

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



## FACULTAD DE MÚSICA



Notas al Programa:

Obras de Eduardo Angulo, Philippe Gaubert, André Jolivet,  
Wolfgang Amadeus Mozart y Antonio Vivaldi

Que para obtener el título de  
**Licenciado instrumentista – Flauta transversa**

Presenta

**LUIS ERNESTO DIEZ DE SOLLANO ORBE**

ASESORA DE NOTAS AL PROGRAMA

VIOLETA CANTÚ JARAMILLO

ASESOR DE RECITAL PÚBLICO

MIGUEL ÁNGEL VILLANUEVA RANGEL

Ciudad de México, Abril de 2018.



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.



«Vivenciar el fenómeno del sonido en un contexto acústico apropiado, constituye un acto trascendental. En otras palabras, es una acción por medio de la cual el ser humano alcanza la trascendencia al devenir una unidad con la naturaleza.»

Sergio Cárdenas, *Amores idos, inconclusos*

## ÍNDICE

PROGRAMA .....	v
INTRODUCCIÓN .....	vi
LA FLAUTA EN EL PERIODO BARROCO .....	1
La flauta Hotteterre .....	2
La flauta barroca de cuatro piezas .....	3
Aportes mecánicos de Quantz .....	5
CONCIERTO PARA PICCOLO EN <i>DO MAYOR</i> .....	6
Antonio Lucio Vivaldi.....	6
Contexto histórico .....	10
Análisis musical.....	12
<i>Allegro</i> .....	12
<i>Largo</i> .....	15
<i>Allegro molto</i> .....	17
LA FLAUTA EN EL PERIODO CLÁSICO.....	21
Fabricantes de flautas.....	22
Desarrollo mecánico de las llaves.....	23
CUARTETO PARA FLAUTA EN <i>RE MAYOR</i> .....	27
Wolfgang Amadeus Mozart.....	27
Contexto histórico .....	31
Análisis musical.....	33
<i>Allegro molto</i> .....	33
<i>Adagio</i> .....	37
<i>Rondeau</i> .....	39

LA FLAUTA EN EL PERIODO ROMÁNTICO Y LA FLAUTA BOEHM .....	43
Sobre Theobald Boehm (1794-1881).....	43
La flauta Boehm: 1832 .....	45
La flauta Boehm: 1847 .....	48
SONATA 3 PARA FLAUTA Y PIANO.....	51
Philippe Gaubert .....	51
Contexto histórico .....	54
Análisis musical.....	56
<i>Allegro (pas trop vite)</i> .....	56
<i>Intermède pastoral</i> .....	61
<i>Final (Joyeux-Alegretto)</i> .....	65
CHANT DE LINOS (CANTO DE LINO).....	70
André Jolivet .....	70
Contexto histórico .....	73
Análisis musical.....	75
SONATA PARA FLAUTA Y PIANO.....	87
Eduardo Angulo .....	87
Contexto histórico .....	90
Análisis musical.....	91
<i>Allegro assai</i> .....	92
<i>Grave</i> .....	97
<i>Allegro malandrín</i> .....	100
CONCLUSIONES.....	106
BIBLIOGRAFÍA .....	107
PROGRAMA DE MANO.....	anexo

## PROGRAMA

<i>Concierto para piccolo en Do Mayor</i>	Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741) 11'
<i>Cuarteto para flauta en Re Mayor</i>	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) 14'
<i>Sonata No. 3 para flauta y piano</i>	Philippe Gaubert (1879-1941) 13'
<i>Chant de Linos</i>	André Jolivet (1905-1974) 12'
<i>Sonata para flauta y piano</i>	Eduardo Angulo (1954) 15'

## **INTRODUCCIÓN**

La música puede comprenderse como discurso sonoro y como narrativa. En ocasiones, es común dar preponderancia a la información que permea el contexto de las obras, por encima del fenómeno sonoro.

Sin embargo, es importante recordar que ninguna vale más que la otra, coexisten en un equilibrio dinámico.

Como músico, es necesario adentrarse a la obra y hacer uso de herramientas como el análisis formal, estructural y armónico de la pieza para generar un mapa del contenido y poder evidenciar los puntos de tensión y distensión de la misma.

El propósito del presente escrito es aportar información para enriquecer el discurso sonoro que habrá de presentarse como examen profesional para la obtención del grado de Licenciatura.

Los capítulos aquí contenidos corresponden a las obras que se han de abordar en el programa del recital de titulación. A manera de complemento, se aborda la mayor cantidad de aspectos posibles: Vida y logros de los compositores, características de su trabajo e información del contexto social que pudo influir tanto en la ideología como en el estilo de composición.

Del mismo modo, se exponen los avances técnicos y estructurales que ha experimentado la flauta transversal<sup>1</sup> a lo largo de los periodos musicales que se abarcan (barroco – día de hoy), teniendo una repercusión en la manera de interpretar, apegada al contexto.

---

<sup>1</sup> Exceptuando el concierto en *Do* mayor de Antonio Vivaldi, el cual fue escrito para flauta de pico y orquesta. (Gracias a la similitud tímbrica con la flauta *piccolo*, se interpretará el mismo con dicha flauta).





## **LA FLAUTA EN EL PERIODO BARROCO**

La flauta barroca emergió alrededor del año 1670 y sufrió diversos cambios antes de entrar en el periodo clásico; describir estos cambios es un reto debido a que no existen muchos instrumentos de la época, ni escritos de los constructores de flautas de este periodo.

A diferencia de la flauta renacentista que consistía básicamente en un tubo cilíndrico de una o dos piezas y no tenía llaves, la flauta barroca consistía en tres o más partes, tenía una o más llaves y era, en general, un tubo cónico (el diámetro de la cabeza cilíndrica era más grande que el de la pata, y la sección intermedia decrecía en diámetro entre una y otra). Esto permitía una mejor afinación en el registro agudo.

Los seis orificios que generalmente se hacían incrementando gradualmente el ancho del diámetro se tapaban directamente con los dedos, y un séptimo orificio se cubría con una llave accionada por el dedo meñique de la mano derecha para abrir el orificio que quedaba fuera de este dedo; este nuevo orificio producía un *Re #*.<sup>2</sup>

La flauta tuvo una ligera demora en la adecuación de su estructura en cuanto a las exigencias del periodo barroco, a comparación de otros instrumentos de viento-madera. Johann Joachim Quantz (1697-1773) menciona que fueron los franceses quienes agregaron una llave a la flauta e hicieron el instrumento más útil de lo que había sido con los alemanes; sin embargo, es imposible saber cuándo se originó este cambio y quién lo hizo, aunque probablemente se había hecho hace menos de un siglo y se había adaptado, sin duda, en Francia, al mismo tiempo que la chirimía se transformó en el oboe y el bombardino en fagot.<sup>3</sup>

Aunque Quantz especule que este cambio se originó en Francia, él mismo admite no poder decirlo con certeza; esta incógnita se refuerza con el

---

<sup>2</sup> John Solum, *The Early Flute* «Early Music Series» 15 (Oxford: Oxford University Press, 1992) 34 (Traducción por el autor de este trabajo)

<sup>3</sup> Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute* (Londres: Faber & Faber, 1985) 30 (Traducción por el autor de este trabajo)

descubrimiento de flautas de una llave en colecciones de constructores holandeses, lo cual sugiere un intercambio de información entre Holanda y Francia por los fabricantes de estos instrumentos.

El primer ejemplo conocido de la inclusión de la flauta transversa en la orquesta barroca – y su indudable referencia a ser la flauta de una llave – aparece en *Le Triomphe de l'Amour* (1681) de Jean-Baptiste Lully (1632-1687)<sup>4</sup>

### **La flauta Hotteterre**

Muchos miembros de la familia Hotteterre estaban involucrados en la fabricación de instrumentos de viento-madera. Desde principios del siglo diecisiete habían vivido cerca o dentro de La *Couture-Boussey* en Normandía, donde el torno en madera era practicado. Al trasladarse a París varios miembros de la familia se establecieron a través del siglo diecisiete y en el siglo dieciocho como excepcionales fabricantes de instrumentos de viento-madera y músicos de la corte.<sup>5</sup>

Tres flautas sobreviven con el sello Hotteterre y se encuentran en museos de Berlín, San Petersburgo y Graz respectivamente.<sup>6</sup> No se sabe con exactitud que miembro de la familia Hotteterre fabricó estas flautas; sin embargo, por la similitud entre la flauta de Graz fabricada por Jacques Martin Hotteterre (1674-1763) y las dos restantes se asume que fueron hechas por el mismo fabricante.

La afinación de las flautas Hotteterre en Berlín y San Petersburgo es de A=400 y la del instrumento de Graz es de A=392. La riqueza de tono de estos instrumentos, especialmente en el registro grave, es su característica principal.

A principios del siglo dieciocho, como nunca, los estudiantes valoraban el contacto personal con un maestro famoso más que cualquier instrucción escrita. Jacques Martin Hotteterre estaba entre los maestros más buscados por los principiantes de este mundo.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> John Solum, op. cit., p.35

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p.38

<sup>6</sup> No sobrevive ninguna flauta fabricada por la familia Hotteterre del periodo de transición entre la flauta renacentista y la flauta barroca de tres partes y una llave.

<sup>7</sup> Ardal Powell, *The Flute* «Yale Musical Instrument Series» (New Heaven: Yale University Press, 2002) 72 (Traducción por el autor de este trabajo)

Hotteterre imprimió sus ideas de cómo tocar la flauta transversa cuando publicó el primer método para la nueva flauta: *Principes de la Flûte traversière, ou flûte d'Allemagne; de la flute à bec, ou flute douce; et du hautbois. (Principios de la Flauta transversa, o flauta de Alemania; de la flauta de pico o flauta dulce; y del oboe.)*<sup>8</sup>



1 Flauta barroca reproducida de un instrumento fabricado por Hotteterre.<sup>9</sup>

### **La flauta barroca de cuatro piezas**

En la época barroca, la afinación cambiaba dependiendo del lugar donde se tocara; los clavecines podían mover su afinación de un día a otro y esto era problemático para los flautistas de la época, para los cuales no era práctico tener una flauta diferente para cada afinación. Si bien es cierto que la afinación se podía modificar al cambiar la longitud del instrumento cuando se sacaba o metía la cabeza en la unión de la parte superior y media de la flauta, esto afectaba la afinación general del instrumento.

---

<sup>8</sup> Jacques Martin Hotteterre, éd., *Méthodes & Traités 10, Série 1, Flûte traversière, vol. 1, Principes de la flute traversière, ou de la de la flute à bec, ou flute douce, et du hautbois* (Courlay : Imprimerie Jadault, 2003) 17-31 (Traducción por el autor de este trabajo)

<sup>9</sup> Flauta fabricada por Roderick Cameron en 1982, reproducida de un instrumento con el sello «Hotteterre» hecho en París alrededor de 1700. Imagen extraída de: <http://www.oldflutes.com/baroq.htm> (Consultado el 21 de febrero de 2017)

[...] Acorde a esto, la larga pieza media con los seis orificios fue dividida en dos partes, para hacer la flauta más conveniente de cargar en el bolsillo; y para tomar el lugar de una de estas dos partes, llamada sección superior, dos o tres más eran hechas, cada una más corta que la otra, para que se diferenciaban entre una y otra por cerca de un semitono; para lo cual la longitud más larga o más corta de la flauta, hacía su afinación más alta o más baja [...] Siendo que la diferencia entre estas partes medias era aún muy grande, [...] Finalmente se optó por agregar aún más piezas medias, cada una diferenciándose de la otra por no más de una *comma*<sup>10</sup> o la novena parte de un tono completo. Seis partes medias formaban ahora un intervalo un poco mayor de un semitono mayor, por lo cual la construcción de la flauta es permitida sin detrimento de la verdadera afinación; y si es necesario, dos piezas medias más pueden ser añadidas.<sup>11</sup>

Charles Bizet es el fabricante de la flauta barroca de cuatro piezas más antigua que se conozca; ésta se encuentra en el Germanisches Nationalmuseum en Nuremberg.<sup>12</sup>



2 Flauta barroca de cuatro piezas con cuerpos de recambio.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Intervalo más chico que 1/9 de tono.

<sup>11</sup> Johann Joachim Quantz, op. cit., pp. 31-32

<sup>12</sup> John Solum, op. cit., pp. 41-42

<sup>13</sup> La imagen, propiedad del fabricante de flautas e investigador Robert Bigio, muestra una flauta barroca con cuerpos de recambio perteneciente a la *Bate Collection* en Oxford. Imagen extraída de: <http://www.mcgee-flutes.com/PottersGermanFlutePatent.htm> (Consultado el 21 de febrero de 2017)

## Aportes mecánicos de Quantz

Johann Joachim Quantz era también un fabricante de flautas y muchos de sus instrumentos fueron producidos para Federico el Grande de Prusia.<sup>14</sup> Las flautas de Quantz solían tener una afinación ligeramente más baja que las flautas de su época; esto, debido a que la pared de las suyas era a propósito más gruesa, lo cual generaba un sonido más oscuro en el registro medio y bajo; esto era atípico para flautas de su época y se acercaba más a la estética buscada a comienzos del siglo dieciocho.

Las flautas de Quantz eran también mecánicamente diferentes; uno de sus aportes más significativos fue la adhesión de una llave más a la pata, diseñada para permitirle al flautista diferenciar entre notas enarmónicas<sup>15</sup>, y era accionada por el dedo meñique de la mano derecha. Esta modificación nunca se hizo popular, aunque algunos constructores la incluyeron en sus instrumentos.

Otro aporte significativo de Quantz fue el «tapón de rosca» en la cabeza de la flauta, lo cual facilitaba mover el corcho. Al cambiar los cuerpos de recambio, la longitud de la flauta se modificaba y cada una de estas longitudes necesitaba una posición diferente del corcho respecto al orificio de la embocadura, la modificación de Quantz les permitía a los flautistas mover el corcho sólo con dar vuelta o empujar el tapón.<sup>16</sup>



**3 Detalle de las llaves para notas enarmónicas.<sup>17</sup>**

<sup>14</sup> John Solum, op. cit., p. 45

<sup>15</sup> En este periodo del siglo dieciocho se utilizaba un temperamento mesotónico, por lo que las notas enarmónicas tenían diferente altura, *Si b* era más alto que *La #*.

<sup>16</sup> John Solum, op. cit., pp. 46-47

<sup>17</sup> Detalle de la parte inferior de una flauta reproducida de un instrumento fabricado por Quantz. Imagen extraída de: [http://woodwind.webseason.net/?page\\_id=267](http://woodwind.webseason.net/?page_id=267) (Consultado el 21 de febrero de 2017)

## **CONCIERTO PARA PICCOLO EN DO MAYOR** **(1728-29)**



4 Antonio Vivaldi <sup>18</sup>

### **Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741)**

Antonio Vivaldi nació el 4 de marzo de 1678 en Venecia, Italia.

Como bebé prematuro, tenía una constitución tan frágil que tuvo que ser bautizado por la partera y no fue hasta dos meses después que fue bautizado formalmente en la iglesia de San Giovanni en Bragora.

Fue el único de sus 5 hermanos que se convirtió en músico, probablemente instruido en el violín por su padre, quien dejando su profesión de barbero se convirtió en violinista; se puede encontrar su nombre dentro de los miembros fundadores de una fraternidad musical llamada «*Sovvegno dei musicisti di Santa Cecilia*» (*Confraternidad de músicos de Santa Cecilia*), quienes eligieron como su director al honorable compositor de óperas y música sacra Giovanni Legrenzi.

---

<sup>18</sup> Grabado de François Morellon de La Cave, de la edición de Michel-Charles: *Le Cène de Il cimento dell'armonia e dell'invention* Op. 8 mostrando a Vivaldi. Imagen extraída de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Vivaldi#/media/File:Antonio\\_Vivaldi.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi#/media/File:Antonio_Vivaldi.jpg) (Consultado el 21 de febrero de 2017)

Después del último compromiso de Legrenzi como *maestro di capella* en San Marcos, la orquesta se expandió como una de las primeras medidas tomadas para reorganizar la música sacra veneciana, y el padre de Vivaldi fue elegido como uno de los músicos suplentes.<sup>19</sup>

Hay que mencionar que Antonio Vivaldi es mencionado frecuentemente y de una manera peculiar como «*Il Prete rosso*» que significa, el Padre pelirrojo quien efectivamente era un sacerdote pelirrojo. Desde el siglo dieciséis hasta el siglo dieciocho Italia ofrece muchos otros ejemplos de sacerdotes involucrados en actividades seculares, como Vivaldi.<sup>20</sup>

Se sabe muy poco acerca de la juventud e instrucción musical de Vivaldi, aunque se especula que pudo haber estudiado con Legrenzi<sup>21</sup>, hecho poco probable debido a que la muerte de éste se fecha en 1690, cuando Vivaldi tenía sólo 12 años de edad.

Debido a la ocupación de su padre como músico de la Catedral, no es extraño que el joven Vivaldi se acercara a las órdenes clericales, convirtiéndose en sacerdote el 23 de marzo de 1703. En esa época era posible convertirse en sacerdote fuera de un seminario, lo que le dejaba a Vivaldi tiempo libre para su instrucción musical, aunque no llevaría por mucho tiempo su ministerio.

Un día cuando Vivaldi estaba oficiando misa, el tema de una fuga vino a su mente. De una dejó el altar donde estaba oficiando y reparó a la sacristía para escribir ese tema; después volvió para finalizar la misa. Fue reportado a la Inquisición, quienes afortunadamente lo miraron como un músico, esto es, como loco, y lo limitaron, prohibiéndole officiar misa desde ese momento en adelante.<sup>22</sup>

Otro de los aspectos de la vida de Vivaldi que hay que mencionar es su estado de salud constantemente afectado desde su nacimiento, por un aparente asma que lo privaba de cualquier actividad física, lo cual narra el mismo Vivaldi en una carta a Guido Bentivoglio d'Aragona del sábado 16 de noviembre de 1737,

---

<sup>19</sup> Walter Kolneder, *Antonio Vivaldi: His Life and Work* (Londres: Faber and Faber Limited, 1970) 7 (Traducido por el autor de este trabajo)

<sup>20</sup> Marc Pincherle, *Vivaldi: Genius of the Baroque* (Nueva York: W. W. Norton & Company, 1962) 17 (Traducido por el autor de este trabajo)

<sup>21</sup> Walter Kolneder, op. cit., p. 8

<sup>22</sup> Marc Pincherle, op. cit., pp. 16 - 17



donde le pide su ayuda después de que le prohibieran asistir a Roma para dirigir una de sus óperas:

[...] Son ya veinticinco años desde que no oficio misa ni la oficiaré, no por prohibición o comando, sino, como sabe Su Eminencia, por mi propia decisión, a causa de una enfermedad que padezco de nacimiento, por la cual estoy oprimido. Apenas ordenado sacerdote un año o poco más he oficiado misa, teniendo que dejar el altar sin terminarla en tres ocasiones debido a mi padecimiento.

Por esto es que siempre estoy en casa, o si no voy en góndola o en carroza, ya que no puedo caminar, debido a este mal en el pecho o asma. Ningún Caballero<sup>23</sup> me invita a su casa, ni siquiera nuestro Príncipe, ya que todos saben de mi defecto. Justo después del almuerzo doy un paseo, pero nunca a pie. Esa es la razón por la cual no celebro misa. [...] <sup>24</sup>

En 1704, el nombre del compositor aparece por vez primera en las cuentas del «*Ospedale della Pietá*» [Orfanato donde las niñas recibían instrucción musical] recibiendo 30 ducados<sup>25</sup> por el término de «*Maestro di Violino*» (*Maestro de Violín*). Estas instituciones eran famosas por sus conciertos dominicales donde tocaban coros y orquestas formadas por las niñas huérfanas que atraían a personas de todas partes de Europa por su gran nivel musical donde Vivaldi dirigía ocasionalmente.

Podemos imaginar que las clases de violín de Vivaldi en el *Ospedale della Pietá* fueron muy exitosas, ya que en 1708 se le concedió un aumento y en 1709 ocupó un puesto fijo en la institución. Debido a este éxito su fama se extendió por toda la región y probablemente por toda Europa debido al enorme tráfico de turistas que pasaban por Venecia.

En 1713, debido a un cambio en el personal de la institución, Vivaldi ocupó el puesto de compositor de la casa. Fue también en este año que comenzaron sus éxitos operísticos con el estreno de su ópera *Ottone in villa* (*Otón en la villa*) en Vicenza y *Orlando finto pazzo* (*Orlando loco fingido*) en 1714, dando pie a una serie de presentaciones de sus obras en Venecia.

---

<sup>23</sup> Hombre de la nobleza.

<sup>24</sup> Mickey White, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents* (Florenca: Casa Editrice Leo S. Olschki, 2013) 235 (Traducido por el autor de este trabajo)

<sup>25</sup> Moneda de oro antigua acuñada en varios países de Europa.

Posterior a su éxito en el campo operístico, Vivaldi estuvo en el *Ospedale della Pietá* de manera intermitente. En una carta de 1737, el compositor habla sobre una estadía de tres años en Mantua al servicio del príncipe de Darmstadt, cuya familia es conocida por el cultivo de la música. El periodo de servicio de Vivaldi a este príncipe tuvo que haber estado entre los años 1719 y 1722.<sup>26</sup> Fue durante su estadía en Mantua que conoció y se convirtió en maestro de la cantante Anna Giraud, a la cual condujo a una carrera como cantante de ópera.

Su relación con la cantante se fortaleció debido a Paolina, hermana de Anna, quien se convertiría en la enfermera de Vivaldi. Ambas hermanas acompañaban al compositor en sus viajes y vivían con él en Venecia, motivo por el cual recibió quejas provenientes de la Iglesia, las cuales desembocaron en múltiples rumores acerca de la relación entre el compositor y su enfermera.

Una vez que Vivaldi regresó a vivir a Venecia, el *Ospedale della Pietá* hizo un acuerdo con el compositor en 1723; este acuerdo consistía en escribir mensualmente dos conciertos para la institución. Asumiendo que Vivaldi verdaderamente aceptó este contrato, desde ese momento hasta su partida del servicio del *Ospedale*, debió haber escrito alrededor de cuatrocientos conciertos.<sup>27</sup>

Algún tiempo después, habiendo tenido una temporada de conciertos en Alemania, Vivaldi se topó con una contrariedad. Mientras se ocupaba de las preparaciones para presentar una ópera en Ferrara, fue llamado ante el Papa Nuncio el 16 de noviembre de 1737. Por orden del Cardenal Ruffo (1744-1827) le fue prohibida cualquier actividad artística en Ferrara, debido a su amistad con la cantante Giraud, y a no oficiar misa.

Aunque este hecho no afectó sus actividades posteriores, fue el inicio de su descenso en la escena musical y de su relación cada vez más afectada con el *Ospedale*, dejando la institución en 1740.

El camino que Vivaldi tomó después de estos sucesos es incierto.

Antonio Vivaldi falleció en Viena en 1741, probablemente el 26 o 27 de Julio.

---

<sup>26</sup> Walter Kolneder, op. cit. p. 15

<sup>27</sup> Ibid., p. 17

## **Contexto histórico**

Podemos suponer que gran parte de la influencia formativa de Vivaldi se debía a las enormes riquezas artísticas de la ciudad de Venecia. La belleza de los trabajos esplendidos de arquitectura, pintura, escultura y un sinnúmero de actividades artísticas debieron haber tenido un papel importante en la mente espiritual y receptiva del compositor a lo largo de su crecimiento.

La vida cultural y política de Venecia era positivamente influenciada por el obispado con sede en la iglesia de San Marcos; el puesto de Maestro de Capilla fue pronto una de las posiciones de liderazgo en la vida musical europea; el coro y orquesta de la Catedral proveían una gran cantidad de buenos músicos con la oportunidad de actividad artística; la ciudad se convirtió en un centro para la fabricación de instrumentos musicales extremadamente valiosos, y fue por siglos el hogar de importantes impresores y publicadores de música.<sup>28</sup>

Por siglos, Venecia fue el puerto más importante en cuanto a comercio con el Mediterráneo. Las Cruzadas beneficiaron enormemente a Venecia al eliminar rivales comerciales, establecer acuerdos mercantiles y llenar sus barcos con mercancía a costa de la gran cantidad de bajas en su tripulación, esto les trajo enormes ganancias sin preocuparse mucho por las consideraciones ideológicas; y aunque posteriormente la ciudad se vería disminuida en poder debido al ascenso de nuevas naciones, y llevándola a la pérdida de su independencia política, el trabajo de Vivaldi aún está dentro del último periodo de esplendor de la ciudad.<sup>29</sup>

Además de la gran producción musical, pictórica y arquitectónica, otra actividad de gran importancia para la ciudad era la práctica musical en los orfanatos y el teatro, siendo el teatro de San Cassiano, construido en 1637, uno de los primeros en abrir sus puertas al público.

---

<sup>28</sup> Walter Kolneder, op. cit. 24

<sup>29</sup> Ibid., p. 26

Al final del siglo diecisiete había alrededor de 14 teatros en la ciudad, los cuales ofrecían óperas constantemente y competían entre ellos para ofrecer las óperas de vanguardia de los compositores más famosos.

Por su parte, la orquesta del *Ospedale della Pietá* era conocida en toda Europa por su gran disciplina y sus presentaciones prodigiosas en los actos oficiales de funcionarios extranjeros; por mucho tiempo sus integrantes fueron el ornamento de la institución y de la ciudad, produciendo instrumentistas virtuosos que rivalizaban con grandes músicos europeos, lo que nos da una idea de la gran formación musical que se recibía en estas instituciones. Testimonios contemporáneos nos hacen pensar que la orquesta de la *Pietá* triunfó al rivalizar con la supremacía de la de San Marcos.<sup>30</sup>

Estos eran los jóvenes a los cuales Vivaldi instruía y para los cuales escribía una cantidad enorme de música en un tiempo muy corto, lo que nos habla de la rapidez con la que Vivaldi escribía sus obras, además de los tantos encargos que recibía fuera de la institución, llegando a componer un concierto con todas sus partes más rápido de lo que un copista podía copiarlo.<sup>31</sup>

Es importante considerar que la vida musical en Venecia era extremadamente activa tanto en el teatro como en la iglesia, y también en los círculos sociales a los cuales Vivaldi fue introducido a una edad temprana por su padre, los cuales adoptaría siendo compositor en la orquesta de la iglesia de San Marcos.

Otro aspecto a considerar eran las inexistentes leyes de propiedad intelectual, ya que los impresores de música podían hacer su trabajo al obtener las obras a precios muy bajos, y sin darle ningún tipo de pago al compositor. Por ellos, los compositores de esa época tenían que vender sus obras al precio más alto posible. Esta situación generó que Vivaldi se convirtiera en un gran empresario en cuanto a la producción de óperas, ya que él mismo verificaba todos los pormenores de las puestas en escena, incluso dirigiéndolas, lo cual indicaba una clara discrepancia en cuanto a su negativa a dar misa a causa de su enfermedad.

---

<sup>30</sup> Marc Pincherle, op. cit., p. 26

<sup>31</sup> Ibid., p. 27

La música estaba siempre presente en todos los aspectos de la vida veneciana en tiempos de Vivaldi.

### Análisis musical

El concierto para *flautino*, cuerdas y continuo en *do mayor* de Antonio Vivaldi es una obra con una estructura sencilla en la que la parte solista, de gran brillantez y virtuosismo, compite con los constantes regresos al tema del *Tutti*, aunque también presenta momentos muy líricos con grandes frases que son acompañadas por una ligera orquestación.<sup>32</sup>

### *Allegro*

El primer movimiento, *Allegro*, está en la tonalidad de *do mayor* con compás de  $\frac{3}{4}$  y tiene forma *Ritornello*, en la cual se alterna la parte solista con los temas del *Tutti*, como un *Concerto grosso* pero con un solista.

La estructura de este movimiento se muestra en la siguiente tabla en la que se presentan; las secciones, los compases que abarcan y sus tonalidades principales.

<i>Tutti</i>	<i>Solo</i>	<i>Tutti</i>	<i>Solo</i>	<i>Tutti</i>	<i>Solo</i>	<i>Tutti</i>	<i>Solo</i>	<i>Tutti</i>
1-18	19-41	42-49	50-72	73-80	81-101	102-111	112-142	143-155
<i>do mayor</i>	<i>do mayor</i> a <i>la menor</i>	<i>la menor</i>	<i>la menor</i> a <i>fa mayor</i>	<i>fa mayor</i>	<i>la menor</i> a <i>mi menor</i>	<i>mi menor</i>	<i>do mayor</i>	<i>do mayor</i>

<sup>32</sup> La partitura en la que me baso para hacer este análisis fue publicada por G. Ricordi & Co. en Milano, Italia en 1951.

El movimiento comienza presentando el *Tutti* en *do mayor* en tres secciones: la primera **A** del inicio al compás 5 con el motivo del *flautino*, *duplicado en el violín*, la segunda **B** es una progresión que abarca del compás 6 al primer tiempo del compás 13, y la última **C** del compás 13 al 18 que prepara la llegada del solista. Estos tres motivos con diferentes combinaciones serán los que marquen el regreso del *Tutti* en contraste con la parte solista.

**A**

Flautino

Violini I. II.

5 Tema A, del inicio al compás 5.

**B**

Flautino

Violini I. II.

6 Tema B, del compás 6 al primer tiempo del compás 13.

**C**

Flautino

Violini I. II.

7 Tema C, del segundo tiempo del compás 13 al compás 18.

El primer solo del concierto comienza en el compás 19 en la tonalidad *do mayor* con dieciseisavos sobre tonalidad base que comienzan una progresión en el compás 25, alternando el movimiento de un compás de dieciseisavos seguido de uno de cuartos, lo que da la sensación de subir tres escalones a la tonalidad de *la menor* en el compás 31 (Imagen 8). La parte solista continúa con el movimiento de dieciseisavos que comienzan a dar pasos ascendentes en el compás 36 y preparan la cadencia final para retornar al *Tutti*.



**8** Progresión escalonada de dieciseisavos seguidos de cuartos, del compás 25 al 31.

El siguiente *Tutti* comienza en el compás 42 con el tema **A** seguido de **C** en la tonalidad de *La Menor*, cuya resolución da inicio a la sección solista.

La parte solista comienza en el compás 50 en la tonalidad de *la menor* con arpeggios en dieciseisavos que posteriormente modulan a *do mayor* en el compás 55, y a *fa mayor* en el compás 62. En el compás 68 comienza la cadencia final que llevará al retorno del *Tutti*.

El *Tutti* comienza nuevamente en el compás 73 en la tonalidad de *fa mayor* con una duración igualmente breve en la que presenta los temas de **A** y **B**.

La parte solista comienza de manera súbita en el compás 81 con tres escalones ascendentes con una pequeña suspensión de un cuarto seguida de una mitad (Imagen 9) que nos llevan al movimiento de dieciseisavos en la tonalidad de *la menor* en el compás 87.



**9** Inicio de la parte solista a manera de escalones, del compás 81 al 87.

El movimiento de dieciseisavos continúa por secciones descendentes para llegar al compás 93 en la tonalidad de *si mayor*, donde comienza un largo pedal de *si* en la viola que genera tensión para resolver a la tonalidad de *mi menor* en el compás 98 donde comienza la cadencia final para dar paso a la entrada del *Tutti*.

La sección del *Tutti* comienza en el compás 102 presentando los temas de **B** y **C** en la tonalidad de *mi menor*.

La siguiente parte solista comienza en el compás 112 como complemento del tema **C** acompañada de un movimiento del cello con la indicación de *solo*, que refuerza la modulación y nos lleva nuevamente a la tonalidad original de *do mayor* en el compás 118.

En el compás 122 comienza una serie de arpeggios en dieciseisavos en la tonalidad de *do mayor* que comienzan a tener mayor impulso en el compás 132 debido a la agrupación de la ligadura de una articulada y tres ligadas (Imagen 10) conduciéndonos al compás 136 donde comienza la cadencia final con un pedal de la cuerda en *sol mayor* que nos lleva a la última presentación del *Tutti*.



**10** Agrupación de dieciseisavos de uno articulado y tres ligados, del compás 132 al 135.

La sección final del primer movimiento comienza en el compás 143 con la presentación del *Tutti* en la tonalidad original de *do mayor* de manera idéntica al principio del concierto, pero únicamente exponiendo los temas de **B** y **C**.

### **Largo**

El segundo movimiento *Largo* está en la tonalidad de *mi menor* con compás de  $\frac{12}{8}$  y comienza con todas las voces en *piano*. Este movimiento está dividido en dos partes, ambas con barras de repetición que son usadas para exponer el material y posteriormente adornarlo al gusto del exponente en la repetición.

En este movimiento es muy evidente la diferencia de textura del acompañamiento; que son en general, notas largas con octavos que marcan el *tempo* en los cellos y el continuo, mientras la parte solista tiene líneas largas con adornos rápidos por grados conjuntos.

La estructura de este movimiento se muestra en la siguiente tabla en la que se presentan; las secciones, los compases que abarcan y sus tonalidades principales.

Exposición	Reexposición y desarrollo	Cadencia
1 - 5	6 – 11	12-13
<i>mi menor a si menor</i>	<i>si menor a mi menor</i>	<i>si mayor a mi menor</i>



El movimiento comienza con dos arpeggios en el piccolo en la tonalidad de *mi menor* que son seguidos por una escala ascendente que da mucho impulso al discurso. En general la línea de la parte solista se mueve en un vaivén rítmico de octavo con punto y dieciseisavo que da estabilidad, y dieciseisavos que le dan movimiento (Imagen 11).



**11** Tema inicial del segundo movimiento, compases 1 y 2.

En el tercer tiempo del compás 3 comienza un nuevo motivo de carácter más melancólico por el salto de *cuarta* de *si* medio a *mi* agudo, dando un segundo impulso que frena en el compás 5 con una cadencia que termina en la tonalidad de *si menor*.

La segunda sección del movimiento comienza en el compás 6 en la tonalidad de *si menor* donde presenta el mismo motivo del principio de este movimiento (Imagen 12).



**12** Inicio de la segunda sección del segundo movimiento, compases 6 y 7.

En el compás 8 comienza un movimiento de tresillos que generan inestabilidad y dan un pequeño empujón al *tempo* de esta sección, seguidos siempre de una serie de dieciseisavos que sirven como freno del impulso generado (Imagen 13), este esquema se repite tres veces haciendo modulaciones para en el compás 11 volver a la tonalidad de *mi menor* anunciando el final.



**13** Movimiento de tresillos seguidos de dieciseisavos que frenan el movimiento, compás 8.

En el compás 12 comienza la última cadencia con tresillos a manera de escala en la tonalidad de *si mayor* para finalizar en la tonalidad inicial de *mi menor*.

### ***Allegro molto***

El tercer movimiento *Allegro molto* comienza en la tonalidad de *do mayor* con compás de  $\frac{4}{4}$  y tiene forma *Ritornello*.

La estructura de este movimiento se muestra en la siguiente tabla en la que se presentan; las secciones, los compases que abarcan y sus tonalidades principales.

<b><i>Tutti</i></b>	<b><i>Solo</i></b>	<b><i>Tutti</i></b>	<b><i>Solo</i></b>	<b><i>Tutti</i></b>	<b><i>Solo</i></b>	<b><i>Tutti</i></b>	<b><i>Solo</i></b>	<b><i>Tutti</i></b>
1-8	9-18	18-24	24-37	37-39	40-53	53-58	58-70	71-77
<i>do mayor</i>	<i>do mayor</i> a <i>sol mayor</i>	<i>sol mayor</i>	<i>sol mayor</i> a <i>mi menor</i>	<i>mi menor</i>	<i>mi menor</i> a <i>la menor</i>	<i>la menor</i>	<i>do mayor</i> a <i>sol mayor</i>	<i>do mayor</i>

Este movimiento comienza con la presentación del *Tutti* en la tonalidad de *do mayor* en tres secciones (de la misma manera que en el primer movimiento).

La primera **A** que abarca los dos primeros compases con un tema de carácter abierto y alegre que es impulsado por el primer y tercer tiempo del compás.

**A**

The image shows a musical score for the beginning of the 'Allegro molto' movement. It features three staves: Flautino (Flute), Violini I (Violin I), and Violini II (Violin II). The Flautino staff is highlighted with a red box. The tempo is marked 'Allegro molto' and the dynamic is 'f' (forte). The first two measures are labeled as 'Tema A'.

**14** Tema **A**, compases 1 y 2.

La segunda sección **B** que abarca del compás 3 al 5 con motivos que descienden e insisten en trinos en el segundo y cuarto tiempo del compás con un acompañamiento más rico.

**B**

**15** Tema **B**, del compás 3 a los primeros dos tiempos del compás 6.

La última sección **C** que abarca del compás 6 al 8 que presenta la cadencia final en un tema de dieciseisavos consecutivos cuyo motor está en el movimiento de cuartos con punto y octavo, en la voz de la viola y cello.

**C**

**16** Tema **C** y motivo de la viola; de la segunda mitad del compás 6 al compás 8.

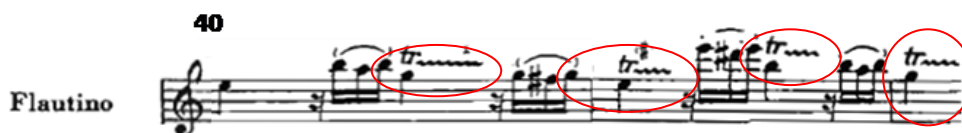
El primer solo comienza en el compás 9 en la tonalidad de *do mayor* con tres escalones tomando el tema de **B**, con trinos en los tiempos débiles del compás. En el compás 15 se prepara una cadencia que modula a *sol mayor* en el compás 17 y resuelve rápidamente para dar paso a la sección de *Tutti*.

La sección de *Tutti* comienza en la segunda mitad del compás 18 y presenta los temas de **A** y **B** en la tonalidad de *sol mayor*, para regresar a la parte solista con una pequeña cadencia en los dos primeros tiempos del compás 24.

El solo comienza nuevamente en la segunda mitad del compás 24 en la tonalidad de *sol mayor*, con una pequeña introducción de dos compases y medio para dar paso a una serie de arpeggios en dieciseisavos en el compás 27, que modulan para llegar a la tonalidad de *mi menor* en la segunda mitad del compás 33, donde la repetición de los motivos cambia el balanceo del movimiento y da la impresión de acelerar hasta la segunda mitad del compás 35, con tresillos que aceleran aún más y preparan la caída al *Tutti*.

La sección de *Tutti* comienza nuevamente en la segunda mitad del compás 37 con el tema de **C** en la tonalidad de *mi menor*.

La sección del solo comienza en el compás 40 con una combinación del principio y final del tema **B** pero poniendo los trinos en los tiempos fuertes del compás (Imagen 17).



**17** Comienzo de la sección solista en el compás 40 con trinos en los tiempos fuertes del compás

Nuevamente nos encontramos con tres escalones descendentes que comienzan en el compás 42 y frenan el movimiento con dos cuartos ligados (Imagen 18).



**18** Motivos escalonados, del segundo tiempo del compás 42 a la primera mitad del compás 45.

El solo vuelve a tomar impulso en la segunda mitad del compás 46, con dieciseisavos que nos llevan a una cadencia formada por tresillos ligados, que forman una curva que baja y sube para llegar nuevamente al *Tutti*.

La sección de *Tutti* comienza en la segunda mitad del compás 53, al presentar los temas de **A** y **B** en la tonalidad de *la menor* con un acompañamiento más robusto.

La última sección solista comienza en la anacrusa al compás 59 en la tonalidad de *do mayor*, con dos impulsos que paran con dos octavos y dan inicio a una enorme y brillante cadencia que modula a sol mayor en la que se busca demostrar el virtuosismo del ejecutante y dar la impresión de una cadencia improvisada.

La última sección *Tutti* del concierto comienza en el compás 71 con la presentación de los temas de **B** y **C** en la tonalidad original de *do mayor* de manera idéntica que en el principio, dando fin al Concierto.

## LA FLAUTA EN EL PERIODO CLÁSICO

El periodo clásico, en cuanto a las características de la flauta, se destacó por sus constantes cambios y adecuaciones, principalmente por la popularidad que ganaba y la gran cantidad de música que se escribía para el instrumento. También, las nuevas ideas musicales la habían colocado como instrumento solista y se convertía en el principal instrumento de viento que poseía la característica de *virtuoso*.

Su desarrollo se construyó a la par de los estilos y exigencias musicales de la época.

[...] las texturas contrapuntísticas más llenas de la época barroca se transformaron en texturas más ligeras y más transparentes en la orquesta clásica, así que el sonido más oscuro de la flauta barroca se transformó en el sonido más ligero y brillante de la flauta clásica<sup>33</sup>

La nueva flauta respondía ahora a su nuevo rol en la orquesta, un registro más agudo y mayor flexibilidad.

Las flautas de una llave se siguieron tocando y produciendo durante el siglo dieciocho y buena parte del diecinueve pues funcionaban para las dos épocas, aunque en general la flauta clásica tendía a una afinación más alta, de alrededor de A=425 a A=435, y tendía a tocar más convincentemente el registro medio y agudo, sacrificando fuerza en el registro grave para producir sonido más fácilmente en el registro agudo.<sup>34</sup>

Obras como los conciertos de Mozart en *Re Mayor* y *Sol Mayor* (1778), y la *Serenata* en *Re Mayor* Op. 25 (1801) para flauta, violín, y viola de Beethoven (1770-12827) se pudieron haber tocado correctamente tanto en la flauta de una llave como en la flauta de varias llaves. Hay que remarcar que la literatura orquestal de esta época incrementó la demanda de las habilidades que debía poseer el flautista, sobre todo hacia el rango agudo (donde las llaves extra eran

---

<sup>33</sup> John Solum, op. cit., p. 51

<sup>34</sup> Ibid, op. cit., p. 52

de ayuda por las múltiples posibilidades de digitación), más allá del registro cuya idea tenía Quantz del sonido vocal de la flauta.<sup>35</sup>

### **Fabricantes de flautas**

Los fabricantes Johann August Crone (1727-1804), Cristophe Delusse (fl. 1781-9) y Jeremías Schlegel (fl.1780-92) fueron conocidos por elaborar instrumentos que se distinguían por su flexibilidad, ligereza de sonido y registros agudos fáciles de producir.

Uno de los más sobresalientes constructores de flautas que producía tanto flautas de una como de seis llaves, fue F. G. A. Kirst (1750-1806), aprendiz de G.A. Grenser en Dresden, quien eventualmente recibiría citas como fabricante de flautas para Federico el Grande (1712-1786).

Johann George Tromlitz (1705-1805) fue otro gran fabricante de flautas del cual sobreviven muy pocos ejemplares; sin embargo, su trabajo e invenciones son conocidos a partir de sus escritos publicados. Uno de los aportes más importantes de Tromlitz es la redistribución de la llave de *Sol* #, cuya posición coincidía anteriormente con la unión entre las dos partes medias y requería de un orificio demasiado pequeño con una llave muy angosta, lo cual la hacía incomoda de utilizar. El posicionamiento de Tromlitz la ponía en la parte media inferior permitiendo que la llave fuese más larga y el orificio tonal más grande, además de que, para una flauta con cuerpos de recambio, eliminaba la necesidad de poner una llave en cada una de las secciones intercambiables.<sup>36</sup>

En Inglaterra, la demanda de flautas era tan alta que algunos de los fabricantes no se daban abasto para satisfacerla. Era común que los fabricantes fuesen familias, por lo cual es difícil saber qué miembro de la familia fue exactamente quien fabricó un instrumento. Abastecer de flautas a una cantidad tan grande de clientes hacía que algunos fabricantes ingleses tuvieran estándares no muy

---

<sup>35</sup> Ardal Powell, op. cit., p. 118

<sup>36</sup> John Solum, op. cit., pp. 52-53

altos, aunque Inglaterra fuese el frente de vanguardia de cambios mecánicos en la flauta.

Algunos de los pioneros en la fabricación de flautas de múltiples llaves en Inglaterra, fueron Richard Potter (1726-1806) y su hijo William Henry Potter (1760-1848).

Otro fabricante llamado Prosner estuvo activo de 1777 a 1795. La primera flauta de Theobald Boehm (1794-1881), tocada por él cuando tenía alrededor de 15 años, es un instrumento de una llave fabricado por Prosner.<sup>37</sup>

Otro productor del cual se sabe muy poco es Henry Kusder, y aunque no se sabe con certeza, por la similitud de su trabajo con las flautas clásicas alemanas, se sugiere que es alemán. Fue también uno de los pioneros en las flautas de múltiples llaves y durante doscientos años su nombre ha sido referido de vez en vez como el inventor de las llaves de *Fa*, *Sol #*, y *Si b*.

### **Desarrollo mecánico de las llaves**

Las llaves de *Fa*, *Sol#* y *Si b* fueron diseñadas para enriquecer las características tonales de las notas ya existentes que tenían posiciones incómodas o complicadas, las cuales, por su posición difícil, variaban en afinación, provocando que el instrumentista se viera obligado a hacer acrobacias con la velocidad, dirección y cantidad de aire, lo cual hacía decrecer la calidad de sonido.

Fue alrededor del año 1760 que alguien descubrió que las notas *Fa*, *Sol#* y *Si b* podían tener las mismas características tonales que el resto de la escala si eran tocadas con las llaves que abrían nuevos orificios tonales, en lugar de con las dificultosas posiciones; algunos constructores ingleses empezaron a construir flautas con estas llaves además de una extensión a *Do* y *Do #* graves.

---

<sup>37</sup>John Solum, op. cit., p. 55



Las llaves eran accionadas, para *Si b*, con el pulgar izquierdo, el cual antes de esto no tenía otra función salvo la de sostener el instrumento; para *Sol #* con el dedo meñique de la mano izquierda, que tampoco tenía otra función; para *Fa*, que se accionaba con el cuarto dedo de la mano derecha; y para la extensión de *Do* y *Do #* con el dedo meñique que ya accionaba la llave de *Re #*.

No se puede decir con certeza quién fue el inventor de estas llaves, y a pesar de que Tromlitz hace anotaciones sobre las mismas, nunca se atribuye su invención. Todos estos cambios en cuanto a la mecánica de las llaves, y la forma del orificio de embocadura (que comenzó a hacerse más ovalada) fueron tal vez para ayudar a los flautistas a producir un nuevo sonido, con una construcción más cercana a la de las flautas de Quantz.

Las llaves eran de metal, simples, muy pequeñas, y se parecían mucho a las que encontramos en la flauta de seis llaves más antigua que se conoce fabricada por Caleb Gedney y construida alrededor de 1769 (Imágenes 19 y 20). Esta flauta de seis llaves posee, además de las llaves de *Fa*, *Sol #*, *Si b* y *Re #*, dos llaves adicionales en la pata para tocar *Do* y *Do #*, estas últimas llaves están «abiertas»; cuando el dedo acciona la pieza que debe ser presionada, la llave cierra el orificio, esta acción es contraria a las otras cuatro llaves que están «cerradas», siendo simples palancas que permanecen cerradas a menos que el dedo las accione.<sup>38</sup>



19 Flauta construida por Caleb Gedney en 1769.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> John Solum, op. cit., p. 60

<sup>39</sup> y <sup>40</sup> Flauta de seis llaves y cuerpos de recambio con el sello CALEB GEDNEY 1769, parte de la colección de instrumentos musicales europeos del Museum of fine Arts Boston. Imágenes extraídas de: <http://www.mfa.org/collections/object/flute-51106> (Consultado el 21 de febrero de 2017)



20 Misma flauta construida por Caleb Gedney con sus dos cuerpos de recambio.<sup>40</sup>

Entonces, la flauta clásica estándar de cuatro llaves contenía las llaves de *Si b*, *Sol #*, *Fa* y *Re #*. Y la flauta estándar de seis llaves tenía las cuatro mencionadas, más las llaves de *Do* y *Do #* como la de Caleb Gedney.

Era la flauta de seis llaves la que Mozart tomó en cuenta para escribir el *Concierto para Flauta y Arpa*, K.299, comisionado por el Duque de Guînes.<sup>41</sup>

Sin embargo, las tablas de digitación que aparecían en los tratados de François Devienne (1759-1803), Giuseppe Cambini (1746-1825) y Amand Vanderhagen (1753-1822) de la última parte del siglo dieciocho, son todas para la flauta de una llave. No fue hasta el tratado de Antoine Hugot (1761-1803) y Jean-Georges Wunderlich (1755-1819) de 1804 que un maestro francés apareció con tablas de digitación para la flauta de llaves múltiples.

Es relevante mencionar que tanto la flauta de cuatro llaves como la de seis llaves pueden ser tocadas como la flauta de una llave sólo ignorando las llaves adicionales.

Otras adhesiones fueron hechas a las flautas estándar de cuatro y seis llaves, entre las que destacan:

- La llave larga de *Fa*, que modificó Tromlitz para solucionar el problema de la poca practicidad de la llave de *Fa* cuando la nota seguida o precedida requería tapar el orificio seis, ya que pasar de la llave al

---

<sup>41</sup> John Solum, op. cit., p. 61

orificio o viceversa es incómodo. La llave larga de *Fa* se fabricó para accionar directamente la llave pequeña de *Fa*; esta duplicación de la llave cerraba el mismo orificio que la llave pequeña y se ve en el diseño de Boehm y Greve.

- La llave de *Do* medio, ya que con la invención de las cuatro llaves mencionadas todos los semitonos tenían su propio orificio excepto el *do* medio. La solución mayoritariamente aceptada fue que esta llave fuese digitada con el dedo índice de la mano derecha, pero debido a que este dedo era muy utilizado el uso de la llave era muy limitado y se quedó solamente como llave de trino.

## **CUARTETO PARA FLAUTA EN RE MAYOR**

**(1777)**



21 Wolfgang Amadeus Mozart <sup>42</sup>

### **Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)**

Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart nació en Salzburgo, Austria, el 27 de enero de 1756.

Descendía de una familia modesta de un rincón de Austria junto a los Alpes bávaros, siendo sus padres Leopold Mozart (1719-1787) nacido en Augsburgo y Ana María Bertel (1720-1778) nacida en Salzburgo. Wolfgang era el hijo más pequeño del matrimonio, precedido por su hermana María Ana (1751-1829), de brillantes dotes como clavecinista, pero no como compositora.

A los tres años el pequeño Wolfgang mostraba ya excepcionales dotes, pues para sorpresa de su maestro ya no sólo manoteaba el clavecín, sino que mostraba una intuición armónica buscando el sonido de terceras, imitando lo que hacía su hermana.

En 1762 Leopold consideró propicio llevar a presentar a sus dotados hijos músicos a ciudades importantes a modo de «gira artística» donde realizaban

---

<sup>42</sup> Retrato póstumo de Wolfgang Amadeus Mozart, pintado por Barbara Krafft en 1819. Imagen extraída de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Wolfgang\\_Amadeus\\_Mozart#/media/File:Wolfgang-amadeus-mozart\\_1.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart#/media/File:Wolfgang-amadeus-mozart_1.jpg) (Consultado el 21 de febrero de 2017)

suertes musicales para impresionar al público; Wolfgang con seis años tocaba tanto el clavecín como el violín, y su hermana, con once, dominaba prodigiosamente los teclados.

Después de una exitosa experiencia en Munich y Viena que dejó afectada la salud del joven Wolfgang, y ya de regreso en la natal Salzburgo, Leopold se dispuso a realizar una ambiciosa gira por Alemania, París y Londres, no sin despertar murmuraciones y críticas por parte de sus colegas.

En 1763, la familia dejó su natal Salzburgo y no volverían hasta casi tres años y medio más tarde, para comenzar una gira de conciertos por: Augsburgo, Frankfurt, donde Goethe escucharía al prodigioso niño, Stuttgart, Mannheim, Colonia, Bonn, Bruselas, Versalles, París, Londres, donde el joven conocería a Christian Bach (1735-1782) el hijo menor de J. S. Bach (1685-1750, y donde pasarían inesperadamente un año y tres meses. Esto propició, a costa de la enfermedad del padre, que el joven Wolfgang comenzara a experimentar en la composición. Es del mayor interés una colección de piezas de dos pentagramas conocidas con el nombre de «Cuaderno londinense», donde escribía libremente y desarrollaba cualquier cosa que le interesase.<sup>43</sup>

Posterior a este tiempo, siguió la gira por Flandes, Suiza y Baviera para regresar en noviembre de 1766 a su natal Salzburgo, contando ahora con fama en toda Europa, no sin dejar una huella psicológica en el joven compositor, ya que en un momento difícil de su vida posterior escribiría que a lo largo de su itinerante infancia se había acostumbrado a:

[...] dejar atrás a personas, países y ciudades sin demasiada esperanza de volver a ver pronto, o incluso volver a ver alguna vez, a los simpáticos amigos que había dejado atrás.<sup>44</sup>

La familia llegó a Viena en 1767 donde fueron afablemente recibidos por María Teresa I (1717-1780) y su hijo, el nuevo emperador José II (1741-1790).

---

<sup>43</sup> Philip G. Downs, *La música clásica: La era de Haydn, Mozart y Beethoven* (Madrid: W. W. Norton & Company, 1992) 272

<sup>44</sup> John Roselli, *Vida de Mozart* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000) 32

La experiencia con el emperador terminaría por ser amarga debido a las disputas generadas en los preparativos para el estreno de *La finta semplice (La ingenua fingida)*, K. 51. El disgusto de los cantantes y la orquesta en cuanto a la música y la edad del director llevaron a una ruptura de la familia Mozart con el emperador y su madre, la cual escribió despectivamente sobre los Mozart afectando la carrera de Wolfgang durante toda su vida.<sup>45</sup>

Posteriormente, con los ojos de Leopold puestos en la ópera italiana, llevarían al joven compositor a tres viajes con destino a Italia; estos viajes eran necesarios por otra razón además de la educativa.

[...] Como los italianos eran considerados maestros en materia de gustos musicales, era imprescindible hacerse consagrar por ellos. Es cierto que los grandes músicos alemanes no habían estado jamás en Italia y que acaso no hubieran sido excesivamente apreciados por lo específicamente germánico de su talento, pero a los ojos del gran público, siempre les faltó esta consagración.<sup>46</sup>

El primer viaje fue de diciembre de 1769 a marzo de 1771, lleno de arrolladores éxitos y reconocimientos, y los otros dos, más breves, el primero de agosto a diciembre de 1771 y el segundo de septiembre de 1772 a junio de 1773. De estos viajes a Italia se puede rescatar la visita que tuvo Wolfgang con el Papa, el cual le concedió la Orden de la Espuela Dorada, y su estancia de aprendizaje con el padre franciscano Giambattista Martini en Boloña, quien lo instruiría en los problemas más complejos del contrapunto.

Buscando un nuevo aire tras haber pasado cuatro años en Salzburgo, salvo por un pequeño viaje a Munich, Mozart decide emprender un nuevo viaje con destino a Mannheim y París, esta vez sin la presencia de su padre, y sólo acompañado por su madre; la libertad que en ese momento el joven compositor poseía influyó en la manera de enfrentar los problemas que se le venían.

Tras llegar a París, después de una serie de nada gratas experiencias en busca de conseguir un trabajo estable, se ve en la necesidad de comenzar a dar clases a la alta sociedad para pagar las deudas contraídas por la familia por los costos del viaje. Como punto climático de esta serie de sucesos, el 2

---

<sup>45</sup> Philipp G. Downs, op. cit., p. 275

<sup>46</sup> Marcel Brion, *Mozart* (Barcelona: Ediciones B, 2006) 94

julio de 1778 fallece Anna María Mozart, madre del compositor, y posteriormente aparece la prueba de infidelidad de su amada Eloya Weber (c.1760-1839).

Mozart regresaría a Salzburgo en 1779.

Fue en 1781 cuando el roce constante entre Mozart y el príncipe-arzobispo de Salzburgo, Graf Colloredo, llegó a su punto máximo, cuando después de una discusión Mozart dimite su puesto en la corte del arzobispo, a lo cual su padre reaccionaría negativamente ya que:

[...] la gran preocupación del padre y maestro era evitar una explosión que, según él, le enemistaría con toda la nobleza, tal como expresaba en casi todas sus cartas: romper con Colloredo equivaldría a atraerse la hostilidad del emperador y de los grandes, sin cuya protección un músico no podía subsistir.<sup>47</sup>

Habiendo terminado con esta relación, Mozart voltea los ojos hacia Viena con la esperanza de abrirse camino como compositor. Es en esta ciudad donde en 1782, se casaría con Constanza Weber (1762-1842), relación no aprobada por Leopold. Su estancia en Viena fue difícil al principio, pero sería el tiempo donde escribió *El Rapto del Serrallo* (1782), obra maestra del *singspiel* alemán; y redescubriría la música de J. S. Bach, la cual tendría gran influencia en su música posterior.<sup>48</sup>

Los últimos años del compositor estuvieron llenos de altibajos: el nacimiento de su hija menor; el fracaso de *Las bodas de Fígaro* en 1786; el relativo éxito de *Don Giovanni* en 1787 y *La flauta Mágica* en 1791, (esta última representa su acercamiento a la Franc-Masonería), y la muerte de su padre en ese mismo año. Todos estos sucesos serían el inicio de una serie de problemas financieros para el ahora maduro Mozart.

---

<sup>47</sup> Marcel Brion, op. cit., p. 196

<sup>48</sup> Alejandro Rojas Díaz, «De George Philipp Telemann (1681-1767) a Bohuslav Martinú (1890-1959): Tres siglos de música para flauta transversa» (Notas al programa, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014) 37

En 1790, a pesar de sus problemas de salud acepta la comisión para la que sería su última obra, una misa de *Réquiem*, encargada por un mensajero anónimo, lo cual generó una gran intriga en el compositor ya que:

[...] era raro que los aficionados se mostrasen interesados en composiciones religiosas, sobre todo de carácter tan fúnebre.<sup>49</sup>

Wolfgang Amadeus Mozart murió la noche del 4 al 5 de diciembre de 1791 y fue enterrado el 6 de diciembre en una fosa común de la cual aún se desconoce el paradero.

### **Contexto histórico**

En el año de nacimiento de Mozart (1756) comienza también la “Guerra de los siete años”, en la que el Reino de Gran Bretaña y el Reino de Francia se disputaban el dominio de las colonias en el norte del continente americano e India; en este conflicto Francia y Austria se aliaron para recuperar Silesia de las manos de Prusia.

Otro de los acontecimientos que se desarrollaron en este periodo fue el comienzo de la revolución industrial en Inglaterra, la cual décadas después llegaría a toda Europa. En este corto periodo de tiempo se generaron una enorme cantidad de cambios políticos, sociales y culturales, de una sociedad basada en la agricultura y el comercio a otra basada en la urbanización y procesos industrializados.

Inventos como las máquinas de vapor permitieron disminuir los precios de la mano de obra y aumentar la producción de mercancías; esto impulsado por el aumento y modernización de las vías de comunicación, permitiéndole a las personas acceder a una riqueza nunca vista, también dando paso a una nueva clase social llamada proletariado formada por trabajadores y obreros que carecían de medios de producción y llenaban las minas de carbón.

---

<sup>49</sup> Marcel Brion, op. cit., p. 351



Otro fenómeno de este periodo fue el movimiento cultural e intelectual de la Ilustración, denominado así por la declarada decisión de levantar a la humanidad de las tinieblas por medio de la razón. Este movimiento se esparció en todas las clases sociales, al llevar a burgueses y aristócratas a discutir sobre cuestiones científicas, filosóficas, políticas y culturales, y a buscar el mejoramiento del mundo a través del conocimiento, para dar fin al pensamiento renacentista.<sup>50</sup>

En la música, esto se tradujo en el abandono de las ideas barrocas en cuanto a su excesiva complejidad de las formas musicales, que se sustituyeron con frases más simples y formas similares a las de la música folklórica.

En la ópera se optó por argumentos más cercanos al público y la ópera italiana marcaba el ritmo de las tendencias estilísticas europeas. Esta influencia también tuvo efecto en la música sacra, que adaptó las mismas formas del melodrama.<sup>51</sup>

Esta tendencia en la ópera se debió en parte a la transformación de la ideología moral, y los ideales humanitarios se comenzaban a mostrar en el arte de este periodo. En cuanto a la famosa posición negativa de Mozart ante la flauta:

[...] La supuesta caracterización de Mozart hacia la flauta como «*un instrumento al que no puedo soportar*», que ha pasado a ser parte de la mitología de la flauta, provino de una carta de frustración a su padre tratando de finalizar las obras.<sup>52</sup> Como Andrew Porter (1980) ha observado, sus palabras han sido traducidas muy sencillamente para disgusto de la flauta misma, pero podrían referirse igualmente a la distancia por la tediosa comisión, que requería que escribiese muchas piezas para el mismo instrumento. Este pasaje pudo también haber sido una excusa para zafarse de la comisión y poderse quedar en Mannheim con su nuevo amor, Eloya Weber. [...]»<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Laura Reyes Peñaloza, «Suite en la menor TWV 55, Georg Philipp Telemann: Concierto en sol mayor K313, Wolfgang Amadeus Mozart: Concierto para flauta y cuerdas, André Jolivet» (Notas al programa, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011) 35

<sup>51</sup> Ibid., p. 36

<sup>52</sup> Mozart obtuvo la comisión el 9 de diciembre de 1777 de Ferdinand Dejean, un cirujano en la East India Company Holandesa, para componer «tres pequeños, fáciles y cortos conciertos, además de algunos cuartetos para flauta».

<sup>53</sup> Ardal Powell, op. cit., p. 116

Como hemos visto en los capítulos anteriores, fue exactamente en este periodo de tiempo que la flauta experimentó diversos cambios en cuanto a sus características de producción de sonido y manejo de la afinación, lo cual Mozart tomó en cuenta para escribir dichos conciertos para flauta.

### **Análisis musical**

Este cuarteto para flauta, violín, viola y violoncello tiene tres movimientos *Allegro*, *Adagio* y *Rondeau*.

Es de carácter transparente, con temas expuestos de manera muy clara en los que la cuerda actúa casi siempre a manera de acompañamiento. Está escrito en una tesitura muy cómoda para flauta, lo cual le permite lucirse en pasajes de mucha velocidad y no forzar los pasajes sutiles.<sup>54</sup>

### ***Allegro molto***

El primer movimiento *Allegro* está escrito en *re mayor* con compás de  $\frac{4}{4}$  y tiene forma *sonata*.

La estructura de este movimiento se muestra en la siguiente tabla, en la que se presentan: las secciones, los compases que abarcan y sus tonalidades principales.

---

<sup>54</sup> La partitura en la que me baso para hacer este análisis fue publicada por Bärenreiter-Verlag en Kassel, Alemania en 1962.

Exposición					Desarrollo	Reexposición	Coda
A	B	C	D	Puente	A y B	A B C D puente	
1-12	13-25	26-43	44-57	58-65	66-99	100 - 148	149-154
re mayor		la mayor		Oscila entre la y re	la menor	re mayor	re mayor

El primer tema del movimiento comienza de manera enérgica con un *la* de la flauta y un *re* del cello, seguido inmediatamente por octavos de la cuerda lo cual le da un gran impulso a la frase expuesta en tres periodos de cuatro compases “A”.

**A**

The image shows the first four measures of the musical score. The Flute part is marked 'Allegro' and starts with a trill (tr) on the note 'la'. The string parts (Violino, Viola, and Basso) play octaves, which are circled in red. The Flute part is also highlighted with a red box.

**22** Tema A y octavos de la cuerda; del compás 1 al 4.

En la anacrusa al compás 13 la cuerda presenta un nuevo tema de carácter más elegante en el que el cello tiene una línea muy melódica “B”, a la que se une la flauta en el compás 17 para agregar agilidad al pasaje con dieciseisavos que ascienden a un largo *re* en el compás 21, el cello refuerza la sensación conclusiva de esta frase con corcheas sueltas en el compás 24.

**B**

The image shows measures 13-16 of the musical score. The Flute, Violino, and Viola parts are highlighted with a blue box. The Flute part starts with an anacrusis (marked '13') and plays a melodic line. The Violino and Viola parts play a more elegant theme. The Basso part provides a melodic line.

**23** Tema B, de la anacrusa al compás 13 al compás 16.

Una pequeña conexión de octavos nos lleva a la siguiente frase en *la mayor* en el compás 26 con movimientos ascendentes de la flauta que insisten en la nota *mi* “C”, y octavos ligados en la cuerda que dan movimiento a la frase para llegar finalmente al salto de octava de *mi* en el compás 30.

C

24 Tema C y octavos ligados en la cuerda; del compás 26 al 29.

En el compás 33 la flauta sigue con el impulso ascendente hacia la nota *mi* de manera más agitada, con dieciseisavos a los cuales responde el cello. Desde el compás 37 comienza una progresión cuyo clímax se encuentra en el compás 41 y desciende para terminar con un trino de la flauta en la nota *la*.

En el compás 43 comienza el tema D con material que oscila entre las notas *mi* y *la* para llegar al compás 51 donde se asienta la tonalidad de *la mayor*.

25 Tema D, del compás 43 al primer tiempo del compás 51 en la tonalidad de *la mayor*.

Esta frase continúa con motivos de corcheas como arpeggios, repetidos por el violín seguidos de un **punteo** de notas largas de la flauta en el compás 58 que fluctúan de *la* a *re* para terminar con un acorde de *la Mayor* que termina con la primera sección del movimiento.

En el compás 66 comienza la segunda parte del movimiento en la tonalidad de *la menor* con motivos muy similares a la primera parte (Imagen 26).

The image shows a musical score for measures 66 to 69. The Flute part is circled in red, highlighting a melodic motif that begins with a trill. The Violino, Viola, and Basso parts provide accompaniment with rhythmic patterns.

**26** Inicio del desarrollo con material similar al tema **A**, del compás 66 al 69.

Después de dos compases de transición llegamos al compás 79 en la tonalidad de *fa mayor* (homónimo del compás 13) ahora acompañado por un largo *do* natural de la flauta, la cual hace dos comentarios, uno en *fa mayor* y otro en *sol menor* en el compás 83 y 84, para terminar con una escala cromática que llega al compás 87 en la tonalidad de *re menor*.

Esta frase termina con una escala cromática de la cuerda en el compás 98 seguida por la misma escala en la flauta para llegar a la reexposición en *re mayor* del primer tema del movimiento en el compás 100 (Imagen 27).

The image shows a musical score for measures 98 to 101. The Flute part is circled in red, highlighting a chromatic scale. The Violino, Viola, and Basso parts provide accompaniment with rhythmic patterns.

**27** Escalas cromáticas que llegan a la reexposición del tema **A**, del compás 98 al 101.

La reexposición comienza en el compás 100 con el tema **A** de manera idéntica hasta el compás 110, donde comienza un puente repitiendo los motivos para llegar al compás 114, en el que la flauta comienza una progresión cromática que termina en un acorde de *re mayor* en el compás 124.

En el compás 125 comienza nuevamente el tema **D** que oscila entre las notas *la* y *re* para llegar al compás 132 en la tonalidad de *re mayor* con la misma estructura que en el final de la primera parte del movimiento (compás 51).

En el compás 139 la flauta comienza un **punteo** que va de *re* a *sol* para finalmente presentar el *re* en diferentes octavas y obviar la tonalidad del movimiento.

La frase concluye con una cadencia que lleva a un calderón destinado a dar espacio a la *cadenza* de la flauta (Imagen 28) para terminar con una pequeña y enérgica **Coda** que finaliza el movimiento con la nota *re* en todos los instrumentos.



**28** Calderón que da espacio para la *cadenza* de la flauta, se muestra del compás 146 al 148.

## **Adagio**

El segundo movimiento *Adagio* comienza en la tonalidad de *si Menor*, relativa de *re mayor*, con compás de  $\frac{3}{4}$  y tiene forma **A B A Coda**. Este movimiento es de carácter contemplativo, la sencillez de su estructura centra la atención en el tema de la flauta.

La estructura de este movimiento se muestra en la siguiente tabla en la que se presentan; las secciones, los compases que abarcan y sus tonalidades principales.

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>Coda</b>
1 - 16	16 - 24	24 - 31	32 - 34
<i>si menor</i>	<i>re mayor</i>	<i>si menor</i>	Cadencias rotas

Este movimiento es de carácter contrastante al primero, con una melodía lírica en la flauta con la indicación de *sempre piano*, acompañada siempre por *pizzicato* en la cuerda, lo que da impulso a las frases.

El primer tema **A** de este movimiento tiene un carácter muy suave y amplio en la melodía de la flauta en la tonalidad de *si menor*, acompañado por dieciseisavos en la cuerda que marcan el paso de la frase que termina en el compás 8, e inmediatamente insiste en el tema al reexponerlo en la misma tonalidad en el compás 9 con un salto más grande en la melodía en el compás 14, esto da una sensación de mayor profundidad en el discurso y prepara la caída para dar paso a la sección central del movimiento.

### A



29 Tema A, del compás 1 al 8.

En la anacrusa al compás 17 comienza la sección central “B” en la tonalidad de *re mayor* con una línea melódica de saltos más grandes que termina en el compás 24 y retoma el tema principal por medio de una pequeña escala cromática de la flauta.

### B



30 Tema B, del compás 16 al 24.

En el compás 25 se reexpone el primer tema **A** en *si menor* con una variación en el final para iniciar una pequeña **Coda** en el compás 32 que finaliza el movimiento y se prepara para retomar la tonalidad de *re mayor* en el *Rondeau*. El segundo movimiento concluye con la indicación *attacca*.

## Coda

31 Coda, del compás 32 al 35 con la indicación de *attacca*.

## Rondeau

El tercer movimiento *Rondeau* comienza de manera ágil con dieciseisavos del violín y una juguetona línea de la flauta en *piano* en la tonalidad de *re mayor*.

Este movimiento tiene compás de  $\frac{2}{4}$  y la forma **A B A C A B A**.

La forma *Rondeau* es una forma de composición en la que se altera una sección principal o “estribillo” con otras secciones.

La estructura de este movimiento se muestra en la siguiente tabla en la que se presentan; las secciones, los compases que abarcan y sus tonalidades principales.

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A con Coda</b>
1 - 32	32 - 81	82 - 108	109 - 159	160 - 187	188 - 230	231 - 251
<i>re mayor</i>	<i>la mayor</i>	<i>re mayor</i>	<i>sol mayor</i>	<i>re mayor</i>	<i>re mayor</i>	<i>re mayor</i>

El movimiento comienza con el estribillo **A** con duración de ocho compases que es repetido en el compás 9 con el tema duplicado en el violín y con la adhesión del cello, el final del estribillo se extiende repitiéndose tres veces como puente para llegar a la sección **B**.



**A**

1

Flauto

Violino

Viola

6

The image shows a musical score for three instruments: Flauto (Flute), Violino (Violin), and Viola. The score is in 4/4 time and D major. The first system (measures 1-4) is highlighted with a red box. The Flauto part starts with a piano (p) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The Violino and Viola parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked piano (p) and 'coll' arco'. The second system (measures 5-8) is also highlighted with a red box, showing the continuation of the Flauto melody and the rhythmic accompaniment.

**32** Tema A, del compás 1 al 8.

La sección **B** comienza en el compás 33 con una pequeña introducción de 8 compases con material que no se volverá a usar en el movimiento.

En el compás 41 comienza una frase sencilla en el violín en la tonalidad de *la mayor* que será característica de esta sección (Imagen 33).

**B**

41

Flauto

Violino

47

The image shows a musical score for Flauto and Violino. The score is in 4/4 time and D major. The first system (measures 41-48) is highlighted with a blue box. The Flauto part is mostly silent, with a few notes in measures 41-42. The Violino part starts with a melodic phrase in measure 41, which is the characteristic theme of section B. The second system (measures 47-48) is also highlighted with a blue box, showing the continuation of the Violino melody and a simple accompaniment in the Flauto part.

**33** Tema característico de B, del compás 41 al 48.

Del compás 57 al 74 hay un puente que oscila entre *sol # disminuido* y *la mayor* para establecer nuevamente la tonalidad de *La Mayor* en el compás 74, donde comienza una pequeña cadencia que llega a la sección del estribillo.

En el compás 82 comienza nuevamente el estribillo **A** con una extensión de tres compases que modulan para llegar a la siguiente sección.

La sección **C** comienza en el compás 109 en la tonalidad de *sol mayor* con un tema de carácter más firme y asentado debido a la sensación de freno que da el movimiento de las cuerdas al pasar de dieciseisavos a octavos, esto enfatiza la llegada de la tonalidad de *sol mayor*, subdominante de *re mayor*.

**C**

The image shows a musical score for four instruments: Flauto, Violino, Viola, and Basso (Violoncello). The score begins at measure 109. The Flauto part has a green box around measures 109-110. The Viola part has a green box around measures 110-111. The Basso part has a green box around measures 110-111. The score is in the key of G major and 4/4 time.

**34** Inicio de la sección **C**, se muestra del compás 109 al 116.

El movimiento pausado comienza a tener más vigor en el compás 117 con una fuga del tema del salto de décima seguida una *segunda mayor* con valor de un cuarto con apoyatura (Imagen 35).

The image shows a musical score for four instruments: Flauto, Violino, Viola, and Basso (Violoncello). The score begins at measure 117. Red circles highlight specific notes in the Flauto, Violino, and Viola parts. The score is in the key of G major and 4/4 time.

**35** Fuga del motivo de salto, del compás 117 al 124.

A partir del compás 133 comienza una modulación que se mueve de manera cromática para llegar al estribillo.

En el compás 160 comienza nuevamente el estribillo **A** que finaliza con cuatro compases de preparación, para en el compás 188 presentar el tema de **B** en la voz del violín anticipando su entrada con más fuerza.

La segunda sección **B** comienza en el compás 196 con el tema característico en las voces de la flauta, violín y viola otorgándole gran fuerza a este tema.

En el compás 204 comienza un puente que oscila entre *re* y *do # disminuido* para asentarse finalmente en la tonalidad de *Re Mayor* en el compás 221.

En el compás 231 comienza nuevamente el estribillo **A** en *re mayor* que finaliza con una pequeña **Coda** con la que termina la obra (Imagen 36).

### Coda

246

Flauto

Violino

Viola

Basso (Violoncello)

**36** Coda, del compás 246 al 251.

Al terminar el análisis de esta obra, me da la impresión de ser una pieza sencilla pero muy bien construida, con una forma muy clara y temas fácilmente distinguibles con un carácter muy transparente.

En cuestión técnica no presenta retos demasiado grandes; sin embargo, pienso que la verdadera dificultad está en entender el carácter de cada movimiento, tomando en cuenta la importancia del contraste con los demás, ya que considero que es una obra muy rica en cuanto a las ideas que expone. La sencillez de su estructura no le resta valor, sino que esa sencillez es necesaria para que el carácter de cada motivo pueda ser asimilado en su totalidad.

## **LA FLAUTA EN EL PERIODO ROMÁNTICO Y LA FLAUTA BOEHM**

Aunque en los periodos expuestos anteriormente, la evolución de la flauta era lenta y no se puede distinguir con exactitud cuándo o quien la modificó, en el periodo romántico el desarrollo de la flauta moderna puede ser atribuido a un solo hombre.

### **Sobre Theobald Boehm (1794-1881)**

Pocas invenciones tan brillantes o controversiales en el diseño de un instrumento musical se pudieron haber hecho tanto como las de Theobald Boehm para la flauta en 1832 y 1847.<sup>55</sup>

Theobald Boehm era hijo de un orfebre en Munich, por lo cual desarrolló estas habilidades a una corta edad, aprendió por sí mismo a tocar la flauta de una llave con un instrumento con el sello Prosner en cada una de sus partes, y fabricó una flauta de cuatro llaves, reproduciendo un instrumento del célebre August Grenser en 1810 antes de comenzar a tomar clases con Johann Nepomuk Capeller (1776-1843).

En el libro de impresión privada titulado *Zur Erinnerung an Theobald Boehm* (*En Memoria de Theobald Boehm*), presentado por Karl Emil von Schafhüt, nieto de Boehm, cuenta sobre su abuelo:

[...] Entonces comenzó a soplar la flauta con jubiloso entusiasmo en todo su tiempo libre, no específicamente para el deleite de sus amigos y vecinos. Entre ellos estaba Johann Nepomuk Capeller, en ese tiempo flautista de la Orquesta de la Corte, quien, un día, se topó con el virtuoso en ciernes en la escalera y dijo riendo; «Tú, joven flautista, No puedo soportar tus ruidosos soplos por mucho más; ven conmigo y te mostraré como debe hacerse.»<sup>56</sup>

Boehm se volvería uno de sus más queridos discípulos, y su acelerado progreso después de dos años de práctica lo llevó a dar bien recibidos recitales. En 1812 era ya primera flauta del Teatro Real Isarthor en Munich.

---

<sup>55</sup> Ardal Powell, op. cit., p. 164

<sup>56</sup> Theobald Boehm, *The Flute and Flute Playing*, (New York: Dover Publications, 2011) 5-6 (Traducción por el autor de este trabajo)

Este progreso generó una búsqueda por mejores instrumentos, así que el entusiasmo de Boehm por mejorar la flauta se debía principalmente a las dificultades de afinación y desigualdad de tono en sus registros; Sobre esto Boehm narra:

Son ahora más de sesenta años desde que comencé a tocar con la primera flauta construida por mí. En ese tiempo yo era un proficiente orfebre y también experto en las artes mecánicas. Pronto me esforcé en hacer mejoras esenciales en las llaves, muelles y zapatillas de mi flauta; pero, a pesar de mis esfuerzos, la igualdad de tono y el perfeccionamiento de la afinación eran imposibles, porque el adecuado espaciado de los agujeros tonales requería una extensión demasiado grande de los dedos.<sup>57</sup>

Entre 1812 y 1817, haciendo uso de su conocimiento en orfebrería fabricó varias flautas para él mismo y para sus amigos, a la moda de las mejores flautas de la época.

En 1818, una gira de conciertos lo motivó para dejar la orfebrería y dedicarse por completo a la música, lo que le permitía comisionar instrumentos a otros fabricantes bajo sus propias especificaciones, aunque nunca tuvo un resultado plenamente satisfactorio.

Debido a esto, cinco años después fundó su propio taller para fabricar flautas, sobre las cuales argumentaba que había mejorado la pureza del sonido, la igualdad de timbre y facilidad de operación.

En Inglaterra, a mediados del siglo dieciocho, había pasado ya toda una generación desde la adhesión de llaves a la flauta y ahora, más que nunca, los fabricantes alemanes habían incursionado en la construcción de este instrumento, aunque no todos ellos habían dejado un testimonio de su trabajo. Entre éstos, estaba el Capitán J. C. G. Gordon, quien había diseñado una flauta de «llaves abiertas» en colaboración con Auguste Buffet pero no se sabe mucho de este diseño salvo que tenía llaves con forma de media luna en algunos orificios abiertos; esta mejora era práctica pues permitía cerrar un orificio distante del dedo utilizado, accionando la llave que cerraba otro orificio.

---

<sup>57</sup> Ibid, op. cit., p. 3

Boehm aprovechó su primera gira de conciertos como solista combinándola con un viaje de negocios para conocer los métodos industriales del manejo de metal, e ir a Inglaterra a promocionar sus flautas de ocho llaves con las cuales había recibido buenas críticas en sus conciertos.

Me fue tan bien como a cualquier flautista continental le pudo haber ido en Londres, en 1831, pero no era competencia para Nicholson en potencia de sonido, por esto me puse a trabajar en remodelar mi flauta. De no haberlo escuchado, probablemente la flauta Boehm no hubiera sido hecha.<sup>58</sup>



37 Esquema de la flauta de ocho llaves fabricada por Boehm y Greve.<sup>59</sup>



38 Flauta de ocho llaves del siglo diecinueve fabricada por Martin Freres.<sup>60</sup>

### **La flauta Boehm: 1832**

Para antes de su partida de Londres, Boehm había diseñado una flauta completamente nueva en el taller de Gerock & Wolf<sup>61</sup> quienes se apresuraron a sacarla al mercado como «La recientemente inventada flauta Boehm», este modelo de 1832 puso en la mesa drásticos avances en la mecánica y digitación, introduciendo las «llaves de anillo», sobre las que posteriormente diría que fueron adoptadas y no inventadas; estas llaves eran más efectivas para transmitir el movimiento que las propuestas por Gordon.

<sup>58</sup> Theobald Boehm, op. cit., p. 8

<sup>59</sup> Dibujo del antiguo diseño de flautas fabricadas por Boehm. Imagen extraída de: Theobald Boehm, *The Flute and Flute Playing* (Nueva York: Dover Publications, 2011) 9

<sup>60</sup> Flauta de ocho llaves fabricada por Martin Freres en París a finales del siglo diecinueve. Imagen extraída de: <http://www.oldflutes.com/french.htm> (Consultado el 21 de febrero de 2017)

<sup>61</sup> Ardal Powell, op. cit., p. 167

El mecanismo de ejes y varillas que interconectaban el mecanismo de la flauta de 1832 era muy parecido al usado en las flautas anteriores fabricadas por Boehm-Greve, pero en una forma más simple.

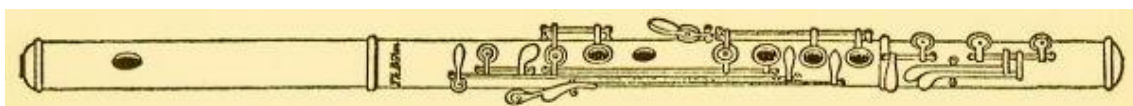
Este nuevo mecanismo eliminaba las digitaciones artificiales ya que ahora cada semitono tenía su propio orificio y cuando estaba abierto no tenía ningún orificio cerrado abajo. Además poseía un sonido más potente debido a que Boehm había hecho los orificios tonales lo más grande posible.

El taller de Boehm y Greve comenzó a fabricar las nuevas flautas, siendo Boehm mismo quien la estrenase con una serie de conciertos en Múnich en 1832, y en París y Londres en 1833 y 1834, aunque la nueva flauta fue aceptada muy lentamente.

Por otro lado, Gordon seguía determinado a hacer una flauta de características innovadoras, por lo cual Boehm le prestó su taller en Munich, el cual también usaba Greve para experimentar.

Mientras tanto, Boehm viajaba nuevamente a París y Londres; una vez que regresó a Alemania dejó a Paul Hippolyte Camus como su representante en París, tanto para la venta de instrumentos como para la negociación de manufacturas en Francia.

Camus le presentó el instrumento al fabricante francés Vincent Hypolite Godfroy quien en ese momento trabajaba junto a Louis Lot. Ellos comenzaron a producir la nueva flauta de «llaves de anillo» convirtiéndose en la primera manufactura de estos instrumentos fuera del taller de Boehm y Greve.



**39** Flauta Boehm cónica modelo 1832 mostrada en su escrito de 1847.<sup>62</sup>



**40** Flauta Boehm cónica modelo 1832 fabricada por Theobald Boehm.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Dibujo del diseño de flautas fabricadas por Boehm en 1832. Imagen extraída de: Boehm, Theobald, *The Flute and Flute-Playing* (New York: Dover Publications, 2011) 9

Después de una serie de disputas sobre el mejoramiento de la flauta Boehm por parte del fabricante Víctor Coche, quien buscaba desacreditar a Boehm por la invención de la flauta de 1832, y con la industria metalera demandándole cada vez más de su tiempo, Boehm se vio incapaz de continuar en contacto personal con su taller de Munich y, en 1839, una vez que las flautas francesas de «llaves de anillo» parecían haber ganado su reputación por sí solas, le vendió su negocio a Greve por 600 florines, cerca del valor de cuatro flautas y media.<sup>64</sup>

Uno de los primeros músicos profesionales en adoptar la flauta Boehm en Inglaterra fue John Clinton, profesor de flauta en la Real Academia de Música quien adoptó la flauta en 1841; a pesar de su entusiasmo por atraer a los demás flautistas a usarla en Inglaterra tardó mucho tiempo en lograr la aceptación del gremio. Aún así, en 1842, uno de los estudiantes de Clinton invitó al sucesor de Boehm, Rodolphe Greve, a Londres para enseñar a los artesanos de la compañía Rudall & Rose a manufacturar la flauta Boehm.

En este tiempo Boehm desarrolló problemas de salud y financieros, los que lo llevaron de vuelta en 1845 a su trabajo como músico de la corte y maestro de flauta. Fue en este tiempo cuando Boehm comenzó a estudiar acústica con su amigo Schafhäut, e inició una franca discusión con su colega y amigo John Clinton durante su visita al taller de Boehm en Munich, la cual trató de cómo podía ser mejorado su modelo de flauta de 1832.



**41 Flauta Boehm modelo 1832 fabricada por Rudall & Rose alrededor de 1845.<sup>65</sup>**

---

<sup>63</sup> Flauta Boehm modelo 1832 fabricada por Theobald Boehm en su taller de Múnich alrededor de 1840. Imagen extraída de: <http://www.oldflutes.com/boehm.htm> (Consultado el 21 de febrero de 2017)

<sup>64</sup> Ardal Powell, op. cit., p. 176

<sup>65</sup> Flauta Boehm modelo 1832 con el sello RUDALL & ROSE / LONDON, parte de la colección de Flautas, Piccolos y Pífanos del Museum of Fine Arts Boston. Imagen extraída de: <http://www.mfa.org/node/9487> (Consultado el 21 de febrero de 2017)



## La flauta Boehm: 1847

[...] Nunca fui capaz de comprender por qué, de todos los instrumentos de viento con orificios tonales y cuerpo cónico, solamente la flauta debía ser soplada por su extremo más ancho; parece mucho más natural que, con una afinación que sube y una distancia más corta de la columna de aire, el diámetro debería volverse más pequeño. He experimentado con tubos de varios cuerpos pero pronto me di cuenta de que, con experimentos exclusivamente empíricos, un resultado satisfactorio sería difícil de obtener.[...] Finalmente llamé a la ciencia en mi ayuda y dediqué dos años [1846-1847] al estudio de los principios de la acústica bajo la excelente guía de Herr Professor Dr. Carl von Schafhüt [...] Después de hacer muchos experimentos, tan precisos como era posible, terminé una flauta en la última parte de 1847, fundamentada en principios científicos, por la cual recibí el premio más alto en la Exposición Mundial, en Londres en 1851 y en París en 1855.<sup>66</sup>

Su nueva flauta tenía un cuerpo cilíndrico con una cabeza parabólica, estaba hecha de metal en lugar de madera, tenía los orificios tonales del tamaño máximo posible, y el mecanismo innovador de su flauta de 1832.

A pesar de sus estudios acústicos, Boehm explica que se basó tanto en la experimentación como en la teoría para colocar en la posición correcta los orificios tonales.

Una de las mejoras notables en su nueva flauta fueron las zapatillas, ya que los orificios tonales eran demasiado grandes para ser tapados por los dedos, por lo tanto, ahora todos los orificios eran tapados y sellados por llaves con almohadillas, estas almohadillas eran muy novedosas, ya que eran más delgadas y duras que las que se usaban en otros instrumentos de viento, y estaban montadas y atornilladas al interior de la llave.



**42 Flauta cilíndrica Boehm número 1 modelo 1847.<sup>67</sup>**

<sup>66</sup> Theobald Boehm, op. cit., p. 10

<sup>67</sup> Primer ejemplar del nuevo diseño de Boehm de 1847 con un mecanismo casi idéntico que el de su modelo de 1832. Imagen extraída de: <http://www.oldflutes.com/boehm.htm> (Consultado el 21 de febrero de 2017)



43 Flauta cilíndrica Boehm y Mendler fabricada en 1877.<sup>68</sup>

Para julio de 1847, Boehm llevó sus dos primeras flautas en un viaje a Londres, para pagar su deuda de la plástica con su amigo John Clinton en cuanto al mejoramiento de su modelo de 1832, quien quedó decepcionado con su nuevo diseño.

En su tiempo libre viajó a Francia donde a finales de julio del mismo año consiguió una patente para la flauta de cuerpo cilíndrico y cabeza parabólica. El 14 de agosto de 1847 le vendió la patente a Goedfrey y Lot por 6,000 francos.

Goedfrey y Lot reinterpretaron la flauta de Boehm para ajustarse a la fabricación en masa, poniendo los orificios tonales en línea recta y abriendo orificios en algunas llaves cerradas a manera de «llaves de anillo» para permitir una adecuada ventilación.<sup>69</sup> En Inglaterra la fabricación del nuevo modelo Boehm se logró a través de la solicitud de George Rudall a Boehm de una de sus flautas, con las especificaciones que él considerara más adecuadas, ya que no le parecían prácticas las producidas en Francia.

De vuelta en Munich, Boehm comenzó la fabricación de su nueva invención con la ayuda de sus hijos Theobald y Wilhelm. Las dos primeras flautas de este taller fueron: una para Giullio Briccialdi y otra para Sir Charles Douglas en Londres. Estos instrumentos eran el doble de caros que los producidos en Francia y sus compradores encontraban el mecanismo demasiado frágil y con necesidad de reparaciones constantes.

Estas características orillaron a Boehm a optar por la manera francesa de montar las llaves, del lado interior del instrumento y a experimentar con diferentes materiales, llegando a hacer flautas con cuerpo de metal y cabeza de madera, y viceversa.

---

<sup>68</sup> Flauta construida por Boehm and Mendler en 1877 con mecanismo al estilo francés. Fotos tomadas de una postal de la Colección Dayton C. Miller en la Librería del Congreso. Imagen extraída de: <http://www.oldflutes.com/boehm.htm> (Consultado el 21 de febrero de 2017)

<sup>69</sup> Ardal Powell, op. cit., p. 184

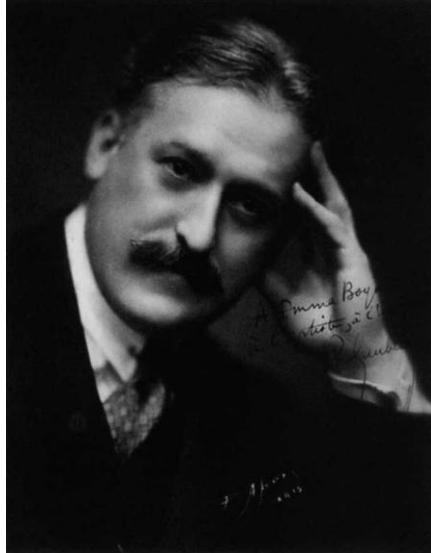
Las flautas de plata se volvieron populares en Francia a diferencia del resto del mundo, sobre lo cual Boehm explica que, debido a las cualidades sonoras más brillantes del instrumento, los flautistas tienden a «sobresoplar» causando que el sonido se vuelva áspero y duro; él estimaba que ni siquiera uno en veinte podían tener un buen sonido en la flauta de plata o la paciencia para desarrollarlo, para los cuales recomendaba un instrumento de madera.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Theobald Boehm, op. cit., p. 13.

## SONATA 3 PARA FLAUTA Y PIANO

(1933)



44 Philippe Gaubert <sup>71</sup>

### Philippe Gaubert (1879-1941)

Philippe Gaubert nació el 4 de Julio de 1879 en Cahors, Francia, al sur de París en las montañas de Cantal. Posteriormente, su familia se mudó a las afueras de París donde su padre era zapatero y su madre ama de llaves.

[...] Cuando Philippe tenía seis años de edad, acompañaría algunas veces a su madre cuando limpiaba el apartamento de Paul Taffanel (1844-1908). Taffanel le tomo cariño al muchacho y se ofreció a enseñarle a tocar la flauta. Philippe estudió flauta, solfeo y armonía con Taffanel.<sup>72</sup>

La afectuosa relación de Taffanel con el joven Gaubert fue una constante durante toda su vida y sería el factor definitivo de muchos de sus logros musicales.

---

<sup>71</sup> Fotografía anónima de Philippe Gaubert, «Colección privada». Imagen extraída de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Philippe\\_Gaubert#/media/File:Philippe\\_Gaubert.JPG](https://es.wikipedia.org/wiki/Philippe_Gaubert#/media/File:Philippe_Gaubert.JPG) (Consultado el 21 de febrero de 2017)

<sup>72</sup> Penelope Ann Peterson Fischer, «Philippe Gaubert (1879-1941): His Life and Contributions as Flutist, Editor, Teacher, Conductor and Composer» (Tesis de disertación, University of Maryland, 1982) 4 (Traducido por el autor de este trabajo)

En 1893, con trece años de edad, Gaubert entró al Conservatorio de París. Ese mismo año Taffanel entró al Conservatorio como maestro de flauta; entre los compañeros de Gaubert en la clase de Taffanel estaban flautistas importantes como Daniel y André Maquarre, Pierre Deschamps y George Barrère.

A los 15 años Gaubert ganó el Primer Premio de Flauta en el Conservatorio, compartido con Pierre Deschamps. La influencia de Taffanel en sus estudiantes era muy grande debido a su estatus musical en París. Sobre esto Barrère narra:

Taffanel era el líder de la «Sociedad del Conservatorio», formada por todos los profesores de la institución, era también primer director de la orquesta de la Grand Ópera [Gaubert tomaría después estas dos prestigiosas posiciones de dirección] y tocaba como virtuoso muy frecuentemente. Por no decir que nunca me perdía la oportunidad de escucharlo, [...] Taffanel no era solamente el mejor flautista del mundo, sino que dudo si alguien podría reemplazar su lugar. Calidad tanto como cantidad de sonido y técnica refinada eran sólo una pequeña parte de sus características como flautista. [...] Su musicalidad, su estilo particularmente, era altamente inspiracional. El odiaba el sentimentalismo barato, la expresión excesiva, el *vibrato* constante, o el sonido tembloroso, en una palabra, todos los trucos baratos, que son tan indignos como antimusicales.<sup>73</sup>

En 1901, Gaubert ocupó el puesto de primera flauta de la orquesta de la Ópera, experiencia que influyó en su estilo de composición; El compositor mantuvo este puesto hasta 1919, con la excepción de los años de 1915 a 1917 cuando sirvió en el ejército francés del que fue liberado debido a sus recurrentes infecciones pulmonares. Provocadas probablemente a la exposición a gas mostaza, este padecimiento siguió a Gaubert por el resto de su vida, y fue posiblemente la causa de su muerte en 1941.<sup>74</sup> Al regresar de la guerra, Gaubert fue nombrado *Chevalier de la Légion d'honneur* (Caballero de la legión de Honor) en 1921, por su valor en el frente.<sup>75</sup>

Taffanel veía a Gaubert como un igual, probablemente porque veía en él a su heredero musical, aunque los intereses de Gaubert iban más allá del solo estudio de la flauta. Estudió también composición y armonía con importantes

---

<sup>73</sup> Lola M. Allison, «George Barrère» *The flutist*, Vol. 3 (Febrero de 1921): 318 (citado por Penelope Ann Peterson Fischer, op. cit., p. 6)

<sup>74</sup> Harris Joseph Warthon, «A Graduate Flute Recital: Five Pieces Studied» (Tesis, University of Texas in El Paso, 1993) 28 (Traducido por el autor de este trabajo)

<sup>75</sup> Penelope Ann Peterson Fischer, op. cit., p. 16

maestros en el Conservatorio, lo que lo llevaría a ganar en 1903 el primer premio del concurso del Conservatorio de París en composición de fuga, y debido a esto, una invitación al Premio de Roma, en el cual ganaría el *Premier deuxième prix*.

Una historia interesante de la mitología de la flauta que puede ser o no cierta, es el interés que tenía Cécile Cheminade en Gaubert:

[...] una mujer veintidós años mayor que Gaubert, la cual desarrolló un interés romántico por el joven virtuoso, y en un intento por obtener su atención y posiblemente su afecto, escribió el ahora famoso *Concertino*, Op. 107 para flauta y orquesta o flauta y acompañamiento de piano. Ésta fue seleccionada para ser la pieza de concurso del Conservatorio de París en 1902 y hasta el día de hoy permanece como uno de los solos acompañados más populares de la literatura flautística.<sup>76</sup>

Gaubert continuó su carrera como flautista hasta 1923, retirándose a favor de la dirección cuando tomó el pódium como director de ambas instituciones, la Ópera de París y la *Société des Concerts du Conservatoire*. Lo anterior, simultáneo a su actividad como compositor y como profesor del Conservatorio de 1920 a 1931.

En el Conservatorio, su técnica de enseñanza era peculiarmente diferente de la de su profesor Paul Taffanel, por ser «menos rígida» y basada más bien en la demostración. Ejemplo de esto eran los ejercicios que hacía, como la reducción de una melodía a su esqueleto básico. Debido a que era un músico naturalmente talentoso, no se daba cuenta de los problemas que podían surgir en sus estudiantes y cómo solucionarlos.

Moyse, admirador de Gaubert, comenta que aprendió mucho sólo escuchando a Gaubert tocar:

[...] La maravillosa expresividad de sonido y habilidad para descubrir las intenciones del compositor eran características que los estudiantes de Gaubert buscaban imitar. El éxito en la manera de enseñar del compositor dependía de la habilidad de sus estudiantes para escuchar los detalles de su ejecución e integrarlos en su manera de tocar.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Penelope Ann Peterson Fischer, Op. cit., p. 25

<sup>77</sup> Ibid., Op. cit., p. 33

A pesar de la cantidad y calidad de sus composiciones, uno de los trabajos más sobresalientes de Gaubert fue su colaboración junto con Taffanel para escribir el *Méthode Complété de la Flûte (Método completo de la Flauta)*, que inmortalizó la escuela francesa de la flauta, influenciando a generaciones de flautistas hasta nuestros días.

Philippe Gaubert murió en París en Julio 10 de 1941, a causa de la bronquitis que lo aquejaba desde muchos años atrás.

Gaubert dejó su legado en las características de la escuela francesa, que más tarde Marcel Moyse llevaría a Estados Unidos al emigrar, en 1949.

### **Contexto histórico**

El contexto europeo de finales del siglo diecinueve y principios del veinte estuvo marcado por un contraste de sentimientos; por una parte, el optimismo a causa del final de la guerra franco-prusiana y por otro la insatisfacción y desilusión de las corrientes artísticas de fin de siglo.<sup>78</sup>

Durante este periodo, debido a las crecientes disputas políticas entre las grandes potencias industriales de la época se generó uno de los conflictos más mortíferos de la humanidad, teniendo a su alcance todos los medios para la producción masiva de armas; la Primera Guerra Mundial tuvo consecuencias muy importantes en cuanto a la constitución política e ideologías del continente europeo, reflejándose a su vez en el quehacer artístico del momento.

El siglo XIX es una época de profundas transformaciones ideológicas y estéticas que desembocaron en el nacimiento de una nueva interpretación del hecho artístico.<sup>79</sup>

En esta época, después de la independencia francesa, la nobleza de sangre se sustituyó por una nobleza económica, denominada burguesía, la cual

---

<sup>78</sup> Fabiola Margarita Solís Aguinaco, «Carl Stamitz, Philippe Gaubert, Eduardo Angulo, Richard Patterson» (Notas al programa, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014) 20

<sup>79</sup> Isabel Veloso Santamaría, «El viaje de las artes hacia la modernidad: la Francia del siglo XIX», Cauce, vol. 29 (2006): 425

relacionaba el material artístico de calidad con lo caro y ostentoso, además de apostar por valores eternos, más relacionados al pensamiento clásico. De esta manera las expresiones artísticas de la época se vieron divididas.

[...] Como nunca antes, las tendencias artísticas de mayor nivel estuvieron tan alejadas del gusto de sus contemporáneos. El divorcio entre el público y los verdaderos artistas se instaló de tal manera que gran parte de la intelectualidad renunció a su aceptación general llegando a considerar el éxito como un signo de inferioridad artística.<sup>80</sup>

En el momento en que Gaubert escribió su tercera *Sonata para flauta y piano* estaba a la mitad de sus años veinte y era ya director de la Ópera de París, en la cual tuvo muchos éxitos por sus conciertos y óperas tanto de su autoría como de contemporáneos, algunas de las cuales fueron tan bien recibidas que la orquesta aceptó darles más conciertos. En este periodo las obras de Gaubert fueron también muy bien recibidas por el público.<sup>81</sup> Uno de los momentos más significativos que Gaubert tuvo como compositor y director vino en abril de 1925 cuando dirigió su propia obra *Näïla*, un cuento oriental en tres actos basado en un poema de Maurice Lena.<sup>82</sup>

La corriente filosófica a la que Gaubert pertenecía era aún la de los Románticos franceses, que basaban su pensamiento en: la libertad del artista, regida por los sentimientos sobre la razón y la gran relación de la música con la literatura, cuyo referente era la música programática que buscaba posicionar el desarrollo de una idea, lo que nos lleva necesariamente a la ópera y a la musicalización de literatura como la poesía.

---

<sup>80</sup> Isabel Veloso Santamaría, op. cit., p. 427

<sup>81</sup> Tammara K. Phillips, «A Performance Guide to the Music for Flute and Piano by Philippe Gaubert» (Tesis, Florida State University, 2006) 59 (Traducción por el autor de este trabajo)

<sup>82</sup> Penelope Ann Peterson Fischer, op. cit., p. 63



## Análisis musical

Esta sonata para flauta y piano tiene tres movimientos *I. Allegretto (pas trop vite)*, *II. Intermède pastoral (Très modéré)* y *III. Final*. Se caracteriza por frases largas que se complementan con diferentes colores entre la flauta y el piano, temas líricos acompañados de texturas ricas y escalas vertiginosas.<sup>83</sup>

### *Allegro (pas trop vite)*

El primer movimiento *Allegretto (pas trop vite)* tiene una estructura **A B A Coda** y está escrito en *sol mayor* con compás de  $\frac{3}{8}$ .

La estructura de este movimiento se muestra en la siguiente tabla en la que se presentan; las secciones, los compases que abarcan y sus tonalidades principales, donde la letra M significa modulación.

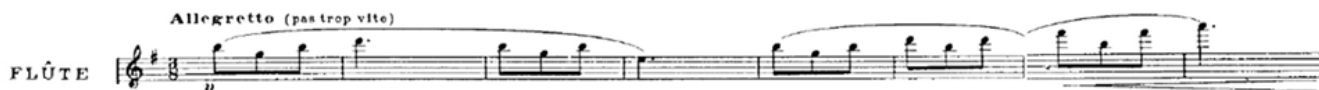
A								B			A					Coda
a	b	modulación	a	b	a	b	M	a	b	M	a	b	M	a	b	
1	9		25	33	44	52		67	94		130	140		155	163	170
-	-	17	-	-	-	-	58	-	-	116	-	-	148	-	-	-
8	16	-	32	43	51	57	-	93	115	-	139	147	-	162	169	197
sol mayor		24	sol mayor		la b mayor		66	mi b mayor		129	re b mayor	sol mayor	154	sol mayor		

La primera sección **A** del primer movimiento está formada por tres periodos de dos semifrases que se responden: La primera **a** de ocho compases presentada por la flauta que crece de manera paulatina hasta un *la* agudo, y la segunda **b** también de ocho compases de movimiento más ágil que decrece a un *sol*.

<sup>83</sup> La partitura en la que me baso para hacer este análisis fue publicada por Heugel & Cie en París, Francia en 1934.

En toda esta sección el piano permanece con dieciseisavos que le dan un impulso hacia adelante al movimiento.

**a**



**45** Tema **a**; del compás 1 al 8.

**b**



**46** Tema **b**; del compás 9 al 16.

A esta sección le sigue una serie de ocho compases que comienza en el compás 17 en la que el piano frena el movimiento anterior con bloques de acordes y la flauta hace una modulación en escalas por grados conjuntos en la tonalidad de *la b* mayor para regresar al tema del inicio (Imagen 47).

Musical score for Flute and Piano, measures 17-24. The flute part is highlighted with a red border and shows a chromatic scale modulation. The piano part is highlighted with a purple border and shows chordal blocks. Dynamics include 'cresc.' and 'dim.'.

**47** Sección modulante con bloques del **piano** y dieciseisavos de la **flauta**; del compás 17 al 24.

El segundo periodo inicia en el compás 25 con el tema de **a** el cual reexpone de manera idéntica.

En el compás 33 sigue con el tema **b** de la misma manera en que fue presentado al principio, pero con el final de la melodía relevada por el piano y con una pequeña extensión en el compás 40 de cuatro compases que frenan el movimiento y modula como preparación para presentar el tercer periodo.

En el compás 44 comienza el tema **a** ahora en *la b mayor* y cambia la textura del piano con la indicación de *pianísimo* y un movimiento menos acelerado, a esto le sigue la presentación del tema **b**.

Al igual que en el final del segundo periodo, en el final del tema **b** el movimiento melódico es sustituido por el piano, y en el compás 53 comienza un material parecido a la sección entre el primer y segundo periodo (Imagen 47) en el que la flauta hace ágiles escalas ascendentes y descendentes que modulan para llegar a la sección **B** del primer movimiento.

La sección **B** comienza en el compás 67 con la indicación dinámica de *mezzoforte très expressif y un peu moins vite*. En esta sección se hacen pequeñas variaciones del mismo tema de gran fuerza y expresividad que presenta la flauta del compás 67 al 71 “**a**” en la tonalidad de *mi b mayor*, y conserva una estructura parecida a la sucesión de dos semifrasas de la sección anterior.

**a**

Musical score for Flute, measures 67-71. The score is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat major). It begins with the tempo marking 'un peu moins vite'. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

48 Tema **a**; del compás 67 al 71.

En el compás 72 comienza nuevamente el tema **a** pero con el final extendido por cuatro compases.

El tema es repetido en el compás 80 ahora presentado por el piano, seguido de la última exposición de éste en el compás 85 presentado por la flauta con una sección modulante al final que nos lleva a un doble *forte* del tema simplificado de tres compases **b** en el compás 94 que se intercambia de la flauta al piano.

**b**

Musical score for Flute and Piano, measures 94-99. The score is in treble clef with a key signature of two flats. It shows the transition of theme 'b' from the flute to the piano. The flute part starts with a red box around measures 94-96, and the piano part starts with a red box around measures 94-99. The piano part begins with a forte dynamic (*ff*) and ends with a *rit.* and *mf* marking. A red arrow points from the flute part to the piano part at measure 94.

49 Tema **b** que se intercambia de la flauta al piano; del compás 94 al 99.

En el compás 103 comienza el tema **b** con una escala ascendente que desemboca en el material de escalas modulantes de manera vertiginosa en el compás 108, con una extensión del núcleo del tema en el registro medio del piano con la indicación *moins vite*. (Imagen 50)

The image shows a musical score for Flute and Piano. The flute part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. The score is for measures 108, 109, and 110. The flute part is marked 'moins vite' and 'pp'. The piano part is marked 'p' and 'moins vite'. A red box highlights the piano accompaniment in measures 108-110.

50 Escalas de la flauta con el núcleo del tema **b** en el piano; del compás 108 al 110.

La frase decrece en intensidad para llegar al compás 116 donde el movimiento rítmico se frena por completo y el piano sólo insinúa el tema.

En el compás 122 comienza el final de la sección **B** con el tema simplificado **b** acompañado por arpeggios del piano que se sustituyen por arpeggios de la flauta y llegan a la sección **A**.

La sección **A** comienza en el compás 130 donde se presenta nuevamente el tema **a** en el registro más agudo de la flauta de manera climática, aunque oculto por la indicación dinámica de *piano* (Imagen 51).

The image shows a musical score for Flute and Piano. The flute part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. The score is for measures 130, 131, 132, and 133. The flute part is marked 'a Tempo 1?'. The piano part is marked 'pp'. A blue box highlights the flute part in measures 130-133, and a red circle highlights the 'pp' dynamic marking in the piano part.

51 Inicio de la sección **A** con la indicación de *pianissimo* en el compás 130; se muestra del compás 130 al compás 133.

Este clímax desciende para llegar a la semifrase **b** presentada por el piano en el compás 140 que regresa a *sol mayor* en el compás 141 (Imagen 52).

**b**



**52** Comienzo del tema **b** en el compás 140, con cambio de armadura en el compás 141.

Este tema es retomado por la flauta para tomar fuerza y acelerar en el material modulante de escalas por grados conjuntos para llegar nuevamente al tema **a** en el compás 155, idéntico al del principio de la *sonata*, pero con un movimiento mucho más ágil en el piano.

El tema **b** es presentado por el piano en un cómodo *mezzoforte* en el compás 163 y frena drásticamente el movimiento con un *ritardando* y *diminuendo* en el compás 168.

En el compás 170 se expone brevemente el tema **b** en *mezzoforte* lo que da inicio a la **Coda** con la indicación de *assez lent.*

Después de la rápida exposición del tema **b** en el registro grave, la flauta asciende melódicamente acelerando por la indicación de ***animes... a Tempo 1º*** a una serie de arpeggios en tresillos de dieciseisavos que van frenando, estas concluyen con una serie de arpeggios de la flauta que terminan en un *sol* agudo y un *sol* grave del piano en el último compás, lo cual refuerza la tonalidad de *sol mayor* (Imagen 53).



**53** Final del primer movimiento, se muestra del compás 193 al 197.

El primer movimiento de esta sonata me parece extraordinaria y sencillamente construido, el compositor logró una gran cantidad de colores y texturas con muy poco material, es interesante observar el cambio de carácter en los temas que comienzan muy delicados y cantábiles para sorprender después al estar llenos de fuerza o nobleza.

Es interesante también notar el comienzo de la búsqueda de la estabilidad armónica cuando presenta el mismo material en distintas tonalidades, modulando por escalas y arpeggios para llegar a las diferentes secciones. A pesar de concluir de manera clara en *sol mayor* debido a la estructura, nos deja el campo abierto para el desarrollo de la sonata.

### ***Intermède pastoral***

El segundo movimiento *Intermède pastoral* tiene una estructura **A B AB** y está escrito en re mayor con un compás de  $\frac{4}{4}$ .

La estructura de este movimiento se muestra en la siguiente tabla en la que se presentan; las secciones, los compases que abarcan y sus tonalidades principales.

A						B					AB		
a	b	Puente	a	b1	Puente	a	abc	abc	abc	ab	aa	bb	
1	5	7 - 9	10	14	16 - 17	18	24	32	40	43	59	63	
-	-		-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
4	6		13	15		23	31	39	42	58	62	69	
<i>re mayor</i>			<i>re mayor</i>			<i>si mayor</i>	<i>si mayor</i>	<i>la b mayor</i>	<i>si mayor</i>		<i>re mayor</i>		

La primera sección **A** presenta dos periodos y medio de estructuras de dos semifrases que forman una frase completa.

En los primeros cuatro compases de este movimiento se presenta el tema **a**, de carácter muy dulce y sólidos bloques del piano como acompañamiento; a ésta

le sigue **b** que abarca los compases 5 al 8, aquí presenta la figura rítmica de arpeggios en dieciseisavos con un descanso en los tiempos débiles.

**a**

Musical score for Flute and Piano, measures 1-4. The flute part is marked "Très modère" and "mf calar", with dynamics ranging from *p* to *f*. The piano accompaniment is also marked "Très modère" and "mf".

**54** Tema **a** del segundo movimiento; del compás 1 al 4.

**b**

Musical score for Flute and Piano, measures 5-6. The flute part is marked "p" and "mf", with dynamics ranging from *p* to *mf*. The piano accompaniment is marked "p" and "cresc.".

**55** Tema **b** del segundo movimiento con descanso en los tiempos débiles; del compás 5 al 6.

Esta idea termina con un puente que finaliza con un compás de *Ritardando* en octavos.

El segundo periodo comienza en el compás 10 al insistir en el tema **a** presentándolo de manera casi idéntica que, en el principio, seguido de **b<sub>1</sub>** que abarca del compás 14 al 15 donde expone el motivo rítmico de los dieciseisavos pero descansando sólo en el último octavo del compás.

**b<sub>1</sub>**

Musical score for Flute and Piano, measures 14-15. The flute part is marked "p" and "mf", with dynamics ranging from *p* to *mf*. The piano accompaniment is marked "pp" and "f", with dynamics ranging from *pp* to *f*.

**56** Tema **b<sub>1</sub>** con descansos en el último octavo; del compás 14 al 15.

Esta idea concluye con un puente que finaliza con *ritardando* hacia el primer tiempo del compás 18 donde comienza nuevamente el tema **a** ahora expuesto por el piano en *si mayor*, el cual extiende la última célula de la melodía para hacer un acelerando marcado por la frecuencia rítmica en el compás 23 (Imagen 57).

57 Acelerando rítmico que pasa del piano a la flauta; del compás 23 al 24.

La sección **B** que comienza en el compás 24 juega con tres elementos: la figura de seisillos constante **a** que da movimiento y estabilidad, el tema de sonoridad grave **b** que presenta el piano en los compases 25 al 28 y la figura rítmica de octavo con doble puntillo y treintaidosavo del piano en el compás 29 **c** que da la sensación conclusiva de las ideas.

**a**

58 Tema **a**, motivo de seisillos de dieciseisavo; se muestra del compás 24 al 26.

**b**

59 Tema **b** presentado por el piano; del compás 25 al 28.

**c**

60 Tema conclusivo **c** presentado por el piano; del último tiempo del compás 28 al 31.



En esta sección podemos ver que siempre se mantiene el movimiento de dieciseisavos.

La flauta anuncia el tema con una escala ascendente que llega al compás 32 donde se presenta el tema **b** en el piano ahora en *la b mayor*, y en el compás 39 la flauta anuncia nuevamente el cambio de tonalidad haciendo una escala ascendente más extensa que regresa a la tonalidad de *si mayor* donde insiste en el motivo **c**.

En el compás 43 se frena súbitamente el movimiento para exponer nuevamente el tema **b** ahora por la flauta con un carácter mucho más pausado por la figura de tresillos.

En el compás 50 se comienza a fragmentar el tema **b** hasta llegar a una extensión de cuatro compases que prepara la llegada a la sección **AB** por medio de un *ritardando*.

La sección **AB** comienza en el compás 59 y reexpone el tema **a** en *re mayor*, pero con los dieciseisavos del motivo **a** en el acompañamiento de piano, lo que le da un carácter mucho más vigoroso que en el principio (Imagen 61), y en el compás 63 presenta una mezcla parecida, combinando el tema **b** en la flauta con el tema **b** en el piano (Imagen 62).

59

FLÛTE

Tempo 1º

*p calmo*

Tempo 1º

PIANO

*pp*

61 Tema **a a**; del compás 59 al 60.

63

FLÛTE

Tempo 1º

PIANO

Tempo 1º

62 Tema **b b**; compás 63.

El movimiento finaliza con motivos de treintaidosavos que descansan en los tiempos débiles que nos recuerdan a **b** y bloques de acordes del piano que frenan el movimiento y refuerzan la tonalidad.

En este movimiento podemos ver que Gaubert usa el recurso de combinar motivos para dotar de diferentes texturas a los temas que se presentan varias veces y la búsqueda del centro tonal al exponer los temas en diferentes tonalidades.

Es interesante notar el interés de Gaubert por establecer patrones rítmicos bien identificables y combinarlos para enlazar o finalizar ideas.

### **Final (Joyeux-Allegretto)**

El tercer movimiento *Final (Joyeux-Allegretto)* tiene una estructura **A B A B A**

**Coda** y está escrito en *sol mayor* con compás de  $\frac{2}{4}$ .

La estructura de este movimiento se muestra en la siguiente tabla en la que se presentan; las secciones, los compases que abarcan y sus tonalidades principales.

A						B		A						B	A		Coda	
a	b	c	a	a	a	a	a	b	c	a	c1	a	b	a	a	b		a
1	10	10	19	32	40	54	67	78	82	88	92	108	117	123	140	157	164	169
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
9	13	18	31	39	53	66	77	81	87	91	107	116	122	139	156	163	168	180
<i>sol mayor</i>			<i>si b mayor</i>	<i>la mayor</i>	<i>fa mayor</i>	<i>si menor</i>		<i>si mayor</i>		<i>fa # mayor</i>		<i>sol mayor</i>		<i>si mayor</i>	<i>re mayor</i>		<i>sol mayor</i>	

La primera sección **A** comienza con la exposición del tema **a** en la flauta que abarca cuatro compases en el registro medio y cuatro compases una octava arriba, de carácter *cantabile* y alegre, este tema es seguido en forma de *canon* por el piano a un compás de distancia.

**a**

FLÛTE

PIANO

**63** Tema **a** del tercer movimiento, seguido a un compás de distancia en el piano; del compás 1 al 5.

En el compás 10 se presentan dos temas de manera simultánea, en la flauta motivos cortos de carácter juguetón y ágil **b**, y en el piano un tema mucho más amplio y noble **c** que es relevado por la flauta en el compás 14 con un acompañamiento del piano efervescente de arpeggios en dieciseisavos.

FLÛTE

PIANO

**64** Temas **b** y **c** del tercer movimiento, presentados de manera simultánea; del compás 10 al 13.

En el compás 19 se presenta nuevamente el tema **a** en *si b mayor* el cual es presentado posteriormente por el piano en su registro más grave en el compás 27 y contrastado por la flauta en su registro más agudo en el compás 32 en *la mayor*.

Del compás 35 al 39 sigue presente el tema **a** acompañado de escalas cromáticas por cuartos para llegar a la tonalidad de *fa mayor* en el compás 40, donde regresa el tema acompañado por los arpeggios en dieciseisavos del piano, a esto le sigue una extensión del último motivo del tema **a** del compás 44 al 51 que modula a *re mayor* como preparación para la sección **B**.

La sección **B** comienza en el compás 54 con la indicación *un peu moins vite* y síncopas de cuartos en el piano que dan la sensación de angustia y crea la base para presentar el tema **a** en la tonalidad de *si menor* en el piano en el compás 56, un tema muy distinto a lo anterior, de carácter más oscuro y misterioso que es repetido después por la flauta en el compás 67, siempre con el acompañamiento de síncopas.

**a**

**65** Tema **a**; del compás 56 al 64.

El carácter oscuro es súbitamente interrumpido por los temas **b** y **c** con la indicación de **a Tempo 1º** en el compás 78 donde comienza la sección **A<sub>2</sub>** donde presenta material muy similar a la sección homónima de **A** con el tema **c** acompañado de arpeggios en dieciseisavos en el compás 82, la flauta conecta esta idea por una escala ascendente para presentar nuevamente el tema **a** en *fa # mayor* en el compás 88.

En el compás 92 comienza una progresión modulante con el tema modificado **c<sub>1</sub>** y acompañamiento de treintidosavos dándole más impulso al movimiento.

**c<sub>1</sub>**

**66** Tema **c<sub>1</sub>**; del compás 92 al 95.

Esta sección termina con una escala ascendente de la flauta en el compás 107 que desemboca en una gloriosa reexposición de **a** en *sol mayor* en la octava superior y un marcado *fortissimo* de la flauta en el compás 108.

Es interesante que esta exposición de **a**, es acompañada por figuras de síncopas cromáticas ascendentes que siguen hasta llegar al compás 112 donde se establece nuevamente el juego de canon ahora separando los temas solamente por un tiempo (Imagen 67).

67 Canon del tema **a** separado por un tiempo; del compás 112 al 115.

A este motivo le siguen los temas **b** y **c** en el compás 117 con un ligero cambio en el final de la idea para presentar nuevamente **a** en *si mayor* en el compás 123 y posteriormente en *re mayor* en el compás 127, acortando los motivos como preparación para llegar a la sección **B<sub>2</sub>** con una escala cromática.

La sección **B<sub>2</sub>** comienza en el compás 140 con las síncopas del piano, estas síncopas se acentúan con los saltos de octava del bajo en la presentación del tema **a** en el compás 142 (Imagen 68), el material de esta sección es muy similar al presentado en **B**.

68 Tema **a** acompañado con saltos de octava en el bajo; del compás 142 al 145.

En el compás 150 la flauta releva el tema con dos indicaciones: *animez un peu* y *expressif* para llegar al registro agudo y extender; a partir del compás 154, el motivo de síncopas que por el movimiento del piano se conecta a la sección **A<sub>3</sub>** (Imagen 69).

The image shows a musical score for Flute and Piano. The flute part is on the top staff, and the piano part is on the bottom staff. The score is in G major and 3/4 time. Measure 154 is marked with a dynamic of *f*. A yellow box highlights a syncopated motif in the flute part starting at measure 154, with the instruction "a Tempo!" above it. A red oval highlights a syncopated motif in the piano part starting at measure 154, with the instruction "a Tempo!" below it. The piano part has a dynamic of *f* at the beginning and *p* at the end of the highlighted section.

69 Conexión a la sección **A<sub>3</sub>** por movimiento del piano; del compás 154 al 158.

La sección **A<sub>3</sub>** comienza en el compás 157 con los temas **b** y **c** que desembocan en la última exposición **a** en el compás 164 con la indicación *Chaleureux-animez un peu*, seguido de la **Coda** en el compás 169 donde se repiten motivos de **a** y acelera hacia el final con la indicación *animez un peu* terminando en *sol mayor*.

## **CHANT DE LINOS (CANTO DE LINO)**

**(1944)**



**70 André Jolivet** <sup>84</sup>

### **André Jolivet (1905-1974)**

André Jolivet nació el 8 de agosto de 1905. Durante su infancia vivió junto con sus padres en el barrio Montmartre en París.

Aunque provenía de una familia de artistas (su padre pintor y su madre pianista); después de haber estudiado: violoncello, pintura, poesía y piano en su juventud, su formación se inclinó hacia la pedagogía. Jolivet tuvo una significativa influencia musical a partir de los conciertos de 1919 en el *Pasdeloup* de compositores impresionistas como Claude Debussy (1862-1918), Paul Dukas (1865-1935) y Maurice Ravel (1875-1937).

Después de graduarse como maestro en la *École Normale d'Instituteurs d'Auteuil*, en 1924, sirvió durante tres años en el ejército. A partir de 1927 trabajó en algunas escuelas primarias de París y fue en este año cuando los conciertos de Arnold Schönberg (1874-1951) de la Sociedad de Música Independiente lo introdujeron a la música atonal. En el periodo de 1928 a 1933, paralelo a su trabajo de pedagogía, tomó clases de armonía, contrapunto,

---

<sup>84</sup> Fotografía de André Jolivet en su estudio. Imagen extraída de: <http://www.jolivet.asso.fr/en/photo-album/composer/> (Consultado el 21 de febrero de 2017)

formas clásicas, composición y sobre todo polifonía del siglo XV y XVI con Paul Le Flem (1881-1984) en la *Schola Cantorum* de París.

Uno de los más importantes acontecimientos en la formación de Jolivet con Paul Le Flem se da en 1929 cuando éste le presenta a Edgar Varèse (1883-1965) en el concierto donde Varèse estrena su obra *Amériques (Américas)*.

Jolivet se convertiría en el único estudiante europeo de Edgar Varèse y es notable su influencia en André por sus enseñanzas en cuanto a:

[...] la concepción de masas de sonido y orquestación, en la cual la percusión tomó un papel importante sin precedente.<sup>85</sup>

Esto generó en Jolivet un interés en la exploración de nuevas posibilidades de sonido.

El producto de este periodo de aprendizaje fueron las primeras obras importantes de Jolivet, las cuales marcan el estilo de su periodo "mágico", su *Cuarteto de Cuerdas* (1934), pobremente recibido por su particular lenguaje, las *Cinco encantaciones para flauta sola* (1936), las *Cinco danzas rituales* (1939), pero sobre todo su obra *Mana* (1935), en la que afirma su individualidad por completo y cuyos seis movimientos corresponden a la serie de figuras con las que adornaba su piano, las cuales le fueron obsequiadas por Varèse.<sup>86</sup>

[...] Esta obra apunta a una de las principales preocupaciones de Jolivet: la expresividad musical de las fuerzas que regulan el mundo y la existencia metafísica de los objetos. Es un regreso a los primordiales encantatorios, poderes mágicos y propósitos de la música.<sup>87</sup>

Motivos repetidos, patrones rítmicos irregulares, efectos disonantes y ritmos sincopados eran las características de la música de Jolivet en esta época.

El interés de Oliver Messiaen (1908-1992) en *Mana* lo llevó a escribir un artículo sobre la obra y a contactar a Jolivet en 1936; esto desencadenó la fundación del grupo *Jeune France (Joven Francia)*, formado por André Jolivet

---

<sup>85</sup> *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillian Publishers Limited, 1980) s.v. «Jolivet», p. 687 (Traducción por el autor de este trabajo)

<sup>86</sup> *Ibid*, op. cit., p. 687

<sup>87</sup> *Ibid*.



(1905-1974), Oliver Messiaen (1908-1992), Daniel Lesur (1908-2002) e Yves Baudrier (1906-1988) quien escribe el «*Manifiesto*» del grupo, que se oponía a ciertas tendencias de compositores como Igor Stravinsky (1882-1971).

Yvan Nommick cita este *Manifiesto* en su artículo «El grupo 'Joven Francia': En pos de una música libre y generosa»:

Siendo las condiciones de la vida cada vez más duras, mecánicas e impersonales, la música debe aportar sin tregua a quienes la aman, su violencia espiritual y sus reacciones generosas.<sup>88</sup>

En el *Manifiesto*, evidencian su propósito de «humanizar» un arte que se había vuelto muy abstracto. René Dumesnil menciona sobre Jolivet en esta época:

[...] Pero Jolivet, también de complejión mística, ha recurrido a otros medios para alcanzar el objetivo que se propuso. Por lo pronto, alumno de Paul Le Flem, luego de Edgar Varèse, Jolivet ha querido remontar hasta las fuentes del arte sonoro: el encantamiento mágico. Así, Jolivet se volvió hacia el esoterismo.<sup>89</sup>

En los años en que se inició la Segunda Guerra Mundial, el estilo de Jolivet se volvió menos esotérico, acercándose más a lo convencional, un ejemplo de este periodo es *Las tres quejas del soldado* (1941), cuyo texto fue escrito por el mismo Jolivet basándose en su experiencia en el ejército. El estilo de Jolivet en su madurez parece producto del balance entre las ideas antagónicas de las formas clásicas de Le Flem y la iconoclasia de Varèse. Es también en este periodo cuando escribe *Chant de Linos* (1944) para flauta y piano, y su posterior versión para flauta, violín, viola, cello y arpa.<sup>90</sup>

Acorde con su perspectiva musical, el compositor:

[...] mantuvo su preocupación por la naturaleza elemental y expresión del hombre, por las fuerzas primordiales reveladas en la danza humana; esto se relaciona con su ocasional referencia al exotismo: La música hindú, los cantos árabes y las artes mágicas de los pueblos ecuatorianos.<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> Yvan Nommick, «El grupo 'Joven Francia': En pos de una música libre y generosa», *La opinión de Granada*, (8 de octubre 2006): 44

<sup>89</sup> René Dumesnil «Jóvenes músicos de Francia», *Revista Musical Chilena*, vol. 2 17-18 (1947): 29

<sup>90</sup> *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, op. cit., p. 688

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 688

Sus obras le dieron un lugar importante tanto a la flauta como a la percusión, debido a su importancia en las músicas primitivas en las que tanto se interesaba.

Jolivet recibió también diferentes premios, como el *Grand Prix musical de la Ville de Paris* en 1951, y el *Grand Prix de la critique lyrique et chorégraphique* en 1958.

En suma, el arte de Jolivet estuvo dedicado a la restauración del sentido musical antiguo, así como la expresión mágica y encantatoria de la religiosidad de las comunidades humanas.<sup>92</sup>

Jolivet reemplazó a Darius Milhaud y Jean Rivier como profesor de composición en el *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*.

Falleció el 20 de diciembre de 1974 en París a los 69 años, y está enterrado en el cementerio Montmartre de París.

### **Contexto histórico**

A finales de la época romántica, al finalizar la Segunda Guerra Mundial se comenzaron a formar los puentes que llevarían hacia la música moderna, un periodo de búsqueda de la originalidad y rompimiento con la tradición, que desembocó, hacia finales del siglo veinte, en una gran cantidad de estilos y corrientes; En cualquier caso, Gabriel Fauré (1845-1924) fue el iniciador de este proceso, a quien se le considera como un compositor espiritual debido al misticismo que desprenden sus obras.

En esta época Richard Wagner (1813-1883) era quien dominaba el panorama musical y fue solamente Fauré que se resistió a sus tendencias, al llevar sus composiciones más bien hacia el refinamiento, en lugar de a los grandes discursos.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, op. cit., p. 688

<sup>93</sup> Isabel Veloso Santamaría, op. cit., pp. 442-443

Es con Claude Debussy (1862-1918) que se entra a la modernidad musical. Específicamente, con su *Preludio a la siesta de un fauno* (1894), comienza la nueva tendencia que utilizaría nuevas formas modales y cromatismos.

Los comienzos del siglo veinte se caracterizaron por los avances tecnológicos en medicina y ciencia, la abolición de la esclavitud en los países desarrollados y más derechos para las mujeres, pero también por muchas crisis que, como hemos visto, causaron las guerras mundiales y la distribución desigual de la riqueza entre países y personas. Así pues, se generan las marcadas clases sociales.

Fue durante este periodo que se generó el conflicto bélico más grande que haya visto la humanidad, durante la Segunda Guerra Mundial los países contendientes destinaron todo su capital económico, científico y humano al conflicto. Este suceso generó un cambio en el panorama mundial y trajo consecuencias enormes como la muerte masiva de civiles y el uso de armas nucleares.

Las ideas de Jolivet y sus contemporáneos estaban situadas durante y después de este conflicto bélico que marcó definitivamente el pensamiento y la ideología artística en Francia y en el mundo. La experimentación y el desligue del romanticismo desembocaron en la búsqueda y experimentación de sonoridades que no se habían visto antes, y que provocó que se formaran corrientes tan complejas como el momento histórico en el que se situaban.<sup>94</sup>

En Jolivet esta influencia, a comparación de los compositores de su época, fue un tanto diferente, ya que en los años posteriores a la guerra se alejó de la atonalidad y llegó a un estilo más lírico y tonal, aún con las ideas en la que buscaba restaurar la significación ritual de la música.

Personalmente, me llama la atención el año en el que se escribió la obra (1944) casi al término de la guerra. *Chant de Linos* toca necesariamente el tema de la muerte.

---

<sup>94</sup> Andrea Selina Contreras Herrera, «Notas al programa» (Notas al programa, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016) 29

No podría decir con certeza que la obra sea consecuencia de las vivencias durante esos oscuros años; sin embargo, la fuerza expresiva de la misma me sugiere precisamente eso, una lamentación fúnebre de lo que Jolivet vivió en carne propia, los horrores de la guerra.

### **Análisis musical**

El *Chant de Linos* de André Jolivet es una obra emblemática del repertorio flautístico por el equilibrio que en ella se da al combinar gran destreza técnica con temas de mucha fuerza expresiva. Jolivet logra arrancar de los intérpretes toda la energía que requiere la pieza desde la escritura misma con indicaciones específicas y agógicas naturales que mantienen siempre el balance adecuado.

El título de la obra está enmarcado por un texto que actúa a manera de información para el ejecutante:

«El Canto de Lino era, en la antigua Grecia, una variedad de cantos: una lamentación fúnebre, un quejido intercalado de gritos y danzas»<sup>95</sup>

Esta sentencia nos da una imagen muy clara de las intenciones de Jolivet en esta pieza. Es una obra de carácter serio y doloroso, pero sin llegar a ser grotesco. Esta obra tiene un lenguaje en ocasiones atonal y en otras modal; sin embargo, es posible deducir la polaridad sobre notas específicas en las secciones.<sup>96</sup>

La pieza tiene compás de 4 y la indicación de mm cuarto = 80 y tiene una estructura:

**Introducción A B A<sup>1</sup> B<sup>1</sup> C D A<sup>2</sup> B<sup>2</sup> C<sup>2</sup> Coda**

---

<sup>95</sup> André Jolivet, *Chant de Linos*, (París: Alphonse Leduc, 1946) 1 (Traducido por el autor de este trabajo)

<sup>96</sup> La partitura en la que me baso para hacer este análisis fue publicada por Alphonse Leduc en París, Francia en 1946.

La estructura de esta obra se muestra en la siguiente tabla en la que se presentan; las secciones, los compases que abarcan y las notas sobre las que se desarrollan.

Introducción	A	B	A <sup>1</sup>	B <sup>1</sup>	C	D	A <sup>2</sup>	B <sup>2</sup>	C <sup>2</sup>	Coda
1 - 16	17 - 33	34 - 46	47 - 58	59 - 80	81 - 125	126 - 175	176 - 187	188 - 197	197 - 213	214 - 229
<i>sol / do # / sol</i>	<i>sol</i>	<i>la</i> <i>si</i> <i>do#</i>	<i>si #</i>	<i>mi b</i> <i>fa</i> <i>re</i>	<i>re</i> <i>do#</i> <i>fa#</i>	<i>si b</i> <i>re</i>	<i>si b</i>	<i>mi</i>	<i>re</i>	<i>re</i>

La **Introducción** está formada por tres impulsos de tres compases en los que comienza el piano con acordes sincopados en *forte* con *crescendo* a manera de campanadas que dan la entrada a un trino con acento y *dobleforte-piano* de la flauta que dan la impresión de ser gritos que terminan en intrincadas líneas descendentes.

La primera ocasión con polaridad en la nota *sol* (Imagen 71), la segunda en *do#* y la tercera en *sol*, en esta última se extiende el descenso de la flauta para llegar al compás 11.

**71** Primer impulso sobre la nota Sol; del compás 1 al primer tiempo del compás 4.

En el compás 11 el piano le da regularidad al movimiento con dieciseisavos a los que responde la flauta disminuyendo poco a poco hasta llegar al compás 14 con la indicación de ***a piacere*** donde la flauta hace una *cadenza* que descansa en un largo *fa* (Imagen 72).



72 Cadenza de la flauta con la indicación de *a piacere*; del compás 14 al 16.

La sección **A** con la indicación **Meno mosso** (*mm* cuarto=72) comienza en el compás 17 con una idea de carácter obscuro del piano que será el *ostinato* de toda la sección con la indicación de: *piano «pero no sin pesadez»*, en esta sección la flauta tiene líneas melódicas suaves y misteriosas que aumentan poco a poco en volumen e intensidad alrededor de la nota *sol*.

**A**



73 Tema **A**. Ostinato del piano sobre el que comienza la flauta; se muestra del compás 17 al 19.

El carácter contrastante de esta sección me sugiere una especie de encantamiento o invocación que termina con el *ostinato* del piano duplicado en la octava inferior.

La sección **B** comienza en el compás 34 con la indicación *acell.* (*mm* cuarto=104) y está formada por dos ágiles impulsos ascendentes que insisten en el registro agudo y descienden con la indicación de *flutterzunge*<sup>97</sup> en la flauta, la primera vez sobre la nota *la* en el compás 34 (Imagen 74) y la segunda sobre *si* en el compás 39.

<sup>97</sup> Técnica extendida de tocar la flauta en la que se modifica la emisión de aire por medio de batir rápidamente la lengua o vibrar la garganta.

## B

Flûte

PIANO

34

*accel.*

*poco rit.*

Flatt

*f*

Red.

2 Red.

74 Tema B, primer impulso sobre la nota La e indicación de *Flatt*; del compás 34 al 37.

Esta sección finaliza con dos compases donde la flauta frena la energía con un muy agitado movimiento rítmico sobre *do # grave* (Imagen 75).

Flûte

45

*p*

75 Final de la sección B; del compás 45 al 46.

La sección **A<sup>1</sup>** que comienza en el compás 47 con la indicación **a Tempo** (*mm* cuarto=72) presenta la misma estructura de una idea melódica oscura del piano a manera de *ostinato* con juegos de ritmos binarios contra ternarios, sobre lo cual la flauta lleva una línea melódica llena de tresillos de medio, esto genera mucha inestabilidad rítmica en el pasaje reforzando la idea del misticismo.

## A<sup>1</sup>

Flûte

PIANO

47

*pp*

Red.

Red.

Red.

76 Tema A1. Ostinato del piano sobre el que la flauta tiene tresillos de medio. Se muestra del compás 47 al 49.

La sección **B<sup>1</sup>** inicia en el compás 59 con la indicación **Piu mosso** (*mm* cuarto=104), esta comienza con un ascenso del piano de dieciseisavos contra tresillos seguido inmediatamente de un arrebatado motivo ascendente de la flauta sobre *mi b* que insiste en el registro agudo.

### B<sup>1</sup>

**77** Tema B1. Comienza con un impulso del piano seguido de uno de la flauta; del compás 47 al 49.

El segundo impulso comienza en el piano en el compás 62 seguido por la flauta en el compás siguiente sobre la nota *fa* que termina con un descenso con *flutterzunge*.

El tercer impulso comienza en el compás 67 con el piano y es seguido nuevamente por la flauta ahora desde el registro grave extendiéndose hasta una serie de impulsos desesperados en el compás 71 (Imagen 78), que llegan a una explosión que hace descender aparatosamente el registro de la flauta hasta un *re* grave.

**78** Impulsos de la flauta sobre *Mi b*; del compás 71 al 73.



Me parece importante destacar el uso constante de motivos ascendentes de carácter cada vez más violento, y su respectiva distensión, cuya duración siempre depende de la intensidad del pasaje que le precede. Esto es algo en lo que Jolivet parece poner especial atención, el proceso de tensión y distensión que permite el paso de una sección a otra. Entendido esto, se explica que después de un pasaje que termina tan bruscamente se tenga que construir el cuarto y más grande impulso desde el registro grave de la flauta en el compás 76 (Imagen 79), llevándolo hasta la nota más aguda de toda la obra (el *re* sobreagudo del compás 80), cuya consecuencia es la danza de la sección **C**.



**79** Último impulso de la sección **B1** sobre la nota *re*; del compás 76 al 80.

La sección **C** comienza en el compás 81 con la indicación de **Allegro** (*mm* *cuarto*=120) y está formada por periodos de cuatro compases en los que se presenta una danza en  $\frac{7}{8}$ .

En toda la sección Jolivet juega con 4 motivos principales con una agrupación de octavos que aportan riqueza rítmica.

El piano comienza en el compás 81 con una agrupación de 3, 2, 2 que mantiene como *ostinato*. (Imagen 80).



**80** Inicio de la sección **C**. Ostinato del piano con agrupación 3, 2, 2; del compás 81 al 83.

En el compás 85 la flauta expone el motivo percusivo que insiste en la repetición de la nota con la misma agrupación que caracteriza a la sección. (Imagen 81).



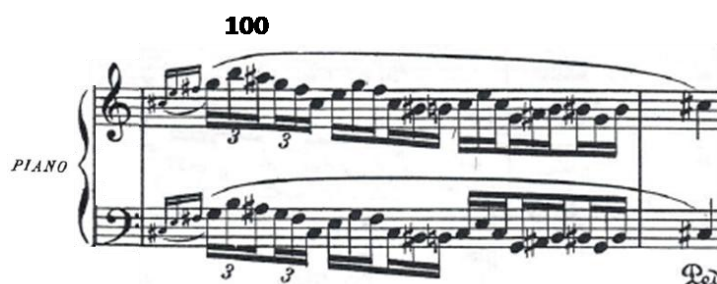
**81** Motivo característico de C presentado por la flauta; compases 85 y 86.

En el compás 93 la flauta expone el primero de cuatro impulsos de tresillos ascendentes de octavo que nos llevan a la reexposición de la danza en el compás 97 donde el piano presenta el tercer motivo de la sección, identificado por rápidas apoyaturas y que se mantiene como *ostinato* (Imagen 82).



**82** Impulsos de tresillos en el piano; compases 97 y 98.

En el compás 100 se presenta el cuarto motivo de la sección a manera de final para los periodos de 4 compases, formado por intrincadas líneas de tresillos de corchea que conectan con el siguiente compás. (Imagen 83).



**83** Motivo de tresillos de corchea; compás 100.

En el compás 105 nos topamos con un comentario de 6 compases que nos da un adelanto de los cortos y erráticos motivos rítmicos que se utilizarán en la sección **D**.

En el compás 112 se expone nuevamente la danza en  $\frac{7}{8}$  ahora con el motivo del piano duplicado a la octava y haciendo extensiones del motivo de la flauta para llegar al compás 120 donde comienzan cuatro impulsos ascendentes de tresillos de octavo, el último de ellos de gran intensidad por un largo trino con crescendo de la flauta (Imagen 84).

123

Flûte

PIANO

**84** Impulso de tresillos del piano con trino de la flauta; compases 123 y 124.

Esta sección termina con una explosión climática de la flauta en el compás 124 y 125 con los motivos del ejemplo 8.

La sección **D** comienza en el compás 126 con la indicación de **Meno mosso** ( $mm$  cuarto=108), esta sección comienza con otra danza en  $\frac{7}{8}$  de carácter más oscuro expuesta por el piano en periodos de dos compases que sirve como constante rítmica a la cual se suma la flauta con un canto caprichoso sobre la nota *re* en el compás 130, estos dos temas juntos forman el material de **a**.

128

Flûte

PIANO

130

*ben cantando*

Rec.

**85** Tema de **a**, ostinato del piano al que se une la flauta; del compás 128 al 132.

En el compás 140 comienza un diálogo entre el piano; con un contundente tresillo descendente, y la flauta; con dieciseisavos ascendentes cada vez más agudos (Imagen 86).

**140**

**86** Conversación de tresillos del piano con dieciseisavos de la flauta; del compás 140 al 142.

Este diálogo se transforma a través de una línea descendente de la flauta que nos lleva al compás 145 donde ocurre otra conversación entre un nuevo motivo expuesto por el piano “b” y las líneas descendentes de la flauta que parecen negar lo que el piano propone.

**b**

**145**

**87** Motivo **b** en el piano, seguido de líneas descendentes en la flauta; del compás 145 al 147.

Esta conversación continúa hasta llegar al compás 151 donde la flauta se une a la propuesta del piano con motivos ascendentes (Imagen 88).

**151**

**88** Imitación de la flauta del motivo **b**; compases 151 y 152.

En el compás 153 comienza una danza de nueve compases **b** en la que la flauta y el piano concuerdan y se acompañan rítmicamente con el tema propuesto por el piano terminando con un impulso de tresillos ascendentes en el compás 161.

**b**

**89** Danza del tema **b**; se muestra del compás 153 al 155.

En el compás 162 comienza nuevamente una danza en la que flauta y piano se complementan ahora sobre el primer tema de la sección “**a**”, esta danza frena poco a poco desde el compás 171 haciendo comentarios sobre las notas *la* y *si b* para terminar toda la sección central de la obra (**D**) en un *la* medio con *calderón*.

La sección **A<sup>2</sup>** comienza en el compás 176 con la marca metronómica de (*mm* cuarto=72). Esta sección es la más contrastante de la pieza por tener un carácter mucho menos agresivo y más bien reflexivo, es un momento de mucha seriedad en el que el piano abre el espacio sonoro con una melodía lenta y dolorosa, a la que la flauta se une con una línea suave y de sonoridad oscura sobre *si b*.

**A<sup>2</sup>**

**90** Inicio de la sección **A2**; del compás 156 al 159.

Esta sección tiene más estabilidad rítmica por casi siempre comenzar las frases de la flauta en el primer tiempo del compás; la grave melodía del piano da una sensación de cansancio o arrastre por el movimiento de tresillo de medio que retrasa la llegada a cada compás.

La sección **B<sup>2</sup>** comienza abruptamente en el compás 188 y expone brevemente una recopilación de los motivos y estructura de la sección **B<sup>1</sup>** llegando de la misma manera a la danza en  $\frac{7}{8}$ .

## B<sup>2</sup>

**91** Contraste de *dinámica* en el inicio del tema **B<sub>2</sub>**; se muestra del compás 186 al 188.

La sección **C<sup>2</sup>** inicia en el compás 197 con la indicación de **Allegro** (*mm* *cuarto*=120), esta sección presenta el mismo material que en la sección homónima anterior, comienza una introducción del piano desde la profundidad del registro grave y aumenta en intensidad subiendo cromáticamente. Es una danza eufórica que busca el centro tonal con fuertes impulsos ascendentes de la flauta en el compás 208.

En el compás 208 hay un comentario de dos compases de un movimiento efervescente de tresillos en la flauta y *tremolo* en el piano (Imagen 92).

**92** Movimiento de tresillos de dieciseisavo en la flauta con *tremolo* del piano; compases 208

Este material comienza nuevamente en el compás 214 alternándose constantemente entre la flauta y el piano lo cual da un gran impulso final a la obra para llegar a la **Coda**.

La **Coda** comienza en el compás 222 afirmando la polaridad de la nota *Re* con un largo trino de la flauta en el que el piano insiste con el motivo de **C** (Imagen 93), finalizando con rápidas escalas y un sencillo final en octavas que se extienden en todas las octavas.

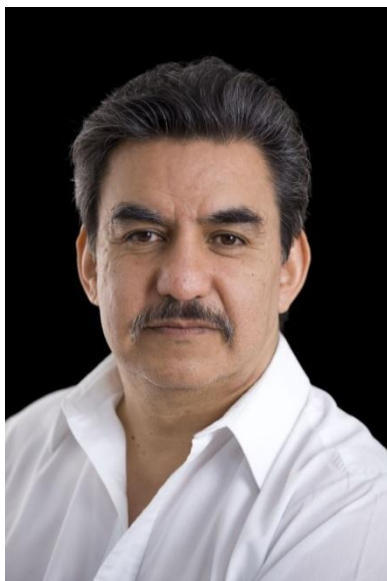
### Coda

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part (top staff) begins with a long trill on the note 'Re' (D4) starting at measure 223. The Piano part (bottom two staves) features a rhythmic motif of eighth notes, primarily on the note 'C' (C4), which is highlighted by a red rectangular box. The piano part also includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) at the beginning of the highlighted section.

**93** Inicio de la *Coda* con tema **C**; del compás 123 al 125.

## **SONATA PARA FLAUTA Y PIANO**

**(2010)**



**94 Eduardo Angulo**<sup>98</sup>

### **Eduardo Angulo (1954)**

Eduardo Angulo nació el 14 de enero de 1954 en la ciudad de Puebla, México.

Entró al Conservatorio Nacional de Música a los siete años y comenzó su formación en el violín bajo la cátedra del maestro Vladimir Vulfman.

En 1971 es seleccionado para formar parte de la *America Youth Performs* y ofrecer un concierto en el *Carnegie Hall* en Nueva York, y en 1972 en la *World Youth Symphony Orchestra* para grabar una serie de ocho conciertos para la ABC en Michigan, EUA.

En 1973 se gradúa con honores del Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México y en este mismo año se le otorga una beca por parte del gobierno de Holanda para estudiar a nivel de post-grado en el conservatorio de La Haya en las materias de: violín, bajo la cátedra de Theo Olof (1924-2012) y

---

<sup>98</sup> Fotografía tomada en Cuernavaca, México por Jorge Vértiz. Imagen extraída de: <http://www.eduardoangulo.com> (Consultado el 22 de febrero de 2017)



composición, con Peter Schat (1935-2003) y Otto Kettin (1935-2012).<sup>99</sup> Eduardo Angulo llegó a ser concertino de la orquesta de esta institución y obtuvo el Premio de Excelencia en 1975.

Su estancia en la Haya se prolongó un año más, por la constante actividad con su cuarteto con el cual realizó numerosos conciertos en Europa, principalmente en Holanda y Alemania, donde grabaron para la Radio Alemana.<sup>100</sup>

Después de este periodo regresa a México, donde se ha dedicado casi enteramente a la composición y ha producido obras de estilos muy variados incluyendo conciertos para violín, clavecín, viola, guitarra, flauta y arpa, siendo este último su favorito.<sup>101</sup>

En una conferencia el compositor remarcó que su producción musical hasta la fecha es sólo por encargo.<sup>102</sup> Su música ha sido tocada por diversas orquestas en todo el mundo, como La Orquesta de la Radio de Colonia en Alemania, la Orquesta de la Radio y Televisión Española, la Sinfónica Nacional de Panamá, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Indiana, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, la Orquesta Filarmónica de la UNAM, la Sinfonietta Bournemouth, la Orquesta Sinfónica de Xalapa, la Orquesta Sinfónica del Estado de México, la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, el Conjunto de Cámara de la Ciudad de México, la Orquesta de Cuerdas Rasgueadas de Baviera y grupos de cámara como el Cuarteto de Cuerdas de la Filarmonía de Kattowitz, y el Cuarteto de Cuerdas de Dresden.

La música del compositor poblano ha llegado a festivales internacionales como el Festival Internacional de Guitarra en Danzig, el Primer Gran Festival de la Ciudad de México, el Festival Internacional Cervantino, la XIX Semana Internacional de la Guitarra en Schweinfurt y el XVI Foro de Música Nueva en la Cd. de México.

---

<sup>99</sup> Fabiola Margarita Solís Aguinaco, op. cit., p. 40

<sup>100</sup> Miguel Ángel Villanueva, *Realismo Mágico Vol. II: Música de Cámara para flauta de Eduardo Angulo*, CD (México: Urtext Digital Classic, 2007) p. 10

<sup>101</sup> Fabiola Margarita Solís Aguinaco, op. cit., p. 40

<sup>102</sup> Comentarios de Eduardo Angulo en una conferencia el viernes 13 de enero del 2017 en el marco de las actividades del Festival Universitario Internacional de Flauta Transversa en la Facultad de Música, UNAM.

Entre los premios que ostenta el compositor está una mención honorífica en el Segundo Concurso Internacional de Composición "Alberto Ginastera" por su obra *Dos Plegarias para Guitarra y Orquesta*, y el segundo lugar en el Concurso Internacional de Composición 2003 en Schweinfurt, Alemania por su obra *Rituali*.

Es importante mencionar la colaboración del flautista mexicano Miguel Ángel Villanueva, catedrático de la UNAM, con Eduardo Angulo, ya que una importante producción de la música para flauta y orquesta, y flauta en diversos ensambles ha sido fruto de la colaboración de estos músicos mexicanos al enriquecer el repertorio flautístico nacional no sólo por medio de conciertos, sino con múltiples discos producidos por el flautista en colaboración con el compositor, además de la edición de gran parte de estas obras.

Villanueva comenta:

[...] Era la segunda referencia que tenía de este compositor, la primera fue del álbum *Música de las Américas* que incluía *Los Centinelas de Etersa* (mayo de 1993) para flautas, cuerdas, y percusiones. Teniendo en cuenta que uno de los propósitos del músico es comunicar, el lenguaje tonal y neorromántico de Angulo me pareció muy eficaz. Al final de la presentación del CD en el Anfiteatro Simón Bolívar, vi en el pasillo a Eduardo con un aire desorientado. Pensé que era un buen momento para presentarme y establecer contacto con él y, quizá trabajar juntos. El impacto que causó en mí su música me inspiraba a hablarle de «usted», pero al contestar mi saludo se reveló una persona de carácter sencillo y natural, por lo que no dudé en tutearlo.

[...] Después del éxito de su concierto para flauta,<sup>103</sup> decidí establecer con él una relación de trabajo un poco inspirada en la relación que Andrés Segovia tuvo con Manuel M. Ponce. Pensé en encargarle una serie de obras para flauta con distintas dotaciones instrumentales y para el ámbito de la música de cámara.<sup>104</sup>

Actualmente, Eduardo Angulo radica en la ciudad de Cuernavaca, México.

---

<sup>103</sup> Encargado y estrenado por Miguel Ángel Villanueva y la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México el 2 de noviembre de 2002 en el Alcázar del Castillo de Chapultepec de la Ciudad de México.

Editado por Ediciones Musicales Arte Gráfico y Sonoro, México, 2007. AGS07101.

<sup>104</sup> Miguel Ángel Villanueva, op. cit., pp. 5-6

## **Contexto histórico**

En México, la producción musical de inicios del siglo veinte siguió las tendencias románticas europeas principalmente impuestas por Manuel M. Ponce (1882-1948), que más tarde siguió el camino hacia el modernismo con exploraciones modales y politonales, aunque con el mismo manejo instrumental romántico.

Entre los compositores que entraron de lleno al modernismo con una exploración en el campo microtonal fue Julián Carrillo (1875-1965), al escribir una gran cantidad de obras con estas características y fabricar instrumentos para las mismas, especialmente guitarras, pianos y arpas con afinación microtonal.

Paralelo al desarrollo de Julián Carrillo, está situado el denominado nacionalismo, que encabezarían Candelario Huízar (1883-1970), con un estilo nacionalista de polirritmias y uso de temas folclóricos pero sin utilizar temas textuales de música popular; Carlos Chávez (1899-1978), quien encabezaba el movimiento nacionalista y fundador de instituciones tan importantes como la Orquesta Nacional de México y el Instituto Nacional de Bellas Artes; y Silvestre Revueltas (1899-1940), prodigio del violín y con un estilo característico diferente al de sus contemporáneos nacionalistas.

Destacan también en este periodo, Blas Galindo (1910-1993) y José Pablo Moncayo (1912-1958), quienes inmortalizaron su música mediante la utilización de temas tradicionales mexicanos. Este desarrollo nacionalista tuvo el mismo carácter en el muralismo con exponentes como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

Uno de los compositores con más influencia en el siglo veinte es Mario Lavista (1943), cuya obra es reconocida en el mundo de la música de concierto en toda América y Europa, él dio continuidad a las formas de enseñanza creada por Carlos Chávez en su Taller de Composición en el Conservatorio Nacional de Música, que posteriormente se llevaría a la Escuela Superior de Música,

contribuyendo con la formación de muchos de los compositores mexicanos de nuestra generación.<sup>105</sup>

[...] Para mí, la música es una expresión para divertirse y entretenerse; como decía sabiamente la maestra Alicia Urreta: la música es un juego en serio, con lo cual estoy totalmente de acuerdo. [...] la música últimamente ha pecado de sobreintelectualización y ha olvidado un poco la parte emocional. Me interesa sobremanera la parte emocional, además de que siento que con la música tonal puedo expresarme mejor. Ese tipo de música es donde me siento más en casa; no es por moda, ni por llevar la contraria, simplemente es la música que siento que nace de mí y que, creo, es verdaderamente auténtica. Yo me saco las entrañas y las pongo sobre la mesa, y eso es lo que escribo.<sup>106</sup>

### **Análisis musical**

La Sonata para flauta y piano de Eduardo Angulo terminada en el año 2010 es una obra llena de temas de carácter muy variado y claramente identificables; generalmente enlazados por puentes con material similar.

Una de las razones por la cual esta obra me parece interesante es por los contrastes de sonoridad en las diferentes secciones; la riqueza rítmica que poseen los pasajes ágiles, que de cierta forma evocan imágenes que me parecen familiares; contrastan con momentos sutiles que dan gran libertad expresiva a los exponentes. Esta riqueza de carácter de los temas no sólo contrasta, sino que en ocasiones combina los temas para crear colores nuevos.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Música clásica de México, 2017, [https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_cl%C3%A1sica\\_de\\_M%C3%A9xico](https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_cl%C3%A1sica_de_M%C3%A9xico) (consultado el 29 de enero de 2017).

<sup>106</sup> Ángel Vargas, «El compositor Eduardo Angulo festeja el Día del Niño con un estreno», *La Jornada*, Sección Cultura, (2 Mayo de 2010)

<sup>107</sup> La partitura en la que me baso para hacer este análisis fue publicada por Ediciones Musicales Arte Gráfico y Sonoro, en México en el año 2010.

## *Allegro assai*

Este movimiento se caracteriza por la combinación de tres elementos; el tema **A**, el tema **B**, y los puentes de material similar que conectan estas ideas y secciones.

En este movimiento no se puede identificar un lenguaje tonal; sin embargo, parece tener un movimiento armónico en ocasiones atonal y en otras por cromatismos.

El movimiento comienza con compás de  $\frac{4}{4}$ , indicación de mm cuarto= 132 y tiene forma *sonata* con algunas variaciones.

La estructura de este movimiento se muestra en la siguiente tabla en la que se presentan; las secciones, los compases que abarcan y las notas sobre las que se desarrollan.

Intro	A			B			Desarrollo				Coda							
	a1	Puente		Conversación	Con puentes de piano			Conversación	a3	a4	Puente		Conversación	a4	a1	Recopilación de Puentes		
		a2	a3		b1	b1	a2				a1	b1						
1 - 5	6 - 10	11 - 18	19 - 26	Conversación	46	58	72	Conversación	93	100	110	120	Conversación	144	152	157		
	-	-	-		-	-	-		-	-	-	-		-	-	-	-	-
	10	18	26		57	71	81		99	109	19	127		151	156	171		
re b - la	fa #	do - lab	do - lab	27 - 45	do	re	do	82 - 92	sol b	re	lab	lab	128 - 143	re	fa	la b - la		

Este movimiento comienza con una Introducción de 5 compases en la que se recopilan todas las características de todos los temas del movimiento y concluye con un *flutterzunge* (*Flatt.*) de la flauta con *diminuendo*.

## Introducción

Allegro assai  $\text{♩} = 132$

FLAUTA

PIANO

**95** Inicio de la Introducción; se muestran los compases 1 y 2.

A la introducción le sigue la sección **A**, que comienza con el tema **a1** en el compás 6, que da un carácter juguetón por comenzar el tema de octavos con una apoyatura de la flauta al segundo tiempo.

**a1**

FLAUTA

PIANO

**96** Tema **a1** de octavos con apoyatura; se muestra del compás 6 al 9.

En el compás 11 comienza el tema **a2** con un movimiento más acelerado por los dieciseisavos del piano, con notas largas que van siempre al siguiente compás en la flauta.

**a2**

FLAUTA

PIANO

**97** Inicio del tema **a2** con dieciseisavos del piano; se muestra del compás 11 al primer tiempo del compás 14.

En el compás 15 comienza un puente de transición con material de dieciseisavos que ascienden hasta un *do* sobreagudo en la flauta y decrecen para llegar al tema **a3** en el compás 19.

El tema **a3** se caracteriza por el movimiento de octavo con puntillo y dieciseisavo (Imagen 98) y el acompañamiento de octavos cortos del piano. Este tema termina en un *do* sobreagudo en el compás 26.

### a3

The image shows a musical score for Flute and Piano. The flute part is in the upper staff, marked 'marcato' and 'mf'. The piano part is in the lower staff, marked 'mp'. The score covers measures 19 to 26. Red circles highlight specific rhythmic motifs in both parts, which are characteristic of theme 'a3'. The flute part features a sequence of eighth notes with a dotted eighth note, and the piano part features a sequence of eighth notes.

**98** Tema **a3** con motivos rítmicos característicos; se muestra del compás 19 al primer tiempo del compás 23.

En el compás 27 comienza una conversación entre la flauta y el piano en el que se contrasta por pequeños motivos rítmicos y concluye con la reexposición de la **introducción** dando fin a la sección **A** en el compás 45.

La sección **B** comienza en el compás 46 con el tema **b1** sobre la nota *do*, de carácter más tranquilo cuya característica son las *sincopas* con apoyaturas en la voz de la flauta que dan inestabilidad a la línea ascendente por figuras de cuartos, acompañada de octavos con *staccato* en el piano.

### b1

The image shows a musical score for Flute and Piano. The flute part is in the upper staff, marked 'mp'. The piano part is in the lower staff, marked 'leggero' and 'P'. The score covers measures 46 to 50. A blue box highlights measures 46-50. Red circles highlight specific rhythmic motifs in the flute part, which are characteristic of theme 'b1'. The flute part features a sequence of quarter notes with syncopation and accents, and the piano part features a sequence of eighth notes with staccato articulation.

**99** Tema **b1**, motivos de sincopas con apoyatura; se muestra del compás 46 al primer tiempo del compás 50.

A este tema le sigue un puente de cuatro compases liderado por el piano con un tema muy contrastante armónicamente en los compases 54 y 55 con la indicación de *Expresivo* (Imagen 100).

**54**

FLAUTA

PIANO

*mp*

*Expr.*

**100** Puente del piano con material contrastante y la indicación de *expresivo*.

En el compás 58 comienza nuevamente el tema **b1** sobre la nota *re*, al que responde el piano en el compás 66 con el material contrastante, esta vez el puente decrece en intensidad para conectar con la presentación del tema **a2** en el compás 72.

El tema **a2** concluye en el compás 81 para iniciar una conversación con motivos rítmicos entre la flauta y el piano. Esta conversación se transforma en una subida cromática (Imagen 101) para llegar a una presentación del tema **a3** en el compás 93.

**88**

FLAUTA

PIANO

*mp*

**101** Subida cromática por escalones; del compás 88 al primer tiempo del compás 90.

La breve presentación de **a3** conecta con la presentación del tema **a4** en el compás 100 donde comienza la sección del **Desarrollo**.

El tema **a4** es una variación del tema **a2** más ágil; se caracteriza por los saltos de dieciseisavos que dan mucho ímpetu al movimiento (Imagen 102).



a4

FLAUTA

PIANO

101

*mf*

102 Núcleo del tema a4; compases 101 y 102.

En el compás 109 comienza súbitamente el tema a1 sobre la nota *la b* que termina en un puente en el cual decrece la energía del pasaje con un *diminuendo* y dieciseisavos ligados (Imagen 103).

FLAUTA

PIANO

118

rit.

103 Motivo conclusivo de a1; del compás 118 al 119.

En el compás 120 comienza el tema b1 sobre la nota *la b* que nos lleva a otra conversación de motivos rítmicos entre la flauta y el piano en el compás 128 que asciende cromáticamente para llegar a la última sección del movimiento.

La **Coda** comienza en el compás 144 con el tema a4 lo que da un movimiento muy enérgico a la última sección de la obra. En el compás 152 comienza el tema a1 sobre la nota *la b* que nos conduce al compás 157 donde comienza una recopilación del material rítmico de las conversaciones entre la flauta y el piano que finalizan el movimiento sobre la nota *la*.

## Grave

La riqueza de este movimiento se encuentra el contraste entre el material **A** y **B**, de características muy diferentes; y de su combinación para crear una sonoridad distinta.

Este movimiento comienza con compás de  $\frac{4}{4}$ , indicación de mm cuarto= 44 y tiene forma **A B AB Coda**.

La estructura de este movimiento se muestra en la siguiente tabla en la que se presentan; las secciones, los compases que abarcan y las notas sobre las que se desarrollan.

A					B	AB	Coda	
a	b	Puente	b	a				
1 - 24	25 - 37	38 - 43	44 - 53	54 - 76	77 - 147	148 - 188	189 - 200	201 - 219
La	Fa #	Cromático	Mi	La	Re	Sol	Re	La

El movimiento comienza con la sección **A** con el tema **a1** de carácter romántico presentado por el piano y repetido en el compás 5.

### a1

The image shows a musical score for Flute and Piano. The tempo is marked 'Grave' with a quarter note equal to 44 (♩ = 44). The piano part is highlighted with an orange box, showing the first four measures of the piece. The piano part begins with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, marked 'mp'.

**104** Tema **a1** presentado por el piano; del compás 1 al 4.

A este tema le sigue **a2** en el compás 9 que actúa como complemento de la frase propuesta, en el que piano tiene una melodía escondida en su movimiento de dieciseisavos y acompañada por una amplia línea en el registro agudo de la flauta.

a2

105 Tema a2 presentado por flauta y piano; del compás 9 al 12.

En el compás 17 comienza nuevamente el tema a1 al que la flauta se une haciendo un *canon* a un tiempo de distancia del piano (Imagen 106).

106 Canon del tema a1; se muestra del compás 17 al 20.

La sección b comienza en el compás 25 con un tema más enérgico por el movimiento de dieciseisavos del piano, en el que la flauta tiene una melodía con notas largas *sincopadas* sobre la nota *fa#*.

107 Tema b con dieciseisavos del piano; del compás 25 al 28.

En el compás 38 comienza un puente con material cromático que nos lleva nuevamente al tema b en el compás 45 sobre la nota *mi*.

El tema **a1** regresa en el compás 54 con el *canon* a un tiempo de distancia entre la flauta y el piano, cuyo final conecta con el tema **a2** en el compás 62.

En la sección entre los compases 71 y 76 se encuentra un puente con material de **a1** en el piano, sobre el cual la flauta tiene motivos que ascienden cromáticamente con gran velocidad y fuerza (Imagen 108), hasta un *do* sobreagudo, que desciende para llegar a la siguiente sección.

## Puente

**108** Inicio del puente con tresillos ascendentes; se muestra del compás 70 al 73.

La sección **B** comienza en el compás 77 con un largo *re* con la indicación de *Flatt.* en la flauta y constantes tresillos de octavo en el piano.

En esta sección de carácter más enérgico el compositor juega con cuatro elementos que dan impulso a dos grandes frases ascendentes. Estos elementos son: el tema percusivo sobre una sola nota en la flauta (Imagen 109), los cuartos ascendentes con *Flatt.* (Imagen 110), el tema de la flauta que recuerda a un "llamado" (Imagen 111), y los tresillos de octavo ascendentes (Imagen 112).

**110** Motivo de nota repetida.

**109** Motivo de "llamado"; compás 103 y 104.

**112** Motivo de cuartos con *Flatt.*; compás 101.

**111** Motivo de tresillos de octavo; compás 113 y 114.

Esta sección está formada por dos grandes impulsos que ascienden de manera cromática; el primero a partir del compás 77 sobre la nota *re*, y el segundo en el compás 148 sobre la nota *sol*.

En el compás 188 el efervescente movimiento frena de manera súbita con un compás de silencio con calderón (Imagen 113).

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part (FLAUTA) is written on a treble clef staff, and the Piano part (PIANO) is written on a grand staff (treble and bass clefs). The score covers measures 186 to 188. In measure 188, both instruments have a whole rest, indicating a moment of silence with a caesura. A red circle highlights this measure.

**113** Silencio con calderón; se muestra del compás 186 al 188.

Este silencio sirve de introducción para la sección **AB** en el compás 189 donde regresa el tema **a1** presentado nuevamente a manera de *canon*, combinando la melodía del tema **a1** con los motivos rítmicos de la sección **B**.

En el compás 201 se reexpone el tema **a2** que concluye con un trino sobre la nota *re* y da paso a la **Coda**. Que frena poco a poco el movimiento y termina en *la Menor*.

### ***Allegro malandrín***

Este movimiento tiene en general una forma *Rondeau* en la que se presentan diferentes temas alternándose siempre con un estribillo en la voz del piano.

El movimiento comienza con compás de  $\frac{4}{4}$  con una indicación de mm cuarto=126.

La estructura de este movimiento se muestra en la siguiente tabla en la que se presentan; las secciones, los compases que abarcan y las notas sobre las que se desarrollan.

A	B	A	C	A	D	A	B	A	Adagio	C	A	a4	Coda	Intro
3	16	25	45	55	65	74	85	93	100	107	117	127	139	
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	155
15	24	42	54	64	73	84	92	99	106	116	126	138	154	-
re	Cromático	re	fa#	re	re	re	Cromático	re	re fa#	mib	si	si re	fa# sol	156

El movimiento comienza con un acorde de *la mayor* en el piano en el primer compás, que por medio de una pequeña escala da inicio al tema característico de **A** en el compás 3, el cual se presenta siempre en el piano, y al que se une la flauta en el compás 7.

### A

**114** Primera presentación del tema **A**; acompañado por la flauta, del compás 6 al 10.

Sobre este tema la flauta escala de manera ascendente para llegar a un *fa #* en el compás 15, nota con la cual comienza el tema **B** en el compás 16, este tema da la sensación de apertura y libertad por nunca caer en el primer tiempo del compás, en él la flauta puede cantar con libertad en el registro agudo

### B

**115** Tema **B**; del compás 16 al 18.

El tema **B** desciende en registro, pero asciende cromáticamente para concluir con el mismo acorde de *la mayor* del principio del movimiento en el compás 23.

En el compás 25 comienza nuevamente el tema **A**, ahora acompañado desde el principio por la flauta, asintiendo a las figuras rítmicas del piano (Imagen 116).

**116** Inicio de la sección **A** acompañada por octavos de la flauta; del compás 25 al 27.

La exposición de este tema concluye con una serie de intentos de la flauta que insisten en saltos de octavos hacia el registro agudo en el compás 38 y 39, que se convierten en un lento ascenso con *ritardando* a un pícaro comentario de dos compases de motivos cortos en el que coinciden ambos instrumentos en los compases 43 y 44 (Imagen 117).

**117** Comentario de dos compases; compases 43 y 44.

En el compás 45 comienza el tema **C** de carácter muy enérgico en el cual la flauta va siempre avanzando al siguiente compás y subiendo de registro; la característica de este tema se encuentra en los trinos que abarcan casi todo el compás.

C



118 Tema C con largos trinos de la flauta; se muestra del compás 45 al 47.

En el compás 55 comienza nuevamente el tema A en el que la flauta acompaña los contratiempos rítmicos del piano. Este tema concluye con una serie de arpeggios que ascienden en la flauta y se transforman en breves motivos rítmicos sobre la nota *re*, a los que responde el piano.

El tema D comienza en el compás 65 con un motivo muy identificable de un largo *re* con la indicación de *Nota eólica*<sup>108</sup>.

D



119 Tema D con la indicación de *Nota eólica*; compases 65 y 66.

A este corto motivo le sigue nuevamente la exposición de A en el compás 74, esta vez acompañado por una melodía llena de síncopas en la flauta lo que le da un carácter improvisado a la sección (Imagen 120).



120 Tema A, acompañado por una melodía sincopada en la flauta; se muestra del compás 73 al 75.

<sup>108</sup> Técnica extendida de la flauta en la que la proporción de aire es mayor que la de sonido, lo cual da como resultado un sonido “airoso”.



El movimiento de este tema frena poco a poco hasta llegar a una serie de tresillos de octavo que sirven como puente para conectar con el tema **B** en el compás 85, que asciende cromáticamente para llegar a la nota *Re*.

En el compás 93 aparece brevemente el tema **A** que nos conduce a la sección más contrastante del movimiento.

La sección **Adagio** comienza con un *clúster* del piano que genera una sonoridad oscura sobre la cual la flauta tiene una melodía lenta en su registro medio y grave en el compás 101, que da la sensación de inestabilidad moviéndose sobre las notas *re* y *fa#*, la cual imita el piano a un compás de distancia (Imagen 121), para terminar con un *ritardando*.

### Adagio

121 *Adagio* con imitación del piano; se muestra del compás 101 al 103.

A partir del compás 107 comienza la parte final del movimiento con la presentación del tema **C** que asciende insistiendo en la nota *mi b*.

En el compás 117 comienza nuevamente el tema **A** con el motivo de la flauta del principio del movimiento, este tema es interrumpido súbitamente por un “recuerdo” del primer movimiento con la presentación de **a4** sobre la nota *si* en el compás 127.

### a4

122 Tema **a4**; se muestran los compases 127 y 128.

El tema **a4** insiste nuevamente en el compás 135 sobre la nota *re*.

La **Coda** aparece de manera repentina en el compás 139 con una recopilación de las características de los temas presentados de manera muy enérgica y decrece en intensidad hasta una serie de cortos motivos rítmicos sobre la nota *Sol* a los cuales responde el piano.

La sonata concluye con la misma **Introducción** del principio del primer movimiento terminando en la nota *sol*.

154 *Poco piu mosso* (♩ = 138)  
FLAUTA *Normal*  
PIANO *ff*  
8<sup>va</sup>

**123** Reexposición de la Introducción del primer movimiento y final en sol; se muestra del compás 154 al 156.

## CONCLUSIONES

Retomando la idea planteada en la introducción de este escrito sobre complementar la práctica musical con la mayor cantidad de información posible, puedo concluir que:

1.- El conocimiento adquirido durante el proceso de búsqueda bibliográfica de las obras aquí expuestas me ha abierto nuevas puertas en cuanto a la toma de decisiones musicales y emocionales, fortaleciendo mi relación con el ejercicio musical.

2.- La información contenida en el presente escrito y las notas al programa de mano buscan hacernos sentir más cómodos, cercanos al compositor, su entorno y sus ideas.

3.- Tengo ahora más claro que las ideas de los artistas, en este caso los compositores, no son aisladas y responden siempre a un contexto histórico, social y también a los acontecimientos en la vida de los mismos:

En el caso de Mozart: la influencia de su padre y sus viajes a su cortísima edad; para Vivaldi: la efervescente vida musical veneciana y su relación con las jóvenes del *Ospedale della Pietá*; para Boehm: su frustración en cuanto a las limitaciones de su instrumento y sus altibajos empresariales; en Gaubert: por la enorme influencia de Paul Taffanel siguiendo sus pasos como de una figura paterna; en el caso de Jolivet: al responder a su fascinación por el esoterismo en las culturas primitivas; y Angulo: quien responde a las tendencias artísticas de México sobre todo en la literatura.

Ahora entiendo que no hay una regla que defina el contenido artístico de las épocas ni de una corriente, más bien este contenido puede provenir de cualquier lugar, con cualquier motivo, pareciendo a veces, producto de la suerte histórica.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ANGULO, Eduardo. *Sonata para flauta y piano*. México: Ediciones Musicales Arte Gráfico y Sonoro, 2010.
- BOEHM, Theobald. *The Flute and Flute Playing*. New York: Dover Publications, 2011.
- BRION, Marcel. *Mozart*. Barcelona: Ediciones B, 2006.
- CÁRDENAS, Sergio Ismael. *Amores Idos, Inconclusos*. Querétaro: Calygramma, 2013.
- CONTRERAS HERRERA, Andrea Selina. «Notas al programa». Notas al programa, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- DE LA GUARDIA, Ernesto. *Mozart: Su vida y su obra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.
- DOWNS, Philip. *La música clásica: La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: W. W. Norton & Company, 1992.
- DUMESNIL, René. «Jóvenes músicos de Francia». *Revista Musical Chilena*, vol. 2, núm. 17-18. (enero 1947):28-30.  
<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11289/11628> (Fecha de consulta: 20 de enero de 2017)
- FISCHER, Penelope Ann Peterson. «Philippe Gaubert (1879-1941): His Life and Contributions as Flutist, Editor, Teacher, Conductor and Composer». Tesis de disertación, University of Maryland, 1982.
- GAUBERT, Philippe. *3<sup>e</sup> Sonate pour Flûte et Piano*. París: Heugel & Cie, 1934.
- GROVE, *Dictionary of Music and Musicians*. s.v. «Jolivet». Londres: Macmillian Publishers Limited, 1980.
- HOTTETERRE, Jacques Martin. *Méthodes & Traités 10, Série 1, Flûte traversière, vol. 1, Principes de la flute traversière, ou de la de la flute a bec, ou flute douce, et du hautbois*. Courlay: Imprimerie Jadault, 2003.
- JOLIVET, André. *Chant de Linos*. París: Alphonse Leduc, 1946.
- KOLNEDER, Walter. *Antonio Vivaldi: His life and Work*. Londres: Faber and Faber Limited, 1970.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *Quartett in D für Flöte, Violine, Viola und Violoncello*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1962.

NOMMICK, Yvann. «El grupo 'Joven Francia': En pos de una música libre y generosa». *La opinión de Granada*. (8 de octubre 2006): 44.  
[http://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf130316124910\\_137.pdf](http://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf130316124910_137.pdf) (Fecha de consulta: 20 de enero de 2017)

PHILLIPS, Tammara K. «A Performance Guide to the Music for Flute and Piano by Philippe Gaubert». Tesis, Florida State University, 2006.

PINCHERLE, Marc. *Vivaldi: Genius of the Baroque*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1962.

POWELL, Ardal. *The Flute* «Yale Musical Instrument Series». New Heaven: Yale University Press, 2002.

QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Londres: Faber & Faber, 1985.

REYES PEÑALOZA, Laura. «Suite en *La Menor* TWV 55, George Philipp Telemann : Concierto en *Sol Mayor* K313, Wolfgang Amadeus Mozart : Concierto para flauta y cuerdas, André Jolivet». Notas al programa, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

ROJAS DÍAZ, Alejandro. «De George Philipp Telemann (1681-1767) a Bohuslav Martinů (1890-1959): Tres siglos de música para flauta transversa». Notas al programa, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

ROSELLI, John. *Vida de Mozart*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

SOLÍS AGUINACO, Fabiola Margarita. «Carl Stamitz, Philippe Gaubert, Eduardo Angulo, Richard Patterson». Notas al programa, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

SOLUM, John. *The Early Flute*. «Early Music Series» 15. Oxford: Oxford University Press, 1992.

VARGAS, Ángel. «El compositor Eduardo Angulo festeja el Día del Niño con un estreno». *La Jornada*, Sec. Cultura, 2 Mayo de 2010.

VELOSO SANTAMARÍA, Isabel. «El viaje de las artes hacia la modernidad: la Francia del siglo XIX». *Cauce*, vol. 29 (2006): 425-445.  
[http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce29/cauce29\\_21.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce29/cauce29_21.pdf) (Fecha de consulta: 29 de enero de 2017)

VILLANUEVA, Miguel Ángel. *Realismo Mágico Vol. II: Música de Cámara para flauta de Eduardo Angulo*. CD. México: Urtext Digital Classic, 2007.

VIVALDI, Antonio Lucio. *Flautino Concerto in C Major*. Munich: G. Henle – Verlag, 2000.

WARTHON, Harris Joseph. «A Graduate Flute Recital: Five Pieces Studied». Tesis, University of Texas in El Paso, 1993.

WHITE, Mickey. *Antonio Vivaldi: A Life in Documents*. Florencia: Casa Editrice Leo S. Olschki, 2013.

WIKIPEDIA. «Música clásica de México».  
[https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_cl%C3%A1sica\\_de\\_M%C3%A9xico](https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_cl%C3%A1sica_de_M%C3%A9xico)  
(Fecha de consulta: 29 de enero de 2017).

## **PROGRAMA DE MANO**

*Concierto para piccolo en do mayor*  
(1728-29)

Antonio Lucio Vivaldi  
(1678-1741)

Este concierto para *flautino* y cuerda es un claro reflejo, no solamente de la esencia de Vivaldi, sino del entorno cultural italiano. Venecia, donde Vivaldi residía, era una poderosa capital cultural en el mediterráneo, en la cual había una competencia constante por mostrar a los artistas de vanguardia de Europa.

Este concierto, de estructura sencilla en el cual se alternan secciones de *Tutti* con brillantes solos de piccolo, se justifica a sí mismo si tomamos en cuenta que Vivaldi componía estos conciertos para la orquesta del *Ospedale della Pietá* que eran generalmente tocados en actos oficiales de funcionarios extranjeros y conciertos dominicales para turistas de toda Europa, en los cuales se trataba de mostrar el gran nivel musical de las jóvenes huérfanas en estas instituciones.

El primer y tercer movimiento de este concierto tienen una estructura de *Ritornello* en la que se alterna un estribillo tocado por la orquesta con la parte solista que va adquiriendo cada vez mayor importancia, a manera de *concerto grosso* pero con solista. El segundo movimiento se divide en dos partes; la primera en la que presenta el tema y la segunda con un movimiento más acelerado en el que lo desarrolla.

*Cuarteto para flauta en Re Mayor*  
(1777)

Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756-1791)

El periodo en el que Mozart escribió este cuarteto fue una época de cambio en muchos sentidos, no solamente estaba en medio del cambio ideológico en las humanidades y artes que trajo consigo la ilustración, sino que la flauta

transversa en sí misma se encontraba en constantes cambios estructurales impulsados por los primeros indicios del comienzo de la revolución industrial.

Incluso la vida del compositor se encontraba en cambios y disgustos, ya que recibiría el encargo para componer esta serie de cuartetos y dos conciertos para un mismo instrumento, la flauta, a costa de estar alejado de su amada Eloysa Weber.

Este cuarteto se caracteriza por el contraste de sus secciones. En el primer movimiento, con temas de carácter jovial que presenta y posteriormente desarrolla en diferentes tonalidades para exponerlos nuevamente en su tonalidad original; formas de carácter popular en el *Rondó* del tercer movimiento donde presenta un estribillo que se repite y alterna con nuevo material, y temas de carácter contemplativo en el segundo movimiento con la tersa línea melódica de la flauta cuyo motor se encuentra en los *pizzicati* (*pellizcado*) de la cuerda de sonoridad ligera.

*Sonata No. 3 para flauta y piano*  
(1933)

Philippe Gaubert  
(1879-1941)

Es difícil no sentir atracción por la sonoridad de esta obra. Las bellas ideas melódicas de la flauta que contrastan con acompañamientos ricos y sonoridades complejas del piano dan una sensación de completa libertad, en la que caben todos los motivos que Gaubert muestra y combina a lo largo del amplio discurso musical.

Sin duda, el sentimiento de la época y lugar en el que esta obra fue escrita está impreso en ella. La corriente romántica dio un giro a la estética musical en el tiempo en el que se desarrolló la Primera Guerra Mundial; se comenzaron a privilegiar los sentimientos involucrados en el quehacer artístico, de ahí el carácter apasionado de esta *Sonata*.

Gaubert construye esta obra a partir de la interacción de dos temas de material contrastante en cada movimiento, líneas melódicas de carácter amplio y romántico se convierten en temas firmes de mucha nobleza, todo esto



enlazado y combinado con vertiginosas escalas y arpeggios, siempre de carácter ligero.

*Chant de Linos*  
(1944)

André Jolivet  
(1905-1974)

Hay música que marca la vida de las personas. Aunque, en general, todas las expresiones artísticas nos llevan a un proceso reflexivo, hay pocas obras que nos entran en los huesos y nos empujan a ver lo que hay en los rincones de nuestro ser. Este es el caso del *Chant de Linos*; la fuerza expresiva de sus temas requiere el total involucramiento del ser con el discurso.

André Jolivet logró estructurar un diálogo profundo acerca de la muerte, (el tema central de esta obra al ser una lamentación fúnebre). Es un manifiesto del compositor en su búsqueda por humanizar la música a través del esoterismo, en tiempos de profundo dolor por la recién terminada Segunda Guerra Mundial.

La estructura de la obra es evidenciada en la sentencia que el mismo Jolivet enmarca en la partitura:

«El Canto de Lino era, en la antigua Grecia, una variedad de cantos: una lamentación fúnebre, un quejido intercalado de gritos y danzas»

*Sonata para flauta y piano*  
(2010)

Eduardo Angulo  
(1954)

El trabajo del compositor mexicano Eduardo Angulo ha sido reconocido internacionalmente con múltiples premios y su música ha sido tocada por diversas orquestas en todo el mundo. La colaboración del compositor con el flautista Miguel Ángel Villanueva ha enriquecido el repertorio flautístico mexicano con múltiples obras en la que la flauta transversa tiene el papel protagónico.

La variedad de imágenes y sentimientos que los temas de esta obra reflejan le dan una característica muy humana a todo el discurso. Motivos rítmicos complejos son balanceados con líneas melódicas líricas; pasajes muy brillantes contrastan con sonoridades oscuras.

Eduardo Angulo empuja a los exponentes a interiorizar pasajes de gran complejidad técnica, para que esta complejidad no interfiera con el discurso musical.

La estructura de esta *Sonata* es muy flexible, la seriación de los temas no siempre es lógica; sin embargo, las secciones de esta obra se construyen con grandes impulsos generados a partir de las conversaciones entre la flauta y el piano que pueden ser simples y breves, o complementarse combinando el material que exponen, incluso, entre el primer y tercer movimiento. El contraste de los motivos y las breves conversaciones son el motor que da impulso a todo el discurso.

Ernesto Diez de Sollano

Marzo 2018

Asesora de Notas al programa

Violeta Cantú Jaramillo

Asesor de recital público

Miguel Ángel Villanueva Rangel