



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Música

Notas al programa:

De George Philipp Telemann (1681-1767) a Bohuslav Martinů (1890-1959):

Tres siglos de música para flauta transversa

Que presenta:

ALEJANDRO ROJAS DÍAZ

Para obtener el título de:

Licenciado Instrumentista-Flauta Transversal

Asesores:

Recital: Profesor Miguel Ángel Villanueva Rangel
Notas al programa: Profesora Violeta Cantú Jaramillo

México D.F. febrero 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.

Sinodales

Miguel Ángel Villanueva Rangel
Presidente

Violeta Cantú Jaramillo
Secretario

Carolina Martínez Pacheco
Vocal

Horacio Puchet Canepa
Suplente

María Díez Canedo
Suplente

Estudios realizados en la Escuela Nacional de Música

Ciclo propedéutico: 2006-2008-2

Licenciatura: 2009-2012-2

*A la memoria de
Alejandro Rojas Ortiz.*

*A mi padre, Alejandro Rojas,
con profundo amor y admiración.*

*A mi madre, Elena Díaz,
por su inmenso amor,
bondad, e infinito apoyo.*

*A mi familia,
por ustedes soy.*

A mis profesores:

*Miguel Ángel Villanueva,
Violeta Cantú
Armando Merino,
Carolina Martínez,
por brindarme su experiencia,
conocimiento y pasión por la música.*

A mis colegas y amigos.

A la vida...

ÍNDICE

Programa.....	7
---------------	---

Capítulo I.

Fantasia No.11 en Sol Mayor para flauta sola de George Philipp Telemann.

I.I.

Introducción.....	8
I.II. Contexto histórico.....	8
I.III. La música en el Periodo del Barroco.....	10
I.III.I. La flauta transversal en el Periodo Barroco.....	14
I.IV. George Philipp Telemann: Aspectos biográficos.....	15
I.V. Las doce Fantasías para flauta sola de G. P. Telemann.....	17
I.V.I Análisis de la obra: Fantasia No.11 en Sol Mayor para flauta sola de G. P. Telemann.....	18
I.VI. Reflexiones personales acerca de la obra.....	27

Capitulo II.

Concierto No.1 en Sol mayor KV- 313 para flauta y orquesta de Wolfgang Amadeus Mozart.

II. I. Introducción.....	29
II. II. Contexto histórico.....	29
II. III. El Periodo del Clasicismo musical.....	31
II. III. I La flauta transversal en el Clasicismo.....	34
II. IV. Wolfgang Amadeus Mozart: Aspectos biográficos.....	35
II. V. El concierto clásico y la música para flauta de Wolfgang Amadeus Mozart.....	38
II. V. I Análisis de la obra: El Concierto No.1 en Sol mayor KV- 313 para flauta y orquesta de W. A. Mozart.....	40
II. VI. Reflexiones personales acerca de la obra.....	54

Capitulo III.

La Fantasia húngara para flauta y piano de Franz Doppler.

III. I. Introducción.....	56
III. II. Contexto histórico.....	56
III. III. La música del Periodo Romántico.....	58
III. III. I. El romanticismo y la flauta transversal.....	60
III. IV. Franz Doppler: Aspectos biográficos.....	61
III. V. El repertorio para flauta y piano de Franz Doppler.....	62
III. V. I. Análisis: La Fantasia húngara para flauta y piano de Franz Doppler.....	64
III. VI. Reflexiones personales acerca de la obra.....	71

Capítulo IV.

Trío para flauta, violín y piano de José Pablo Moncayo.

IV. I. Introducción.....	74
IV. II. Contexto histórico.....	75
IV. III. El Periodo Nacionalista musical en México.....	77
IV. IV. José Pablo Moncayo: Aspectos biográficos.....	86
IV. V. El Trío para flauta, violín y piano de José Pablo Moncayo.....	89
IV. V. I. Análisis de la obra: Trío para flauta, violín y piano de José Pablo Moncayo.....	90
IV. VI. Reflexiones personales acerca de la obra.....	94

Capítulo V.

Sonata para flauta y piano de Bohuslav Martinů.

V. I. Introducción.....	96
V. II. Contexto histórico.....	96
V. III. La música del S. XX y el Neoclasicismo.....	98
V. III. I El neoclasicismo y la flauta transversal.....	101
V. IV. Bohuslav Martinů: Aspectos biográficos.....	102
V. V. Primer Sonata para flauta y piano de Bohuslav Martinů.....	104
V. V. I Análisis de la obra: Primer Sonata para flauta y piano de Bohuslav Martinů.....	105
V. VI. Reflexiones personales acerca de la obra.....	115
Fuentes de Consulta.....	117

Anexos 1

Programa

Fantasia para flauta sola en Sol mayor No. 11

Georg Philipp Telemann
(1681-1767)

Allegro
Adagio
Vivace
Allegro

Fantasia Pastoral Húngara para flauta y piano Op. 26

A. Franz Doppler
(1821-1883)

Molto Andante
Andantino moderato
Allegro

Trío para flauta, violín y piano

José Pablo Moncayo
(1912-1958)

Sonata para flauta y piano No. 1 H 306

Bohuslav Martinů
(1890-1959)

Allegro moderato
Adagio
Allegro moderato Poco

Concierto para flauta y orquesta No. 1 en Sol mayor
KV 313 (285c)

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

Allegro maestoso
Adagio non troppo
Rondo-Tempo di Menuetto

Capítulo I

Fantasia No.11 en Sol Mayor TWV 40:12 para flauta sola

(1733)

George Philipp Telemann.

(1681-1767)

I.I. Introducción.

El periodo barroco es una de las etapas más ricas en la historia de la música. Para la flauta transversal, representa un tiempo de gran crecimiento, que junto con las innovaciones en su construcción y el desarrollo de su repertorio, se le ha llegado a denominar: el siglo de oro de la flauta.¹

En este capítulo, se hará una breve reseña del contexto histórico dentro del cual se desarrolló el estilo barroco; así como una descripción de sus principales características estilísticas musicales y la influencia e impacto que éste tuvo en el desarrollo de la flauta transversal.

Por otro lado, se hará un breve resumen biográfico del compositor Georg Philipp Telemann (1681-1767) y un análisis melódico armónico estructural de la Fantasia No. 11 en *Sol Mayor* TWV 40:12 de sus doce fantasías para flauta sola.

I. II. Contexto histórico.

Los años que comprenden el desarrollo del arte barroco enmarcan una de las etapas de mayor riqueza artística y transformaciones sociales de la historia. El fenómeno del Barroco contiene en su origen los fundamentos de lo que, en el transcurso de los siglos

¹Ardal Powell, *The Flute*, Yale Musical Instrument Series (New Haven: Yale University Press, 2003) 68-69.

XVII y mediados del XVIII, correspondería a la formación de una nueva era europea. La renovación del pensamiento religioso y la conformación de las monarquías absolutistas, representarían los pilares sobre los cuales el arte, así como las estructuras sociales, políticas, económicas, ideológicas y científicas de este tiempo, tomarían su forma y contenido.

El fin del Renacimiento tuvo varias consecuencias. La propagación de las tesis protestantes por toda Europa y la pérdida de la hegemonía política y religiosa de Roma generarían una inestabilidad tal, que tras la división de la iglesia y su necesidad de reafirmar el catolicismo sobre la Reforma, surgió un movimiento en respuesta al pensamiento protestante y promovedor de la reestructuración interna de la iglesia: la Contrarreforma. La creación del Concilio de Trento (1545-1563) como resultado del movimiento contrarreformista, trajo consigo la confirmación de los dogmas tradicionales de la Iglesia, de los cuales el arte barroco, transformado en difusor de la ideología catolicista, tomó las bases de su desarrollo y creación. De la misma forma, el arte se erigió como representante de la monarquía, y los reyes europeos se sirvieron de ésta para su propaganda y vanagloria.² Bajo ese orden opero la entrada del arte Barroco al año siglo XVII. Instauradas las nuevas ideas religiosas del Concilio de Trento y en marcha la contrarreforma, Roma se convertiría en la cabeza única de la cristiandad y por lo tanto del arte, con lo cual, y en relación al avance científico y filosófico, el cambio de pensamiento tomaría fuerza: el mundo dejaba ser el centro del universo. En la ciencia, las ideas de Nicolás Copérnico (1473-1543) sobre el sistema solar, serían confirmadas por Kepler (1571-1630) en 1609; a su vez, el manifiesto de la contradicción que encontró Galileo Galilei (1564-1642) entre el heliocentrismo y la iglesia, reforzaron este cambio de visión sobre el mundo. En sí, el arte barroco se establecería sobre dos corrientes: el místico religioso y el terrenal monárquico.³

El pensamiento del siglo XVIII se fundamentó en la herencia y logros en el campo científico, filosófico y matemático del siglo que lo antecedía.⁴ A través del avance en estas materias y su subsecuente desarrollo, las obras de pensadores como René Descartes (1596-1650) e Isaac Newton (1643-1727), serían aceptadas con mayor

² María del Rosario Fauga, María José Fernández, *Historia del Arte*, (México, Pearson Educación de México, 2008) 242.

³ Ibid. 242.

⁴ Philip G. Downs, *La música clásica, La era de Haydn, Mozart y Beethoven* (Madrid, Akal, 1998) 13-18.

velocidad; el progreso en el tránsito del pensamiento supersticioso al racional fue evidente, siendo que, a la entrada de este nuevo siglo y en relación al anterior, el hombre apelaba a los dictados de la ciencia más que a los de la iglesia.

La vida y obra musical de Telemann se sitúa en el apogeo del periodo barroco. Hacia el año de 1700, donde se sitúa el comienzo en el desarrollo de la carrera del compositor alemán, las bases de la música y las artes como la pintura y la arquitectura se encuentran establecidas y en constante movimiento. Paralelamente, el terreno social y político se desplegaba en torno a violentas guerras dinásticas enfocadas en la lucha del poder y territorio. El eje de la sociedad y civilización se centraba en la figura del monarca. En Francia, Luis XIV (1638-1715), el Rey Sol, se alzó como el mayor ejemplo del poder; en Alemania e Italia, decenas de pequeños príncipes se afanaron por imitarle formando una internacional autócrata, dentro de la cual, la música de la corte resonó con todo esplendor en Europa.⁵

El tiempo de Telemann se sitúa en un momento de transición de siglo y en la etapa más alta del desarrollo musical barroco. El arte se encontraba en pleno apogeo, lo cual permitió a Telemann, sumado a su talento y vocación, desarrollar su carrera dentro de estructuras ya establecidas y en constante crecimiento. A finales de su vida, las ideas resueltas en el inicio de este movimiento comenzarían su declive para dar paso a una nueva etapa conocido como el clasicismo.

I.III. La música en el Periodo Barroco.

El Barroco es considerado como una de las etapas más ricas en cuanto al florecimiento musical se refiere. Los cambios suscitados en torno a la concepción ideológica musical, el progreso en la técnica de la composición, la variedad de estilos, la numerosa creación de formas musicales y la calidad de las obras, las cuales se han mantenido como importantes referentes hasta nuestras fechas, muestran al barroco como un periodo de gran importancia en la historia de la música.⁶

El uso del término barroco es introducido a la historia de la música hacia la segunda década del S.XX como resultado de la necesidad, en el estudio de la Historia del Arte, de encontrar una terminología que unificara todo el campo estético y artístico de la

⁵ Kart Honolka, *Historia de la Música*, (Madrid, EDAF-Ediciones y distribuciones S.A., 1979) 156.

⁶ Emilio Casares, *La música en el barroco*, (Oviedo, Universidad de Oviedo, servicio de publicaciones, 1977) 15.

época y su relación con los fenómenos socioculturales que la rodearon.⁷ En sí, la música Barroca podría entenderse, bajo la definición del musicólogo Carl Suzanne Clerex, de la siguiente manera: *El barroco consiste en la deformación de las formas creadas en una época precedente y en el empleo de masas sonoras que se oponen unas con otras, una propensión al movimiento desordenado, una ruptura con las convenciones anteriores, y el reflejo de una expresión sobre la forma, efectos desmesuradamente agrandados hasta lo extravagante, lo raro, lo caprichoso; el barroco es la ruptura del equilibrio.*⁸ Si bien, ésta es sólo una definición de las muchas que pudieran existir, sitúa la esencia conceptual de la música barroca en relación al desarrollo que significarían las transformaciones, cambios y rupturas por las cuales atravesó la música en este periodo.

El periodo de la música barroca se encuentra delimitado por la época Renacentista y el Clasicismo. Los años en los cuales se enmarca la música barroca van aproximadamente, y según convencionalismos académicos del mismo tipo que los de su definición, de los años 1600 a 1750, o de una forma más concreta, de Claudio Monteverdi (1567-1643) a Johann Sebastian Bach (1685-1750) y Georg F. Haendel (1685-1759). Años más, años menos, las características que comenzaba a tomar la música hacia finales del S. XVII, anunciaban el nacimiento de una nueva etapa musical. En comparación, y según Adolfo Salazar, la música barroca y la música renacentista tendrían esta principal diferencia: *en lugar de las múltiples combinaciones de voces superpuestas, el nuevo concepto buscaba la definición de una voz predominante... más próxima a... ...la monodia que a la polifonía misma.*⁹ Este cambio, sin duda, representa una de las transformaciones más importantes dentro de la música barroca, pues al fragmentar el “bloque sonoro” que suponía la polifonía renacentista para darle importancia a una sola voz acompañada por un bajo continuo, la melodía encontraría un alto grado de desarrollo y refinamiento, traducándose en la creación de nuevas formas musicales que permitieran lucir este nuevo concepto, y a la expansión y readaptación técnica del canto y de los instrumentos solistas. En sí, las características determinantes de la música barroca se engloban en tres

⁷ Casares, 16

⁸ Casares, 17

⁹ Francisco Camino, *BARROCO, Historias, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes de la música barroca*, (Madrid, Otero y Ramos editores, 2002) 18.

puntos: la monodia, el recitativo y el bajo continuo.¹⁰ Estas características, sin embargo, no aluden a una desaparición total de la polifonía, ya que ésta, incluso en el periodo barroco que abrió paso a la monodia, se siguió utilizando de forma paralela a los nuevos estilos de composición hasta nuestros días.

Al periodo barroco se le atribuyen generalmente tres etapas importantes: el Barroco temprano que abarca los años 1600 al 1650; el Barroco medio del 1650 a 1700; y finalmente el Alto Barroco del año 1700 a 1750. A la etapa de transición al clasicismo, donde se desarrolló el estilo *galant*, *empfindsammer stil*, se le adjudica el periodo que va del 1730 al 1750.

El primer periodo del barroco se caracterizó por el énfasis en la retórica, o la manera de declamar un texto con música, haciendo énfasis en la acentuación, significado y expresividad de las palabras. Esta nueva manera de ver la música resultó en la innovación estilística y la experimentación en la composición, dando como resultado el surgimiento de la ópera, en la que las "pasiones" o *afectos* dominaban la acción. La búsqueda por enfatizar la importancia del texto en la música, provocó que el ritmo fuera más irregular, ya que éste se ceñía al ritmo y acentuación de las palabras, pudiendo cambiar de manera abrupta dentro de un mismo discurso musical el "afecto" o carácter de la música. Estos primeros cambios fundamentales trajeron consigo formas distintas de abordar la creación e interpretación de la música instrumental y vocal, de los cuales, los Madrigales monódicos de Giulio Caccini (1550-1618) y Jacopo Peri (1561-1633), la nueva expresividad de la música para voz solista acompañada, el *Stile concitato* creado por Monteverdi y el desarrollo en la composición de obras puramente instrumentales por Giovanni Gabrieli (1563-1612), son muestras de los cambios sucedidos en el periodo del Bajo Barroco.¹¹

Ya estando establecidas las bases para la transición estilística musical, el desarrollo al que se vio sometido este arte fue sorprendente. En el barroco medio la tonalidad se definió en dos modos contrastantes: el mayor y menor, lo cual permitió el desarrollo y establecimiento de nuevos géneros y formas compositivas. En el área vocal, la ópera dominaba la escena musical: surgió el estilo vocal *belcantista* y el *Aria da capo*, que cada vez más reflejarían un nuevo virtuosismo vocal. En el ámbito instrumental surgieron las orquestas, principalmente las de cuerdas, y con ello un alto desarrollo de la

¹⁰ Camino, 18.

¹¹ *Ibíd.*, 21-22.

técnica instrumental; se utilizó el contrapunto con un nuevo enfoque y surgieron y sistematizaron formas musicales como el trío sonata, la sonata para solista y el concierto. A pesar de que en este periodo el violín se erigió como el instrumento preferido de los compositores de la época, la creciente importancia que tomó la música instrumental y el auge que tuvo la creación de orquestas, dieron pie a que diversos instrumentos como: el oboe, la flauta, el fagot y la trompeta, tomaran importancia en la obra de los compositores y en los escenarios.

Italia dominó todos los ámbitos del panorama musical, desde la música instrumental hasta la vocal, especialmente con la ópera, su influencia se extendió por toda Europa y su estilo abarcó gran parte de las composiciones operísticas. Compositores italianos como Moteverdi, considerado padre de la ópera, legaron obras de gran importancia a la historia de la música. Por su parte, Francia representó una de las contrapartes de la ola italiana construyendo su propio estilo e incluso rivalizando con el estilo italiano; Jean-Baptise Lully (1632-1687), italiano naturalizado francés, adaptó la ópera al gusto francés y fue precursor de las creación de las orquestas, de la cual la suya, gozó de gran fama en toda Europa. Por su parte, Alemania y Austria adoptaron las principales características del estilo Italiano y Francés, y a pesar de no haber desarrollado un estilo propio, su música puede distinguirse por sus melodías influenciadas por el coral luterano.¹²

El periodo que va de 1700 a 1750 puede definirse como una época de madurez musical en el periodo barroco. El establecimiento total del sistema tonal junto con todas sus reglas dio la posibilidad de perfeccionar las formas musicales y de darles grandes dimensiones, hecho del cual la música instrumental se vio favorecida al extenderse y explotarse todas sus posibilidades y llegar a tener la misma importancia que la ópera. Compositores como Tomaso Albinioni (1651-1751), Francesco Durante (1684-1755), Pietro Locatelli (1695-1764), Giuseppe Tartini (1692-1770), Giuseppe Torelli (1658-1709) y Antonio Vivaldi (1678-1741), propiciaron, por medio de sus obras para conciertos solistas, un enorme desarrollo a la música y repertorio instrumental. Así mismo, la ópera se vio enriquecida con el florecimiento orquestal, pues la participación de ésta en las obras operísticas era cada vez era mayor; Domenico Scarlatti (1685-1757), Giovanni Bononcini (1670-1747) y Haendel expandieron las posibilidades expresivas del género y los intérpretes cobraron gran importancia dentro las obras, lo

¹² Camino, 22-23.

cual, con el tiempo, daría paso a la degeneración paulatina de la ópera presa de convencionalismos, protagonismo y virtuosismo exacerbado de los cantantes. A pesar de que Italia se erigió como líder musical del barroco, los compositores franceses y alemanes aportarían, en la práctica de los nuevos géneros, obras de gran importancia con un sello nacional; compositores como François Couperin (1668-1733), Domenico Scarlatti, Johann Sebastian Bach y George F. Haendel, abarcarían con sus obras todos los géneros de este periodo, a su vez que fueron y serían piezas clave de la historia de la música.

I. III. I La flauta transversal y el periodo Barroco

Es cierto que a principios del Barroco, la flauta transversal no gozaba de una posición clara dentro del ámbito musical. El auge de los instrumentos de teclado y cuerda como el laúd, la viola y el violín, mantenían a la flauta en segundo plano. En el transcurso del siglo XVII, la flauta tomaría su lugar al ser utilizada con diversos instrumentos y en la música profana y religiosa en acompañamiento de la voz.¹³ Hasta este punto, la flauta transversal se mantuvo en un plano secundario; sin embargo, a principios del siglo XVIII, en gran parte por la labor de los músicos Jacques M. Hotteterre (1674-1763), J. Baptise Loillet (1688-1750) y Johann Joachim Quantz (1697-1773), la flauta tomaría gran popularidad en la escena musical, llegando incluso a denominarse la edad de oro de la flauta transversa.¹⁴

La entrada del siglo XVII, trajo para la flauta transversa una época de constante desarrollo, el cual se vería reflejado tanto en sus cambios de construcción, como en su inclusión a la orquesta, la creación de métodos, tratados, y el consecuente crecimiento de su repertorio.

La conformación de la flauta que dominó la época del barroco, y tomando en cuenta las modificaciones que se hicieron en esta época, se conservó con un tubo cónico que contenía seis agujeros abiertos agrupados en dos secciones y una llave cerrada que al abrirla producía el *Re sostenido*. El cuerpo, antes de una sola pieza, fue dividido en tres partes: cabeza, cuerpo y pie.

¹³ Angélica Goschl, *La flauta transversa, rasgos esenciales de su desarrollo desde su origen hasta la actualidad*, Tesis de Lic. (México, UNAM, 1987.) 40-43

¹⁴ Powell, 68.

Jacques-Martin Hotteterre contribuyó al desarrollo de la flauta en diversos aspectos. En el teórico-técnico, escribiría los tratados para la interpretación de la flauta: *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois* método enfocado en la ejecución de la flauta traveso, la flauta de pico y el oboe, y en la articulación y ornamentación; y *L'art de préluder sur la flûte traversière*, que trataba sobre la improvisación de preludios en la flauta transversal.

De Johann Joachim Quantz, destacó su tratado sobre *La instrucción para tocar la flauta transversal* publicado en el año de 1752, que además de ser un tratado específico para el flautista, dejó un legado sobre la interpretación y ejecución para cualquier músico de su época.

El repertorio que se desarrolló en el periodo de auge flautístico, da muestra de la riqueza musical generada en esta época. Desde 1721, con la primera inclusión concertante de la flauta en el concierto Brandemburgo No.5 de J. S. Bach, la flauta pasaría por la pluma de los compositores más importantes del periodo, de los cuales, Haendel, Vivaldi, Telemann, J.S.Bach, C.P.E. Bach (1714-1788), Lully, Michel Blavet (1700-1768), Loillet, Quantz y Hotetterre heredaron un amplio e importante repertorio para el instrumento.¹⁵

I.IV. George Philipp Telemann: Aspectos biográficos.

George Philipp Telemann fue junto con J. S. Bach y G. Friederich Haendel, uno de los compositores fundamentales del *Periodo Barroco* en Alemania. En el ámbito de la creación musical es el compositor que mayor número de obras escribió de entre todos los compositores que han existido a la fecha.

Nacido el 14 de Marzo de 1681 en Magdeburgo, los orígenes de Telemann residen en el seno de una familia apegada a los principios de la iglesia luterana más que al medio musical de su tiempo, por lo cual, mucha de su formación musical la adquirió de forma autodidacta. Telemann descubre la música a los 10 años demostrando un talento excepcional para ésta, pues dos años más tarde, el precoz músico, ya había escrito su primera obra y dominaba ya varios instrumentos, principalmente los de teclado, la flauta y el violín.¹⁶ Hacia el año de 1693, complementó su educación en la ciudad de

¹⁵ Goschl ,42.

¹⁶ Camino, 359.

Zellerferd, donde fue discípulo del *kantor* Caspar Calvoer. Al término de su estancia formativa en esta ciudad, y después de algunos viajes por Alemania, a la edad de 22 años en 1691, ingresa, influenciado por su madre para alejarlo de la música, a la universidad de Liepzig para estudiar leyes; sin embargo, esta ciudad significó para Telemann el inicio de su carrera musical. Poco tiempo después de su llegada a Liepzig, fundó varios grupos de concierto (el *Collegium Musicum*), dirigió la Ópera de la ciudad y trabajó como organista en la *Neue Kirche* hacia 1704. En los años posteriores Telemann se desarrolló en varios puestos como músico; en primera instancia ocupó el puesto de *kapellmeister* en la corte condal de Sorau y posteriormente, a finales de la primera década del siglo XVIII, asumió el mismo puesto en Eisenach hasta 1712. En este mismo año y hasta 1717 pasó a ser *Kantor* de Frankfurt, para después iniciar un nuevo puesto como *Kapellmeister* de Gotha hasta 1721. Los años que abarcan este periodo de 1704 a 1721, le sirvieron a Telemann para abrirse camino en el medio musical y finalmente en 1721 obtener el prestigioso puesto de *Kantor* de Hamburgo, el cual, además de tener labores de docencia y la dirección musical de las cinco principales iglesias de Hamburgo, le permitió componer e interpretar de forma ilimitada. Los años que comprenden su actividad como *Kapellmeister* de Hamburgo, el cual realizó hasta el final de su vida, se desarrollaron en torno a las exigencias de su trabajo (principalmente la composición de 2 cantatas semanales, una Pasión anual, música ocasional para diversas ceremonias públicas) y la organización y dirección de conciertos de ópera, actividad que realizaría de 1722 a 1738, y la cual le permitió ofrecer innumerables conciertos públicos. A partir de 1740 Telemann centró parte de su trabajo en la pedagogía musical; de éste derivarían: el tratado: *Singe, Spiel und Generalbass-Ubungen* (Ejercicios de ejecución musical y canto), y la incorporación de textos teóricos en sus ediciones de partituras. George F. Telmann fallece en Hamburgo el 25 de Junio de 1767.

I.V. Las doce Fantasías para flauta sola de George Philipp Telemann.

Dentro del periodo barroco surgió una gran variedad de formas musicales relacionadas con el desarrollo de la música instrumental. Entre éstas, se encuentra la *fantasía*, que en su definición más escolástica, se describe como una composición caprichosa y sin forma

escrita.¹⁷ También referida como una pieza instrumental con forma libre y en la que no se siguen reglas formales, la *fantasía*, se presenta como una composición de carácter improvisatorio en la cual el intérprete tiene la libertad de tomar ciertas decisiones en cuanto a la forma que tomara su interpretación musical. El término de *fantasía* cambió en el curso del tiempo. En siglo XVI, se le utilizó para denominar una pieza que no era transcripción de una obra vocal. En el periodo barroco, a inicios del siglo XVII, su uso estaba enfocado a obras breves para teclado y para conjunto de cámara. Y hacia el siglo XVIII, el término *fantasía* se aplicaba a todas las obras de carácter improvisatorio.

Algunos representantes de esta forma serían Frescobaldi (1583-1643), Sweelinck Froberger (1616-1667) y Byrd (1543-1623)¹⁸

Las doce fantasías para flauta sola, compuestas dentro del periodo alto del Barroco en el año de 1732, dan muestra, por su riqueza y variedad de contenido, de la plenitud creativa en la cual se encontraba George Philipp Telemann como compositor.

El global de las doce fantasías se encuentran divididas en dos partes: en las primeras seis destacan el carácter contrapuntístico; las otras, se enfocan en el ritmo.¹⁹ Los movimientos que en ellas se pueden encontrar van de dos a siete, siendo algunos realmente pequeños, y en todas, se ofrece una amplia gama de humores, emociones y atmósferas. El material que utiliza Telemann en estas partituras está relacionado con ritmos de danza, arias, pasajes contrapuntísticos y fugas. A su vez, inmersas en la última fase del barroco, estas fantasías reflejan ampliamente los más avanzados estilos del alto barroco: el *galant*, centrado en la expresión de lo alegre, lo agradable, lo libre y espontáneo; y el *empfindsamkeit*, enfocado en la búsqueda del sentimiento directo.²⁰

¹⁷ Mirosława Sheptak, *Diccionario de términos musicales*, (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008). 69

¹⁸ Camino, 150.

¹⁹ Ibid., 364.

²⁰ Downs, 47-364.

I.V.I. Análisis de la obra: Fantasía No. 11 en Sol Mayor para flauta sola de George Philipp Telemann TWV 40:11.

La Fantasía No. 11 compuesta en la tonalidad de *Sol Mayor*, comparte junto con el segundo grupo de fantasías (de la 7 a la 12) la preponderancia en el elemento rítmico.²¹ Se encuentra compuesta de tres movimientos y un breve puente entre el primero y segundo movimiento de apenas un compás y medio. En esta corta obra, la flauta explora de forma virtuosa sus tres tesituras, abarcando en la nota más grave de la flauta barroca el *Re5* y en la más aguda el *Mi7*; a su vez, utiliza, en forma continua, desde intervalos de segunda y tercera hasta de octava y treceava. El material melódico más usado son los arpeggios, las escalas y el juego interválico. En relación a su forma, y teniendo en cuenta su carácter de fantasía, se pueden encontrar en el primero y tercer movimiento, la disposición A-B-A'. En los dos casos, la parte correspondiente a la A', figura como una síntesis de las dos partes anteriores tomando el material rítmico melódico y utilizándolo de forma variada. El tercer movimiento, evoca una danza en dos partes, las cuales comparten en gran medida los mismos elementos, teniendo, en el caso de la segunda parte, cambios armónicos y ciertas variantes melódicas dirigidas hacia la coda final.

<i>Fantasía para flauta sola No. 11 en Sol M TWV 40:11</i>		
<i>I</i> <i>Allegro</i> A-B-A'	<i>II</i> <i>Vivace</i> A-B-A'	<i>III</i> <i>Allegro</i> A-A'

Primer movimiento: *Allegro*

Este movimiento, compuesto en un compás de 4/4 y dentro de la tonalidad de *Sol M*, se pueden identificar tres partes, las cuales, y teniendo la cualidad de libertad compositiva de la *Fantasía*, pueden aproximarse a una forma A-B-A'. En este *Allegro*, se refleja el uso que hace Telemann de diversas formas compositivas en el ciclo de estas fantasías, ya que por la manera improvisatoria en la cual maneja el material y la

²¹ Camino, 364.

formación de figuras virtuosas en secuencias libres, este movimiento, podría recordarnos una *Toccata*.²²

Sección	No. Compás	Región Tonal
1° Sección A	1-8	<i>Sol M</i>
2° Sección B	9-12	<i>Sol M-mi m</i>
	13-16	<i>mi m</i>
3° Sección A'	17-22	<i>Sol M-si m</i>
Coda	23-26	<i>Sol M</i>

Primera sección

En la primera sección se presenta en dos frases. Ambas constan de cuatro compases. En la primera, sobre tesitura grave y media, sobresalen las triadas partidas del acorde y los intervalos de tercera, preponderando en el bajo la fundamental del acorde. En la segunda, con los mismos elementos rítmico-melódicos y sobre la tesitura media y aguda, se presentan las mismas figuras sobre la quinta del acorde. Hacia el final de esta parte, se presenta una breve modulación hacia *Re M* que prepara la segunda sección y la siguiente tonalidad.

Flauta

The image shows a musical score for Flute in G major, marked 'Allegro'. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'Primera Frase: I' and contains measures 1-4. The second staff is labeled 'Segunda Frase: V' and contains measures 5-8. A blue double bar line is placed between measures 8 and 9. The third staff contains measures 9-12, with a red box highlighting the final measure (measure 12) and the label 'Inicia Modulación' pointing to it. The number '23' is written at the bottom right of the score.

Primer sección introductoria del *Allegro* compuesta de dos frases formadas de arpeggios de tercera sobre el I grado (*Sol M*) y el V grado (*Re M*) de *Sol M*.

²² Georg Philipp Telemann, *Fantasies for Flute solo*, (Austria, Wiener Urtext Edition/ Schott/ Universal Edition, 1999) VIII-X, (Preface)

²³ Georg Philipp Telemann, *Fantasies for Flute solo*, (Wiener Urtext Edition/ Schott/ Universal Edition, Austria 1999) 22.

Segunda sección

En esta sección se inicia un pequeño desarrollo dividido en dos frases que comparten exactamente los mismos patrones rítmico-melódicos, variando únicamente la armonía. Se utilizan el material presentadas en la exposición (terceras ascendentes y descendentes) y se agregan como nuevo elemento escalas ascendentes con una extensión interválica de séptima, mismas que ayudan a las modulaciones y cambios de tonalidad. La primera frase sirve para la modulación hacia *mi menor*, tonalidad que se establece por completo en los siguientes cuatro compases.

Flauta

Primera frase: modulación

Segunda Frase: mi m

24

Segunda sección del Allegro construida en dos frases basadas en saltos intervalicos y escalas ascendentes modulantes de *Sol M* a *mi m*.

Tercera sección

Es preciso mencionar, que a pesar de no ser una reexposición como tal y siendo ésta una fantasía, existen rasgos fundamentales por los cuales se puede considerar como un regreso a la fase inicial: el primero elemento es, que al igual que en la parte inicial, el desarrollo del material melódico regresa por completo a un movimiento por saltos interválicos, dentro del cual se forman contrapuntos entre dos voces (generalmente un bajo y células melódicas), a diferencia de la segunda parte o desarrollo en la cual estos elementos se combinan con escalas y un bajo separado de las líneas melódicas. El segundo, es el regreso a la tonalidad de *Sol M*; y el último, es el regreso de la primera figura con la cual se desarrolla la primera sección:

²⁴ Ibid. Telemann, 22.

Allegro

Flauta

25

Figuras de primera sección: Tempo 1 y 3: Figura melódica con terceras del acorde de *Sol M*

Flauta

26

Tercer sección: Misma figura rítmica melódica: notas de la triada de *Sol M* invertidas en tempo 1 y 2. (Diferencia de tesituras)

A su vez, esta pequeña “reexposición” conecta, a través de un puente, con la coda de este movimiento

Por otro lado, es importante mencionar que en toda esta tercera parte, el bajo tiene una gran importancia, ya que es él el que mantiene una melodía constante hasta el final de la obra, y es a partir del bajo, junto con las figuras melódicas del registro medio y agudo, que se forma una especie de contrapunto.

Flauta

Tercera parte o desarrollo: regreso de figuras melódicas; importancia melódica del bajo; coda.

Importancia melódica en el bajo

Figuras melódicas de primera parte

Coda

18

21

24

27

En esta última sección se expone polifonía horizontal formada por una melodía en el *bajo* y acompañamiento con notas arpegiadas en la voz superior.

Al terminar el *Allegro*, existe una indicación de un *Adagio* que, como se dijo con anterioridad, al constar con solo un compás y medio en un tiempo de 4/4, hace más la

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ *Ibíd.* Telemann, 22.

función de un pequeño descanso, modulador armónico hacia la tonalidad de *Re M*, y puente de conexión entre el *Allegro* y el *Vivace*, que de un movimiento como tal.



Puente de conexión modulante de *Sol M* a *Re M* entre el primer y segundo movimiento.

Segundo movimiento: *Vivace*

Este movimiento, es el más rápido de los cuatro. Se encuentra escrito en un compás de 4/4 y se establece dentro de las tonalidades de *Sol M* y *Re M*. La estructura en la que se encuentra escrita asemeja a la del primer movimiento: A-B-A'. De igual forma que el movimiento anterior, el material rítmico melódico está basado en las terceras ascendente y descendente, así como el juego interválico, abarcando desde segundas hasta treceavas; sin embargo, en este caso se utilizan en una sola combinación: saltos grandes de intervalos, seguidos de escalas de terceras ascendentes o descendentes, dando más importancia al desarrollo rítmico y armónico.

Sección	No. Compás	Región Tonal
1° Sección A	1-7	Modulante <i>Sol M-Re M</i>
2° Sección B	8-17	Modulante <i>Sol M- Re M</i> <i>mi m-si m</i>
3° Sección A'	18-25	<i>Sol M-Re M</i>
Coda	26-29	<i>Sol M</i>

Primera sección

Esta fase del movimiento se presenta en dos frases que contienen el tema principal y del cual deriva todo el desarrollo posterior. En los primeros cuatro compases, se muestra el tema modulando de la tonalidad de *Sol M* hacia *Re M*. En la segunda frase, se repite el

²⁸ *Ibíd.*

tema con el mismo material rítmico melódico, pero ahora en la nueva tonalidad de *Re M*.



Cabeza del tema melódico: figura rítmica melódica basada en un intervalo de cuarta justa ascendente y escalas de terceras ascendentes.



Desarrollo del tema principal y establecimiento de la tonalidad de *Re M* en el tema principal (compás cinco)

Segunda sección

En esta sección se desarrollan de forma variada los elementos expuestos en el tema principal. Fundamentalmente, Telemann combina la cabeza del tema: escalas de terceras ascendentes o descendentes con valores de *dieciseisavos* y saltos interválicos con valores de *octavo*.



Cabeza del tema: compás 5



Ejemplo de desarrollo temático: compás 8

Por otro lado, la variación armónica es importante, pues en esta fase, maneja un amplia región tonal, ya que usa como base la tonalidad de *Sol M*, pero modula a acordes de *Re*

²⁹ Ibid. Telemann, 22.

³⁰ Ibid., Telemann 23.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

M y sus relativos menores *mi m* y *si m*, con lo cual se crea una atmósfera de interesantes colores y contrastes.

Flauta



33

Segunda sección: Inicio en dieciseisavos del primer tiempo en compás 8. Presentación de cabeza del tema inicial en compás 18.

Tercera sección

Esta última parte inicia con la exposición literal del tema principal del *Vivace*:



Tema principal expuesto de forma literal al comienzo de la tercera sección.

A partir de exponer la cabeza del tema, aparece una variación de cuatro compases, en los cuales se presenta un breve contrapunto entre dos escalas descendentes formadas por las voces aguda y grave de los dieciseisavos: de *Re6* a *Re5* en la voz inferior, y un compás después, en la voz superior, de *Si6* a *La5*. En seguida, el compositor utiliza una frase idéntica con elementos rítmicos melódicos de la segunda parte de este movimiento (compás 11 al 14) que en este caso recibe la función de puente (terceras ascendentes) y coda final.

³³ *Ibíd.* Telemann, 23.

³⁴ *Ibíd.* Telemann, 22.

Flauta

Tercera sección: inicia con el tema principal, desarrollando paulatinamente una progresión descendente entre el bajo y la voz superior, que conecta con la *Coda* del movimiento, la cual, basada en una frase de la segunda sección (compases 11-14), finaliza el *Vivace*.

Tercer movimiento: *Allegro*

Este movimiento, último de la *Fantasia*, se presenta en un compás de 6/4 y dividido en dos breves secciones: A, A'. Las dos cuentan con barra de repetición.

Sección	No. Compás	Región Tonal
1º Sección A	1-12	<i>Sol M-Re M</i>
2º Sección A'	13-26	<i>Re M-mi m- Sol M</i>

La sección A, de doce compases, se divide en tres breves frases: la primera, presenta el tema principal en la tonalidad de *Sol M*; las restantes desarrollan el material del tema. En la frase 2, moduladora hacia *Re M*, se utilizan elementos melódicos eje de la fantasía: las terceras (figura a), y los saltos intervalicos (figura b). En la frase 3, establecida en *Re M*, se desarrolla una progresión ascendente por terceras, a partir de un *Re6*, encontrando su clímax en la quinta del acorde (*La6*), para después descender hacia la cadencia.

³⁵ *Ibíd.* Telemann, 23.

Allegro

Flauta

Frase 1: tema principal

Frase 2. Desarrollo

Frase 3: Progresion por tercetas.

36

Primer sección del *Allegro* dividida en tres frases construidas por grados conjuntos o saltos intervalicos de tercera en grupos de tres *notas* (*octavos y cuartos*) y progresiones descendentes y ascendentes en la *voz bajo* y la *voz superior* respectivamente.

La parte A', dentro de la región tonal de *Re M*, *mi m* y *Sol M*, se desarrolla en dos frases de seis compases mas una pequeña coda. En la primera, se presenta la cabeza del tema principal en la tesitura aguda y media en *Re M*, teniendo el cuerpo del mismo una variación extendida modulante hacia la tonalidad de *Sol M*. La segunda frase, ya en *Sol M*, presenta un pequeño contrapunto de tres voces en los primeros dos compases, para dar paso a una compás cadencial (I-VII) que resuelve hacia una progresión ascendente-descendente que conecta con la coda final.

Flauta

Frase 1: Re M

Frase 2: Sol M. Contrapunto.

Coda

Progresión

UT 50 187

37

Segunda sección del *Allegro* dividida en dos frases y una breve *coda*.

³⁶ *Ibíd.* Telemann, 23.

³⁷ *Ibíd.*

I.VI. Reflexiones personales acerca de la obra.

El ciclo que comprenden las 12 *Fantasías* para flauta sola de G. Philipp Telemann, representa un claro ejemplo de la diversidad creativa dentro de la cual se vio inmersa la música barroca. Cada una de ellas, además de desarrollarse en diversas tonalidades dentro del sistema temperado, da muestra, dentro de la libertad compositiva que implica esta estructura musical, de algunos de los estilos y formas musicales comunes del barroco. En sí, este ciclo de obras y a su vez cada *Fantasia*, puede considerarse una especie de *collage* musical representativo de la música instrumental barroca; y en este caso específico, por los años en que fueron escritas, del apogeo del estilo *galant*. La interpretación musical de estas obras, implica tener un conocimiento claro de las principales formas y estilos de la música barroca; en primera instancia, para identificarlos, y posteriormente para poder fundamentar la “libertad” interpretativa que exige el carácter improvisatorio de cada una de ellas. Al ser éstas una especie de “ramillete” de ideas musicales, este punto es de suma importancia. Asimismo, es relevante definir la organización en la cual se encuentra estructurada cada *Fantasia*, y específicamente cada movimiento, lo cual permitirá resaltar con claridad cada una de las ideas musicales y dar un sentido de unidad a toda la obra. Siguiendo las características de una *Fantasia*, cada una de ellas comprenderá una estructura distinta. Dentro de la misma línea de interpretación, y teniendo determinados los dos puntos anteriores, es importante analizar las diferentes posibilidades melódicas, rítmicas y armónicas que ofrece cada obra, pues en este caso, a pesar de ser la flauta un instrumento puramente melódico, es común encontrarse con polifonía y contrapunto. El conocimiento de la tonalidad y desenvolvimiento armónico, intrínseco al de los elementos melódicos y rítmicos, es de gran relevancia, pues éste dará, alternando generalmente entre tonalidades mayores y sus relativos menores, los contrastes en el carácter musical.

La interpretación de la *Fantasia* No. 11 TWV 40: 11, sujeta a las observaciones anteriores, se desenvuelve dentro de un carácter ligero y alegre característicos del estilo galante, por lo cual, aunado a las constantes figuras rítmicas de dieciseisavos, la elección del *tempo* en los movimientos rápidos tendrán que reflejar bastante movimiento y fluidez en las líneas melódicas, sin olvidar por esto, la importancia de la constante presencia de un bajo que afirma la tonalidad (*Sol M*). Ejemplo de esto es su primer movimiento *Allegro*, el cual en su inicio, de carácter improvisatorio, refleja la

forma compositiva de la *Tocatta*, con lo cual, la libertad que se decida tomar en su interpretación, podrá enriquecerse con sus características.³⁸ De igual forma, en los tres movimientos de la *Fantasia* es importante destacar los giros armónicos que se manejan en ella, pues a pesar de oscilar solamente entre la tónica y la dominante de *Sol M*, los cambios de tonalidad hacia el relativo menor, *mi m*, representan un contraste enriquecedor en el carácter de la obra.

Esta *Fantasia* no presenta dificultades técnicas de gran relevancia para su interpretación en la flauta Boehm; sin embargo; la claridad de las voces y el manejo preciso en los grandes saltos interválicos entre el registro grave y agudo presentados en la mayor parte de la obra, dependerá del mantenimiento constante de la columna de aire y el manejo de una embocadura flexible según la velocidad en que se presenten estos intervalos. Asimismo, para mantener la claridad en el sonido será necesario utilizar una articulación ligera y la cantidad y velocidad de aire preciso según el registro en el cual se encuentre la línea melódica.

Por último, dentro de la interpretación musical de la obra, será de gran ayuda concebirla como una unidad y, después del análisis de ésta y aplicando el conocimiento adquirido, ejecutar la obra con la mayor libertad posible.

³⁸ Georg Philipp Telemann, *Fantasies for Flute solo*, (Austria, Wiener Urtext Edition/ Schott/ Universal Edition, 1999) VIII-X, (Preface)

Capítulo II

El Concierto No.1 en Sol mayor KV- 313 para flauta y orquesta

(1778)

Wolfgang Amadeus Mozart.

(1756-1791)

II.I Introducción

El siglo XVIII comprende en el término de su primer lustro la transición entre dos épocas musicales fundamentales de la historia: el fin del Barroco y el inicio del Clasicismo. A su vez, la importancia que cobraron los fenómenos socio-políticos desarrollados en los años consecuentes a este cambio, derivaron en la reorganización de todos los aspectos de la civilización Europea, siendo la música, de forma directa o indirecta, uno de ellos.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), del cual se hará una reseña biográfica en este capítulo, es considerado uno de los mayores genios de la historia musical. legó a la humanidad en el corto tiempo de vida una obra musical que, por sus características revolucionarias, hasta su fecha, no tenía precedentes. Dentro de esta obra, y explotando una forma musical característica de la época, se encuentran los conciertos para flauta y orquesta, de los cuales, el primero, el de *Sol M*, pieza fundamental en el repertorio flautístico universal, junto con la descripción del contexto histórico y del desarrollo del periodo musical, serán el centro de este capítulo.

II.II. Contexto histórico

Gran parte del periodo del clasicismo se encuentra enmarcado dentro de la estructura de *L'ancien régime* (El antiguo régimen). Las ideas de la Ilustración que tenía a la razón como estandarte, los derivados de la revolución industrial, y las consecuencias de la Revolución Francesa, marcaron el paso y desarrollo del segundo lustro del siglo XVIII.

Hacia el año de 1740, considerado aun preclásico, y hasta 1786, el reino prusiano de Federico el Grande (1712-1786) se estableció como uno de los más importantes del territorio Alemán, y en el transcurso de estas cuatro décadas, operaron una gran cantidad de levantamientos, revoluciones y fenómenos sociales y culturales. En el ámbito político surgieron las guerras de la Sucesión Austriaca y de los Siete años iniciada en 1756, año del nacimiento de W.A. Mozart; el reinado de José II de Hausburgo (1741-1790) en Austria, la primera partición de Polonia, y el comienzo del reinado de Luís XVI (1754-1793); que a su vez, estos sucesos, entremezclados con movimientos sociales y culturales como el inicio de la Revolución industrial en Inglaterra y sus fuertes movimientos sociales, el origen de la burguesía y el movimiento de la Ilustración, formaron un panorama general que rodeo el contexto de la vida y obra de compositores como Franz Joseph Haydn (1732-1809) y W. A. Mozart y el encaminamiento paulatino al derrocamiento del régimen absolutista con la Revolución Francesa de 1789.

Es preciso mencionar que, durante este tiempo y a pesar del gran cambio que generó la revolución, Haydn y Mozart, pilares de esta corriente, habían desarrollado ya gran parte de sus carreras, lo cual pone en relevancia que el clímax de éstas, así como la creación de sus obras más importantes, especialmente las de Mozart que murió en 1791, se realizaron influenciadas más en el proceso de cambio que auguraba el cambio de régimen, que por los derivados de éste.³⁹

Seguido de la Revolución Francesa, inició un corto periodo instaurado en los términos de destruir a todo aquel que se opusiera a la revolución: la *Era del Terror*; que tras su fin y el inicio de un periodo de paz en 1794, dio paso a la dictadura Napoleónica por un periodo de seis años. Estos dos sucesos, paralelos al optimismo de los logros racionales, fueron un ejemplo de los contrastes que abarcaron los últimos años del siglo XVIII y que sentaron las bases para el comienzo del nuevo siglo y el comienzo de una nueva etapa musical.

³⁹ Pauly Reinhard, G., *La música en el periodo Clásico*, (Buenos Aires, Victor Leru,) 81.

II.III. El Periodo del Clasicismo musical.

Frente a las variadas connotaciones que se pueden desprender de la definición del termino “clasicismo”, es preciso mencionar, que la utilización de “términos” para referirse a periodos específicos de la historia de la música, es sólo un mero recurso enfocado en sugerir y englobar las principales y más difundidas características estilísticas que derivan de éstos, y de los cuales, por su inherente carácter histórico, resulta difícil nombrar y delimitar.

En el caso del Clasicismo musical se pueden encontrar dos vertientes de la definición del término “música clásica”, que a pesar de su distinto origen, se entrelazan y ayudan a entender el concepto fundamental de este periodo. La primera, en relación a la cualidad de permanencia de la música: aquella que, por sus características universales, permanece al paso del tiempo; y la segunda, referida a las cualidades de equilibrio, proporción, claridad, moderación y serenidad que encontraron las artes visuales en el S. XVIII en su “retorno” al arte y cultura de las civilizaciones antiguas de Roma y Grecia. Este periodo fue denominado para las artes en general como Neoclásico, pues éstas buscaban la reconstrucción del arte antiguo o clásico. En el caso de la música, frente a la pérdida de la música griega como tal, se limitó a adoptar sólo sus características. Así, pese a su ambigüedad, el término de clasicismo musical se puede entender por la analogía que guarda con las artes plásticas y su retorno a las civilizaciones clásicas, y por las cualidades que la música adoptaría de esta “nueva” corriente.⁴⁰

El periodo que abarca el clasicismo musical se refiere a la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. Si bien su delimitación no es precisa, se considera de manera general una duración que va del año 1750, muerte de Bach, al 1827, muerte de Beethoven; sin embargo, existen otras divisiones cronológicas más exactas. El historiador J.P. Larsen, sugiere cuatro momentos: I. Barroco Tardío, hasta aproximadamente 1740; II. Estilo de mediados de Siglo (en lugar de pre-Clasicismo) c. 1740-1770; III. Estilo Clásico, c 1770-1800; y IV. Romanticismo temprano, desde aproximadamente el año 1800.⁴¹

⁴⁰ *Ibid.*, Pauly, 13.

⁴¹ *Ibid.*, 20.

Los estilos musicales suscitados en la transición del estilo barroco hacia la consolidación del estilo clásico formal representan un periodo de gran diversidad de corrientes entrelazadas. El periodo preclásico albergó transformaciones de la música, dentro de las cuales, el surgimiento del Rococó o estilo galante difundido entre década de 1740 a 1760, determinó un paso fundamental en la transición hacia el clasicismo. La crítica dirigida a la música de Bach, y en consecuencia al estilo Barroco, por Johan Adolf Scheibe en su revista *Der Critischer Musikus* (1737), mostró la decadencia del gusto por este estilo: *demasiadas dificultades, demasiadas ataduras en anotar la ornamentación que han de ser dejadas al instrumento del ejecutante, demasiada polifonía que hace que todas las partes tengan la misma importancia y que la línea melódica principal se vea perturbada...*⁴². El estilo galante buscaba lo alegre, agradable, libre y espontáneo, y el hecho de que la música de Bach resultara artificiosa, escolástica y poco natural, significaba que era una época de profundos cambios.⁴³ Las características del estilo galante se caracterizaron por sustituir la complejidad del contrapunto polifónico para llegar a una escritura ligera que separara sin equívocos la voz del acompañamiento, la creación de estructuras formales bien definidas, la rítmica regular sin sobresaltos y la relación con las danzas como el minueto, la gavota, la polonesa y la giga. La fuerza de estilo galante fue contrarrestada por el desarrollo de un estilo conocido como *empfindsamer stil* o estilo de la sensibilidad, enfocado en la búsqueda del sentimiento directo.⁴⁴

El periodo que abarca los años de 1770 a 1800 es considerado como el de desarrollo formal del clasicismo musical. Si bien, antes de este periodo existieron obras con características muy cercanas al estilo clásico, es hasta la madurez de las obras de Haydn y Mozart que esta corriente se formalizaría.

En el transcurso de estas dos décadas el periodo clásico tuvo su más alto florecimiento. Las características en la música sujetas al equilibrio entre la estructura y melodía, llegarían a un grado de autonomía y perfección en sus elementos, que es aquí, después de convertirse en un modelo, donde este estilo se definiría con el nombre de *clásico*.

⁴² Giorgio Pastelli, *Historia de la Música, La época de Mozart y Beethoven* (Madrid, D.G.E. / Turner Libros CONACULTA, 1999) 7.

⁴³ *Ibid.* 8.

⁴⁴ Philip G. Downs, *La música clásica, La era de Haydn, Mozart y Beethoven* (Madrid, Akal, 1998) 47.

Viena fungió como la ciudad más importante de la escena musical. En ella se forjó el lenguaje musical del clasicismo teniendo como soporte la música instrumental, de la cual, además de tener un gran progreso en la música orquestal con Johan Stamitz (1717-1757) y la *Escuela de Manhein* y de cámara, derivó la consolidación de las formas musicales principales de este periodo, de las cuales el cuarteto, la sinfonía, el concierto y principalmente la forma sonata, en manos de Haydn, Mozart y Ludwig van Beethoven (1770-1827), fueron desarrolladas a gran profundidad.

La importancia en torno a los tres compositores mencionados con anterioridad, radica en su gran aporte a la evolución de la música de este periodo. Entre los tres, guardando sus diferencias cronológicas, abarcaron todos los momentos de este periodo.

Al abarcar su vida aproximadamente setenta y siete años y transitar por casi todas las transformaciones en el campo del lenguaje, el del gusto y el de la organización de la vida del músico, Haydn, representa una de las figuras eje del clasicismo.⁴⁵ Su obra engloba la evolución de las principales formas del clasicismo: la Sonata, la Sinfonía y el cuarteto de cuerdas, del cual se le considera creador y las cuales abarcan gran parte de sus composiciones. Al haber compuesto más de cien sinfonías, más de ochenta cuartetos y divertimentos, 175 obras para música de cámara y haber tratado todos los géneros musicales y trabajado con las más variadas dotaciones instrumentales y vocales (ópera seria y bufa, cantatas, misas, oratorios, *Lieder*), la obra de Haydn aportaría gran sustento a la historia de la música clásica. A la par, la grandeza de Mozart contenida en apenas tres décadas, se destacaría por llevar a un alto nivel las posibilidades estilísticas de esta corriente. En torno al año de 1770, Mozart abordó una multiplicidad de estilos que irían desde el estilo extrovertido y serio del galante, el *stile osservato*, la experiencia del contrapunto improvisado, el estilo heróico u ópera seria y la comedia musical, el recitativo instrumental y el melólogo hasta el estilo sentimental- lacrimoso. Estos estilos, algunos anteriores a Mozart, otros de surgimiento temprano y otros nacidos con él (el piano en la música de cámara y orquesta), mostraron una realización suprema en manos de este compositor.⁴⁶

El inicio del siglo XIX sería testigo de los primeros conatos del estilo romántico. En esta última etapa de transición de romanticismo temprano, y por las aportaciones del maduro “sonatismo” vienés de Mozart y Haydn, de cuyo cual fue alumno, es en la cual Beethoven plasmaría en mayor medida su estilo de compositivo. Los cambios que se

⁴⁵ Pastelli, 108.

⁴⁶ Ibid. 130-131.

operarían en este periodo serían la consolidación de una serie de movimientos que se dieron en torno a la vida musical resultado de sucesos históricos y sociales pasada la revolución francesa de 1789 y el imperio napoleónico.⁴⁷ Así, Beethoven sería el compositor que, con sus bases clásicas y su desarrollo romántico, representaron el lazo entre el fin y el inicio estas dos épocas de la música.

II.III.I La flauta en el clasicismo.

Las características técnicas que la flauta mostraba a inicios del S. XVIII, se volvieron insuficientes en relación a las nuevas tendencias y exigencias musicales que se desarrollarían en el transcurso del primer lustro del siglo. La introducción del nuevo sistema temperado, provocó importantes cambios en el desarrollo de la flauta. La flauta que se conocía hasta entonces, de madera y dividida en tres partes, contaba con una sola llave (*Re #*); a su vez, aunado a su complejidad de afinación, su ejecución se tornaba difícil en ciertos pasajes por la necesidad de numerosas digitaciones cromáticas de dedos cruzados. Hacia 1760, constructores londinenses como Pietro Florio (1730-95), Caleb Gedney (1754-69) y Richard Potter (1728-1806) añadieron tres llaves (*Sol #*, *Si b* y *Fa*), con lo cual, sumada a la ya existente, surgiría una flauta con un mecanismo de cuatro llaves, que además de facilitar las complicadas digitaciones anteriores, sería la puerta a un gran desarrollo mecánico cromático posterior. Así, estas nuevas llaves, darían a los compositores mayores libertades en el uso de las tonalidades y la modulación armónica, lo cual se vería reflejado en las obras de Haydn y Mozart. Otro de los cambios relacionados a la flauta clásica, se daría en torno a la extensión de la tesitura del instrumento un tono abajo, con lo cual, se añadiría una extensión, después conocida como pie o pata, que permitiría tocar el *do* y *do #* graves. La flauta entonces, sería conocida como de “seis llaves”, permitiendo expandir las posibilidades musicales de este instrumento. Los últimos cambios que se le atribuyen a este siglo a los cambios de la flauta, alcanzaron su cima con el desarrollo de la flauta de ocho llaves, que sumadas a las seis anteriores y facilitando aun más digitaciones, se agregó una llave para el *do* 6 y una alternativa para el *fa* 5. Esta flauta, llamada del “sistema simple”,

⁴⁷ Ibid. Pastelli, 203.

“sistema antiguo” o “sistema Meyer”, representó la base para desarrollos posteriores en el siglo XVIII.⁴⁸

II.IV Wolfgang Amadeus Mozart: Aspectos biográficos.

Wolfgang Amadeus Mozart nace en Salzburgo el 27 de enero de 1756. Hijo de Anna Maria Perlt y el compositor y maestro de capilla de Salzburgo Leopold Mozart, el joven Wolfgang, al igual que su hermana Maria Anna y de cariño llamada Nannerl, fueron criados desde muy temprana edad en un ambiente donde la música tenía un papel preponderante. A una edad muy temprana, Wolfgang demostró un extraordinario talento musical, datando sus primeras composiciones a la edad de cinco años. Su padre, frente a la necesidad de brindarles una mayor educación musical a sus hijos, y sacar provecho de la genialidad de Wolfgang, realizó varias giras mostrando a los dos pequeños hermanos como niños prodigio por la mayor parte de Europa. En el transcurso de estos viajes, que abarcaron de forma intermitente el periodo de 1762 a 1773, los Mozart recorrieron gran parte de Europa. El primer viaje en 1762, la familia Mozart recorrió Munich, Viena y Praga tocando para las principales cortes y logrando el reconocimiento esperado. El segundo viaje, en 1763 y de más duración que el primero, contemplaba más ciudades y por ende más conciertos, lo cual derivó para el pequeño genio en más proyección artística, pero sobre todo, en mayor conocimiento. Es aquí que Mozart visita y conoce las principales ciudades y cortes de Europa: Ausburgo; Mannheim, donde escuchó a la mejor orquesta de Europa; Maguncia, Francfort, Bruselas y París donde se dejaría influenciar por el compositor Johann Schobert (1736-1767); en 1764, en Londres, se encontró con Johann-Cristian Bach el cual se convertiría en uno de sus mas fieles amigos. Al año siguiente, en Chelsea, compuso su primera sinfonía. A su regreso temporal a Salzburgo en 1766 y después de un año de estudio y tras haber compuesto por encargo la obra religiosa *Apollo et Hyacinthus*, Mozart, ya con once años y cargando el peso de la gloria y la aureola de prodigio, regresa a Viena para después pisar por vez primera tierras Italianas en diciembre de 1769. La estancia en

⁴⁸ Nancy Toff, *The Flute Book*, (Oxford, Oxford University, New York,, 1996) 46-49.

Italia, esta vez sólo con su padre, le abriría la puerta a nuevas oportunidades. Cada ciudad que Mozart visitó fue sinónimo de éxito; sin embargo, en Milán, corazón de la música italiana de la época, representó el punto de encuentro musical más importante, pues fue ahí, además de dar a conocer su música con sobrada aceptación, escuchar la música de Boccherini y conocer al sinfonista Sammartini, donde tuvo su primer encargo de una ópera seria a presentarse a finales de ese mismo año. Mantua, Lodi, Roma, Florencia y Bolonia de la cual obtuvo la enseñanza del Padre y compositor Martini quien lo introdujo a la Academia Filarmónica, fueron ciudades por las cuales la música del joven compositor iban dejando huella y asombro. A finales de 1770 su ópera *Mitriadate* triunfa en Milán y con ella vienen más encargos operísticos. Al regreso a su ciudad natal en 1773, tras los éxitos de Italia y frente a sus diferencias con el Príncipe Arzobispo Colloredo para el cual trabajaba como maestro de capilla, Salzburgo parecía cada vez más pequeño y asfixiante. En los años que pasa en su ciudad, a excepción de una salida a Munich en 1775, Mozart se dedica a componer y a interpretar al servicio de su amo. De este periodo que va de 1774 a 1777 específicamente, datan algunas obras: sus *Cuartetos para cuerda No. 2 al 13*; su *Concierto para piano No. 5*; sus *Sinfonías No. 5 y 29*; sus *Sonatas para piano No. 1 a 5*; *Serenata Nocturna KV 239* y *Serenata Haffner*; los *Conciertos para violín No. 1 al 5* y su *Concierto para piano No. 9*, entre lo más sobresaliente. En 1777 Mozart, después de que el teatro de la corte fue clausurado y cansado de no poderse desarrollar, renuncia a su cargo de maestro de capilla y parte nuevamente, ahora sólo con su madre, a probar suerte en Augsburgo, Mannheim, París y Munich.

El periodo que siguió después de dimitir su puesto en Salzburgo definiría drásticamente la vida del compositor. El viaje emprendido en busca de un trabajo estable fuera de su ciudad no dio los resultados esperados y trajo consigo la muerte de su madre en 1778. Al año siguiente regresó a Salzburgo con el cargo de organista y violinista de la corte bajo el mando de Colloredo; sin embargo, al poco tiempo, y a la par del triunfo de su ópera *Idomeneo* (1781) en Viena, sus diferencias se hacen más grandes y la ruptura es definitiva. Finalmente Mozart se encontraba libre del yugo que le representaba ser un músico de corte, y para eludir la tutela paterna, que cada vez más le exigía acatar las reglas estipuladas, y desarrollarse como compositor independiente, se traslada, esta vez solo, hacia Viena.

El inicio en Viena resultó difícil, pero fue en ese mismo año (1782) en el cual se enamoraría y casaría con Constanza Weber a la par que terminaba su *Sinfonía No. 35*

Haffner, compondría *El Rapto de Serrallo*, obra maestra del singspiel alemán; y redescubriría la música de J.S. Bach, lo cual tendría gran influencia en su música posterior, un ejemplo de ello se reflejaría en la *Misa en do menor* KV 247 que compondría el siguiente año. En 1784, ya con 27 años, la proximidad del nacimiento de su hijo, las clases y los conciertos, especialmente los de piano (*Conciertos de piano No.14 a 18*), le daban a la joven pareja un poco de estabilidad; así mismo, en ese año, Mozart encuentra en la Franc-Masonería un ideal de fraternidad y Haydn, a su vez, profesaba que Mozart era el más grande compositor que había conocido a la fecha. Sin duda, el trabajo que había realizado en Viena estaba dando sus frutos, pero en poco tiempo la vida daría un revés, cuando en 1786 el fracaso ante el público vienés de la ópera *Las bodas de Fígaro* y el relativo éxito de su obra *Don Giovanni* (1787), su carrera reveló inestabilidad. A partir de este momento las dificultades financieras no dejarían de acosarle y la muerte de su padre en ese mismo año, vendría acompañada de sus últimas obras maestras, quizás, las más luminosas. A su vez, la corte de Viena le ofrecería el título ilusorio de compositor de la cámara, mientras él componía: *La sinfonía Praga*, *Seis cuartetos dedicados a Haydn*, *el Concierto de la coronación*, *la Oda fúnebre Masónica* y *la Pequeña música nocturna*.

El nacimiento de su hija Teresa a finales del año, la constante inestabilidad económica, y la enfermedad marcaron los últimos cuatro años de vida de Mozart. Las esperanzas frustradas de encontrar un puesto en la corte de Prusia en 1789 avivaría la desesperación del final de su vida. Algunas de sus últimas obras que compuso fueron la opera *Così fan tutte* (*Así hacen todas*) (1790), encargada por José II; el Quinteto para clarinete KV 581, *el Concierto para piano No. 27*; y su opera *La flauta Mágica* (1791), que sería estrenada en un teatro de los suburbios cercanos a Viena, significó uno de sus últimos triunfos. A pesar de su agotamiento y su terrible salud, en ese mismo año, acepta el encargo de una de las obras más sobresalientes de su repertorio y de la historia de la música universal: *el Réquiem*, manuscrito que su muerte no le dejaría terminar. Mozart murió en las mayores dificultades económicas. Fue enterrado el 5 diciembre de 1791 en una fosa común.⁴⁹

⁴⁹ Francois- Rene Tranchefort, *Guía de la música de cámara*, (Madrid, Alianza Editorial) 933-934.

II. V. El Concierto Clásico y la música para flauta de Wolfgang Amadeus Mozart.

A la entrada del S. XVIII, el Concierto para instrumento solista había tomado gran importancia en la escena musical, incluso, predominando sobre el concierto de grupo o *concerto grosso*. Hacia 1750, el *concerto grosso* sería sustituido por la *sinfonía concertante*, formada por una instrumentación cercana a la sinfonía, y en la cual las partes solistas eran más independientes entre si.

El concierto clásico para solista, evolucionó a la par del crecimiento de los conciertos públicos, donde su significado tomó más peso al ser la habilidad y el virtuosismo excepcional de un intérprete el principal motivo de asistencia de un gran público a las salas. A diferencia de los conciertos de Bach o Haendel, o los compositores galantes, en la época de Mozart, el solista comenzaba a tener mayor preponderancia. En el concierto clásico, las secciones solistas crecieron en dimensiones e importancia, y se descubren diversas maneras de establecer el contraste entre las secciones *tutti* y del solista.

En efecto de su popularidad, el concierto tomó características formales de la Sinfonía y la Sonata. La norma siguió en la disposición de tres movimientos, al igual que en el concierto barroco; sin embargo, el último movimiento, generalmente un *minuet*, quedó fuera por su poca posibilidad de desarrollo solístico; en algunos casos, se aplicaría a los movimientos finales el *tempo* y el estilo del minuet a estructuras de rondó.

El primer movimiento tomó la forma de la sonata al contrastar dos masas sonoras al inicio. Generalmente contiene dos temas principales que se presentan en el *tutti* inicial en la tonalidad original. La entrada del solista puede traer temas nuevos o desarrollar los ya expuestos, teniendo una relación entre las secciones del solo y el *tutti* flexible y variada. El desarrollo, implica ampliamente la modulación, y la reexposición el regreso a la tónica.

Los movimientos restantes, se relacionan en su forma con la sinfonía contemporánea. La forma del *lied* bipartita y tripartitas y las formas de variaciones se encuentra regularmente en los *adagios*. Los últimos movimientos generalmente se presentan como un rondó.

La obra de Mozart es muy amplia en todos sentidos. Dentro del concierto clásico, se encuentran sus famosos conciertos de violín y sobre todo los de piano, instrumentos pilares del clasicismo y de un gusto amplio del compositor.

En el caso de la flauta transversal, el repertorio que Mozart compuso para este instrumento, estaría relacionado más a encargos que al propio interés por el

instrumento. Este mito, ligado a la correspondencia que mantenía Mozart con su familia, surgiría precisamente en la carta del 14 de febrero de 1778: *...Aquí no tengo ni una hora de tranquilidad. Sólo puedo escribir por la noche, y por ello no puedo levantarme temprano. Además no siempre se está en un estado propicio para el trabajo. Naturalmente, sería capaz de garabatear muy deprisa en cualquier momento; pero aquí se trata de una obra que debe hacerse un camino en el mundo, y doy mucha importancia a no avergonzarme de ella, puesto que estará bajo mi nombre. Además, ya lo sabe, en cuanto tengo que escribir sin parar para el mismo instrumento (que no soporto), me vuelvo completamente anquilosado.*⁵⁰ A raíz de este documento, es que se hilarían una serie de argumentos en torno a la poca preferencia de la flauta por parte de Mozart y el poco repertorio que le compuso derivado de esto; sin embargo, se ha atribuido que esta aversión surgiría más en relación a las desavenencias sufridas en torno a los encargos de obras para flauta, que por las características del instrumento como tal.

Fuera de este polémico tema, la obra que Mozart dedicó a la flauta transversal, conforma parte fundamental en el desarrollo e historia del instrumento. El repertorio abarca un ciclo de sonatas y aproximadamente nueve obras, de las cuales seis corresponden al encargo de un médico holandés aficionado a la flauta llamado Ferdinand De Jean. Las primeras obras, compuestas en Londres en 1774, fueron las Sonatas para clavecín y flauta K10 a K15. Las siguientes obras, a excepción de un cuarteto de 1777, que componen el centro del repertorio flautístico de Mozart, fueron compuestas en 1778. A partir de este año, sólo compuso un cuarteto más en 1787. La cronología de estas obras se presenta a continuación:

- 1777. Cuarteto en *Re M* K. 285. Mannheim
- 1778. Cuarteto en *Sol M* K. 285 a. Mannheim
- 1778. Cuarteto en *Do M* K. 285 b. Mannheim

⁵⁰ Antonio Arias, *La obra para flauta de Mozart*, (Quodlibet, http://raimundopinedaestudio.files.wordpress.com/2010/06/la_obra_para_flauta_de_mozart.pdf) 28.

- 1778. Concierto en *Sol M* K. 313. Mannheim
- 1778. Concierto en *Re M* K. 314. Mannheim
- 1778. Andante en *Do M* K. 315. Mannheim
- 1778. Sinfonía concertante *Mi b M* K. 297 b. París
- 1778. Concierto para flauta y arpa en *Do M* K. 299. París
- 1787. Cuarteto en *La M* K. 298. Viena ⁵¹

II. VI Análisis de la obra: Concierto No.1 en *Sol mayor* KV- 313 para flauta y orquesta de Wolfgang Amadeus Mozart.

Este concierto, el primero y el único original para flauta solista que compuso Mozart para la flauta, es un ejemplo claro de las características y estilo de los conciertos para orquesta e instrumento solista del periodo clásico. Escrito en la tonalidad de *Sol M* y a la usanza formal de la época, este concierto consta de tres movimientos estructurados a su vez en la forma sonata: *Allegro maestoso*, *Adagio non troppo* y un *Rondo (Tempo di Menuetto)*, como último movimiento. La instrumentación orquestal utilizada consta de un oboe, un corno en *Sol*, violines primeros y segundos, viola, violonchelo y contrabajo. En el *Adagio*, el oboe es sustituido por una flauta, y el corno en *Sol* por un corno en *Re*.

<i>Concierto No.1 en Sol mayor KV- 313</i>		
<i>I</i> <i>Allegro maestoso</i> A-B-A'	<i>II</i> <i>Adagio non troppo</i> A-B-A'	<i>III</i> <i>Rondo (sonata)</i> A-B-A'

Primer Movimiento: *Allegro maestoso*

Este movimiento se encuentra escrito en la tonalidad de *Sol M* y estructurado en un compás de 4/4. Así mismo, desarrollado dentro de la forma sonata, se compone por tres partes fundamentales: exposición temática, tanto de la orquesta como de la flauta solista; así como un desarrollo y una reexposición variada.

⁵¹ Ibid.

Sección		Tema	No. Compás	Región Tonal
A	Exposición temática (orquesta)	A	1-15	<i>Sol M</i>
		B	16-30	<i>mi m- Sol M</i>
	Exposición temática (flauta)	A	31-45	<i>Sol M</i>
		C	46-69	<i>mi m-Re M</i>
		B	70-90	
B	Desarrollo	-----	91-148	<i>Re M- re m-La M- mi m</i>
A'	Reexposición	A	149-163	<i>Sol M</i>
		C	164-175	<i>Sol M- Re M</i>
		B	176-208	
	Coda	A	209-219	<i>Sol M</i>

Sección A:

Exposición orquestal.

En primera instancia, los temas melódicos, generalmente dos dentro de la forma sonata, los exponen los violines primeros de la orquesta en los primeros treinta compases.

Mozart
Concerto in G for Flute
K. 313

Allegro maestoso.
TUTTI

52

Tema melódico principal: "a"

1

⁵² Wolfgang Amadeus Mozart, *Serie XII Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester*, (Leipzig, Ernest Rudorff, Breitkopf & Härtel, 1881, Plate W.A.M. 313.) 1.

Violino I.  53

Tema melódico principal "a" en violines I

15 Orquesta:

 54

Tema melódico: "b"

22 Orquesta:

 55

Continuación del tema melódico "b"

15 Violines I:

 56

Tema melódico: "b"

⁵³ *Ibíd.*, Mozart, 1.

⁵⁴ *Ibíd.* 1-2.

⁵⁵ *Ibíd.* 2.

⁵⁶ *Ibíd.* 1-2.

Los temas principales son contrastantes entre sí, siendo el primero de tipo rítmico y el segundo de carácter cantable. El tema “a” se desarrolla en la región tonal de *Sol M*, mientras el tema “b” se presenta en *mi m*.

Exposición en la flauta.

La entrada de la parte solista, en *Sol M*, es presentada con la repetición del tema “a” y un breve periodo de desarrollo modulante que prepara la entrada del tema nuevo “c” en la tonalidad de *mi m*. De igual forma, después de un breve periodo, se llega nuevamente al tema “b”, presentado por primera vez en la orquesta, y que concluye con la exposición temática del primer movimiento.

30 Flauta:



Entrada solista (Repetición tema “a”)

46 Flauta:



47



53

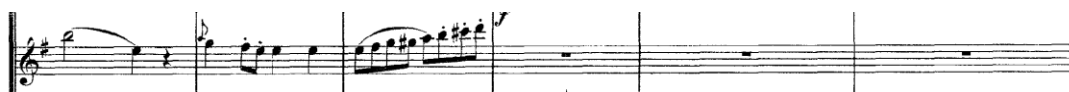


Tema “c” con periodo (material nuevo presentado sólo por la flauta)

69 Flauta:



75



81

⁵⁷ Ibid. Mozart 2.

⁵⁸ Ibid. 3.



Tema “b” expuesto en la orquesta con anterioridad en la región tonal de *Si m* y *Re M* (compás 71-83)

Este tema define la conclusión de la exposición temática abriendo paso al desarrollo principal del movimiento en la tonalidad de *Re M*.

Sección B:

Desarrollo.

Esta parte, central del movimiento, presenta de forma sintética y diversa los elementos principales de los temas melódicos presentados en la exposición. A su vez, se vale de forma abundante de la modulación tonal para dar mayor riqueza y variedad al desarrollo rítmico-melódico. El desarrollo se puede estructurar en tres partes claras: la primera, a la entrada de la orquesta con el tema principal en la tonalidad de *Re M* que, tras variaciones del tema, da paso, a manera de “relevo”, a la inclusión de la flauta en el desarrollo.

98. Orquesta:

60

Parte final del desarrollo temático de la orquesta.

⁵⁹ Ibid. Mozart, 5.

⁶⁰ Ibid. 7

103. Orquesta:

SOLO TUTTI SOLO

61

Entrada de la flauta solista (Continuación del patrón rítmico melódico orquestal)

La segunda parte, que es donde más se incursiona en la modulación, se desarrolla con la presentación de una progresión de acordes rotos en tonalidades menores por parte de la flauta:

125 Flauta:

130

62

Progresión de acordes rotos (compás 127-134).

Por último, como tercera parte y a la salida de los acordes rotos, un breve periodo formado de escalas ascendentes y pequeñas células rítmicas melódicas de los temas principales, conectaran de forma concisa con la reexposición.

Sección A':

Reexposición y coda.

El tema "a" es retomado por la orquesta en su tonalidad original (*Sol M*). La flauta, cinco compases adelante, retoma y amplía el tema "a" haciendo uso de variaciones rítmicas (tresillos) y progresiones ascendentes y descendentes formadas por intervalos de segundas y terceras.

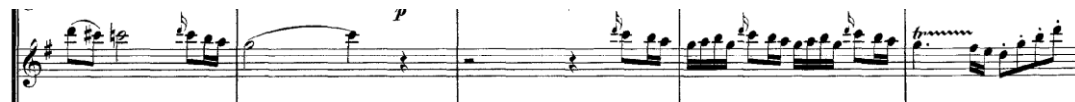
⁶¹ *Ibid.* Mozart, 7.

⁶² *Ibid.* 8

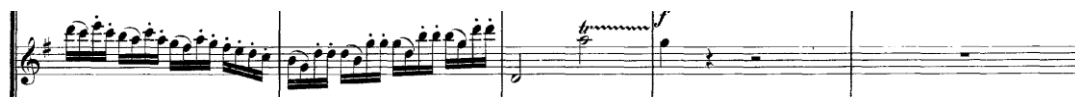
148 Flauta:



154



159



63

Reexposición del tema “a” en tesitura grave y variación rítmica a tresillos (Compás 153).

Enseguida, el tema “c” hace su aparición en la tonalidad de *Do M* y conecta con el segundo material melódico ahora en la tonalidad de *mi m*. Finalmente, se retoma el tema “a”, que con carácter de *Coda*, da paso a la cadencia del solista y el fin del movimiento.

215 Orquesta:

64

Cadencia solista de la flauta y final del movimiento con la orquesta.

Segundo movimiento: *Adagio non troppo*.

Este movimiento, de carácter cantabile, se encuentra escrito en un compás de 4/4 y en la tonalidad de *Re M*. Al igual que el primer movimiento, se compone de tres partes; sin

⁶³ Ibid. Mozart, 9.

⁶⁴ Ibid. 13.

embargo, éste no presenta un desarrollo como tal, sino una breve parte intermedia que sirve como puente para pasar a la reexposición; aun así, se utilizan células rítmicas variadas del tema “b” para su desarrollo. Cabe mencionar que en este *Adagio*, la instrumentación orquestal es modificada, siendo el oboe sustituido por una flauta.

Sección		Tema	No. Compás	Región Tonal
A	Exposición temática (orquesta)	A	1-10	<i>Re M</i>
	Exposición temática (flauta)	A	11-16	<i>Re M</i>
		B	17-28	<i>La M</i>
B		Puente (b)	29-37	<i>La M</i>
A'	Reexposición	A	38-44	<i>Re M</i>
		B	45-56	<i>Re M</i>
Coda		A	57-62	<i>Re M</i>

Exposición temática (orquesta)

Como en el movimiento anterior, la orquesta expone los temas principales; en este caso, a través de la flauta y los violines I, que doblan el tema una octava abajo, se presenta sólo el primer tema: “a”; el cual, comenzando en la dominante de *Re M*, desciende gradualmente sobre un dibujo melódico hacia la tónica en cada tercer tiempo de cada compás.

1

Adagio non troppo.
TUTTI

65

Inicio del tema principal en la flauta de la orquesta y violines I una octava abajo.

⁶⁵ *Ibid.* Mozart, 14.

Exposición temática (flauta)

La entrada de la flauta solista presenta nuevamente el tema “a”, que desarrollado de forma más extensa, da paso a la exposición de un nuevo tema, “b”, escrito dentro de la tonalidad de *mi m*. Este tema, que será tocado sólo por la flauta solista, se desarrolla dentro de una progresión formada por dibujos melódicos que parten de saltos de 6° (*Mi-Do#*), 7° (*Mi-Re*) y 8° (*Fa-Fa*) cursivas para las notas musicales respectivamente, y descensos de grados conjuntos.

16 Flauta:



Tema “b” en tonalidad de *mi m* (compás 17)

El despliegue del tema “b” será acompañado por la orquesta con un *ostinato* en los primeros tres compases, que se convertirá, en los siguientes compases, en una especie de contrapunto con alternancia melódica hasta su conclusión.

El paso a la reexposición se ve antecedido por un puente o breve desarrollo, que muestra, de forma variada y en una tonalidad menor (*mi m*), algunos elementos rítmico-melódicos del tema “b” (saltos interválicos, descenso por grados conjuntos, repetición de octavos sobre una misma nota), el cual, tomándose como la parte central, da equilibrio al movimiento.

Reexposición y coda.

Finalmente, la reexposición trae de vuelta la tonalidad de *Re M* con el tema “a”, en este caso, sólo presentado por la flauta solista y acompañado por todas las cuerdas. El desenvolvimiento del tema “b”, ahora comenzando en la dominante, abre paso a la cadencia del solista y a la subsiguiente aparición del tema principal con carácter de coda final del movimiento.

⁶⁶ *Ibid.* Mozart, 15.

54 Orquesta:

Reexposición de tema principal “a” y Coda.

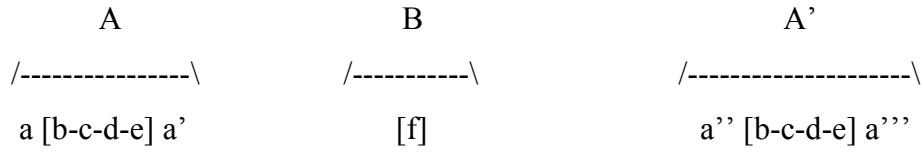
Tercer movimiento: *Rondo*

Escrito en la tonalidad de *Sol M* y dentro de un *tempo de minuetto* en 3/4, este movimiento se presenta estructurado dentro de la forma de *Rondo sonata*. Como su variación formal anticipa, este *Rondo* se encuentra conformado por tres partes que a su vez se estructuran, según la forma rondo, por la exposición de un estribillo, varios periodos después de este, y nuevamente un estribillo.

Sección		Tema	No. Compás	Región tonal
Exposición	A	Estribillo: a	1-21	<i>Sol M</i>
		Periodo 1: b	22 -45	<i>Sol M-Re M</i>
		P.1: c	46-57	<i>Re M</i>
		P.1: d	58-69	<i>Re M</i>
		P.1: e	70-85	<i>Re M</i>
		Estribillo: a'	82-106	<i>Sol M</i>
Desarrollo	B	Periodo 2: f	107-164	<i>mi m-Do M-Re M</i>
Reexposición	A'	Estribillo: a''	165-179	<i>Sol M</i>
		Periodo 3: b'	180 -193	<i>Do M-Sol M</i>
		P.3: c'	194-205	<i>Sol-M</i>
		P.3: d'	206-217	<i>Sol M</i>
		P.3: e'	218- 240	<i>Sol M</i>
		Estribillo: a'''	241-255	<i>Sol M</i>
Coda		----	256-290	<i>Sol M</i>

⁶⁷ *Ibíd.* Mozart, 19.

El estribillo, que es la base sobre la cual se desarrolla un rondo, aparecerá cuatro veces seguidas de cinco periodos en la secciones correspondientes a la exposición (A) y la reexposición (A'); resultando la parte central (B) como el desarrollo.



El estribillo o tema principal se expondrá a cada momento con variaciones de tipo rítmico y melódico; sin embargo, la tonalidad, por regla, será siempre la misma. Cabe mencionar que la instrumentación orquestal, específicamente en los alientos, regresa a la del primer movimiento (oboe y corno en *sol*).

Exposición temática (flauta)

En este movimiento, a diferencia de los anteriores, la flauta solista expone por primera vez el tema principal en la tonalidad de *Sol M.* (estribillo), que a su fin, será repetido por los violines primeros acompañados por toda la orquesta.

1 Orquesta:
Rondo.
Tempo di Menuetto.

68

Estribillo original del rondo en la flauta solista

⁶⁸ Ibid. Mozart, 19.

A partir de la exposición del estribillo, se desarrollará una secuencia de breves temas (b, c, d, e) dentro de periodos, que culminando a la vuelta del tema principal con variaciones, serán reexpuestos y con ligeros cambios en el mismo orden en la sección A'. El primero de los temas, “b”, basado en escalas de dieciseisavos y afirmando la tonalidad original, lo introduce la orquesta, para después ser desarrollado por la flauta solista, modulando a la dominante.

16 Flauta:



17



Primer episodio del *Rondo* expuesto en la voz de la flauta solista (compás 18-27)

Enseguida, a la salida de la cadencia del tema anterior, en el tercer tiempo del mismo compás, surge con los violines I el tema “c”, que será construido en alternancia melódica con la flauta. Los siguientes dos temas (d y e), cercanos entre si de igual forma que los anteriores, darán paso a la entrada del segundo estribillo y el fin de la exposición temática.

55 Flauta:



Tema: “d” compuesto por saltos intervalicos y escalas descendentes en grados conjuntos (compas 60-62)

63 Flauta y Violines I:



Tema: “e” (introducido por los violines I (compás 66-69) y retomado por la flauta (compás 70-73))

⁶⁹ Ibid. Mozart, 22.

⁷⁰ Ibid.

86. Flauta:



Estrillo: a' con variación rítmica (notas con valor de *dieciseisavos*)

Desarrollo

La exposición de la parte central de este movimiento (periodo 2º), tras la variación del segundo estribillo y un puente orquestal, surge a partir de un nuevo tema, y de única aparición, dentro del relativo menor de *Sol M (mi m)*, que servirá como puerta al uso y despliegue de los elementos contenidos en todos los temas utilizados con anterioridad.

105 Flauta:



114



Tema: "f" (compás 107-115)

Tras el desarrollo temático, Mozart utiliza como puente a la cadencia y *coda* de éste, una serie de grandes saltos interválicos que como base tienen una línea melódica basada en el arpeggio de *Re M* y su VI grado, y que a su conclusión, formada por los mismos arpeggios ahora en tresillos, enlaza con la cadencia del movimiento y la tercera aparición del estribillo.

151 Flauta:



Puente hacia cadencia y estribillo (Compás: 154-162)

160 Flauta:



⁷¹ *Ibid.* Mozart, 23.

⁷² *Ibid.* 24

⁷³ *Ibid.* 26.



Estribillo: a'' (Compás: 65-173)

Reexposición y coda

A la vuelta del tema “a”, en su tercera y penúltima variación, el último bloque del rondo-sonata (A') se presenta para dar final a este movimiento. La reexposición de los temas “b”, “c” y “d” dentro del periodo 3° se dan en el mismo orden y solo con algunas variaciones, a excepción del puente del ultimo tema, que expone una serie de arpeggios dentro de la tónica y la dominante en ritmos de dieciseisavos y tresillos respectivamente, que enlaza con el ultimo y más variado estribillo a''', síntesis de todos los ritmos utilizados en las secciones pasadas.

224 Flauta:



231



Estribillo: a''' (compás 225-234)

Tras la última aparición del tema principal del *Rondo*, tocado en su repetición por la orquesta, surge una coda, que dando lucimiento a la flauta solista, establece la tonalidad principal del movimiento y recuerda, con carácter conclusivo, algunos motivos y células rítmicas-melódicas del movimiento. Finalmente, la orquesta, con motivos del tema “b”, da fin al concierto.

⁷⁴ *Ibíd.* Mozart, 26.

⁷⁵ *Ibíd.* 29.

276 Orquesta:

76

283 Orquesta:

77

Coda final orquestal del *Rondo*. Exposición del tema del primer periodo con carácter de conclusivo (compás 277-283)

II.VI. I Reflexiones personales acerca de la obra.

El Concierto No.1 en *Sol mayor* KV- 313 para flauta y orquesta de Wolfgang Amadeus Mozart representa el estandarte del Periodo clásico dentro del repertorio de la flauta transversal. Por esta razón, el especial cuidado que se debe tener en relación a su interpretación, se debe de ver reflejado tanto en el mayor apego a las características musicales estilísticas de la época y la partitura, como en la pulcritud técnica que la obra y la transparencia de la música de W. A. Mozart exigen.

Partiendo de lo general a lo particular y para la interpretación musical de este concierto, será importante partir del *tempo* sugerido al inicio de cada movimiento; por ejemplo en

⁷⁶ Ibid. Mozart, 31.

⁷⁷ Ibid.

el primero, se encuentra un *Allegro maestoso*, lo cual establece una idea general de su carácter así como del *tempo* que debe ser tomado para su ejecución. A su vez, será indispensable partir de la identificación de los temas melódicos principales, y un análisis estructural de cada movimiento, pues es a partir de éste, que el compositor desarrolla el despliegue rítmico melódico y armónico y el desenvolvimiento general de todo el concierto. El correcto análisis en los enlaces tonales que W.A. Mozart desarrolla en esta obra, así como de la rítmica de todo el concierto, pueden ser un punto de partida para la toma de decisiones en relación a la ejecución de los matices y la identificación del contraste y variación de los temas melódicos. El drama que se suscita en los pasajes de la obra a través de la tonalidad y el ritmo, se encuentra muy cercano al de una ópera. Por otro lado, y para aderezar las líneas melódicas, cadencias y enfatizar ciertos pasajes musicales, es importante hacer el correcto uso de las apoyaturas y los trinos, definiendo en general la duración de su ejecución o el valor rítmico que tomarán, para dar unidad al concierto en este aspecto.

Dentro de la ejecución de la obra, este concierto exige un profundo dominio técnico general de la flauta, haciendo hincapié en la coordinación de escalas diatónicas y de intervalos de tercera, intrínsecos a un buen manejo de los diferentes tipos de articulación en *staccato* y con ligaduras. Paralelo a esto, la estabilidad del apoyo en la columna de aire es primordial para este concierto, pues al estar escrito en su mayoría con escalas en figuras rítmicas de dieciseisavos, la inestabilidad de ésta, sobre la cual se establece la articulación, reduciría la claridad con la cual esta escrita esta obra.

Al ser éste un concierto para instrumento solista, es recomendable la memorización de toda la obra, pues siendo protagonista la línea melódica de la flauta, es primordial que ésta sobresalga, lo cual, dejando a un lado la lectura de una partitura y enfocando toda la atención a temas como la afinación, la “belleza” del sonido, el fraseo, la interpretación emocional, la escucha precisa de la orquesta, e incluso, la presencia escénica, el concierto tiene mejores resultados.

Capítulo III

La Fantasía húngara para flauta y piano Op. 26

(1870)

Franz Doppler

(1821-1883)

III.I Introducción.

El siglo XIX, época romántica, representa la era del desarrollo y establecimiento de la industria. A raíz de ello, la flauta transversal atravesaría por un lapso de decadencia y gran esplendor. Por un lado, las nuevas tecnologías dieron a la flauta grandes cambios en su construcción; por otro, y debido a su lapso de incubación, la flauta perdió su papel protagonista en la escena musical. Es cierto que pocos compositores de la época se enfocaron en este instrumento. En su mayoría, las obras que existen del periodo romántico para este instrumento fueron hechas por flautistas y principalmente se enfocaron en el virtuosismo. Sin embargo, a pesar de esto, el repertorio creado en esta etapa, sumado al trabajo de dichos flautistas-compositores como Franz Doppler, significaron las bases para el desarrollo técnico interpretativo de la flauta que se usaría hasta nuestros días.

III. II Contexto histórico.

La entrada del siglo XIX vendría marcada por las transformaciones derivadas de la era napoleónica y la expansión de la industrialización hacia el mundo occidental. Las guerras de conquista Napoleónicas cambiaron a Europa drásticamente. Durante su poder, se trató de instaurar un imperio basado en los valores y sistemas del pasado, el cual, tras su caída en 1815, y frente a los movimientos de independencia en Bélgica, Bohemia, Hungría e Italia, y el origen de un nuevo sentimiento nacionalista, abrieron el camino al surgimiento de una sociedad anclada en constantes fluctuaciones entre el liberalismo y la reacción.

Frente a las crecientes exigencias del nuevo mundo industrial, las ciudades crecían y cambiaban día a día. Las nuevas necesidades de transportación provocaron una red de caminos ferroviarios y marítimos, que si bien sirvieron para agilizar la movilización de personas y el abastecimiento de productos, también provocaron la cercanía de las ideas. En términos generales, las sociedades europeas se hicieron más complejas, sus estructuras se reorganizaron frente al debilitamiento de las viejas clases sociales que fundaban su posición por la posesión de tierras heredadas, y el origen, establecimiento y florecimiento de una nueva clase social burguesa que basaría su poder en el dinero. El paternalismo del siglo pasado se disolvió y surgió un nuevo orden social polarizado entre el burgués capitalista y el trabajador.⁷⁸

Los cambios sociales afectaron a la cultura y las artes de manera significativa. Siendo ahora la Burguesía el primer punto de referencia, el arte giró, en gran medida, en torno a sus exigencias y gustos. Al inicio del siglo existió un apego hacia las culturas antiguas; sin embargo, las siguientes generaciones románticas fracasaron al tratar de adaptarse a ellas, pues éstas, frente a los latentes cambios, encontraron su inspiración en temas más apegados a su realidad. El sentido de la historia, el culto de la nacionalidad y de las tradiciones populares y el sentimiento de la naturaleza, fueron los temas que gobernarían el desarrollo de las artes y la cultura.⁷⁹ A su vez, el arte romántico, como reacción al movimiento precedente inmediato, tuvo como características el individualismo, la subjetividad y la rebeldía.⁸⁰ Artes como la arquitectura y la pintura reflejaron estas tendencias; en esta época se realizaron más construcciones burguesas: plazas, mercados, bibliotecas, teatros, que iglesias y palacios. En la literatura, convertida en el medio por excelencia de la burguesía para transmitir sus ideas, se dieron escisiones entre nuevas y viejas tendencias, dando paso al género por excelencia del S. XIX: la novela.⁸¹ De estos tiempos sobresalen grandes escritores como Goethe, Lord Byron, Alejandro Dumas, Víctor Hugo, entre los más importantes. En la filosofía, las obra de pensadores como Immanuel Kant, Gerog Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) y Arthur Schopenhauer (1788-1860) influiría durante todo el siglo. La música

⁷⁸ Philip G. Downs, *La música clásica, La era de Haydn, Mozart y Beethoven* (Madrid, Akal, 1998) 613-615.

⁷⁹ Renato Di Benedetto, *Historia de la música, El siglo XIX, primera parte*, (Madrid, D.G.E./Turner Libros, CONACULTA, 1999) 18.

⁸⁰ Adalberto Martínez Solaeza, *Música y cultura Perspectiva Histórica*, (Málaga, Ediciones Aljibe, 2004) 168.

⁸¹ Downs, 616.

romántica, que se explicará en el siguiente capítulo, se desarrollaría por los mismos caminos aplicando a su propio terreno las ideas de la estructura sociopolítica vigente.⁸²

III. III La música del Periodo Romántico.

El romanticismo, al igual que todos los términos utilizados para definir y delimitar un periodo artístico en la historia, presenta una compleja diversidad de significados que a la vez que se ligan entre si, resultan contradictorios. Una frase del poeta Víctor Hugo (1802-1885) alude el tema: *el romanticismo, una especie de fantasía vaga e indefinible*.⁸³ Según la perspectiva de Friedrich Schlegel (1772-1829), la raíz más profunda de este movimiento, y que puede ser el eje de su significado y desarrollo, se engloba en la concientización de la naturaleza heterogénea, intrínsecamente contradictoria y continuamente cambiante de la realidad. En contraparte con la corriente clasicista regida por las normas racionales fuera de un espacio y tiempo determinados y su postulado de absoluta perfección: el ideal de lo bello, o la existencia de una sola belleza; la caprichosa ideología que proponía el romanticismo en contraparte a su corriente antecesora, plantea la justificación de la antítesis clásica-romántica. Bajo esta nueva perspectiva y frente a la revaloración de la diversidad, los cambios, la individualidad irreplicable, el momento concreto, y la obra o interpretación específica, cobrarían mayor importancia. El romanticismo buscaría el misterio, lejos de la razón y hallado en el constante movimiento de la naturaleza.⁸⁴ De una u otra forma, en algunos casos y a pesar de sus diferencias, estos periodos se consideran un gran movimiento que, haciendo una analogía común, se pueden ver como el anverso y reverso de una misma moneda.⁸⁵

En el sentido estricto de la musicografía, el romanticismo musical puede comprenderse desde dos periodos; el breve, que comprende los años de 1828 al 1827, y uno un poco más extenso de 1789 a 1914.⁸⁶ Es difícil precisar los límites exactos del periodo romántico musical, de cierta forma, éste se iría imponiendo y extinguiendo paulatinamente en paralelo de corrientes antecesoras y sucesoras.

⁸² Solaeza, 168.

⁸³ Rey M. Longyear, *La Música del siglo XIX El romanticismo*, (Buenos Aires, Editorial Víctor Hugo Lerú,) 12

⁸⁴ Benedetto, 2-4.

⁸⁵ Longyear, 11.

⁸⁶ Ibid.

El romanticismo es considerado como una de las épocas de mayor movimiento musical dentro de la historia, pues ésta, compitiendo incluso con la literatura que le daría el nombre a este periodo, se convertiría en el oficio más importante dentro de las bellas artes.⁸⁷ El movimiento, de carácter internacional, encontraría su origen y consolidación en Alemania, dispersándose paulatinamente por diversos países de Europa y América.

El desarrollo que tuvo la música dentro de este periodo y paralelo a la nueva ideología y los cambios sociopolíticos, estuvo ligada a un nuevo concepto del ejercicio de la música. La consolidación del concierto público, desencadenó diversas transformaciones dentro de todos los ámbitos de la música. En primera instancia, la música, al estar destinada a “grandes públicos” tendría que salir de la iglesia y los palacios aristócratas, lo que dio paso a su establecimiento dentro de las salas de concierto y los teatros, significando esto el inicio de su preponderancia. Dentro de este contexto, el surgimiento de Sociedades filarmónicas y principalmente la creación de Conservatorios, destinó la especialización del estudio de la música a espacios específicos al margen de las universidades y los monasterios. A su vez, estos acontecimientos revaloraron la figura del compositor y el músico virtuoso, con lo cual éstos, llegaron a ser, incluso, figuras portadoras de la verdad.

La inercia de estos cambios y la popularización creciente de los conciertos y la magnitud de los aforos, derivaron en el engrandecimiento de la orquesta sinfónica, duplicando el número de cuerdas y ampliando la familia de los alientos principalmente. En el ámbito del lenguaje musical, las aportaciones se vieron reflejadas en la ampliación de los recursos en torno a las nuevas necesidades: la melodía se convirtió en el elemento más importante junto con el ritmo y los signos expresivos; a su vez, se ampliaron los procedimientos armónicos frente a mayores posibilidades que ofrecieron las nuevas y enriquecidas orquestas; se experimentó con nuevos acordes y se rescataron y engrandecieron a otros pasados. Las formas predominantes de este periodo se desarrollaron en dos áreas: alrededor de la orquesta y en torno al piano.

El siglo XIX se caracterizó por el gran auge que tuvo el piano, en algunos casos se le ha considerado como la era de oro de la literatura pianística. Las características que más favorecieron a este instrumento fue su gran expresividad, su individualismo y su autonomía, que a la postre, eran cualidades que encajaban a la perfección con el ideal

⁸⁷ Solaeza, 165.

romántico. Grandes virtuosos y compositores giraron en torno al piano romántico: Franz Liszt (1811-1886) y Frederic Chopin (1810-1849), sin exceptuar la obra pianística de importantes compositores de la época, representan los ejes del desarrollo técnico y de la literatura pianística hasta nuestras fechas. Ligado a la literatura pianística y a la idea de encontrar el medio exacto para la expresión del compositor, es que surge el desarrollo de pequeñas formas musicales; de estas, muy socorridas y generalmente enfocadas al piano, se encuentran: *nocturnos*, *romanzas*, *estudios*, *fantasías* y *baladas* como las más importantes. Derivadas a esta literatura, surgiría el *Lied*, que en sí, es una melodía vocal con un único acompañamiento instrumental, generalmente pianístico. Franz Schubert (1797-1828) es considerado como el compositor más representativo del género.

Del lado orquestal, se pueden tomar dos vertientes: una ligada a música instrumental con la *Sinfonía*; otra en relación a la *ópera romántica*. La sinfonía, tomada del género clasicista, se incorporó al romanticismo con sus debidos cánones estéticos. A pesar de que existieron cambios considerables en la sinfonía: desarrollos más amplios y libres, mayor tratamiento de la melodía y el sometimiento de los movimientos con la idea musical, la Sinfonía romántica siguió un camino “continuista”. Los representantes de esta rama serían Franz Schubert, Felix Mendelssohn (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897) y Antón Brukner (1824-1896). Una variante dentro del sinfonismo, sería la innovación de someter la estructura musical a un argumento literario o descriptivo, de lo cual surgiría la *Música programática o Poema sinfónico*. Héctor Berlioz (1803-1869) con su *Sinfonía Fantástica* sería un ejemplo de esta variante.

La ópera, al reunir la música, literatura y espectáculo, encontró un contexto favorable en un periodo que ante todo sería un fenómeno literario-musical. Este género sería uno de los más frecuentado en el siglo XIX. Compositores como Richard Wagner, G Rossini, G Verdi, G Puccini, fueron algunos compositores que desarrollaron este género.

III. III. I El romanticismo y la flauta transversa.

Los cambios suscitados durante el segundo lustro del S. XVIII con la flauta de ocho llaves, inauguró el camino y sentó las bases para la posterior transformación de la flauta en el siglo del romanticismo. El siglo XIX, representa para la flauta, un parteaguas en el desarrollo de su sistema y fabricación. A pesar de los cambios que tuvo la flauta en el periodo clásico, ésta siguió teniendo ciertas limitantes relacionadas a su bajo rango

sonoro y afinación, por lo cual, aunado a la revolución industrial, la flauta atravesaría por un periodo de incubación que tras su fin, traería el modelo de flauta que se usa hasta la fecha.

Los cambios más significativos estuvieron enfocados hacia la transformación y perfeccionamiento de su mecanismo y el cambio de materiales para su fabricación. Si bien, existieron aportes de diversos constructores de flauta, Theobald Bohem funge como el principal responsable de su mejoramiento. El sistema que Bohem implementó en la flauta, basado en estudios científicos en física y acústica, consistió en la fabricación de un mecanismo a base de palancas, varillas y llaves que lograrán abrir y cerrar trece orificios con nueve dedos y con todas las combinaciones posibles dentro de la afinación temperada y su escala cromática. Así mismo, haciendo un análisis sistemático del material, el grosor del tubo, el número, tamaño y distancia de los orificios, así como de las características de la embocadura, buscaría la ampliación, afinación y la homogeneidad sonora en cada registro del instrumento. Hacia 1847, tras algunos primeros intentos, Bohem presentó la flauta con su nuevo sistema. Sus principales cambios radicaron en el uso de la plata para su construcción, la cual dio una mayor amplitud sonora al instrumento; así mismo, el sistema Bohem resolvió, a través del mecanismo de llaves abiertas, el problema de la producción y afinación de la escala cromática. Otro de los grandes aportes en los cambios sonoros, radicó en las variantes en la cabeza de la flauta, la cual, construida ahora en su interior de forma parabólica: comenzando con un grosor de 17mm cerca del corcho y engrosando hasta 19mm conforme se acercaba al cuerpo, daría mayor homogeneidad a la producción del sonido.⁸⁸

III. IV Franz Doppler: Aspectos biográficos.

Albert Franz Frenc Doppler fue uno de los flautistas húngaros más importantes del periodo del *Romanticismo*. Fue así mismo, un distinguido director de orquesta, un brillante orquestador y un prolífico compositor de óperas y ballets en esa etapa de la historia de la música en Hungría.

⁸⁸ Nancy Toff, *The Flute Book*, (Oxford, Oxford University, New York, 1996) 49-56.

Nació en Lemberg (actualmente L'viv), Ucrania, el 16 de octubre de 1821. Siendo aún él un niño, su familia se mudó a Hungría. Ahí recibió las primeras lecciones de flauta de su padre, el compositor y oboísta Joseph Doppler, lo cual le permitió con el paso del tiempo, debutar como flautista en Viena a la edad de trece años. Es importante mencionar que a lo largo de su vida, su hermano Karl, también flautista, llegó a ser una figura trascendente, ya que junto con él formó por muchos años un estable y sólido dueto flautístico con el que realizó numerosas giras de conciertos a través de Europa. Hacia 1838, año en el que los dos hermanos se habían ya establecido en la ciudad de Pest, ambos lograron un puesto en el *Teatro Alemán* de Budapest y a partir de 1841 en el *Teatro Nacional de Hungría*. Cabe destacar que dentro de las exitosas giras de conciertos que llevaron a cabo los hermanos Doppler, sobresalen dos: la de 1854 a Weimar, en la cual conocieron a Franz Liszt, y la de 1856 a Londres, donde viajaron en compañía del violinista Karl Hubay.

A pesar de haber sido Franz Doppler un extraordinario flautista, como compositor, el peso de sus obras residió en la música escénica, ya que escribió siete óperas y quince ballets, los cuales alcanzaron, todos, un gran éxito. Dentro de sus óperas destacan por su belleza *Benyovsky*, su primera ópera y *Judith*, su única ópera escrita en alemán llevadas ambas a la escena en 1847, en el *Teatro Nacional de Hungría*.

Hacia 1853 Franz fundó junto con su hermano Karl los *Conciertos Filarmónicos* bajo la dirección de Ferenc Erkel. En 1858, Franz se mudó a Viena, donde formó parte de la Hofoper (Opera Estatal de Viena), primero como flautista y después como director asistente del ballet. La mayor parte de sus ballets data de este periodo. A partir de 1865 dio clases de flauta en el conservatorio de Viena. Franz Doppler muere en Baden (cerca de Viena) el 27 de julio de 1883.⁸⁹

III. V El repertorio para la flauta transversal de Franz Doppler

El siglo XIX representa una de las épocas marcadas por el virtuosismo instrumental. Gran cantidad de obras, compuestas en muchos casos por los mismos ejecutantes, están enfocadas en la explotación y demostración tanto de las cualidades y posibilidades del instrumento, como del mismo intérprete. Sin embargo, a pesar de la doble tarea que

⁸⁹ Stanley Sadie, *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, Volume 7 (Massachusetts USA, Macmillan Publishers Limited, 2001) 502-503.

generalmente desempeñaban los músicos virtuosos al componer y tocar sus propias obras, no en todos los casos, se puede considerar música de alta calidad o genialidad. El caso de la obra de Franz Doppler, enmarcada dentro este contexto, puede considerarse una de las excepciones. La calidad de escritura, la originalidad del acompañamiento y el alto virtuosismo flautístico, serían las características que, contenidas dentro del folklore musical húngaro, marcarían la diferencia dentro de las obras dedicadas a la flauta en el romanticismo. Así mismo, a la vez que alcanzaron amplia popularidad para con su público, fueron igualmente reconocidos y apreciados por colegas compositores como Liszt, Brahms, Wagner, Moscheles y Rubinstein.⁹⁰

Obras:

- *Airs Valaques (Fantasie), e, op. 10* (fl, pf)
- *Andante et Rondo, C, op. 252* (fl, pf)
- *The bird of de Forest, op.21* (fl, 4 hn)
- *Chanson d' amour, op. 20* (fl, pf)
- *Concerto, d* (2 fl, orch/pf red)
- *Duettino Americain, op. 37* (fl, vl/fl, p)
- *Duettino Hongrois, op 362* (fl, pf)
- *Fantasie pastorale hongroise, op. 26* (fl, pf)
- *3 Morce Morceaux, opp 15-17* (*Berceuse, op. 15; Mazurca de Salon, op. 16; Nocturne, op. 17*) *Berceuse, op. 15; Nocturne, op. 17* (fl, pf)
- *Nocturne, op. 19* (fl, vn, hn/vc, pf)
- *L' oiseau des bois, Idylle, op. 21* (fl, pf)
- *La Sonnambula: paraphrase en souvenir de Adelina Patti, op. 42* (2fl, pf)
- *Souvenir du Rigi, Idylle, op 34* (fl, hn, pf)⁹¹

La Fantasía pastoral Húngara, op. 26 para flauta y piano, dentro del repertorio antes mencionado, es una de las obras más famosas del compositor.

⁹⁰ Andrés Adorján et al, *Doppleriade*, Librillo CD, (Germany, Orfeo, 1997)

⁹¹ Toff, 362-362.

III. V. I Análisis de la obra: Fantasía húngara para flauta y piano de Franz Doppler

En su definición musical, una *Fantasía* se entiende como una composición que no sigue ninguna de las formas tradicionales y es elaborada por el compositor con la mayor libertad. Sin embargo, esta libertad, no se aparta totalmente de las leyes generales de la forma ni se fundamenta en la negación de ésta, pues, teniendo como base el correcto uso de la arquitectura musical y no el desorden y la ineficacia, se enfoca en la creación de una nueva. Los principios sobre los cuales se desenvuelve esta libertad y carácter improvisatorio que sigue la fantasía, se pueden enumerar en cinco puntos:

1. existencia de temas principales y secundarios;
2. su eventual retorno en el transcurso del trozo
2. delimitación de periodos distintos
3. de carácter contrastante entre si
4. eventual separación de varios trozos o tiempos⁹²

La *Fantasía pastoral húngara* de Doppler, compuesta de manera cercana a la forma sonata, se estructura en tres partes claramente contrastadas: *Molto andante*, *Andantino moderato* y *Allegro*. Escrita en la tonalidad de *re m* y *Re M*, esta fantasía está inspirada en música del folclor húngaro. Sus sencillas melodías, aderezadas de un alto virtuosismo, explotan toda la técnica de la flauta, recurriendo principalmente a complejas y amplias figuras rítmicas contenidas en notas de poco valor, escalas cromáticas, arpeggios, y trinos, que a su vez, en relación a la sonoridad del instrumento, exigen el más amplio rango dinámico y control entre el constante cambio de registros. Así mismo, la “libertad” que presta esta obra al intérprete dentro del estilo romántico, comprende un reto en el manejo de la agógica, ya que, prestando atención a la definición del término *Pastoral* (composición musical destinada a bailes campestres de los pueblos dedicados a la vida pastoril) contenido en el título de la obra, la

⁹² Bas Julio, *Tratado de la forma musical*, (Buenos Aires, Melos, 2010) 325-327.

interpretación acertada de ésta, obligaría a hacer un examen de los ritmos e imágenes de la música y los bailes campestres de Hungría.

Primera parte: *Molto andante*

Escrita en la tonalidad de *re m* y en un compás de 6/8, esta sección se estructura en tres periodos, dentro de los cuales, a cargo de la flauta, se desarrollan dos sencillos y melancólicos temas. El piano, con una breve introducción, introduce y acompaña de forma dramática el canto de la flauta.

Sección		Tema	No. compás	Región tonal
Periodo 1	Introducción (piano)	-----	1-8	<i>re m</i>
	Tema Principal (flauta)	A	9-16	<i>re m</i>
Periodo 2	Tema secundario (flauta)	B	17-26	<i>re m</i>
	Cadencia	-----	27-29	
Periodo 3	Reexposición tema principal	A'	30-37	<i>re m</i>
	Extensión y Coda		38-48	

Después de la introducción del piano y en un *tempo* lento, la flauta expone el tema principal seguido de un breve desarrollo en el registro medio. Presentado en cuatro compases, el tema “A” es definido en las primeras notas de cada tiempo, que adornado por rápidas figuras rítmicas de dieciseisavos y treintaidosavos, crea una línea melódica virtuosa y de carácter improvisatorio. Tras su repetición variada a la octava, se cierra el primer periodo.

93

Tema “A” compás 9

Utilizando las notas del acorde de la dominante y acelerando un poco el *tempo*, es presentado el tema secundario adornado con tresillos de treintaidosavos. De carácter más animado, la melodía de este nuevo tema es presentado de igual forma en las primeras notas de cada tiempo.

94

Tema “B”

A la repetición del tema, a su final, éste es variado por una progresión descendente que introduce, con la nota sensible de *re m*, la cadencia de la flauta; la cual, escalando de manera progresiva formando arpegios sobre el acorde del VII grado, conduce al primer clímax de la obra sostenido en un calderón de *Sib 7*, que en su descenso por las mismas notas del acorde y regresando a la tónica, enlaza con la reexposición del tema “A”(periodo 3). Con ligeras variaciones en el tema que conectan con una ampliación que desarrolla de forma más amplia el tema principal, se presenta la coda final que cierra la primera parte.

⁹³ Franz Doppler, *Fantaisie Pastorale Hongroise Op. 26 pour flûte et piano*, (Paris, Gérard Billaudot, 1978) 2.

⁹⁴ *Ibid.*

95

Coda

Segunda parte: Andantino moderato

En forma contrastante y en un *tempo* más rápido, esta sección se presenta dentro de la tonalidad de *Re M* y en un compás de 4/8 y 4/4 respectivamente. De igual forma que la parte anterior, se estructura en tres periodos. El último de ellos, a través de un puente, enlaza de forma directa con la tercera sección. Las melodías presentadas en esta sección de la fantasía, de carácter alegre y bailable, pueden considerarse dentro del término pastoral que alude al título la obra.

Sección		Tema	No. compás	Región Tonal
Periodo 1	Introducción Piano	A	1-10	<i>Re M- (si m)</i>
	Exposición temática (Flauta)	B	11-18	<i>Re M</i> <i>(si m -Mi M)</i>
		C	19-27	
Periodo 2	Desarrollo Flauta	Variaciones (b'-c')	28-44	
	Cadencia	-----	45-46	
Periodo 3	Reexposición	b'	47-54	
	Puente	D	55-67	Modulatorio <i>Re M- si m- re m</i>

A manera de introducción, el piano presenta una breve melodía que introduce el primer tema de la flauta, el cual, dentro de ocho compases y basado en la progresión ascendente de una pequeña frase rítmica melódica que comienza en un *La 5* y culmina en un *Fa# 7*, conduce al siguiente tema.

⁹⁵ Ibid. Doppler, 3.

48 Andantino moderato. Piano poco rall. 58 Poco meno. Flauta p

Tema “b”): Frase rítmica-melódica (compás 58, *Poco Meno*)

El tema “c” es escrito en aumentación rítmica al utilizar introducir dieciseisavos, dado lo cual, además de adquirir una marcación en 2/4 y cambiar la organización jerárquica del pulso, la sensación de la línea melódica se torna más tranquila.

64 Flauta f p sf 69 pp p Rall.

Tema secundario “c” (inicio en tercer compás)

Al fin del tema “c” y frente a la indicación *Poco piu Allegro*, el cambio de compás a 4/4 inicia el segundo periodo que desarrolla los temas expuestos con anterioridad haciéndolos más vivos y virtuosos, que, seguidos de una cadencia sobre el acorde de la dominante de *Re M* se reexpone el tema b’ comenzando el tercer periodo.

El desenlace del tema secundario introduce un puente que en sus melodías antecede los elementos musicales y el carácter dancístico que tomará la tercera parte de la obra. La breve introducción a cargo del piano, que puede evocar la imagen de un baile: se divide en frases enérgicas, de carácter rítmico, respondidas por frases líricas, las cuales introducen la entrada de la flauta, que con un tema cantabile sobre acordes de *si m* conectará de forma directa con el *Allegro*.

102 Flauta f piano SOLO p

⁹⁶ Ibid. Doppler, 4.

⁹⁷ Ibid.



Puente piano solo (compás 103-109). Solo de Flauta y puente a *Moderato* (compás 110-116)

Tercera parte: *Allegro*

Esta última parte, enlazada sin interrupciones con la sección central, se puede analizar en dos periodos. El primer periodo, regresando a la tonalidad de *re m*, está escrito dentro un compás de 2/4. El segundo, conectado por un puente lento, cambia de forma contrastante a la tonalidad de *Re M* y con un *tempo* más rápido. Este último, expone una cadencia en *tempo moderato* en un compás de 4/4 y una coda que regresa al carácter *Allegro* en compás de 2/4.

Sección		Tema	No. compás	Región Tonal
Periodo 1	Flauta Desarrollo temático	A	1-24	<i>Re m</i>
	Flauta Desarrollo temático	B	25-40	<i>Re m</i>
	puente	-----	41-48	<i>Re m</i>
Periodo 2	Flauta Desarrollo temático	C	49-75	<i>Re M</i> (<i>si m</i>)
	Cadencia	D	76-82	<i>Re M (IV/V: Re #)</i>
	Coda	(b')	83-106	<i>Re M (re m)</i>

El inicio del primer periodo, escrito en un compás de 2/4 y en la tonalidad de *re m*, presenta dos temas en forma de danza. En los dos casos, éstos se desarrollan dentro de un juego de dualidades entre frases de carácter enérgico respondidas por frases de carácter *cantabile*. Para estos contrastes, se usan tanto el recurso del cambio de registro, grave o agudo, así como cambios en el patrón rítmico y el uso de matices contrastantes. Así mismo, los dos temas, construyen todas sus frases dentro de ocho compases.

⁹⁸ *Ibid.* Doppler, 5.

Flauta

120 *Allegro.*
p

128
pp

135
pp

99

Tema “a”: Ejemplos: frase energética compás: 120-134/ frase *Cantabile* (8va) compás 135-140).

Flauta

142

149
p

155

100

Tema “b” (frase energética de 3-10 compás/ frase *Cantabile* en *p*, de 11-18 compás)

Con un cambio de *tempo* a *Piu lento*, un breve puente en un matiz “*pp*” conecta de manera súbita con un *Allegro* en *Re M*, tonalidad que se mantendrá hasta el final de la obra y que da inicio al segundo periodo.

El nuevo tema, introducido desde el inicio del periodo, sigue presentando el recurso del contraste, ahora exponiéndolo de manera más cercana cada cuatro compases.

Flauta

168 *Allegro.*
pp

173
pp

101

Frasas musicales divididas con carácter contrastante (*Cantabile*: compás 168-171; Energico: compás 172-175)

⁹⁹ Ibid. Doppler, 6

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid.

El desarrollo de esta melodía, construida a partir de intervalos de 2º, 3º y 4º y arpeggios y escalas descendentes en figuras de dieciseisavos, desencadena un tenso clímax que alcanzando su apogeo, sostenido en un agudo *Si b 7*, y tras su desenlace, da paso a la última cadencia de la fantasía, que a diferencia de las anteriores, en ésta, a base de seisillos y en un compás de 4/4, se presenta un breve tema a dos voces.

195



102

Cadencia. Contrapunto entre melodía de voz superior y bajo en voz inferior.

Al término de la obra, y regresando al compás inicial, un tempo *Allegro* introduce la parte final, que de manera brillante y majestuosa, da fin a la obra con una majestuosa cadencia que abarca los cuatro últimos compases sobre el acorde de *Re M*.



103

Coda

III. VI Reflexiones personales acerca de la obra.

La *Fantasia Húngara* de Franz Doppler para flauta y piano op. 26 comparte, junto con la mayoría de las obras para flauta del periodo romántico, la característica de haber sido compuesta dentro de un lenguaje virtuoso, que paralelo al estilo musical de la época, tenían el fin de demostrar las nuevas posibilidades musicales relacionadas a los cambios

¹⁰² Ibid. Doppler, 6.

¹⁰³ Ibid.

técnicos que se desarrollaron en este instrumento en el siglo XIX. En consecuencia, estas particularidades, angulares en la historia de la literatura musical para flauta, deben ser destacadas dentro de la interpretación de las obras de ese siglo, poniendo en relieve tanto aspectos de destreza técnica relacionados al dominio de la coordinación, agilidad y sonoridad en la ejecución de la flauta, como a la musicalidad y el manejo de la agógica que exigen estas obras. Estas observaciones, pudiendo ser obvias para la interpretación de cualquier tipo de repertorio, resaltan en la interpretación de la música de este período, pues, al haber sido escrito por sus mismos intérpretes y no por grandes compositores, agrega un reto mayor en su interpretación musical, ya que éstos, enfocados en la demostración del virtuosismo, delegaron un poco el desarrollo de grandes ideas musicales.

La interpretación de la *Fantasia Húngara* para flauta y piano op. 26 de Franz Doppler, ejemplo claro de los puntos anteriores, presenta dos retos importantes: el primero, en relación al dominio de los pasajes virtuosos enmarcados dentro de un sonido homogéneo, un amplio rango dinámico y una métrica justa; y el segundo, centrado en la búsqueda de la representación de la música folclórica húngara. Bajo estas premisas, y enfocando en primer lugar el lado subjetivo de la obra, es importante tener conocimiento de las principales características de la cultura tradicional de Hungría, pues es a partir de esto que se podría crear, a través de la música, una interpretación cercana a lo que quería transmitir y reflejar el compositor. La relevancia de este punto, además de ser parte fundamental en la interpretación de la música, radica en la importancia que tomó el carácter nacionalista en la música de este período.

Por otro lado, en el ámbito de la ejecución de la obra, es relevante encuadrar, en primera instancia, en un *tempo* preciso toda la obra y especialmente las figuras rítmicas complejas, pues al ser una *Fantasia* con escritura de carácter improvisatorio (ejemplo: el *Adagio* de la primera parte), ésta, se puede prestar a la imprecisión del pulso y a la posterior deformación de las figuras rítmicas. Asimismo, será importante para el flautista, después de establecido el punto anterior, hacer un trabajo *agógico* para lograr la expresividad requerida dentro del estilo romántico a través del movimiento del *tempo*. Otro rasgo importante que se debe tener en cuenta es la exactitud en la articulación al igual que en los matices dinámicos, pues a diferencia de las diversas interpretaciones y libertades que se pueden dar en torno a estos temas en el repertorio de períodos anteriores de la música, en el romanticismo, el compositor escribe exactamente todos los detalles de interpretación en la partitura.

Para darle unidad a la *Fantasia*, es imprescindible tomar en cuenta su estructura. Al estar dividida en tres partes contrastantes, se tendrán que identificar los puentes o puntos de conexión entre secciones, para así, utilizándolos de manera correcta y enfocándolos a la expresividad que pueden crear los cambios de carácter expuestos dentro de toda la obra, no crear una ruptura entre éstos.

Por último, en relación al ensamble con el piano, se debe destacar que, a pesar de que éste tiene un papel principalmente de acompañante, es a partir de él que la flauta puede establecer el carácter “libre” o improvisatorio, por lo cual, el perfecto conocimiento de los *tempi*, articulaciones, matices, estructura de la obra, e ideas musicales entre los dos intérpretes, es fundamental.

Capítulo IV.

Trío para flauta, violín y piano

(1938)

José Pablo Moncayo

(1912-1958)

IV. I Introducción.

El trío para flauta, violín y piano de José Pablo Moncayo, se puede considerar dentro del repertorio fundamental obligado para la flauta transversal en México. La época musical anterior al nacionalismo giró en torno a la imitación de las corrientes artísticas europeas, principalmente la ópera italiana y la música para piano; por lo cual, las composiciones para instrumentos específicos como la flauta, más allá de algunas piezas de salón, fueron casi inexistentes. Después de la revolución, y a partir de los cambios derivados de ella, fue que la música en México comenzó su propio desarrollo y, es aquí, en los años nacionalistas, donde el repertorio para flauta transversal toma lugar en la historia musical del país. Si bien es cierto que no se compuso en abundancia para dicho instrumento, es importante resaltar que las obras creadas en esta época, sentaron las bases a una futura e importante presencia flautística en el medio musical mexicano. En este capítulo, se hará un breve análisis histórico musical alrededor del trío de Moncayo antes mencionado. Se tomarán como base el contexto histórico, los aspectos biográficos del compositor, y la influencia, a partir de sus antecedentes, surgimiento y desarrollo, que tuvo en la música de concierto, y específicamente en el repertorio de flauta, el nacionalismo mexicano; así mismo, se hará un análisis armónico, melódico, rítmico y estructural de la obra para su mayor entendimiento.

IV. II. Contexto histórico.

El momento histórico que atravesaba México en los años que anteceden y suceden el nacimiento de José Pablo Moncayo (1912), representan la gestación y el desarrollo de una serie de transiciones de tipo político, económico y social, que en el futuro cercano, derivarían en cambios importantes para el panorama general del país. En principio, y después de 34 años en el poder, el derrocamiento del gobierno de Porfirio Díaz en manos del Francisco I. Madero en 1911, significaba el término de una larga dictadura, y el comienzo de una nueva etapa enfocada en la búsqueda de la movilización y democratización de las esferas políticas, económicas y sociales del país. El porfiriato, iniciado casi treinta años antes del nacimiento de Moncayo en el año de 1877, se caracterizó por una escasa y rígida estructura política basada en el lema: *Poca política y mucha administración*; que si bien, funcionó durante largos años dando una supuesta tranquilidad, al paso del tiempo llevó a México a una falta de movilidad en las esferas de los altos mandos y a una marcada desigualdad social derivada de un liberalismo mal aplicado: en México no existía la posibilidad de mejorar las condiciones de vida; la movilidad social, política y económica era inexistente.

En víspera de las elecciones de julio de 1910, Porfirio Díaz se reeligió por última y sexta vez consecutiva, para lo cual, la juventud cada vez más preparada exigiendo cambios contundentes, la insostenible desigualdad social, los abusos en el campo, y muchos elementos más en disputa, harían estallar el 20 de noviembre de 1910 la *Revolución Mexicana*.

Los años que duró la Revolución Mexicana (1910-1920), en los cuales vio la luz José Pablo Moncayo, fue una época de estructuración general en el país. En esta etapa México se encontraba en una fuerte disputa por la reorganización del poder y el enfrentamiento de ideas frente al verdadero significado y objetivo preciso que había tenido de la revolución. En un corto lapso de diez años se dieron varias sucesiones de poder que comenzaron con el asesinato de Madero, y que se sucedieron por la gobernación de Victoriano Huerta, Venustiano Carranza y finalmente, hacia el año de 1920 y significando esto el fin de la revolución, Álvaro Obregón. Es a partir del año siguiente que el país entró en un periodo de estabilidad, y dentro del cual se daba el principio a una verdadera reconstrucción nacional¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Eduardo Blanquel et al., *Historia mínima de México*, (México, El Colegio de México, 1994) 121.

En este punto de la historia del país es donde se sitúa el incipiente desarrollo de la vida del compositor tapatío. Con aproximadamente ocho años de edad, el joven músico se enfrentaba a un México revolucionario, cambiante, a la espera de mejoras y en la búsqueda de una prometida justicia social.

El periodo que abarca los años de 1921 a 1958, que contempla la vida de juventud y madurez de Moncayo, se puede considerar como una etapa en la cual el país avanzaba rápidamente hacia la modernidad en comparación con su pasado. Con Álvaro Obregón (periodo presidencial: 1921-1924), se activó la reforma agraria y la economía se hizo más productiva, con lo cual se trazó el camino hacia la industrialización del país. Por otro lado, el progreso en la educación y la cultura, promovida inicialmente por José Vasconcelos bajo el cargo del secretario de educación, dieron a la sociedad una conciencia de las nuevas realidades sociales en las que vivían. Ya por el gobierno de Plutarco Elías Calles (periodo presidencial: 1924-1928), fluyendo las ideas políticas predeterminadas y abriendo el camino al crédito extranjero, las transformaciones en México eran sorprendentes y el país apuntaba con mayor claridad hacia la modernidad.¹⁰⁵ En los años treinta el desarrollo se tornó más lento y cambió a la par la vida política mexicana. La llegada de Lázaro Cárdenas al poder en 1934 dio un vuelco a la organización del país: los movimientos populares de campesinos y obreros fueron representados realmente por el gobierno, se hizo una reorganización del partido oficial (PRM), surgió una clase media ubicada en burocracia, y se realizaron una serie de expropiaciones en el tema agrario, ferrocarrilero y petrolero, que para esos tiempos, se encontraban controlados por extranjeros. A raíz de estos hechos fue que México afirmó su soberanía nacional y dio indicios de independencia económica.¹⁰⁶

Es precisamente en estos años de aparente progreso, donde la carrera musical de José Pablo Moncayo comenzó una escalada en ascenso. Las nuevas estructuras políticas, la estabilidad económica y el desarrollo progresivo de la educación, dieron pauta a la búsqueda de una identidad cultural nacional, donde la música y los nuevos talentos, tenían ya, las plataformas para poder expresarse y ser escuchados.

¹⁰⁵Blanquel et al, 122.

¹⁰⁶ Ibíd.126

IV. III El Periodo Nacionalista musical en México

Derivado de los efectos de la revolución de 1910, surge el Nacionalismo revolucionario en México, el cual modificó gran parte de la estructura política, social, económica y cultural del país. Aunado al desarrollo de esta corriente, a principios de la segunda década del siglo XX, nace el Nacionalismo musical mexicano.

La música que antecede a la revolución no tuvo alcances mayores al de la imitación de la tradición musical europea;¹⁰⁷ el siglo XIX en México, se destacó por el poco desarrollo musical, la falta de profesores calificados y de músicos competentes, así como de una pobre vida musical a cargo de músicos aficionados y melómanos de clases altas.¹⁰⁸

El género musical que predominó en el México prerrevolucionario fue la ópera italiana y la música de salón. Dentro del plano global, compositores como Rossini, Puccini, Donizetti y Verdi, llevaron a la ópera italiana a un momento de tal importancia que, para esos tiempos, la ópera se situaba como el género dominante por excelencia adoptado por la mayoría de los países europeos, a lo cual México, que mantenía su quehacer artístico a base de la cultura importada, no fue la excepción.¹⁰⁹ Por otro lado, con la escasez de conciertos públicos, y el dominio que ejercieron las clases altas sobre la vida cultural, la otra parte de la escena musical se mantuvo a base de conciertos desarrollados en los llamados Salones de música, que por lo general, se encontraban en las casas de la clase alta.¹¹⁰

Así pues, la música en México antes de la revolución puede ser considerada como un intento de acatar la tradición musical europea del S. XIX, que a pesar de sus ya mencionadas “limitaciones”, logró sentar las bases para el posterior y acelerado desarrollo musical en el México del S. XX.

Los músicos y compositores que destacan de la pre revolución fueron pocos, entre ellos están la cantante Ángela Peralta (1845-1883) y los compositores Juventino Rosas (1868-1894), Felipe Villanueva(1862-1893), Julio Ituarte (1845-1905), Melesio Morales (1839-1908), Ricardo Castro (1864-1907), Gustavo Campa (1863-1934),

¹⁰⁷ Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, Breviarios, (México: FCE, 2004). 27-28

¹⁰⁸ *Ibid.*, 27.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 26-29.

¹¹⁰ *Ibid.*, 30.

Carlos Meneses (1863-1929) y Rafael Tello (1872-1946), los cuales, como se menciona con anterioridad, desarrollaron su ejercicio musical en torno a la composición e interpretación de la ópera y la música de salón.¹¹¹

No se podría precisar una fecha exacta al surgimiento del nacionalismo musical en México; sin embargo, se pueden tomar ciertos sucesos como indicadores del comienzo de esta corriente artística. En primera instancia, la revolución mexicana se comprende dentro del periodo que abarcan los años de 1910 y 1920 aproximadamente, en cuyo lapso, de fuerte convulsión política y social, la música en sí, no tuvo mayores cambios.¹¹² Si hubo cambios o actos de mención en estos diez años, pueden argüirse en torno a la inestabilidad administrativa que tenía el Conservatorio, pues la dirección de éste pasaba de un poder a otro según la política del país; y principalmente, al trabajo en torno al compositor Manuel M. Ponce (1882-1948), pues de sus obras como: las *Canciones Mexicanas* (1912), *Balada Mexicana* (1918) y una *Sonata* para piano (1915) sobre temas mexicanos de este compositor, datan los primeros rasgos nacionalistas en la música mexicana.¹¹³ A la par de esto, Ponce, junto con Rubén Campos (1876-1945), contribuye a la creación de *La Revista Musical Mexicana* fundada en 1919.

A partir de 1920, al final de la revolución, la música en México tomó rumbos distintos. Las bases que había establecido Manuel M. Ponce, el cambio de régimen a la entrada de Álvaro Obregón a la presidencia (1920), seguido del nombramiento de José Vasconcelos como Secretario de educación (1921) y la aparición en escena del joven compositor Carlos Chávez, fueron los acontecimientos clave que abrieron el cauce al pleno florecimiento del nacionalismo musical.

Vasconcelos buscaba mejorar la educación general en México, lo cual repercutiría en el ámbito artístico y cultural del país. Algunos de sus aportes en el arte fueron el apoyo al desarrollo de la pintura, la formación del Departamento de Música y Folklore (1923) y el encargo a Carlos Chávez (1899-1978) del ballet sobre un tema mexicano: *El Fuego Nuevo* (1921), que en palabras del mismo Chávez: *expresaba por primera vez la influencia de la música de los indios*.¹¹⁴ Sin duda, esta obra, junto con las primeras

¹¹¹ *Ibíd.*, Malmström, 31-38.

¹¹² *Ibíd.*, 38-39.

¹¹³ *Ibíd.*, 54-55.

¹¹⁴ Aurelio Tello, *La música en México, Panorama del S. XX*, (México: FCE, 2010) 486.

composiciones de Ponce, abrieron un nuevo e importante camino en la producción musical de México.

En el ámbito del arte, el devenir de la segunda década del siglo XX representó para México el abandono del estatismo creativo; pasó de reproducir las tendencias artísticas europeas, a ser un país en la búsqueda de una identidad artística, con ideas propias y originales, y dentro de las cuales se gestaría en la música mexicana un camino claro a seguir: el del Nacionalismo Musical Mexicano. En un principio, el binomio Ponce–Chávez junto con la ayuda de Vasconcelos abrió la brecha a cambios palpables en esta nueva etapa. Iniciados los años veintes, obras como *Ferial* (1921) y la orquestación de la *Balada Mexicana* de Ponce; así como *Fuego Nuevo*, encargo de Vasconcelos a Chávez, inauguraron el sinfonismo nacionalista, subcorriente que rápidamente adquirió adeptos y derivó en un gran número de obras orquestales que hoy día representan una parte emblemática del repertorio nacional. De éstas se pueden mencionar el *Festín de los enanos* (1925) de José Rolón (1876-1945); *Patria Heróica* (1929) de Rafael J. Tello (1872-1946); *Imágenes* (1928) de Candelario Huízar (1883-1940) y *Cuahunáhuac* (1930) de Silvestre Revueltas (1899-1945). Otro de los acontecimientos, si no inmediato, si de suma importancia y clave para el desarrollo de la música en país, fue el de la creación de la Orquesta Sinfónica de México en el año de 1928, la cual, bajo la dirección de Carlos Chávez, dio inicio a una nueva etapa en la historia de la música mexicana.

A la creación de la OSM pueden vislumbrarse dos momentos fundamentales que enmarcan el desarrollo de la historia del nacionalismo musical mexicano: el de los creadores y pioneros de esta corriente y el de los herederos de la misma; ya que es gracias a la existencia de una orquesta profesional en el país, más allá de sus cambios y evolución, que el curso de la música en México tomó un ritmo de progreso estable, que aunado al momento histórico del país, permitiría establecer las bases de la música mexicana del Siglo XX.¹¹⁵

En los años treinta, la música en México se encontraba en constante ascenso, el Conservatorio Nacional y la OSM estaban bajo la dirección de Carlos Chávez y la subdirección de la misma a cargo de Silvestre Revueltas. En gran medida, el futuro de la música se encontraban en manos del trinomio Ponce-Chávez- Revueltas, que más allá

¹¹⁵ Malmström, 67.

de haber sido los pioneros y haber nacido su arte en la corriente nacionalista, así como haber sido los líderes de numerosas actividades en pro del desarrollo de la música de arte musical, principalmente Chávez, de su obra surgió gran parte de la estética musical de este tiempo. Si bien Manuel M. Ponce no participó de forma directa en los años del gran auge musical nacionalista, pues a pesar de su estancia en París, que abarcó el periodo de los años 1925 a 1932 ¹¹⁶, no se puede dejar de lado su notable influencia al origen del nacionalismo musical, e incluso al pre-nacionalismo con sus *Canciones Mexicanas*, ¹¹⁷ pues Ponce, al ser uno de los primeros compositores concientes de la música nacionalista, funge como uno de los pilares dentro de este periodo. ¹¹⁸

Las obras que suceden a la creación de la OSM, pueden considerarse, de forma global, como el eje principal del desarrollo estilístico del Nacionalismo, el cual, en palabras de Aurelio Tello: contenía el mismo reto para todos los compositores: *edificar una obra que siendo profundamente nacional fuera a la vez moderna, que estando fincada en añejas raíces históricas, reflejaran el cambio que vivían el país y el mundo.* ¹¹⁹ Las palabras de Aurelio Tello enmarcan lo que podría ser la definición del “secreto” que encierra la música nacionalista, pues dentro ésta, desde sus orígenes primitivos hasta su máximo apogeo, esta corriente surge para rescatar y dar a conocer a la modernidad la identidad del arte mexicano.

El acercamiento que tuvieron la mayoría de los compositores de esta época a esta nueva realidad musical fue afortunadamente distinto; sin embargo, el camino en el cual se encontraban fue el mismo. De estas convergencias se pueden englobar los principales ejes estilísticos en los compositores más importantes de esta primera generación: Manuel M. Ponce, considerado como pionero del nacionalismo, buscaba sintetizar la esencia de lo mexicano como parte fundamental de la creación musical. ¹²⁰ Se enfocó principalmente en la música mestiza y popular, a la cual trató desde una estética más bien romántica, heredada de una educación forjada en el porfirismo y que caracterizó gran parte de la música de Ponce antes de su segundo viaje a París.

¹¹⁶ Malmström, 109.

¹¹⁷ *Ibíd.*, 54.

¹¹⁸ *Ibíd.*, 109.

¹¹⁹ Tello, 491.

¹²⁰ *Ibíd.*, 488.

Por otro lado, los intereses que encontró Carlos Chávez por la música nacional, finalmente discípulo de Ponce, se enfocaron en las raíces más profundas de la música indígena; Chávez, al contrario de su mentor, no hizo arreglos del folclor musical mexicano; de postura anti romántica, Chávez buscaba ser un medio para que el espíritu de la música se expresara por sí mismo; en sus propias palabras sobre su obra *Fuego Nuevo: Recuerdo que no quise hacer “arreglos”, no busque “melodías indias”;* todo en esa pieza es de mi invención; la expresión, pensaba yo, tenía que darla el espíritu de la música.¹²¹

En Silvestre Revueltas, otro pilar del nacionalismo, destacó su particular interpretación de los ritmos populares, del folclor, los paisajes, la gente y la vida del pueblo mexicano.¹²² Su música, basada en un México genuino, alejado del snobismo, es considerada programática, mucho de lo cual se ve reflejado en las evocaciones que producen los títulos de sus obras. A diferencia de Ponce, Revueltas no utilizó para su uso melodías o canciones folklóricas, todas las melodías que existen en su obra son creaciones suyas.

Dentro de esta generación se encuentran también José Rolón, que con su formación francesa e intuición de lo nacional destacan su obra *Zapotlán* (1929) y *Cuahutémoc* (1929). Candelario Huízar (1883-1970) compositor Zacatecano, alumno de Gustavo E. Campa (1863-1934) y considerado por el musicólogo español Otto Mayer-Serra (1904-1968) como el “Sibelius Mexicano”, aportó a la obra nacionalista obras como: *Imágenes* (1927), *Pueblerinas* (1931), *Surco* (1935) y cuatro sinfonías de entre las que sobresale *Oxpaniztli* (1936) entre las más importantes.¹²³ Otro compositor que logró entrar a la época del auge musical nacionalista fue Eduardo Hernández Moncada (1899-1995) que, así como pianista, percusionista de la OSM, o director de coros, dejó huella como compositor con dos sinfonías, una ópera llamada *Elena* (1948), y un ballet sobre temas oaxaqueños: *Ixtepec* (1945). En Moncada, como en Chávez, Revueltas, y gran parte de los artistas de este tiempo, existió la fuerte idea de plasmar la identidad genuina del pueblo mexicano; en las palabras de Moncada: *expresarme musicalmente*

¹²¹ Tello, 486.

¹²² Malmström, 86.

¹²³ Tello, 494.

como mexicano, sin recurrir a los folklorismos turísticos ni a la deformación sofisticada del arte de nuestro pueblo.¹²⁴

La segunda etapa del nacionalismo comprende a los siguientes compositores: Luís Sandi (1905-1996), Daniel Ayala (1908-1975), Salvador Contreras (1912-1982), Blas Galindo (1910-1993) y José Pablo Moncayo. Si bien no corresponde decir que esta segunda etapa de la música nacionalista esté relacionada específicamente con un seguimiento exactamente cronológico, es preciso decir que estos compositores, nacidos en los años de 1905 y 1912, son los directos herederos de una corriente estética establecida y aceptada, los cuales, además de plasmar su obra dentro de los cánones establecidos por sus antecesores y maestros, fueron también, los culminadores de la misma.¹²⁵

El espacio crucial donde se gestaron las bases de este primer y último eslabón histórico musical fue la clase de *Creación Musical* de Carlos Chávez instaurada en el Conservatorio a partir de 1931, y de la cual sus alumnos más sobresalientes, mencionados anteriormente, obtuvieron los medios para el desarrollo de su carrera y en su momento, representar la vanguardia musical del país.¹²⁶ El inicio de su carrera profesional puede reconocerse en el año de 1935, año en el cual los alumnos de Chávez ofrecieron un concierto en el Teatro Orientación, sin imaginar ellos, que a partir de ese momento, entrarían a la historia musical mexicana como *El Grupo de los cuatro*, mote adjudicado por un crítico musical en un artículo de la prensa días posteriores al concierto y que adoptaron para sus siguientes presentaciones. El iniciador de este grupo fue Salvador Contreras, al cual siguieron Daniel Ayala, Blas Galindo y José pablo Moncayo.

De esta segunda generación de compositores surgieron importantes obras. En el año de 1941 fueron presentadas por la OSM: *Sones de Mariachi* (1953) de Blas Galindo, *Huapango* (1941) de Pablo Moncayo y *Corridos* (1941) de Salvador Contreras, obras que representarían al paso del tiempo pilares del repertorio de la música mexicana. Las dos primeras tuvieron la suerte de convertirse en símbolos de identidad nacional, y en resumen, representarían gran parte del ideal artístico y la cúspide de esta corriente: el reflejo de la identidad nacional a través de música de alta calidad enraizada en la

¹²⁴ Tello, 495.

¹²⁵ Tello, 497.

¹²⁶ Malmström, 112.

profundidad de la cultura mexicana. En palabras de Aurelio Tello: *Su virtud mayor es que aspiraran a algo más que exponer los temas populares. Al lograr esa síntesis de emoción popular y erudición compositiva, los Sones de mariachi y el Huapango, clausuraron una senda que ya había dado sus frutos más logrados en dos décadas de nacionalismo declarativo.*¹²⁷ Los integrantes del *Grupo de los cuatro* tomaron caminos distintos. Ayala centró su obra en temas derivados de la cultura Maya: *Tribu* (1934), *El homenaje Maya* (1939), *Los cenotes de Abala* (1958). Por otro lado Galindo compuso obras de formas variadas, desde ballets: *La mulata de Córdoba* (1939), y *La creación del hombre* (1939); así como, obras para piano y orquestales: *Nocturno* (1945), *El homenaje a Cervantes* (1947), *Siete piezas para piano* (1950) y su *Sinfonía Breve* (1952). Moncayo, por su parte, siguió una línea personal que derivó en una mezcla de estilos influenciados ya por sus maestros Chávez o Huízar dentro de temas rítmicos y melodías derivadas de la música popular y folclórica, así como de Ravel o Debussy.¹²⁸ Después del *Huapango*, sus principales obras: *Sinfonietta* (1945), *Tierra de temporal* (1949), *Cumbres* (1950), y *Bosques* (1954).

De *Contreras* que transitó del nacionalismo a la música atonal destacan: *Cuarteto No. 2* (1936) *Corridos* (1941), *Provincianas o Titerescas* (1953) y *Cantata a Juárez* (1967). A la par de Ponce, Chávez, Revueltas y el Grupo de los cuatro, que por su posición y trabajo fueron considerados como ejes del nacionalismo, no menos importantes, se encuentran otros compositores que aportaron al desarrollo y repertorio musical del nacionalismo.

Uno de ellos es José Pomar (1880-1961), nacido dentro de la generación de compositores de finales del siglo XIX, del cual destacó su activismo en torno al desarrollo cultural y en defensa de los derechos de los trabajadores del arte, el apoyo a la vanguardia artística y la dedicación al impulso educativo musical del país. Formó parte en la reestructuración del Conservatorio Nacional y al impulso de la educación musical de estados como Pachuca, Guanajuato y Toluca. Parte de su trabajo lo desarrolló como director del Coro de la Universidad Obrera Mexicana, con el cual acercó la música de arte a todos los sectores de la sociedad. Dentro de sus obras

¹²⁷ Tello, 496.

¹²⁸ Malmström, 124.

destacan su ballet *Ocho Horas* (1931), un *Huapango* (1931), *Preludio y Fuga rítmicos* (1932), *Sonatina* (1934) y su Sinfonía *América* (1945).

Dos compositores que se suman a la historia nacionalista son Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) y Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994). De Bernal se destaca principalmente su idea de rescatar, dentro del nacionalismo, la corriente histórica, en la cual a través de su música, buscaba reflejar la síntesis de los caminos por donde la historia de México había transitado. Un ejemplo de sus composiciones historicistas sería *Tata Vasco* (1941), la cual contiene en sus elementos toda la trayectoria sonora mexicana que existió hasta sus tiempos, desde el canto llano hasta la forma sonata.¹²⁹ Mabarak que pasó gran parte de su juventud en el extranjero, obtuvo una formación musical lejana al folclor mexicano. A su regreso a México en 1937, ya comenzado el oficial Nacionalismo musical, Jiménez Mabarak se dedicó a dar clases en el Conservatorio y su entrada a la historia de la música mexicana radicó en haber sido el primer compositor en traer la *música concreta* al país (1957).¹³⁰ De sus obras, las cuales rozan a la estética nacionalista con acentos stravinskianos, se rescatan: *Balada del pájaro y las doncellas* (1947), *Balada del Venado y la Luna* (1948), *Balada mágica o de las cuatro estaciones* (1951) y *Balada de los Quetzales* (1953).¹³¹

La contraparte abierta del nacionalismo se le adjudica a dos compositores: Julián Carrillo (1875-1965) y José Vázquez (1896-1961), los cuales se mantuvieron en abierta confrontación con Carlos Chávez y la corriente que éste representaba.¹³² Más allá de sus antagonismos, habrá que destacar el trabajo en torno a estos artistas. Julián Carrillo pertenece a la primera generación del nacionalismo, al ser coetáneo de Ponce, Huizar y Tello, incluso se encuentra dentro de los pioneros del movimiento; sin embargo, Carrillo desarrolló su obra dentro de un camino muy distinto al de sus colegas, interesándose por la experimentación y, en específico, por la consolidación de sus investigaciones en las posibilidades microtonales, de donde derivó su famosa teoría del *Sonido 13*, la cual consiste en dividir la octava en más de doce intervalos.

¹²⁹ Tello, 499.

¹³⁰ *Ibíd.*, 500.

¹³¹ *Ibíd.*

¹³² *Ibíd.*, 501.

De sus primeras obras, las cuales revelan por sus títulos una inclinación nacionalista, destacan *Xochimilco* (1913) y *Penumbas en el paseo de la Reforma* (1935). En 1925 Carrillo publicó sus teorías en su revista llamada *El Sonido 13*, año en el cual se dio el primer concierto con obras microtonales de su autoría. De su producción enfocada a su teoría destacan tres sinfonías, ocho cuartetos, dos conciertos para violín y orquesta, varios poemas sinfónicos y su opera *La mujer blanca*, basada en los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl. Julián Carrillo fue una figura de gran importancia para la música mexicana en los años de 1910 y 1920. Además de sus teorías, su entusiasmo por el desarrollo musical, incluso antes del establecimiento “oficial” del nacionalismo, se refleja en haber sido el primer compositor mexicano que estudió en Alemania, tras haber gozado de una beca otorgada en 1899 por el presidente Porfirio Díaz, y romper con el dominio que tenía la ópera italiana en México a finales del S. XIX. A su vez fue director del Conservatorio Nacional y director de la Orquesta Sinfónica Nacional.¹³³ José F. Vázquez, alejado del nacionalismo, dejó su huella dentro del ambiente universitario. Fue partícipe de dos de los sucesos que en materia de la música, transformaron a la Universidad: la fundación, junto a José Rocabrana, de la Orquesta Sinfónica de la Universidad en el año de 1936; y enfrentar a Chávez en la escisión del Conservatorio y la Universidad en 1929, de la cual surgió posteriormente la Facultad de Música, después Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Las primeras décadas del Siglo XX representan para México una época de fuertes cambios políticos, económicos y sociales. El fin del Porfiriato y la revolución marcaron el inicio de una nueva era enfocada hacia el desarrollo de un país que buscaba instaurarse en las aras de la modernidad. Antes del S. XX, la música en México, y sólo por pocas excepciones, no tenía un verdadero objetivo a desarrollar si no el de la imitación de tradiciones Europeas. En esta primera etapa, que abarcó aproximadamente dieciocho años siguientes a la revolución, compositores como Ponce y Julián Carrillo, si no los creadores oficiales del nacionalismo, resultaron el motor hacia un desarrollo genuino de la música mexicana.

De 1928 a 1950, se considera una época donde el nacionalismo se desarrollaba ya de forma consiente por artistas de todas las disciplinas, y específicamente en el área musical, ésta se ostentaba como la corriente estilística dominante y la cual le daría a la música mexicana un lugar en la historia. Dentro de este periodo es que datan los

¹³³ Malmström, 40-50.

acontecimientos más sobresalientes. La creación de orquestas profesionales, así como la consolidación y reestructuración de escuelas de Música, dieron a México las herramientas para un progreso futuro en la educación musical; destacando que, más allá del importante repertorio creado y representar el liderazgo del ejercicio musical de este periodo, los músicos y compositores, se desarrollaron también, e incluso en mayor medida, como directores de orquesta, maestros de conservatorio, instrumentistas, la investigación, o en algunos casos, en cargos públicos enfocados a la música de arte. Después de los años cincuentas, las nuevas tendencias como la música concreta y el dodecafonismo marcan el fin del nacionalismo musical en México que se le ha adjudicado a la muerte de José pablo Moncayo,

IV. IV José Pablo Moncayo: Aspectos biográficos.

José Pablo Moncayo representa a una de las figuras más relevantes del periodo nacionalista musical en México. Su gran talento lo llevó a desarrollarse con maestría en áreas como la dirección orquestal, la ejecución instrumental como percusionista y pianista y la composición, siendo esta última, a través de su famosa obra *Huapango*, la responsable de darle un lugar emblemático en la historia de la música mexicana.

José Pablo Moncayo García, nace en Guadalajara Jalisco el 29 de junio de 1912. Sus padres, Francisco Moncayo Casillas y Juana García López, criaron a Moncayo en el seno de una familia humilde tradicional mexicana, lejos de una educación específicamente musical, por lo cual se cree que Moncayo pudo haber iniciado su formación musical de manera autodidacta.

Alrededor de 1918, el compositor se traslada con su familia a la ciudad de México en busca de mejores oportunidades. Seis años después, a sus catorce años, comenzó a tomar clases con Eduardo Hernández Moncada, pianista y director de orquesta de alto renombre. En 1929, Moncayo se inscribe en el Conservatorio Nacional, dentro del cual sobresaldrían las cátedras de análisis musical y orquestación con Candelario Huízar; y de Creación Musical, con quien fuera director del plantel en esos tiempos: Carlos Chávez, siendo esta última, en su relación con Chávez, la cual le abrió camino profesional en el futuro.

En los años de 1931 aparecieron sus primeras obras musicales: *Impresiones de un bosque e Impresión* para piano solo; y 1932 ingreso a la Orquesta Sinfónica de México como pianista y percusionista bajo la dirección de Carlos Chávez. En los dos años

posteriores realiza tres sonatas a dúo para instrumentos de cuerda y piano. En 1933 compone la *Sonata para violoncello y piano*, y en 1934 compone la *Sonata para violín* y la *Sonata para viola*, las dos a dúo con piano.

El 25 de noviembre de 1935, se ofreció un concierto en el Teatro Orientación de la ciudad de México, dentro del cual se interpretó música de cuatro jóvenes compositores ex alumnos de Carlos Chávez: Salvador Contreras, Daniel Ayala, Blas Galindo y José Pablo Moncayo; suceso que daba prueba de la influencia musical que ya tenía Moncayo en la escena musical de México a sus veintitrés años. En este primer concierto Moncayo presentó su *Sonatina* para piano y *Amatzinac* para flauta y cuarteto de cuerdas. Posterior al concierto, la crítica musical los llamó el *Grupo de los cuatro*, nombre que representaría, en esos tiempos, a la música de vanguardia en México. A partir de su primer concierto, el *Grupo de los cuatro* siguió presentando sus obras en concierto aproximadamente dos veces por año hasta 1940.

Los años subsecuentes al fin de la década de los treinta, representan para Moncayo el inicio de una carrera en constante ascenso. Entre presentaciones como solista, su debut en dirección orquestal frente a la OSM en 1936, los estrenos de sus obras con el *Grupo de los cuatro*, dentro las que sobresalen su *Trío para flauta, violín y piano* y sus obras para orquesta *Llano alegre, Hueyapan*; Moncayo consolidaba su presencia en la escena musical.

En el inicio de los años cuarenta, José Pablo Moncayo se encontraba en el punto álgido de su carrera profesional. Un año después, tras componer su famoso *Huapango* en 1941, mismo año en que fue estrenada por la OSM dirigida por Carlos Chávez, y el cual le valió la entrada al salón de la fama de los compositores nacionalistas mexicanos, Moncayo, habiendo terminado sus estudios formales de música y con la obtención de una beca otorgada por la *Rockefeller Foundation*, se traslada junto con Galindo a los Estados Unidos Americanos al *Berkshire Music Institute*, donde tiene la oportunidad de estudiar con Aaron Copland. En ese mismo año, compone *Llano Grande* para orquesta de cámara, obra ganadora del certamen del Festival de la misma institución dirigido por Copland y Serge Kussevitsky; y su *Sinfonía* para orquesta.

El desarrollo de los años cuarenta, significó para Moncayo la consolidación y la cúspide de su carrera. A su regreso a México, su *Sinfonía* fue estrenada por la OSM, la cual dirigía frecuentemente como invitado. En 1945, Moncayo es nombrado director asistente de la OSM y al año siguiente, es nombrado por Carlos Chávez director artístico de la misma. En ese mismo año, se funda la revista *Nuestra Música* y al año

siguiente el proyecto se consolida como la compañía editorial *Ediciones Mexicanas de Música A.C.*, de la cual Moncayo es miembro fundador. Del año 1947 datan sus obras: *Homenaje a Cervantes*, *Tres piezas para orquesta* y *Canción del mar*.¹³⁴

Los años próximos a la década de los cincuenta en México, es significativa por su ola de cambios políticos que, a la postre, tuvieron influencia directa en el ámbito artístico musical del país. En 1947, tras la llegada a la presidencia de Miguel Alemán, se fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes, y a la renuncia de Carlos Chávez de la OSM, ésta fue sustituida por la Orquesta Sinfónica del Conservatorio para después consolidarse como La Orquesta Sinfónica Nacional, de la cual, en la cúspide de su carrera en el año de 1949, José Pablo Moncayo se convierte en su primer director titular. A la par de su importante puesto como director de la OSN, Moncayo resulta ganador del concurso del Comité Nacional del centenario de la muerte de Chopin, con su sinfonía poema *Tierra de temporal*. A partir de 1950, en los últimos ocho años de su vida, el trabajo de Moncayo tiene lugar en sus composiciones: *Muros Verdes* para piano, *Cumbres* un poema sinfónico, *Bosques* y la *Potranca*, música para la película *Raíces*. En 1954 Moncayo contrae matrimonio con Clara Elena Rodríguez del Campo y ve nacer a su hija Claudia en 1956, así como su ballet *Tierras*. En los dos años anteriores a su muerte nace su segunda hija Clara Elena (1957), siendo sus últimas composiciones *Simiente* y *Pequeños Nocturnos* para piano solo.

La obra de Moncayo, con aproximadamente treintaisiete composiciones, puede considerarse pequeña en relación a otros músicos de su época; sin embargo, es innegable el gran aporte que éste hizo al ejercicio musical de los años posrevolucionarios mexicanos. Fue, sin duda, parte importante del desarrollo artístico musical en el México del periodo Nacionalista.

A su muerte, suscitada en la Ciudad de México en el año de 1958, se le considera la muerte del Nacionalismo musical mexicano.

¹³⁴ Armando Torres-Chibras, *José Pablo Moncayo: México's Musical Crest*, (LAP Lambert Academic Publishing, 2009) 166.

IV. V. Trío para flauta, violín y piano de José Pablo Moncayo.

La trayectoria que siguió el desarrollo y evolución de la obra musical de Moncayo engloba tres grandes etapas: la temprana, enfocada en su formación académica y el ejercicio musical e influencia de las corrientes estéticas de sus antecesores; la intermedia, donde comienza a aflorar su estilo y lenguaje propios; y el de madurez, en el cual surgen sus obras más importantes y con mayor trascendencia de su catálogo.

La obra de Moncayo no es precisamente grande en términos cuantitativos; sin embargo, dentro de su repertorio, logró abarcar géneros importantes de la música, de los cuales, la ópera, música coral y para ballet, algunos trabajos para cine, y principalmente la música orquestal y de cámara, sobresalen en su catálogo.

De ésta última, mayoría de ella creada en su etapa de formación, destaca la dotación instrumental enfocada a las cuerdas y el piano. En realidad, su música de cámara se encuentra dirigida en su mayoría a las posibles combinaciones entre el violín, el violonchelo, la viola y el piano, significando la inclusión de la flauta una primera y única excepción dentro de su obra. Estas composiciones, donde Moncayo “sustituye” su constante predilección de las cuerdas como principal instrumento melódico, comprenden el cuarteto para cuerdas y flauta *Amatzinac* (1935) y el subsecuente *Trío* para flauta, violín y piano (1938).

Este *Trío*, compuesto tres años antes de su más famosa obra *Huapango* (1941), representa, a la par de *Amatzinac*, que posteriormente fue ampliada a Concertino de flauta y orquesta de cuerdas en 1937, una rareza dentro de su repertorio, pues además de ser tocada con poca regularidad, comprende una de las pocas obras de cámara, si no la única, que incluyen un instrumento de aliento dentro de su repertorio. Así mismo, escrito en su etapa formativa, este *Trío*, englobado dentro de las características de sus primeras obras de cámara, muestra influencias tanto del impresionismo como del nacionalismo.¹³⁵

¹³⁵ José Kamuel Zepeda Moreno, *La vida y obra de José Pablo Moncayo*, (Guadalajara Jalisco, Gobierno de Jalisco, Secretaria de Cultura, México, Guadalajara Jalisco, 2005) 67.

El *Trío* fue estrenado el 23 de agosto de 1938 en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes (actualmente Sala Manuel M. Ponce), junto con obras de Daniel Ayala, Salvador Contreras y Blas Galindo.¹³⁶

IV. V. I Análisis de la Obra

Esta obra, escrita en un solo movimiento, se estructura en tres grandes secciones dentro de la forma sonata: A-B A'. A su vez, la parte intermedia o desarrollo, se divide en tres secciones: a-b-a'. La variedad rítmica, expuesta en los diferentes cambios de compás (4/4, 3/4 y 5/4) que evocan el estilo nacionalista mexicano; así como, el desenvolvimiento lírico melódico, cercano al estilo impresionista, son las principales características a destacar en esta obra.

Sección		Tema	No. compás	Región tonal
Exposición A	Introducción (fl/vl/pno)	Introducción melódica	1-5	<i>do # m</i>
	Exposición temática (vl/fl)	Tema principal "a"	6-23	<i>si m</i>
Desarrollo B	1° episodio (a)	-----	24-61	<i>La M</i>
	2° episodio (b)	Tema secundario "b"	62-130	<i>Re M- Do M (Fa lidio)</i>
	1° episodio (a')	-----	131-151	<i>La M</i>
Reexposición A'		Introducción melódica	152-156	<i>do # m</i>
		Tema principal "a"	157-167	<i>si m</i>
Coda		-----	168-171	<i>Mi M</i>

Exposición temática

La exposición comienza con una breve y enérgica introducción a cargo de los tres instrumentos, que enseguida, en la línea melódica del violín, da paso al lírico tema

¹³⁶ *Ibíd.*, Zepeda, 31-32.

principal de la obra, el cual, a su desenlace, es retomado por la flauta de forma más desarrollada. Haciendo alusión a las reglas de la forma sonata, en donde en general se exponen dos temas melódicos contrastantes en su exposición, es preciso mencionar que en este caso, dentro de la exposición temática de este trío, la introducción puede fungir, a pesar de su breve duración, como una especie de tema contrastante del tema principal; ya que, en los posteriores episodios (desarrollo temático) que componen la parte central de la obra, los elementos rítmicos-melódicos, tanto de la introducción, como del tema principal, son utilizados como los principales detonantes del desenvolvimiento general de la obra.

Flauta

137

Introducción “melódica”

Flauta

138

Tema principal “a” (segunda aparición en flauta)

Flauta

A) B) 139

Células melódicas usadas en desarrollo posterior (A: introducción / B: tema principal)

(Tresillo de semitonos descendentes y ascendentes de octavo: A) Si-La #-Si #: compás 2. B) La-Sol #-La: compás 14.

¹³⁷ José Pablo Moncayo, *Trio para flauta, violín y piano*, (México, Ediciones mexicanas de música, 1996) 1.

¹³⁸ *Ibíd.*

¹³⁹ *Ibíd.*

Desarrollo

Compuesto en tres episodios, esta sección comprende una subestructura: A-B-A'. En ésta, se presenta un desarrollo temático en la primera sección (A), un nuevo tema secundario en la parte central (B) y una reexposición inconclusa (A') de las figuras rítmicas melódicas expuestas en la sección inicial.

Tras un pequeño puente a cargo del piano, el primer episodio comienza con un ágil y ligero subtema compuesto por dieciseisavos, donde a partir de grados conjuntos, terceras y algunos saltos de quinta y séptima, desarrolla los temas melódicos de la exposición. En primera instancia, la flauta toma el protagonismo, acompañada por un ostinato del violín y acordes en el piano. Posteriormente, el subtema es retomado por el violín de forma resumida, creando un breve contrapunto entre los dos instrumentos hacia el final de la sección. Este episodio genera una sensación de gran movimiento

27

Flauta




p ligero 140

Ejemplo del subtema

El segundo episodio inicia con la reexposición de la introducción melódica. En este caso, interpretada solo por la flauta, la melodía se encuentra escrita en un compás de 5/4, y 4/4 respectivamente; lo cual, aunado al cambio de registro, las variaciones armónicas, melódicas y los cambios jerárquicos en los tempos, le da un giro distinto.

62

Flauta



Allegro
f 141

Introducción melódica con cambio de compás a 5/4.

¹⁴⁰ *Ibíd.* Moncayo, 1.

¹⁴¹ *Ibíd.* 3

Tras un breve despliegue melódico y frente a un cambio de tempo, de Allegro a lento, es expuesto, en la tonalidad de *Do M*, el “esqueleto” de un nuevo tema melódico (“b”) en el piano, que tras ser retomado por el violín, lo aborda la flauta en su forma completa.

Flauta

10 *mp espress.* *q2*

11 *Poco movido* *mf* *q7*

142

Tema “b” (compás 92-97)

Después de la presentación del tema “b” y tomando como bases sus principales elementos, se suscita un breve desarrollo entre los tres instrumentos. A su desenlace, cambiando súbitamente a la tonalidad de *Re M*, al *tempo* de *Allegro moderato* y al compás de 3/4, un breve puente a cargo del piano, enlaza con la reexposición variada del subtema en dieciseisavos del primer episodio en la línea melódica del violín. Más adelante, la flauta retoma parte del mismo subtema agregando a su final, material melódico de los últimos compases del primer periodo para dar paso inmediato a la breve reexposición de la obra.

Reexposición

De la misma forma que en el inicio del segundo periodo del desarrollo, la introducción temática es expuesta, por tercera y última vez, en un compás de 5/4 y 4/4 respectivamente. Enseguida, a su final, la melodía principal “a” surge en la voz de la flauta sin mayores variaciones. Al final de ésta, en un *tempo* lento y con un enlace directo, surge una breve y sencilla *coda*, la cual, dentro de un matiz *ff* y la formación de acordes con una octava de diferencia en el violín y la flauta, construye, con el apoyo rítmico del piano, un final majestuoso para el final del trío.

¹⁴² *Ibíd.* Moncayo, 3.

167 171

Lento

Flauta

ff *cresc. y rall.* *fff* 143

Coda

IV. VI Reflexiones personales acerca de la obra.

El *Trío* para flauta, violín y piano de José P. Moncayo forma parte del escaso repertorio musical mexicano del período nacionalista; por tal motivo, la interpretación de esta obra, así como la de otros compositores de este período, se presenta como una obligación de difusión de la música mexicana.

Esta obra, de breve duración, fue escrita en una etapa formativa del compositor, dejando entrever que la experimentación y la búsqueda de un lenguaje propio en combinación con las influencias musicales de su tiempo, se ven reflejadas en el tratamiento armónico y en las variaciones que utiliza en la estructura formal de la obra. Aunado a esto, es preciso mencionar que a pesar de haber sido escrito en el período nacionalista, esta obra, más allá de los constantes cambios de compás, utilizados también, por ejemplo, en su *Huapango*, no presenta temas melódicos alusivos al folclore mexicano.

Si bien, este *Trío* se encuentra escrito dentro de la forma *Sonata*, existen variaciones en su estructura que hay que tomar en cuenta para su ejecución. La exposición y uso de los temas melódicos principales, así como la presentación de un nuevo tema en el desarrollo y la breve reexposición variada, pueden ser un ejemplo de este tema. Las melodías principales, contrastantes entre sí, deben ser presentadas de manera clara, dando espacio al instrumento en las que fueron presentadas, pues a pesar de que la flauta cumple un papel de liderazgo en el ensamble, tanto el violín como el piano, también tienen una responsabilidad melódica importante.

La obra exige para la ejecución del flautista un trabajo en relación a su sonido y la administración del aire en frases largas; asimismo, en conjunto con lo anterior, el desarrollo del *Trío* requiere una constante articulación con algunos saltos interválicos

¹⁴³ *Ibíd.* Moncayo, 5.

amplios en una velocidad rápida y en un matiz doble *piano* (*pp*), para lo cual, se deberá trabajar la articulación hasta lograr la agilidad y la delicadeza deseada.

En general, el flautista deberá hacer un trabajo técnico paralelo a las necesidades del ensamble, pues, por la forma en la que están relacionados los instrumentos en la obra, es a partir de la unificación del ensamble que se podrá decidir de manera conjunta las necesidades de la obra para lograr destacar las diferentes secciones y líneas melódicas importantes.

Capítulo V.

Sonata para flauta y piano

(1945)

Bohuslav Martinů.

(1890-1959)

V. I. Introducción

El siglo XX representa para la flauta transversal un tiempo de estabilidad y gran desarrollo. El sistema Boehm, establecido a mediados del siglo XIX, dio a la flauta el status necesario para que los compositores la concibieran como un instrumento que cumplía con las características necesarias para la música de su tiempo. Así, la importancia de la flauta transversal, se vio reflejada en la creación de un extenso repertorio. La música de Bohuslav Martinů (1890-1959), es sólo una prueba de la presencia que tomó la flauta a lo largo del siglo, especialmente, dentro del periodo que abarcaron los años de 1900 a 1950, del cual, en este capítulo, se hará una breve descripción de los acontecimientos más importantes en relación a la música y su contexto histórico. Así mismo, se abordarán las claves de la música neoclásica a partir de un análisis formal, melódico, armónico y rítmico de la primera sonata para flauta y piano de Martinů.

V. II. Contexto histórico

Los años que anunciaban el fin del siglo XIX, dentro de los cuales vería la luz el compositor Bohuslav Martinů, se caracterizaron por una relativa tranquilidad, derivada del fin de la guerra francoprusiana en 1871, y un espíritu de optimismo y esperanza hacia el futuro que, a la par de un creciente desarrollo cultural, técnico y científico, auguraban la prosperidad de una nueva era.

La entrada del siglo XX vino a la espera de grandes cambios y fuertes convulsiones sociales. El nuevo lema: *orden y progreso*, a la par de la multiplicación de los ideales de libertad, se asociaron con la proliferación de revoluciones e independencias, la exaltación del nacionalismo, avances científicos, desarrollo tecnológico, y sobre

todo, el desencadenamiento de dos terribles Guerras Mundiales que marcaron un parteaguas en la historia de la humanidad.¹⁴⁴

La primera Guerra Mundial, de 1914 a 1918, entre la Triple Entente (Francia, Imperio Británico, Imperio Ruso) y la Triple Alianza (Imperio Alemán, Austrohungría e Italia), trajo profundas consecuencias y pocas soluciones a los problemas mundiales. El periodo entre guerras trastornó el entorno político y geográfico del continente. El imperio austro-húngaro se disolvió y Polonia, Checoslovaquia, Hungría y Yugoslavia se establecieron como naciones independientes. Alemania, derrotada, cedió el territorio de Alsacia y Lorena a Francia; Rusia, por su parte, construiría el primer estado comunista de la historia. Un corto tiempo de renovación, estabilidad económica y de colaboración inundaron el ambiente después del fin de la guerra, las condiciones parecían propicias para una renovación cultural; sin embargo, tras el siguiente declive financiero de las naciones industrializadas, el surgimiento de la crisis económica de 1929, y el regreso de la inestabilidad generado por la gran depresión, se abrió paso al siguiente conflicto. El segundo enfrentamiento Mundial, entre Las Potencias Eje (Berlín-Roma-Tokio) y las Aliadas (Gran Bretaña, Francia, Estados Unidos y la URSS), comenzó en 1939 y terminó en 1945. Nuevamente, el mundo se enfrentaba a la reconstrucción de una gran debacle, y a la cual le seguiría, hasta 1955, la década de la Guerra Fría entre el occidente-capitalista y el oriente-comunista.¹⁴⁵

Si bien, el siglo XX se encuentra marcado por las atroces guerras y sistemas totalitarios, igualmente, y en gran parte derivados de ellas, se desarrollaron una gran variedad de fenómenos culturales, que en su principio, contenían los indicios de la evolución y el fundamento para una nueva concepción del mundo. La Teoría de los Cuanta, de Max Planck (1858-1947), y la Teoría de la Relatividad de Albert Einstein (1879-1955), abrieron un nuevo paradigma en la física; la “Interpretación de los sueños”, de Sigmund Freud (1856-1939), se convirtió en un libro básico de la psicología. La filosofía de Friedrich Nitzche (1844-1900), así como las revolucionarias teorías sociales de Karl Marx (1818-1883) se difundieron y cobraron seguidores en toda Europa: las grandes masas pasaban de ser meros objetos del poder autoritario, a ser sujetos de la historia.

¹⁴⁴ Aldous Huxley, *Las puertas de la percepción*, (México, Grandes de la literatura, editores mexicanos unidos, s.a, 2013) 5-7.

¹⁴⁵ *Ibíd.*

El avance tecnológico dio origen a inventos como el teléfono y el telégrafo, los medios de comunicación se hicieron más eficaces e hicieron las distancias más cortas. La vida se facilitaba a la vez que las estructuras sociales se transformaban radicalmente.

El arte, atado a los cambios de su entorno, siguió el mismo camino. A raíz de los atroces conflictos, surgió un rechazo hacia los valores tradicionales: revoluciones en torno a todo aquello relacionado con las generaciones anteriores. Las corrientes conocidas como *Futurismo* y *Dadaísmo*, fundamentales de este periodo, fueron las principales representantes del rechazo simbólico hacia el individualismo postromántico del siglo pasado. Los Dadaístas propusieron un modelo de pensamiento basado en la sátira y la ridiculización respecto al pretensioso arte conocido hasta esos tiempos; en sí, *Dada*, reclamaba un arte claro, menos subjetivo y lejos de absurdas pretensiones. De una u otra forma, las artes plásticas, la arquitectura, la pintura, y de forma indirecta, la música y la literatura, tomaron de estos movimientos las bases de sus subsecuentes transformaciones.¹⁴⁶

Sin duda, el mundo se había transformado. A partir de los conflictos bélicos, la reorientación de todas estructuras sociales daría a la humanidad un nuevo giro, que sumado al avance tecnológico, no tenía precedente. El siglo XX sería el representante histórico de los límites a los cuales podría llegar la humanidad.

V. III.- La música del Siglo XX y el Neoclasicismo.

Hablar de la música del siglo XX, claramente sujeta a un marco de tiempo coincidente con un cambio de siglo, pondría suponer que, de antemano, su tiempo de vida al igual que el desarrollo de su estilo, se circunscriben al inicio y fin de un solo siglo; sin embargo, y comparándola con los periodos musicales que la anteceden, la música que comprende este periodo, se define por el surgimiento de una gran variedad de corrientes y estilos, los cuales, en veces opuestos, coexistirán y se desenvolveran en correspondencia a los fuertes cambios que trajeron los nuevos tiempos y los resultados de éstos hasta nuestras fechas.

¹⁴⁶ Robert P Morgan, *Música del Siglo XX*, (Madrid, Akal, 1998) 171-178.

Los antecedentes directos a la corriente generalizada como modernismo musical, se encuentran en tres movimientos surgidos a mediados y finales del siglo XIX: el nacionalismo, que representó a Latinoamérica, Norteamérica y la Europa oriental, se centró en el rescate del folclor, entre sus representantes tendría a Béla Bartók (1881-1945), Silvestre Revueltas (1899-1940), Heitor Villalobos (1887-1959), Manuel de Falla (1876-1946) y Aaron Copland (1900-1990), entre otros; el postromanticismo, que fungió como una extensión romántica del siglo XIX encabezado por Gustav Mahler (1860-1911), Igor Stravinsky (1882-1971), Johan Strauss (1864-1949) y Sergei Rachmaninov (1873-1943); y el impresionismo francés, con Claude Debussy (1862-1918) y Maurice Ravel (1875-1937) como sus representantes principales, enfocado en la tímbrica y la ruptura lineal de los tiempos fuertes dentro del compás.

A la entrada del 1900 y tras el declive de la música llamada de *fin-de-siècle* (fin de siglo), la música modernista se enfocó en el uso de complejas técnicas compositivas basadas en tres aspectos fundamentales: el abandono de la tonalidad, el uso de la técnica extendida, y la incorporación de nuevos sonidos a la composición; con lo cual, la composición musical, derivó en los más diversos resultados.¹⁴⁷ Es difícil precisar el momento exacto del nacimiento de todas las distintas corrientes musicales del modernismo, en ciertos casos, de forma “inconsciente”, es precisamente la creación de una obra la que inauguraba un movimiento, en otros, con toda intención, se fundaba una nueva escuela de composición. Lo que es cierto, es que todas ellas se gestaron en los albores del nuevo siglo y dieron sus primeros resultados a finales de la primera década.

El llamado *Futurismo* representó la inclusión del ruido en la música, siendo sus mayores representantes los italianos Francisco Balilla Pratella (1880-1955), y Luigi Russollo (1885-1947), con su obra *Relámpagos* (1910) y la creación su *Manifiesto de los Ruidos* (1913). En principio, la búsqueda directa de la atonalidad o “la atonalidad libre” en su primera fase, fueron el centro de creaciones como el *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schoenberg (1874-1951); y la ópera *Wozzeck* (1912-1927) de Alban Berg (1885-1935). Así mismo, los nuevos ritmos de Bartók y de Stravinsky, entraron dentro de la corriente *Primitivista*, que buscaba realzar el folclor con un lenguaje moderno: *La consagración de la primavera* (1913) se considera como un ejemplo

¹⁴⁷ Kart Honolka, *Historia de la Música*, (Madrid, EDAF-Ediciones y distribuciones S.A. ,1979) 369.

representativo de este estilo. Dentro de la “ampliación de la tonalidad” se encuentra el *microtonalismo*, que a pesar de haber tenido pocos adeptos, tuvo un desarrollo considerable en manos de compositores como Charles Ives (1874-1954), Julián Carrillo (1875-1965), Alois Haba (1893-1973) y Ferruccio Busoni (1866-1924).

Frente a estos primeros resultados de la búsqueda de un lenguaje musical moderno, el inicio de la primera Guerra Mundial, era inminente. Después de los cuatro años de enfrentamiento y hacia el año de 1920, la dirección que tomaron las artes estuvo orientada en la búsqueda general del equilibrio perdido. El periodo que abarcaron las dos décadas posteriores al comienzo de la paz, del 1920 a 1940, conocido como periodo entre guerras, suscitó una reestructuración de ideas y un cambio generalizado para las artes. Las primeras manifestaciones fueron presentadas por las artes plásticas. Tras los postulados Dadaístas, surgieron tres movimientos: el *Stijl*, representado por el pintor abstracto Piet Mondrian (1872-1944), que promovió un arte de una pureza casi matemática; la *Bauhaus*, escuela alemana que representada por su fundador el arquitecto Walter Gropius (1883-1969) y por artistas como Paul Klee (1879-1940) y Wassily Kandinsky (1866-1944), buscaba el diseño basado en la utilidad y funcionalidad arquitectónica; y los *puristas*, liderados por Le Corbusier enfocados en la simplicidad y las tendencias industriales. Estos movimientos se definieron por la búsqueda de los principios tradicionales del orden y la claridad vinculando la unión con el pasado más lejano. Tras la búsqueda de experimentación artística y dentro de la inestabilidad que trajo la postguerra, se generó un latente deseo de clarificación y estabilidad: la vuelta a la simplicidad.¹⁴⁸

Los principios de claridad de las artes plásticas alcanzaron a la música de entreguerras definiéndola en un “nuevo” estilo llamado *Neoclasicismo*. La idea de la música, se convirtió en un arte con funciones sociales específicas, que con la simplificación de sus estructuras, buscaba acercarse a los grandes públicos: “la música del día a día tenía que ser sencilla en cuanto a su estructura, escribirse en una partitura sencilla y aspirar a poseer la lucidez de los niños.”¹⁴⁹ El neoclasicismo, se definió por el retorno a los cánones del clasicismo de la primera escuela vienesa (Haydn, Mozart y Beethoven)

¹⁴⁸ Morgan, 175-176.

¹⁴⁹ Ibid. 177-179.

enriquecidos con la armonía disonante y las rítmicas irregulares tomadas del modernismo.

El principal precursor y portavoz del neoclasicismo fue Erick Satie (1866-1925), pues la sencillez y audacia de sus obras encajó, según exponía en sus escritos *Gallo y Arlequín* el poeta Jean Cocteau (1889-1963), en la llamada “vuelta a la simplicidad” de la música. El surgimiento del *Grupo de los seis* con Satie a la cabeza, representó las características del nuevo espíritu musical: directo en su planteamiento, ligero en su toque y libre de pretensiones de las salas de concierto. Los integrantes más cercanos a estas pautas fueron Francis Poulenc (1899-1963), Darius Milhaud (1892-1974) y Arthur Honegger (1892-1955).¹⁵⁰ Dentro del desarrollo en la obra de Igor Stravinsky, hacia 1920, con su traslado a París, los escritos de Cocteau, despertaron su interés por la composición neoclásica: *...Mientras que mi sentido de la claridad y mi fanatismo por la precisión del ritmo se despertaron en Francia, mi aversión por las tonterías carentes de significado, por los estilos ampulosos, los falsos patetismos, la falta de discreción de algunas manifestaciones artísticas aumentó durante mi estancia en París. Admiraba a Satie por su lenguaje firme y claro, desprovisto de cualquier coloración sonora externa...*¹⁵¹ Así, Stravinsky, tras su regreso a Francia, adoptó las bases del nuevo estilo nacido en Francia, y del cual obras como *Historie du soldat* (1918) y *Pulcinella* (1920) estuvieron influenciadas.

V.III.I. El neoclasicismo y la flauta transversal.

Una de las puntos que siguió el neoclasicismo, estuvieron enfocados al retorno de la música de cámara, con lo cual, el desarrollo del repertorio para ciertos instrumentos se amplió de forma considerable. En el caso de la flauta transversal el desenvolvimiento que tuvo fue de gran importancia, ya que el repertorio creado en este periodo es considerado como angular en la historia de este instrumento. Los compositores que compusieron para la flauta en este tiempo fueron en su mayoría franceses y rusos enfocados en la música de cámara y obras para flauta y piano. Dentro de estos compositores se encuentran: Poulenc, Milhaud, Guy Ropartz (1864-1955), Gabriel Pierné (1863-1937), Albert Roussel (1869-1937), André Caplet (1878-1925), Jacques

¹⁵⁰ Ibid. Morgan, 182.

¹⁵¹ Ibid. 188.

Ibert (1890-1962), Deutilleux (1916-2013), André Jolivet (1905-1974), Sergey Prokofief (1891-1953), Paul Hindemith (1895-1963), Gabriel Fauré (1845-1924), Frank Martin (1890-1974), Arthur Honneger(1892.1955), Edgar Varése (1883-1965), entre los más importantes. Dentro de los compositores que encontraron también el desarrollo de su obra alrededor de este movimiento neoclásico se encuentra Bohuslav Martinů. Si bien de origen checo, Martinů, nacido en los mismos años del grupo de los seis, pasó gran parte de su vida en Francia rodeado e influenciado por los movimientos vanguardistas y el arte de la posguerra, desarrollando así, gran parte de su obra dentro de los cánones neoclásicos. Muchas de sus composiciones las dedicó a la música de cámara. Entre las obras importantes que dedicó a este instrumento se encuentra el Trío para flauta, violín y piano; su Trío Sonata para flauta, violoncelo y piano; *Le promenades*; un Scherzo para flauta y piano; y su Sonata para flauta y piano.

V. IV. Bohuslav Martinů: Aspectos biográficos.

Es en la pequeña ciudad de Policka, entre Bohemia y Moravia, que Bohuslav Martinů, en lo alto de la torre de Saint-Jaques donde su padre laboraba como vigilante nocturno y zapatero, ve la luz por primera vez un 8 de diciembre del año 1890. A muy temprana edad el joven checo se interesa por la música y recibe clases de violín de un músico amateur. A los 15 años ofrece un concierto en su ciudad natal, y en 1906 se instala en Praga para inscribirse en el conservatorio a estudiar violín. Tres años más tarde, Martinů y la dirección de su escuela, descubren su poco entusiasmo por el instrumento y lo redirigen hacia el estudio del órgano, a lo cual, teniendo los mismo resultados, en 1910, lo expulsan por *negligencia incorregible*. Es a partir de este momento que Martinů centra su actividad en la composición, y estudiando de forma autodidacta, profundiza en la obra de Claude Debussy, de la cual, y bajo el impacto de *Pelléas et Mélisande*, años más tarde compondría varias obras que reflejarían la fuerte influencia que ejerció sobre Martinů la música del compositor francés; una obra que data de esta época fue *Nipponari*, compuesta en 1912.

Hacia el año de 1913, para cubrir sus necesidades, Martinů ocupa un puesto en la Orquesta Filarmónica Checa como segundo violín, permitiéndole trabajar bajo la batuta del director Vaclav Talich, y descubrir la música de compositores como Ravel, Dukas y sobre todo de Roussel. Paralelamente a su trabajo de instrumentista, Martinů perfeccionaba su trabajo de compositor con la guía de Josef Suk. Su creciente atracción por la música francesa, y después de dar término a un periodo de diez años como

violinista de orquesta en 1923, llevaron al músico Checo a París en la búsqueda del refinamiento de su oficio con uno de los compositores que más admiraba en aquellos años: Albert Rousell.

En un principio, la estancia de Martinů en la capital francesa abarcaría un periodo corto de algunos meses, pero esta se extendió hasta 1940. A lo largo de este periodo, Martinů recibió el interés y el consejo de reconocidos intérpretes franceses como Charles Münch; y de artistas importantes de la música contemporánea como Paul Sacher en Suiza, y Serge Koussewitzky en los Estados Unidos. Si bien, los años en París fueron de gran influencia para su música, Martinů, defensor feroz de Checoslovaquia, siempre mantuvo una estrecha relación con sus raíces y su arte. En los años 1930 destinó varias partituras líricas a su país, algunas de ellas: *Three Songs to Poems by G. Apollinaire*; *Two ballads - to folk-song texts* (1932) para contralto y piano; *Let`s repose* (1936), para voz y piano; entre otras. Hacia el año de 1938, Vaclav Talich dirigió su obra lírica *Juliette ou la clé des songes* (1936) en el Teatro Nacional de Praga.

Tras la derrota francesa de 1940, Martinů emprendió un gran viaje en busca de refugio y nuevas oportunidades. Inicialmente encontró resguardo en el sur del país y posteriormente recorrió un largo camino en barco desde España, Portugal a New York.

Los años que comprenden su inicial estancia en los Estados Unidos Americanos fueron difíciles; sin embargo, al paso del tiempo y con ayuda del director de la Filarmónica de Boston Serguei Koussevitzky, el cual promovió la ejecución de sus obras, su situación fue mejorando poco a poco.

A partir de 1948 y hasta 1953 cuando Martinů regresa a su tierra natal, el compositor checo desarrolló su carrera alrededor de la composición y la docencia en la Universidad de Princeton. De estos años, la década de los años cuarenta, y a excepción de su primer Trío para flauta violín y piano compuesto en 1936, es que datan sus obras sobresalientes para la flauta, entre ellas se encuentran *Madrigal sonata* para flauta, violín y clavecín (1942); su *Trío* para flauta, chelo y piano (1944); y su famosa *Sonata* para flauta y piano (1945).

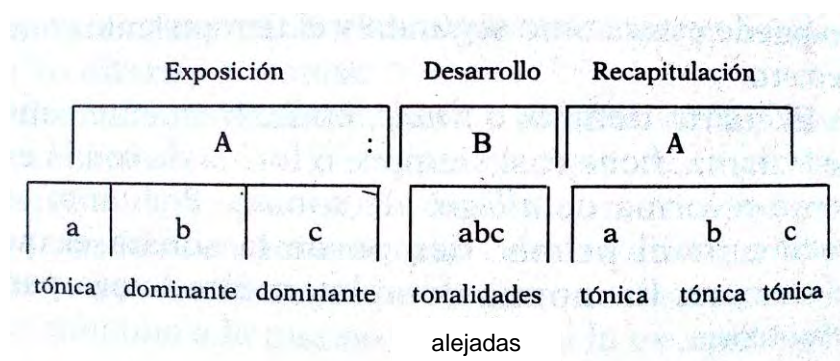
A su regreso a Europa, repartió sus últimos años de vida en Niza, Roma y Suiza, y a raíz de un cáncer de estómago, fallece en Suiza en agosto de 1959 en la casa de su amigo Paul Sacher. Martinů fue enterrado en Schönenberg, y en 1979 sus restos mortales fueron trasladados al cementerio de su natal ciudad Policka, donde descansa junto a su esposa Charlotte.

Considerado cuarto gran hombre de la música de su país, después de Smetana, Dvorak y Janacek, y como uno de los más prolíficos compositores del S.XX a la par de compositores como Milhaud y Villalobos, Bohuslav Martinů, dejó una producción que totaliza mas de 400 obras extremadamente diversas y que abarcan todos los géneros, donde la música de cámara ocupa un lugar de importancia.¹⁵²

V. V. Primer sonata para flauta y piano de Bohuslav Martinů.

Por los variados usos que se le han atribuido en el transcurso de su historia, en su definición, al término *sonata* se le puede apreciar desde dos vertientes: la sonata vista como un todo, y la forma sonata entendida como una estructura musical definida. La primera, la más socorrida, se relaciona a las composiciones para instrumento solo, con o sin acompañamiento de piano, de tres o cuatro movimientos; de igual forma, esta concepción también alude a obras de igual nomenclatura pero de instrumentación diversa: sinfonías, cuartetos de cuerdas, conciertos etc. Por otro lado, la forma sonata, o también llamada forma de *allegro* o de primer tiempo de sonata, se comprende como una estructura musical o molde, que generalmente se encuentra en los primeros movimientos de una sonata que organiza una composición de manera específica.

Estructura de la forma sonata:



153

¹⁵² Frederic Catello, *Martinů Flute Trios, Promenades, Madrigal Sonate*, Feinstein Ensemble, CD, Librillo (Germany, Recorded at the University of Bangor, Wales, in July 1993, Naxos) 11.

¹⁵³ Aaron Copland, *Como escuchar música*, (México, Fondo de Cultura Económica, 2006) 172.

Estas dos vertientes, relacionadas entre sí dada la gran adaptación y similitud de la *forma sonata* y los movimientos que generalmente componen una *sonata*, se encuentran contenidas en la obra que a continuación se analizará.

Compuesta en el año de 1945 en los Estados Unidos de América para el flautista principal de la Sinfónica de Boston, Georges Laurent,¹⁵⁴ esta obra, se encuentra como la única que el compositor checo compuso para esta dotación. La sonata para flauta y piano de Bohuslav Martinů, comprende dentro de su estructura global como en la manera en la que se organizan cada uno de sus movimientos, las cualidades fundamentales de la forma antes citada. La variedad en el uso de elementos musicales que Martinů explota en esta obra se evidencia desde las primeras frases. Los constantes cambios de compás, el uso de ligaduras y articulaciones específicas, los desplazamientos de tiempo en la estructura de los compases, el constante y fluido desarrollo de las melodías, la diversidad en el tratamiento de la armonía, y la complicidad con la cual se enlazan el piano y la flauta, dan muestra de la diversidad y riqueza musical que contiene esta sonata. Es preciso mencionar, que a pesar de que la definición de sonata describe una obra para instrumento solo o con acompañamiento, en este caso, el importante papel que el piano desempeña dentro de la obra, queda lejos de ser sólo una base para el desenvolvimiento musical de la flauta, llegando incluso a tener largos despliegues solistas en los tres movimientos.

Compuesta de tres movimientos: *Allegro moderato*, *Adagio* y *Allegro poco moderato*, y dentro del estilo neoclásico que distingue a la obra de Martinů, esta obra representa, por la calidad de su escritura, la variedad y belleza de sus melodías, el desarrollo técnico del lenguaje flautístico y el claro tratamiento de la forma sonata, un punto angular dentro del repertorio compuesto para la flauta en el tiempo de la posguerra.

V. V. I. Análisis de la obra:

Primer movimiento: *Allegro moderatto*

Este movimiento, estructurado dentro de la *forma sonata*, se conforma de tres partes: una exposición temática, dividida entre la introducción del piano que expone el tema

¹⁵⁴ Dennette McDermott, *Performing Martinů's First Sonata*, (Flute Talk, Marzo 1996) 13.

“a”, y la entrada de la flauta que presenta el tema b; un desarrollo con parte solista en el piano, y una reexposición literal con coda a partir del segundo tema del Allegro.

Sección		Tema	No. compás	Región tonal
A	Exposición temática (piano)	a (piano)	1-20	<i>Mi b M-La b M</i>
	Exposición temática (flauta)	b (flauta)	21-32	<i>Mi b M-Fa M</i>
		punto	33-50	<i>Mi b M</i>
		a (flauta)	51-54	<i>La b M</i>
B	Desarrollo	Fl/pn	55-89	<i>Fa M-Si b M</i>
		Piano	90-113	<i>Fa M-Si b M- Mi b M</i>
		Fl/pn	114-130	<i>Re m</i>
Reexposición A'		a-b	131-212	<i>Mi b M-Fa M-Mi b M-La b M- Fa M-Si b M</i>

Exposición temática

Al igual que un concierto del periodo clásico, el piano, a manera de orquesta y después de un gran arpeggio de introducción, presenta uno de los temas principales que se usarán a lo largo del movimiento, que seguido de un pequeño puente basado en acordes, regresa al tema presentando leves variaciones en su resolución, las cuales, más adelante, serán retomadas de forma literal por la flauta.

1

BOHUSLAV MARTINU

Allegro moderato ♩ = 96 (100)

The image shows a musical score for Flute and Piano. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a metronome marking of ♩ = 96 (100). The score begins with a piano introduction featuring a strong arpeggio. The flute then enters with the main theme, which is characterized by a series of eighth notes and a melodic line. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score is in 2/4 time and includes various musical notations such as dynamics (f, p), articulation, and phrasing marks.

6



155

Tema "a" (introducción de la obra a cargo del piano)

La entrada de la flauta viene acompañada del segundo tema del *Allegro*, que en su segundo compás es reforzado por el piano una octava abajo.

16
Flauta

23

27

31

156

Tema "b" (Tema: compás 21-29)

Tras la presentación de un puente, construido en una progresión ascendente, la flauta, acompañada por el piano con una base de dieciseisavos que generan un constante movimiento, retoma el tema "a" en el registro agudo de la flauta y en la tonalidad de *La b*, que con ligeras variaciones, desarrolla un clímax *cantabile* que culmina en la repetición literal del mismo tema "a" y en el cierre de la exposición temática.

51

Flauta

157

Repetición literal del tema "a" e inicio del desarrollo.

¹⁵⁵ Bohuslav Martinů, *First Sonata for Flute and Piano*, Score, (New York, Associated Music Publishers, 1951) 3.

¹⁵⁶ Bohuslav Martinů, *First Sonata for Flute and Piano*, Particella, (New York, Associated Music Publishers, 1951)2.

¹⁵⁷ *Ibíd.* 3

Desarrollo:

Esta sección, la central del movimiento, se compone de tres partes claras. En primera instancia, el desarrollo temático es enlazado de forma directa al concluir la última exposición del tema “a”, con lo cual, este tema, tiene la función de cerrar la sección A y servir de puente y conexión de la parte B. A partir de este cierre, y al cambio tonal hacia *Fa M*, el despliegue de los temas inicia claramente con un dibujo melódico de figuras de dieciseisavos en el piano y una línea melódica de escalas descendentes repetidas en la flauta. En esta primera sección, al igual que en el primer tema de esta sonata, los cambios de compás son de uso común, teniendo un juego rítmico entre tiempos de 4/4, 3/4, 2/4 y, al final de esta primer parte del desarrollo, antecediendo el solo del piano, un pequeño puente de 3/8. Compuesto por un fluir de octavos y amplios enlaces de acordes, la parte solista del piano como centro del desarrollo, da paso a la última sección ahora con la flauta en primer plano, la cual, después de una entrada discreta que retoma los ritmos de octavos introducidos por el piano, desemboca en un tenso despliegue rítmico- melódico donde las figuras con valor de *seisillo* y *quintillo* dentro de los terceros octavos de cada compás, y los grandes saltos interválicos, se convierten en una escala descendente que introduce a un cambio de compás (4/4) seguido del primer acorde de la sonata que anuncia la entrada de la reexposición con el tema “a” y un enlace directo al tema “b”.

Flauta

124

128

135

140

158

Tercera y final sección del desarrollo y reexposición del movimiento (Tema “a” compás: 133-137. Tema compás “b” 138 etc.)

¹⁵⁸ Ibid. Martinů, 4.

Reexposición y coda

La última parte de este movimiento, a manera de reexposición literal, se expone de igual forma que en la sección “A”, siendo la diferencia principal, la inicial exposición de los dos temas principales por la flauta, y la existencia de una *coda*.

La *coda*, de carácter alegre y en un compás de 3/4, se compone de tres frases. La primera expone el registro más agudo de la flauta dentro de una progresión de octavo doble dieciseisavo que va del *Fa* 7 al *Do* 8 del registro sobreagudo de la flauta. La segunda, con la misma progresión pero desplazando con ligaduras los tiempos de la figura melódica, conecta con la última fase de la *coda* que termina, bajando la velocidad con la indicación de *Poco meno*, con la última exposición del tema “a” en un carácter lento y conclusivo.

191
Flauta
195
200
206

f
f
Poco meno
poco rit
f
mf
p
p

159

Coda.

Segundo movimiento: Adagio

Estructurado en tres partes, este movimiento contrasta por su *tempo* lento y su carácter cantable.

Sección		Tema	No. compás	Región Tonal
Exposición Temática		A	1-15	<i>Mi b m</i>
		B	16-28	<i>Si b M</i>
Desarrollo	Piano	(A-B)	29-41	<i>MI b m</i>
	Flauta/piano		42-55	<i>Mi b m</i>
Reexposición		A'	56-80	<i>Mi b M</i>

¹⁵⁹ *Ibíd.* Martinů, 5.

Exposición temática.

En esta sección, dividida a su vez en tres partes, los temas melódicos son presentados por la flauta. En primer lugar, dentro de un compás de 6/4 y con carácter cantabile, el tema principal, introducido por un acorde ascendente de *mi b m* que recuerda el inicio del primer movimiento, es construido a partir de largas frases compuestas por negras y blancas enlazadas con ligaduras, que ascendiendo con el desarrollo melódico, culminan en un climático *Sol 7*, para descender paulatinamente hacia un *Re 5* que dará la entrada a un puente que inicia la segunda sección expositiva.

The image shows a musical score for Flute, measures 1 through 14. The score is written in 6/4 time and is marked 'Adagio' with a tempo of 60 (72). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into four systems, each starting with a measure number (1, 4, 8, 12). The first system starts with a dynamic marking of *mp dolce*. The second system has a dynamic marking of *mf*. The third system has a dynamic marking of *f*. The fourth system starts with a dynamic marking of *mf* and ends with a dynamic marking of *p*. The score features long, flowing melodic lines with many slurs and ties, characteristic of a cantabile style. The final measure of the fourth system (measure 14) has a circled '1' above it, indicating the start of a first ending or a specific articulation.

160

Tema "a" (compás: 1-14)

Tras un breve puente en aumentación del tema "a" que induce a un mayor movimiento rítmico producido por la aparición de figuras de octavo y dieciseisavos en la línea melódica, un cambio drástico de tonalidad y compás hacia 3/4, introduce una alegre y contrastante melodía secundaria en *Si b M* (tema "b") formada por saltos de sexta, que desembocando en un compás de 6/4 y que, regresando a la tonalidad menor, da paso al inicio del desarrollo.

¹⁶⁰ Ibíd. Martinû, 6.

19
Flauta

21

24

161

Tema secundario “b” (inicio en compás 20)

Desarrollo.

Esta sección comienza con el solo de piano. Recurriendo al mismo recurso introductorio del acorde ascendente de *mi b* mayor del inicio de la obra. El despliegue pianístico basado en dieciseisavos y enlaces de acordes, articula con la entrada de la flauta frente a un cambio de compás a 4/4. En esta sección del desarrollo se hacen presentes, por medio de los dos instrumentos, los elementos principales de los temas melódicos: el carácter cantable del tema “a”, y el movimiento rítmico del tema “b”, que combinándose de forma imitativa y contrapuntística, construyen una síntesis melódica dentro del punto más álgido del movimiento. Al desenlace del clímax, conducido por una escala cromática descendente en la línea melódica de la flauta, la reexposición se presenta con la entrada del primer tema en la flauta.

50

Flauta

Piano

52

162

Ejemplo del desarrollo: combinación de elementos rítmico-melódicos entre la flauta (frase *cantabile*) y el piano (frase rítmica).

¹⁶¹ *Ibíd.*, Martínů, Particella, 6.

¹⁶² *Ibíd.*, Martínů, Score, 21.

Reexposición y coda.

En esta última sección, el tema “a” es repetido de forma literal, teniendo a su final una extensión de trece compases en *Mi b M*, que comprende, derivada del tema principal, la *coda* final del movimiento.

163

Coda

Tercer movimiento: *Allegro poco moderatto*

Este último movimiento, enfático en el elemento rítmico, se estructura una vez más en tres secciones. Dentro de un *tempo* moderadamente veloz, Martinů recurre una vez más al entretrejimiento de temas líricos y rítmicos dentro del desarrollo de cada sección, incluso, sustituyendo la parte del desarrollo temático general, ahora presenta una sección central que expone un nuevo tema de carácter completamente cantable en contraste con la parte A y A’.

Sección		Tema	No. Compás	Región tonal
A	Introducción Piano	a	1-29	<i>La b M</i>
	Exposición temática Flauta	a-b	30-90	<i>La b M-Mi b M-FA</i> <i>M-La b M</i>
B (Desarrollo)		c	91-170	<i>Fa M-La b M</i>
A’ Reexposición		a-b	171-230	<i>La b M-Mi b M-FA</i> <i>M-La b M</i>

¹⁶³ Ibíd. Martinů, Particella, 7.

Introducción temática.

Esta sección comienza con una introducción a cargo del piano, en la cual, de forma velada, se anticipan motivos rítmicos melódicos que aparecerán en la exposición temática de la flauta. A su fin, dentro de un compás de 2/4, 3/4 y 3/8 respectivamente, el tema principal es presentado en figuras de octavos y dieciseisavos en el registro medio y agudo de la flauta, acompañado de una escala ascendente en la línea del piano.

1
Allegro poco moderato $\text{♩} = 104$ III
Flauta
32
33
164

Tema “a” (compás: 31-34).

Dentro del desarrollo de la exposición temática, se pueden apreciar el breve desenvolvimiento de algunos temas secundarios. El primero, es inspirado en el canto de un ave llamada Chotacabras, pues en sus notas de dieciseisavos, se duplica el canto del ave.¹⁶⁵ El segundo, de carácter lírico y enlazado inmediatamente al final del anterior, se despliega dentro de una escala ascendente que a su conclusión, conecta con una progresión descendente formada por repeticiones de patrones rítmicos conducidos al inicio de la parte “B” del movimiento.

¹⁶⁴ *Ibid.*, Martinů, 8.

¹⁶⁵ McDermott, 13-16.

48
Flauta

53

57

166

Breves temas melódicos secundarios (Tema 1: compás 49-57. Tema 2: compás 57-64).

Sección “B” (Desarrollo)

Esta sección, parte central del movimiento, induce una cierta calma dentro del enérgico movimiento. Dividida en tres partes, su inicio presenta un introducción a base de cuartos y mitades, que recordando el *Adagio* y dentro de un balance rítmico generado por constates cambios de compás (3/4, 5/4, 2/4), genera una sensación de desaceleración en el tiempo. A su fin y entrando a un compás de 4/4, el piano presenta el tema “B”, que es retomado por la flauta compases adelante.

Flauta

121

126

130

135

167

Tema “B” (compás: 124-138).

Al final del tema melódico, un cambio en el patrón rítmico anuncia la última fase de la sección “B” que, regresando el carácter vivaz del *Allegro* y en dirección al clímax del movimiento, desencadena un enérgico contrapunto rítmico entre el piano y la flauta

¹⁶⁶ *Ibíd.* Martinù, 8.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, 9.

finalizando en una explosiva escala cromática ascendente, que a su conclusión en el sobreagudo *Do 8* y un pequeño puente hacia la reexposición del movimiento, anuncia el cierre de esta sección.

Reexposición y coda

De la misma forma que en los anteriores movimientos, la flauta y el piano retoman los temas principales iniciando de forma literal la secuencia primera del movimiento, rompiéndola, antes de su fin, para dar paso a la *coda* que da fin al movimiento y a toda la obra.

The image displays a musical score for Flute and Piano, measures 225 to 228. The score is written for Flute (Flauta) and Piano. The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score shows a complex, rhythmic passage with many sixteenth and thirty-second notes. The Flute part has a melodic line with many slurs and accents. The Piano part has a dense, rhythmic accompaniment with many slurs and accents. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note. The number 168 is written in the bottom right corner of the score.

Coda final.

V. VI. Reflexiones personales acerca de la obra.

La *Sonata para flauta y piano* de Bohuslav Martinů representa uno de los mejores ejemplos del estilo neoclásico musical dentro del repertorio de la flauta transversal. La claridad y el detalle con la cual son expuestas todas las secciones dentro de la forma sonata en cada movimiento, hacen alusión al equilibrio y transparencia que puede encontrarse en las obras de compositores clásicos como Mozart y Haydn. A su vez, la riqueza armónica y la belleza de sus melodías expuestas dentro de un detallado manejo del lenguaje pianístico y flautístico, hacen de esta obra un gran reto para este ensamble. Estas características, además, deben ser resaltadas desde las particularidades de la escuela francesa de composición en combinación con la música tradicional checa, pues Martinů al formar gran parte de su educación musical en París, y con un carácter un

¹⁶⁸ *Ibíd.*, Martinů, Score, 34.

tanto nacionalista impreso en su obra, dejó entrever en esta sonata, ritmos tradicionales del folclor de su país. Un ejemplo de esto, se puede ver en el desarrollo de su primer movimiento, dentro del cual, se aprecian rasgos de una danza Checa llamada *Furiant*. Asimismo, en el tercer movimiento Martinů muestra rasgos rítmicos melódicos inspirados en el canto del ave llamada Chotacabras.¹⁶⁹ Este tipo de detalles, expuestos a lo largo de su obra, exigen una interpretación detallada de los materiales melódicos, rítmicos y armónicos expuestos en cada movimiento.

La ejecución técnica del flautista debe ser muy refinada, pues la nitidez con la cual están contruidos los temas melódicos exige una sonoridad límpida en combinación con una coordinación precisa en cada pasaje. De igual manera, y en forma paralela a lo anterior, la articulación, escrita a detalle en toda la obra, debe ser estrictamente realizada, pues ésta refuerza, a través de ligaduras, acentos y *staccati*, los contrastes líricos y rítmicos que se desarrollan como eje estructural en el transcurso de la sonata.

El ritmo en esta obra debe tener un manejo especial, pues derivado de la organización métrica de las melodías tradicionales Checas, éstas pueden cambiar la estructura regular de los compases trasladando los acentos fuertes a débiles y viceversa.

El ensamble entre los dos instrumentos debe ser muy preciso, ya que en esta sonata, a diferencia de otras, donde el piano tiene un papel más de acompañante, la importancia en la construcción, tanto de los pasajes melódicos como de de la obra en general, recae en los dos instrumentos.

¹⁶⁹ Dennette McDermott, *Performing Martinů's First Sonata*, (Flute Talk, Marzo1996) 14-15

Fuentes de consulta.

I.-Fantasía No.11 en Sol Mayor TWV 40:12 para flauta sola, George Philipp Telemann.

Bibliografía

- Bukofeer, Manfred F. *La música de la época Barroca. De Monteverde a Bach*. Madrid: Alianza Música.
- Camino, Francisco. *BARROCO, Historias, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes de la música barroca*. Madrid: Olero y Ramos editores, 2002.
- Cantú, Julieta de Jesús Delgado. *Historia del Arte*. Reimpresión 2005. México: Trillas, 1996.
- Casares, Emilio. *La música en el barroco*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1977.
- Fauga, Maria del Rosario y Maria José Fernández. *Historia del Arte*. México: Pearson Educación de México, 2008.
- Goschl Angélica. *La flauta transversa, rasgos esenciales de su desarrollo desde su origen hasta la actualidad*. Tesis de Lic. México: UNAM, 1987.
- Honolka Kart. *Historia de la Música*. Madrid: EDAF-Ediciones y distribuciones S.A., 1979.
- Powell Ardal. *The flute, The Yale Musical Instrument Series*. New Haven and London: Yale University Press, 2003.
- Salazar, Adolfo. *La música como proceso histórico de su invención*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sheptak, Miroslava. *Diccionario de términos musicales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Tranchefort, Francois- Rene. *Guía de la música de cámara*. Versión española y adaptación de Luís García del Baslo, Alianza Editorial.

Grabaciones

Kuijken, Barthold. *The twelve Fantasias for Transverse Flute without Bass* Telemann, Georg Philipp Telemann. Germany: Acent Plus, 2007.

Partituras

Telemann, Georg Philipp. *Fantasies for Flute solo*. UT 50187. Austria: Wiener Urtext Edition/ Schott/ Universal Edition, Austria 1999.

Telemann, Georg Philipp. *Twelve Fantasies for Flute*. Edited by Louis Moyse. New York: G. Schirmer, Inc., 1969.

II.-El Concierto No.1 en Sol mayor KV- 313 para flauta y orquesta, Wolfgang Amadeus Mozart.

Bibliografía

Downs, Philip G. *La música clásica, La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal, 1998.

Honolka, Kart. *Historia de la Música*, Madrid: EDAF-Ediciones y distribuciones S.A., 1979.

Parouty, Michel. Traducción: J. Ramos Azaola, *Mozart Amado de los dioses*, Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones, 1990.

Pastelli, Giorgio *Historia de la Música, La época de Mozart y Beethoven*. Madrid: D.G.E. / Turner Libros CONACULTA, 1999.

Reinhard, Pauly, G., *La música en el periodo Clásico*. Buenos Aires: Víctor Leru.

Toff, Nancy. *The Flute Book*. Oxford: Oxford University, 1996.

Tranchefort, Francois- Rene. *Guía de la música de cámara*. Madrid: Versión española y adaptación de Luís García del Baslo, Alianza Editorial.

Partituras

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Serie XII Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester*. Leipzig: Ernest Rudorff, Breitkopf & Härtel, 1881. Plate W.A.M. 313.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Konzert für Flöte und Orchester Nr. 1 G-dur KV 313* (285). Ausgabe für Flöte und Klavier von August Hom. Germany: Breitkopf & Härtel Wiesbaden, Edition Breitkopf Nr. 2576.

Artículo de Internet

Antonio Arias, *La obra para flauta de Mozart*. (Quodlibet). Consultado el 16 de Octubre de 2013
http://raimundopinedaestudio.files.wordpress.com/2010/06/la_obra_para_flauta_de_mozart.pdf

III.- La Fantasía húngara para flauta y piano Op. 26, Franz Doppler

Bibliografía

Bas Julio, *Tratado de la forma musical*, (Buenos Aires: Melos, 2010).

Di Benedetto, Renato. *Historia de la música, El siglo XIX, primera parte*. Madrid: D.G.E./Turner Libros, CONACULTA, 1999.

Downs, Philip G. *La música clásica, La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal, 1998.

Einstein, Alfred. *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Música, 2004.

Longyear, Rey M. *La Música del siglo XIX El romanticismo*. Buenos Aires Editorial Víctor Hugo Lerú.

Solaeza, Adalberto Martínez, *Música y Cultura Perspectiva Histórica*. Málaga: Ediciones Aljibe, 2004.

Grabación

Adorján, András et al. *Doppleriade*, Librillo CD. Germany: Orfeo, 1997.

Partituras

Doppler, Franz. *Fantasie Pasartorale Hongroise Op. 26*. Paris: Gérard Billaudot, 1978.

IV.- Trío para flauta, violín y piano, José Pablo Moncayo.

Bibliografía

Blanquel Eduardo et al., *Historia mínima de México*. México: El Colegio de México, 1994.

Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, Breviarios, México: FCE, 2004.

Tello Aurelio, *La música en México, Panorama del S. XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Torres-Chibras, Armando. *Jose Pablo Moncayo: México's Musical Crest*, LAP Lambert Academic Publishing, 2009.

Zepeda, José Kamuel. *La vida y obra de José Pablo Moncayo*. México, Guadalajara Jalisco: Gobierno de Jalisco, Secretaria de Cultura, México, Guadalajara Jalisco, 2005.

Partituras

Moncayo, José Pablo. *Trío para flauta, violín y piano*. México: Ediciones mexicanas de música, 1996.

V.- Sonata para flauta y piano, Bohuslav Martinů.

Bibliografía

Copland, Aron. *Como escuchar música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Honolka, Kart *Historia de la Música*. Madrid EDAF-Ediciones y distribuciones S.A., 1979.

Huxley, Aldous. *Las puertas de la percepción*. México: Grandes de la literatura, editores mexicanos unidos, s.a, 2013.

Morgan, Robert P. *Música del Siglo XX*. Madrid: Akal, 1998.

Tranchefort, Francois- Rene. *Guía de la música de cámara*. Versión española y adaptación de Luís García del Baslo, Alianza Editorial.

Artículo de revista

McDermott, Dennette. *Performing Martinu's First Sonata*. Flute Talk, Marzo 1996.

Grabaciones

Catello, Frederic. *Martinu Flute Trios, Promenades, Madrigal Sonate*. Feinstein Ensemble, CD, Librillo. Bangor: Naxos, Recorded at the University of Bangor, Wales, in July 1993.

Partituras

Martinů, Bohuslav. *First Sonata for Flute and Piano*. New York: Associated Music Publishers, 1951.

Anexos I

Notas al programa de mano

George Philipp Telemann. *Fantasia No.11 en Sol Mayor para flauta sola.*

Nace el 14 de Marzo de 1681 en Magdeburgo. Los orígenes de Telemann residen en el seno de una familia apegada a los principios de la iglesia luterana más que al medio musical; mucha de su formación musical la adquiriría de forma autodidacta a edad temprana. Telemann se desarrolló en varios puestos como músico hasta ocupar en 1721 el prestigioso puesto de *Kantor* de Hamburgo, el cual, además de tener labores de docencia y la dirección musical de las cinco principales iglesias de Hamburgo, le permitió componer e interpretar de forma ilimitada hasta el final de sus días. A partir de 1740 Telemann centró parte de su trabajo en la pedagogía musical; de éste derivan: el tratado *Singe, Spiel und Generalbass-Ubungen* (Ejercicios de ejecución musical y canto), y la incorporación de textos teóricos en sus ediciones de partituras. George F. Telmann fallece en Hamburgo el 25 de Junio de 1767.

El ciclo que comprenden las 12 *Fantasías* para flauta sola compuestas por G. Philipp Telemann en el año de 1732, representan un claro ejemplo de la diversidad creativa dentro de la cual se vio inmersa la música barroca. Cada una de ellas, además de desarrollarse en diversas tonalidades dentro del sistema temperado, dan muestra de algunos de los estilos y formas musicales más comunes del barroco. Se pueden encontrar en ellas: Ritmos de danza, pasajes contrapuntísticos, *Arias, Fugas, Toccatas, Oberturas*, entre otros. Inmersas en la última fase del barroco, estas *Fantasías* reflejan los estilos del alto barroco: el *galant*, centrado en la expresión de lo alegre, lo agradable, lo libre y espontáneo; y el *empfindsamkeit*, enfocado en la búsqueda del sentimiento directo.

La *Fantasia* No. 11 compuesta en la tonalidad de *Sol Mayor* tiene tres movimientos y un breve puente entre el primero y segundo movimiento de apenas un compás y medio. En esta corta obra, la flauta explora de forma virtuosa sus tres registros; a su vez, utiliza en forma continua desde intervalos de segunda y tercera hasta de octava y treceava. El material melódico más usado está basado en arpeggios, escalas y el juego de saltos interválicos. En relación a su forma, y teniendo en cuenta su carácter de *Fantasia*, se pueden encontrar en el primero y tercer movimiento, la disposición A-B-A'. El tercer movimiento evoca una danza en dos partes que comparten en gran medida los mismos elementos, teniendo en el caso de la segunda parte cambios armónicos y ciertas variantes melódicas dirigidas hacia la coda final.

Wolfgang Amadeus Mozart. *Concierto No.1 en Sol mayor KV- 313 para flauta y orquesta.*

Nace en Salzburgo el 27 de enero de 1756, Wolfgang Amadeus Mozart es considerado como uno de los compositores más importantes de la historia de la música. Su temprano y prodigioso talento lo llevaron a desarrollar, e incluso revolucionar, gran parte de los estilos y formas musicales de su época. Se encuentran entre sus aproximadamente 626 obras catalogadas: óperas, oratorios, sinfonías, cuartetos de cuerda y cuartetos con instrumentos de aliento, sonatas, misas, *Lieder* y música de cámara en todas las combinaciones instrumentales imaginables. La genialidad y calidad que alcanzaron sus composiciones, las erigen como representantes fundamentales del periodo del clasicismo musical. Mozart fallece el 5 de diciembre de 1791 en la ciudad de Viena.

La obra que Mozart dedicó a la flauta transversal conforma parte fundamental en el desarrollo e historia del instrumento. El repertorio abarca aproximadamente nueve obras dentro de las que destacan sus cuatro cuartetos para flauta y trío de cuerdas, su concierto para flauta, arpa y orquesta, y sus dos conciertos para flauta solista y orquesta.

El concierto No. 1 en Sol Mayor compuesto en el año de 1778, fue el primero y el único original que compuso Mozart para la flauta transversal. Éste, es un ejemplo claro de las características y estilo de los conciertos para orquesta e instrumento solista del periodo clásico. Escrito en la tonalidad de *Sol M*, este concierto consta de tres movimientos estructurados a su vez en la forma sonata: *Allegro maestoso*, *Adagio non troppo* y un *Rondo (Tempo di Menuetto)*. La instrumentación orquestal utilizada consta de un oboe, un corno en *Sol*, violines primeros y segundos, viola, violonchelo y contrabajo. En el *Adagio*, el oboe es sustituido por una flauta, y el corno en *Sol* por un corno en *Re*.

Franz Doppler. *Fantasia húngara para flauta y piano.*

Nace en Ucrania el 16 de octubre de 1821. Albert Franz Frenec Doppler fue uno de los flautistas húngaros más importantes del periodo del *Romanticismo*. Fue así mismo un distinguido director de orquesta, un brillante orquestador y un prolífico compositor de óperas y ballets en esa etapa de la historia de la música en Hungría.

El siglo XIX representa una de las épocas marcadas por el virtuosismo instrumental. Gran cantidad de obras, compuestas en muchos casos por los mismos ejecutantes, están enfocadas en la explotación y demostración tanto de las cualidades y posibilidades del instrumento como del mismo intérprete. Sin embargo, a pesar de la doble tarea que generalmente desempeñaban los músicos virtuosos al componer y tocar sus propias obras, no en todos los casos, se puede considerar música de alta calidad o genialidad.

El caso de la obra de Franz Doppler, enmarcada dentro este contexto, puede considerarse una de las excepciones. La calidad de escritura, la originalidad del acompañamiento y el alto virtuosismo flautístico, serían las características que, contenidas dentro del folklore musical húngaro, marcan la diferencia dentro de las obras dedicadas a la flauta en el romanticismo. Así mismo, a la vez que alcanzaron amplia popularidad para con su público, fueron igualmente reconocidos y apreciados por colegas compositores como Liszt, Brahms, Wagner, Moscheles y Rubinstein. Franz Doppler fallece en Badenel 27 de julio de 1883,

La *Fantasia pastoral húngara* de Doopler, compuesta de manera cercana a la forma sonata, se estructura en tres partes claramente contrastadas: *Molto andante*, *Andatino moderato* y *Allegro*. Escrita en la tonalidad de *re m* y *Re M*, esta fantasía está inspirada en música del folclor húngaro. Sus sencillas melodías, aderezadas de un alto virtuosismo, explotan toda la técnica de la flauta, recurriendo principalmente a complejas y amplias figuras rítmicas contenidas en notas de poco valor, escalas cromáticas, arpeggios, y trinos, que a su vez, en relación a la sonoridad del instrumento, exigen el más amplio rango dinámico y control entre el constante cambio de registros. Así mismo, la “libertad” que presta esta obra al intérprete dentro del estilo romántico, comprende un reto en el manejo de la agógica, ya que, prestando atención a la definición del término *Pastoral* (composición musical destinada a bailes campestres de los pueblos dedicados a la vida pastoril) contenido en el título de la obra, la interpretación acertada de ésta, obliga a hacer un examen de los ritmos e imágenes de la música y los bailes campestres de Hungría.

José Pablo Moncayo. *Trío para flauta, violín y piano.*

Nace en Guadalajara, Jalisco el 29 de junio de 1912, José Pablo Moncayo representa a una de las figuras más relevantes del periodo nacionalista musical en México. Su gran talento lo llevó a desarrollarse con maestría en áreas como la dirección orquestal, la ejecución instrumental como percusionista y pianista y la composición, siendo esta última, a través de su famosa obra *Huapango*, la responsable de darle un lugar emblemático en la historia de la música mexicana. Con su muerte, acaecida en la Ciudad de México en el año de 1958 se considera el fin del Nacionalismo musical mexicano.

La trayectoria que siguió el desarrollo y evolución de la obra musical de Moncayo engloba tres grande etapas: la temprana, enfocada en su formación académica y el ejercicio musical e influencia de las corrientes estéticas de sus antecesores; la intermedia, donde comienza a aflorar su estilo y lenguaje propios; y el de madurez, en el cual surgen sus obras más importantes y con mayor trascendencia de su catálogo.

La obra de Moncayo no es precisamente grande en términos cuantitativos; sin embargo, dentro de su repertorio, logró abarcar géneros importantes de la música, de los cuales sobresalen: la ópera, música coral y para ballet, algunos trabajos para cine, y principalmente la música orquestal y de cámara. De ésta última, que en su mayoría fue creada en su etapa de formación, destaca la dotación instrumental enfocada a las cuerdas y el piano. En realidad, su música de cámara se encuentra dirigida principalmente a las posibles combinaciones entre el violín, el violonchelo, la viola y el piano, significando la inclusión de la flauta una primera y única excepción dentro de su obra. Estas composiciones, donde Moncayo “sustituye” su constante predilección de las cuerdas como principal instrumento melódico, comprenden el cuarteto para cuerdas y flauta *Amatzinac* (1935) y el subsecuente *Trío* para flauta, violín y piano (1938).

Este *Trío*, compuesto tres años antes de su más famosa obra *Huapango* (1941), representa una rareza dentro de su repertorio, pues además de ser tocada con poca regularidad, comprende una de las pocas obras de cámara que incluyen un instrumento de aliento dentro de su repertorio. Así mismo, escrito en su etapa formativa, este *Trío*, muestra influencias tanto del impresionismo como del nacionalismo.

Escrito en un solo movimiento, este *Trío* se estructura en tres grandes secciones dentro de la forma sonata: A-B A'. A su vez, la parte intermedia o desarrollo, se divide en tres secciones: a-b-a'. La variedad rítmica, expuesta en los diferentes cambios de compás (4/4, 3/4 y 5/4) que evocan el estilo nacionalista mexicano; así como, el desenvolvimiento lírico melódico, cercano al estilo impresionista, son las principales características a destacar en esta obra. El *Trío* fue estrenado el 23 de agosto de 1938 en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes (actualmente Sala Manuel M. Ponce), junto con obras de Daniel Ayala, Salvador Contreras y Blas Galindo.

Bohuslav Martinů. *Sonata para flauta y piano.*

Es en la pequeña ciudad de Policka que Bohuslav Martinů nace un 8 de diciembre del año 1890. Martinů se desarrolló como violinista y principalmente como compositor. Su larga estancia en París y posteriormente en Estados Unidos le permitió centrar su actividad en la composición y recibir la influencia e instrucción de compositores e intérpretes como Albert Rousell, Charles Munich y Paul Sacher. Martinů fue un defensor feroz de Checoslovaquia y siempre mantuvo una estrecha relación con sus raíces y su arte, lo cual puede verse reflejado en gran parte de su obra. Tras la derrota francesa de 1940, Martinů emprendería un gran viaje en busca de refugio en New York. En los Estados Unidos Americanos, la Filarmónica de Boston, con Serguei Koussevitzky al mando, promovieron la ejecución de sus obras. A partir de 1948 y hasta 1953 cuando Martinů regresa a su tierra natal, el compositor checo desarrolló su carrera alrededor de

la composición y la docencia en la Universidad de Princeton. De estos años, y a excepción de su primer Trío para flauta violín y piano compuesto en 1936, es que datan sus obras sobresalientes para la flauta, entre ellas, su *Sonata para flauta y piano* (1945).

A su regreso a Europa, repartió sus últimos años de vida en Niza, Roma y Suiza. El compositor fallece en Suiza en agosto de 1959.

La *Sonata para flauta y piano* fue compuesta en el año de 1945 en los Estados Unidos de América para el flautista principal de la Sinfónica de Boston Georges Laurent, esta sonata representa uno de los mejores ejemplos del estilo neoclásico musical dentro del repertorio de la flauta transversal. La claridad y el detalle con la cual son expuestas todas las secciones dentro de la forma sonata en cada movimiento, hacen alusión al equilibrio y transparencia que puede encontrarse en las obras de compositores clásicos como Mozart y Haydn. A su vez, la riqueza armónica y la belleza de sus melodías expuestas dentro de un detallado manejo del lenguaje pianístico y flautístico, hacen de esta obra un gran reto para este ensamble. Es preciso mencionar, que a pesar de que la definición de sonata describe una obra para instrumento solo o con acompañamiento, en este caso, el importante papel que el piano desempeña dentro de la obra queda lejos de ser sólo una base para el desenvolvimiento musical de la flauta, llegando incluso a tener largos despliegues solistas en los tres movimientos.

Compuesta de tres movimientos: *Allegro moderato*, *Adagio* y *Allegro poco moderato*, y dentro del estilo neoclásico que distingue a la obra de Martínů, esta obra representa, por la calidad de su escritura; la variedad y belleza de sus melodías; el desarrollo técnico del lenguaje flautístico; y el claro tratamiento de la forma sonata, un punto angular dentro del repertorio escrito para la flauta en el tiempo de la posguerra.