



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO INSTRUMENTISTA

EN FLAUTA TRANSVERSA

PRESENTA

FABIOLA MARGARITA SOLÍS AGUINACO

ASESORA DE TRABAJO ESCRITO

DRA. EVGUENIA ROUBINA MILNER

ASESOR DEL RECITAL

MTRO. MIGUEL ÁNGEL VILLANUEVA RANGEL

MÉXICO, D.F.

ENERO DE 2014.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

CONTENIDO

Introducción.	4
Carl Stamitz	
<i>Concierto en sol mayor</i> para orquesta y flauta op. 29	6
Philippe Gaubert	
<i>Tercera Sonata</i> para flauta y piano.	20
Eduardo Angulo	
<i>Bacanal</i> para flauta, viola y arpa.	39
Richard Patterson	
<i>Inside Passage</i> para flauta y guitarra.	51
Conclusiones.	62
Bibliografía.	64
Anexo 1	67

A mis hijos Santiago, Nicolás y Alejandro,
por ser mi fuente de luz e inspiración.

A mis padres y hermana,
por su incondicional apoyo y constante amor.

A Alejandro,
por su paciencia en este largo camino y amor.

A mis maestros,
por sus muy valiosas enseñanzas.

INTRODUCCIÓN

El músico intérprete, al estar frente a una determinada obra, debe abordarla desde dos ópticas: por una parte, debe estudiar la obra con su instrumento y resolver todas las dificultades técnicas a las que se enfrenta en la partitura y, por otra parte, debe realizar una detallada investigación teórica sobre los distintos aspectos con los que la composición está relacionada. El análisis que se realiza en el aspecto teórico constituye una herramienta esencial para aquel intérprete preocupado por obtener una ejecución más genuina y fidedigna. El presente trabajo se ha elaborado a partir de los dos aspectos antes mencionados y tiene por objetivo servir como fuente de consulta para aquel músico profesional, estudiante, *amateur* o lector interesado en adquirir la información sobre las obras que aquí se estudian y que forman parte del repertorio flautístico.

Las composiciones que integran el recital que se presentará en el examen profesional para obtener el título de licenciado instrumentista en flauta transversa y que representan el objeto del estudio teórico se eligieron bajo el criterio de abarcar distintas épocas y estilos musicales, presentar obras de diversa instrumentación —concierto para flauta y orquesta, flauta y piano, flauta, viola y arpa y flauta y guitarra—, así como abordar diferentes tipos del repertorio didáctico y de concierto. Además se ha considerado que la inclusión de una obra de un compositor mexicano actualmente activo contribuirá no sólo a la difusión de una de las creaciones de los talentos de esta tierra, sino a un acercamiento al compositor y a la información de primera mano que se obtuvo a partir de la entrevista sobre su biografía, carrera musical y su obra. En la estructuración del programa se privilegió por orden cronológico.

Es relevante mencionar que todas las obras aquí estudiadas tienen igual importancia, sin embargo, tanto la obra de Eduardo Angulo como la de Richard Patterson son dos obras contemporáneas, que hasta la fecha no han sido investigadas con rigor, por lo que la información aquí contenida será de utilidad para sus futuros intérpretes e investigadores, pues su estudio está basado en entrevistas que se sostuvieron con ambos compositores.

Con la finalidad de obtener una perfecta claridad respecto al momento histórico en que la obra fue escrita, el estilo al que corresponde, su forma musical y los problemas existentes en cada una de las obras que integran el examen profesional de esta autora, se recurrirá a un estudio analítico que comprenderá diversos enfoques, a saber:

- Un análisis histórico, el cual consistirá en la revelación de los hechos y de las coyunturas temporales y geográficas, relacionados con la creación de la obra en cuestión;
- Un análisis estilístico, que comprenderá los aspectos estéticos, filosóficos y religiosos del momento en que la obra fue creada y la influencia que éstos tuvieron en la composición en cuestión;
- Un análisis formal, que se enfocará un estudio armónico, melódico y estructural de cada una de las obras seleccionadas. En este apartado se dará importancia especial al estudio de la estructura musical empleada y se examinará de manera tal, que podrá establecerse si la forma se adecuaba a los parámetros establecidos dentro de una época determinada. Se identificarán los periodos, frases y semi-frases utilizados para construir la narrativa musical. Se realizará un análisis armónico, los momentos de tensión, de clima y de resolución. El objetivo de este enfoque es dejar en claro cuáles han sido las bases, bajo las que cada obra se construyó, con la finalidad de proporcionar algunos criterios para la realización de una interpretación más precisa y concordante con el estilo al que corresponde.
- Un análisis de intérprete, que proporcionará un entendimiento sobre la obra y que permitirá al ejecutante tomar decisiones acertadas sobre los recursos técnicos y expresivos que han de emplearse para lograr una ejecución, que, además de apegarse a las normas estilísticas de la época a la que pertenece, le dará la posibilidad de participar como co-creador de una obra artística. Este análisis le dará al intérprete la posibilidad de tener una perfecta conciencia sobre la problemática que presenta cada obra y la obligación de aportar soluciones adecuadas para resolverlas. En este apartado, se hará una breve reseña biográfica del compositor, que permitirá conocer su formación como músico y el momento que el compositor atravesaba al escribir la obra analizada.

El estudio de los tratados musicales que corresponden a cada época, revelarán el tipo de ornamentación, articulación, dinámica y otros recursos musicales que eran empleados en un tiempo determinado. Todos los elementos citados, ofrecerán un importante acercamiento a cada una de las composiciones estudiadas.

La principal importancia de la investigación realizada radica en las herramientas teóricas que estas Notas al programa ofrecerán al intérprete. Este trabajo se halla en una relación directa con el beneficio que brinda al intérprete, como lo es el propiciar la participación del flautista en diversos ensambles para música de cámara, abordar diversos repertorios: didácticos, de concierto y de diferentes épocas.

CARL STAMITZ

(1745-1801)

CONCIERTO EN SOL MAYOR PARA FLAUTA Y ORQUESTA OPUS 29

La Alemania de mediados del siglo XVIII y principios del XIX contaba con una gran riqueza en su tradición musical local, la cual se vio enriquecida con la asimilación de la música italiana y francesa. Durante esta época se enfrentaron a diversos conflictos armados y el poder que antes se concentraba en los reyes de Prusia y los emperadores de Habsburgo en Viena, se extendió hacia un nuevo grupo de estados: Sajonia, Württemberg, Baviera y algunos ducados de Turingia.¹ Algunos de los gobernantes de estas regiones se convirtieron en los principales promotores de la creación artística y fue Mannheim, uno de los centros de mayor impulso en las artes, especialmente en la música. La vida dentro de la corte de Mannheim estaba estrechamente vinculada con la actividad musical, no sólo en el ámbito religioso, sino también en el secular. Cosimo Collini, el secretario de Voltarie, quien visitó Mannheim en el año de 1753 comenta que “los dos elementos más celebrados de la vida musical en Mannheim eran la ópera y el concierto”². La música podía ser escuchada casi en cualquier evento público: en las excursiones en el río, en las procesiones, en las recepciones, en banquetes y cenas, en los bailes de la corte, en los ballets y pantomimas, en las serenatas y cantatas seculares y dentro de los ritos de la iglesia, entre otros.³

Durante el mandato del elector del palatinado de Mannheim, Carl Philipp (1716-1742), agrupó en su capilla a más de cincuenta músicos y para 1748 con Carl Theodor el número había ascendido a ochenta. Con ello la actividad musical aumentó y propició que importantes músicos y compositores de diversas partes de Europa se agruparan en un mismo lugar. Uno de los grandes logros con esta gran agrupación de músicos, fue la creación de la orquesta de Mannheim, la cual era conocida en Europa tanto por el refinamiento y la perfección de sus interpretaciones, como por el empleo de recursos como el *crescendo* de Mannheim —novedoso por el empleo gradual del volumen—, el suspiro de Mannheim —apoyatura cercana a la nota y su resolución a ésta— y el cohete de Mannheim —progresión ascendente en patrones triádicos—, entre otros.⁴ Una de las figuras más prominentes y que perteneció a la segunda

¹ Denis Arnold, Alan Jefferson, “Alemania”, en Alison Latham (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, México: Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 57-58.

² Eugene K. Wolf, “The Mannheim Court”, Neal Zaslaw (ed.), *The Classical Era: from 1740's to the end of the 18th century*, Houndmills: Granada Group and The Macmillan Press Ltd., 1989, p. 217.

³ *Idem*.

⁴ Basil Smallman, “Mannheim, Escuela de”, en Alison Latham (coord.), *op. cit.*, p. 914 .

generación de compositores de música orquestal de Mannheim, fue Johann Stamitz (1717-1757). El más grande de sus hijos, Carl Stamitz, nació en esta ciudad y fue bautizado el 8 de mayo de 1745. Bajo la dirección y enseñanza de su padre el joven inicia su carrera musical y posteriormente se destaca como compositor, violinista y violista. Al fallecer su padre continuó sus estudios con músicos de la corte, tales como: Christian Cannabich (1731-1798), Ignaz Holzbauer (1711-1783) y Franz Xaver Richter (1709-1789).

En los años de 1762 a 1770 participó como segundo violinista de la orquesta de Mannheim, lo que le permitió familiarizarse con el repertorio de la llamada escuela de Mannheim.⁵ En 1770, viajó a París, en donde se desempeñó como compositor y director de capilla en la corte del duque Louis de Noailles. Es precisamente en este lugar en donde C. Stamitz entró en contacto con otros músicos, entre los que destacan: François-Joseph Gossec (1734-1829), Simon Leduc (1742-1777), Georges Julien Sieber (1775-1847) y Friedrich Beer (1794-1830), y conoció el repertorio francés de la época. Durante la estancia de Carl Stamitz en Francia, publicó varias obras y se presentó, junto con su hermano Anton (1750-1796), como intérprete en la sala *Concert Spirituel* de París. Entre los años de 1772 a 1775 C. Stamitz viajó como solista a Viena, Frankfurt y Estrasburgo y realizó la entrega de composiciones a Ignaz von Beecke para el príncipe Kraft Ernst von Oettingen-Wallerstein. En el verano de 1772, C. Stamitz, cambió de residencia a Versalles, en el que compuso *La promenade royale*, la primera de varias sinfonías programáticas⁶. Testimonios hemerográficos hablan de que Carl Stamitz se presentó en Londres como intérprete entre mayo de 1777 y hasta 1780.⁷ Durante su estancia en Londres realizó la publicación de algunas obras, principalmente música de cámara. Posteriormente, apareció como solista en algunos conciertos en La Haya entre mayo de 1782 y julio de 1784. Varias de las composiciones realizadas en esta época fueron publicadas por la editorial B. Hummel de La Haya. Después de la residencia de C. Stamitz en los Países Bajos, se desplazó a Alemania y viajó a Lübeck y Magdeburg para presentarse como intérprete y más tarde fue a Leipzig y Berlin en donde dirigió el *Messiah* de Handel.

En el año de 1789, Carl Stamitz fue director de los conciertos de Liebhaber, cargo en que permaneció hasta el año de 1790. Su labor de compositor continuó y envió algunas de sus obras al rey de Prusia, al

⁵ Nombre con el que se le conoce a al grupo de compositores que, a partir de 1741, sirvieron en la corte de Carl Theodor, elector del palatinado de Mannheim (véase Basil Smallman, *op. cit.*, p. 914).

⁶ La música programática es la música que expresa una idea extramusical de carácter narrativo, emocional o gráfico” (véase G.M. Tucker, Kenneth Chalmers, “música programática”, en Alison Latham (coord.), *op.cit.*, p. 1026).

⁷ Eugene K. Wolf, “Stamitz, Carl”, en Stanley Sadie (ed.), *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan, 1980, vol.18. pp. 63-65.

Príncipe de Orange, a la corte de Schwerin y la corte de Oettingen-Wallerstein. La última residencia de C. Stamitz fue la ciudad de Jena, en donde desempeñó el puesto de maestro de capilla y maestro en la universidad y donde falleció el 9 de noviembre de 1801.⁸

La obra de Carl Stamitz es muy extensa. Entre sus obras orquestales se encuentran 50 sinfonías, 38 sinfonías concertantes y 60 conciertos. En su repertorio para música de cámara se encuentran sextetos, quintetos, cuartetos, tríos, dúos y sonatas para diversos instrumentos. La mayor parte de sus obras están escritas para el violín, viola, viola d'amore y violonchelo, aunque eventualmente también escribió obras para instrumentos de aliento: corno, fagot, oboe, flauta⁹ y clarinete.¹⁰ Si bien, los instrumentos de cuerda han sido tanto para C. Stamitz como para su época los instrumentos de mayor importancia, su legado artístico incluye 12 conciertos para flauta y orquesta.¹¹

A mediados del siglo XVIII la flauta presenta constantes cambios y modificaciones. Los instrumentos durante las dos primeras décadas estaban hechas de madera de cedro o marfil y construidas en tres secciones con una única llave. Posteriormente, entre 1930 y 1940, se elaboraron flautas de diversos tipos. El taller del inglés Thomas Lot (1708-1787) se encontraba en Dresden y fue uno de los más afamados de esta época. A partir del año de 1760 a la flauta se le fueron agregando más llaves, y hacia finales del siglo XVIII el instrumento tenía ya ocho llaves. Con estos cambios la flauta se convirtió en un instrumento cromático y permitió importantes avances musicales, tales como, la posibilidad de tocar rápidos pasajes cromáticos, ampliar el ámbito tímbrico y mejorar su afinación.¹² Para mediados del siglo XVIII la popularidad y el repertorio para este instrumento comenzó a extenderse. Existen dos importantes tratados escritos por flautistas de la época: *Versuch* (Berlín,1752) de Joaquim Quantz (1697-1773), cuyo trabajo no sólo es relevante para la práctica de la flauta, sino que constituye uno de los tratados musicales del gusto y ejecución del siglo XVIII, y *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* (Leipzig,1791) de Johann George Tromlitz (1725-1805), en el que desarrolla de manera detallada la forma de tocar la flauta.

⁹ Durante el siglo XVIII, la flauta era un instrumento que aún no había alcanzado su apogeo como instrumento solista, sin embargo, era un instrumento frecuentemente utilizado en sonatas para flauta y teclado, en duetos para dos flautas, en tríos, y en conciertos, entre otros. Entre algunos de los compositores que escriben divertimentos para la flauta, se encontraba Michael, Carlo Toeschi, Mozart y Johann, Carl y Anton Stamitz (véase Nancy Toff, *The flute book: a complete guide for students and performers*, Nueva York: Oxford University Press, 1996, pp. 222-224).

¹⁰ Ludwig Finscher, "Carl (Philippe)", en Ludwig Finscher (ed.), *MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, vol. 15, Stuttgart: Bärenreiter Kassel, 2002, p. 1311.

¹¹ *Idem*.

¹² N. Toff, *op. cit.*, p. 217.

El concierto que se desarrolló durante la segunda mitad del siglo XVIII, no tenía una forma estable y aún no pertenecía completamente al clasicismo.¹³ De hecho, algunos aspectos del concierto barroco, están presentes en algunos conciertos clásicos. La escuela de Mannheim tuvo una importante influencia en el desarrollo de esta forma musical y se reflejó en la creación de temas que contrastaban entre el *tutti* y el solista. Carl Stamitz aplicó su talento melódico en sus conciertos, mediante el empleo de grandes secciones de carácter contrastante y el desarrollo de un diálogo temático mediante una entrada grandiosa y una respuesta más *cantabile*.¹⁴ La mayor parte de sus conciertos tienen una estructura muy clara: un inicio enmarcado por la orquesta, la exposición del solo generalmente tiene un nuevo material, y frecuentemente le sigue una sección episódica en lugar de un desarrollo genuino. El final, se caracteriza por un regreso a la tónica. En sus movimientos lentos, muchas veces escritos en la subdominante, realiza una expansión de la forma binaria. Normalmente el último movimiento tiende a utilizar la forma rondó.¹⁵

El *Concierto en sol mayor* op. 29 fue publicado por la editorial Hummel en el año de 1789.¹⁶ Como ya se comentó anteriormente, el concierto¹⁷ era un formato musical muy recurrido debido al crecimiento y proliferación de la orquesta. La esencia de esta forma musical es, precisamente, el contraste entre el instrumento solista y el *tutti*.¹⁸ Hacia mediados de siglo, el número de secciones del solo y del *tutti* se había estandarizado, y comúnmente se empleaban tres solos y cuatro secciones del *tutti*, mismas secciones que se observan en el *Allegro* de este *Concierto*. Otro elemento característico y que se había convertido en un estándar aceptado, es el empleo de tres movimientos: rápido-lento-rápido.¹⁹ El *Concierto en sol mayor* de Stamitz, sigue este mismo patrón de tres movimientos: *Allegro*, *Andante non troppo moderato* y *Rondo Allegro*.

El primer movimiento es un *allegro* de sonata en el que claramente se identifican sus partes: exposición, desarrollo y reexposición. En el desarrollo armónico Carl Stamitz emplea principalmente

¹³ Egon Wellesz, y F.W. Sternfeld, "The Concerto", en Egon Wellesz y F.W. Sternfeld (ed.), *New Oxford History of Music, The Age of Enlightenment 1745-1790*, Nueva York: Oxford University Press, 1973, p. 456.

¹⁴ Egon Wellesz, *op. cit.*, p. 461.

¹⁵ *Ibid.* p. 463.

¹⁶ Bärbel Pelker, "Carl (Philippe)", en Ludwig Finscher (ed.), *op. cit.*, pp. 1306-1310.

¹⁷ El concierto para instrumento solista tiene sus orígenes en la *sonate concertate*, en la que participaba un grupo de instrumentos con algunos pasajes para el solo, que generalmente se destinaba a un violín. Posteriormente, durante el siglo XVIII un grupo de compositores venecianos logró un desarrollo de mucho mayor alcance en el concierto. En 1700 Albinoni publicó una colección de conciertos para violonchelo solista que reflejaban los manierismos de la sinfonía operística contemporánea y estaban diseñados en su mayoría en tres movimientos rápido-lento-rápido (véase Denis Arnold, Timothy Rhys Jones, en Alison Latham (coord.), *op. cit.*, p. 353).

¹⁸ Charles Rosen, *Sonata Forms*, Nueva York: W.W. Norton, 1988, p. 71.

¹⁹ Leon Stein, *Structure and Style, The Study and Analysis of Musical Forms*, Miami: Summy Birchard Inc., 1979, p. 163.

los grados de tónica, dominante, subdominante y sus relativos mayores y menores. El movimiento comienza con una doble exposición, la cual se caracteriza por una primer exposición de los temas A (ejemplo 1) y B por la orquesta, e inmediatamente inicia la segunda exposición de ambos temas a cargo del solista.

Durante la primera exposición, C. Stamitz utiliza el I, IV y V grados de la tonalidad de Sol mayor para el tema A, mientras que para el tema B cambia a la dominante, utilizando el I, IV y V grados. En la segunda exposición, que está a cargo del instrumento solista, comienza con la tonalidad de Sol mayor y posteriormente modula a mi menor, Re mayor y si menor. El carácter de ambos temas es distinto.

Ejemplo 1. Carl Stamitz, *Concierto en sol mayor para flauta y orquesta*, I movimiento, *Allegro*, compases 49 a 52.

Allegro

The image shows a musical score for the first movement of Carl Stamitz's Concerto in G major, measures 49 to 52. The score is for a flute and orchestra. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The instruments listed are Flauta, 2 Oboi ad lib., 2 Corni in G ad lib., Violín 1, Violín 2, Viola, and Violonchelo. The flute part is the most prominent, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The strings provide a rhythmic and harmonic accompaniment.

El tema A es muy enérgico y pomposo, mientras que el tema B (ejemplo 2) es mucho más melódico, *cantabile* y expresivo. El tema A es quien establece el carácter, no sólo del tema principal, sino de toda la obra. El contraste entre los dos temas —de carácter, tonalidad y melodía— es una de las características que eran comúnmente utilizadas a mediados del siglo XVIII y que eran utilizadas para diferenciar las formas contrapuntísticas anteriores, como la fuga y la *tocatta*, las cuales estaban basadas en un sólo motivo o sujeto.²⁰

²⁰ *Ibid.*, p. 104.

Ejemplo 2. Compases 84 a 87.

The image shows a musical score for measures 84 to 87. It consists of five staves: Flauta (Flute), Violín 1 (Violin I), Violín 2 (Violin II), Viola, and Violonchelo (Cello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Flute part is marked *dolce* and features a melodic line with slurs and accents. Violin I is marked *p* and plays a similar melodic line. Violin II is also marked *p* and plays a more sustained, lower melodic line. The Viola and Cello parts are mostly rests, indicating they are not playing in these measures.

Inmediatamente después de la segunda exposición hay un puente que conduce al desarrollo, éste último es 23 compases más corto que la exposición. La orquesta toca durante los primeros 22 compases del desarrollo y en seguida entra el instrumento solista. El comienzo del desarrollo está escrito en la tonalidad de Re mayor, tiene una estructura armónica que se mueve principalmente entre el I, IV y V grados y es interpretada por la orquesta. El material melódico empleado es similar al del tema B, cuyos primeros compases están escritos en Re mayor y posteriormente realiza una modulación a La mayor. A partir del compás 122 vemos la participación del solista quien elabora ágiles progresiones, unos compases más adelante regresa a la subdominante y volvemos a escuchar material melódico del tema B. A partir del compás 143, se observan modulaciones a tonalidades menores: si, mi y la y unos compases antes de iniciar la reexposición, el compositor, retoma la tonalidad de Sol mayor.

En el compás 176 inicia la reexposición en la tónica. Los primeros cuatro compases de la reexposición, que corresponden al tema A, son interpretados por la orquesta y en la segunda parte de tema A entra el solista. Después de presentarse el tema A, inicia una frase cadencial que tiene una duración de cuatro compases y conduce al tema B, en esta ocasión, en tónica. La reexposición se extiende hasta el compás número 214, que conduce a la Coda, escrita en Re mayor y compuesta por cinco compases. En seguida, está señalada la cadenza el cual es un elemento distintivo del concierto, que consiste en un “ pasaje sin acompañamiento y libre, con un estilo improvisado, basado en el material temático previamente

establecido y explotando la técnica del instrumento”,²¹ dicho en otras palabras, “la cadenza exhibe la personalidad y capacidad técnica del solista”.²² El último compás de la cadenza corresponde a I grado en segunda inversión que resuelve a la dominante. Posteriormente, inicia un breve pasaje compuesto de 12 compases, escritos para la orquesta y que concluyen el primer movimiento. La estructura del primero movimiento corresponde a la forma sonata (cuadro I).

CUADRO I
CARL STAMITZ,
CONCIERTO EN SOL MAYOR PARA FLAUTA Y ORQUESTA,
I MOVIMIENTO, ALLEGRO.

Exposición			Desarrollo	Reexposición		Coda		
99 compases			76 compases	39 compases		17 compases		
Tema A	p u e n t e	Tema B	Partes modulantes	Tema A	Tema B	5 cc.	c a d e n z a	12 cc.
G		D	G, D, a, b, e	G	G	G		

El segundo movimiento, *Andante non troppo moderato*, está escrito en Do mayor, con extensión corta y en un compás de 2/4. Se caracteriza por ser un movimiento de contraste con el primero, de gran expresividad y lirismo. Este movimiento presenta una estructura ternaria ABA’, y con una breve

²¹ *Ibid.*, p. 164.

²² N. Toff, *op. cit.*, p. 224. Es preciso hacer notar que la autora de este trabajo elaboró la cadenza, de acuerdo a los parámetros preestablecidos en esa época. Es decir, fue construida principalmente en las tonalidades de tónica y dominante, en el que se escuchan tanto motivos del tema A como del tema B, algunas escalas y progresiones que permiten escuchar las cualidades de la flauta.

introducción en la que únicamente interviene la orquesta. En su estructura armónica únicamente se utiliza el I y V grado de do mayor.

La parte A del *Andante*, está formada por tres frases de seis compases cada una, con su respectiva caída o resolución hacia el primer tiempo del siguiente compás, lugar en el que se emplea el trino²³. Durante el desarrollo de estas frases, tanto en la parte A como en la parte A', destaca la participación del solista con un desarrollo melódico amplio y muy expresivo. La primera frase de la parte A está escrita en Do mayor, siendo el I, IV y V los grados armónicos utilizados (ejemplo 3). La segunda frase modula a Re mayor, mientras que la tercer frase modula a Fa mayor.

Ejemplo 3. II movimiento, *Andante non troppo moderato*, compases 4 a 11.

The image displays a musical score for measures 4 to 11 of the second movement, *Andante non troppo moderato*. The score is written for five instruments: Flauta (Flute), Violín 1 (Violin 1), Violín 2 (Violin 2), Viola, and Violonchelo (Cello). The time signature is 2/4. The Flute part is the most prominent, featuring a trill (tr) in the first measure of the first system. The Violin 1 and 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Cello parts provide harmonic support with sustained chords and simple rhythmic figures.

²³ El trino es un adorno que consiste en una rápida sucesión alternada entre la nota principal y otra, que está de un semitono a un tono de distancia. Durante aquella época se acostumbraba comenzar el trino en la nota superior (véase Joachim Quantz, *On Playing the Flute*, London: Faber and Faber, 1976, pp. 101- 108).

The image displays a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in a single system with five staves. The Flute part features a trill (tr) in the second measure. The Violin 1 and Violin 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a sustained chord in the first measure, followed by a melodic line. The Violoncello part plays a bass line with a trill in the second measure.

A continuación se presenta la parte B que puede definirse como un brevísimo interludio compuesto por 5 compases únicamente. El solista no participa en la parte B y se emplea la dominante. En lo que respecta al desarrollo armónico, el compositor utiliza el I y V grados de la tonalidad.

En seguida, comienza A', sección formada por dos frases de 6 compases con sus respectivas caídas, de las cuales la primera está escrita en la menor y la segunda modula a Sol y a Fa mayor. La última frase de A', a diferencia de A, está compuesta por ocho compases, con su respectiva resolución en el primer tiempo del siguiente compás. Al finalizar esta tercera frase, hay una extensión escrita en la tónica e integrada por cinco compases y donde vemos el empleo de I, IV y V grados. Al concluir A', está señalada la *cadenza* y posteriormente la Coda. Aquí se reafirma la tónica y se utiliza el I, IV y V grados. El segundo movimiento puede resumirse de la manera señalada en el cuadro II:

CUADRO II
C. STAMITZ,
CONCIERTO EN SOL MAYOR PARA FLAUTA Y ORQUESTA,
II. MOVIMIENTO, ANDANTE NON TROPPO MODERATO.

Introducción	Parte A			Parte B	Parte A'			Coda	
4 compases	21 compases			5 compases	22 compases más 5 compases de la extensión cadencial			6 compases	
	1a. F r a s e 6 cc.	2a. F r a s e 6 cc.	3a. F r a s e 6 cc.	Interludio	1a. F r a s e 6 cc.	2a. F r a s e 6cc.	3a. F r a s e 8cc	c a d e n z a	
C	C	D	G	G	C	a	F	C	C

El tercer movimiento del *Concierto*, es un movimiento en el que se emplea la forma rondó²⁴, forma que se acostumbraba para el último movimiento de una obra. El empleo del compás de 2/4, le permite tener un carácter juguetón y alegre. Según la usanza de la época, la tonalidad empleada en las secciones A, es el de la tónica, mientras que en en las secciones B y C se modula a otras tonalidades. Este movimiento, que es anacrúsico, comienza con el tema principal o A (ejemplo 4) que está claramente expuesto por la orquesta y el solista durante los primeros 8 compases, es reexpuesto por el tutti.

²⁴ La palabra rondó, tiene su origen del francés “rondeau”, asociado a una forma con un estribillo recurrente. La forma rondó está integrada por dos secciones repetidas que se alternan con por lo menos dos episodios diferentes. Su representación esquemática más simple es: ABACA. Durante el clasicismo, se hizo característica del movimiento final de una obra de múltiples movimientos. En el rondó clásico, la sección A o “tema rondó”, se repite siempre en la tonalidad principal, mientras que los episodios modulan a tonalidades vecinas y pueden presentar temas diferentes en las nuevas tonalidades (véase G.M. Tucker y Nicholas Temperley, “Forma rondó”, en A. Latham (coord.), *op. cit.*, p. 608).

Ejemplo 4. III movimiento, *Rondo. Allegro*, compases 1 a 9.

The image displays two systems of a musical score for Example 4, measures 1 through 9. The score is written for five instruments: Flauta (Flute), Violín 1 (Violin 1), Violín 2 (Violin 2), Viola, and Violonchelo (Cello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system covers measures 1 to 4. The flute part begins with a melodic line in measure 1, while the strings provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The second system starts at measure 5, showing the flute playing a more active melodic line with slurs, while the strings continue their accompaniment.

En seguida hay una reexposición del tema A por el *tutti* en la tónica. El tema B (ejemplo 5), o comúnmente conocido como primer tema subordinado,²⁵ está escrito en la tonalidad de la menor y modula a Re mayor. Tiene un carácter más fluido que se obtiene a partir del uso de tresillos en el solista.

²⁵ Leon Stein, *op. cit.*, p 88.

Ejemplo 5. Compases 45 a 53.

The image displays two systems of a musical score for measures 45-53. The top system includes parts for Flauta, Violín 1, Violín 2, Viola, and Violonchelo. The bottom system includes parts for Fl. (Flute), Vln. 1, Vln. 2, Vla. (Viola), and Vc. (Violonchelo). The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The flute part features a melodic line of eighth-note triplets. The string parts consist of sustained notes with long slurs, indicating a harmonic accompaniment.

La segunda aparición de A se encuentra en el compás 74, con una estructura idéntica a la del inicio. A continuación, se expone el tema C, que es más extenso que que A y B y que de acuerdo a la costumbre de la época tiene una forma de canción. La sección C se caracteriza por tener un carácter danzante, que se obtiene a partir de empleo del compás de 3/4 y cuyo desarrollo armónico se realiza en la subdominante, con modulaciones a Sol mayor. Inicia con un primer periodo de ocho compases, cuyo tema se desarrolla en la parte solista (ejemplo 6), y en seguida lo repite el *tutti*.

Ejemplo 6. *Grazioso*, compases 106 a 114.

The image displays two systems of musical notation for Example 6, measures 106-114. The first system includes staves for Flauta, Violín 1, Violín 2, Viola, and Violonchelo. The Flauta part is the most prominent, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violín 1 and Violín 2 parts provide harmonic support with various rhythmic patterns. The Viola and Violonchelo parts are mostly silent, indicated by rests. The second system continues the Flauta part with a more complex melodic line, while the Violín 1 and Violín 2 parts continue their respective parts. The Viola and Violonchelo parts remain silent.

Al concluir C, regresa el tema A en la tónica, en esta ocasión de manera más breve, de tal modo que en los primeros ocho compases interviene la flauta y en los siguientes ocho, el *tutti*. En seguida y a diferencia de la primera exposición de A, se expone al tema de A' en la tonalidad de sol menor y con algunas modificaciones rítmicas.

A partir del compás 225, se desarrolla la Coda y define la tonalidad de Sol mayor. La flauta interpreta dieciseisavos, con los que se percibe mayor velocidad y movimiento. Al final, la flauta, tiene un material melódico similar al del tema A, hasta que finalmente llega a un silencio, y la orquesta

concluye el movimiento. En seguida se presenta un cuadro con la forma rondó de este tercer movimiento (cuadro III):

CUADRO III
C.STAMITZ
CONCIERTO EN SOL MAYOR PARA FLAUTA Y ORQUESTA
III. MOVIMIENTO, RONDO ALLEGRO

Tema A	Tema B	Tema A	Tema C	Tema A		Coda
16 cc.	29 cc.	16 cc.	59 cc.	16 cc.	36 cc.	82 cc.
G	a/C	G	C	G	g	G

Esta obra representa un reto importante para el flautista ya que para obtener una adecuada interpretación, es necesario conocer el estilo en el que se escribió. Para ello, es recomendable acercarse a tratados como el de Joachim Quantz, en el que se describe detalladamente, el gusto y la interpretación musical que se empleó durante el siglo XVIII. Es importante recordar que el intérprete tiene la obligación de interpretar cada obra, con el mayor número de herramientas posibles —estudio histórico, social y estético de la obra— sin dejar atrás el buen gusto.

Ésta obra es un muy hermoso ejemplo de una pieza preclásica, que no es frecuentemente programada, y que debería ser considerada de importancia dentro del repertorio flautístico. Además, considero que la elaboración de la cadenza por el flautista²⁶, es un muy buen ejercicio que le permite estar en mayor contacto con las normas de composición de la época y como explotar las posibilidades de su instrumento.

El *Concierto en sol Mayor* de Stamitz presenta algunas dificultades técnicas, especialmente en pasajes rápidos, en los que se recomienda estudiar con velocidades progresivas, de lento a rápido y viceversa. También es muy útil estudiar los pasajes complicados con diversos ritmos y así obtener una óptima coordinación de los dedos.

²⁶ Algunos investigadores consideran que la *cadenza* no siempre se improvisada, sino que era previamente elaborada por el intérprete (véase Egon Wellesz, *op. cit.*, p. 440).

PHILIPPE GAUBERT

(1879-1941)

TERCERA SONATA PARA FLAUTA Y PIANO

A finales de siglo XIX y principios del siglo XX Europa es abatida por relevantes movimientos sociales, políticos y económicos y en un breve lapso de tiempo nos muestra dos sentimientos opuestos: por una parte un gran optimismo —al finalizar la guerra franco-prusiana en 1871—, y una manifiesta desilusión e insatisfacción en las corrientes artísticas de fin de siglo. Esta polarización de emociones se debe, en parte, a los increíbles desarrollos científicos, tecnológicos e industriales que se realizaron a finales del siglo XIX, y por otra, a las fuertes tensiones internacionales que desembocaron en dos terribles guerras mundiales con fatales consecuencias: inimaginables pérdidas materiales y humanas. Esta inconformidad y malestar social se reflejó en el quehacer artístico del momento. En relación a la producción artística de esta época, Robert Morgan comenta que, “quizá, fueron las obras de arte que se realizaron en los años correspondientes al cambio de siglo las que mejor reflejaron las desilusiones e insatisfacciones que se escondían debajo de una apariencia civilizada y la determinación a romper con los convencionalismos de un modo de vida viejo y agonizante”.²⁷

Durante el siglo XIX algunas características que se desarrollaron en el ámbito social, político y económico se vieron reflejadas en la creación musical. Una de éstas es la relativa a la preocupación por una identidad nacionalista, principalmente en los países germánicos, en Italia y en menor medida en Francia.²⁸ Como consecuencia de las nuevas condiciones económicas, demográficas y tecnológicas hubo un aumento en el público aficionado a la música.²⁹ Además, la música, particularmente en Francia, se había convertido en una actividad más democrática y pública al tiempo que, se construyeron más teatros, por lo que el número de conciertos había aumentado. Finalmente, gracias a la postura independiente que ocupó la música, permitió que los compositores actuaran cada vez de manera más libre y realizaran sus obras basadas en su propia conciencia. En este sentido, el arte de la música sirvió como medio de expresión personal y asumió su papel de símbolo de individualidad.³⁰

²⁷ Robert P. Morgan, *La música del siglo XX*, Madrid: Akal Música, 1999, p. 29.

²⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁹ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Nueva York: Oxford University Press, vol. 3, 2005, p. 251.

³⁰ R. Morgan, *op. cit.*, p. 22.

En vista de que la música de principios del siglo XX está estrechamente vinculada con la música que se desarrolló durante un siglo anterior, estaremos haciendo referencia a ambos periodos, con objeto de obtener un mejor entendimiento de su desarrollo y evolución. Estéticamente hablando, la música del siglo XIX corresponde al romanticismo, tenencia en que es notoria una expresión más personal y se defiende lo individual en contraposición a lo universal. Ahora bien, al referirnos a la música desde un punto de vista de su desarrollo, la música del siglo XIX está estructurada bajo la práctica de la tonalidad que, de acuerdo con R. Morgan, se entiende tanto como un “sistema en el cual los tonos están organizados de forma que un tono concreto predomina sobre el resto formando un centro y el resto de los tonos ocupa una posición concreta...”, como a los tipos de ritmos y estructuras que se desarrollaron en relación a este sistema.³¹ Además dentro de el sistema tonal, la modulación³² “permitió a los compositores crear estructuras musicales largas y autónomas que fueran lógicas tanto en su construcción como en su sentido”³³. La modulación se fue haciendo cada vez a regiones más lejanas, con lo que se obtuvo una armonía más movida.

A mediados de siglo, se observa el uso del cromatismo y de la disonancia relacionados con la expresividad de la música, en donde ambos recursos no eran más la excepción, sino la regla dentro de la composición.³⁴ Otro importante desarrollo de la música del siglo XIX, fue el “hecho de que los centros tonales llegaron a ser definidos por la implicación que conllevaban en lugar de por su desarrollo real”, es decir, que la propuesta tonal estaba dirigido hacia cierto final pero éste no llegaba y se producía un tipo de tonalidad “suspendida”.³⁵ Surgió un nuevo ideal de la forma musical como un proceso o evolución de la música, a diferencia de la forma que prevaleció en el clasicismo y en la que se observa como una interacción entre unidades bien definidas. Hacia finales del siglo hubo un decaimiento en la composición tonal y se comenzó con la utilización de formas modales y cromáticas. Esta serie de importantes cambios se vio directamente reflejada en la creación musical del siglo XX, con una estética y técnicas de creación diferentes a las de un siglo anterior. Uno de los cambios técnicos más significativos, y de los que hemos hecho mención, es el rompimiento con el sistema tonal tradicional introducido por Arnold Schönberg en 1907.³⁶

³¹ R. Morgan, *op. cit.*, p.18.

³² Modulación es un recurso mediante el cual se abandona una tonalidad para entrar en otra (véase Jonathan Dunsby, “Modulación”, A. Latham (coord.), *op. cit.*, p. 971).

³³ R. Morgan, *op. cit.*, p. 18.

³⁴ *Ibid.*, p. 19.

³⁵ *Ibid.*, p. 20.

³⁶ N. Toff, *op. cit.*, p. 19.

En Francia la creación de la Sociedad Nacional de Música en el año de 1871 por jóvenes músicos como Camille Saint-Saëns (1835-1921), Emmanuel Chabrier (1841-1894) y Gabriel Fauré (1862-1918), fue de gran importancia para el desarrollo de la música francesa, ya que su objetivo era resucitar la música absoluta³⁷ y prohibir las obras del pasado artístico francés.³⁸ Uno de los compositores de mayor importancia en este grupo fue Claude Debussy (1862-1918), quien tuvo una fuerte influencia de E. Chabrier y G. Fauré. Su música se caracterizó por una distinta aproximación a la escala, la armonía y a la tonalidad. Una de las obras que marcan la autonomía de la música francesa, es su ópera *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy.³⁹

A finales del siglo XIX la escuela francesa de flauta⁴⁰ obtiene un reconocimiento internacional, ya que existe una considerable emigración de flautistas franceses hacia los Estados Unidos de América, en donde se fundó una segunda escuela francesa de flauta transversa. Entre algunos de los flautistas emigrantes se encuentran alumnos de Philippe Gaubert, tales como: André Maquarre (1898-1918), Daniel Maquarre (1795-1925), Georges Barrère (1876-1944) y Georges Laurent (1886-1964). Se puede decir que la escuela francesa se caracteriza por tener un “tono metálico, puro, dulce y sobre todo refinado.”⁴¹ Se escucha mayor calidad que cantidad de sonido, es siempre elegante y con una articulación variada.

Es pertinente mencionar en esta relación que durante el siglo XIX persistieron dos escuelas en torno a la construcción y fabricación de la flauta transversa: la primera de ellas, la llamada tradicional, en la que no estaban muy alentados a realizar grandes cambios a la flauta, y la segunda, encabezada por Theobald Boehm (1794-1881) que se distinguió por tener un pensamiento más vanguardista proponiendo la realización de perforaciones para cada semitono con objeto de mejorar el mecanismo y obtener una digitación adecuada. Para el año de 1838, estas modificaciones tuvieron éxito y, consecuentemente, la flauta de Boehm fue oficialmente introducida al Conservatorio de París. Posteriormente, otros constructores añadieron pequeños cambios al instrumento de este modelo y fue, sin duda, el más popular entre los flautistas franceses e ingleses, ya que para principios del siglo XX

³⁷ La música absoluta se define como la música instrumental escrita sin otra intención que la música en sí y que debe apreciarse como tal, a diferencia de la música “programática” (véase “Absolut music”, A. Latham (coord.), *op. cit.*, p. 27).

³⁸ R. Morgan, *op cit.*, p. 58.

³⁹ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁰ Las raíces de la escuela francesa de flauta datan de dos siglos atrás y son visibles en Jaques-Martin Hotteterre (1673-1763) con su relevante tratado sobre *Principios de la flauta transversa* (París, 1707). Es hasta el año de 1795 cuando esta escuela se institucionaliza al crearse el Conservatorio de París (véase N. Toff, *op.cit.*, p. 101).

⁴¹ *Ibid.*, p. 100.

aún no era común en países como Alemania, Italia o Rusia.⁴² El sistema de llaves abiertas, fue un sistema introducido por el francés Clair Godfroy a la flauta de Boehm. Philippe Gaubert fue el primero en emplear una flauta con este sistema, razón por la que aumentó la popularidad de la flauta con el sistema de llaves abiertas.

Philippe Gaubert (imagen 1) nació en Cahors, Francia, el 4 de julio de 1879. Proveniente de una familia modesta y cuyos padres tuvieron una gran inclinación musical, inicia sus estudios en el Conservatorio de París con Paul Taffanel⁴³ (1844-1908), quien fue uno de los flautistas más prominentes de su época y a quien se le atribuyó haber fundado la escuela francesa de flauta.⁴⁴ Con sólo dos años en su clase P. Gaubert, ganó el Primer Premio de Flauta en el Conservatorio (imagen 2).⁴⁵



Imagen 1. Philippe Gaubert, Paris, 1910, Biblioteca Nacional de Francia (<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb396055932>).

⁴² N. Toff, *op. cit.*, pp. 50-60.

⁴³ P. A. Peterson opina que una de las características que distinguen a Paul Taffanel como flautista son la calidad y cantidad de tono y su fina técnica (véase, Penelope Anne Peterson: *Philippe Gaubert (1879-1941): His life and contributions as flutist, editor, teacher, conductor and composer*, ms, Ann Arbor: University of Maryland, 1983, p. 6).

⁴⁴ Patrick W. Marriott, *Gaubert Vivant!*, Lexington: Create Space, 2010, p. 2.

⁴⁵ *Le Ménestrel*, año LX, núm. 31, Paris, 5 de agosto de 1894, p. 247.

— Voici les résultats des concours d'instruments à vent, les derniers de la série des concours publics du Conservatoire, qui ont eu lieu lundi et mardi derniers. Le jury était composé de MM. Ambroise Thomas, président, Théodore Dubois, Joncières, Emile Jonas, Raoul Pugno, Wettge, Barthe, Turban et Madier de Montjau :

FLUTE. — Professeur : M. Taffanel. Morceau du concours : Concerto de Ferdinand Langer. Morceau à lire à première vue de M. Vidal.

1^{er} prix : MM. Gaubert et Deschamps.

2^e prix : M. Leduc.

1^{er} accessit : MM. Grenier et Barrère.

2^e accessit : M. Stenosse.

— Professeur : M. Gillet. Morceau du concours : 1^{er} concertino

Imagen 2. S.A., “Résultats des concours d’instruments a vent”, *Le Ménestrel*, año LX, núm. 31, París, 5 de agosto de 1894, p. 247.

A la edad de 16 años, P. Taffanel lo recomendó para la posición de flauta principal en la orquesta de la Ópera de París,⁴⁶ puesto que rápidamente obtuvo.⁴⁷ Estando como alumno en la cátedra de Lenepveu, participó en el concurso de fuga y ganó el Primer Premio del Conservatorio de París .⁴⁸ Gracias a su excelente resultado, un año más tarde es invitado para concursar en el muy conocido y afamado Gran Premio de Roma de composición (*Prix de Rome*), del cual resulta ganador del segundo primer premio en el año de 1905 (imagen 3),⁴⁹ con su obra *Médora Cantante*, cantata lírica para tres voces y orquesta.⁵⁰

PARIS ET DÉPARTEMENTS

Voici les résultats du Concours de Rome, dont le jugement a été rendu hier samedi, à l'Institut, par l'Académie des Beaux-Arts, toutes sections réunies :

1^{er} premier grand prix : M. Gallois.

2^e premier grand prix : M. Marcel Rousseau.

1^{er} deuxième grand prix : M. Gaubert.

2^e deuxième grand prix : M. Dumas.

Imagen 3. S.A., “Paris et départements”, *Le Ménestrel*, año LXXI, núm. 27, París, 2 de julio de 1905, p. 215.

⁴⁶ P. A. Peterson comenta que “ como su maestro Taffanel, Gaubert y Barrère desarrollaron un entendimiento y apreciación de la voz durante su estancia como flautistas en la orquesta de la Opera [...]el particular estilo fluido, vocal y frecuentemente decorado que desarrollaron se convirtió en un elemento característico de la escuela francesa de la flauta” (véase Penelope Ann Peterson Fischer, *op. cit.*, p. 18).

⁴⁷ P. W. Marriott, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁸ *Le Ménestrel*, año LXIX núm. 28, París, 12 de julio de 1903, p. 223.

⁴⁹ *Le Ménestrel*, año LXXI, núm. 27, París, 2 de julio de 1905, p. 215.

⁵⁰ P. A. Peterson, *op. cit.*, p. 6.

Gaubert, en su carrera como instrumentista, además de obtener el puesto de flautista en la orquesta de la Ópera de París de 1901 a 1919,⁵¹ también lo obtiene en la orquesta de la *Société des Concerts du Conservatoire*.⁵² En 1904⁵³ concursó y gana el puesto de segundo director de la orquesta de la *Société des Concerts du Conservatoire*, siendo el asistente de George Marty⁵⁴ y André Messager, y para el año de 1919, es designado director de la misma orquesta.⁵⁵ En octubre de ese mismo año es nombrado profesor de la cátedra de flauta transversa del Conservatorio de París (1920-1931) (imagen 4), reemplazando a Adolphe Hennebains (1862-1914) y en 1920 es designado director de la Ópera de París.⁵⁶



AU CONSERVATOIRE

Par arrêts du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts en date du 22 octobre 1919, ont été nommés professeurs titulaires au Conservatoire National de Musique et de Déclamation :

Classe de flûte : M. GAUBERT (Philippe), en remplacement de M. Hennebains, décédé.

Imagen 4. *Le Ménestrel*: S.A., "Au conservatoire", año LXXXI, núm. 3, París, 31 de octubre de 1919, p. 26.

D. Kern Holoman menciona que P. Gaubert, en su desempeño como director (imagen 5), lo caracteriza una técnica disciplinada en los ensayos, discreción en sus gesticulaciones en presentaciones públicas y un amplio repertorio que incluye Beethoven y se extiende hasta la música contemporánea.⁵⁷

⁵¹ Al estallar el conflicto armado por la Primera Guerra Mundial, entre el año de 1915 y 1917, Philippe Gaubert permaneció fuera de la orquesta, ya que estuvo enlistado en la Armada Francesa.

⁵² La *Société des Concerts du Conservatoire*, estuvo unida por 140 temporadas y se disolvió el 21 de junio de 1967 para dar origen a la actual Orquesta de París. Presentaron alrededor de 3000 conciertos ante, alrededor de 2.5 millones de escuchas (véase D. Kern Holoman, *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828-1967*, Berkeley: University of California Press, 2004, pp. 6-7).

⁵³ P. A. Peterson, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁴ Con Matry la Sociedad de Concursos abrió sus puertas a las nuevas obras (véase Roman Rolland, *op. cit.*, p. 191).

⁵⁵ Gaubert permaneció en la *Société des Concerts du Conservatoire* por más de 35 años, de los cuales 19 años desempeñó el cargo de director.

⁵⁶ *Ibid.* p. 388.

⁵⁷ D. K. Holoman, *op. cit.*, p. 390.



Imagen 5. Philippe Gaubert, 1910, en el aula de estudio, Biblioteca Nacional de Francia.

A sus cuarenta años de edad, Gaubert era un músico muy reconocido en París y, de acuerdo a Charles Tournemire, contaba con tres muy importantes reconocimientos: “profesor de flauta en el Conservatorio, primer director de la Ópera y de la Société des Concerts.”⁵⁸ En el año de 1921, el Ministerio de las Bellas Artes de París, por sus logros como músico, le otorgó un reconocimiento como músico caballero de la Legión de Honor.

Gaubert siendo una destacada figura musical y sobresaliente flautista, le fueron dedicadas varias obras por diversos compositores, entre los que se puede mencionar a: Florent Schmitt (*Scherzo-Pastorale*, 1899), Alfredo Casella (*Barcarola et scherzo*, 1903), Max d’ Ollone (*Andante et allegro en style ancien*, 1906), Paul Taffanel (*Andante Pastorale et scherzettino*, 1907), Marc Delmas (*Incantation et danse*, 1924), Albert Roussel (*Mr. de la Péjaudie* of “*Joueurs de flûte*, 1924), Gabriel Grovlez (*Romance et scherzo*, 1927) y Henri Busser (*Andalucía sur des thèmes Andalous*, 1933).

Uno de las más grandes legados de Gaubert en el ámbito académico-flautístico fue la creación del *Méthode complète de flûte* elaborado en colaboración con Paul Taffanel⁵⁹ y publicado por Alphonse Leduc en el año de 1923.⁶⁰ Además revisó y editó el *Célèbre Méthode Complète de Flûte* de François Devienne (1759-1803) publicado en 1794 y lo adoptó al sistema Boehm de la flauta, ya que el original estaba elaborado para la flauta de una llave. Philippe Gaubert realizó una serie de transcripciones para flauta y piano que comenzó alrededor de 1910 y fue concluido por Marcel Moyse (1867-1984). Éste

⁵⁸ P. A. Peterson, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁹ De acuerdo a Marcel Moyse, el material contenido en el *Método Completo de Flauta* fue elaborado por Taffanel, Gaubert únicamente fue el responsable de poner el material en orden y representar las ideas de su maestro (véase P. A. Peterson, *op. cit.*, p.118).

⁶⁰ Este método hoy en día sigue siendo indispensable entre los flautistas.

último fue uno de los más destacados alumnos de P. Gaubert y le sucedió en la sección de flautas de la *Société des Concerts* y como profesor en el Conservatorio. Estando en el Conservatorio, Philippe Gaubert elaboró varias piezas para los concursos, no sólo para flauta, sino para otros instrumentos. Su actividad como compositor continuó casi hasta sus últimos días. Entre 1908 y 1939 Gaubert se destaca por la creación de obras orquestales, a saber: *Rhapsodie sur des thèmes populaires* (1908), *Poème Pastorale* (1910), *Le Cortège d' Amphitrite* (1911),⁶¹ *Fantasie pour violon et orchestre* (1930), *Freseques* (1924), *Concerto pour violon et orchestra* (1930), *Le Chants de la mer* (1929), *Au pays Basque* (1930), *Extase* (1931), *Les Chants de la terre* (1931), *Symphonie en fa* (1936), *Divertissement sur un choral* (1938) y *Poème des champs et des villages* (1939), entre algunas más. Su música de cámara ⁶² está escrita principalmente para flauta y piano —La Primera Sonata data de 1918 y está dedicada a Paul Taffanel, mientras que la Segunda es de 1952 y la dedicó a su alumno Marcel Moyse —, aunque también incluye obras para oboe y piano; flauta oboe y piano; piano; corno y piano; clarinete y piano; arpa; flauta, violín y piano; flauta, violonchelo y piano; viola y piano, entre otros. Su repertorio de música escénica cuenta con dramas líricos y ballets, en donde varios de los textos fueron escritos por poetas y escritores franceses. Sus obras vocales escritas entre 1906 y 1938 se caracterizan por estar inspiradas en los poemas de las siguientes escuelas literarias: parnasiana (1866), simbolista, naturalista y neoclásica (1890).⁶³ Composiciones que representan a este grupo podemos mencionar: *Parfum* (1906), *Mon desir* (1907), *Soir Païen* (1909), *Trois melodies* (1912), *Elégie* (1924), *Le Cyprés* (1926), *Inscriptions pour les portes de la ville* (1934)⁶⁴ y *Chansons pour me consoler d'être heureux* (1938).

El profesor Fenwick Smith del Conservatorio de New England en relación a la forma de componer de Gaubert comenta que “ a pesar de que Gaubert tenía una fuerte influencia de Fauré, pronto incorporó las innovaciones de Claude Debussy y Maurice Ravel en algunas de las obras para flauta, tales como *Soir Païen*, *Médailles antiques* y *Deux Esquisses* [...] Gaubert creó, casi solo, un repertorio de sonatas, música de cámara y pequeñas piezas que reflejan la revolución en la manera de tocar la flauta, iniciado por la obra *Prélude á l'après-midi d'un faune* de Debussy”.⁶⁵

⁶¹ De acuerdo a Kern Holoman, esta obra orquestal, fue la que tuvo el mayor éxito y estuvo inspirada en un poema de Albert Samain de 1911 (véase, D. K. Holoman, *op. cit.*, p. 390).

⁶² La obra de Gaubert tiene una gran influencia de Gabriel Fauré, sobretodo en la música de pequeño formato (véase P. Peterson, *op. cit.*, p.149).

⁶³ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁴ Patrick Marriott comenta que esta obra “marca tanto su evolución al neoclasicismo como su relajamiento a las inhibiciones académicas: una es actualmente la música de las películas” (véase, P. W. Marriott, *op. cit.*, p. 30).

⁶⁵ *Idem.*

Gaubert dejó una considerable cantidad de grabaciones tanto transcripciones como obras originales para flauta de Johann Sebastian Bach (1685-1750), Frederick Chopin (1810-1849), C. Debussy, Franz Doppler (1821-1883), C. Saint-Saëns y obras de su propia autoría. Además durante su estancia como director de la Orquesta del Conservatorio, realizó grabaciones de obras de Georges Bizet (1838- 1875), E. Chabrier, C. Debussy, Paul Dukas (1865-1935), Duparc (1848-1933), G. Fauré, Jaques Ibert (1890-1962), Vincent d'Indy (1851-1931), Maurice Ravel (1875-1937) y C. Saint-Saëns.⁶⁶

La *Tercera Sonata* fue escrita y publicada por Heugel en el año de 1934 y con una dedicatoria a Jean Boulze, quien fue flautista solo de la *Opéra et des Concerts Lamoureux*.

La *Tercer Sonata* está formada por tres movimientos: I. *Allegretto (pas trop vite)*, II. *Intermède pastoral* y III. *Final (Joyeux-Allegretto)*, durante los cuales se desarrolla una melodía transparente, muy detallada, delicada y de gran lirismo. El primer movimiento tiene un compás de 3/8 y una estructura A - B - A' - B' Coda y está escrita en la tonalidad de Sol mayor. Este primer movimiento tiene indicaciones dinámicas y de agógica muy precisas, que le dan sutiles cambios de color en la melodía e inesperados cambios armónicos y temáticos.

La sección A abarca del compás 1 al 66 y está integrada por tres periodos en los que observamos dos semi-frases (a) y (b) con líneas melódicas muy bien definidas. Estos periodos están elaborados en tonalidades mayores no muy cercanas. La primera presenta una extensión de ocho compases e introduce un tema que estará presente a lo largo del primer movimiento y cuya melodía se encuentra en la flauta. Se trata de una melodía a velocidad moderada y de manera paulatina va ascendiendo hasta llegar al agudo de la flauta y se caracteriza por tener un tema muy *cantabile* y con mucha gracia. La segunda semi-frase de (b) se extiende por otros ocho compases y destaca una melodía más ágil, pero con un carácter muy parecido a la anterior. Durante todo el periodo, el piano actúa como acompañamiento y realiza figuras rítmicas en seis dieciseisavos que le dan gran movilidad y deja bien claro la tonalidad de Sol mayor. El compositor continúa con un material modulante de transición y utiliza la tonalidad de La bemol mayor. En este momento, la flauta de manera ágil toca seis dieciseisavos que en primera instancia, van ascendiendo con un marcado *crescendo* pero inmediatamente descienden con un marcado *diminuendo*, lo que le da un gran sentido de agilidad, movimiento y da la impresión de un momento fugaz y de retorno. El piano presenta acordes en cada

⁶⁶ P. Marriott, *op. cit.*, p. 39.

compás, dando la base armónica de la melodía en la flauta y con el *ritardando* y el *pianissimo* marcado al final de esta sección modulante, conduce a la reexposición del primer periodo (ejemplo 1).

Ejemplo 1. Philippe Gaubert, *Tercera Sonata*, I movimiento, *Allegretto*, compases 1 a 16.

The musical score consists of four staves. The top staff is for Flauta (Flute), the second for Piano, the third for Fl. (Flute), and the fourth for Pno. (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Allegretto (pas trop vite)'. The piano part features a steady accompaniment of chords and arpeggios. The flute parts play a melodic line that is re-exposed at the end of the section. The score concludes with a cadential extension.

La reexposición es casi idéntica, con algunos pequeños cambios en la segunda mitad de la segunda semi-frase (b).

El tercer periodo, a pesar de no ser idéntico a los anteriores, sigue presentando tanto el material rítmico-melódico de la semi-frase (a) como de la semi-frase (b), sin embargo, ahora teniendo como centro tonal a La bemol mayor. Al final se presenta un material modulante con una extensión cadencial. La sección B, comprende del compás 67 al 130 y está indicada como un movimiento un poco menos vivo y expresivo. En la sección B se desarrolla un tema en cinco compases, el cual va variando de extensión a lo largo de la sección y es presentado durante seis veces. En algunas ocasiones el tema es expuesto por la flauta, en otras por el piano y en otras por ambos. Lo característico de este tema es que se presenta en diversas tonalidades empezando por do menor y mi bemol menor y por ser un tema más tranquilo, muy *cantabile* y muy expresivo. En el compás 108 hay una indicación de menos vivo y el piano hace alusión al tema B, mientras que la flauta de manera ágil comienza a descender por grados conjuntos y nuevamente asciende. A pesar de ser un fragmento menos rápido, las figuras rítmicas de la flauta, lo hacen percibirse con gran agilidad y vigor hasta que en el compás 111, la flauta cambia

drásticamente de patrón rítmico y toca negras con punto dándole nuevamente mayor quietud. En estos compases se observa una modulación a Re bemol mayor y al final se retoma el tema de B (ejemplo 2).

Ejemplo 2. Compases 67 a 71.

The image shows a musical score for Flute and Piano, measures 67 to 71. The score is in 3/8 time and B-flat major. The Flute part is marked 'un peu moins vite' and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano part is also marked 'un peu moins vite' and features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

La sección A' está comprendida del compás 130 al 174, se caracteriza por estar formada por dos periodos. En el primer periodo vemos el regreso de A, con sus dos semi-frases (a) y (b), siendo la primera de ellas iguales a las de A, mientras que la segunda (b) está expuesta por el piano y con modificaciones.

El segundo periodo se caracteriza por el regreso de A en la tónica, en la que la flauta repite de manera idéntica la semi-frase (a). En la segunda semi-frase, el tema es presentado por el piano y en una extensión de cuatro compases.

La última sección o B' comienza en el compás 170, lugar en que la flauta retoma el tema presentado en la sección B en seis compases y notoriamente modificado. En este momento, modula a *si* mayor. En seguida, da inicio la Coda, con un material muy ágil en la flauta —con material ornamentado en tresillos— y nuevamente regresando a la tonalidad original. En los últimos cuatro compases vemos una extensión por la repetición de la tónica. A continuación se representa un cuadro en que se sintetiza la estructura de este primer movimiento (cuadro I):

CUADRO I
PHILIPPE GAUBERT
TERCERA SONATA PARA FLAUTA Y PIANO
I MOVIMIENTO, ALLEGRETTO

	A					B				A'			B'	Coda
Número de compases	65 cc.					63 cc.				40 cc.			6 cc.	21 cc.
Tonalidad	G 16 cc.	m a m t o e d r u i l a a l n t e	G 16 cc.	E c x a t d e e n n s c i i ó a n l 2 cc.	Ab 14 cc.	c	eb	c	eb	Db	m a m t o e d r u i l a a l n t e	G 15 cc.	B	G

El segundo movimiento, *Intèrmede pastoral*, es más lento y contrasta con el primero. Inicia con un *Très modéré* o muy moderado en una armadura de 4/4 y en la tonalidad de *re* mayor. Tiene una estructura ternaria A-B-A . La primera sección está formada por tres periodos de los cuales los dos primeros son de ocho compases y el tercero de seis. El primero de ellos está formado por dos semi-frases de cuatro compases: (a) y (b). En la primera la flauta introduce un motivo rítmico-melódico característico de este movimiento, mientras que el piano va tocando acordes que establecen la tonalidad de *re* mayor. La melodía es muy calmada, directa y rápidamente se desarrolla en forma cadencial. La segunda semi-frase está formada por cuatro compases y presenta en la línea melódica de la flauta, un tema diferente, formado de seisillos y nonillos que le dan mayor dinamismo y agilidad a la frase.

El segundo periodo hace una repetición del la semi-frase (a), haciendo algunas modificaciones en el piano, y en tanto que la semi-frase (b) sigue teniendo la característica de ser muy ágil y movida, el piano va tocando las mismas figuras rítmicas de la flauta.

Durante el tercer periodo es el piano quien inicia con la semi-frase (a), en esta ocasión en la tonalidad de *si* mayor. Se suprime la frase (b) y a cambio se desarrolla una extensión cadencial de dos compases (ejemplo 3).

Ejemplo 3. II movimiento, *Intérmede pastoral, Très modéré*, compases 1 a 4.

The image shows a musical score for the first four measures of a piece. The top staff is for the Flute (Flauta) and the bottom staff is for the Piano. Both are in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked 'Très modéré'. The flute part begins with a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, C5, D5, E5, and F5. Dynamics include 'mf calme', 'f', and 'p'. The piano part provides harmonic support with chords and single notes in both hands.

La sección B se ubica entre el compás 24 al 58 y está formada por tres periodos, en los que sobresalen patrones ágiles en seisillos en la parte de la flauta, en ocasiones alternándose con el piano y en algunas frases sobresaliendo pequeños fragmentos con motivos rítmicos-melódicos de la semi-frase (a) de la sección A. Esta alternancia de seisillos entre la flauta y el piano, establecen un diálogo ágil, dinámico y de gran fuerza entre ellos.

El primer periodo está formado por ocho compases, en los que la flauta realiza patrones de seisillos (ejemplo 4), mientras que el piano introduce una melodía en negras y octavos y establece la tonalidad de Si mayor.

Ejemplo 4. Compás 24.

The image shows a single measure of music for the Flute. It is in D major (two sharps) and 2/4 time. The melody consists of sixteenth notes (seisillos) in the following sequence: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The measure is divided into two groups of sixteenth notes, each marked with a '6' below the staff.

En el segundo periodo se modula a La bemol mayor y se vuelve a presentar el mismo motivo rítmico-melódico tanto en la flauta como en el piano en un tempo más animado y finalizando con una escala en la flauta que conduce el tercer periodo.

El tercer periodo de B rompe con la estructura de los dos periodos anteriores y desarrolla células motivicas del primer periodo de B. Durante los primeros 12 compases la flauta presenta una melodía, con un carácter más tranquilo indicado como *calme*. En los últimos compases el piano retoma la idea melódica de la flauta hasta que ésta se queda en silencio y el piano concluye con esta idea musical con un *ritardando*.

En la parte A' se retoma la semi-frase (a) en la flauta de una manera idéntica al del inicio, mientras que el piano realiza una serie de patrones en seisillos que nos recuerdan al material melódico de la flauta en

la sección B. La segunda semi-frase de A', es similar a la de A, pero en esta ocasión con la sensación conclusiva del movimiento. La estructura de este movimiento se resume en el siguiente cuadro (cuadro II):

CUADRO II
II MOVIMIENTO, INTERMÈDE PASTORAL

	A			B			A		
Número de compases	23 cc.			35 cc.			11cc.		
Tonalidad	D 9cc.	D 8 cc.	B 6 cc.	B 8 cc.	Ab 8 cc.	B 18 cc.	D 8 cc.	D 8cc.	D p o s l u d i o

El tercer movimiento, *Final*, está indicado como *Joyeux-Allegretto* y tiene un compás de 2/4. Tiene una forma A- B - A' - B' -A' con Coda y está escrito en *sol* mayor. Este movimiento es un poco más movido que el primero y se caracteriza por presentar una melodía muy alegre, juguetona y con cambios marcados en su dinámica que va desde un *pianissimo* hasta un *forte*.

La sección A está formada por cuatro periodos irregulares. En el primer periodo se introducen dos temas: cada uno desarrollado en dos distintas frases (a) y (b) . Ambos temas se presentan primero en la flauta y con la particularidad de que el primer tema o tema principal es imitado por el piano a un compás de distancia (ejemplo 5). En la segunda frase (b) se desarrolla el tema secundario que, a diferencia de la primera, se denota un diálogo más juguetón entre el piano y la flauta y durante el cual se van intercalando motivos rítmicos acelerados con otros más tranquilos. En otras palabras, la flauta nos presenta un tema más ágil utilizando seisillos y escales ascendentes, mientras que el piano tiene un tema más tranquilo y melódico, éste mismo patrón melódico se intercambia entre las voces.

Ejemplo 5. III movimiento, *Final*, compases 1 a 9.

Joyeux-Allegretto

Flauta

Piano

p

p

f

f

En el inicio del segundo periodo se modula a *si* bemol mayor y se reexpone el tema principal y secundario. El tema secundario es expuesto por el piano con una modulación a *sol* bemol y armónicamente empleando el I, II7, V7 y II7 grados (ejemplo 6).

Ejemplo 6. Compases 10 a 18.

The image displays a musical score for Flute and Piano, measures 10 to 18, titled "Joyeux-Allegretto". The score is written in 2/4 time and the key of D major. The Flute part (top staff) features a melodic line with sixteenth-note runs and slurs, marked with a "6" in measures 10 and 14. The Piano part (middle and bottom staves) provides harmonic support with chords and triplets. The first system (measures 10-12) is marked *mf*. The second system (measures 13-15) includes a *p léger* marking in the right hand and a *p* marking in the left hand. The third system (measures 16-18) continues the melodic and harmonic development. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

En el tercer periodo hay una reexposición del tema principal y secundario, éste último desarrollado en la flauta y en la tonalidad de La mayor. Se inicia un episodio modulante que conduce a la sección B. Esta sección está indicada como un *un peu moins vite*, o un poco menos rápida, y expone un tema en un periodo de ocho compases, en primera instancia por el piano, y posteriormente por la flauta. La primera exposición del tema se introduce por el piano e inicia con un acorde de sexta de napolitano y se desarrollan progresiones de triadas de manera ascendente que conducen a la dominante de si menor. Durante la reexposición se mantiene una estructura armónica muy parecida a la anterior y modula a

distintas regiones hasta llegar a Si mayor. Esta sección se caracteriza por ser la más breve de todo el movimiento y por tener una melodía más apacible, descansada y con modulaciones a *re* mayor y a otras regiones menores que le dan una atmósfera más íntima (ejemplo 7).

Ejemplo 7. Compases 67 a 74.

La sección A' comienza con gran agilidad y dinamismo durante el que se reexpone el tema secundario de A en la flauta y en la tonalidad de Si mayor. Hay un regreso al diálogo dinámico y juguetón entre ambos instrumentos. Continúa el diálogo musical con la el tema secundario de A en la flauta en Fa sostenido mayor y con la imitación a un compás de distancia del piano. Finaliza con una sección episódica que conduce a al tema principal de A en la tónica, con la particularidad de que la flauta toca una octava más arriba que en su primer exposición. El piano realiza una imitación pero ahora seis compases más adelante. En seguida y como en el inicio, se expone el tema secundario de manera más breve, pero con gran viveza. Retoma el tema principal de A en la tonalidad de Si mayor y modula a Re mayor. En ese momento, el desarrollo melódico tiende a ser cadencial y de gran fuerza y súbitamente, después de una escala ascendente en la flauta, vuelve a retomar un carácter más tranquilo y pausado, da comienzo a la sección B' en la tonalidad de Re mayor. Esta sección es muy breve con un cambio melódico más pausado y muy expresivo y donde el cambio de color es también apreciado.

Finalmente, se presenta la última sección A', donde de manera breve, se desarrolla el tema secundario de A y luego el tema principal. En seguida el compositor elabora una Coda, en 12 compases, durante la cual se regresa a la tonalidad original y en la que el ritmo se acelera un poco y la sensación de agilidad y alegría persiste hasta el final. La estructura de este último movimiento se resume en el siguiente cuadro (cuadro III):

CUADRO III
III MOVIMIENTO, FINAL

	A	B	A'	B'	A'	CODA
número de compases	55	22	63	15	12	12
Tonalidad	G/Bb/A/F	D	B/F#/G/B/D	D	D, G	G

La *Tercera Sonata* para flauta y piano de Philippe Gaubert es una obra que puede ubicarse dentro del estilo romántico- impresionista y que tiene una elevada exigencia técnica e interpretativa. Por una parte, es importante tomar en cuenta el análisis armónico y formal de esta obra, ya que a través de él se puede dar cuenta de los diversos recursos utilizados por P. Gaubert en su composición. Dichos recursos, tales como: la imitación, repetición, secuencias en la melodía, el ritmo, diversas modulaciones y regiones tonales que son propuestos en la obra, permiten tener una mejor idea interpretativa. Estos elementos hablan de una obra, con diversidad de color, de transparencia y de un fraseo melódico muy delicado.

Un punto a tomarse en cuenta es el ensamble con el piano, ya que hay pasajes en los que la flauta y el piano realizan figuras rítmicas diversas, como lo es, por ejemplo, el caso del segundo movimiento (compases 14 y 15). El compositor utiliza varias escalas ascendientes y descendientes que requieren de gran agilidad técnica del intérprete. Para lograrla se sugiere estudiar los pasajes en cuestión con velocidad progresiva que vaya de lento a rápido y viceversa. Para la coordinación de los dedos es útil estudiar los pasajes difíciles con diversos ritmos.

Finalmente, es importante poner especial atención en la afinación, sobre todo en aquellos pasajes rápidos en los que se llega a registros muy altos de la flauta.

La *Tercera Sonata* no es una obra frecuentemente programada en recitales, pero definitivamente es una obra que por sus diversas cualidades se debe integrar al repertorio didáctico y de música de cámara de los flautistas. Ésta obra es un claro ejemplo de la música romántica e impresionista francesa en la que explota al máximo las cualidades sonoras y técnicas del instrumento. Hoy en día la *Tercera Sonata* de Philippe Gaubert sigue siendo grabada por diversos intérpretes de distintas partes del mundo.

EDUARDO ANGULO
(1945-)
BACANAL

La música de principios de siglo XXI tiene sus orígenes en las tendencias musicales que se cultivaron un siglo anterior, por lo que se considera adecuado estudiar el desarrollo y ámbito estético musical de finales del siglo XX. Durante la segunda mitad del siglo XX se desarrollaron escuelas que actuaban en contra de los conceptos tradicionales de la estructura de la música y se cuestionaron las creencias acerca de la naturaleza de la música.⁶⁷ Hay investigadores, como Robert Morgan, quienes afirman que estas escuelas dieron origen a nuevas formas de composición, en sus palabras, “la concepción de la forma musical como una estructura ‘abierta’, susceptible de distintas influencias externas, como el mundo en si mismo, dieron libre acceso a nuevas perspectivas de posibilidades compositivas: la música ‘ruidosa’, la música de las ondas del cerebro, la música ambiental, música política, música como teatro, etc.”.⁶⁸ En años más recientes, concretamente en la década de los 70’s y 80’s, se inicia un periodo menos radical y en el que se trata de incorporar el lenguaje musical anterior, es decir, se adoptan posturas más tradicionales y con regreso a la tonalidad.

En el caso de México la creación musical estuvo fuertemente influenciada por las corrientes que se estaban desarrollando tanto en Europa como en América Latina. De acuerdo con Aurelio Tello, la evolución de la creación musical mexicana de la segunda mitad del siglo XX se debió, entre otras razones,

a la introducción del neoclasicismo, del dodecafonismo y la politonalidad desde la década de 1940; la exploración en las técnicas en la música concreta y la música electrónica desde la década de 1960; la apertura a los experimentos sonoros de las corrientes de vanguardia de la posguerra europea y de la vanguardia norteamericana; y la asimilación de las técnicas postseriales, el neoinstrumentalismo y la reutilización de elementos de la raíz local.⁶⁹

A pesar de que se carecía de un verdadero impulso económico dirigido a la creación musical mexicana, hubo un acontecimiento que la afectó de manera positiva y fue la creación del taller de composición de Conservatorio Nacional de Música bajo la dirección de Carlos Chávez, integrándose a éste compositores como: Héctor Quintanar, Humberto Hernández Medrano, Jesús Villaseñor, Jorge Daher, Eduardo Mata, Mario Lavista y Julio Estrada, entre otros. En el año de 1977 este taller quedó unido al

⁶⁷ R. Morgan, *op. cit.*, p. 505.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Aurelio Tello, *Panorama del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, Conaculta, 2010, p. 516.

Centro Nacional de Investigación, Documentación, e Información Musical (Cenidim), el cual sigue en funcionamiento.

En la música del siglo XXI que corresponde a la era del postmodernismo, comenta Aurelio Tello que la creación musical en México se percibe optimista, con más tolerancia y apertura y se cuenta con un sólido bagaje.⁷⁰

Uno de los compositores mexicanos que pertenece a este periodo es Eduardo Angulo, quien nació el 14 de enero de 1954 en la ciudad de Puebla. Inició su educación musical a la edad de 7 años en el Conservatorio Nacional de Música en la Ciudad de México. Realizó sus estudios de violín bajo la dirección del maestro Vladimir Vulfman (1909-1977). En el año de 1972 ganó un concurso para tocar con la orquesta itinerante de jóvenes de los Estados Unidos, bajo la dirección del maestro Morton Gould en el Carnegie Hall de Nueva York. Un año más tarde volvió a participar en una gira con esta orquesta. Grabó una serie de ocho conciertos para la ABC de Michigan. En el año de 1973 se graduó con Mención Honorífica en el Conservatorio Nacional de la Ciudad de México. Inmediatamente después de graduarse obtuvo una beca del gobierno de los Países Bajos para estudiar un posgrado en violín y composición en el Conservatorio Real de La Haya. En Holanda tuvo la oportunidad de estudiar violín con el maestro Theo Olof⁷¹ (1924-2012) y composición con los compositores de origen neerlandés Peter Schat (1935-2003) y Otto Kettin (1935-2012) y se graduó dos años más tarde obteniendo el Premio de Excelencia. Durante su estancia en los Países Bajos Angulo fue primer violín de la Orquesta del Conservatorio y primer violín del cuarteto creado por él mismo. Continuó su actividad musical con este cuarteto dando conciertos en Holanda, Bélgica y Alemania. Desde su regreso a México ha dedicado su tiempo a la composición y a la actividad concertística.

En su obra de compositor destaca la música sinfónica, música de cámara y coral, así como conciertos para violín, arpa, clavecín, viola, guitarra, flauta, entre otros. En una entrevista realizada con el maestro E. Angulo, nos señaló que le gusta escribir para todos los instrumentos y diversos ensambles, pero que definitivamente el arpa es su instrumento favorito.⁷² Gran parte de su obra ha sido escrita bajo encargo de diversos solistas, agrupaciones y casas editoriales. En el año de 1996 con su obra 'Dos Plegarias para Guitarra y Orquesta' obtuvo la Mención Honorífica en el Segundo Concurso Internacional de

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Gran violinista neerlandés que ocupó el puesto de concertino de *Concertgebouw* de los Países Bajos y co-líder de la Filarmónica de Berlín. Además tuvo una sólida carrera como solista y como cabeza del departamento de violín en el Conservatorio Real de la Haya.

⁷² Entrevista sostenida con Eduardo Angulo el 8 de agosto de 2013.

Composición Alberto Ginaster⁷³ en Buenos Aires, Argentina. En el año de 2003 con su obra 'Rituali' ganó el segundo lugar en el Concurso Internacional de Composición en Schweinfurt, Alemania.

Las obras de Eduardo Angulo han sido interpretadas por muy diversas orquestas tales como la Orquesta de la Radio de Colonia (Alemania), la Orquesta de la Radio y Televisión Española, la Sinfónica Nacional de Panamá, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Indiana (Estados Unidos), la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, la Sinfonietta Bournemouth (Inglaterra), la Orquesta Sinfónica de Jalapa, la Orquesta Sinfónica del Estado de México, la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, el Conjunto de Cámara de la Ciudad de México, la Orquesta de Cuerdas Rasgueadas de Baviera (Alemania), el Cuarteto de Cuerdas de Dresden (Alemania), entre otras. Además, algunas de sus obras han sido presentadas en diversos festivales como: el Festival Internacional de Guitarra en Danzing, Polonia, el Primer Gran Festival de la Ciudad de México, el Festival Internacional Cervantino, entre algunos más.

Eduardo Angulo ha adoptado un estilo singular en su composición utilizando tanto elementos populares mexicanos como temas y formas musicales de distintas épocas y regiones. Como él mismo lo comenta, su música es muy intuitiva y compone lo que siente en un momento determinado. Angulo destacó que su música es en un 90 por ciento tonal. El se define como un compositor mexicano contemporáneo con una gran influencia de la música europea, principalmente de los compositores impresionistas franceses, en especial, de Maurice Ravel.

Bacanal es una obra que surgió como una transcripción para flauta, viola y arpa del tercer movimiento de su *Concierto para viola y orquesta* escrito en 1991⁷⁴ y, de acuerdo a lo comentado por el propio E. Angulo, surge este nombre por tener un sentido alegre y de fiesta, y sobretodo por tener relación al movimiento de la bacanal que en ocasiones se encuentra en los ballets.⁷⁵ Ésta obra en específico, podría estar incluida dentro del estilo neonacionalista,⁷⁶ ya que contiene elementos característicos de los huapangos, como son los saltos de sexta, notas repetidas y el uso de la hemiola.⁷⁷ Esta obra se estrenó dentro del ciclo de Solistas del Milenio el 13 de marzo de 2004 y fue grabada en el año de 2007 en el

⁷³ Concurso de composición argentino de mayor proyección internacional.

⁷⁴ *Realismo Mágico*, vol.II: *Música de Cámara para flauta de Eduardo Angulo*, CD, México: Urtext Digital Classics, 2007.

⁷⁵ *La Bacanal* es una orgía de danzas y cantos desenfrenados en honor a Baco, dios romano del vino. Aleksandr Glazunov (1865-1936) incluyó una bacanal en su ballet *Las estaciones* (1900); también hay episodios de bacanal en el *Tannhäuser* (1845) de Wagner (1813-1883) y en *Samson et Dalila* (1877) de Camille Saint-Saëns (véase, Alison Latham (coord.), "Bacanal", *op. cit.*, p. 131).

⁷⁶ Aurelio Tello comenta que algunos compositores mexicanos contemporáneos componen de acuerdo a un neonacionalismo, como lo hace Eduardo Angulo con su obra *Los centinelas de Etersa* (1993) para flauta y cuerdas quien retoma un huapango tradicional (véase A. Tello, *op. cit.*, p. 524).

⁷⁷ La hemiola es un término que representa la proporción 3:2. En notación moderna, se forma una hemiola cuando dos compases ternarios se interpretan como si estuvieran escritos en tres compases binarios o viceversa (véase A. Latham (ed.), "Hemiola", *op. cit.*, p. 720).

disco *Realismo Mágico II* de Urtext Digital, que contiene música de cámara para flauta y es interpretada por Eduardo Angulo en la viola, Janet Paulus en el arpa y Miguel Ángel Villanueva en la flauta. La partitura de esta obra fue publicada por Ediciones Musicales Arte Gráfico y Sonoro en el 2007.

La Bacanal al ser retomada de un movimiento de un concierto, puede considerarse una obra de gran formato, aunque es relevante hacer la observación que está estructurada en tres partes muy bien definidas y con una estructura rápido-lento-rápido (*Allegro Giusto*, *Amoroso* y *Pícaro*). Está escrita en la tonalidad de *re* mayor y cuyo primer movimiento está indicado como *Allegro giusto* y en un compás de 6/8. Tiene una forma ternaria A B A'. Da comienzo con una introducción la cual tiene una disposición homofónica en donde la flauta, la viola y el arpa tocan principalmente la nota de *la*. Debido al uso de figuras rítmicas largas se presenta una línea melódica lenta imprimiendo una sensación de pausa. A partir de la marca 1 de ensayo, la flauta comienza a realizar una imitación canónica de la parte de la viola a un compás de distancia. La melodía de la flauta y de la viola se caracteriza por el uso de negras con punto y blancas con punto, mientras que el arpa tiene notas largas y va elaborando la armonía, dejando clara la región de *re* mayor. A partir de la marca 2 de ensayo se inicia una sección que, a pesar de seguir formando parte de la introducción, comienza a presentar un poco más de movimiento y en el discurso melódico que se introducen, como si fueran de manera casual, figuras rítmico-melódicos que serán característicos de los temas que más adelante se presentan. Al llegar a la marca de ensayo 3 aparece por primera vez el tema (a), el cual es introducido por la viola en un periodo de ocho compases. Durante los últimos cuatro compases del tema (a) la flauta toca las mismas figuras rítmicas de la viola y el arpa toca una figura de octavos durante los últimos cuatro compases. El tema (a), que primero es presentado por la viola, es muy alegre y con los ritmos empleados por el compositor le imprime un carácter dinámico (ejemplo 1).

Ejemplo 1. Eduardo Angulo, *Bacanal*, I movimiento, *Allegro giusto*, compases 61 a 68.

The image displays a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Arpa (Harp), and Viola. The score is divided into two systems, each containing four measures. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The Flauta part in the first system consists of two measures with a melodic line and two measures of rests. The Arpa part provides a rhythmic accompaniment with a repeating eighth-note pattern in both hands. The Viola part features a melodic line with slurs and accents. The second system continues the instrumental parts, with the Flauta part starting on measure 4 and ending with a treble clef change. The Arpa part maintains its accompaniment, and the Viola part concludes the passage with a double bar line and a key signature change to two flats.

El tema (a) es repetido por la viola y, al finalizar los ocho compases, la viola da inicio al tema (b) con una duración de ocho compases, al final del cual se desarrolla un puente que gira en torno a la tonalidad de *la* mayor. Este segundo tema se caracteriza por iniciar un poco menos rápido y paulatinamente se vuelve a acelerar para retomar el carácter vivo y rápido. Ambos temas están indicados con un *mezzo piano*, dinámica que le da una idea de contención (ejemplo 2).

Ejemplo 2. Compases 77 a 84.

The image displays a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Viola, and Arpa (Arpeggio). The score is divided into two systems, each containing four measures. The first system covers measures 77 to 80, and the second system covers measures 81 to 84. The Flauta part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The Viola part is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The Arpa part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The Flauta part features a melodic line with slurs and accents, while the Viola and Arpa parts provide accompaniment with rhythmic patterns and slurs.

En la marca de ensayo 5 se señala un *Festivo* y se reexpone el tema (a), pero en esta ocasión interpretado por la flauta, mientras que la viola y el arpa tienen un papel de acompañamiento. A diferencia de su primera exposición, en este momento el tema se escucha más enérgico, ya que la flauta toca en el registro más agudo y tiene el señalamiento de un *forte*. Otro punto a resaltar es el carácter festivo de la *Bacanal*, cuyo tema ha llegado a un clima, y con un color más brillante en la flauta. También se aprecia de manera clara el discurso musical que se va tejiendo entre los tres instrumentos y el papel que cada uno va desempeñando. En seguida se desarrolla un *Enérgico* en el que escuchamos al tema (b) en la flauta, cuya melodía mantiene el mismo color e intensidad que en el tema (a).

Para dar comienzo a una nueva sección, se emplea un puente de cuatro compases. En la marca 6 se elabora la sección C que está indicada como *Pícaro*. Se presenta un primer tema (a) en la voz de la viola en ocho compases, con un carácter picaresco y paulatinamente va subiendo de intensidad

mediante ritmos más acelerados y marcas de aumentación en su dinámica. La flauta y la viola tienen la función de acompañamiento y van elaborando los mismos ritmos y dejándole a la viola el papel protagónico. En seguida la viola presenta un segundo tema (b) en un periodo de ocho compases, el arpa y la flauta elaboran figuras rítmicas idénticas y a manera de acompañamiento. Posteriormente en la marca 7 de ensayo, la flauta promueve el tema (c) durante el cual la participación de la viola y el arpa es de acompañamiento. Este tema es similar al presentado por el arpa en (a) y durante el cual la flauta participa con gran expresividad y volumen.

Se conduce a un *FantasiOSO*, caracterizado por la aceleración de figuras rítmicas en la flauta y el aumento de volumen hacia el registro más alto. Se distingue el empleo de motivos de los temas antes escuchados y, principalmente, con la armonía de *fa* mayor. La melodía inicia en la flauta, pero se alterna con la viola y el arpa, logrando una comunicación bien articulada entre la viola, arpa y flauta. En el compás 153, la melodía se queda en la flauta y los otros dos instrumentos como acompañamiento. En la marca de ensayo 8 Angulo utiliza un material interlúdico que conduce a la viola a presentar una melodía que es imitada por la flauta a un compás de distancia. Más adelante la flauta y la viola se unen en la melodía que recuerda al tema (a) de la sección A, otorgándole una gran expresión y un nuevo color a la melodía. En este momento el compositor hace una disposición melódica muy homófona. A partir de la marca de ensayo 10 el arpa reexpone el tema (a) de la sección A, en donde la flauta y la viola se mantienen en silencio. Más adelante la flauta reexpone el tema (a) y, al finalizar esta idea, se reexpone el tema (b) en un periodo de ocho compases que nos llevan a la Coda que tiene una extensión de 16 compases. En esta última sección, se vuelve a señalar un *Pícaro*, carácter que obtiene a partir de los ritmos diversos que se presentan en cada uno de los instrumentos. Ésta intensidad va disminuyendo de manera paulatina hasta que la flauta y el arpa se quedan en silencio, mientras que la viola va realizando un *decrescendo* hasta llegar a una pausa que conduce al segundo movimiento. La estructura del II movimiento se puede resumir de la siguiente manera (cuadro I):

CUADRO I

EDUARDO ANGULO, *BACANAL*, I MOVIMIENTO , *ALLEGRO GIUSTO*

	Introducción	A				B				A'		Coda
Número de compases	60 cc	60cc.				70 cc.				28 cc.		16 cc.
Región tonal	D	D				D, F, d				D		D
Frases		a	b	a	b	a	b	c	fanta - sioso	a'	b'	

El segundo movimiento o *Amoroso*, es un movimiento muy lento que está escrito en 3/4 y constituye un contraste con los otros dos movimientos. Tiene una estructura ternaria de A B A'. La flauta inicia el tema (a) (ejemplo 3), que es muy *cantabile* y con una expresión un tanto melancólica. Tanto la velocidad como la indicación de *piano*, le dan un nuevo color a la obra. El arpa va elaborando el tejido armónico, definiendo un nuevo centro tonal: *fa* mayor. La presentación de este tema está organizado en un periodo de ocho compases, el cual presenta una reexposición.

Ejemplo 3. II movimiento, *Amoroso*, compases 237 a 244.

Adagio ♩ = 40

Flauta

Viola

Adagio ♩ = 40

Arpa

241

Fl.

Vla.

Arpa

El tema (b) está expuesto dos veces por la flauta y el arpa realiza el acompañamiento. Este tema sigue teniendo un carácter melancólico y expresivo, y cuyo final tiene una extensión cadencial, que permite retardar en el tempo y toma un pequeño respiro (ejemplo 4).

Ejemplo 4. Compases 253 a 260.

Flauta

Viola

Arpa

5

Fl.

Vla.

Arpa

En la marca de ensayo 14 se señala un *a Tempo* y el compositor emplea la línea melódica de la viola y del arpa para reexponer al tema (a) y posteriormente el tema (b). Debe señalarse que en la reexposición del tema (a), la viola realiza una imitación del arpa a un compás de distancia. El tema (a) se repite, y al final de la repetición van al unísono. No obstante haberse presentado estos dos temas por segunda vez, al estar interpretados por la viola y el arpa, le dan un color distinto. La sección B se forma de dos periodos regulares, en el primero de ellos la viola introduce un nuevo tema y en el segundo periodo se escucha a (a'). La flauta y la viola funcionan como acompañamiento. Angulo desarrolla a continuación la sección A' y se presentan los temas (a) y (b), como se observa en el siguiente cuadro (cuadro II).

CUADRO II
ANGULO, BACANAL, II MOVIMIENTO, AMOROSO

	A				B		A'	
Número de compases	68 cc.				16 cc.		35 cc.	
Frases	a	b	a'	b'	a	a'	a	b

El tercer movimiento es un retorno al primer movimiento con algunas modificaciones y que hemos denominado como A'. Este movimiento se indica en un compás de 6/8 y tiene una estructura ternaria A B A' con Coda. Nuevamente y a semejanza con el primer movimiento, éste se inicia con una pequeña introducción que ofrece una remembranza del tema (c) de la sección B, que tiene el carácter de *Pícaro*. La melodía está a cargo de la viola y remonta al carácter desorganizado y festivo de una bacanal (ejemplo 5).

Ejemplo 5. III movimiento, *Pícaro*, compases 356 a 357.

Se promueve el tema (a) expuesto primero por la flauta y luego por el arpa. Al término de éste la viola reexpone el tema (b), mientras que la flauta realiza motivos rítmicos-melódicos expuestos en el primer movimiento. Durante los siguientes compases, E. Angulo utiliza un puente que conduce al tema (a') y (b) en la flauta y en la región tonal de *fa* mayor. En la marca de ensayo 21 inicia la sección B, similar a la sección B del primer movimiento, pero en esta ocasión en una extensión de 28 compases. Finalmente se llega a la sección A', en la que se expone el tema (a').

La Coda está señalada en el inciso 24 y se reitera la tonalidad de *re* mayor. Esta última parte se caracteriza por la presencia de figuras rítmicas más rápidas ascendentes y descendentes por grados conjuntos y una disposición homofónica de las tres voces. Al final reaparece brevemente el tema (a) de A y en el registro más agudo de la flauta en el que se enfatiza al carácter alegre, festivo y vivo de la *Bacanal* (cuadro III).

CUADRO III
ANGULO, *BACANCAL*, III MOVIMIENTO, *PÍCARO*

	Introducción	A				B			A'		Coda
Número de compases	16 cc.	60 cc.				28 cc.			20cc.		16cc.
		a	b	a'	b'	a	b	c	a'	a''	

La *Bacanal* es una obra con importantes retos para el flautista, ya que su intérprete no sólo se enfrenta a pasajes con elevada exigencia técnica, sino que se encuentra ante un difícil ensamble. En relación al grado de exigencia técnica en la obra de Eduardo Angulo, el Maestro Miguel Ángel Villanueva, destacado flautista mexicano y el primer intérprete de esta composición, comenta que “la exigencia técnica para la interpretación de sus obras es comparable con las de Mozart en el sentido de que las dificultades, tanto de afinación como de coordinación y equilibrio, están escondidas detrás de una aparente claridad y transparencia”.⁷⁸

En el caso de los pasajes con elevado grado de dificultad —como se observa en los compases 159 y 160 y en la Coda de la obra— se sugiere trabajarlos de manera minuciosa y aislada. Para obtener una precisa coordinación se aconseja estudiar los compases complicados con diversos ritmos y con velocidades progresivas tanto de aumento como de disminución. Otro punto a tomarse en cuenta es el cuidado en la afinación de la flauta, sobre todo en aquellos pasajes en los que se utiliza el registro más agudo, los dos últimos compases son un claro ejemplo de ello. En cuanto a la interpretación, es importante poner atención al hermoso discurso melódico que se va entretejiendo en las tres voces, ya que a partir de ello, se puede jugar con el color y la expresión que se le quiere dar.

Esta composición debe ser considerada parte importante del repertorio flautístico, ya que permite conocer y divulgar una de las obras de un reconocido y sobresaliente compositor contemporáneo mexicano.

⁷⁸ Miguel Ángel Villanueva, *Realismo Mágico*, vol. II: Música de Cámara para flauta de Eduardo Angulo, CD, México, D. F.: 2007, Urtext Digital Classics, p. 7.

RICHARD PATTERSON

(1948-)

INSIDE PASSAGE

A lo largo del tiempo la música ha tenido importantes cambios en su estilo y técnica. Durante el siglo XX ésta evolución ha experimentado un ritmo de cambio más acelerado que en periodos anteriores y ésta época se caracteriza por la coexistencia de tipos de música totalmente diferentes.⁷⁹ El mundo de la música contemporánea sigue incluyendo tanto a la música tonal como sus formas y géneros, pero estas composiciones adoptan nuevas características de acuerdo a las metas de cada compositor.⁸⁰ El neorromanticismo, impresionismo, clasicismo, neoclasicismo, puntillismo, cromatismo, multitonalidad, politonalidad, microtonalidad y atonalidad, éstos son algunos de los estilos y técnicas que se pueden considerar dentro de la música del siglo XX.⁸¹

La primera generación de compositores nacidos dentro del territorio de los Estados Unidos de América hicieron su aparición en los años que le siguieron a la Primera Guerra Mundial. Sus obras se caracterizaron por dar a la música norteamericana una voz nacional, la cual atrajo la atención de otros países.⁸² La mayoría de estos compositores recibieron una educación musical tradicional en Europa y con ello ampliaron su perspectiva musical y extendieron sus capacidades técnicas, algunos de estos compositores fueron: Aaron Copland (1900-1990), Roy Harris (1905-1979), Virgil Thomson (1896-1989) y Marc Blitzstein (1905-1964).

Haciendo especial énfasis en la presencia de la flauta transversa del siglo XX, vemos una identidad musical independiente que ha desarrollado un extenso repertorio. Sin embargo, no es posible afirmar que exista un estilo flautístico moderno o contemporáneo, pero las obras creadas en este tiempo pueden describirse con un adjetivo: electrónico.⁸³

Richard Patterson es un compositor norteamericano que nació en Woodland, California el 13 de febrero del año de 1948. Desde muy corta edad tuvo una gran inclinación hacia la música, pero su carrera musical formal como guitarrista, inició después de su regreso de Vietnam, lugar en el que estuvo activo

⁷⁹ Joel Lester, *Enfoques Analíticos de la Música del Siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal, 2005, p. 286.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁸¹ N. Toff, *op. cit.*, p. 257.

⁸² Jonathan W. Bernard, "Tonal traditions in art music since 1960", David Nicholls (edit.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 304.

⁸³ N. Toff, *op. cit.*, p. 257.

en la armada estadounidense.⁸⁴ La carrera musical de Patterson comienza en el Conservatorio Superior de Música de Alicante Óscar Esplá de España bajo la tutela de José Tomás (1934-2001).⁸⁵ Para este tiempo, según Patterson, la escuela de guitarra norteamericana apenas estaba en una etapa inicial de desarrollo, por lo que su salida a España dio un nuevo significado a su estudio y a su relación con la música. Los músicos españoles con los que tiene contacto en España, principalmente su maestro, José Tomás, contaban ya con gran reconocimiento y una escuela de guitarra muy sólida y definida.⁸⁶ Con la formación recibida dentro de la escuela guitarrística española, Richard Patterson regresa a los Estados Unidos de América y obtiene una beca de interpretación para realizar, en ese momento, los estudios de maestría en la Universidad de San Francisco, y obtiene un diploma en Arte *Studio Performance in Music*.⁸⁷

En su carrera como intérprete y bajo el auspicio de David Lieberman Artists Richard Patterson realizó una gira con el mandolinista ruso Emmanuel Sheynkman. También formó un dúo con la flautista norteamericana Bettine Ware, con quien a partir del año de 1983 realizó varias giras.⁸⁸ Se presentaron en diversos auditorios bajo el nombre de Ware-Patterson Duet para el *Columbia Artists* de Nueva York. En 1993, grabaron el álbum *Classical Offering*, el cual contiene la obra *Inside Passage*.⁸⁹ Éste disco fue nominado como mejor álbum clásico de 1993 por la organización *National Association of Independent Record Distribution in the U.S.*⁹⁰ Éste célebre músico participó como intérprete, arreglista y compositor de la música para la película *Little Odessa*.⁹¹ Patterson ha grabado alrededor de 25 discos y continúa su labor como intérprete.

Richard Patterson en su carrera como músico, muestra un fuerte interés hacia la composición, por lo que inicia su formación con los compositores norteamericanos ganadores del premio Pulitzer: John

⁸⁴ Trevenon S. (2010). Entrevista con Richard Patterson, Omni Turns Thirty, *Half Moon Bay Review*, recuperado el 15 de abril de 2013, de http://www.hmbreview.com/arts_and_entertainment/omni-turns-thirty/article_419e976c-bad7-5137-9df9-912562abdfa3.html

⁸⁵ José Tomás fue un guitarrista y profesor de música de origen español que realizó estudios con Óscar Esplá, Regino Sainz de la Maza, Emilio Pujol y Andrés Segovia. Es considerado una autoridad en la evolución de la técnica clásica de la guitarra de la segunda mitad del siglo XX.

⁸⁶ Como comenta el guitarrista Howard Bass: “José Tomás fue un guitarrista con grandes habilidades y discernimiento, cuyo nombre y reputación pueden no sonar familiares al público en general, pero cuyo legado como maestro, es firme entre una generación de guitarristas y no pocos laudistas “ (véase Bass H. (2012). *José Tomás: Memory and Legacy*, recuperado el 10 de julio de 2013, de <http://www.guitarsint.com/article.cfm/ArticleId/38>).

⁸⁷ Richard Patterson, *Inside Passage*, Los Angeles: Guitar Solo Publications, 1994, p. 2.

⁸⁸ Friedman A. (1994, abril). Season closes with Ware-Patterson Duo, *The Bryan Times*, Vol.46, No.88, p. 2., recuperado el 10 de julio de 2013 de <http://news.google.com/newspapers?nid=NtGNdKbuCngC&dat=19940414&printsec=frontpage&hl=en>

⁸⁹ Richard Patterson comentó que no tienen conocimiento de alguna otra grabación de su obra *Inside Passage*. Información obtenida durante la entrevista realizada en abril de 2013.

⁹⁰ A. Friedman, *op. cit.*

⁹¹ Richard Patterson, *op. cit.*, p. 3.

Adams (1947)⁹² y Wayne Peterson (1927).⁹³ Actualmente escribe entre dos y tres obras al año y, de acuerdo a lo señalado por el propio Patterson, sólo algunas de ellas han sido publicadas por la casa editorial Guitar Solo Publications (GSP).⁹⁴ Además de su carrera como intérprete y compositor, ha consolidado su carrera como catedrático y, desde el año de 1982, se desempeña como director del departamento de guitarra de la Universidad de Notre Dame de Namur de los Estados Unidos.⁹⁵ Una de los grandes legados que Patterson otorga al mundo de la música contemporánea es la creación, en 1981 de la fundación para guitarristas intérpretes en San Francisco, conocida con el nombre de *Omni Foundation for the Performing Arts*. Actualmente es director de esta reconocida organización que hoy celebra sus 32 años de creación. Esta organización tiene su sede en San Francisco, E.E.U.U. y promueve la difusión de la música para guitarra en diversos géneros, principalmente, el estilo clásico, aunque también incluye el flamenco y el jazz, entre otros. Cada año lleva a sus festivales a 20 reconocidos y destacados guitarristas que participan en las actividades organizadas por la mencionada fundación.

Inside Passage es una de las piezas de R. Patterson escritas originalmente para flauta y guitarra. Fue escrita mientras él trabajaba en un barco carguero en las aguas del sureste de Alaska en el año de 1989⁹⁶ y publicada por Guitar Solo Publications en el año de 1994. Richard Patterson comenta que “esta pieza la escribió a partir de una idea que le surgió al estar estudiando la música de Beethoven: tomó una serie de notas y posteriormente construyó la estructura de la obra a partir de éstas.”⁹⁷ Patterson afirma que al interpretar esta obra, vienen a su memoria “las imágenes de un día neblinoso, silencioso, con el vertiginoso vuelo de las águilas y el constante pulso rodante del barco”.⁹⁸

Inside Passage tiene una forma ternaria A B A y está escrita en la tonalidad de Re mayor. El compositor señala las siguientes partes en la partitura: una introducción, un *andante* y un *flowing*, y el

⁹² Compositor, clarinetista y director norteamericano nacido en Massachusetts en el año de 1947. Estudió en Harvard con Leon Kirchner, Earl Kim (1920-1998), Roger Sessions (1896-1985) y David Del Tredici (1937-). Entre sus composiciones figuran obras para siete cuerdas, obras para orquesta, música de cámara para diversos ensambles, entre otros. En el año de 1995 ganó el premio Grawemeyer por su concierto para violín. En el año de 2003 le fue otorgado el premio Pulitzer por su obra para orquesta: *On the Transmigration of Souls* (véase Don Michael Randel, “Adams, John (Coolidge)”, Randel Michel (ed.), Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996, p. 4).

⁹³ Compositor y pianista nacido en Norteamérica en el año de 1927. En el año de 1992 gana el premio Pulitzer de Música por su obra para orquesta comisionada por la Orquesta de San Francisco: *The Face of the Night, The Heart of the Dark* (véase Commonday R. (1991, octubre 13). Peterson, Wayne. *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*, recuperado 2013, octubre 7 de la base de datos http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42628?q=wayne+peterson&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).

⁹⁴ Información obtenida a partir de la entrevista sostenida con Richard Patterson en el mes de abril de 2013.

⁹⁵ <http://www.ndnu.edu/the-arts/music/faculty.aspx> recuperado el 15 de abril de 2013,

⁹⁶ Información obtenida de la entrevista realizada en abril de 2013.

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ Richard Patterson, *op. cit.*, p. 2.

tempo en que debe de tocarse.⁹⁹ Da comienzo con una introducción que tiene una indicación de *Free and Flowing* (ejemplo 1) y está conformada por 18 compases, divididos en dos periodos de ocho compases cada uno, con la siguiente estructura de frases: a, b, a', b' y a, b, a', b'. En los compases 17 y 18 se observa una extensión con repetición de la tónica. La armonía gira en torno a los grados de I y IV de Re mayor, dando una sensación de cadencia plagal. Esta introducción se caracteriza por tener una disposición homofónica de las voces, la melodía está desarrolla en semi-frases descendentes en la flauta y a un tempo lento.

Ejemplo 1. Richard Patterson, *Inside Passage*, *Introducción*, compases 1 a 4.

The musical score shows the first four measures of the introduction. The flute part begins with a whole rest, followed by a descending eighth-note melody. The guitar part consists of a steady accompaniment of eighth notes and chords. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

La sección señalada con la letra A¹⁰⁰ comienza con una especie de interludio formada por dos periodos regulares de ocho compases y durante los cuales la guitarra es la única que interviene. Durante el primer periodo utiliza los siguientes grados: I-IV-I-I y I-IV-I-I, mientras que en el segundo periodo hace una modificación y utiliza I-IV-I-II y I-IV-I-I, es decir utiliza una cadencia plagal y añade el segundo grado. A lo largo de esta sección, la guitarra establece un patrón melódico-armónico que será utilizado en la sección B, C y D (ejemplo 2). De una manera sutil comienza a presentarnos una melodía más ágil y rápida, que más adelante es retomada por la flauta. Debe señalarse que la guitarra realiza un pedal sobre la nota de *re* que se mantiene de manera casi ininterrumpida hasta el final de la primera parte o sección F. Este pedal vuelve a aparecer a partir de la sección J y hasta el final de la obra.

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ Richard Patterson comenta que las letras son indicaciones o marcas de ensayo que ayudan a la pieza a ser dividida en secciones. Información obtenida a partir de la entrevista sostenida con Richard Patterson en el mes de abril de 2013.

Ejemplo 2. Compases 19 a 26.

$\text{♩} = 126$

Flauta

Guitarra

Fl.

Guit.

En seguida escuchamos el tema A, el cual inicia en la marca de ensayo B (ejemplo 3) en la partitura. En este momento, la flauta se integra al discurso musical e interpreta una melodía, que a pesar de que ya había sido sugerida por la guitarra en el inciso A, tiene cambios importantes: un timbre más agudo — que es característico de la flauta— mayor agilidad, movimiento y mayor lirismo. La guitarra mantiene el mismo dibujo rítmico y melódico presentado en la sección A y funciona principalmente como acompañamiento.

Ejemplo 3. Compases 35 a 43.

The image displays a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Guitarra (Guitar). The score is in 6/8 time and has a key signature of one sharp (F#). A rehearsal mark 'B' is placed above the first measure of the Flauta part. The Flauta part features a melodic line with a long note in the first measure, followed by eighth notes and a half note. The Guitarra part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The second system shows the Fl. (Flute) and Guit. (Guitar) parts continuing the melody and accompaniment.

A continuación le suceden la segunda y tercera variación, indicadas con las marcas de ensayo C y D, las cuales están estructuradas de igual manera que el tema A, es decir, con dos periodos de ocho compases y con el mismo patrón rítmico-melódico. La principal diferencia que se observa es que, durante la sección D, la flauta elabora la melodía una octava más arriba que en C. Debido a que ambas secciones son muy similares, se sugiere que el intérprete realice un cambio en el color para diferenciar ambas partes.

La cuarta variación que comienza en la marca de ensayo E, está indicada con un *Light and Flowing* — un ligero y en movimiento— y tiene una repetición que está señalada con la letra F. En ésta se añaden tres compases en los que se utilizan las notas del acorde de tónica. Esta sección se caracteriza por mantener el patrón armónico que se establece desde A, pero cuya melodía si presenta un cambio importante: está estructurada a partir de seis octavos en cada compás y en ambas voces. Tiene una disposición muy homófona de las voces y se escucha una melodía más rápida, ágil y de gran continuidad.

A partir de la marca de ensayo G da inicio la segunda sección de la obra o bien, la parte B, la cual se extiende hasta seis compases antes de K. Ésta sección está señalada con un *Andante* y se caracteriza por la elaboración del tema a partir de cuatro notas que son introducidas por la guitarra y repetidas por la flauta a manera de eco (ejemplo 4) y presenta una estructura y forma libre. El tema se caracteriza por

tener un desarrollo contrapuntístico e imitativo, en ocasiones la imitación se hace a distancia de una tercera o de una quinta y ambos instrumentos finalizan al unísono.

Ejemplo 4. Compás 118.

La parte señalada con la letra H (ejemplo 5), sigue formando parte de la segunda sección de la obra. Tiene como indicación un compás de 3/2, pero está escrita en un compás de 4/4, por lo que se infiere como un error de impresión. Se integra por nueve compases e inicia con un descenso por grados conjuntos, tanto de la flauta como de la guitarra, a una tercera de distancia entre los instrumentos, hasta su arribo al cuarto compás, en donde llegan al IV grado de Re mayor. Posteriormente y a partir del cuarto compás realiza cambios al V y IV grados de Re mayor. Este es el primer momento en la pieza en que el autor utiliza el V grado y establece un patrón armónico del IV y V grados.

Ejemplo 5. Compases 119 y 120.

Al llegar al inciso I de la obra, se señala el mismo tempo que en el inciso A $\text{♩} = 126$ y está señalado como tempo *rubato* y *flowing*. Durante su desarrollo la guitarra toca figuras de tresillos de manera ascendente, que dan una sensación de fluidez y continuidad (ejemplo 6). La flauta elabora la melodía a partir de ritmos sencillos, alternando tresillos, blancas y negras. El inicio consta de dos periodos de ocho compases cada uno. En el primer y segundo periodo el compositor utiliza principalmente el I, II, IV y V grados de re mayor. Al término del segundo periodo se observan cinco compases: los tres primeros sugieren una coda breve y los dos últimos una extensión, momento en donde la flauta

sostiene la nota *si* en el registro agudo de la flauta y la guitarra continúa haciendo tresillos en el IV y II grados, respectivamente.

Ejemplo 6. Compases 141 a 145.

Ejemplo 7. Compases 149 a 160.

The image displays three systems of musical notation for Flauta (Flute) and Guitarra (Guitar). Each system consists of two staves. The top staff is for the Flauta and the bottom staff is for the Guitarra. The music is in the key of D major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 126$. A box labeled 'J' is placed above the first measure of the first system. The notation includes various notes, rests, and phrasing slurs. The guitar part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

El tercer periodo del inciso J, corresponde a la tercera sección de la obra, en el que vemos el regreso al tema principal, con la misma estructura y el mismo patrón armónico. Ésta sección se extiende hasta los primeros 16 compases del inciso L. En seguida da inicio la Coda, la cual está elaborada en 12 compases y armónicamente hablando se utilizan el I y IV grados de Re mayor, y concluye con una cadencia plagal. A continuación se puede observar un cuadro en el que se representa la estructura de la obra (cuadro I):

CUADRO I
RICHARD PATTERSON
INSIDE PASSAGE

	Introducción	Primera Sección Tema A	Segunda Sección Tema B	Tercera Sección Tema A
Estructura	(a, b, a', b') (a, b, a', b')	(a,b,a',a'')(a,b,a',b')	Forma libre	(a,b,a',a'')(a,b,a',b')
Compás	4/4	6/8	principalmente 4/4 aunque con cambios al interior de las frases.	6/8
Número de compases	18	117 A: 16 cc. B: 16 cc. C: 16 cc. D: 16 cc. E: 16 cc. F: 16 cc.	Inciso G más 42 G: Forma libre H: 9 cc. I: 21 cc. J: 12 cc.	44 J: 6 cc. K: 10 cc. L: 28 cc.

Para llegar a una correcta interpretación de esta obra, el flautista requiere de herramientas técnicas y de estilo. En principio, es indispensable se aseguren de contar con la fe de erratas, en la que se especifican los errores de impresión que se encuentran a lo largo de la partitura.

Inside Passage es una pieza que no es rígida en el sentido del tiempo en que se interpreta, ni en los efectos que se le quiera dar. El ensamble con la guitarra es un elemento de suma importancia, ya que un buen entendimiento musical entre el flautista y el guitarrista, dará por resultado una pieza con musicalidad y buen estilo. Deberán de acordar el tiempo en el que se quiere tocar, las dinámicas que quieren enfatizar y si es o no conveniente utilizar algún efecto musical. Todos estos elementos contribuirán a tener, de manera clara, la idea musical que se quiere obtener como resultado final. Por ejemplo, en la grabación realizada por Richard Patterson, la flauta utiliza un efecto digital de retraso que aplica tanto en la introducción, como en la marca de ensayo G.

A pesar de ser una pieza que técnicamente no muestra un grado de dificultad muy elevado, si lo es en cuanto a la sonoridad y el color que se le debe dar a lo largo de su interpretación. En no pocas ocasiones, la flauta debe mantener notas largas —como se observa en la marca de ensayo J—, por lo que resulta útil tener una muy buena columna de aire, ir administrando el aire durante estos compases

CONCLUSIONES

El estudio de cada una de las obras a partir de diferentes enfoques analíticos: histórico, estilístico, formal e interpretativo, ha aportado información de gran valía para el músico, ya que brinda elementos característicos acerca del entorno histórico en el cual una obra fue creada, las normas estilísticas bajo las cuales ésta había sido concebida, las dificultades técnicas que presenta la composición en cuestión y sus posibles soluciones.

Debido a que el repertorio estudiado corresponde a diversas épocas históricas, se ha llegado a la comparación de las diferencias estilísticas que se encuentra en cada una de ellas. Además, se ha podido observar que a lo largo de la historia la flauta ha ido evolucionando y ha participado en diversos ensambles musicales, abarcando desde la música de gran formato hasta ensambles de música de cámara. Esta diversidad le permite al flautista participar en distintos conjuntos de música de cámara y en un ámbito orquestal.

La elaboración de la cadenza en la obra de Carl Stamitz, permitió a la autora de este trabajo estudiar e identificar las normas aplicables para su elaboración y exigió un ejercicio de creación, que como intérprete no se realiza con frecuencia.

La inclusión de obras contemporáneas ha contribuido al acercamiento a la música que hoy en día se está componiendo y la posibilidad de realizar un estudio formal sobre obras que no habían sido estudiadas con rigor. El acercamiento a dos de las autoras de las obras que integra el recital, ha aportado a este trabajo la información de primera mano y de gran valor para el intérprete e investigador. La elección de una obra mexicana en un programa de titulación permite difundir la creación de uno de nuestros talentosos compositores en el ámbito universitario.

La entrevista realizada con el compositor Eduardo Angulo confirma que su obra *Bacanal* se escribió a partir de elementos característicos del huapango mexicano, por lo que ésta puede ser considerada dentro del estilo neonacionalista.

El acercamiento que se hizo al compositor norteamericano Richard Patterson, fue muy enriquecedor para la obtención de información no sólo de aspectos biográficos del compositor, sino de aquellos elementos de importancia en la elaboración de su obra *Inside Passage*.

En la *Tercera Sonata* de Philippe Gaubert, fue posible observar que es muy delicada, de gran lirismo y transparencia. A lo largo de su composición se pudieron identificar algunos de los elementos que utilizó en su composición, tales como la imitación, repetición, modulaciones y el constante cambio de

colores, que le dan características singulares y demuestran un lenguaje esencialmente romántico e impresionista.

El trabajo de investigación realizado ha permitido aseverar que la música como producción artística es una inagotable fuente transmisora de emociones e ideas, que se expande entre el compositor, el público y el intérprete. El músico intérprete tiene la posibilidad de ser un co-creador, dándole un nuevo sentido y significado a la obra, sin importar que tan lejana en en tiempo haya sido creada. La interpretación que se realiza con esta investigación como base repercute de manera positiva y directa en la ejecución de la obra y en consecuencia, en el público que lo escucha.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM Gerald (ed.), *The New Oxford History of Music*, vol. 6. Nueva York: Oxford University Press, 1998.
- ARNOLD Denis, Alan Jefferson, “Alemania”, en Alison Latham (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- BERNARD Jonathan W., “Tonal traditions in art music since 1960”, en David Nicholls (edit.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- FINSCHER, Ludwig “Carl (Philippe)”, en Ludwig Finscher (ed.), *MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, vol. 15, Stuttgart: Bärenreiter Kassel, 2002.
- HOLOMAN, D. Kern, *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828-1967*, Berkeley: University of California Press, 2004.
- LESTER, Joel, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- QUANTZ, Johann Joachim, *On Playing the Flute*, London: Faber and Faber, 1976.
- MARRIOT, Patrick W., *Gaubert Vivant!*, Lexington: Create Space, 2010.
- MORGAN, Robert, *La música del siglo XX*, Madrid: Akal/ Música, 1999.
- PATTERSON, Richard, *Inside Passage*, Los Angeles: Guitar Solo Publications, 1994.
- PAREYON, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*, Zapopan, Jal.: Universidad Panamericana, 2007.
- PELKER, Bärbel, “Carl (Philippe)”, en Ludwig Finscher (ed.), *MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, vol. 15, Stuttgart: Bärenreiter Kassel, 2002.
- PETERSON, Penelope Ann, *Philippe Gaubert (1879-1941): His life and contributions as flutist, editor, teacher, conductor and composer*, ms, Ann Arbor: University of Maryland, 1983.
- ROSEN, Charles, *Sonata Forms*, Nueva York: W.W. Norton, 1988.
- SMALLMAN, Basil, “Mannheim, Escuela de”, en Alison Latham (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- STEIN, Leon, *Structure and Style, The Study and Analysis of Musical Forms*, Miami: Summy Birchard Inc., 1979.
- TARUSKIN, Richard, *The Oxford History of Western Music*, vol. 3, Nueva York: Oxford University Press, 2005.
- TELLO, Aurelio, *Panorama del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, Conaculta, 2010.

- TOFF, Nancy, *The flute book: a complete guide for students and performers*, Nueva York: Oxford University Press, 1996.
- TUCKER G.M, Kenneth Chalmers, “Música programática”, en Alison Latham (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- WELLESZ, Egon, F.W. Sternfeld, “The Concerto”, en Egon Wellesz y F.W. Sternfeld (ed.), *New Oxford History of Music, The Age of Enlightenment 1745-1790*, Nueva York: Oxford University Press, 1973.
- WOLF Eugene K., “Stamitz, Carl”, en Stanley Sadie (ed.), *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, Londres: Macmillan, 1980.
- _____ “The Mannheim Court”, en Neal Zaslaw (ed.), *The Classical Era: from 1740's to the end of the 18th century*, Houndmills: Granada Group and The Macmillan Press Ltd., 1989.

HEMEROGRAFÍA

- Le Ménestrel*, París, año LX, núm. 31, 5 de agosto de 1894.
- _____ París, año LXIX núm. 28, 12 de julio de 1903.
- _____ París, año LXXI, núm. 27, 2 de julio de 1905.
- FRIEDMAN, AMY, “Season closes with Ware-Patterson Duo”, *The Bryan Times*, Vol.46, No.88, Ohio: abril de 1994.
- PULIDO Esperanza, “Eduardo Angulo”, *Heterofonía*, vol. XII, núm. 64, México, enero-febrero de 1979.
- RANDEL, Don Michael, “Adams, Jhon (Coolidge)”, Randel Michel (editor), Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996

DISCOGRAFÍA

- Realismo Mágico*, vol. II, *Música de Cámara para flauta de Eduardo Angulo*, México: Urtext Digital Classics , 2007.

ENTREVISTAS

Entrevista sostenida con Eduardo Angulo en agosto de 2013.

Entrevista sostenida con Richard Patterson en abril de 2013.

FUENTES ELECTRÓNICAS

Trevenon, Stacy, “Omni Turns Thirty, *Half Moon Bay Review*, California: 29 de septiembre de 2010. Recuperado el 15 de abril de 2013,

http://www.hmbreview.com/arts_and_entertainment/omni-turns-thirty/article_419e976c-bad7-5137-9df9-912562abdfa3.html

Bass, Howard, *José Tomás: Memory and Legacy*, Cleveland: marzo de 2012. Recuperado el 10 de julio de 2013.

<http://www.guitarsint.com/article.cfm/ArticleId/38>

Friedman A. (1994, abril). Season closes with Ware-Patterson Duo, *The Bryan Times*, Vol.46, No.88, p. 2., recuperado el 10 de julio de 2013 de <http://news.google.com/newspapers?nid=NtGNdKbuCngC&dat=19940414&printsec=frontpage&hl=en>

ANEXO 1

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

<i>Concierto en sol mayor</i> para flauta y orquesta op. 29	Carl Stamitz
<i>Allegro</i>	(1745-1801)
<i>Andante non troppo moderato</i>	
<i>Rondo Allegro</i>	
<i>Tercera sonata</i> para flauta y piano	Philippe Gaubert
<i>Allegretto</i>	(1879-1941)
<i>Intermède pastoral (pas trop vite)</i>	
<i>Final (Joyeux-Allegretto)</i>	
<i>Bacanal</i> para flauta, viola y arpa	Eduardo Angulo
	1945
<i>Inside Passage</i> para flauta y guitarra	Richard Patterson
	1948

NOTAS AL PROGRAMA

CARL STAMITZ,

CONCIERTO PARA FLAUTA Y ORQUESTA EN SOL MAYOR OPUS 29

Carl Stamitz (n. Mannheim, bautizado el 8 de mayo de 1745 y m. Jena, 9 de noviembre de 1801), compositor, violinista y violista alemán. Hijo de un prominente músico de la corte de Mannheim, Johann Stamitz (1717-1757). De 1762 a 1770 Carl Stamitz participó como segundo violín de la orquesta de la capilla de la corte de Mannheim, lo que le permitió familiarizarse con el repertorio de la llamada escuela de Mannheim.

La obra de Carl Stamitz es muy extensa y entre sus obras orquestales se encuentran 50 sinfonías, 38 sinfonías concertantes y 60 conciertos, particularmente 12 conciertos para flauta y orquesta. En su repertorio para música de cámara se encuentran sextetos, quintetos, cuartetos, tríos, dúos y sonatas para diversos instrumentos.

Los conciertos para flauta y orquesta creados por Carl Stamitz fueron una gran aportación para el repertorio flautístico y afirmaban la posibilidad de tener a la flauta como instrumento solista.

La escuela de Mannheim tuvo una importante influencia en el desarrollo del concierto como forma musical y se reflejó en la creación de temas que contrastaban entre el tutti y el solista. Carl Stamitz aplicó su talento melódico en sus conciertos, mediante el empleo de grandes secciones de carácter contrastante y el desarrollo de un diálogo temático mediante una entrada grandiosa y una respuesta más *cantabile*.

El *Concierto en sol mayor* op. 29 fue publicado por la editorial Hummel en el año de 1789. Consta de tres movimientos: *Allegro*, *Andante non troppo moderato* y *Rondo Allegro*. Tiene un inicio enmarcado por la orquesta y cuyo material es repetido por el solista. El final, se caracteriza por un regreso a la tónica. Su segundo movimiento está escrito en la subdominante, es de gran lirismo y por ser un movimiento lento, contrasta con el primer y tercer movimientos.

PHILIPPE GAUBERT,
TERCERA SONATA PARA FLAUTA Y PIANO

Philippe Gaubert (n. Cahors, 4 de julio de 1879 y m. París, 8 de julio de 1941) fue uno de los flautistas franceses más prominentes de su época y a quien se le atribuye haber fundado la escuela francesa de flauta.

Consolidó una sólida carrera como compositor, director y académico. En 1905 obtuvo el Premio de Roma de composición con su obra *Médora Cantante*, cantata lírica para tres voces y orquesta. Obtuvo el puesto de director de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio y de la Ópera de París y fue nombrado profesor de cátedra de flauta transversa del Conservatorio de París.

Uno de las más grandes legados de Gaubert en el ámbito académico-flautístico fue la creación del *Méthode complète de flûte* elaborado en colaboración con Paul Taffanel y publicado por Alphonse Leduc en el año de 1923. Su actividad como compositor continuó casi hasta sus últimos días. Entre 1908 y 1939 Philippe Gaubert se destacó por la creación de obras orquestales. Su música de cámara está principalmente dedicada a composiciones para flauta y piano, aunque incluyó también obras con otra instrumentación. Sus obras vocales fueron escritas entre 1906 y 1938 y se caracterizan por estar inspiradas en poemas de las escuelas parnasiana, naturalista y neoclásica. La mayoría de sus composiciones tienen esencialmente una textura homofónica. Su lenguaje musical pertenece principalmente a la corriente romántica-impresionista y está influenciado por compositores como Debussy y Fauré.

La *Tercera Sonata* fue publicada en París por Heugel en el año de 1934 y dedicada a Jean Boulze, quien fue flautista solo de la *Opéra et des Concerts Lamoureux*. Esta obra es de importancia tanto para el repertorio de concierto, como para el repertorio didáctico del flautista. Esta desarrolla una melodía transparente, muy detallada, delicada y de gran lirismo.

EDUARDO ANGULO,
BACANAL

Eduardo Angulo es un compositor y violinista mexicano nacido el 14 de enero de 1954 en la ciudad de Puebla. Al concluir sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, obtuvo una beca del gobierno de los Países Bajos para estudiar un posgrado en violín y composición en el Conservatorio Real de la Haya. Desde su regreso a México dedica su tiempo a la composición y a la actividad concertística.

En su obra destaca música sinfónica, música de cámara, coral y conciertos para violín, arpa, clavecín, viola, guitarra y flauta, entre otros. Gran parte de sus composiciones han sido escritas bajo encargo de diversos solistas, agrupaciones y casas editoriales. En el año de 1996 con su obra 'Dos Plegarias para guitarra y orquesta' obtuvo la Mención Honorífica en el Segundo Concurso Internacional de Composición Alberto Ginaster en Buenos Aires, Argentina.

En el año de 2003 con su obra 'Rituali' ganó el segundo lugar en el Concurso Internacional de Composición en Schweinfurt, Alemania.

Eduardo Angulo ha adoptado un estilo singular en su composición utilizando tanto elementos populares mexicanos como temas y formas musicales de distintas épocas y regiones.

Bacanal es una obra que surgió como transcripción para flauta, viola y arpa del tercer movimiento de su *Concierto para viola y orquesta* escrito en 1991. El nombre de esta obra alude al movimiento bacanal que en ocasiones se encuentra en los ballets, teniendo un sentido alegre y festivo. Esta obra contiene elementos característicos del huapango, por lo que podría estar incluida dentro del estilo neonacionalista. Se estrenó dentro del ciclo de Solistas del Milenio el 13 de marzo de 2004.

RICHARD PATTERSON,

INSIDE PASSAGE

Richard Patterson es un guitarrista y compositor norteamericano nacido en Woodland, California el 13 de febrero de 1948. Su carrera musical inició en el Conservatorio Superior de Música de Alicante Óscar Esplá de España bajo la tutela de José Tomás (1934- 2001). Al término de sus estudios en España, Patterson obtuvo una beca para realizar sus estudios de Maestría en la Universidad de San Francisco y adquirió un diploma en Arte.

Richard Patterson mostró un fuerte interés en la composición e inició su formación con los compositores norteamericanos ganadores del premio Pulitzer: John Adams (1947) y Wayne Peterson (1927). Además de su carrera como intérprete y compositor, ha consolidado su carrera como catedrático y, desde el año de 1982, se desempeña como director del departamento de guitarra de la Universidad de Notre Dame de Namur de los Estados Unidos.

Uno de los grandes legados que Patterson otorga al mundo de la música contemporánea es la creación, en 1981, de la fundación para guitarristas intérpretes en San Francisco, conocida con el nombre de *Omni Foundation for the Performing Arts*. Actualmente es director de esta reconocida organización que hoy celebra sus 32 años de creación. Esta fundación tiene su sede en San Francisco, E.E.U.U. y

promueve la difusión de la música para guitarra en diversos géneros, principalmente, el estilo clásico, aunque también incluye el flamenco y el jazz, entre otros.

Inside Passage es una de las piezas de R. Patterson escritas originalmente para flauta y guitarra. Fue escrita mientras él trabajaba en un barco carguero en las aguas del sureste de Alaska en el año de 1989 y publicada por Guitar Solo Publications en el año de 1994. Richard Patterson comenta que “esta pieza la escribió a partir de una idea que le surgió al estar estudiando la música de Beethoven: tomó una serie de notas y posteriormente construyó la estructura de la obra a partir de éstas”. Patterson afirma que al interpretar esta obra, vienen a su memoria “las imágenes de un día neblinoso, silencioso, con el vertiginoso vuelo de las águilas y el constante pulso rodante del barco”.