanal, entrevista con Bolívar Echevarría, 8 de agosto de 2010, Núm. 805.

¹¹ Pulido Bosch Manuel, “El Siglo XVIII, La Física y la Química en su contexto histórico”, Artículo on-line: <http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0314-01/portada.htm>

Es este el panorama histórico-social de Europa, donde todo evoluciona, el mundo se encuentra en un “acomodamiento” de acuerdo a los nuevos descubrimientos, inventos tecnológicos y guerras.

En el arte, particularmente en la música, el melodrama italiano ejercía una enorme influencia en la práctica vocal e instrumental. Esta influencia tuvo efecto tanto en la música sacra, que ya había adoptado las mismas formas-base del melodrama (sucesión de recitativos y arias, pero con mayor desarrollo del coro), como en la música instrumental.

Por otra parte, aproximándonos a Wolfgang Amadeus Mozart, Salzburgo - su ciudad natal - era llamada “la Roma alemana”, ya que se manifestaba ahí el poder político de la Iglesia Católica en el S. XVIII, muestra de lo cual, el Arzobispo de Salzburgo era al mismo tiempo el líder espiritual y político de la provincia. Es destacable la mezcla del catolicismo con los pensamientos de la Ilustración por parte de otra autoridad eclesiástica, para quien Mozart trabajara posteriormente, el Arzobispo Jerónimo Conde de Colloredo (1732-1812) quien como consecuencia de su pensamiento “ilustrado”, aplicó reformas consistentes en la abolición de determinados días feriados, reducción en la cantidad y duración de los oficios religiosos, para lo cual se enfrentó con mucha oposición, tanto por parte del clero como de los laicos.

Gran parte del pensamiento del siglo XVIII se centralizó no tanto en la teología sino en la filosofía moral. Se aplicó la responsabilidad moral tanto a los gobernantes como a los súbditos. Los ideales humanitarios se reflejaron cada vez más en el arte de fines del siglo XVIII y principios del XIX, con la inclusión de la ópera.

Se desarrollaron varios conceptos de la Ilustración, con un enfoque particular en las virtudes de tolerancia y amor fraternal, que fueron esenciales para credos desarrollados durante el S. XVIII. Uno de estos credos fue la masonería, orden que atrajo a figuras destacadas de la política, la filosofía y las artes. Mozart perteneció a dicha orden, reflejando parte de su obra con ideas masónicas, en especial su última ópera “La Flauta Mágica”, en la que “..los personajes que representan la sabiduría, la razón y la tolerancia son contrastados con aquellos que representan la superstición y el odio.”¹²

¹² Pauly Reinhard G., “La Música en el Periodo Clásico”, Ed. Victor Leru, Buenos Aires. P. 86 -87

El entusiasmo por el estudio de la civilización griega y la romana fue encendido por los descubrimientos arqueológicos, en especial los realizados en Pompeya y Herculano, donde comenzaron las excavaciones en 1748. Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768), en su Historia del arte antiguo (1764) elogia el concepto griego de la belleza como “*simplicidad noble y grandiosidad silenciosa*”. Este concepto hizo que llegara a un público amplio una cierta familiaridad con el arte de la antigüedad y una cierta conciencia de las cualidades que lo constituían en un arte “*clásico*”.

Los tres elementos que hicieron al estilo *clásico* tan apto para la acción dramática fueron:

1.- La articulación de la frase y de la forma, la cual le dio a la obra el carácter de una serie de episodios diferenciados;

2.- La mayor polarización entre tónica y dominante, lo que permitió un mayor grado de tensión en el centro de las piezas (así como una caracterización más concreta del significado de las armonías relacionadas)

3.- El empleo de la transición rítmica, hecho que permitía que la textura cambiara con la acción escénica.

Mannheim y Viena, fueron los dos centros de producción musical más importante de aquella época, catalizadores del “nuevo estilo” y forjadores de la nueva sonoridad del nuevo concepto sinfónico de la orquesta.

II.2 Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Wolfgang Amadeus Mozart nace en Salzburgo, Alemania el 27 de enero de 1756. Su educación musical es considerada la obra de arte pedagógica de su padre, Leopold Mozart, quien era además de violinista, maestro de capilla y reconocido compositor. Para Leopold, Salzburgo no era un escenario suficiente para las prodigiosas cualidades musicales de su hijo (un niño de seis años que toca, improvisa y compone) por lo que, con el fin de dar a conocer éstas, en 1762 ambos viajan a Munich, una de las puertas alemanas de la ópera italiana y, en otoño, hacia Viena, que se convierte en meta frecuente de viajes hasta 1781, año en que se trasladan definitivamente a esta ciudad frustrando siempre las esperanzas de un empleo en la corte. En 1763 viajan por Munich, Augsburgo, Tréveris, Maguncia, Francfort, Bonn, Bruselas, París, Londres, Amsterdam, La Haya, París de nuevo y Suiza. En este viaje conocen a J. Christian Bach, a Schobert y a la orquesta de Mannheim. En París, el enciclopedista Grimm profetiza el genio teatral de Wolfgang, que va escribiendo sus primeras sonatas para clavicordio y violín, las primeras sinfonías y las primeras arias.

W.A. Mozart vive tres años en Salzburgo, al cabo de los cuales Leopold decide que Wolfgang está suficientemente maduro como para enfrentarse al melodrama italiano, uno de los generos en voga más solicitados y demandantes musicalmente. Por esta razón, ambos se dirigen a Italia, país a donde regresaran en dos ocasiones más tarde: el primer viaje resulta ser un triunfo completo (diciembre de 1769 – marzo 1771), marcado por honores y reconocimientos otorgados por las academias de la vieja Italia. El segundo y tercer viajes son estancias más breves, ambas en Milán (agosto – diciembre de 1771 y septiembre de 1772 – junio de 1773). El limitado eco de su ópera seria *Lucio Sila*, fue su último encargo en Italia, por lo que significa la conclusión, en vez del comienzo, de la carrera italiana: tenía 16 años, ya no era un fenómeno y tenía que abrirse camino entre una gran cantidad de rivales que tenían armas más poderosas que la sonrisa del adolescente. Se inicia un periodo en el que la conciencia de su inmensa capacidad y el deseo de medirse a escala europea, chocan cada vez más con la obediencia al viejo status social del músico dependiente.

Mozart tiende hacia dos polos tras sus viajes a Italia: Viena y Munich, pero en los años 1773 y 1774 intenta obtener un puesto en la corte y presenta la *Finta giardiniera*, sin obtener el puesto y sin resultados notables la presentación de su ópera.

En 1776, escribe en una carta al padre Martini “*Vivo en un país en el que la música tiene muy poco éxito*” y se dispone a hacer un nuevo viaje a Italia, pero en lugar de eso, hace un viaje a París, adonde lo acompaña esta vez su madre, más como compañera que hay que cuidar que como consejera. En septiembre de 1777 parten vía Munich, donde Mozart conoce a la segunda generación de los Mannheimer (Cannabich, el flautista Wendling, el oboísta Ramm, el cantante Raaf). En Munich, Mozart puede apreciar diferentes trabajos operísticos hechos por colegas suyos, y se enamora de Aloisia Weber, con quien sueña hacer un viaje a Italia y hacer fortuna en los teatros. Es la primera manifestación romántica en Mozart, a la que tiene como respuesta de su padre Leopold, que no se pierda en la masa de los músicos de provincia y lo insta a marcharse a París.

En marzo de 1778 llegan a París, donde los empresarios y periodistas están ocupados alrededor del enfrentamiento Gluck-Piccini y de los máximos sistemas de música italiana vs. música francesa como para interesarse en el joven austríaco. Mozart da clases privadas a la alta sociedad y publica seis sonatas para violín, pero es poco para echar raíces y reducir las deudas de la familia contraídas para pagar el viaje. Sobre todo esto, cae la muerte repentina de la madre y la prueba de la infidelidad de la amada Aloisia. De esta acumulación de experiencias, pese a su nulo éxito práctico, deriva el valor del viaje a París: “el choque frontal con las sorpresas menos agradables de la vida, el desánimo en un país extranjero cada vez más agitado por tensiones y divisiones sociales”;¹³ Mozart no habla de ello en sus cartas, por lo que el hecho de afrontarlo solo, da una clara muestra de madurez emocional.

La mayor parte de la producción de cámara de Mozart, incluyendo sonatas, conciertos, divertimentos, etcétera, nos remite a la ópera, uno de los géneros más importantes que cultivó a lo largo de su vida. El tratamiento que hace con los instrumentos es muy parecido al tratamiento que hace de las voces. En la ópera la música es la que establece la diferencia, la que nos permite distinguir un personaje de otro. Cada personaje es caracterizado musicalmente, de modo que sin necesidad de ver la acción, con sólo escuchar la música sabemos de quién se trata y qué escena es la que está sucediendo.

¹³ Pestelli Giorgio, *Historia de la Música, “La Época de Mozart y Beethoven”*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, P. 134 – 135.

“..lo esencial de la música –se refiere al aria de Osmín del primer acto de El Rapto en el Serrallo-, ya estaba terminado antes de que Stéphanie –el libretista- escribiera una sola palabra..”. Esta confesión dirigida a su padre, muestra de cuerpo entero la concepción mozartiana respecto de la relación música-palabra en la ópera.¹⁴ Esta misma concepción es la que tiene en la escritura del resto de sus obras. Y en el caso particular de los dos Conciertos de flauta, a pesar de que no era un instrumento de su agrado por lo difícil que era la afinación y por tener un sonido más bien pequeño; los escribió por encargo de un hombre rico, flautista amateur, llamado De Jean Dutchman. Éste último, fue presentado a Mozart por su amigo Johan Baptist Wendling, quien era un flautista muy aclamado de la Orquesta de Mannheim. Dutchman solicitó a Mozart que los conciertos y los cuartetos no fueran demasiado largos ni demasiado difíciles. Mozart aceptó el encargo y escribió a su padre sobre el rezago que sentía de tener que escribir un concierto que podría hacerse famoso para un instrumento que no soportaba. Por lo que, sin duda, le ayudó pensar “operísticamente” para su creación, ya que el Concierto para flauta kv 313 contiene varios elementos melódicos que nos remiten a tal género, así como la orquesta, que comenta musicalmente la acción realizando la situación dramática.

La estabilidad de Mozart en su tratamiento de las relaciones tonales, contribuye a su grandeza como compositor dramático, ya que gracias a ella, podía tratar la tonalidad como un conjunto, como una gran zona de energía, capaz de comprender y resolver las fuerzas opuestas más contradictorias. La estabilidad tonal proporcionaba un marco de referencia que permitía el uso de una gama de posibilidades dramáticas mucho más amplia.

¹⁴ Chanu Leonardo, *Periódico Domine Cultural*, No. 17., Wolfgang Amadeus Mozart y la Ópera.

II.3 Análisis

Es discutido si la propia palabra Concerto significa, del latín “*concertare*” es decir, contestar, debatir, disputar,¹⁵ o si por otra parte, proviene de “*consero*”, que significa mezclar, juntar, enlazar¹⁶, haciendo alusión a una obra tocada por un conjunto.

Tomando ambas palabras como punto de partida, resulta que el Concerto es una forma musical que reúne (*consero*), las energías de contraste haciendo alusión al hecho de que en él, los solos se contraponen a los tutti, las secciones apagadas a las brillantes, unos timbres a otros. Suele describirse la evolución del concierto después de 1750 como la fusión de la nueva forma sonata con la forma concierto más antigua.

El Concierto en Sol Mayor de Mozart, está formado por tres movimientos contrastantes entre sí: 1. Allegro maestoso, 2. Andante, 3. Rondó. El contraste entre los movimientos no es sólo por el tempo, sino por la tonalidad (1. *Sol Mayor – Fundamental -*, 2. *Re Mayor –Dominante -*, 3. *Sol Mayor – Fundamental-*).

II.3.1 Allegro Maestoso

II.3.1a) Exposición

El comienzo de una obra de Mozart cuenta siempre con un fundamento sólido, esto lo manifiesta claramente desde el primer compás del 1er. Mov:

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Mozart's Concerto in G major. The tempo is marked "Allegro maestoso" and "TUTTI". The score is for the first few measures of the exposition. The instruments listed are Oboe, Horn in G, Flute, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score shows the first few measures of the exposition, with the Oboe, Horn, and Flute playing a sustained chord, and the strings playing a rhythmic pattern.

¹⁵ De Valbuena D. Manuel, *Diccionario Universal Latino – Español*, Madrid en la Imprenta Real. 1833.

¹⁶ *Ibid.*

Mozart, W. A. *Concierto en Sol Mayor Kv 313, "Allegro maestoso"*. Ed. Rudorff Ernst, Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XII: Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. Plate W.A.M. 313. Compás 1.

donde los intervallos se muestran 1º., 5º, 5º.4º, sobre el acorde fundamental de *Sol Mayor*, dejando al ritmo la labor de darle el sentido de “*maestoso*”, con la negra y la figura de corchea con punto y semicorchea, a manera de marcha.

La Exposición tiene una introducción que ya contiene el **tema principal (A)** en los primeros 30 compases de los violines I, que está formado por: un 1er. motivo de 4 compases, y un periodo de 8 compases:

Mozart
Concerto in G for Flute
K. 313

Allegro maestoso.
TUTTI

Mozart, W. A. *Concierto en Sol Mayor Kv 313, "Allegro maestoso"*. Ed. Rudorff Ernst, Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XII: Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. Plate W.A.M. 313. Compás 1 – 6.

Puente. En el compás 12 modula a *Re Mayor*, jugando con motivos del tema. Al 16 modula a *mi menor*, frenando un poco la actividad que llevaba desde el inicio, alargando las figuras rítmicas de la melodía principal y del acompañamiento en una progresión de 4 compases. Al compás 20 relaja el cambio de tensión que fabricó con el cambio de ritmo con la armonía, que utiliza un compás en *Re Mayor*, con función de *Dominante* para regresar a *Sol Mayor* en el compás 22. En el compás 23 propone un nuevo motivo, que con su respuesta dura 4 compases, y en el acompañamiento vuelve a la actividad del inicio, formada por semicorcheas que suben y bajan en escalas hacia las notas principales de la armonía. Los 4 compases finales de la introducción, son

introdutorios para la entrada de la flauta, a partir de la cual, empieza la Exposición, que dividí en tres partes para su estudio. La primera parte contiene el **tema A** en la flauta, del compás 31 – 34. (Igual que el tema mostrado anteriormente de la cuerda), un 2do. tema a partir del compás 46, que propone un nuevo tema, **tema B** con armonía de *mi menor* (a la cual llega por cadenza rota). *Tema B*:

SOLO

A musical score for a solo flute part. It consists of six staves. The top two staves are for the flute, with the word 'SOLO' written above the first staff. The bottom four staves are for the piano accompaniment. The music is in G major and 2/4 time. The flute part begins with a series of eighth notes, followed by a more complex rhythmic pattern. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the piano part.

A musical score for the piano accompaniment of 'Tema B'. It consists of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three staves are for the left hand. The music is in G major and 2/4 time. The piano part features a variety of textures, including chords, arpeggios, and moving lines. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the left hand part.

Mozart, W. A. *Concierto en Sol Mayor Kv 313, "Allegro maestoso"*. Ed. Rudorff Ernst, Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XII: Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. Plate W.A.M. 313. Compás 46 – 52.

La extraordinaria fuerza de Mozart le permite utilizar en sus exposiciones un abanico de modulaciones secundarias, de tonalidades remotas. Pasa por varias tonalidades rápidamente, usando acordes de *Dominante* para ir a ellas, así nos queda en: compás 51 – *sol menor.*, 53 – *Re Mayor*, 55 – *Sol Mayor*, 56 – *mi menor* y 57 – *La*

Mayor. La 3ra. parte, inicia en el compás 58 con escalas por terceras en *La Mayor* que guían a reminiscencias del 2do. Motivo que aparece continuamente.

En el compás 79 inicia un nuevo tema en la flauta sobre *mi menor*, que expone dos veces y a la tercera, le añade notas de adorno en la flauta con el fin de crear una cadencia que marque el final de la Exposición de un modo grandioso. La armonía a la que llega la Exposición y de la que parte la Re-exposición es la *Dominante (Re Mayor)*.

II.3.1b) Desarrollo

Empieza en el compás 104, creando actividad rítmica en la tonalidad de *Re Mayor*, donde la flauta crea varios motivos primero por saltos de arpegios y luego por escalas, que la orquesta contesta y guía hacia un pasaje más dramático sobre *re menor*. Se alterna con un nuevo giro hacia *La Mayor*, donde la Orquesta recupera su jovialidad utilizando figuras rítmicas de acompañamiento más cortas y vuelve a exponer los motivos en la flauta pero ahora sobre *La Mayor*. La Orquesta alterna ahora con un pasaje modulador que nos lleva a *mi menor*, de donde resulta un pasaje virtuoso para la flauta, que describe por saltos, los arpegios de los acordes de la Orquesta, que van cambiando cada compás, generando nuevos afectos con las nuevas armonías, pasando por *mi menor –la menor – Re Mayor –Sol Mayor*, llegando a *sol menor* en el compás 144, misma tonalidad que es establecida con una cadencia por parte de la flauta y la orquesta (i-V-i) y un breve pasaje que sirve de puente para unir a la Re-exposición.



Mozart, W. A. *Concierto en Sol Mayor Kv 313, "Allegro maestoso"*. Ed. Rudorff Ernst, Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XII: Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. Plate W.A.M. 313. Compás 126 – 135.

II.3.1c) Re-exposición

En esta sección se puede apreciar una característica de la música de Mozart, la *simetría*, a partir del compás 150, en que la Orquesta hace cuatro compases con el **tema A**, y la flauta surge con el tema también, sobre la misma tonalidad (*Sol Mayor*), pero variado en su ritmo, ahora presentado con tresillos. Toda la primera parte se muestra igual, hasta llegar al compás 166, que presenta el **Tema B**, pero en tonalidad distinta (*Do Mayor*), en el que va variando su armonía hasta llegar a *do menor* en el compás 171, que por medio de una cadencia vuelve a *Sol Mayor*. Todos los despliegues de escalas por terceras, que sirven como puente, están sobre la tonalidad de *Re Mayor*, distinta de la Exposición, y guía hacia el pasaje dramático, donde se queda sonando la flauta y la orquesta le contesta afirmando la armonía en *mi menor*. Vuelve a presentar el pasaje cadencial, en la flauta con una melodía elaborada con notas de adorno que anuncia el final. Hace una pequeña coda utilizando el **tema A**, que deja lugar a la

cadenza, después de la cual, la orquesta cierra con cuatro últimos compases en reafirmación de la tonalidad.

Mozart, W. A. *Concierto en Sol Mayor Kv 313, "Allegro maestoso"*. Ed. Rudorff Ernst, Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XII: Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. Plate W.A.M. 313. Compás 150 – 170.

The image displays two systems of musical notation for the final section of Mozart's Concerto in G Major, K. 313. The top system shows the woodwind solo part, beginning at measure 150, marked 'SOLO' and 'p'. The woodwinds play a melodic line with grace notes and slurs. The strings provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The section ends at measure 170 with a 'TUTTI' marking. The bottom system shows the orchestral accompaniment, including the piano and bass parts, which continue the rhythmic pattern throughout the section.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'TUTTI', features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano and bass). The piano part includes a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The second system, labeled 'SOLO', shows the vocal line continuing with a melodic phrase, while the piano accompaniment provides a steady, rhythmic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

Este fragmento de la Re-exposición ilustra la *simetría* de que se habló anteriormente.

II.3.2 Adagio non Troppo

Este movimiento es semejante a un Aria vocal. Como se dijo en la Introducción, el ámbito donde más destacó Mozart fue en la ópera, contrastando afectos y emociones con su música, para lo que conjuntó elementos armónicos con la amplia capacidad propia de crear melodías. En este movimiento Mozart pone de relieve dicha capacidad, haciendo un discurso que bien podría pertenecer a un aria de ópera.

II.3.2a) Introducción

Tonalidad: *Re Mayor*. Inicia con un compás introductorio a cargo de los cornos, del cual surge en la flauta I el **tema A**, que será el tema principal del movimiento, y que está escrito a manera de Aria, aunque la estructura es siempre guiada hacia los tiempos fuertes del compás (1 y 3), que contienen las notas principales, que son a las que llega la frase. La cuerda empieza a cobrar cierta agitación debido al movimiento que provoca la subdivisión de treintaidosavos, sobre el cual una melodía de dos compases, en el violín I, se va moviendo en la armonía de la Dominante de *Re Mayor* (*La Mayor*), creando tensiones con la séptima del acorde (*sol natural*), interrumpida por un elemento dramático usado mucho por Mozart, el *Forte – piano* en una nota débil, que sirve para realzar la acción dramática antes del término de todo este pasaje de la introducción que a su vez enfatizará, con las mismas notas del inicio en el corno, la entrada de la flauta.

The musical score is for the introduction of a movement in D major, marked "Adagio non troppo." It features a woodwind section with Flauti (Flutes), Corni in D (Horns in D), and Flauto principale (Principal Flute). The string section includes Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, and Violoncello e Contrabasso (Cello and Double Bass). The score begins with a horn introduction, followed by the first flute playing the main theme "A". The strings provide a rhythmic accompaniment with a 32nd-note subdivision. Dynamics range from forte (f) to piano (p). The score includes various performance instructions such as "con sordino" (with mutes) and "pizz." (pizzicato).

Mozart, W. A. *Concierto en Sol Mayor Kv 313, "Adagio non troppo"*. Ed. Rudorff Ernst, Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XII: Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. Plate W.A.M. 313. Compás 1 – 6.

II.3.2b) Exposición

La flauta presenta el **tema A**, que consiste en una frase formada por tres compases, cuya tonalidad es *Re Mayor* todavía. El tema A es el mismo que tocó la Flauta I en la introducción, pero inicia enseguida una segunda frase de tres compases, cuya armonía (V-I) reafirma la tonalidad.

En el mismo compás que termina esta segunda semifrase, inicia el **tema B**, formado por una nueva semifrase, que modula a *La Mayor*. Elabora después semifrases de un compás que contesta la flauta, utilizando, sobre la armonía de *La Mayor*, el cromatismo de *re#*, como si fuera a modular hacia la *dominante de La*, pero sin hacerlo, y más bien utilizando esta nota como adorno, retardo o nota de paso para crear tensiones disonantes dentro de la “transparencia” de la armonía. Estas semifrases sucedidas entre flauta y orquesta, se convierten en una frase completa en la flauta desde la anacrusa del compás 23, la cual desemboca en una pequeña cadenza, utilizando cromatismos sobre la armonía de *Re Mayor*. Dichos cromatismos guían a un puente en la orquesta en tonalidad de *La Mayor*, de dos compases, que guiará a la nueva entrada de la flauta.

II.3.2c) Desarrollo

En el compás 29 inicia un nuevo tema formado por dos frases de cuatro compases cada una, la primera sobre la tonalidad de *La Mayor*, que va desarrollando la flauta con pequeños silencios intermedios, único elemento que toma del tema A, para construir dos semifrases de un compás cada una, que contrasta con un cambio de octava en la flauta y que crea una tensión armónica con el uso de una nota ajena a la tonalidad (*do natural*) y que desciende cromáticamente, alternando con notas de adorno al núm. 32, donde inicia un nuevo tema sobre *mi menor*, que dura cuatro compases y que nuevamente es elaborado pasando por varios cromatismos que conducen la armonía por *mi menor*, *La Mayor* y desembocan en *fa# menor*, en el compás 37, donde también comienza la Re-exposición.

The image shows a musical score for a woodwind instrument, likely a flute or clarinet, in the Solo section of Mozart's Concerto in G Major, K. 313. The score is written for a woodwind instrument and includes dynamic markings such as *p*, *f*, *p*, and *pp*. The music features a series of sixteenth-note patterns and rests, with a "SOLO" marking at the beginning. The score is arranged in a system of staves, with the woodwind part on the top staff and the orchestra accompaniment on the bottom staves.

Mozart, W. A. *Concierto en Sol Mayor Kv 313, "Adagio non troppo"*. Ed. Rudorff Ernst, Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XII: Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. Plate W.A.M. 313. Compás 30 - 32.

II.3.2d) Re-exposición

Los cornos vuelven con el pasaje de la introducción, con armonía de I en *Re Mayor*, y la flauta vuelve con el tema A, que es contestado por la orquesta con el mismo movimiento de treintaidosavos, que podría marcar una simetría con la introducción por la figura rítmica pero no lo hace por la figura melódica, ya que la flauta resurge con adornos sobre las notas del acorde de *Re Mayor*, reposando en una nota *la* con figura de redonda, mientras la orquesta sigue con su movimiento de subdivisión corta, sobre la armonía de la misma tonalidad. Vuelve a presentar el **tema B**, pero esta vez en la tonalidad fundamental, que se convierte en un diálogo con la orquesta, que guía hacia la cadencia anunciando el final. Sigue la *cadenza* de la flauta y termina con una pequeña *coda*, que incluye fragmentos del acompañamiento en la introducción para la orquesta y el **tema A** por última vez con una ligera variación en el ritmo.

II.3.3 Tercer Movimiento. Rondó

La palabra rondó deriva del francés, “*rondeau*”, que significa danza en círculo. Esto podemos apreciarlo desde el compás mismo, que está en $\frac{3}{4}$, pero que se lee a uno para darle la ligereza propia de un movimiento de baile.

El *rondó* se remonta a la Edad Media cuando los trovadores cantaban historias en versos. Fue una de las formas poéticas regulares y se formó de cuatro versos de igual longitud los cuales repitieron un estribillo en cada estrofa.

También fue una danza popular en coro, sencillo y alegre de giros melódicos y patrones rítmicos sencillos y repetitivos y fraseo regular.

Con el compositor francés más famoso de la Edad Media, Guillermo Machaut, el *rondó* entra en la música culta. En el renacimiento el *rondó* se extiende en

Europa y se adapta al lenguaje y estilo musical de los diferentes países: en Italia se llama *frottola*, en España *villancico*.

En el barroco el principio repetitivo del *rondó* se adapta a la música instrumental: el primer tema principal vuelve más de una vez “rondando” en la obra.

En este 3er. movimiento, el tema principal (A), aparecerá cada vez con dos elementos iguales: armonía y melodía, si bien el factor del ritmo, del timbre, aparecerán variando en cada nueva aparición el tema, apoyados también con notas de adorno. Una clara muestra de lo anterior son los siguientes fragmentos, donde podemos ver el primer periodo del tema principal (A, compás 1 – 16), como es presentado al principio, seguido por su respectiva variación presentada por última vez en el movimiento (A^{IV}, compás 241 – 256). (Se muestra primer periodo del tema A^{IV})

Tema A.

Rondo.
Tempo di Menuetto.

Oboi. SOLO TUTTI

Corni in G.

Flauto principale.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Contrabasso.

Mozart, W. A. *Concierto en Sol Mayor Kv 313, "Rondó"*. Ed. Rudorff Ernst, Wolfgang
Amadeus Mozarts Werke, Serie XII: Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester.
Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. Plate W.A.M. 313. Compás 1 – 9.

Tema A^{IV}.



Mozart, W. A. *Concierto en Sol Mayor Kv 313, "Rondó"*. Ed. Rudorff Ernst, Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XII: Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. Plate W.A.M. 313. Compás 86 – 93.

La estructura general del presente movimiento, resulta de la siguiente manera:

Parte A – Parte B – Parte A¹ - Coda

II.3.3a) Parte A

	A	Episodio 1	B	C	D	E	Episodio 2 y Codetta
Núm. Compás	1 – 16	16 - 35	36 – 45	45 - 57	58 - 65	66 - 74	75 – 85
Armonía	G (I –V- I)	G (I – V-I)	G (I – V- V/V, V)	D (I, V)	D (I- V-I- V/IV , IV)	A (V-I- V- V/IV)	D(V-I), G(V-I), em(V-I), D(V-I) G(V-I-V)

Descripción de Parte A:

Inicia con la presentación del tema A en la **Flauta**, los primeros ocho compases, que es imitado por la **Orquesta** en los siguientes 8 compases.

Episodio 1.- La **Orquesta** se apoya en semicorcheas para hacer sentir agitación rítmica, que reposa del comp. 28 al 35, para preparar la entrada de la flauta al 36.

Tema B.- Flauta inicia giros melódicos con escalas en semicorcheas, creando tensión con los cambios armónicos de Dominante y Dominante del V.

Tema C.- Diálogo entre **flauta y orquesta**, donde cada uno presenta una frase que se intercala con la frase del contrario.

Tema D.- Flauta canta una melodía adornada por notas de la armonía en semi- corcheas.

Episodio 2 y Codetta.- A manera de Codetta, la **flauta** realiza despliegues melódicos con escalas que reafirman las breves inflexiones de la Orquesta. También funciona como puente para enlazar con la siguiente sección.

Ilustración: Tema D en la Flauta y parte de Tema E en la Orquesta.



The image shows a musical score for a Flute and Orchestra. The Flute part is marked 'SOLO' and features a melodic line with ornaments. The Orchestra part is marked 'p' and provides harmonic support. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Flute part consists of a single melodic line with various ornaments and trills. The Orchestra part consists of multiple staves, including strings and woodwinds, providing harmonic support.

Tema E.- Orquesta canta frase, que es contestada por la flauta variada con adornos.



The image shows a musical score for a Flute and Orchestra. The Flute part is marked 'SOLO' and features a melodic line with ornaments. The Orchestra part is marked 'TUTTI' and 'p' and provides harmonic support. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Flute part consists of a single melodic line with various ornaments and trills. The Orchestra part consists of multiple staves, including strings and woodwinds, providing harmonic support.



Mozart, W. A. *Concierto en Sol Mayor Kv 313, "Rondó"*. Ed. Rudorff Ernst, Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XII: Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. Plate W.A.M. 313. Compás 66 – 79.

II.3.2b) Parte B

	A^{II}	Episodi o 3	F	Episodi o 4	G	Codetta
Núm. Compás	86 - 101	101 - 106	107 - 122	123 - 138	139 - 150	150 – 164
Armonía	G (I-V-I)	G (I-V-V/vi)	Em (i-V7-i-V7/VI)	C (I, V7-V7/vi-V7-I)	C (V7-I-V7/vi-vi-V7/V-V)	G(I-vii7/v-V-i-V)

Descripción de Parte B:

Tema A^{II}.- **Flauta** presenta el tema variado con notas de adorno. y variación melódica también en la **Orquesta**, que imita después el mismo tema.

Episodio 3.- Re-establecimiento de la tonalidad y transición armónica a mi menor hecha por la **Orquesta** utilizando giros melódicos por el violín I que son reforzados por los acordes del resto de la cuerda.

Tema E.- **Flauta** inicia nueva melodía en mi menor, formada por una pequeña frase que desarrolla en una progresión ascendente, cuyo clímax desemboca en una imitación de la orquesta, con breves comentarios de la flauta de escalas ascendentes que guían a un segundo clímax, más dramático por la preparación melódica y rítmica de un compás antes

SOLO

Mozart, W. A. *Concierto en Sol Mayor Ky 313, "Rondó"*. Ed. Rudorff Ernst, Wolfgang
 Amadeus Mozarts Werke, Serie XII: Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester.
 Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. Plate W.A.M. 313. Compás 107 – 121.

Episodio 4.- Flauta crea tensión con un retardo en el primer tiempo de cada dos compases. En el 131 inicia una progresión que asciende sobre las notas de la Dominante de *Do Mayor* hacia un contraste dinámico – armónico en el motivo del 135, cuya tensión desemboca en el 138 a *Do Mayor*.

Tema G.- La **Orquesta** hace un bajo de Alberti, dándole agitación al discurso melódico que hace la **flauta** del 140 al 150

Codetta.- La **flauta** apoya, mediante el recurso del *fp* la nota del 2do. tiempo de los dos primeros compases que, apoyados por la armonía de la **orquesta** dotan al

pasaje de una gran fuerza que continúa con los saltos en la flauta y la armonía que guía hacia la Cadencia.

II.3.3c) Parte A^I

	A^{III}	B^I	C^I	D^I	E^I	Codetta y Puente
Núm. Compás	165 – 179	180 – 193	194 – 205	206 – 213	214 – 229	229 – 240
Armonía	G (I-V-I)	G (I-V7/IV-IV-I-V-I)	G (I-V-I)	G (V7-I-IV)	G (V7/V-V-I-V7-I)	G (I-V-I)

Descripción de Parte A^I

Tema A^{III}.- Flauta presenta el tema en el registro medio y variado con notas de adorno. La Orquesta, imita después el mismo tema.

Tema B^I.- Flauta repite el Tema B, cambiando la armonía e intercalando un nuevo motivo con el Tema B, que es expuesto por la orquesta.

Tema C^I.- Flauta repite el tema C manteniendo la misma figura rítmica, melódica y de acompañamiento en la orquesta, pero con diferente armonía.

Tema D^I.- Flauta canta misma melodía de D, con distinta armonía.

Tema E^I.- Se repite primera parte del Tema E, con variante armónica, la segunda parte es una elaboración de motivos arpegiados en la flauta que refuerzan la armonía.

Codetta y Puente.- Flauta arpeggia con tresillos la armonía, mientras la Orquesta presenta motivos del Episodio 4.

II.3.4 Coda.

	A^{IV}	Episodio 5	Episodio 6	Codetta
Núm. Compás		256 – 269	270 - 276	277 – 290
Armonía	G (I -V-I)	G (I -V-I)	G (I -V)	G (I, V, I)

Descripción de Coda.

Tema A^{IV}.- Tema A con variaciones rítmicas y tímbricas en la Orquesta y en la flauta.

Episodio 5.- Flauta juega con motivo de un compás reforzando la armonía. Combina elementos de los temas anteriores, jugando con la armonía y dándole carácter jubiloso por los trinos largos.

Episodio 6.- Flauta hace reminiscencias del Episodio 2, alternando con trinos, mientras la orquesta se mueve con un ritmo fijo, con el fin de reafirmar la tonalidad.

Codetta.- Flauta presenta el tema B por última vez, que contesta la Orquesta con fragmentos del Episodio 2 en forma cadencial para llegar al fin con un último motivo consistente en figura con punto en trino y su resolución en el violín I.

Mozart, W. A. *Concierto en Sol Mayor Kv 313, "Rondó"*. Ed. Rudorff Ernst, Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XII: Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. Plate W.A.M. 313. Compás 277 – 290.

II.4 Comentarios y Aportaciones musicales

El legado artístico de Mozart consiste principalmente en haber sintetizado formas y contenidos originales de representar y dramatizar la vida del ser humano, conjuntando elementos que obtuvo de la herencia de la ópera italiana desarrollada principalmente por Ch. W. Gluck y la escuela alemana, representada por la herencia contrapuntística de J. S. Bach.

La manera en que Mozart utiliza las jerarquías armónicas de acuerdo a la nota fundamental (*tonalidad*), es uno de los elementos que da vida al *drama* en su

música. En el Concierto kv 313, Mozart utiliza modulaciones cortas a tonalidades cercanas como *subdominantes, relativos menores y Mayores*. Algunas veces utiliza pasajes de transición utilizando *Dominante de Dominante*, acumulando aún más tensión, que desemboca en una nueva tonalidad a la fundamental de la última Dominante. Todo lo anterior tiene una justificación dramática dentro del discurso musical de Mozart, por lo que se recomienda *sentir* armónicamente.

El *sentir* armónico puede descubrirse desde la forma natural en que el cuerpo reacciona al sonido. Es diferente la sensación física y emocional que provoca un acorde Mayor de uno menor o uno disminuido, por lo que ser sensible a los cambios que ocurren armónicamente, es el principio para poder guiar y reforzar la acción dramática, además de la utilización de herramientas alternas como la articulación y las dinámicas, que consecuentemente tienen un impacto en otros factores como la textura y el color del sonido.

Una recomendación para tomar como punto importante que rijas todo el trabajo del intérprete sobre esta obra y en general, sobre la música de Mozart, es remitirse a la ópera. ¿Qué ocurre en las óperas? Existen personajes con una connotación psicológica particular, que es descrita musicalmente por el autor. Aún en este concierto, que no es una ópera y que no tiene texto, se puede imaginar los diálogos entre instrumentos como personajes cuyos timbres, articulaciones y dinámicas resultan en una connotación del carácter. Por ejemplo, el primer motivo del primer movimiento: *Allegro maestoso* tiene una fuerza interior que es regulada desde el ataque de la primer nota. Ésta debe contener en sí un sonido grande y un ataque decisivo, que sirva de referencia a las notas posteriores. La cuerda, que inicia primero con el mismo motivo compases atrás, debe iniciar del mismo modo, para dotar de *maestrosidad* al movimiento y para que el tempo no sea un *Allegro* precipitado.

Un recurso importante para caracterizar a cada uno de los distintos personajes consiste en la articulación. En efecto, la articulación funciona como la *dicción* o “forma de hablar musical” de cada pasaje. Será distinta entonces, la articulación de cada frase, particularmente en el Segundo movimiento - que sugiere desde el mismo tempo, armonías y movimiento rítmico en la melodía una articulación que *ligue* el sonido – donde no necesariamente tienen que ser todas las frases *legato*,

sino alternar con articulaciones ligeramente más separadas, de acuerdo al pasaje y a la jerarquía que tienen las notas dentro de éste.

Un papel opuesto al Adagio non troppo es el que existe en el Rondó. Hay muchos pasajes que se mueven melódicamente por escalas ascendentes o descendentes de terceras, donde la articulación no puede ser *legato* porque se pierde la claridad de las notas. Así, la articulación que conviene utilizar para dichas escalas es una articulación separada, más cercana al *staccato* sin llegar a serlo, pero que se escuche claramente cada nota.

El concepto de forma es fundamental en la obra de Mozart. Recordemos que la forma sonata surge y se consolida en este periodo. Particularmente este concierto tiene forma de sonata desde el tempo de los movimientos (allegro – adagio – allegro) contrastantes entre sí, y luego también sigue el patrón de forma sonata en cada movimiento, alternando Exposición – Desarrollo – Re-exposición, excepto en el tercer movimiento, que no llega a ser un Rondó Sonata, ya que presenta el tema más de tres ocasiones que pudieran ayudar a definir las secciones de Sonata.

Para identificar los elementos que clasifican como *clásica* la música de Mozart, nos remitimos a la cultura de la antigua Grecia, particularmente en su arquitectura. Por ejemplo, el Partenón es una materialización de la idea griega de que el mundo debe ser cognoscible, estático y *simétrico*. Dicha simetría radica en la *rectitud* que se aprecia ópticamente en las columnas, triglifos y metopas, que sin embargo y como ya es sabido, no tienen ni una sola línea enteramente recta. Mozart recoge este elemento de simetría en su música, que encontramos en el recurso de Exposición – Re-exposición de cada movimiento, donde conserva exactos algunos elementos, cambiando ligeramente otros (como la armonía), pero dejando siempre la sensación de un discurso organizado, coherente y *simétrico* entre ambas partes.

Algunas recomendaciones a otros flautistas que trabajen este concierto son:

1. El manejo del apoyo es fundamental para que los pasajes de escalas por terceras suenen claros y controlados, ya que sobre esa base los dedos tienen un papel secundario.

2. Cuando surgen dos líneas melódicas simultáneas en la flauta, con intervalos demasiado amplios, hay que controlar el trabajo de la embocadura además del

apoyo, teniendo cuidado de que el enfoque sea el apropiado para que las notas graves posean suficientes armónicos y suenen aún con la orquesta.

3. En esta obra particularmente, funciona que el flautista se piense a sí mismo como cantante de ópera: *Actuar* musicalmente cada personaje, cada diálogo o cada frase.

Por último, como se dijo en la introducción, la flauta *clásica*, para la que Mozart escribió tanto el Concierto en Sol Mayor Kv 313 como el Concierto en Re Mayor Kv 314, tenía muchos problemas con la afinación, particularmente con las notas fa_5 y 6 , $sol \#_5$ y 6 , y con el $si \text{ bemol}_5$, por lo que las escalas con más de tres sostenidos eran difíciles y evitadas por los compositores. Los constructores, como los ingleses Pietro Florio, Caleb Gedney y Richard Potter, añadieron a la flauta tres llaves más: *sol #*, *si bemol* y *fa*, construyendo un instrumento con el que podía obtenerse un *fa agudo*, de una calidad aceptable.

Sin embargo, Mozart escribió con gran maestría sus conciertos y sus cuartetos para flauta. Con instrumentos actuales puede controlarse mejor la afinación y un mayor rango dinámico que con la flauta *clásica*.

III. CONCIERTO PARA FLAUTA Y ORQUESTA DE CUERDAS DE ANDRÉ JOLIVET

III.1 Contexto histórico – social

En cada periodo histórico, de acuerdo con las transformaciones sociales y realidad contextual general, el compositor emprende una búsqueda ideológica y estética que sustente formas de expresión propias.

Con el surgimiento de la tecnología en las comunicaciones y su consecuente inmersión en la vida de las sociedades, las necesidades de arte cambian y se ajustan al contexto: El compositor ya no es dependiente como en épocas anteriores del Rey, ni de un mecenas, desde tiempo atrás se separa de la tarea de componer para determinados eventos sociales o litúrgicos y se encuentra totalmente inmerso en una búsqueda de un lenguaje propio que en consecuencia lo identifique ante el mundo. En música, lo anterior puede apreciarse en compositores como *Debussy*, *Mahler*, *Stravinsky*, entre otros, que moldean los elementos musicales a su proceso compositivo, agotando la capacidad de la tonalidad con el resultado de grandes obras como *La Siesta de un Fauno (Debussy)*, las *Sinfonías* de Mahler o *La Consagración de la Primavera (Stravinsky)*.

Los instrumentos también van evolucionando: en el caso de la flauta que era originalmente de madera, pasa a ser de metal, favoreciendo nuevas ventajas: mayor volumen, mejor afinación y mayores posibilidades de virtuosismo, gracias a la adición de las llaves por el francés Theobald Boehm en 1847.

El S. XX inicia con gran brío. Con los adelantos tecnológicos se espera una vida mejor, pero dura muy poco la ilusión por los diversos conflictos bélicos que surgen, principalmente dos sucesos de impacto social en el mundo: la I y II Guerra Mundial, las cuales marcaron con profunda huella la crisis posterior de los países involucrados.

Las crisis más fuertes en la historia, han servido de gran impulso al arte. Particularmente en países como Francia, que ha iluminado una y otra vez sus crisis políticas y sociales con grandes actos culturales. Por ejemplo, “..en la segunda mitad del s. XIX; en que hubo de superar ciertos peligros, sus pintores descubrieron el

impresionismo, acontecimiento artístico que tendría gran importancia para toda Europa.”¹⁷

Francia, donde nace André Jolivet, además es un país Europeo con una fuerte tradición artística. Musicalmente tuvo figuras importantes a lo largo de la historia, como Rameau, Lully y Couperin en el Barroco y posteriormente Berlioz, Debussy, Ravel, Cesar Franck, Poulenc, Messiaen, entre otros.

*“A finales del s. XIX, París era el centro cultural de Europa. Las artes florecían en la capital francesa donde existía, desde hacía medio siglo, una tradición vanguardista sólidamente establecida, que ejercería un impacto considerable en la evolución del arte moderno.”*¹⁸

La generación más joven de los compositores europeos que surgió tras la guerra, experimentó una fuerte reacción contra su herencia musical. Para ellos, la tradición de la música occidental parecía intrínsecamente ligada a los fracasos políticos y sociales del pasado. Si iba a surgir un mundo nuevo y mejor de las cenizas de la segunda guerra mundial, era necesario crear un nuevo tipo de música que fuera totalmente distinta a otra existente.

Schoenberg es de los compositores más representativos de este siglo, en cuanto a que propuso el *sistema dodecafónico*, que sirvió a otros compositores para desarrollar su propio lenguaje. En todas las artes se dieron tendencias análogas. Escritores retrataron la disolución del viejo orden social, trataron de escapar del presente, proyectando un mundo de fantasía histórica y de simbolismo psicológico, (Maurice Maeterlinck y Robert Musil). En la arquitectura también se llevaron a cabo transformaciones, como en los edificios de Otto Wagner, que rechazó el estilo ecléctico y ornamentalista oficial a favor de uno más sencillo, de una arquitectura concebida de una forma más funcional, que primara la utilidad por encima de la monumentalidad.

En el campo de la música, la caída de la tonalidad tradicional trajo nuevos principios de organización. Visto desde un punto de vista positivo, la caída de la tonalidad permitió la llegada de un momento de extraordinaria liberación, que hizo posible un estado, aparentemente ilimitado, de posibilidades que anteriormente hubieran

¹⁷ Herzfeld Friedrich, *La Música del s. XX*, P. 340

¹⁸ Morgan Robert P., *La Música del S. XX, Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Ed. Akal, S. A., 1994. P. 56

resultado inimaginables. Sobre todo, fue el “*espíritu de lo nuevo*”, lo que definió a esta época, así como también guió a sus figuras más influyentes y produjo las transformaciones culturales que se llevaron a cabo durante estos años. Al respecto de esta época, el poeta francés Charles Péguy comentó: “*El mundo ha cambiado menos desde la época de Jesucristo que en los últimos treinta años*”.¹⁹

¹⁹ Ibid. Pp.33.

III.2 André Jolivet (1905 – 1974)

Compositor francés, miembro fundador del grupo “La Jeune France”, junto con Olivier Messiaen, Daniel Lesur e Yves Baudrier, cuya característica común era el interés por establecer un modo de componer más *humano* y menos *abstracto*.

La música debía recuperar su sentido humano, y para Jolivet era necesario devolverle a la su significado arcaico, el que poseía cuando se encontraba tradicionalmente ligada a acontecimientos esotéricos o actividades religiosas, reencontrando de esta forma aspectos emocionales estrechamente ligados con un ferviente sentido ritual.

Después de escuchar la música de Shoenberg, Jolivet se muestra muy interesado por la “atonalidad”. Paul Le Flem, su maestro de composición, lo recomienda con Edgard Varèse, compositor con quien perfeccionó sus conocimientos de acústica, atonalidad y orquestación.

Asevera Jolivet, en un artículo, que la verdadera música francesa nada le debe a Stravinsky, quien también se interesó por el tema del ritual en la música.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Jolivet se fue alejando progresivamente de la atonalidad, en busca de composiciones más líricas y tonales, a través de varias obras pequeñas, después de lo cual, en su primera sonata para piano compuesta en 1945, intenta hacer una fusión entre su anterior manera de componer y la actual, mostrando elementos de ambos mundos compositivos.

De 1945 a 1959, Jolivet se convierte en el director musical de la Comédie-Francaise, escribiendo música para diversos espectáculos teatrales, paralelo a su actividad de composiciones destinadas a salas de conciertos.

Los conciertos para instrumento solista, escritos alrededor de los años 50 y 60, demandan un gran virtuosismo al instrumentista (Escribió conciertos para fagot, flauta, chelo, trompeta, piano y percusiones).

En los últimos 13 años de su vida fundó el «Centre Français d’Humanisme Musical» en la localidad de Aix-en-Provence, y seis años más tarde fue nombrado profesor de composición del Conservatorio de París.

III.3 Análisis

El concierto está dividido en cuatro movimientos. El primero, *Andante cantabile*, liga sus últimos tres compases con el segundo, que es un *Allegro scherzando*. El tercero es un movimiento muy corto de duración y de tempo *Largo*, que ataca al cuarto movimiento, el cual es *Allegro risoluto*. El concierto no sigue la forma clásica de tres movimientos, tiene la particularidad de no estar delimitado por pausas grandes entre éstos, sino que deben ir estrechamente ligados, ya que el compositor lo escribe como si fuera una sola pieza y se sabe que son movimientos distintos por el cambio de tempo y de compás, pero en sí, se trata de un solo impulso que debe ir de principio a fin, como una sucesión de afectos más que como una reunión de éstos.

André Jolivet, como se estudió anteriormente, estuvo muy interesado en el *dodecafonismo* de Schoenberg. En este concierto utiliza el concepto de “*variación desarrollada*”, que consiste en la “*continua evolución y transformación del material temático, evitando las repeticiones literales*”²⁰. Esto puede apreciarse en todos los movimientos, en que repite siempre el material usado como temas pero jamás con las mismas notas, ni con el mismo soporte armónico, y los elementos comunes entre una repetición y otra son la relación interválica en las escalas que forman los modos, que también siempre están en constante cambio, sin perder el centro de atracción de las notas (por lo cual la obra es tonal).

Otro concepto enormemente relacionado es el de la “*prosa musical*”, que es el “*despliegue típico de una forma musical continua que carece del recurso de equilibrio simétrico producido por las frases o secciones de igual duración y por la existencia de un contenido motivico correspondiente.*”²¹ Lo anterior se aprecia en el desarrollo asimétrico de cada sección, que el mismo Jolivet marcó con los números de ensayo y que se usarán en el presente trabajo para el análisis de la obra. En dichos números, se aprecia que las secciones, aunque tienen el mismo material temático, no respetan la misma cantidad de compases, que es una consecuencia del punto anterior de la no repetición tal cual.

“*El resultado es un continuo polifónico musical compacto y ricamente estructurado en el que todas las partes, incluyendo aquéllas que no son las principales,*

²⁰ P. Morgan Robert, “*La Música del S. XX*” Ed. Akal. Cap. III. La Revolución Atonal. Pp. 82.

²¹ Ibid.

*están igualmente desarrolladas y motivicamente derivadas. El “relleno” armónico y los efectos superficiales de la figuración textural, ambas características de la mayor parte de la música del S. XIX están evitados.”*²² Aunque la anterior cita se refiere también al trabajo de Shoenberg, es aplicable al trabajo de Jolivet, ya que la parte de la orquesta continuamente tiene desarrollos importantes y partes temáticas derivadas de motivos importantes. Jolivet usa el recurso del divisi con objeto de crear una polifonía más densa en la orquesta, con el objeto de crear texturas armónicas más que “reellenos”, y lo hace de tal modo, que para evitar el encasillamiento de las relaciones armónicas de los acordes, escribe muchos acordes con notas enarmónicas.

III.3.1 Andante cantabile. Está escrito en forma sonata A – B – Aⁱ - CODA. En el cuadro siguiente, se especifica el contenido de cada parte.

PARTE	A	B	A ⁱ	CODA/ TRANSICIÓN
No. De compás	1 – 13	14 – 32	33 – 43	43 – 53
Características Generales	Periodo de dos frases asimétricas de 7 y 6 compases. Elemento melódico común: Intervalo de 2 ^a m. Cuerdas con sordina. Dinámica piano.	Dos secciones, cada una desarrollando motivos distintos y nuevos a lo anterior. Elemento mel. Común: 2 ^a m. Flauta registro medio – agudo. Ritmo: el tresillo genera aceleramiento en el tempo.	Periodo de dos frases presentando mismas melodías de A con distintas notas y armonía pero mismos intervalos. La primer frase, ff, en registro agudo, es climática, la segunda, en registro grave (fl), es de reposo.	Presenta elementos de A y B, en un cresc. rítmico y dinámico que desemboca en el allegro.

Para su análisis, usaré de referencia los Números de ensayo, que dividen cada sección. En la primera sección, la flauta canta un tema que empieza con el *sol bemol* solo de la flauta, al que se le van sumando los acordes de la cuerda, con una

²² Ibid.

armonía tonal, ya que divaga alrededor de *Sib menor* utilizando otras tríadas ajenas a la tonalidad y a veces utiliza acordes con notas enarmonizadas, que suenan a *Re Mayor*, *mi bemol*, etc. La flauta guía, en su melodía, hacia un breve clímax que desemboca en la quinta de *sib menor*.

En la siguiente página:

Jolivet, André. *Concerto pour flûte et orchestre a cordes*, "Andante cantabile". Ed. Alphonse Leduc, Copyright 1951 by Heugel & C^{ie} Au Menestrel, 2 bis rue Vivienne. Compás 1 – 7.

The image displays a musical score for the first seven measures of the 'Andante cantabile' movement from the Concerto for Flute and String Orchestra by André Jolivet. The score is written for a solo flute and a string ensemble. The tempo is marked 'Andante cantabile' with a quarter note equal to 50 beats per minute. The flute part begins with a melody in the key of B-flat major, marked 'p' (piano). The string section, including Violins I and II, Altos, Cellos, and Contrabasses, is marked 'Con Sordino' (with mutes) and 'p sempre' (piano throughout). The score shows the flute leading the strings, with the strings providing a harmonic accompaniment. The first measure shows the flute playing a half note B-flat, followed by a quarter note D-flat, and then a quarter note E-flat. The string section enters in the second measure with a sustained chord of B-flat major.

Cada sección de las seis que dividen el Andante, es un periodo que contiene en la flauta una melodía que guía hacia un clímax y vuelve al reposo. Va aumentando la dinámica del *piano* inicial hacia el *fortísimo*, intercalando algunas frases con silencios,

que son puntos de tensión, donde destaca más la armonía de la orquesta, como en el Núm. 3 de ensayo, de donde nace la frase de la flauta, que guía hacia un nuevo silencio dos compases después, aprovechado por la orquesta para marcar una nueva dirección de tensión, con el ritmo acentuado y anacrúsico, el cambio de dinámica a *mf* y el acorde de treceña sobre el *la*°:

The image displays two pages of a musical score. The top page contains measures 19 through 24. It features staves for Flute (Fl.), Violins I and II (Vn. I, Vn. II), Alto (Alto), Cellos (Cello), and Contrabass (C.B.). The flute part has a melodic line with slurs and accents. The string parts provide harmonic support with various articulations. Performance markings include 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'Div. 1/2 Pizz. - 1/2 Arco'. The bottom page contains measures 25 through 30. The flute part begins with 'meno p' and ends with a circled number '3'. The string parts continue with 'meno p' and 'p' markings.

Jolivet, André. *Concerto pour flûte et orchestre à cordes, "Andante cantabile"*. Ed. Alphonse Leduc, Copyright 1951 by Heugel & C^{ie} Au Menestrel, 2 bis rue Vivienne. Compás 19 - 24. Fragmento de núm. 2 y 3 de Ensayo.

Por su parte, la orquesta, desde el inicio, va creando una atmósfera muy tenue, con dinámica de *piano y sordino*, y con armonías difíciles de encasillar en un contexto tonal, en cuanto a que no tienen una relación claramente identificable, como una Subdominante o una cadencia que establezca una tonalidad, sino que se mueve por relaciones más bien cromáticas, donde las voces de la cuerda se van despegando o acercando la mayoría de las veces por semitonos. En el número 2, que la flauta inicia

nuevamente su melodía sobre *la bemol*, la orquesta cambia su timbre, utilizando *pizzicato*, con lo cual le proporciona ligereza al pasaje que no es nada ligero, sino que, contrariamente, va cobrando fuerza en la flauta hasta el compás 20, en que la flauta comienza nuevamente una frase a partir de *piano* y la cuerda se divide, la mitad *pizzicato* y la mitad *con arco*, iniciando también, actividad en su acompañamiento, por medio de acordes ascendentes en la viola y el chelo, que van guiando, junto con la flauta, a un nuevo intento de clímax, que no explota, hasta el número 3 de ensayo, que la cuerda toca un acorde de *la disminuido* con *sol bemol* y *si bemol* añadidos, del cual “rebota” la flauta, con una nueva frase que guía ascendentemente hacia un ritmo de yambo en la orquesta, de cuyo acorde más fuerte es un acorde de *la disminuido* combinado con un acorde de *Sol bemol Mayor*. De éste último vuelve a “rebotar” la flauta con una frase similar a la anterior pero a partir de *do natural*. Se repite la respuesta de la orquesta y esta vez, la flauta guía hacia el clímax de todo el Andante, que en la flauta alcanza su registro más agudo y en la orquesta va subiendo la tensión también a través del aumento dinámico, y de los acordes, que van creando un movimiento contrario a la flauta (descendente), haciendo que los intervalos se vayan cerrando hasta caer en un acorde de *si menor*, con una quinta añadida sobre *fa#*, que provoca la tensión suficiente para continuar en el clímax con la flauta en *fortísimo*, que va descendiendo con la melodía que presentó en los primeros compases, pero a partir de *re*. En el número 5 de ensayo, la flauta vuelve a iniciar con el tema de los primeros compases pero sobre *do#*. La orquesta vuelve a surgir en *pianísimo*. Dos compases antes del núm. 6, flauta y orquesta empiezan a cobrar intensidad debido a que la orquesta empieza a tener más actividad en su acompañamiento con subdivisiones rítmicas primero de cuartos y luego de tresillos ascendentes, que aunadas a un *crescendo e stringendo*, detonan en el compás 51, en que la flauta se queda en un trino *forte* con *crescendo* y los cellos y contrabajo, inician un pasaje ascendente que es continuado por las violas y los violines segundos, para llegar al Allegro Scherzando. (Núm.7)

III.3.2 Allegro scherzando. Está escrito en compás de $\frac{3}{4}$ y tiene forma de *Rondó*, que dividí para su estudio en tres partes, (I, II, y III), donde la parte I presenta principalmente el tema A con sus respectivas variaciones, intercalando puentes, la parte II a manera de desarrollo, presenta fragmentos del tema A con elementos nuevos que

intercala con Puentes y episodios, y la parte III, a manera de re-exposición, presenta el tema A nuevamente con variaciones, intercalado por puentes y con la *Coda* al final.

III.3.2a) Parte I

	A	B	Puente	A'	B'	Puente
Cantidad de compases	17	8	5	18	9	15
No. De ensayo	7	8	8	9	10	11

7 Allegro scherzando (♩ = 112)

Jolivet, André. *Concerto pour flûte et orchestre a cordes, "Allegro scherzando"*. Ed. Alphonse Leduc, Copyright 1951 by Heugel & C^{ie} Au Menestrel, 2 bis rue Vivienne. Fragmento de núm. 7 de Ensayo.

El primer periodo está formado por una frase de tres compases que es respondida por otros cuatro, y que forman el periodo característico de este *allegro*, que será desarrollado con un movimiento ascendente, el cual inicia con los violines segundos y va desplegándose al violín I, hasta que en el Núm. 8 de ensayo, comienza un nuevo periodo con pequeños motivos ascendentes. Dichos motivos se van contestando entre el violín I y el cello, hasta que el violín I lo detona en un *ab7* que desciende con armonía de *La bemol Mayor*, y vuelve a resurgir en escalas ascendentes que contienen diversos cromatismos distintos que hacen imposible el encasillamiento en un modo, pero cuya intención es guiar hacia el Núm. 9 de ensayo, en el que por la actividad generada pareciera que va a detonar en *fortísimo*, pero lo hace en *piano*, con *pianísimo* para la orquesta, y un ritmo percusivo muy simple, de negra – dos corcheas - negra. La armonía se crea con intervalos de quinta justa sobre *re bemol*. Mientras, la flauta se mueve con el mismo periodo que inició en el Núm. 8 la orquesta. A partir del Núm. 10 de ensayo, la flauta empieza a hacer un diálogo con la orquesta, donde ésta hace un comentario con un arpegio descendente y la flauta le contesta con un motivo más ágil, en semicorcheas, también arpegiado, pero ascendente. Tres veces y a la cuarta regresa con tresillo sobre *si menor* y empieza otro diálogo distinto con la orquesta, que explota 7 compases después en la flauta.

III.3.2b) Parte II

	A ^I I	A ^{III}	Puente	Episodio 1	A ^{IV}	B ^{III}	Puente
Cant. De compases	13	11	12	19	17	7	3
No. De ensayo	12	13	14	15, 16	17	18	18

Jolivet, André. *Concerto pour flûte et orchestre a cordes, "Allegro scherzando"*. Ed. Alphonse Leduc, Copyright 1951 by Heugel & C^{ie} Au Menestrel, 2 bis rue Vivienne. Fragmento de núm. 10 de Ensayo.

Se pueden distinguir, de manera general, 23 secciones, delimitadas también por sus números de ensayo, donde el tema principal siempre está presente, ya sea en la flauta o en la orquesta, con ligeras variaciones, pero donde el elemento del ritmo es fundamental, ya que utiliza anacrusas, contratiempos y síncopas muy a menudo, para darle carácter juguetón, y alternando también con el tiempo, que se hace poco menos vivo después de un clímax en el núm. 16, donde los cellos muestran el tema principal hasta la entrada de la flauta, que se encarga, con impulsos cortos (de dos compases) ir acelerando poco a poco hasta llegar al tempo en la sección 18.

Jolivet, André. *Concerto pour flûte et orchestre a cordes, "Allegro scherzando"*. Ed. Alphonse Leduc,

Poco accel.

[18] a Tempo

Copyright 1951 by Heugel & C^{ie} Au Menestrel, 2 bis rue Vivienne.
 Fragmento de núm. 17 y 18 de Ensayo.

III.3.2c) Parte III

	Episodio 2	C	Puente	D	C ^I	A ^V	B ^{IV}	A ^{VI}	Coda
Cant. De compases	15	12	10	29	10	17	13	22	44
No. De ensayo	19	20	21	22,23	24	25	26	27,28	29-31

En la sección 19 y 20 se presentan nuevas variantes del tema principal, donde Jolivet utiliza recursos como el *frulatto* para la flauta y la alterna el registro agudo con el medio. En la sección 21 inicia un pasaje distinto a todo lo anterior, donde la cuerda ofrece una atmósfera más rítmica, marcada con acentos, que decrece hacia la entrada de la flauta en el registro grave con un acompañamiento de sólo violines I, donde está escrita la melodía de la flauta a una distancia de un semitono del violín I y II.

Jolivet, André. *Concerto pour flûte et orchestre a cordes*, "Allegro scherzando". Ed. Alphonse Leduc, Copyright 1951 by Heugel & C^{ie} Au Menestrel, 2 bis rue Vivienne. Fragmento de núm. 20 y 21 de Ensayo.

Jolivet, André. *Concerto pour flûte et orchestre a cordes*, "Allegro scherzando". Ed. Alphonse Leduc, Copyright 1951 by Heugel & C^{ie} Au Menestrel, 2 bis rue Vivienne. Fragmento de núm. 22 de Ensayo.

En el núm. 25 inicia otra vez el tema a manera de re-exposición,

Jolivet, André. *Concerto pour flûte et orchestre a cordes, "Andante cantabile"*. Ed. Alphonse Leduc, Copyright 1951 by Heugel & C^{ie} Au Menestrel, 2 bis rue Vivienne. Fragmento de núm. 24 y 25 de Ensayo.

que reposa hacia el número 27 con una escala descendente de la flauta y los motivos cortos presentados por los arpeggios de viola, violín II y violín I, que guían hacia la coda en el compás 27, que consiste en un juego de todos los elementos presentados hasta ahora, y donde los diálogos se vuelven importantes en cuanto a la textura y en cuanto a la tensión que van creando para detonar en el último clímax del movimiento, que a través de cuatrillos y tresillos, entona en la flauta una última melodía semejante a jazz, que reposa hacia el registro más grave y en la cuerda notas en el registro más alto en *pianísimo*.

III.3 Largo

Formado por sólo 23 compases, es un movimiento corto pero de gran expresividad, que empieza con una anacrusa yámbica en la cuerda, que va desarrollando en el violín I, una melodía reminiscente del tema principal expuesto en la primera parte del *Andante cantabile*, a manera de introducción para el núm. 1 de ensayo, donde vln I y II cantan ya, abiertamente, el tema principal del que hablamos. Terminan la exposición del tema y la flauta hace un comentario de dos compases y medio, surgiendo de la dinámica *decrescendo* de la orquesta y quedándose sola, para que en el Núm. 2 la orquesta nuevamente vuelva a tomar el papel protagonista, continuando con la melodía de un modo ascendente, la va guiando hasta la entrada de la flauta, en el Núm. 3, la cual

es en el registro más agudo, de un modo también divagante en cuanto al ritmo, a manera de improvisación, que es reforzada por el ritmo de tresillos ascendentes que nace de las violas y se va elevando en los intervalos del vln. I y II hasta desembocar en el Allegro risoluto.

		Introducción	Tema A	Cadenza Puente	B	Coda/ Transición
Cant. De compases		3	7	2	6	5
No. De ensayo			1	1	2	3

oo
Largo ($\text{♩} = 40$)

Fl.
 Vn. I
 Vn. II
 Vcllo
 Cello
 C.B.

1

Fl.
 Vn. I
 Vn. II
 Vcllo
 Cello
 C.B.

Jolivet, André. *Concerto pour flûte et orchestre a cordes, "Largo"*. Ed. Alphonse Leduc,
 Copyright 1951 by Heugel & C^{ie} Au Menestrel, 2 bis rue Vivienne. Compás 1 - 12.
 Fragmento de núm. 1 de Ensayo.

III.4 Allegro risoluto

Inicia con un motivo en la flauta sobre la nota *do*. La orquesta contesta al siguiente tiempo con un *do* tres octavas abajo y de ahí surge una frase en la flauta muy rítmica, con notas *staccato*, contestada por una negra acentuada en la cuerda para volver a iniciar la flauta con otra frase similar. Sobre este periodo está escrito todo el movimiento, creando tensiones, culminándolas y relajando a través del uso de progresiones ascendentes, descensos *cromáticos* y notas *staccato* en las demás voces también, así como el uso de *trémolos* en la cuerda y *glissandos*, en contraste a melodías muy expresivas tanto en la flauta como en la orquesta.

42 **Allegro risoluto** ($\text{♩} = 120$),

Jolivet, André. *Concerto pour flûte et orchestre a cordes, "Allegro risoluto"*. Ed. Alphonse Leduc, Copyright 1951 by Heugel & C^{ie} Au Menestrel, 2 bis rue Vivienne.

Fragmento de núm. 4 de Ensayo.

Está dividido por 31 secciones (divididas por los números de ensayo, que utilizaré para su análisis). A menudo intercala secciones de *cadenza* para la flauta, donde se queda ésta absolutamente sola exponiendo una frase que es contestada con ímpetu por la Orquesta, como en el Núm. 7 de ensayo. En el Núm. 8, la flauta queda sola nuevamente, exponiendo un pequeño tema muy rítmico, con apoyaturas, que será presentado en otros fragmentos de este movimiento.

	Introducción	A	Puente	B	B ^I	Cadenza	B ^{II}	B ^{III}
Cant. De compases	24	7	14	8	9	4	7	7
No. De ensayo	4 – 7	8	9	10	11	12	13	13

Musical score for Flute (Fl.), Violin I (Vlna I), Violin II (Vlna II), Alto (Alto), Cello (Cello), and Double Bass (C.B.). The Flute part shows a melodic line with slurs and accents. The Violin and Cello parts are marked 'Arco' and 'Pizz.'.

Musical score for Flute (Fl.), Violin I (Vlna I), Violin II (Vlna II), Alto (Alto), Cello (Cello), and Double Bass (C.B.). The Flute part shows a melodic line with slurs and accents. The Violin and Cello parts are marked 'Arco' and 'Pizz.'.

Musical score for Flute (Fl.) showing a specific melodic line with a circled number 8 and the instruction '(Les petites notes sur le temps)'. The notes are small and rhythmic.

Jolivet, André. *Concerto pour flûte et orchestre a cordes, "Allegro risoluto"*. Ed. Alphonse Leduc, Copyright 1951 by Heugel & C^{ie} Au Menestrel, 2 bis rue Vivienne.
 Fragmento de núm. 7 y 8 de Ensayo.

La escala por tresillos en el núm. 9 de ensayo, se muestra como un factor importante ya que, además de que se presenta con la misma figura rítmica varias veces durante el movimiento en la flauta, tiene la función de guiar a la orquesta en un ímpetu climático hacia el registro más agudo y de inmediato relajar con su descenso, que es contestado siempre por motivos cortos y acentuados en la Orquesta. Es una *escala octávona*, perteneciente a los *modos simétricos* y consiste en una secuencia de tono – semitono – tono, a partir de la nota *mi*.

En el Núm. 10 y 11, la flauta presenta un nuevo tema, que también lleva la viola, cuyo ímpetu, a base de un ritmo irregular formado por octavos y tresillos, y trémolos en la viola, guía hacia un clímax que desemboca en una *cadenza* muy corta de la flauta. El **tema B** del Núm. 10 – cuya elaboración melódica es cromática se convierte en el tema principal del Núm. 13, pero esta vez en la cuerda, donde los cellos y contrabajo van acrecentando la actividad y una sensación de agitación con su figura rítmica más corta (octavos) y la progresión implícita que llevan de voces ascendente.

Tema B

The image shows two systems of musical notation for 'Tema B'. The top system is marked '13 a Tempo' and includes staves for Flute (Fl.), Violins I and II (Vols. I and II), Violas (Vols.), Cellos (Cellos), and Double Bass (C.B.). The bottom system continues the same instrumentation. The music is in a minor key and features a complex, irregular rhythm with eighth and sixteenth notes. The string parts are marked 'Arco' and 'Arco V'.

Jolivet, André. *Concerto pour flûte et orchestre a cordes, "Allegro risoluto"*. Ed. Alphonse Leduc, Copyright 1951 by Heugel & C^{ie} Au Menestrel, 2 bis rue Vivienne.

Fragmento de núm. 13 de Ensayo.

Este pasaje tiene la función de puente al Núm. 14, en que la flauta vuelve a entrar con una melodía distinta a todas las anteriores, más lenta pero que no pierde la sensación de movimiento a causa de que la Orquesta se sigue en un acompañamiento de trémolo con motivos descendentes sobre una armonía de *sol menor*.

	Tema C	Tema C ^I	Tema D	Tema B ^{IV}	Puente	Tema B ^V	Tema E
Cant. De compases	15	8	28	4	2	7	9
No. De ensayo	14	16	18	22	22	23	24
Temas alternos		Tema A					

Jolivet, André. *Concerto pour flûte et orchestre a cordes*, "Allegro risoluto". Ed. Alphonse Leduc, Copyright 1951 by Heugel & C^{ie} Au Menestrel, 2 bis rue Vivienne.
Fragmento de núm. 14 de Ensayo.

Dicha melodía se va elaborando en la flauta, creando tensión con sus intervallos cortos ascendentes y el cambio de armonía en la cuerda, hasta llegar todos a un unísono de *Mi bemol*, del cual desemboca la última melodía que dejó la flauta en las violas y cellos unos compases. La flauta entra tajante en el Núm. 17 con el tema del Núm. 8 pero ahora surge de la nota *sol*, mientras la orquesta se mantiene con el tema anterior. Al Núm. 18, empieza un pasaje climático, donde la Orquesta se divide toda, haciendo más densa la textura armónica y tímbrica, donde surge la flauta con un nuevo tema en su registro más agudo, formado por saltos de intervallos y voces intermedias cromáticas, que dotan al pasaje de una gran expresión eufórica, alternadas de acentos ocasionales en flauta y cuerda.

60

Fl.

I Div.

Vols.

II Div.

Altos Div.

Cellos

C.B.

unísono

unísono

unísono

unísono

Arco

Pizz.

Jolivet, André. *Concerto pour flûte et orchestre a cordes*, "Allegro risoluto". Ed. Alphonse Leduc, Copyright 1951 by Heugel & C^{ie} Au Menestrel, 2 bis rue Vivienne.
Fragmento de núm. 19 de Ensayo.

Conduce todo este pasaje al compás 5 del Núm. 21, con un motivo doble en la flauta donde alterna una melodía en el registro medio con una en el registro agudo, que asciende hasta desembocar en un trino en el *la5*, del cual comienza a resurgir la orquesta en *piano* al núm. 22, en que la Orquesta nuevamente expone el tema, que la flauta comenta con una frase a unísono con la viola hasta el núm. 24, en que la flauta se mueve en un periodo de 9 compases con notas en *staccato* por saltos interválicos en el registro medio-grave, mientras la orquesta le acompaña con motivos de medio compás sobre una armonía indefinible por el uso excesivo de *cromatismos*.

	Tema B ^{VI}	Tema B ^{VII}	Tem a F	Cadenz a	Tema B ^{VIII}	Tema C	Final	Coda
Cant. De compases	6	4	7	4	4	8+14	12	19
No. De ensayo	25	26	26-27	27	28	29-31	32,33	34
Temas alternos	Tema F	Continuación Tema F				Tema B	Motivo de Intro	

Nuevamente es presentado el tema en el núm. 25, que es comentado de un modo muy distinto por la flauta hasta desembocar en una escala ascendente al Núm. 27m que se convierte en una *cadenza* que va del registro más agudo al más grave y desemboca, una vez más, en el Tema en la Orquesta, que cada vez es presentado sobre distinta nota. Al Núm. 29, la flauta vuelve a incluirse con el tema con apoyaturas, que se sobrepone al tema que lleva la Orquesta hasta el Núm. 32.

En el núm. 32 inicia la actividad con reminiscencias de la primera frase del movimiento, que son acompañadas por la flauta en su última melodía, para desembocar en una sucesión motívica al Núm. 34 con reminiscencias del tema inicial.

La sección final consiste en un diálogo entre la orquesta con fragmentos del tema inicial, que la flauta comenta con distintas figuras rítmicas y notas que conduce finalmente al *do*, para desembocar después de un trino los últimos cuatro compases, al *tutti* de las notas del tema inicial con flauta y orquesta.

Musical score for measures 30-37. The score includes parts for Flute (Fl.), Violins I (Vln I), Violins II (Vln II), Alto (Alto), Cello (Cello), and Double Bass (C.B.). Measure 30 is marked with a circled '30'. The music features a melodic line in the flute and a rhythmic accompaniment in the strings.

Musical score for measures 38-45. The score includes parts for Flute (Fl.), Violins I (Vln I), Violins II (Vln II), Alto (Alto), Cello (Cello), and Double Bass (C.B.). The flute part is marked 'p cresc.' and 'ff'. The string parts are marked 'ff cresc.' and 'ff'. The music features a melodic line in the flute and a rhythmic accompaniment in the strings.

Jolivet, André. *Concerto pour flûte et orchestre a cordes, "Allegro risoluto"*. Ed. Alphonse Leduc, Copyright 1951 by Heugel & C^{ie} Au Menestrel, 2 bis rue Vivienne.
 Núm. 36 de Ensayo.

III.5 Aportaciones musicales

André Jolivet logra evocar aspectos rituales en su música a través de la utilización de elementos como el ritmo, el timbre y los modos de transposición limitada.

- En cuanto al ritmo, Jolivet hace repeticiones incisivas e insistentes sobre una sola nota, como el inicio del *Allegro risoluto*, con el primer motivo de la flauta, que luego presenta en la orquesta. La repetición rítmica se utiliza en algunos rituales para lograr un estado de concentración mental (mantra). En los pasajes con estas repeticiones, favorece utilizar una articulación muy *staccato*, cuidando de acentuar sólo las notas que culminan.
- Jolivet también utiliza el timbre de un modo significativo. En el *andante cantabile*, por ejemplo, la *sordina* en la cuerda con el fin de crear una atmósfera indefinida, y ahí elabora un discurso en la flauta que se eleva a su registro más agudo, y metálico hacia el clímax. En cuanto al timbre de la flauta, ha sido un instrumento relacionado con diversas divinidades, mitos y ritos en el transcurso de la historia. Por ejemplo: La flauta de pan, Syrinx y Krishna. El color del sonido de la flauta para todo el *Andante cantabile* debe ser de acuerdo al timbre de la cuerda, *oscuro*. A medida que va subiendo de intensidad y cambia al registro agudo, se puede hacer uso del *vibrato*, como recurso expresivo para hacer sonar más las notas agudas y con mayor fuerza. La afinación se controla en los *fortes* y registro sobreagudo haciendo para atrás la mandíbula.
- La utilización que hace Jolivet de los *modos de transposición limitada* también tiene un efecto ritual, ya que al no tener los sonidos una jerarquía respecto de una nota fundamental, sus armónicos viajan en continuas oscilaciones sin un orden definido, ocasionando inestabilidad al oyente.

Algunas recomendaciones para intérpretes del Concierto para flauta y cuerdas de André Jolivet son:

1. Ser muy cuidadosos con la afinación, ya que gran parte de la “ritualidad” de esta pieza se da gracias a los sonidos armónicos, por lo que el intérprete debe considerar en su estudio individual los pasajes difíciles de afinar, como los unísonos con otros instrumentos, cada intervalo, controlar la columna de aire para el registro agudo y el grave, así como tener especial cuidado con las disonancias.
2. Respirar suficiente antes de comenzar la primera frase, ya que es la idea sobre la cual está construida toda la pieza y no puede sonar cortada.
3. Cuidar que el cuerpo no se mueva demasiado. Este concierto es una obra complicada en cuanto a que tiene muchos pasajes “virtuosos”, que corren el riesgo de fragmentarse o no resultar con suficiente ímpetu debido a movimientos extras innecesarios.
4. Estudiar de manera separada los pequeños motivos que constituyen los pasajes virtuosos. Esto dará una seguridad para tocarlo en escena, ya que los dedos estarán “mecanizados” para reaccionar a pesar de los nervios o los eventos ajenos que pudieran intervenir en la interpretación ayudando, por otra parte, a que el ejecutante se concentre en la idea musical.

Jolivet fue un músico muy culto que logró enfocar su búsqueda de expresión interior sin evadir la fuerza que mueve el fenómeno musical, utilizando los elementos para manifestarlo y obteniendo como consecuencia, la definición de una identidad propia en su lenguaje.

IV. Conclusiones generales

El proceso para determinar los factores que hacen incluir una obra dentro de un periodo histórico, de acuerdo a su contexto y el análisis de sus partes, lleva a redondear el siguiente trabajo en varias recomendaciones y/o conclusiones.

1. Cuando el intérprete se aproxima a una nueva obra, se encuentra con nociones generales acerca de ésta. Esas nociones, combinadas con una subjetividad por parte del intérprete, deben propiciar la búsqueda de elementos que enriquezcan el trabajo físico y emocional en el instrumento. Es decir, el análisis técnico de cada pieza, ayuda al fortalecimiento de una postura intelectual ante ésta que se consecuenta logrando una interpretación más cercana a lo que el compositor ideó al escribirla.
2. El instrumento para el cual ha sido escrita originalmente determinada obra, por ejemplo la Suite en la menor de Telemann, no es tan importante cuando el intérprete se preocupa por recrearla desde los elementos musicales mismos. Conviene recordar que la partitura es sólo una referencia y ofrece una paleta de posibilidades al intérprete que se va reduciendo al incorporar cada elemento desde su naturaleza misma y sin imposiciones externas, resultando en una interpretación musical *natural*.

Para trabajar con Orquesta este Concierto, conviene tomar en cuenta que:

3. El papel del solista es de líder. Como se mencionó en la Suite en la menor de Telemann, la energía debe ser *guiada* por el solista, ya que con su gesto indica a la Orquesta lo que *necesita* en cuestión sonora. La Orquesta será más sensible a las necesidades del solista, si éste es lo suficientemente claro.
4. Para adquirir las características que requiere un líder es importante conocer la obra y conocerse a sí mismo como instrumentista. Conocer los defectos propios, como hacer mucho movimiento innecesario, o mover los brazos, o no moverse, ayudarán en la búsqueda de un lenguaje gestual limpio, pugnando porque el gesto

corporal sea consecuencia de un gesto interno. Es mejor partir de los defectos que de las cualidades, ya que éstas se verán enriquecidas a medida que se trabajen los defectos. Por ejemplo, si un flautista ya tiene un sonido adecuado a la obra interpretada, pero se mueve innecesariamente en los pasajes rápidos, el hecho de saberlo y controlarlo, le hará mantener no sólo un sonido adecuado, sino que impedirá que precipite el tempo y los dedos.

Por último, la música ofrece al intérprete la posibilidad de ser actor, a la vez que permite ser creador y habitar el espacio inmaterial que logra afectar a los que le rodean. Por esa razón, vivir esa posibilidad y habitar ese espacio, es el reto principal del músico.

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, Veinus. “*The Concerto*”. Dover, New York. 1964.
- Anderton Margaret, “*The Spirit of the Polonaise*”, Polish Music Journal. Vol. 5, No. 2, Winter 2002. ISSN 1521 – 6039. Artículo on-line: http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/5.2.02/polonaiseanderton.html
- Aviles Fabila René, Para la Memoria Histórica, “*Correspondencia privada de Mozart*”, Artículo on-line: <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/77/77-encarte.pdf>
- Basso Alberto, “*Historia de la Música 6, La Época de Bach y Haendel*” Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Barriga Monroy Martha Lucía, “*Los Compositores en la Sociedad de la Ilustración*”, Compilación de Estudiantes de Historia de la Música de la Universidad de Pamplona.
- Bélis, A., “*Les fabricants d'auloi in Grèce: l'exemple de Délos*”, Topoi 8, 1998
- Caplin William E. Classical Form. “*A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*”. Oxford University Press. New York 1998.
- Chanu Leonardo, “*Periódico Domine Cultural*”, No. 17., Wolfgang Amadeus Mozart y la Ópera.
- De Valbuena D. Manuel, “*Diccionario Universal Latino – Español*”, Madrid, en la Imprenta Real. 1833.
- Halsall Paul, “*Modern History Sourcebook: Observations on the Loss of Woollen Spinning*”, 1974. Artículo on-line: <http://www.fordham.edu/halsall/mod/modsbook14.html>
- Herzfeld Friedrich, “*La Música del s. XX*”.
- Mandelli Alfredo y Lovisetti Fuá Laura, “*La Gran Música*”, España: Artes Gráficas Toledo, 1991, tomo 1.
- Morgan Robert P., “*La Música del S. XX, Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*”. Ed. Akal, S. A., 1994.
- Nex Grove Dictionary of Music and Musicians*, “*Wolfgang Amadeus Mozart*”, Ed. Stanley Sadie: vol. 12. London: Macmillan, 1980.
- Oliva Mendoza Carlos, “*Occidente, Modernidad y Capitalismo*”, Periódico La Jornada Semanal, entrevista con Bolívar Echevarría, 8 de agosto de 2010, Núm. 805.
- Ortega Fernando, “*La Teología de Mozart*”, Revista Criterio No. 2209, Diciembre 1997. Artículo on-line: <http://www.revistacriterio.com.ar/cultura/la-teologia-de-mozart/>

- Pauly Reinhard G., “*La Música en el Periodo Clásico*”, Ed. Victor Leru, Buenos Aires.
- Pestelli Giorgio, “*Historia de la Música, La Época de Mozart y Beethoven*”, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Pulido Bosch Manuel, “*El Siglo XVIII, La Física y la Química en su contexto histórico*”, Artículo on-line: <http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0314-01/portada.htm>
- Ransanz Martínez Pablo, “*La evolución de la flauta a lo largo de la historia (1)*”. Revista FILOMUSICA, Núm. 68, año 2005.
- Romero P. Adriana, “*Tesis para obtener Licenciatura en Música, 2003*”. Escuela de Artes y Humanidades ,Universidad de las Américas, Puebla. Cap.1
- Salazar Adolfo, “*La Música en la Sociedad Europea hasta fines del S. XVIII*”, Vol. II. Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Walter Hill John, “*La Música Barroca, Música en Europa occidental, 1580 – 1750*”, Ediciones Akal, S.A., 2008.
- Wolfe Joe, Smith John, Tann John and H. Fletcher Neville, “*Acoustic Impedances of Classical and Modern Flutes*”, Journal of Sound and Vibration, October 2000. School of Physics, The University of South Wales, Sydney 2052, Australia. Artículo on-line: http://74.125.155.132/scholar?q=cache:51-C2TOBXtkJ:scholar.google.com/+classical+flute&hl=es&as_sdt=2000

ANEXO: NOTAS DEL PROGRAMA DE MANO

NOTAS AL PROGRAMA

RECITAL EXAMEN DE FLAUTA TRANSVERSA
LAURA REYES PEÑALOZA
CÁTEDRA DEL DR. MARCO ALEJANDRO SÁNCHEZ ESCUER
SALA XOCHIPILLI
MÁRTEZ 30 DE NOVIEMBRE DE 2010. 19.30 HRS

PROGRAMA

Suite en la menor *

GEORG PHILIPP TELEMANN

Ouverture

(1681 – 1767)

Les Plaisirs

Air a l'Italian – Allegro

Menuet I – II

Rejouissance

Passepied I – II

Polonaise

** Esta pieza fue trabajada en la Cátedra de Música de Cámara del
Mtro. Sergio Ismael Cárdenas Támez.*

Concierto en sol Mayor K 313

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Allegro maestoso

(1756 – 1791)

Adagio non troppo

Rondó

Concierto para flauta y cuerdas

ANDRÉ JOLIVET

I. Andante cantábile – Allegro scherzando

(1905 – 1974)

II. Largo

III. Allegro risoluto

*Flauta .- Laura Reyes
Camerata Santiago de Querétaro
Director: Jesús Almanza*

CAMERATA SANTIAGO DE QUERÉTARO

DIRECTOR

Mtro. Jesús Almanza

VIOLINES I

Frank Morales (concertino)

Tatiana Trosjkov

Claudio César Alvarez (invitado)

Adrián Barrera (invitado)

VIOLINES II

Vladislav Badiarov

Fernando Tonatiuh Moreno (invitado)

VIOLAS

Andrés Irving Ortega

Sergio Mendieta (invitado)

Stephanie Marie Mathias (invitado)

CELLOS

Liubov Kouzminykh

Fedor Luzanov

CONTRABAJO

Alonso Hernández

***ASISTENTE – DIRECCIÓN**

Janise Gochicoa

***LOGÍSTICA**

Pablo Rangel

MÚSICOS INVITADOS

FLAUTA

Juan Humberto Méndez

Jacqueline Miranda

OBOE

Alejandro Tello

Montserrat García Campos

CORNO

Jerónimo Lidio Durán

Iván Domínguez

CLAVECÍN

Mtra. Eunice Padilla

CAMERATA SANTIAGO DE QUERÉTARO

Los orígenes de la Camerata se remontan a la época en que la Orquesta Filarmónica de Querétaro llegó a esta ciudad en 1992. Tiempo después y con el patrocinio del Gobierno Municipal se formó una orquesta de cámara emanada del ensamble filarmónico, la cual dio grandes conciertos para la comunidad.

Es a partir de 1998 cuando se funda el Coro Voces Queretanas, con el que la Camerata se presenta de manera constante. Durante el año 2001 esta agrupación logró consolidarse a raíz de las exitosas participaciones en diferentes Festivales Culturales de nuestro país y las grabaciones en las cuales acompañaban al Coro Municipal Voces Queretanas, esta sobresaliente actividad dio como resultado la propuesta ante la Presidencia Municipal de adjuntar de manera permanente a este producto musical, como parte del patrimonio cultural del municipio. En 2008 se consolida dicha propuesta, con el nombre de Camerata Santiago de Querétaro.

JOSÉ DE JESÚS ALMANZA CASTILLO DIRECTOR TITULAR

Sus estudios formales de música los llevó a cabo en diversas instituciones como la Escuela de Música Sacra de León, Gto., la escuela Ollin Yoliztli (Vida y Movimiento), la Escuela Nacional de Música de la UNAM y el Conservatorio Nacional de Música. Además ha realizado una Licenciatura en Canto Gregoriano, una Licenciatura en Música con Terminal en instrumento (piano) y una Maestría en Arte Moderno y Contemporáneo, en la Universidad Autónoma de Querétaro.

Debuta en 1996 con la Orquesta Filarmónica del Estado de Querétaro al participar en un Diplomado en Dirección Musical bajo la guía del destacado compositor y director de orquesta mexicano Sergio Cárdenas. Posteriormente continúa con su formación en España, como director activo en cuatro ocasiones en los Cursos Internacionales de Dirección de Orquesta que ofrecen los Directores Catalanes Antoni Ros Marbá y Jordi Mora en Barcelona, con la “Orquesta Sinfónica del Vallés”. También destacan diversos cursos con el Mtro. Enrique Bátiz y la Orquesta Sinfónica de Jalapa, la Orquesta Sinfónica del Estado de México y la Sinfónica de Aguascalientes.

Actualmente es Director de la Camerata “Santiago de Querétaro” y del Coro Municipal “Voces Queretanas”, además de ser Director General y fundador de la Orquesta Sinfónica Juvenil “Silvestre Revueltas”, proyecto formativo con dos sedes, el Conservatorio de la Ciudad de Celaya, Gto. y la Cd. De Querétaro. Esta agrupación fomenta el desarrollo de los jóvenes músicos de la región y a cinco años de formada es actualmente una orquesta consolidada que realiza dos temporadas de conciertos al año con solistas nacionales e internacionales de alto nivel, además de conciertos en diversos foros de distintas ciudades del estado de Querétaro y Guanajuato. La calidad lograda le ha permitido participar cada año como orquesta invitada de los Festivales Internacionales de Guitarra de Querétaro, Acapulco, así como le mereció la invitación a participar en el Festival Internacional Cervantino 2010, en la cd. de Guanajuato.

SUITE EN LA MENOR GEORG PHILIPP TELEMANN (1681 – 1767)

La publicación de la primera ópera (1600) y la muerte de J. S. Bach (1750), delimitan el periodo Barroco, caracterizado, entre otros aspectos por: la explotación y agudización del contraste, la abundancia de elementos decorativos, la imitación de la naturaleza y el nacimiento de la ópera como género musical completo. Además, en el barroco se consolidó la tendencia hacia la actividad y el movimiento, lo solemne y lo magnífico, lo abigarrado y lo contrastante, que es materializado a través de continuas oscilaciones de la vida anímica, representada por la teoría de los afectos, es decir, mediante maneras efectivas de desarrollar interconexiones emocionales y subjetivas entre la música y el drama. Con el fin de imprimir a la música instrumental un sentido dramático, hubo que recurrir a una serie de estrategias de expresión, como es el caso del contraste, que fundamentan la teoría de los afectos.

El entorno histórico que rodea a Telemann desde su nacimiento comienza con dos monarquías que marcaron el crecimiento cultural de su época. Por una parte Luis XIV, el Rey Sol de Francia (1638 – 1715), y por otra Federico II el Grande, de Prusia (1712 – 1786). El primero fue el rey absolutista suministró al arte francés lo necesario para desarrollarse completamente y para dotarse de un estilo. Federico II de Prusia fue un rey flautista, que actuó sabiamente en la administración del Estado, siendo un hábil caudillo así como mecenas y árbitro de una Europa sacudida y en ruinas por dos guerras de sucesión.

G. Ph. Telemann nació en Magdeburgo, actual Alemania, 1681 y murió en Hamburgo, 1767. Telemann fue un músico autodidacta, proveniente de una familia aristócrata, que favorecía el estudio de las leyes, pero que él dejaría para dedicarse a la música. Gracias a su espontaneidad, cobró una reputación inmensa en poco tiempo.

Este compositor ocupó numerosos cargos musicales de prestigio. Asimismo se entregó a una incesante labor compositiva en diversos géneros, llegando a constituir su producción obras tanto religiosas como profanas, instrumentales y vocales.

La suite surge como una sucesión de varias danzas en *serie* u *ordre* dentro de la música instrumental de los siglos XVII y XVIII. Cada danza posee características rítmicas particulares. Varios compositores en Europa desarrollan este género, siendo el más importante Jean Baptiste Lully (1632 – 1687) en Francia.

El principio constitutivo de esta forma, así como de la Sonata y el Concierto, reside en el contraste entre sucesivas partes (llamado también principio de *danza – contradanza*). En la Suite, el contraste “no sólo existe en el tiempo o la velocidad de sus diversas partes, sino también en el diferente carácter y valor emotivo de cada una, así como en la agógica y en la dinámica”.²³ La suite tuvo amplia difusión en los países germanos bajo el impulso de la moda a la francesa que penetró en muchas cortes europeas, pero que en Alemania, sobre todo, floreció en el campo de la música. Particularmente G. Ph. Telemann, cuyo catálogo incluye más de 600 Suites de las que se conservan 100.

²³ Walter Hill John, *La Música Barroca, Música en Europa occidental, 1580 – 1750*, Ediciones Akal, S.A., 2008. P. 32.

CONCIERTO EN SOL MAYOR K 313

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 – 1791)

Gran parte del pensamiento del siglo XVIII se centralizó no tanto en la teología sino en la filosofía moral. Se aplicó la responsabilidad moral tanto a los gobernantes como a los súbditos. Los ideales humanitarios se reflejaron cada vez más en el arte de fines del siglo XVIII y principios del XIX, con la inclusión de la ópera.

Se desarrollaron varios conceptos de la Ilustración, con un enfoque particular en las virtudes de tolerancia y amor fraternal, que fueron esenciales para credos desarrollados durante el S. XVIII. Uno de estos credos fue la masonería, orden que atrajo a figuras destacadas de la política, la filosofía y las artes. Mozart perteneció a dicha orden, reflejando parte de su obra con ideas masónicas, en especial su última ópera “La Flauta Mágica”, en la que “..los personajes que representan la sabiduría, la razón y la tolerancia son contrastados con aquellos que representan la superstición y el odio.”²⁴

Mozart nace en Salzburgo, Alemania., el 27 de enero de 1756.

Su educación musical es considerada la obra de arte pedagógica de su padre, Leopold Mozart, quien era además de violinista, maestro de capilla y reconocido compositor. Para Leopold, Salzburgo no era un escenario suficiente para las prodigiosas cualidades musicales de su hijo (un niño de seis años que toca, improvisa y compone) por lo que, con el fin de dar a conocer éstas, en 1762 ambos viajan a Munich, una de las puertas alemanas de la ópera italiana y, en otoño, hacia Viena, que se convierte en meta frecuente de viajes hasta 1781, año en que se trasladan definitivamente a esta ciudad frustrando siempre las esperanzas de un empleo en la corte. En 1763 viajan por Munich, Augsburgo, Tréveris, Maguncia, Francfort, Bonn, Bruselas, París, Londres, Amsterdam, La Haya, París de nuevo y Suiza. En este viaje conocen a J. Christian Bach, a Schobert y a la orquesta de Mannheim. En París, el enciclopedista Grimm profetiza el genio teatral de Wolfgang, que va escribiendo sus primeras sonatas para clavicordio y violín, las primeras sinfonías y las primeras arias.

El genio de Mozart abarcó diversos géneros, siendo el más destacado la ópera, y al que nos remite en casi todas sus obras, ya que el tratamiento que hace con los instrumentos es muy parecido al tratamiento que hace de las voces. En la ópera la música es la que establece la diferencia, “...lo esencial de la música –se refiere al aria de Osmin del primer acto de *El Rapto en el Serrallo*-, ya estaba terminado antes de que *Stéphanie* –el libretista- escribiera una sola palabra....”. Esta confesión dirigida a su padre, muestra de cuerpo entero la concepción mozartiana respecto de la relación música-palabra en la ópera.²⁵ Esta misma concepción es la que tiene en la escritura del resto de sus obras. Y en el caso particular de los 2 Conciertos de flauta, a pesar de que no era un instrumento de su agrado por lo difícil que era la afinación y por tener un sonido más bien pequeño; los escribió por encargo de un hombre rico, flautista amateur, llamado De Jean Dutchman.²⁶ Éste último, fue presentado a Mozart por su amigo Johan Baptist Wendling, quien era un flautista muy aclamado de la Orquesta de Mannheim. Dutchman estipuló a Mozart que los conciertos y los cuartetos no fueran demasiado largos ni demasiado difíciles. Mozart aceptó el encargo y escribió a su padre

²⁴ Pauly Reinhard G., “La Música en el Periodo Clásico”, Ed. Victor Leru, Buenos Aires. P. 86 -87

²⁵ Chanu Leonardo, *Periódico Domine Cultural*, No. 17., Wolfgang Amadeus Mozart y la Ópera.

²⁶ http://www.kennedy-center.org/calendar/?fuseaction=composition&composition_id=3947

sobre el rezago que sentía de tener que escribir un concierto que podría hacerse famoso para un instrumento que no soportaba.

La estabilidad de Mozart en su tratamiento de las relaciones tonales, contribuye a su grandeza como compositor dramático ya que, gracias a ella, podía tratar la tonalidad como un conjunto, como una gran zona de energía, capaz de comprender y resolver las fuerzas opuestas más contradictorias.

CONCIERTO PARA FLAUTA Y CUERDAS

DE ANDRÉ JOLIVET (1905 – 1974)

El S. XX inicia con gran brío. Con los adelantos tecnológicos se espera una vida mejor, que incluya mejoras en la calidad de vida, pero dura muy poco la ilusión por los diversos conflictos bélicos que surgen, principalmente dos sucesos de impacto social en el mundo: la I y II Guerra Mundial.

La generación más joven de los compositores europeos que surgió tras la guerra, experimentó una fuerte reacción contra su herencia musical. Para ellos, la tradición de la música occidental parecía intrínsecamente ligada a los fracasos políticos y sociales del pasado. Si iba a surgir un mundo nuevo y mejor de las cenizas de la segunda guerra mundial, era necesario crear un nuevo tipo de música que fuera totalmente distinta a otra existente.

En el campo de la música, la caída de la tonalidad tradicional trajo nuevos principios de organización, permitiendo la llegada de un momento de extraordinaria liberación, que hizo posible un estado, aparentemente ilimitado, de posibilidades que anteriormente hubieran resultado inimaginables. Sobre todo, fue el “espíritu de lo nuevo”, lo que definió a esta época, lo que guió a sus figuras más influyentes y produjo las transformaciones culturales que se llevaron a cabo durante estos años.

Francia, donde nace André Jolivet, además es un país Europeo con una fuerte tradición artística. Musicalmente tuvo figuras importantes a lo largo de la historia, como Rameau, Lully y Couperin en el Barroco y posteriormente Berlioz, Debussy, Ravel, Cesar Franck, Poulenc, Messiaen, entre otros.

André Jolivet fue miembro fundador del grupo “La Jeune France”, junto con Olivier Messiaen, Daniel Lesur e Yves Baudrier, cuya característica común era el interés por establecer un modo de componer más humano y menos abstracto.

La idea del concepto compositivo más humano, era devolver a la música su significado arcaico, el que poseía “cuando se encontraba ligada a los fenómenos esotéricos o religiosos, reencontrando de esta forma un lado emocional estrechamente ligado con el aspecto ritual.”²⁷

27

Jolivet se muestra muy interesado por la “atonalidad”, después de escuchar la música de Shoenberg. Paul Le Flem, su maestro de composición, lo recomienda con Edgard Varèse, con quien profundizó sus conocimientos de acústica, atonalidad y orquestación.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Jolivet se fue alejando progresivamente de la atonalidad, en busca de composiciones más líricas y tonales, que posteriormente intenta fusionar en la búsqueda de una identidad propia de estilo.

Jolivet, en este concierto utiliza el concepto de “*variación desarrollada*”, que consiste en la “*continua evolución y transformación del material temático, evitando las repeticiones literales*”²⁸. Esto podemos apreciarlo en todos los movimientos, en que repite el material usado como temas pero jamás con las mismas notas, ni con el mismo soporte armónico, y los elementos comunes entre una repetición y otra son la relación interválica en las escalas modales que también siempre están en constante cambio, manteniendo notas fundamentales que impiden que la obra sea atonal.

Otro concepto enormemente relacionado en este concierto es el de la “*prosa musical*”, que es el “*despliegue típico de una forma musical continua que carece del recurso de equilibrio simétrico producido por las frases o secciones de igual duración y por la existencia de un contenido motivico correspondiente.*”²⁹

El resultado de la escritura de Jolivet en este concierto es un continuo polifónico musical compacto en el que todas las partes, incluyendo aquéllas que no son las principales, están igualmente desarrolladas y motivicamente derivadas.

²⁸ P. Morgan Robert , “*La Música del S. XX*” Ed. Akal. Cap. III. La Revolución Atonal. Pp. 82.

²⁹ Ibid.