



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA



Notas al programa
Obras de Franz Doppler, Jean-Marie Leclair,
Toru Takemitsu y Samuel Zyman.

Que presenta:

Ameyalli Aguilar Guerrero

Para obtener el título de:

Licenciada en Música Instrumentista - Flauta Transversa

Asesores

Notas al Programa: Violeta Cantú Jaramillo

Recital: Miguel Ángel Villanueva Rangel

Ciudad de México, abril de 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A mi mamá, Norma Guerrero, quien me ha apoyado y acompañado
incansablemente a lo largo de toda mi carrera.*

A mi hermana Ollin, mi mejor crítico musical.

*A todos mis maestros de música, que han querido compartir conmigo sus
conocimientos y su pasión.*

*A mi familia y amigos, quienes han sido testigos y me han impulsado en mi
crecimiento profesional, especialmente mi querido cuarteto Furente.*

A Moña

A la vida

Índice

Capítulo 1

Concierto para flauta en Do Mayor Opus 7 para flauta y orquesta de Jean-Marie Leclair

1.1 Contexto histórico.....	9
1.2 La flauta transversa en el siglo XVIII.....	15
1.3 Jean-Marie Leclair: aspectos biográficos y estilo compositivo.....	19
1.4 Análisis del <i>Concierto en Do Mayor Opus 7 para flauta y orquesta</i>	23
1.5 Comentarios personales acerca de la obra	36

Capítulo 2

Fantasía Pastoral Húngara para flauta y piano de Franz Doppler.

2.1 Contexto histórico.....	38
2.2 La flauta transversa en el siglo XIX.....	42
2.3 Franz Doppler: aspectos biográficos y estilo compositivo.....	45
2.4 Análisis de la <i>Fantasía Pastoral Húngara</i>	47
2.5 Comentarios personales acerca de la obra.....	55

Capítulo 3

Voice, obra para flautista solo, de Toru Takemitsu.

3.1 Contexto histórico.....	57
3.2 La flauta <i>Noh</i> japonesa.....	59
3.3 Toru Takemitsu: aspectos biográficos y estilo compositivo.....	63
3.4 Análisis de <i>Voice</i>	67
3.5 Comentarios personales acerca de la obra.....	74

Capítulo 4

Sonata para flauta y piano de Samuel Zyman

4.1 Contexto histórico.....	76
4.2 Desarrollo de la flauta transversa desde el siglo XX hasta nuestros días.....	79

4.3 Samuel Zyman: aspectos biográficos y estilo compositivo.....	81
4.4 Análisis de la <i>Sonata para flauta y piano</i>	84
4.5 Comentarios personales acerca de la obra.....	103
Anexo: Programa de mano para el recital público.....	105
Bibliografía.....	111

Programa

<i>Fantasia pastoral húngara</i> (12 min)	Franz Doppler (1821 – 1883)
<i>Sonata para flauta y piano No. 1</i> (18 min) <i>Allegro assai</i> <i>Lento e molto espressivo</i> <i>Presto</i>	Samuel Zyman (n. 1956)
<i>Voice</i> (voz) (6 min)	Toru Takemitsu (1930 – 1996)
<i>Concierto para flauta en Do Mayor No. 3 opus 7</i> (18 min) <i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Allegro assai</i>	Jean-Marie Leclair (1697 – 1764)

Duración total de programa: 54 minutos aproximadamente

Justificación

El diseño de la flauta transversa como se le conoce hoy en día ha sido producto de un largo desarrollo a lo largo de la historia, dando lugar cada vez a nuevas posibilidades idiomáticas para este instrumento. Por ésta y otras razones, considero fundamental en la formación profesional de un flautista, tener una noción informada sobre los principales rasgos estilísticos y maneras de abordar la música de acuerdo a las distintas épocas; desde la música barroca hasta la contemporánea, incluyendo para esta última, el manejo de técnicas extendidas en el propio instrumento. Cada uno de los compositores a través de las obras que describo a continuación, representa un acercamiento a la manera de concebir la flauta y sus nuevas posibilidades tanto técnicas como expresivas desde el siglo XVIII.

El *Concierto para flauta* de Jean Marie Leclair fue compuesto en un momento clave del desarrollo técnico de la flauta y durante la época en que el periodo barroco alcanzaba su máxima expresión. La forma del *concerto a solo* se consolidaba de manera definitiva y comenzaban a surgir los primeros grandes concertistas virtuosos. Era el momento en que la música meramente instrumental lograba su emancipación. Este concierto en *Do Mayor* es considerado como uno de los más demandantes a nivel técnico y musical dentro de las composiciones de Leclair. A pesar de ello, no es una obra que suele abordarse dentro del repertorio solista en nuestro país.

La *Fantasia pastoral húngara* de Franz Doppler es considerada una de las piezas más representativas tanto de la obra general de este autor, como del periodo romántico para la flauta. Es parte fundamental del repertorio para el flautista profesional. Considero importante abordar esta *Fantasia* por el reto que constituye para el intérprete el hecho de ser una obra enfocada a la explotación y demostración de las cualidades y nuevas posibilidades técnicas que el instrumento acababa de adquirir en esa época, así como por la “libertad” interpretativa a la cual da lugar; prestándose a deformaciones del discurso musical, lo cual exige un manejo consciente de la agógica para lograr transmitir el mensaje musical.

Por último me gustaría exponer dos obras que pertenecen al siglo XX pero que ejemplifican maneras diferentes de tratar la música para flauta desde el plano de sus posibilidades

sonoras. La pieza para flauta sola, *Voice*. Una obra cuya interpretación merece un cuidado escrupuloso y suma delicadeza en cuanto a conseguir la más amplia paleta de colores, timbres y dinámicas que pueden surgir de la flauta. Exige la creación de un flujo natural de sonoridades y efectos diversos a través de un lenguaje que explota al máximo las posibilidades del instrumento, todo ello sin perder de vista los impulsos y frases musicales. Así pues, la considero una pieza que pone a prueba la flexibilidad, energía y resistencia del flautista, llevándolo a expandir sus límites.

Finalmente la *Sonata para flauta y piano* de Samuel Zyman, que a pesar de haber sido compuesta 21 años después que *Voice*, conserva un tratamiento tradicional de la sonoridad de los instrumentos, explotando esta vez, recursos diferentes al lenguaje utilizado por Takemitsu. Zyman concibe una flauta casi percusiva, muy rítmica en el primer y tercer movimientos y muy lírica en el segundo. Es un diálogo tejido con ritmos complejos entre la voz del piano y la de la flauta. La obra muestra un tratamiento de las voces innovador con sonoridades tradicionales.

Las obras incluidas en este programa son un claro ejemplo de lo que los compositores han logrado hacer, explotando las posibilidades que han surgido para la flauta, desde la época Barroca hasta nuestros días, como herramienta musical.

Introducción

Este trabajo constará de cuatro capítulos, cada capítulo corresponde a una de las obras que he elegido para el programa. En cada caso, se abordará de manera breve el contexto histórico general que nos permita situar la vida de cada compositor y por lo tanto el momento de composición de la obra. En el caso de los compositores Jean-Marie Leclair y Franz Doppler, se hará una presentación de las principales características de las corrientes artísticas y musicales dentro de las cuales se desarrolló su trabajo y las cuales influyeron en el estilo compositivo particular de cada uno; por otra parte, en el caso de Toru Takemitsu y Samuel Zyman, al no pertenecer a una corriente artística Europea, su contexto artístico y musical se abordará desde las influencias diversas que los llevaron a desarrollar un determinado estilo compositivo.

En los cuatro casos el contexto histórico se ve limitado al periodo de vida de cada compositor, por lo que seguido de este contexto, se presenta una corta biografía de cada uno.

El programa consta de cuatro obras, cada una de las cuales ejemplifica una forma musical en específico, un *Concierto*, una *Fantasia*, una *Sonata* y una obra de forma libre. En cada capítulo se hará una introducción a la estructura musical en cuestión y posteriormente un análisis formal de cada obra. En el caso del *Concierto en Do Mayor* y de la *Fantasia Pastoral Húngara*, gran parte del interés de estas obras recae en el manejo de la tonalidad, por lo que también se hará mención de las regiones tonales alrededor de las cuales se desarrolla cada sección. Sin embargo, al realizar el análisis de *Voice, para flautista solo* y la *Sonata para flauta y piano*, nos limitaremos a profundizar solamente en los aspectos formales, los cuales resultan particularmente interesantes en ambos casos.

Cada capítulo finalizará con una sección de comentarios personales a manera de conclusión en los cuales se incluirán recomendaciones para la ejecución de cada obra.

A lo largo del texto se hace referencia a varias fuentes bibliográficas cuyo idioma original es el francés o el inglés, en ambos casos las traducciones al español fueron realizadas por la autora de este trabajo.

CAPÍTULO 1

Concierto para flauta en Do Mayor Opus 7 para flauta y orquesta

Jean-Marie Leclair (1697 –1764).

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO

El siglo XVIII en Europa fue llamado el *Siglo de las Luces*, de la *Razón* y la *Enciclopedia*. Un periodo cuyas ideologías dieron lugar a grandes transformaciones socioeconómicas, políticas y culturales, las cuales culminarían con la Revolución Francesa en 1789. Algunos cambios socioeconómicos importantes fueron: el crecimiento del comercio y las ciudades, el comienzo de la Revolución Industrial (1760 – 1840), la invención de la máquina de vapor (1712) y el desarrollo de la prensa, que facilitaría la publicación de una mayor cantidad de música.

Filosóficamente, la Ilustración se apoyaba en las ideas antropocéntricas¹ del Renacimiento así como en el “cientifismo”, el cual promovía una alta estima por las facultades intelectuales del hombre y exaltaba la razón por encima de la pasión². Los esfuerzos se concentraron entonces en adaptar los cambios a las necesidades humanas: “comenzó la búsqueda del bienestar y la comodidad”.³ Las ciencias debían asegurar el dominio y explotación de la naturaleza, así como el aprovechamiento de todos sus recursos materiales en pro del bienestar humano.

El Arte en Europa durante el siglo XVIII

El desarrollo de estas nuevas ideas fue un parteaguas en la concepción del arte y el artista. El arte dejó de ser un elemento decorativo y representativo, para ser considerado “una actividad trascendental que involucra todas las facultades, sensibles e intelectuales del

¹ El Antropocentrismo es la teoría que afirma que el ser humano es el centro del Universo. Real Academia Española, “Diccionario de la Lengua Española 2018”, <http://dle.rae.es/?id=2yEw9L8> (Consultado 11 de febrero de 2018).

² Antoni Marí Muñoz. *Historia del arte, Rococó y Neoclasicismo*. (Barcelona: Océano, 2002). P. 1922

³ *Ibíd.*, p. 1923.

ser”.⁴ Este último, de ser un artesano poseedor de una admirable técnica que le permite imitar las formas de la naturaleza, pasó a ser considerado un ser dotado de cualidades que le permiten crear un universo a partir de la simple potencia de una idea.

Esta nueva forma de valorar y apreciar al arte y al artista propició la aparición de la Estética como disciplina.⁵ De este modo se originó la crítica del arte y con ello comenzó a ser válido que el crítico juzgue y valore la obra artística, al tiempo que funge como mediador entre artista y espectador.

El período Barroco en Francia

El término *Barroco* es el vocablo que se ha utilizado desde hace más de un siglo para designar el estilo artístico europeo característico del período transcurrido entre 1600 y 1750. Su significado original: “Irregular, contorsionado, grotesco”⁶, prácticamente se ha olvidado.

Las influencias del Barroco italiano se extendieron poco a poco por Europa y promovieron el desarrollo artístico. Hubo entonces en Francia un mecenas muy importante que engrandeció el arte barroco francés: el Rey Luis XIV (1638 – 1715). Durante su reinado, (1643 – 1715) las leyes y el protocolo permitían vigilar todos los movimientos de la aristocracia en Versalles. La pintura, música, escultura e incluso la estética y la jardinería, eran controladas por medio de la Academia de las Bellas artes mediante normativas que el mismo Rey dictaba. La muerte de Luis XIV en 1715 supuso el verdadero comienzo del siglo XVIII como un siglo principalmente francés en el aspecto cultural, pues durante su reinado, Francia se había convertido en la nación más poderosa culturalmente, y había reemplazado a Roma como la capital mundial de las artes visuales.⁷

⁴ Antoni Marí Muñoz, *Historia del arte, Rococó y Neoclasicismo*, p. 1930.

⁵ *Ídem*.

⁶ H. W. Janson, *Historia del arte para jóvenes*, (Madrid: Akal, 1988), p. 256.

⁷ *Ibíd.*, p. 280.

El Barroco musical

El estilo *Barroco* tuvo una fuerte influencia en la música. Dentro de este ámbito, dicho periodo puede dividirse en tres etapas: el Barroco temprano (1570 – 1640), el Barroco pleno (1640 – 1700), el Barroco tardío (1700 – 1750)⁸. Dentro de esta última etapa situamos al compositor francés Jean-Marie Leclair.

La primera etapa comenzó en Italia y consistió sobre todo en la exploración de nuevos recursos musicales como la tonalidad, los cromatismos, sus consonancias y disonancias así como nuevas combinaciones vocales e instrumentales. Una vez que estos nuevos recursos comenzaron a dominarse, a partir de 1640 el estilo comenzó a expandirse por Europa. El Barroco pleno fue una etapa de consolidación en que se asentaron nuevos géneros y formas musicales tales como el *Trío sonata* y el *Aria da capo*.

A lo largo del siglo XVIII - durante el Barroco tardío y gracias al desarrollo instrumental - el aria, el concierto y la sonata llegan a su máxima elaboración.⁹ Dichas formas han perdurado como las formas clásicas hasta nuestros días. Durante esta última etapa, las melodías eran conducidas más naturalmente por el compositor, mientras que los ritmos y las armonías resultaban más variados.¹⁰ Surgió también el estilo fugado cuyo mayor exponente fue Johann Sebastian Bach (1685 – 1750).

Una de las características generales que distingue y unifica al estilo musical del Barroco es la actitud hacia la expresión de los *afectos*; los compositores en general durante este periodo se esforzaron por expresar estados afectivos con su música, estuviera o no inspirada en un texto. De hecho, el término de origen peyorativo para denominar a este estilo, en gran medida se debió a lo extraño, contorsionado e irregular que resultó al principio esta búsqueda por expresar dichos *afectos*.¹¹

⁸ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Volumen II, (Londres: Macmillan, 2001), pp. 753 – 755.

⁹ Antoni Marí Muñoz, *Historia del arte, Rococó y Neoclasicismo*, p. 37.

¹⁰ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Volumen II, pp. 753 – 755.

¹¹ *Ídem*.

Este movimiento surgió en una época de mayor tolerancia y valoración hacia los sentimientos humanos en la que su expresión dejó de verse como una debilidad del ser.¹² Se basaba en reconocer la existencia de varios estados mentales o de ánimo como dolor, alegría, admiración, miedo, ira, esperanza, felicidad o calma. Estos estados de ánimo afectaban al individuo y venían acompañados de condiciones físicas particulares cuando la emoción se apoderaba de él. Tomando en cuenta lo anterior, los músicos y poetas del barroco comenzaron a interesarse por poner mayor atención en *mover afectos* a través de sus obras.

Durante el barroco tardío, la expresión de los afectos en la música, que a inicios del periodo se manifestó de manera espontánea, quedó formalizada. Sin embargo, a mediados del siglo XVIII los avances científicos aportaron una mejor comprensión de la fisiología humana, en particular de los sistemas circulatorio y nervioso, lo cual desilusionó a los artistas y provocó una caída en el interés por los afectos, de modo que marcó el fin de esta época.¹³

El estilo *galante* en la música del siglo XVIII

El término *galante* se utilizó ampliamente durante el siglo XVIII para denominar ciertas manifestaciones artísticas o incluso todo un estilo de vida apegado al “buen gusto francés”¹⁴: la “galantería”. Voltaire, por ejemplo, describe el ser *galante* como la búsqueda por agradar.¹⁵ Por lo tanto, el “hombre galante” era aquel que componía o escribía buscando con su obra agradar y entretener a alguna dama amateur de la música o la poesía. El estilo musical *galante*, por lo tanto, constaba de melodías periódicas, ligeramente acompañadas, agradables al oído y que debían ejecutarse apropiadamente “a la manera de la corte francesa”.¹⁶

Uno de los autores de la época que presentó mayor interés en definir el estilo melódico *galante* fue Johann Joachim Quantz (1697 – 1773), célebre compositor y flautista alemán.

¹² Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Volumen II, pp. 753 – 755.

¹³ *Ibíd.*, p. 754.

¹⁴ Stanley Sadie, *The New Groove Dictionary of Music and Musicians*, Volumen IX, p. 430.

¹⁵ *Ídem.*

¹⁶ *Ídem.*

Quantz se refiere a este estilo como ornamentado y organizado por pequeñas figuras y pasajes, cuyas principales características a la hora de la ejecución eran la flexibilidad en cuestión de dinámicas, en conjunto con la flexibilidad rítmica, o *tempo rubato* en el estilo moderno italiano.¹⁷ Quantz consideró esta música apropiada para espacios íntimos, no tan vastos y con conjuntos instrumentales reducidos.¹⁸

En cuestiones de música vocal, el ideal del estilo *galante* se ve reflejado en el *belcanto* italiano del primer tercio del siglo XVIII, época de los grandes *castratti*; mientras que para la música instrumental, el momento cúlpe del estilo *galante* se dio durante el tercer cuarto del siglo. El *minuet* fue considerado la danza característica del estilo *galante*, su afecto elegante y decente era apropiado para las personas con un refinado estilo de vida.

Desarrollo instrumental durante el siglo XVIII

El bajo continuo surgió en Italia en el siglo XVII y fue adaptado posteriormente en Alemania, Inglaterra y Francia. Tenía una función de soporte a una voz solista, muy importante y era realizado por un instrumento armónico (clavecín, el laúd, órgano, arpa) y uno melódico, acompañado tradicionalmente (en Francia e Inglaterra) por la *viola da gamba* y en Italia por el violonchelo. Este modo de emplearlo fue fundamental en la creación de los géneros y estilos musicales a venir. Permitted sobre todo el desarrollo del lirismo individual y la idea de otorgar al instrumento melódico un papel concertante¹⁹.

- Consolidación de la orquesta

Durante el Barroco, la emancipación de la música instrumental respecto de la vocal se alcanza por completo. Al igual que los cantantes, los instrumentos adquieren su individualidad: concertan libremente, sin obligarse a ser parte del continuo y comienzan a reunirse en familias para formar orquestas bien equilibradas en las que dominan los instrumentos de cuerda frotada.

¹⁷ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Tomo IX, p. 431.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ Roland de Candé, *Historia Universal de la Música*, Tomo I, (Madrid: Aguilar Ediciones, 1981), p. 425.

El violín fue uno de los instrumentos privilegiados de la época. Para 1600 su diseño ya era como lo conocemos ahora, por lo que a lo largo de los siglos XVII y XVIII estableció una especie de hegemonía en el campo de la música instrumental. El siglo XVIII fue la época de grandes figuras del violín y compositores de sonatas y conciertos para este instrumento como Jean-Marie Leclair o Arcangelo Corelli (1653 – 1713).

- Inicios del concierto

El Violín, al obedecer frecuentemente a un papel protagónico sobre los instrumentos acompañantes dio paso al surgimiento del *concerto grosso* y el *concerto a solo* (que en un principio sería exclusivo para violín como solista).

- *Concerto grosso*

Durante el siglo XVI, el término *concerto grosso* se utilizó para denominar a toda obra orquestal debido a la gran cantidad de músicos que intervenían en su ejecución y no a su forma específica. Posteriormente, en el siglo XVII, el *concerto grosso* adquiere su forma musical característica basada en la alternación de períodos ejecutados por un gran número de instrumentos (*tutti* o *ripieno*), con períodos solistas para dos o tres instrumentos (*solí*) acompañados de un bajo continuo. Los períodos *tutti* se caracterizaban por la textura homófona y melódica, mientras que los *solí* exaltaban el virtuosismo. Este gusto por el contraste es la esencia del estilo concertante y uno de los principales caracteres de la época barroca.²⁰ La música instrumental comienza a propiciar la búsqueda de la finura de los timbres, la calidad y homogeneidad sonora así como el virtuosismo y expresión de los solistas.

- *Concerto a solo*

El *concerto a solo* derivó prácticamente del *concerto grosso*. Se consolidó durante el siglo XVIII y fue Vivaldi uno de los mayores referentes. A diferencia del *concerto grosso* -cuyas partes solistas eran interpretadas por un grupo de tres o cuatro instrumentistas llamados *concertino*- el *concerto a solo* reservaba dichas partes a un solo intérprete. De este modo los solistas pudieron lucirse mucho más, pues los compositores empezaron a crear *Solos*

²⁰ Roland De Candé, *Historia Universal de la Música*, p. 517.

cada vez más complejos técnicamente. La idea de combinar un instrumento solista en contraste con la orquesta derivó en dos formas de *concerto a solo*: el característico del período Barroco y el surgido después, durante el periodo clásico y romántico, que es básicamente una adaptación de la forma sonata para orquesta y solista.²¹

1.2 LA FLAUTA TRANSVERSA EN EL SIGLO XVIII

Conforme transcurría el periodo Barroco, la música era cada vez más compleja y la interpretación del nuevo estilo monódico exigía al intérprete mayor flexibilidad en cuestiones de dinámicas, articulación y expresividad melódica a fin de resaltar los contrastes presentes en las obras. Fue necesario ampliar y homogeneizar el registro de los instrumentos musicales, así como mejorarlos en cuestiones de diseño, de modo que facilitaran la flexibilidad musical requerida. Jean Hotteterre (1605 – 1690/92) y especialmente Jaques-Martin Hotteterre, apodado “El Romano” (1674 – 1763), pertenecientes a una familia francesa de renombrados constructores de instrumentos, hicieron valiosas contribuciones al diseño de la flauta del siglo XVII, llamada entonces “flauta alemana”²². Esta flauta constaba de un tubo cilíndrico de madera con un orificio como embocadura y seis más para las digitaciones. Estos orificios, creados con el fin de adaptarse a la anatomía de las manos más que obedecer a principios acústicos, dificultaban enormemente la correcta afinación del instrumento. La “flauta alemana” se afinaba en *Re*, y contaba con un registro de dos octavas.

El primer cambio fundamental en el diseño del instrumento se atribuye a Jaques-Martin Hotteterre. Esta modificación consistió en agregar la llave de *Re#* que al ser accionada por el dedo meñique de la mano derecha, destapaba un séptimo orificio.²³

²¹ Gerald Abraham. Editor, *The New Oxford History of Music*, Volumen VI, *Concert Music*, (Nueva York: Oxford University Press, 1986), p. 302.

²² El nombre de “Flauta alemana” es citado por primera vez dentro del tratado *Musica Getutscht*, publicado en 1511 por el compositor y organólogo alemán Sebastian Virdung, quien se refiere a este instrumento como *Zwerchpfeiff* (silbato transversal).

²³ Nancy Toff, *The Flute Book, a complete guide for students and performers*, (Nueva York: Oxford

La flauta de una llave que diseñó Hotteterre ya no era de una sola pieza: ésta se dividía en tres partes en las que sólo la cabeza, que contenía el orificio de embocadura, mantuvo su forma cilíndrica. El cuerpo con los seis agujeros para digitar, así como la pata, que albergaba solamente el séptimo orificio y su llave, ahora eran cónicos. La parte más ancha del cuerpo era aquella que ensamblaba con la cabeza de la flauta y gradualmente reducía su diámetro hacia la pata. Hotteterre redujo también el diámetro de los orificios digitales lo que, en conjunto con la conicidad del instrumento, dieron a la flauta un timbre nuevo, más brillante.²⁴ Su registro abarcaba dos octavas, además de cuatro notas hacia el agudo a partir del *Re*, que Hotteterre llamó “notas forzadas”.²⁵

En 1726 y con base en el modelo de Hotteterre, Quantz agregó una segunda llave para el *Re Sostenido* situada junto a la llave de *Mi Bemol*.

La cabeza de la flauta barroca²⁶ había sido sellada en su extremo superior por un tapón de corcho que podía ser desplazado por el intérprete para ajustar la afinación. Sin embargo, al no existir en la época una afinación estándar en todas las provincias y ciudades, estos pequeños ajustes no eran suficientes para compensar las diferencias de afinación. Alrededor de 1720 se solucionó el problema por medio de los *corps de réchange* (cuerpos de intercambio):²⁷ se dividió el cuerpo de la flauta en dos piezas, cada una con los tres orificios correspondientes a cada mano. De esta manera los instrumentos venían equipados con un set de partes alternativas que correspondían al cuerpo de la flauta, y que poseían tres o seis diferentes longitudes.

Durante el siglo XVIII, la flauta de una llave gozó de gran popularidad entre el público amateur, esto obligó a los compositores a acrecentar el repertorio para el instrumento; de modo que fueron compuestas las sonatas para flauta de Johann Sebastian Bach (1685 –

University Press, 1996), p. 44.

²⁴ Nancy Toff, *The Flute Book, a complete guide for students and performers*, (Nueva York: Oxford University Press, 1996), p. 44.

²⁵ *Ídem*.

²⁶ La terminología utilizada durante el Barroco para denominar a la flauta transversa es inconsistente, se pueden encontrar referencias al instrumento en las que se le denomina: *Flûte traversière*, *Traverso*, *Flûte d'Allemagne* (Flauta alemana), *Querflöte*, *Flauto Traverso* y *Fiffaro*.

²⁷ De acuerdo con el diccionario Grove, los *Corps de réchange* se mencionan por primera vez en un documento proveniente del taller *Naust* en París que data del 30 de diciembre de 1721.

1750), Friedrich Händel (1685 – 1759) y las fantasías, sonatas y tríos de Georg Philipp Telemann (1681 – 1767), así como los conciertos para flauta de Vivaldi, por mencionar algunos ejemplos. Poco a poco el nivel de las obras se elevó, la flauta adquirió papeles cada vez más importantes en la música y comenzó a tocar formas musicales hasta entonces reservadas a otros instrumentos. Sin embargo este hecho comenzó a evidenciar las numerosas deficiencias del instrumento, sobre todo en cuestiones de afinación.



Ilustración 1: Flauta barroca de una llave desarmada.²⁸

A mediados del siglo XVIII comenzó el desarrollo de un nuevo mecanismo cromático de llaves para los instrumentos de aliento, lo cual mejoró su afinación. Justo antes de 1760, tres constructores de flautas ingleses: Pietro Florio (1730 – 95), Caleb Gedney (1754 – 69) y Richard Potter (1728 – 1806) agregaron al mecanismo de la flauta de Hotteterre tres nuevas llaves: la llave cerrada de *G#* que se accionaba con el meñique izquierdo, la llave de *Bb* que ahora requería el uso del pulgar izquierdo, y una llave cerrada de *F* situada en la parte posterior del tubo entre los orificios de *E* y *F#*.

A pesar de ser duramente criticada por muchos, esta flauta de cuatro llaves fue el modelo de mayor preferencia hasta 1790 aproximadamente, junto con su variante de seis llaves: un modelo similar al de cuatro llaves que contaba además con pata de *Do*.

²⁸ Grzegorz Tomaszewicz, *Flauta transversa Barroca*, GT Musical Instruments, http://www.gtmusicalinstruments.com/instruments_show.php?Id=6&name=Flauta%20traversa%20barroca&lang=es (Consultado abril 2018).

El auge de la música para flauta en Francia durante el siglo XVIII

El desarrollo del repertorio flautístico en Francia comenzó a partir de la introducción de un conjunto de flautas a la orquesta por Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687). Pero es hasta el inicio del siglo XVIII que surge la Real Escuela de Compositores Franceses, guiada por Michel de la Barre (1675 – 1745)²⁹ y Jaques Hotteterre. Entonces comenzó lo que conocemos como el Siglo de Oro de la música para flauta.³⁰

Para 1707 Jaques Hotteterre publica el *Tratado de la flauta transversa*³¹, en el que plantea la necesidad de corregir la afinación del instrumento abriendo o cerrando la embocadura, sobre todo para diferenciar las notas enarmónicas como *fa#* y *sol b*, en las que las notas con bemol deben ser un poco más altas que sus enarmonías con sostenido. Esto nos habla de la fineza auditiva de los intérpretes de aquella época, así como de Hotteterre. De igual modo nos habla de la manera en la que aún se privilegiaba la afinación no temperada, misma que imitaba mejor la voz y los instrumentos de cuerda.

²⁹ Virtuoso flautista y compositor que publicó sus primeras obras para flauta y bajo continuo en 1703

³⁰ Angélica Erika Goschl, *La Flauta Transversa, rasgos esenciales de su desarrollo*, (Tesis de Licenciatura, UNAM, 1987), p. 57.

³¹ El tratado “Principes de la flûte traversière” de Jaques Hotteterre publicado en 1707 es el método para flauta más antiguo del que se tiene registro, incluye información sobre postura para ejecutar la flauta transversa, así como cuestiones de embocadura, tablas de digitaciones para notas y trinos, articulaciones y ornamentación. Incluso contiene secciones que hablan sobre la interpretación del oboe y la flauta de pico. Este libro ha servido como modelo para muchos otros métodos de flauta hasta la actualidad.

1.3 JEAN-MARIE LECLAIR, ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y ESTILO COMPOSITIVO

Jean-Marie Leclair (Lyon, 10 de mayo de 1697 – París, 22 de octubre de 1764)

Compositor, violinista y bailarín. Es considerado el padre de la escuela francesa de violín.³²

Antes de cumplir sus 19 años, Leclair ya dominaba el arte de la confección de encajes, el violín y la danza. Por lo que se enlistó para participar como bailarín de la Ópera de Lyon junto con Marie Rose Casthagnié, mujer con quien se casaría en 1716.



Ilustración 2: Jean-Marie Leclair.³³

Leclair se estableció en Turín, Italia en 1722, atraído por el deseo de trabajar para las festividades de boda de la realeza. Era realmente activo en este empleo, donde se le consideraba un maestro del ballet. Sin embargo, Leclair no consiguió un puesto oficial. Durante su estancia recibió clases de violín de Giovanni Battista Somis (1686 – 1763).³⁴ Se trasladó a París en 1723 gracias al patrocinio de uno de los hombres más ricos de Francia: Joseph Bonnier (1702 – 1744), mientras preparaba la publicación de su primer *opus*. Las sonatas que éste contenía, fueron muy bien recibidas y reconocidas por su originalidad.

En 1728, Leclair publicó en París un segundo libro con sonatas para violín. Al presentarse en un *Concert spirituel* (Concierto Espiritual)³⁵, debutó al hacer doce apariciones en escena

³² Theodore Baker. *Baker's biographical dictionary of musicians*, (Nueva York: Schirmer books, 1992), p. 552.

³³ Imagen tomada de: Stanley Sadie, *Dictionary of Music and Musicians*, Tomo XIV, p. 445.

³⁴ Stanley Sadie, *Dictionary of Music and Musicians*, Volumen XIV, p. 445.

³⁵ Concierto Espiritual: En 1725, Luis XV autoriza a Anne Danican Philidor (1681 – 1728) para fundar los conciertos espirituales cuyo objetivo era ofrecer música de iglesia al público en general los días festivos religiosos, cuando la Academia Real de Música cerraba. Para ofrecer estos conciertos se contrataba a músicos de alto renombre pertenecientes a la Academia o que estuvieran al servicio del rey. Los asistentes debían pagar su entrada. Dichos conciertos se mantuvieron en pie hasta 1791.

en las que interpretó sus propios conciertos y sonatas. De igual manera, Leclair viajó a Londres, donde se produjo un libro con las sonatas que había compuesto; y a Kassel, Alemania, donde tocó para la corte junto con Pietro Locatelli (1695 – 1764). De esta manera los dos violinistas expusieron ante el público el estilo musical francés e italiano. Aparentemente, después de este evento Leclair trabajó un tiempo con Locatelli, quien influyó sus sonatas del quinto *opus*.

Otro de los maestros que influenciaron la música de Leclair fue el compositor, clavecinista y director Parisino, André Chéron (1695 – 1766), a quien dedicó su *opus* 7. Cuando quedó viudo y sin hijos de su primera esposa, Leclair contrajo matrimonio en 1730 con Louise Roussel (1700 – 1774), quien se encargaría de imprimir su *opus* 2 y los trabajos subsecuentes. En 1733, después de numerosas presentaciones y publicaciones de sus obras, Leclair obtuvo un reconocimiento oficial, fue nombrado por Luis XV como “Ordinaire de la musique du Roi” (Ordinario de la música del rey). Él respondió al rey y a dicho nombramiento con la dedicatoria de su *opus* 5, su tercer libro de sonatas para violín y continuo. Gracias a su nuevo estatus, Leclair pudo asociarse con músicos de alta talla como el violista Antoine Forqueray (1671 – 1745) y su rival, el violinista Pierre Guignon (1702 – 1774). Después de una pelea con el director de la orquesta del Rey, al final de la cual se acordó que el puesto de violín primero se alternaría, Leclair decide abandonar su trabajo en 1737 antes que seguir tocando como segundo violín tras Guignon. Fue entonces, que en 1738, comenzó a trabajar para la Princesa Ana de Orange en Holanda, quien había sido una distinguida alumna de clavecín de Georg Friedrich Händel (1685 – 1759). Leclair dedicó a la princesa su *opus* 9 y recibió de ella la Cruz Neerlandesa de Lion.

Durante el periodo entre 1740 y 1743, Leclair trabajó tres meses al año para la corte y los otros nueve los pasaba en La Haya, como maestro de capilla de François Du Liz, un plebeyo adinerado que mantenía bajo su cargo a 20 músicos. Este arreglo terminó al caer Du Liz en bancarrota en enero de 1743. Leclair regresó a París en ese año para publicar su cuarto y último libro de sonatas para violín; y salvo por un breve tiempo en 1744 en el cual trabajó para el príncipe Felipe de España, a quien dedicó su *opus* 10, se quedó en París por el resto de su vida.

Histoire de la Musique, (Paris: Éditions Gallimard, 1960), pp. 1609 – 1610.

Desde 1748 y hasta su muerte, Leclair fue director de música y compositor para su estudiante, el Duque de Gramont, quien poseía un teatro privado y quien más tarde se convertiría en director y compositor al igual que su maestro. Leclair compuso para él numerosas piezas vocales e instrumentales de las cuales actualmente sólo se conserva una *arietta*. En 1758, Leclair se separa de su esposa y compra una casa en un barrio solitario y peligroso de París. Finalmente, la noche del 22 de octubre de 1764, a los 67 años de edad, Jean-Marie Leclair es misteriosamente asesinado al entrar a su casa. La policía reportó tres sospechosos; de los cuales su sobrino el violinista Guillaume François Vial, con quien no llevaba una buena relación, es quien presentaba más evidencia. A pesar de ello nunca se le condenó.

Estilo Compositivo

En Francia, la sonata a 2 o sonata para solista (en la cual el instrumento con la voz superior predomina respecto del bajo), se había consolidado como un género importante para cuando Leclair comenzó a componer. Fue entonces que sus obras fueron consideradas el punto culminante de este género y él pasó a convertirse en el más grande compositor de sonatas para violín del siglo XVIII en Francia.³⁶

Muchos compositores franceses, comenzando por François Couperin (1668 – 1733) y Johann Joachim Quantz deseaban lograr la fusión entre los estilos italiano y francés, pero no es hasta la llegada de Leclair que se logra lo que Couperin profetizó como *Les goûts réunis*. (Los gustos reunidos).³⁷

Leclair logró combinar en sus melodías desde el estilo *detaché* de las danzas de Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687) y de los clavecinistas y violistas franceses, hasta las melodías *cantabiles* y técnicamente difíciles de los violinistas italianos. Todo ello con una línea de ornamentación moderada y generalmente con todas sus notas escritas.³⁸ Este tipo de fusiones musicales era muy esperada por sus contemporáneos, y Leclair fue uno de los más

³⁶ Marcel Benoit, dir. *Dictionnaire de la musique en France* (Francia: Librairie Arthème Fayard, 1992), p. 390.

³⁷ En 1724 Couperin publica *Les goûts réunis*, una colección de piezas instrumentales que combinan los estilos francés e italiano, convenientes a tocar con toda clase de instrumentos musicales.

³⁸ Stanley Sadie, *Dictionary of Music and Musicians*, p. 446.

exitosos. En los movimientos rápidos de sus conciertos se mantenía cercano al estilo de Antonio Vivaldi (1678 – 1741), mientras que en los lentos, era el gusto francés el que predominaba.

Su estilo melódico muestra la preferencia por la acumulación de pequeñas frases. Utiliza dobles y triples cuerdas en sus composiciones para violín, desarrollando así un verdadero movimiento contrapuntístico.³⁹ Su armonía es variada, incluyendo modulaciones enarmónicas y progresiones cromáticas.

No se puede hablar sobre un estilo temprano o tardío en las composiciones de Leclair. Su consistente estilo fue muy avanzado para 1723 y pasado de moda para 1753. Sin embargo Leclair, al igual que Corelli, compuso la mayor parte de su música al principio de su carrera para después publicarla poco a poco. Comenzó por publicar aquellas obras cuya complejidad armónica le representaba menor cantidad de problemas.⁴⁰

³⁹ Stanley Sadie, *Dictionary of Music and Musicians*, p. 446.

⁴⁰ *Ídem*.

1.4 ANÁLISIS DEL *CONCIERTO EN DO MAYOR OPUS 7 PARA FLAUTA Y ORQUESTA*⁴¹

El desacuerdo por parte de los compositores franceses hacia la estética italiana estuvo especialmente marcado en el caso del concierto. Mientras los italianos eran grandes concertistas y compositores de este género, los franceses lo consideraban una forma superflua de música que sólo servía para entretener al oído.⁴²

Los conciertos de Jean Marie Leclair que conforman sus *opus 7* y *10* son algunos de los primeros conciertos franceses importantes que surgieron durante el siglo XVIII, de los cuales, el concierto número 3 en *Do Mayor opus 7* es el único de sus conciertos en que el compositor especifica que puede ser ejecutado por flauta, oboe o violín.

El *Concerto a solo* del barroco se basa en intercalar *solí* con secciones *ritornello* de la orquesta. Los motivos no suelen ser contrastantes sino complementarios, y las partes del solista presentan menor estabilidad tonal, ya que cumplen la función de transición entre las partes de *ritornello*.⁴³

⁴¹ Los fragmentos de la partitura que figuran a manera de ejemplos a lo largo del análisis han sido tomados de la siguiente edición: Jean Marie Leclair; Kurt Redel, editor, *Konzert C-Dur für Flöte, oder Oboe oder Violine, Streicher und Basso continuo op. 7,3*, (Alemania : Leuckart, 1977)

⁴² James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*, (Oregon: Amadeus press, 1997), p. 366.

⁴³ Gerald Abraham, *The New Oxford History of Music, Volumen VI, Concert Music*, p. 320.

Primer movimiento: *Allegro*

El primer movimiento del concierto en *Do Mayor* de Leclair consta de cuatro *tutti* intercalados con tres partes solistas como figuran a continuación.

Sección	Instrumentación	Tonalidad	Compases
<i>Tutti 1</i>	Orquesta	<i>Do Mayor</i>	1 – 25
<i>Solo 1</i>	Flauta y cuerdas	<i>Do Mayor / Sol Mayor</i>	26 – 43
<i>Tutti 2</i>	Orquesta	<i>Fa Mayor, Sol Mayor, La Mayor, Re Mayor, La Menor</i>	44 – 65
<i>Solo 2</i>	Flauta y orquesta	<i>La Menor / Sol Mayor / Re Menor</i>	66 – 91
<i>Tutti 3</i>	Orquesta	<i>Re Mayor/ Fa Mayor / Do Mayor</i>	92 – 108
<i>Solo 3</i>	Flauta y bajo continuo	<i>Do Mayor/ Sol Mayor</i>	109 – 121
<i>Tutti 4</i>	Orquesta	<i>Do Mayor</i>	122 – 129

Tabla 1: Jean-Marie Leclair. *Concierto para flauta en Do Mayor Op. 7. Allegro.*

El primer movimiento del Concierto se desarrolla alrededor de la tonalidad principal: *Do Mayor* y comienza con el primer *tutti* que consta de tres secciones de ocho compases. Cada una expone material rítmico melódico que se retoma a lo largo del movimiento.

En la primer sección (compases 1 – 8) se expone el material melódico principal (A) en los primeros cuatro compases. Este material es utilizado tanto para la parte orquestal como para la parte solista.

Primera sección / Primer Tutti

Material rítmico-melódico principal del movimiento *Allegro*

Violines Primeros

1 **Allegro** Primera frase *tr*

4 *tr* *(p)* *(mf)* *tr*

7 *tr* *(f)* Fin de la primera sección

segunda frase

Ejemplo musical 1: Jean-Marie Leclair. *Concierto para flauta en Do Mayor Op. 7. Allegro*. Material rítmico-melódico principal (A) Compases 1 – 8 de la parte de primeros violines como referencia.

El material característico (B) de la segunda sección (9 - 17) se utiliza en progresión ascendente y a manera de contrapunto imitativo entre los violines primeros y segundos. Es, por lo tanto, un material de uso exclusivamente orquestal.

Segunda Sección / primera parte

9 **Material B** *(mf)* *(>)* *(>)* Imitación

12 **Fin Material B** *(p)* *(p)*

Violines I II

Ejemplo musical 2: Jean-Marie Leclair. *Concierto para flauta en Do Mayor Op.7. Allegro*. Material imitativo B. Segunda sección del primer *Tutti*. Violines I y II.

La tercera sección (compases 18 – 25) introduce y enmarca los tres periodos solistas, pues se retoma exactamente igual para finalizar el movimiento. En esta sección se presenta el

tercer material característico del primer movimiento (C), también de carácter imitativo y exclusivamente orquestal.

The image shows a musical score for the third section of the first tutti in Jean-Marie Leclair's Concerto for Flute in D Major. The score is divided into three systems. The first system (measures 18-19) shows the Violins I and II and Viola parts, with a red box labeled 'Material C' highlighting a specific melodic line. The second system (measures 20-22) shows the piano accompaniment, with a blue triangle labeled 'Contrapunto imitativo' pointing to a passage in the right hand. The piano part is divided into 'Primera frase' and 'Segunda frase' sections. The third system (measures 23-24) shows the piano accompaniment with dynamics like (f) and (mf) indicated. A red box at the bottom right marks the end of the section and the start of the first solo.

Ejemplo musical 3: Jean-Marie Leclair. Concerto para flauta en Do Mayor. Allegro. Material C que enmarca los *Soli* de la flauta. Tercera sección del primer Tutti.

Posterior al primer *Tutti*, aparece el primer *solo* de la flauta, que se desarrolla en cuatro frases a partir del material melódico principal: A, en *Do Mayor*. A partir de la segunda frase, la melodía ha modulado a *Sol Mayor* y continúa en esta tonalidad con una progresión descendente. En las últimas dos frases enfatiza la tonalidad de *Sol Mayor*.

Primer Solo

Flauta

Material melódico A

Ejemplo musical 4: Jean-Marie Leclair. *Concierto para flauta en Do Mayor. Allegro*. Primer Solo de la flauta. Ejemplo del material melódico A al inicio y fraseo.

Este mismo material (A) inicia el segundo *tutti* (compases 44 – 49), en *Sol Mayor*. Durante su desarrollo se presenta material basado en B (compases 50 – 55) que transita por las tonalidades de *Fa Mayor*, *Sol Mayor* y *La Mayor*. Termina con el material imitativo (61 – 65), esta vez en tonalidad de *La Menor* para dar paso al segundo *solo*, el más largo de los tres. A lo largo de éste, la flauta nuevamente desarrolla el material melódico A (compases 66 – 69). Comienza en la tonalidad de *La Menor* y posteriormente, en el compás 73 modula

a la tonalidad de *Sol Mayor*. En el compás 76 la flauta comienza una serie de progresiones cromáticas ascendentes que culminan en la reexposición del material A (compás 84), que esta vez termina en la tonalidad de *Re Menor*. A partir de esta corta reexposición de A durante 2 compases, el discurso de la flauta continúa, esta vez mediante progresiones modulantes descendentes que culminan en el tercer *tutti*, el cual comienza en tonalidad de *Re Mayor*.

Hasta ahora, cada nueva sección ha comenzado con el material A. Sin embargo, el tercer *tutti*, comienza con una continuación del discurso de la flauta mediante el uso del material C a manera de progresión descendente que comienza en la tonalidad de *Re Mayor*, seguido de material melódico modulante inspirado en B, el cual culmina con la llegada de un *ritornello* del material A en el compás 104. (Ver ejemplo musical 5). De esta manera la orquesta regresa a la tonalidad de *Do Mayor*.

El tercer *solo* de la flauta es de carácter tipo *cadenza* y preparatorio, pues mediante progresiones anuncia el regreso a la tonalidad y el fin del movimiento, que culmina con la reexposición del tercer periodo del primer *tutti*. La primera de las progresiones (compases 109 – 111) es ascendente y comienza en la tonalidad de *Do Mayor* pero pronto se transporta a *Fa Mayor* y finalmente a *Sol Mayor*. La segunda progresión comienza en el compás 112, es descendente y es acompañada por el bajo continuo mediante saltos por intervalos de tercera hasta el compás 115. En el compás 116 comienza la tercera y última progresión ascendente de la flauta, la cual conduce al regreso de la tonalidad de *Do Mayor* y al tercer *tutti*.

Del mismo modo que al inicio del *Allegro*, la orquesta retoma el material expuesto en los compases 18 – 25. Así concluye el primer movimiento, en la tonalidad inicial de *Do Mayor*.

TRECEER TUTTI

Fin del segundo *solo*

Orquesta continúa discurso a partir del material C

Material imitativo C presente en violín I y clavecín

Tutti

Material melódico basado en B

Material B en forma canónica entre los violines I y II

Ritornello: Material A

Fin del tercer Tutti

Solo

Ejemplo musical 5: Jean-Marie Leclair. *Concierto para flauta en Do Mayor Op. 7. Allegro. Tercer Tutti.* Ejemplificación de las frases y los materiales C, B y A respectivamente.

Segundo Movimiento: *Adagio*

Sección	Instrumentación	Tonalidad	Compases
<i>Tutti 1</i>	Orquesta	<i>La Menor</i>	1 – 5
<i>Solo 1</i>	Flauta y bajo continuo	Modulante: <i>La Menor, Re Menor, Do Mayor, Fa Mayor y Do Mayor</i>	6 – 15
<i>Tutti 2</i>	Orquesta	<i>Do Mayor</i>	16 – 20
<i>Solo 2</i>	Flauta y bajo continuo	Modulante: <i>Do Mayor, Sol Mayor, Mi Menor, Do Mayor, La Menor</i>	21 – 37
<i>Tutti 3</i>	Orquesta	<i>La Menor</i>	38 – 43

Tabla 2: Jean-Marie Leclair. *Concierto para flauta en Do Mayor Op.7. Adagio.*

El *Adagio* se desarrolla en torno a la tonalidad de *La Menor*, relativo *Menor* de la tonalidad principal del concierto: *Do Mayor*.

Durante este movimiento la parte orquestal, a manera de *ritornello*, aporta la estabilidad rítmica y armónica al movimiento, con la repetición del mismo motivo rítmico con un pequeño desarrollo armónico que cierra en la tonalidad principal *La Menor*, pues los *solí* cumplen una función modulante en los dos casos y transitan por las tonalidades descritas en la tabla de manera muy fugaz.

Debido a la inestabilidad armónica y gran variedad de ritmos y saltos interválicos, las partes solistas pueden considerarse de carácter libre y casi improvisatorio, mientras que la parte orquestal se mantiene firme, desde el primer *tutti*, en el carácter solemne que le otorga la rítmica constante de dieciseisavo con punto y treintaidosavo.

Figuras rítmicas constantes en la parte orquestal a lo largo del *Adagio*

1 **Adagio**
Tutti

Flauta

I
Violines

II

Viola

Clavecín

Ejemplo musical 6: Jean-Marie Leclair. *Concierto para flauta en Do Mayor*. Inicio de la parte orquestal del *Adagio*. Ejemplo de las figuras rítmicas constantes a lo largo de este movimiento.

Posterior a la introducción, la flauta comienza el primer *Solo* en el compás 6 enfatizando la tonalidad de *La Menor* y continúa su primera frase hasta terminarla en la dominante (compás 10). A partir de la segunda frase y hasta el final de este primer *solo*, la flauta modula hacia a la tonalidad del relativo *Do Mayor* mediante el uso de motivos cortos, muy al estilo *galante*.

El segundo *tutti* retoma el material rítmico – melódico del primer *tutti*, esta vez transportado a la tonalidad de *Do Mayor*, para que de esta forma, el segundo *solo* de la flauta comience en dicha tonalidad y module de regreso al relativo *La Menor*. El *Adagio* termina con la recapitulación del material orquestal que se ha expuesto al principio del movimiento.

Tercer Movimiento: *Allegro assai*

En este tercer movimiento del concierto, contrario a los primeros dos movimientos, los periodos solistas van acompañados todas las veces por la orquesta completa, en ocasiones comienza el acompañamiento con las cuerdas solamente pero siempre se incorpora el bajo continuo o viceversa.

Sección	Región tonal	Compases
<i>Tutti 1</i>	<i>Do Mayor</i>	1 – 43
<i>Solo 1</i>	<i>Do Mayor – Sol Mayor</i>	44 – 74
<i>Tutti 2</i>	<i>Sol Mayor – La Menor</i>	75 – 107
<i>Solo 2</i>	<i>La Menor – Mi Menor</i>	108 – 143
<i>Tutti 3</i>	<i>Mi Menor – Do Menor</i>	144 – 166
<i>Solo 3</i>	Modulante: <i>Do Menor, Mi b Mayor, La b Mayor, Mi b Mayor, Do Menor, Do Mayor</i>	167 – 236
<i>Tutti 4</i>	<i>Do Mayor</i>	237 – 252

Tabla 3: Jean-Marie Leclair. *Concierto para flauta en Do Mayor Op.7. Allegro assai.*

El *Allegro assai*, en compás de 3/8 inicia con la exposición del material principal (A) de este movimiento, el cual consta de dos frases de ocho compases.

Las figuras rítmicas sobre las cuales está construido este material A se organizan de la siguiente manera: tresillo de dieciseisavos y dos octavos, seguido de dos octavos con trino en el primer tiempo como figuras rítmicas principales del primer periodo de A.

Dos dieciseisavos y dos octavos (dos veces) seguido de tres octavos como figuras principales de la segunda frase.

Material A del tercer movimiento

Fórmulas rítmicas principales

Violines I

1 *Allegro assai* *(f)* *(mf)* *(f)*

Primera frase

segunda frase

8 *(mf)* *(f)* *(mf)* *(f)*

Ejemplo musical 7: Jean-Marie Leclair. *Concierto para flauta en Do Mayor*. Material A del tercer movimiento: *Allegro assai*. Ejemplo tomado de la parte de primeros violines.

Seguido de la exposición del material principal A, viene un puente de 7 compases (17 – 23) en el quinto grado (*Sol Mayor*) de la tonalidad principal (*Do Mayor*). Este puente nos conduce a un desarrollo del material principal que regresa a *Do Mayor* y desemboca en un estribillo de 8 compases, de carácter elegante, muy conclusivo y que nos reafirma la tonalidad.

Estribillo orquestal

36

Flauta

Violines I

Violines II

Viola

Clavecín

(f) *(f)* *(f)* *(f)* *(f)* *(f)* *(f)* *(f)*

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

x4 6 6/4 6 7 7 5 6

Ejemplo musical 8: Jean-Marie Leclair. *Concierto para flauta en Do Mayor*. *Allegro assai*. Estribillo de ocho compases (36 – 43) que se repite al final del movimiento.

Comienza entonces el primer *solo* en el cual la instrumentación se reduce al solista acompañado únicamente de las cuerdas. El compositor se vale de este recurso para dar un efecto contrastante en términos de dinámica entre la grandeza y solemnidad del *tutti* inicial y el color más dulce de la flauta solista, resaltado por un acompañamiento muy ligero de la sección de cuerdas. En este primer *solo*, la parte solista desarrolla el material principal A: primero en su tonalidad original para después modular mediante una progresión descendente a *Sol Mayor*.

El *ritornello* de la Orquesta retoma en la nueva tonalidad el material melódico A y lo desarrolla a manera de *stretto* entre las voces de los violines primeros y segundos (compases 91 – 100) para finalizar con un puente modulante basado en el mismo material que el puente del primer *tutti*, el cual nos conduce a la segunda parte solista.

Ejemplo musical 9: Jean-Marie Leclair. *Concierto para flauta en Do Mayor. Allegro assai*. Material melódico A desarrollado a manera de *Stretto* y puente que conduce al segundo *solo*.

Nuevamente, el segundo *solo* contrasta en dinámica con el *tutti* precedente simplemente por el cambio de instrumentación. Comienza con la primera parte del material A, esta vez en tonalidad de *La Menor* y juega a manera de progresiones a lo largo de todo el *solo*.

Una vez en tonalidad de *Mi Menor*, el *ritornello* de la orquesta nos recuerda el estribillo de carácter elegante que hemos escuchado al principio del movimiento y con el cual terminará la pieza, seguido de un puente modulante que termina con material rítmico de A y nos lleva a la tonalidad de *Do Menor*.

Comienza el tercer solo, el más largo y complejo de este movimiento. En éste, el compositor desarrolla a fondo el material A y modula a través de las tonalidades descritas en la tabla, siempre con un acompañamiento ligero de la orquesta: primero de la sección de cuerdas exclusivamente para después integrar al bajo continuo.

Una vez que el oído ha viajado por las diferentes tonalidades mediante un mismo material melódico, el *solo* regresa a la tonalidad principal de *Do Mayor* para dar paso al *ritornello* que concluye la obra. Dicho *ritornello* es muy breve y conciso, consta de dos frases de ocho compases: la primera nos recuerda por última vez y ya en la tonalidad esperada, el material melódico A, mientras que la segunda frase finaliza la obra con el estribillo de carácter elegante igual que lo hemos oído antes de iniciar el primer *solo* de este movimiento.

Ritornello / Material A

237

246

Estribillo finaliza el concierto

Ejemplo musical 10: Jean-Marie Leclair. *Concierto para flauta en Do Mayor. Allegro assai. Tutti Final, Ritornello* y estribillo orquestal que concluyen el concierto (compases 237 - 252).

1.5 COMENTARIOS PERSONALES ACERCA DEL *CONCIERTO EN DO MAYOR OPUS 7 PARA FLAUTA Y ORQUESTA*

Durante el Barroco las obras de Jean-Marie Leclair (incluido el concierto en *Do Mayor*) suponían un reto importante en cuestiones de técnica instrumental y virtuosismo para todo intérprete, especialmente para los flautistas. Recordemos que para entonces, a diferencia del violín, el diseño de la flauta no había sido perfeccionado y sus limitaciones técnicas y defectos de afinación eran fácilmente evidenciables al abordar música con este grado de complejidad. Aún al tener esto en cuenta, el compositor consideró que este concierto era apto para ser tocado tanto por un violín como por una flauta o un oboe.

Actualmente el concierto en *Do Mayor* en particular no presenta dificultades técnicas mayores para su ejecución en la flauta moderna que con estudio detallado no se puedan resolver. Sin embargo, el cuidado que debe prestar el intérprete moderno al abordar esta música recae en otros aspectos. Mencioné anteriormente que Quantz apelaba a la flexibilidad del intérprete en cuestión de dinámicas como un aspecto primordial característico de la música *galante*. Esto con el propósito de crear mayor contraste entre las diferentes partes de la música y mostrar las inflexiones tonales que la hacen interesante. Aunado a la mencionada flexibilidad, considero importante poner atención a la sutileza y precisión en la articulación a fin de lograr mayor cohesión musical entre el solista y la orquesta (de naturaleza no muy numerosa).

Una buena interpretación de las obras pertenecientes a la época barroca y particularmente al estilo *galante*, implica conocer las posibilidades instrumentales y las características de los distintos estilos del periodo. Esto con la finalidad de poder ejercer la libertad interpretativa de carácter improvisatorio que exige esta música.

No hay que olvidar, por ejemplo, la mezcla de estilos que buscaba Leclair en su manera de componer; sus movimientos rápidos suelen requerir de esta “libertad” y virtuosismo característico del estilo italiano, mientras que sus movimientos lentos representan la *galantería*, elegancia y solemnidad de la aristocracia francesa.

En este sentido, un análisis como el que se ha hecho en este trabajo resulta muy útil para identificar las ideas musicales principales que dan unidad a la obra musical, poder conducir las y dar los matices necesarios que demandan las inflexiones armónicas, así como tomar en cuenta la parte orquestal desde el estudio para abordar la obra de manera integral.

En el *Allegro*, el movimiento de la flauta es de carácter elegante y virtuoso y, ya que en la ornamentación a la francesa, los batimentos de los trinos son controlados, recomiendo que éstos sean ágiles y ligeros, así como la articulación, que no sea muy incisiva, sobre todo cuando el movimiento melódico se trata de grados conjuntos o intervalos pequeños. Para ello se puede recurrir a diferentes sílabas para articular, como: *de-gue* o *te-re*, sin embargo hay que recordar que los intervalos grandes como son los saltos de octava conviene articularlos claramente (con *te* o *ke*), así como las repeticiones de una misma nota.

Por otra parte, considero que el *Adagio* conviene marcarlo a ocho al inicio del estudio y posteriormente cambiar a cuatro, esto sin descuidar la continuidad y estabilidad del *tempo*. Al ser un movimiento lento, se presta para la improvisación de ornamentos elegantes y ostentosos al estilo francés. Recomiendo por ejemplo, que en este caso, los trinos se aborden con un pequeño *accelerando* hacia la resolución y siempre comenzando por la nota superior. El *vibrato* es un recurso que podemos utilizar en la flauta moderna para sustituir el *flattement* que Hotteterre menciona en su *Tratado de la flauta transversa*, sin embargo, en mi opinión, éste debe utilizarse con mucho cuidado, sólo para cantar las notas largas, dar dirección y color, debe ser estable pero no muy amplio ni muy marcado. Considero más importante mantener una columna de aire constante pero flexible, que permita hacer énfasis en las notas armónicamente más relevantes para diferenciarlas de las notas de paso y adornos, así como para conducir las frases.

El *Allegro assai* es de carácter ligero, que se mueve hacia adelante, lo cual es posible si se marca a 1. Al igual que en el primer movimiento, recomiendo recurrir a articulaciones y trinos ligeros y ágiles.

CAPÍTULO 2

Fantasia pastoral Húngara para flauta y piano (1870) de Franz Doppler (1821 – 1883)

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO

El triunfo de la Revolución Francesa en 1789 dio lugar a importantes transformaciones en las sociedades Europeas. Uno de los cambios más importantes fue el paso de una sociedad estamental a una sociedad de clases, en la cual se consolidaron la clase obrera y la burguesía. Esta última extendió su poder a todos los ámbitos de la sociedad. Tras la derrota de Napoleón en 1815, se convocó al Congreso de Viena (1814 – 1815) para reestablecer las fronteras Europeas, asegurar el equilibrio entre los Estados Europeos y evitar la primacía de cualquier potencia. Posteriormente, durante los años 1820 aumentaron los conflictos en Europa, el exceso de mano de obra daba pie a la imposición de condiciones infrahumanas de trabajo. En consecuencia, las ideas nacionalistas surgieron con fuerza en todos los países europeos y la clase obrera comenzó a rebelarse.

El nuevo modelo de Estado – Nación promovía la soberanía nacional y la autonomía como expresión de la libertad.⁴⁴ Especialmente en Hungría, los intentos por independizarse del régimen de los Habsburgo y formar una República independiente estallaron en la Revolución Húngara de 1848. En Alemania, después de la revolución de 1848 surge el movimiento socialista revolucionario, liderado por Karl Marx (1818 – 1883) y Friedrich Engels (1820 – 1895).

Romanticismo

El romanticismo tuvo lugar entre 1810 y 1910 y comenzó durante el período del imperio napoleónico (1804 – 1815). Surgió como una corriente opuesta a las normas clásicas⁴⁵ y al

⁴⁴ Erika Bornay, *Historia Universal del Arte, El Siglo XIX*, (Barcelona: Editorial Planeta, 1987), p. II

⁴⁵ Antoni Marí Muñoz, *Historia del Arte, Romanticismo, Realismo y Modernismo*, p. 2115.

neoclasicismo, propio del imperio Napoleónico, el cual estaba inspirado en la tradición grecolatina y el racionalismo. Éste rechazaba ya el aspecto meramente decorativo del arte, apelando por la sensibilidad individual como el único medio para emitir el juicio estético; aspecto que conservó el movimiento romántico.

A través de esta nueva manera de sentir surgió una nueva concepción del YO, de la naturaleza y la vida. Los artistas románticos dejaron de imitar y de considerar la realidad exterior como única fuente y comenzaron a adentrarse en su propio ser. Se inspiraron en la Edad Media, la muerte, la locura, los sueños, en lo inconsciente e irracional. La idea de la verdadera finalidad del arte, cambió. Lograr una proyección del artista mismo dentro de la obra era importante,⁴⁶ pues ahora, la gente que se interesaba por el arte no buscaba el despliegue de las habilidades del artista, sino entrar en contacto con hombres con los que valdría la pena conversar.⁴⁷ Argumentaban que la libertad del artista era una condición fundamental de su existencia.⁴⁸

Romanticismo musical

El espíritu del Romanticismo alcanzó toda nación Europea y fue un movimiento cargado de subjetividad e introversión, pero al mismo tiempo, en la música, de brillantez y alarde del virtuosismo. Durante este período los géneros musicales que más se desarrollaron fueron: la sinfonía, la ópera y el *lied*⁴⁹. El registro y tamaño de la orquesta se expandieron, y la sección de metales adquirió mayor importancia gracias al reciente invento del sistema de pistones. Esto permitió que la música puramente instrumental se desarrollara ampliamente.

Los vínculos entre la música, las demás artes y la literatura se estrecharon como nunca antes, lo que dio paso al desarrollo de la música orquestal programática y al perfeccionamiento y formalización de este género. A su vez, el virtuosismo de los intérpretes y las capacidades técnicas de los instrumentos fueron cada vez mayores,

⁴⁶ Antoni Marí Muñoz, *Historia del Arte, Romanticismo, Realismo y Modernismo*, p. 2115.

⁴⁷ Ernst Gombrich, *La Historia del Arte*, (Londres: Phaidon, 1997), p. 503.

⁴⁸ Antoni Marí Muñoz, *Historia del Arte, Romanticismo, Realismo y Modernismo*, p. 2115.

⁴⁹ Se conoce al *lied* o *lieder* como las canciones vernáculas alemanas basadas en poemas y con acompañamiento de piano.

especialmente en el violín y piano, de modo que ofrecieron a los compositores una mayor gama de recursos técnicos e interpretativos.

Los compositores plasmaron de manera muy intensa y personal los sentimientos en sus obras. Se valieron para esto de la introspección y la confianza en su subconsciente. Comenzaron a estructurar sus obras más libremente, con melodías generalmente más líricas y armonías más complejas que antes, de manera que las texturas musicales se volvieron más ricas, densas y pesadas.

La diversidad tímbrica adquirió un papel predominante. Fue la relación con este elemento, lo que determinó un principio unificador para los compositores de este período.⁵⁰ La expresión directa de esta nueva relación fue el desarrollo orquestal del siglo XIX.

Durante el Romanticismo, la relación entre artista y sociedad experimentó un cambio importante; la época del mecenazgo terminó y los músicos enfrentaban un panorama difícil al pretender vivir dignamente de esta profesión, en especial los compositores. A menos que fueran virtuosos intérpretes, se veían obligados a complementar el ejercicio de la música con otro oficio. Los intérpretes/compositores fueron virtuosos que llevaron al límite el arte de su instrumento y propiciaron la creación de mucha música encaminada a demostrar las capacidades y elevar la técnica de sus instrumentos al máximo para ponerla al servicio de la expresión poética. Como principal exponente de la interpretación/composición virtuosa para el violín está Niccolò Paganini (1782 – 1840), seguido en el piano por Franz Liszt (1811 – 1886), Robert Schumann (1810 – 1856) y Frédéric Chopin (1810 – 1849). A esta corriente suman Theobald Böhm (1794 – 1881) y el mismo Franz Doppler como flautistas/compositores.⁵¹

Nacionalismo musical

En el mencionado ánimo de introspección del romanticismo, un rasgo característico de la música de este periodo es el énfasis que se dio al elemento nacionalista.

⁵⁰ Alfred Einstein, *La música en la época romántica*, (Madrid: Alianza, 1986), P. 17.

⁵¹ *Ibid.*, p. 60.

Los músicos comenzaron a querer liberarse de las influencias musicales dominantes, sobre todo de Alemania, y a explorar al interior de sus propios países para descubrir un estilo musical propio, distintivo y que fuera expresivo y característico de su propia nacionalidad.

Surgieron entonces corrientes y grupos nacionalistas en toda Europa en las que los compositores lograron impregnar su música de este sabor nacionalista mediante el uso de elementos rítmicos-melódicos pertenecientes a la música folklórica de su país, o también al basar sus obras de naturaleza programática en escenas de la vida cotidiana, historias o leyendas populares de su región.

Música folklórica y nacionalista en Hungría

Durante el siglo XIX, la música tradicional húngara era la que interpretaban los músicos ambulantes y los gitanos. Se distingue por sus ritmos muy vivos, punteados y sincopados, aplicados a melodías apasionadas y melancólicas, construidas a partir de intervalos poco comunes y por un sistema de modulación que no responde a las reglas de relación tonal tradicionales europeas. La escala aumentada es considerada la escala húngara o cingara, esta escala de origen asiático está formada bajo influencia pentatónica.

El *verbunkos*⁵², fue el género de música húngara folklórica por excelencia desde mediados del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX. Los instrumentos indispensables para el *verbunkos* fueron, desde sus inicios el violín y el címbalo⁵³, los cuales, junto con otros instrumentos de cuerda frotada y percutida, solían formar orquestas tradicionales. El *verbunkos* es una danza y fue originalmente hecha para los reclutamientos de soldados que, durante el siglo XVIII, organizaba el imperio austro-húngaro. Su característica principal es la sucesión de un movimiento lento seguido por uno más vivo. Resulta difícil diferenciar en ella, los motivos musicales provenientes del folklor húngaro y de aquellos realizados en modo de composición formal, pues la mayoría de las obras pertenecientes a este género son composiciones formalmente escritas y firmadas que combinan ambos elementos. Al

⁵² *Verbunkos*: “danza de los ganchos”, del alemán *werbung* “reclutamiento”. Patrik Williams, *Los cingaros de Hungría y sus músicas*, (Madrid: Akal, 2000), p. 32.

⁵³ Instrumento de cuerda percutida que consta de una caja de madera trapezoidal, sin tapa, dentro del cual se tensan las cuerdas. Ídem.

expandirse este género musical a lo largo del siglo XIX, los intercambios entre lo culto y lo folklórico se incrementaron.

Al ser un género musical que tuvo su origen en los reclutamientos, es una música que requiere forzosamente establecer una conexión importante entre el intérprete y el público, pues el objetivo es inspirar a la danza, el juego y el movimiento. Al interpretarla se debe establecer esta relación con el público además de tomar en cuenta su reacción para mover la música. La manera de tocar de los gitanos una música de tipo *verbunkos* suele diferir mucho de lo que está escrito en la partitura, pues la improvisación, variación, adornos y arabescos son indispensables en este estilo musical.⁵⁴ En cuanto al carácter de esta música, es tradicional llevar al extremo el contraste entre la parte lenta y rápida. Los músicos gitanos emplearon el *rubato* como el elemento agógico por excelencia y dotaron a esta música de un carácter casi de caricatura.

2.2 LA FLAUTA TRANSVERSA EN EL SIGLO XIX

Johann Georg Tromlitz (1725 – 1805), constructor alemán de instrumentos había anunciado en 1796 su flauta de ocho llaves que era una versión mejorada de la flauta de seis llaves. Tromlitz había agregado una llave extra para el *Fa* y un nuevo orificio para el *Do* en el lugar del pulgar izquierdo, de modo que se duplicara la llave de *Si Bemol* existente.⁵⁵ De esta forma el siglo XVIII había culminado con la invención de la flauta de ocho llaves o de “sistema simple”, afinada aún en *Re*. Esta flauta prosperó y adquirió grandes modificaciones durante el siglo XIX, mientras los modelos de una, cuatro y seis llaves seguían en uso.

A partir del Romanticismo, las orquestas se volvieron más numerosas, salieron de las cámaras de la realeza para presentarse ante los burgueses y otros estratos sociales en teatros cada vez más grandes, por lo que requerían de instrumentos con mayor volumen y proyección del sonido. Las limitaciones de volumen sonoro y recursos técnicos de la flauta

⁵⁴ Patrik Williams, *Los cíngaros de Hungría y sus músicas*, p. 32.

⁵⁵ Nancy Toff, *The Flute Book*, p. 47.

motivaron a los constructores a interesarse por experimentar con este instrumento más que con cualquier otro de los alientos madera.

Con la llegada de los diferentes sistemas de llaves para la flauta en el siglo XIX, las opiniones respecto de qué mecanismo utilizar se dividieron en dos corrientes principales. A la primera pertenecían aquellos constructores que preferían conservar los sistemas de mecanismo tradicionales de la flauta y añadir solamente ciertas mejoras que fueran necesarias aquellos que pertenecían a la segunda corriente, optaron por un rediseño completo de la flauta y la creación de nuevos mecanismos. El principal exponente de esta corriente fue Theobald Böhm (1794 – 1881).

A mediados del siglo XIX, Böhm reformó por completo el sistema de construcción de la flauta, y permitió así que surgiera un nuevo repertorio. Böhm analizó y estudió detalladamente todos los aspectos del diseño de la flauta y así propuso fabricar un modelo cromático según el sistema de afinación temperada que obedeciera en su construcción a principios acústicos más que anatómicos. De esta manera concluyó que sería necesario perforar 14 orificios en distancias determinadas del tubo de la flauta, por lo que creó todo un sistema de llaves, palancas y varillas para poder cubrir los 14 orificios con nueve dedos⁵⁶. Sus modificaciones al instrumento también hicieron posible conservar la homogeneidad del timbre y el volumen de los sonidos en las diferentes octavas.

La primera versión del nuevo sistema que Böhm concluyó en 1832 fue aceptada en Francia cuando en 1838 se introdujo como el modelo oficial para el Conservatorio de Paris. Sin embargo, esta primera versión no lo satisfizo por completo y trabajó hasta 1847 en la versión final: una flauta cilíndrica con cabeza cónica, con su sistema de llaves y construida en plata. En esta flauta el orificio de la embocadura pasó a ser rectangular con los bordes redondeados en lugar de la forma oval tradicional.

El nuevo sistema de Böhm fue rápidamente aceptado en Francia, Inglaterra y Estados Unidos, mientras que en Alemania, Italia y Rusia, tardó más tiempo en incorporarse. Los alemanes por ejemplo, siguieron añadiendo mejoras al “sistema simple” de la flauta cónica

⁵⁶ Nancy Toff, *The Flute Book, a complete guide for students and performers*, (Nueva York: Oxford University Press, 1996), p. 52.

de madera, las cuales culminaron en la “flauta reformada” a finales del siglo XIX.⁵⁷ Ésta contaba con algunas llaves extras, un sistema de anillos, una llave de trino lateral y algunas modificaciones menores al modelo tradicional. Al final, el sistema de Böhm resultó ser el más eficiente por lo que, posteriormente, se adaptó y aplicó a oboes, clarinetes y saxofones.

La música para flauta del Romanticismo

Aunque pareciera que el romanticismo es un punto bajo en la producción de obras para flauta debido a las numerosas modificaciones que se hicieron a su mecanismo durante la época, éste fue en realidad un periodo de incubación que permitió el renacimiento del instrumento.⁵⁸

La música para flauta durante el Romanticismo tiene dos facetas principales: la primera en la que es el instrumento solista de los virtuosos y otra como parte de la orquesta, que durante el siglo XIX incorporó a los instrumentos de la familia de metal. Al igual que la flauta, los instrumentos de la sección de metales habían pasado por un proceso de evolución que derivó en una mayor capacidad sonora, por lo que la flauta no podía competir contra estos instrumentos en cuestiones de sonoridad. Los compositores optaron entonces por aprovechar la tímbrica de este y los otros instrumentos de aliento madera en la búsqueda de colores y texturas, de modo que reservaron para ellos, pasajes expuestos de carácter solista más que de refuerzo a la masa orquestal.

Los compositores comenzaron a dejar en manos de los virtuosos la composición de sus propias obras solistas y de cámara. Entre los flautistas/ compositores que dejaron un importante legado para el instrumento figuran: Franz Doppler, Theobald Böhm, Joseph-Henry Altés (1826 – 95), Karl Joachim Andersen (1847 – 1909) y Paul Taffanel (1844 – 1908). El virtuosismo de los intérpretes fue una cualidad cada vez más apreciada entre la burguesía, y durante el Romanticismo el talento musical se utilizó como herramienta social para ganar popularidad. Por esta razón la mayoría de la música de cámara para flauta escrita en este período concede al intérprete una oportunidad para demostrar las habilidades

⁵⁷ Nancy Toff, *The Flute Book*, p. 57.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 241.

técnicas adquiridas y de embelesar al público con su propia interpretación de fantasías sobre temas populares de ópera o variaciones cada vez más virtuosas.

2.3 ALBERT FRANZ DOPPLER, ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Albert Franz Doppler (Lemberg, 16 de octubre de 1821 – Baden, 27 de julio de 1883)⁵⁹ fue un flautista, compositor y director de orquesta austro-húngaro, cuyo virtuosismo, originalidad y calidad de orquestación al momento de componer, le dieron un merecido reconocimiento. Fue autor de aclamadas óperas y ballets, entre las que destacan *Benyovszky* (1847), *Ilka and the Recruiting of the Hussars* (1849) y *Judith* (1870).



Ilustración 3: Franz Doppler.⁶⁰

Cuando Doppler era muy pequeño su familia se mudó a Hungría, donde fue iniciado en la música y la flauta por su padre, el compositor y oboísta principal del Teatro de Varsovia, Joseph Doppler. Su talento como flautista fue evidente cuando, a los 13 años de edad, Franz debutó en Viena. Después de ofrecer numerosas giras de conciertos por Europa junto con su hermano Karl, quien también era flautista y con quien formó un sólido dueto, los hermanos Doppler se establecieron en Pest hacia 1838, lugar en donde ambos obtuvieron un puesto como flautistas en el Teatro Alemán de Budapest. Para 1841 Franz fue nombrado flautista principal del Teatro Nacional de Hungría.⁶¹

⁵⁹ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 502 – 503.

⁶⁰ Imagen tomada del sitio web: Wikipedia, Franz Doppler, https://es.wikipedia.org/wiki/Franz_Doppler, (Consultada 23 de febrero de 2018).

⁶¹ Sara Eckman, *The Music of Flutists/Composers*, (Tesis de Doctorado, University of Maryland, College Park, 2010), p. 21. <https://search.proquest.com/docview/1223404355?accountid=14598> (consultado el 24 de octubre de 2017).

En 1853 Franz y Karl participan en la fundación de los Conciertos Filarmónicos, dirigidos bajo la batuta de Ferenc Erkel (1810 – 1893). El dúo de los hermanos Doppler continuó haciendo giras por Europa, las cuales incluyeron una presentación en la corte de Weimar (1854), donde ambos conocieron a Franz Liszt (1811 – 1886); y una gira a Londres (1856) en conjunto con el violinista Karl Hubay (1828 – 1885).

No obstante de ser un excelente concertista, el éxito como compositor de Franz Doppler radica sobre todo en su música escénica, ya que escribió quince ballets y siete óperas, las cuales combinan influencias musicales italianas, rusas, polacas y húngaras. Su primera ópera: *Benyovszky* fue estrenada en el Teatro Nacional en 1847 y a partir del éxito obtenido, otras cuatro óperas suyas permanecieron en constante representación en ese teatro durante los siguientes diez años.

En 1858 Franz se mudó a Viena donde, además de haber sido profesor de flauta en el Conservatorio en 1865, trabajó para la *Hofoper* (Ópera Estatal de Viena) primero como flautista principal y posteriormente como director del ballet. Muchos de los ballets que compuso datan de esta época y fueron muy populares, pues fue un hábil orquestador; varias de sus transcripciones sobre las rapsodias húngaras de Liszt fueron también muy bien apreciadas. Por otra parte, las obras para flauta de Franz Doppler ejemplifican lo común que fue durante el Romanticismo el ser intérprete/compositor y de esta manera, crear piezas dedicadas específicamente a demostrar las cualidades virtuosas del instrumento y el intérprete.

2.4 ANÁLISIS DE LA *FANTASÍA PASTORAL HÚNGARA*⁶²

Una de las nuevas formas musicales que surgió durante el Romanticismo fue la *Fantasía*, esta forma otorga completa libertad al compositor al ordenar las ideas musicales. Carece de una estructura musical específica pero esto no quiere decir que suponga un caos sin sentido ni orden. El compositor debe considerar de acuerdo a su criterio estético-musical cierto equilibrio entre la duración de las distintas secciones, alternando las reexposiciones temáticas a su gusto para presentar el contraste entre dichas secciones. De esta manera, la *Fantasía* crea una forma musical nueva cada vez. Su estructura será distinta según si se concibe como pieza introductoria, es decir, a manera de *preludio* para otra obra, o bien como una pieza completa en sí misma. En cuanto al proceso tonal, tradicionalmente se debe terminar en el mismo tono en que se ha comenzado.

La *Fantasía pastoral Húngara* de Franz Doppler está organizada en tres secciones principales: *Molto andante*, *Andantino moderato* y *Allegro*. Estas secciones pueden ser vistas como un reflejo de la música folklórica húngara en la que se alternan movimientos lentos y melancólicos con movimientos más vivos.

⁶² Los fragmentos de la partitura que figuran a manera de ejemplos a lo largo del análisis han sido tomados de la siguiente edición: Franz Doppler, Jean-Pierre Rampal, rev. *Fantaisie Pastorale Hongroise Op. 26 pour flûte et piano*, (Paris : Gérard Billaudot Éditeur, 1978)

Primera parte: *Molto andante*

Sección		Tema	Tonalidad	Números de compás
Sección 1	Introducción (Piano)		<i>Re Menor</i>	1 - 8
	Tema Principal (Flauta)	A		9 - 16
Sección 2	Tema Secundario (Flauta)	B	<i>La Menor</i>	17 - 26
	Cadencia (Flauta)			27 - 29
Sección 3	Reexposición del Tema Principal (Flauta)	A'	<i>Re Menor</i>	30 - 36
	Coda			37 - 46

Tabla 4: Franz Doppler, *Fantasia Pastoral Húngara para flauta y piano. Molto andante.*

La primera parte de la fantasía está escrita en compás de 6/8 y en la región tonal de *Re Menor*. Está estructurada de manera ternaria, similar a una *forma sonata*, con tres secciones que siguen los principios de la música tradicional cingara húngara, de carácter contrastante: Lento/ rápido/ lento.

Los dos temas principales: A y B son de carácter melancólico, con ritmos atresillados y notas de paso que adornan la melodía, otorgándoles un aire improvisatorio. Ambos son presentados y desarrollados por la flauta después de una breve introducción del piano.

introduccion Tema A

1 **Molto Andante**

7 A

mp < >

ritmo atresillado

primera frase

11

Tema A

13

f espr.

continúa compás y segunda frase

14

segunda frase B

15

p

Ejemplo musical 11: Franz Doppler. *Fantasia Pastoral Húngara*. Primer parte. Tema A en la flauta, presentación de sus frases.

Tema B

17 **Poco animato**

figura rítmica predominante

primera frase

20

Tema B

21

segunda frase

24

mf p

Tránsito

25

sost.

Ejemplo musical 12: Franz Doppler. *Fantasia Pastoral Húngara*. Primer parte. Tema B en la flauta, presentación de sus frases.

El período A se desarrolla en la tonalidad de *Re Menor*, mientras que el período B lo hace en tonalidad de *La Menor* como quinto grado de *Re Menor*, para al final hacer una cadencia (compases 27 – 29) y pasar a la reexposición en *Re Menor*. Dicha reexposición del tema A (30 – 46) termina con una *Coda* enfatizando la tonalidad de *Re Menor*.

Segunda parte: *Andantino moderato*

Sección		Tema	Región tonal	Números de compás
Sección 1	Introducción (Piano)		<i>Re Mayor</i>	47 – 56
	Presentación Temática (Flauta)	A		57 – 64
		B		65 - 73
Sección 2	Desarrollo/ Variación Temática (Flauta)	A'		74 – 81
		B'		82 – 89
	<i>Cadenza</i> (Flauta)			90 - 91
Sección 3	Reexposición del Tema Principal (Flauta)	A		
	Puente	C	<i>La Mayor/ Si Menor / Re Menor</i>	101 – 113

Tabla 5: Franz Doppler, *Fantasia Pastoral Húngara*. *Andantino moderato*.

La segunda parte de la *Fantasia* se puede dividir también en tres secciones, las cuales se desarrollan en la región tonal de *Re Mayor*.

Comienza en compás de 4/8 con una introducción del piano en *Re Mayor*. A partir de este punto, el carácter de la pieza pasa de ser melancólico a ser más energético, cambiando el compás de subdivisión ternaria de la primera parte por compases binarios y los ritmos atresillados por ritmos punteados.



Ejemplo musical 13: Franz Doppler. *Fantasia Pastoral Húngara*. Segunda parte. Ritmo atresillado de la parte de flauta en la primera sección de la pieza. Comparación con el ritmo punteado que se presenta en la segunda sección.



Ejemplo musical 14: Franz Doppler. *Fantasia Pastoral Húngara*. Segunda parte. Ritmo punteado de la parte de flauta en la segunda sección de la pieza. Comparación con el ritmo atresillado que se presenta en la primera sección.

La flauta introduce el tema A de esta sección y enseguida el tema B, ambos en *Re Mayor*. El piano, realiza el enlace al siguiente período retomando la rítmica ya presentada anteriormente en los últimos dos compases de la introducción (72 y 73).



Ejemplo musical 15: Franz Doppler. *Fantasia Pastoral Húngara*. Segunda parte Enlace que realiza el piano hacia la variación del tema A. Comparar ritmo con compases 55 y 56



Ejemplo musical 16: Franz Doppler. *Fantasia Pastoral Húngara*. Segunda parte Últimos dos compases (55 y 56) de la introducción a la segunda parte. Ritmo a comparar con aquel de los compases 72 y 73.

Comienza entonces una variación virtuosa de los dos temas principales (A y B), seguida por la *cadenza* de la flauta, la cual nos conduce a la reexposición del tema A.

Posterior a la *cadenza*, en lugar de *Coda* (como en la primera parte), se presenta el puente que une la segunda parte con la tercera. El puente se desarrolla en el tono de la dominante de *Re Mayor*, es decir, *La Mayor*, con una introducción del piano (compases 101 – 107), pasa por *Si Menor* cuando entra la flauta y regresa a la tonalidad de *Re Menor*, como al principio de toda la obra.

Tercera parte: *Allegro*

Sección		Tema	Región tonal	Números de compás
Sección 1	Introducción (Piano)		<i>Re Menor</i>	112 – 117
	Desarrollo Temático (Flauta)	A (a, b, b')		118 – 141
	Desarrollo Temático (Flauta)	B (c, d, d')		142 – 164
Sección 2	Desarrollo Temático (Flauta)	C	<i>Re Mayor / Si Menor</i>	165 – 192
	Cadencia		<i>Re Mayor</i>	193 – 199
	Coda			200 – 224

Tabla 6: Franz Doppler, *Fantasía Pastoral Húngara para flauta y piano. Allegro*

La Tercera parte de la *Fantasía* podemos dividirla en dos grandes secciones, cada una compuesta por tres períodos.

La primera sección de la tercera parte se desarrolla en la región tonal de *Re Menor*. Comienza en compás de 2/4 con una introducción del piano al tema A. La flauta comienza

el tema A y lo desarrolla en forma ternaria con los subtemas a, b, b'. El siguiente periodo desarrolla en tema B de la misma forma que A, con los subtemas c, d, d'.

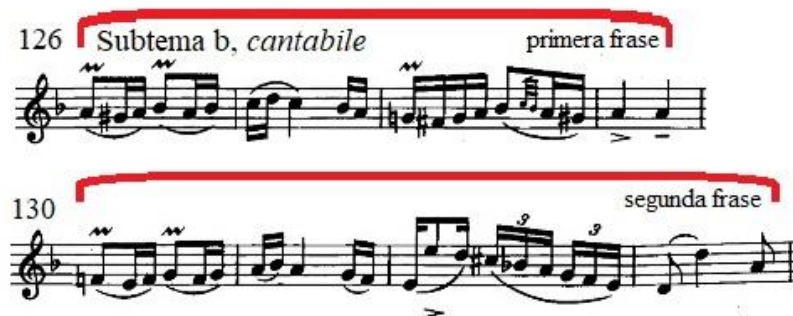
Cada subtema consta de ocho compases, cada uno con un carácter ya sea enérgico o *cantabile* que se intercalan para contrastar al estilo de la música cingara húngara.

El primer subtema, a, (compases 118 – 125) presenta un carácter enérgico y vivo:



Ejemplo musical 17: Franz Doppler. *Fantasia Pastoral Húngara*. Tercera parte. Compases 118 – 121 de la parte para flauta. Subtema, a, de carácter enérgico.

A comparación del segundo subtema: b. (Compases 126 – 133) El cual es de carácter *cantabile*:



Ejemplo musical 18: Franz Doppler. *Fantasia Pastoral Húngara*. Tercera parte. Subtema, b, de carácter *cantabile*.

En cuanto al desarrollo del tema B, el contraste entre los subtemas sigue el mismo orden que durante el desarrollo del tema A, es decir: enérgico/cantabile/variación del cantabile.

En este caso, el subtema c es el que lleva el carácter enérgico:

Subtema c, energético

142

primera frase

147

segunda frase

Ejemplo musical 19: Franz Doppler. *Fantasia Pastoral Húngara*. Tercera parte. Subtema c, motivo de carácter energético.

Y los subtemas d y d', el carácter *cantabile*:

Subtema d *cantabile*

150

primera frase

154

segunda frase

Ejemplo musical 20: Franz Doppler. *Fantasia Pastoral Húngara*. Tercera parte. Subtema d de carácter *cantabile*.

La segunda sección comienza con un desarrollo temático a cargo de la flauta principalmente, que transita por las tonalidades de *Re Mayor* y *Si Menor*. Da lugar a la *cadenza*, en un *Tempo moderato* como contraste con la sección anterior.

El periodo final o *Coda*, en *Re Mayor* es conclusiva para toda la obra. Tiene un carácter energético y cadencial.

2.5 COMENTARIOS PERSONALES ACERCA DE LA *FANTASÍA PASTORAL HÚNGARA PARA FLAUTA Y PIANO* DE FRANZ DOPPLER.

Esta obra fue escrita con un carácter virtuoso, a fin de plasmar las posibilidades técnicas que había adquirido la flauta gracias a las mejoras en su diseño. Franz Doppler, al igual que muchos virtuosos de la época, se dedicó a engrandecer el repertorio para su instrumento y como buen compositor del romanticismo, se esmeró por hacer indicaciones precisas en sus partituras.

Por esta razón, recae en el intérprete moderno la responsabilidad de respetar lo que está escrito en la partitura (las figuras rítmicas están escritas ya dentro de un carácter improvisatorio), de cuidar todos los aspectos técnicos, dominar los pasajes virtuosos, mantener una columna de aire estable que permita tener un sonido homogéneo y ser muy limpio y preciso en la ejecución.

Sin embargo, esta fantasía no supone un reto meramente técnico, hay que tomar en cuenta sobre todo el reto interpretativo que representa y sabernos con la responsabilidad de hacer música. Esta pieza demanda variedad en la paleta de colores del intérprete, así como en su rango dinámico y sobre todo, requiere de intuición musical para ajustar las cuestiones agógicas al carácter improvisatorio que demanda la obra, sin descuidar la métrica escrita.

El análisis de la partitura permitirá al intérprete tener una concepción general de la obra, identificar las secciones principales y sus características particulares, así como las partes que sirven de enlace. Por ejemplo, al seguir el orden estructural de la música cingara húngara (lento – rápido – lento), podemos concluir que la primer parte de la fantasía es de carácter melancólico en general, como un lamento del violín (en un conjunto tradicional húngaro), seguido por un movimiento alegre y brillante en la segunda parte y que termina con una danza enérgica para la tercera parte.

El identificar dichas secciones y su carácter influirá en una mejor toma de decisiones por parte del intérprete en cuestiones de *tempo*, rango dinámico, sonido y color.

Es importante para ello también, tener un bagaje histórico como el que hemos abordado en este trabajo para conocer sobre la tradición musical húngara, a fin de poder hacer referencia a la misma al momento de tocar. Por lo tanto, considero la interpretación informada de esta música, una oportunidad muy valiosa para jugar en el escenario a apropiarnos de esta música y desenvolvernos libremente cual músicos gitanos. Una de las cuestiones más significativas en este sentido es aspirar a los gestos de comunicación entre intérprete y público propios de esta música.

Por otra parte, en cuestiones de ensamble, los músicos deben tomar en cuenta que el piano, si bien es principalmente acompañamiento, funge como pilar y base para que a partir de ahí el flautista pueda construir la libertad interpretativa y de agógica requerida, por lo que debe ser una base sólida en cuanto a *tempo*, ritmo y dinámicas.

CAPÍTULO 3

Voice, obra para flautista solo (1971) de Toru Takemitsu (1930 – 1996)

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO

La primera guerra mundial (1914 – 1918) permitió a Japón construir grandes centros industriales, apropiarse de las colonias alemanas de los mares del sur y convertirse en una de las principales potencias mundiales. Tiempo después de concluida la guerra, Japón formó parte de los países que firmaron los tratados de la Conferencia del Pacto Antibélico celebrada en París en 1928, de la Conferencia del Desarme Naval llevada a cabo en Londres en 1930 y otra sobre limitación de armamento, celebrada en Ginebra en 1932. Pero incluso antes de la conferencia en Ginebra, Japón tuvo un encuentro bélico con China y en 1932 ayudó a Manchuria a conseguir su independencia. En 1937 China y Japón comenzaron una guerra. Este hecho provocó la oposición de Estados Unidos e Inglaterra, lo cual desembocó en la guerra del Pacífico (1937 – 1945). El final de esta guerra, con el lanzamiento de las bombas atómicas, fue desastroso para Japón y en 1945 el Emperador Hiroito se rindió junto con su país ante las fuerzas aliadas.

El arte y la música en Japón

A finales del siglo XIX y principios del XX, cuando el arte musical occidental comenzó a llegar a Japón, existía en esta nación una gran diversidad de manifestaciones artísticas y musicales que los japoneses habían adquirido de otras culturas, especialmente de la china. Sin embargo a partir de 1868 los deseos por imitar las tradiciones chinas comenzaron a cambiarse por un ferviente deseo de seguir aquellas de occidente y rechazar los valores artísticos propios de los japoneses. Esta revolución ideológica provocó que el arte japonés quedara olvidado durante mucho tiempo. Las tradiciones musicales prácticamente fueron reemplazadas por escuelas de música clásica occidental e instrumentos de la misma procedencia, que nada tenían que ver con los instrumentos tradicionales japoneses. Se formaron orquestas de estudiantes y maestros, cuyos conciertos tuvieron poco público al

principio, pero a medida que las orquestas elevaron su nivel y fue posible comenzar a tener solistas y directores invitados, el público interesado también aumentó. En este ánimo por la nueva instrucción musical surgió también la escuela de composición inspirada en los compositores alemanes. Sin embargo, la música occidental se introdujo a Japón en un momento en que ya estaba completamente desarrollada y las ideas románticas comenzaban a ser sustituidas por nuevos conceptos artísticos innovadores. Este hecho dificultó a los japoneses la pronta asimilación de los principios musicales de occidente.⁶³

Por otro lado, la novedosa introducción de la notación musical occidental permitió a algunos interesados en el asunto, transcribir música tradicional japonesa y así tener un registro de ésta; no obstante mucha música tradicional fue modificada y combinada con nuevas ideas occidentales de los compositores que las transcribieron, causando una distorsión del repertorio tradicional.⁶⁴ Para cuando nació Toru Takemitsu (1930), las bases de la música occidental se encontraban completamente asentadas en Japón e incluso ya habían sido apropiadas como parte de la cultura japonesa; sin embargo en vísperas de la segunda guerra mundial (1939 – 1945) dichas tendencias occidentales fueron reprimidas. A principios de los años 1930, el gobierno comenzó a controlar toda la educación cultural en las escuelas públicas y a censurar rigurosamente libros y grabaciones musicales en las bibliotecas, pues utilizó la música nacionalista como una poderosa herramienta para la transmisión de la propaganda del Estado.⁶⁵

En 1947, ya finalizada la guerra y durante la ocupación norteamericana en Japón, el proceso de occidentalización se vio intensificado en todos los sentidos, incluyendo el terreno artístico y cultural. Se promovió el desarme y los recursos destinados anteriormente a la fabricación de armas e implementos bélicos se destinaron ahora a la promoción de la cultura en todos sus aspectos. Comenzó un periodo de riqueza literaria, musical y artística en general. La admiración que provocaba en los japoneses la cultura occidental renovó el

⁶³ Luciana Galliano, *Japanese Music in the Twentieth Century*, (Lanham, Maryland : Scarecrow, 2002), p. 66

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 55.

⁶⁵ Peter Burt, *The music of Toru Takemitsu : influences, confluences and status*. (Tesis de Doctorado, Durham University, 1998), p. 23. Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/984/> (Consultado el 17 de noviembre de 2017).

gusto por la música Europea y ocasionó que la gran mayoría de las manifestaciones artísticas tuvieran un enfoque de este tipo.

La generación de compositores nacidos alrededor de 1930, tales como Toru Takemitsu, vivieron la guerra durante su adolescencia, hecho que, de acuerdo con Luciana Galliano, marcó en ellos una repulsión por el nacionalismo Japonés que los había obligado a participar en ella. La autora afirma que el desprecio por los propios elementos culturales y la preferencia por aquellos que vinieron de la ocupación americana se ven reflejados en sus composiciones.⁶⁶ Con los años, se recuperó poco a poco el interés y el aprecio por la propia cultura, de manera que comenzaron a aparecer corrientes de renovación tradicional, las cuales tuvieron que convivir con las escuelas artísticas de tendencia occidental que habían surgido anteriormente.⁶⁷ Desde entonces la música Japonesa es muy variada y puede considerarse como una mezcla de diversas influencias musicales provenientes de las regiones circundantes a la isla. Según Bonnie C. Wade, los japoneses han tomado aspectos de músicas extranjeras, las han comprendido y asimilado para posteriormente integrarlas a su cultura.⁶⁸

3.2 LA FLAUTA *NOH*, JAPONESA

La obra *Voice* para flautista Solo, hace referencia a la peculiar sonoridad de la flauta *Noh* japonesa, instrumento tradicional que en esta cultura ha sido utilizado como parte del ensamble de instrumentos *Hayashi* que acompaña las presentaciones teatrales del género *Noh* o *Nogaku*.

El arte dramático *Noh* es una manifestación escénica originaria de Japón cuyos orígenes datan aproximadamente del siglo XIII y XIV⁶⁹ y que resurgió establecido y con mucha fuerza durante el siglo XX. Combina música, poesía, danza, drama y escenografía y consta

⁶⁶ Luciana Galliano, *Japanese Music in the Twentieth Century*, p. 150.

⁶⁷ Fernando Gutiérrez, *El arte del Japón*, (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1989), pp. 486 – 488.

⁶⁸ Bonnie C. Wade, *Music in Japan*, (Nueva York: Oxford 2005), p. 7.

⁶⁹ Yoshinobu Inoura, *Sarugaku Noh*, Artes escénicas de Japón, <http://www.japonartesesencicas.org/teatro/generos/sarugakunoh.html>, (Consultado abril 2018).

de dos actos que suelen tener muy poca relación entre sí. Este arte teatral no debe compararse con la concepción de teatro occidental, porque parecería no llevar ninguna línea en la trama.⁷⁰ En una presentación *Noh* el coro se encarga de expresar la poesía de manera melódica al tiempo que los actores danzan y representan sus movimientos acompañados de la música a cargo del ensamble *Hayashi*, el cual está conformado por tres tambores y una flauta *Noh*.

El sentido de esta manifestación teatral recae no tanto en su forma, sino en los objetos presentados, la contemplación de la belleza en sí y la atmósfera creada. Conviene disfrutar de la experiencia estética a través de los sentidos y no tanto mediante una comprensión meramente intelectual.⁷¹



Ilustración 4: Instrumentos que conforman el ensamble *Hayashi*. Izquierda: *Taiko*, centro: *O-tsuzumi*, derecha: *Ko-tsuzumi*, debajo: *Nohkan*.⁷²

A continuación se presentan las principales características de la flauta *Noh*, con el fin de comprender mejor la manera en que se debe abordar la obra *Voice*.

La flauta *Noh* (también llamada *Nohkan*), además de la voz, es el único instrumento melódico utilizado en el conjunto instrumental *Hayashi*. Se trata de un aerófono pequeño hecho de bambú cuya longitud varía alrededor de los 34 centímetros y que consta de siete orificios para las digitaciones. Para su fabricación el trozo de bambú se corta longitudinalmente en varias tiras que posteriormente son volteadas por el revés, de modo que la corteza queda al interior del tubo que resulta de la unión de todas las tiras. Las tiras de bambú son cuidadosamente unidas con fina corteza, generalmente de cerezo. Por último

⁷⁰ William P. Malm, *Japanese Music and Musical Instruments*, (Tokio: Charles E. Tuttle, 1959), p. 130.

⁷¹ William P. Malm, *Japanese Music and Musical Instruments*, (Tokio, Charle E. Tuttle, 1959), p. 119.

⁷² Bonnie C. Wade, *Music in Japan*, figura 4.7.

se hacen los acabados, con laca color rojo se barniza el interior del tubo y con color negro el exterior.⁷³

Al no tener una longitud estandarizada, la afinación de esta flauta tampoco es específica y resulta única. A medida que los sonidos de la escala ascienden, su afinación es cada vez más baja; es decir que los intervalos son cada vez más reducidos, de modo que las octavas superiores de cada sonido corresponden a un intervalo de séptima menor, en lugar de una octava como sucede en la flauta transversa y otros aerófonos occidentales.



Ilustración 5: Flautas Nohkan en color rojo y negro junto con estuche.⁷⁴

Otra particularidad en cuanto a la afinación de este instrumento se debe a que el grano de la embocadura es muy ancho, lo cual amplía el rango de afinación posible hasta por dos tonos de diferencia por cada digitación. Al combinar esta característica de la embocadura y descubrir gradualmente los orificios de la flauta, es posible realizar *portamenti* y *glissandi*. Incluso existen digitaciones que indican específicamente cubrir sólo una porción del orificio a fin de obtener diferentes sonoridades. Todas estas particularidades idiomáticas de la flauta *Noh* también son posibles gracias a la técnica para cubrir los orificios de este instrumento con la parte media del dedo y no con la yema, como sucede en la flauta transversa.

Otra técnica especial son las notas sobre sopladas. Normalmente en el resto de las flautas, cuando se sopla con mayor intensidad, el sonido producido es una octava más agudo que el original; en la flauta *Noh* simplemente baja la afinación del sonido y le otorga el timbre airoso característico del instrumento.

⁷³ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁴ Daniel Schnee, Introduction to the Nohkan Flute: 能管の紹介, <https://danielpaulschnee.wordpress.com/2013/07/17/introduction-to-the-nohkan-flute-%E8%83%BD%E7%AE%A1%E3%81%AE%E7%B4%B9%E4%BB%8B/>, (Consultado el 22 de febrero de 2018).

La utilización de los microtonos en las melodías es otro de los sellos distintivos en la interpretación de este instrumento. Rara vez los sonidos son atacados en una determinada afinación desde el principio. Comúnmente existen inflexiones microtonales que anteceden a la nota y la terminan, esto con el fin de evitar la competencia melódica entre el timbre de la flauta y el del canto. De este modo, la flauta funciona de manera independiente al ensamble de percusiones, y en cambio funge como un elemento de conexión entre éste y el coro; sin embargo, los tonos de las melodías que ejecuta tampoco están relacionados con aquellos de los cantos.

El flautista *Noh* se guía por patrones de contornos musicales que dan pie a la creación de la melodía y no por patrones de tonos específicamente afinados. Este hecho otorga mucha libertad al intérprete al momento de la ejecución; es su responsabilidad responder a los movimientos de los actores y a las inflexiones musicales del coro y el ensamble.

Puesto que ensayar para una presentación no es común en este género, se desarrolló un método de notación oral para practicar y enseñar a los nuevos flautistas tradicionales: El *Shoga* consiste en un dictado de sílabas específicas que indican al músico la dirección melódica que debe seguir en lugar de tonos específicos.⁷⁵ En el caso de la obra *Voice*, el uso de este sistema no es necesario, la notación musical que emplea Takemitsu va dirigida a los flautistas modernos occidentales y por lo tanto es muy claro y preciso en la notación que utiliza, todo detalle sonoro está especificado.



Ilustración 6: Ensamble tradicional *Hayashi*. Instrumentos de izquierda a derecha: *Taiko*, *O-tsuzumi*, *Kotsuzumi*, *Nohkan*.⁷⁶

⁷⁵ Alison McQueen, Tokita, David W. Hughes, editores, *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. (Inglaterra: Ashgate, 2008), p. 137.

⁷⁶ Shibyoushi, fotografía, *International Noh Project Comitee*, Arts Council Tokyo, Tokyo Metropolitan

3.3 TORU TAKEMITSU: ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y ESTILO COMPOSITIVO

Toru Takemitsu (Tokio, 8 de octubre de 1930 – Tokio, 20 de febrero de 1996)

Fue un innovador compositor japonés cuyo contacto con el mundo de la música inició a muy temprana edad. Con tan sólo un mes de nacido fue enviado a China, donde pasó su infancia a lado de su padre Takeo Takemitsu, quien trabajaba como músico de Jazz en ese país.

En 1938 después de la muerte de su padre, Takemitsu regresó a Tokio para asistir a la escuela primaria, no obstante en 1944 y en medio de la Segunda Guerra Mundial, su educación se vio interrumpida al ser reclutado para su servicio militar.

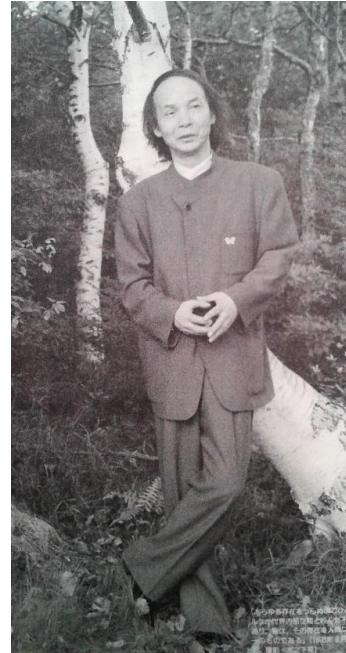


Ilustración 7: Toru Takemitsu.⁷⁷

Fue entonces cuando ocurrió su primer encuentro con la música francesa que tanto inspiraría a Takemitsu a lo largo de su vida compositiva y la cual estuvo prohibida en Japón durante la guerra. Un oficial le mostró a él y a sus compañeros reclutas, un gramófono con la grabación de la canción francesa *Parlez moi d'amour* (hábleme de amor).⁷⁸ Esta canción marcó fuertemente a Takemitsu, y tiempo después, cuando la guerra hubo terminado y él fue empleado para una base militar estadounidense, tuvo la oportunidad de escuchar constantemente gran cantidad de música occidental transmitida por la red de radio establecida para el ejército estadounidense.

A pesar de su falta de formación musical, a la edad de 16 años decidió iniciarse en la composición. Desde 1948 comenzó a recibir lecciones de manera intermitente con Yasuji

Foundation for History and Culture, <https://www.artscouncil-tokyo.jp/en/what-we-do/support/program/10717/>, (Consultado 22 de febrero de 2018).

⁷⁷ Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu*.

⁷⁸ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volumen XIV, p. 22

Kiyose (1900 – 1981), pero su formación fue principalmente autodidacta. Takemitsu se dedicó a estudiar a fondo las partituras de los compositores que admiraba más que estudiar de manera tradicional. Sus dos mayores ejemplos a seguir desde el principio de su vida compositiva fueron Claude Debussy (1862 – 1918) y Olivier Messiaen (1908 – 1992).⁷⁹ La influencia de la música de Messiaen se escuchó presente desde la primera interpretación de una composición de Takemitsu: *Lento in due movimenti* (1959) para piano. Esta obra formó parte del programa del séptimo concierto que organizó el llamado *Nuevo Grupo de Compositores*, un colectivo encabezado por Kiyose. La obra ya daba muestras de lo que serían posteriormente los elementos característicos del lenguaje musical de Takemitsu, es decir, melodías modales surgiendo de atmósferas cromáticas, la suspensión de la métrica regular y una aguda sensibilidad por los diferentes colores, timbres y registros.⁸⁰

En 1951 Joji Yuasa (1929), Kuniharu Akiyama (1929 – 1996) y Toru Takemitsu, en conjunto con otros músicos y artistas formaron el grupo experimental de trabajo *Jikken Kobo* para poder colaborar en proyectos mixtos. Para este grupo, Takemitsu escribió varias obras en las que comenzó a escribir con una métrica irregular y sin barras de compás. También experimentó creando música electrónica y piezas con texturas puntillistas a través de *pizzicati*, armónicos e intervalos muy amplios.⁸¹

Éstas fueron las características de la música que compuso durante la década de 1950 y principios de 1960. Para ese entonces, su música ya comenzaba a llamar la atención internacional, pues en 1959 Igor Stravinsky (1882 – 1971) escuchó el *Requiem para cuerdas* (1957) que Takemitsu había compuesto ante la muerte del compositor Fumio Hayasaka (1914 – 1955), calificándolo de obra maestra.⁸²

En 1964, Takemitsu fue invitado por el *East-West Center of Hawaii* para ofrecer algunas conferencias en conjunto con John Cage (1912 – 1992). Ese año, Takemitsu mismo se encargó de organizar proyectos con Cage y Toshi Ichiyanagi (n 1933) en Tokio. La convivencia con Cage y la fascinación de éste por la música tradicional japonesa, inspiraron

⁷⁹ Elizabeth A. Robinson, *Voice, Itinerant and Air: A Performance and Analytical Guide to the Solo Flute Works of Toru Takemitsu*, (Tesis de doctorado, Ball State University, 2011), p. 22.

⁸⁰ Stanley Sadie, *Dictionary of Music and Musicians*, Volumen XIV, p. 22.

⁸¹ *Ídem*.

⁸² *Ídem*.

a Takemitsu a reconocer el valor de su propia tradición musical y adentrarse por primera vez en un serio proyecto para descubrir la música tradicional de su país. De esta forma dejó de esforzarse por evitar las cualidades de esta música, como hasta entonces lo había hecho,⁸³ en su lugar comenzó a incluir frecuentemente el uso de diversos instrumentos tradicionales japoneses en sus composiciones y decretó que su música sería una yuxtaposición entre los instrumentos musicales japoneses y occidentales, enfatizando sus diferencias sonoras más que sus posibles similitudes.⁸⁴

Comenzó así un periodo de composición con texturas orquestales densas en las que contrastara la delicadeza del instrumento japonés. Este periodo fue cambiando durante la década de 1970 hacia un estilo compositivo con texturas más delicadas, en las cuales pudiera diferenciarse el timbre, los diferentes armónicos y los cambios de color particulares de cada instrumento. Lograría esto a través de movimientos lentos y acordes amplios.

En 1971 compone su obra para flautista solo, *Voice*. Fue en esta década que Takemitsu asentó las bases formales de su estilo compositivo, caracterizado por el flujo constante de la música, prácticamente sin interrupciones entre secciones.⁸⁵

Entre 1980 y 1990 varios de sus trabajos comenzaron a expresar ideas musicales relacionadas con el agua, tema que obsesionaba al compositor desde hacía tiempo. Takemitsu se valió del recurso de la tonalidad, mucho más frecuentemente que antes para poder desarrollar dichas ideas.

Su pieza *Coral Island* (1962) obtuvo mención el mismo año de su creación, durante el festival de la ISCM (Sociedad Internacional para la Música Contemporánea); mientras que *Textures* (1964) para orquesta, obtuvo el primer premio en 1965.

El primer premio que ganó Takemitsu fuera de Japón fue el premio de Italia por su obra orquestal *Tableau noir* (Pizarrón) (1958), a este le siguieron numerosos premios durante su vida, incluyendo el premio Otaka (1976 y 1981), *Los Angeles Film Critics Award* (Premio

⁸³ Stanley Sadie, *Dictionary of Music and Musicians*, p. 22.

⁸⁴ *Ibid.*, [Traducción hecha por la autora de este trabajo]

⁸⁵ *Ibid.*, P. 23

de críticos de cine de Los Ángeles) (1994) y la invitación a numerosos festivales internacionales.

Takemitsu publicó un buen número de escritos y ensayos en los que habla frecuentemente de sus propias obras. También poseía el don de la palabra y pudo entrevistar a muchos músicos, incluyendo a John Cage, Iannis Xenakis (1922 – 2001), Luigi Nono (1924 – 1990), Rodión Shcherdrín (1932), György Ligeti (1923 – 2006) y Luciano Berio (1925 – 2003).⁸⁶

Takemitsu comenzaba a concebir la idea de escribir una ópera, pero la muerte prematura, el 20 de febrero de 1996, le impidió realizar su plan.

⁸⁶ Stanley Sadie, *Dictionary of Music and Musicians*, p. 24

3.4 ANÁLISIS DE VOICE

A lo largo de su vida, el estilo compositivo de Toru Takemitsu estuvo siempre en constante evolución. Sin embargo, un aspecto recurrente en sus composiciones, desde el inicio hasta el final de su periodo creativo, fueron las referencias hacia elementos de la naturaleza como al agua, los árboles, las aves y las estaciones.

Cuando Takemitsu hablaba sobre su estética musical hacía referencia al *kaiyushiki*, un estilo japonés para diseño de jardines en el cual ningún detalle debe predominar sobre otro. Estos jardines no están concebidos para contemplarles desde fuera, sino para tener una experiencia vivencial mediante el proceso de caminar a través de ellos. De acuerdo con Galliano es el proceso de movimiento a través del jardín el que brinda una experiencia completa y permite comprender el espacio y el tiempo de este lugar.⁸⁷

La mayor parte de la música de este compositor está marcada por un sentido de calma interna, contemplación e introspección. Su música “transporta un sentido del tiempo infinito con un pulso extremadamente lento”.⁸⁸

La obra

En 1970, Paul Sacher y el “Collegium Musicum” de Zurich, hicieron un encargo a Takemitsu, el cual consistía en una obra orquestal con tres partes solistas (*Eucalypts I*), dirigidas a tres virtuosos en específico: el oboísta Heinz Holliger, la arpista Ursula Holliger y el flautista Aurèle Nicolet.

Al no participar de una colaboración directa con los intérpretes al momento de componer *Eucalypts I*, Takemitsu se apoyó en la entonces reciente publicación de Bruno Bartolozzi: *New Sounds for Woodwind* (1967), para el manejo de las nuevas posibilidades técnicas de los instrumentos de viento.

⁸⁷ Luciana Galliano, *Japanese Music in the Twentieth Century*, p. 161.

⁸⁸ *Ídem*.

Posterior a *Eucalypts I*, y ya en colaboración directa, Takemitsu pudo componer más música para estos intérpretes, lo cual enriqueció enormemente sus conocimientos técnicos e idiomáticos respecto de dichos instrumentos.

Uno de los resultados de esta colaboración fue la pieza *Voice, para flautista solo* (1971), dedicada precisamente a Aurèle Nicolet. Para Takemitsu, la descripción de esta obra -para “flautista solo”- enfatiza su idea de implicar al intérprete por completo y no únicamente la flauta como medio para ejecutar la pieza. Una especie de teatro instrumental.⁸⁹

Aquella característica que hace a esta obra ser especialmente teatral es la intervención entre frases musicales, de gritos y susurros de palabras pertenecientes a un poema surrealista extraído del libro *Proverbs à la main* (Porverbios a la mano): una serie de poemas cortos escritos por Shūzō Takiguchi (1903 – 1979) e ilustrados por Joan Miró (1893 – 1983).

Estos fragmentos se escuchan primero en francés y después en inglés y es a partir de este texto que Takemitsu construye *Voice*:

Qui va là? Qui que tu sois, parle, transparence!

*Who goes there? Speak, transparence, whoever you are!*⁹⁰

¿Quién está ahí? ¡Quien quiera que seas, habla, transparencia!

Análisis formal y estructural

A falta de unidad métrica de compás, el compositor organizó las ideas musicales dentro de unidades de tiempo cuyo valor oscila entre los 4 y los 5 segundos. Cada pentagrama está dividido en cinco de estas unidades que para fines prácticos llamaré “compases”.

⁸⁹ Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu*, p. 138.

⁹⁰ Toru Takemitsu, *Voice*, (Paris: Éditions Salabert, 2001).

The image shows a musical staff with a treble clef. A blue box at the top contains the text "unidad a la cual llamaremos compás". Below it, a red curved line spans a measure, with "4 - 5 sec." written above it. The staff contains notes with lyrics: "Qui", "va", "ka?", and "p". Dynamics are indicated below the staff: *f*, *mf*, *fp*, and *mf*. A bracket under the *mf* and *fp* notes is labeled "1".

Ejemplo musical 21: Toru Takemitsu. *Voice*. Ejemplo de Unidad de tiempo.

La pieza, a grandes rasgos, es de carácter energético desde el principio. La energía aumenta gradualmente hacia la parte media de la pieza, hasta llegar al punto climático, situado en los compases 52 – 54. A partir de ahí la energía desciende hasta terminar en una calma, contraria al carácter energético del grito inicial, un susurro casi imperceptible.

Dividiremos la pieza en cuatro partes principales: introducción, primera parte, segunda parte y conclusión. Los límites de cada una de estas secciones son muy claros gracias a que entre una y otra se encuentran los calderones que el compositor ha indicado como pausas largas.

Sección	Compases
Introducción	1 – 10
Primera parte	11 – 45
Segunda parte	46 – 64
Conclusión	65 – 85

Tabla 7: *Voice*

La introducción a su vez, está dividida en tres frases. La primera frase comprende el primer compás e introduce inmediatamente al carácter de la pieza: es sorpresivo e incluso violento, pues para comenzar en *forte* con la voz, resulta necesario gritar. En mi opinión esta pieza tiene un carácter particularmente teatral; una vez que se ha captado la atención del escucha de manera repentina, la flauta crea una atmósfera introductoria partiendo de un *piano* en el

registro grave, que de otra manera, difícilmente conseguiría el mismo grado de atención sin la introducción.

En tan solo los primeros diez compases el compositor ya presenta una amplia gama de posibilidades técnicas y sonoras, tanto del instrumento como del intérprete, que serán desarrolladas a lo largo de la obra, de las cuales las principales son: ruido de llaves, notas *pizzicato*, voz (con la primera parte del texto), multifónicos, sonidos combinados con canto, acentos con sonido airoso al estilo de la flauta *Noh*, japonesa, cambios drásticos de dinámica, así como oscilaciones y cambios en la afinación.

unidad a la cual llamaremos compás

INTRODUCCIÓN

4-5 sec.

1 Qui

Flatt.

segunda frase

continúa segunda frase

tercera frase

peu à peu gradually

Fin de la introducción

Ejemplo musical 22: Toru Takemitsu. *Voice*, para flautista solo. Introducción.

En la siguiente sección, la que denomino primera parte, comienza el desarrollo de las ideas presentadas en la introducción. Hay mayor cantidad de detalles sonoros y como he mencionado anteriormente, la intensidad va aumentando progresivamente para caer en calma de nuevo al final de la sección, como un intento no consumado por llegar al clímax de la obra. A lo largo de esta sección se recuerda el inicio del poema: *Qui va là?* Y se presenta la segunda parte del mismo: *qui que tu sois*, en dos intentos, pero es hasta el tercer intento que es posible conocer el texto completo, justo cuando culmina toda la primera parte.

La pausa que antecede a la segunda parte es la más importante de la obra, pues se conoce por fin el texto completo y cae en la calma que permitirá recobrar fuerzas para un mayor y último impulso energético que conducirá al clímax de la obra.

El clímax de la obra se encuentra en la segunda parte y combina gritos que no son parte del poema con multifónicos, gruñidos y acentos eólicos.⁹¹

Inmediatamente después del clímax, la intensidad baja y la paleta de colores cambia por sonidos más claros y luminosos, armónicos en piano e intervalos amplios de carácter *cantabile* que devuelven la calma. Al final de la segunda parte, el sonido se eleva y desaparece hacia el infinito con una escala ascendente cuyo fin no está especificado.

Ejemplo musical 24: Toru Takemitsu. *Voice* para flautista solo. Segunda parte (compases 46 – 64)

⁹¹ En las indicaciones para interpretar la obra Takemitsu se refiere a este tipo de acento como un soplo vigoroso mezclado con sonido.

El sonido resurge desde las profundidades, como si renaciera, pues la última sección (la conclusión), comienza con un profundo *si grave* en *pianissimo*. La conclusión combina sonidos eólicos con sonido y voz de manera progresiva y sutil. De este modo, la energía de la pieza se calma por completo y finaliza con un susurro del texto en inglés: *Whoever you are!* El cual incita a imaginar que el personaje que se encontraba desesperado al principio de la obra ha logrado resignarse a su suerte y se ha entregado a la calma.

TERCERA PARTE

65 *pp* Surge de la nada y del registro grave

66 *pp* *sfz* *pp* *f* *ff* *sfz* *Apr*

71 *p* *mf* *p* *mf* *ff* *fffz* *p*

Cambio de idioma en el texto a inglés

whisper/chuchoter

Who goes there? speak, transparency

76 *pp* *p* *pp* *f* *ff*

Última intervención de la voz

81 *f* *f* *ff* *p* *fp* *Whoever you are!*

très rapide
very rapid

FIN DE LA OBRA

Ejemplo musical 25: Toru Takemitsu. *Voice* para flautista solo. Tercera parte (compases 65 – 85).

3.5 COMENTARIOS PERSONALES ACERCA DE *VOICE, PARA FLAUTISTA SOLO* DE TORU TAKEMITSU

El dominio de las técnicas extendidas forma parte indispensable en la formación del músico profesional actual. Éstas permiten que el intérprete se apropie de su instrumento al conocer mejor sus posibilidades sonoras y expandir sus capacidades musicales interpretativas. Estoy convencida de que el dominio de las técnicas extendidas ayuda al desarrollo de la creatividad, a expandir los horizontes en términos estéticos y sobre todo a desarrollar la capacidad de resolver de manera eficiente los problemas en el estudio de todo tipo de música.

En este sentido, *Voice para flautista solo*, me parece una obra maravillosa porque involucra por completo al artista en la creación de un performance integral. Convierte el cuerpo del músico y la flauta en un solo instrumento, por lo tanto ayuda a incorporar (hacer parte del cuerpo)⁹² la flauta. Una obra como *Voice* presenta una oportunidad invaluable de expresar la música con todo el cuerpo y por lo tanto lograr mayor conexión entre la obra y el intérprete, para quien implica un reto de relajación activa y expresión corporal / musical.

Hay que tomar en cuenta también que esta no es una obra accesible para la mayoría del público, pero estoy convencida de que es posible cambiar esta actitud de rechazo si el músico contextualiza a la audiencia antes de su performance, mediante una breve explicación didáctica y sobre todo al involucrarse corporalmente con la obra. Como ejemplo para esta explicación didáctica se puede reproducir un audio que contenga algún fragmento musical tocado por la flauta *Noh*. Otra opción es explicar al público las características sonoras de esta flauta japonesa y situarlo en un contexto a partir de la imitación. En última instancia se puede recurrir a expresar lo que el mismo artista siente y piensa acerca de la obra, cómo la concibe y lo que le parece interesante, y de esta manera fijar la atención del público en escuchar determinadas características. Considero muy valioso el facilitar una oportunidad al público de abrir los oídos para recibir algo distinto.

⁹² Incorporar: del latín *in* (hacia adentro) y *corpus/corporis* (cuerpo). Hacer que forme parte del cuerpo. Diccionario etimológico *Etimologías de Chile*, <http://etimologias.dechile.net/?incorporar>, (Consultado el 26 de febrero de 2018).

En cuestiones técnicas, me permito hacer algunas recomendaciones basadas en mi estudio personal de la obra. Para comenzar, como estudio preparatorio para abordar la pieza sugiero trabajar los finales de nota de manera cuidadosa en términos de afinación. Por otro lado, a lo largo de toda la obra, no hay que olvidar cantar las notas largas, de modo que procuremos imitar a la flauta *Noh* y su característico *vibrato* marcado.

Para terminar, en el último compás de la introducción, el compositor especifica un cambio gradual con la voz a partir de un sonido de “z” hacia un sonido de “s”. Este sonido de “z” puede tomarse como un sonido “zumbado”, es decir, con la misma posición para realizar el sonido de “s” pero agregando sonido, de modo que la cavidad bucal vibre.

CAPÍTULO 4

Sonata para flauta y piano (1994) de Samuel Zyman (1956)

4.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Desde finales de la década de 1960 y ya en la década de 1970 una porción de la sociedad mexicana comenzó a levantarse frente al gobierno monopólico y autoritario del PRI (Partido Revolucionario Institucional). En un ambiente internacional en que los gobernantes mexicanos simulaban llevar al país en un camino hacia el desarrollo, se llevaron a cabo las olimpiadas de 1968, seguidas del mundial de fútbol de 1970.

El descontento ante el panorama mexicano no se hizo esperar por parte de los artistas, la violenta represión del Movimiento Estudiantil de 1968 impulsó cambios en las dinámicas artísticas. Hubo mayor apertura al trabajo colectivo y a las innovaciones técnicas, los artistas se preocupaban cada vez más por la política del país y dejaron de confiar en el mecenazgo estatal, por lo que los trabajos autogestivos comenzaron a proliferar. Surgieron espacios autónomos para la promoción del arte y la cultura, como el Centro Cultural Isidro Fabela.

A partir de los años setenta en el desarrollo artístico mexicano, tuvo lugar una transformación en la manera de pensar y de considerar el modernismo,⁹³ que estuvo de moda durante principios del siglo XX. Los artistas comenzaron a cuestionarse y a poner en duda la verdadera finalidad de este movimiento, cuyos principios de exploración y constante búsqueda artística parecían inalcanzables y carentes de sentido.

Muchos de ellos comenzaron a entender el modernismo como un excentricismo en aumento que poco a poco alejaba al arte de un centro definido y lo conducía a una desintegración de los lenguajes y a un constante movimiento estilístico sin rumbo. Para algunos, la pluralidad

⁹³ El modernismo es una corriente artística que surge a finales del siglo XIX y principios del XX, y que tuvo sus inicios en la literatura española y latinoamericana pero influyó también a las demás artes. En México este movimiento busca reivindicar la identidad nacional e innovar en todas las manifestaciones artísticas al confrontar lo nuevo con lo viejo y desplazar las técnicas antiguas o “clásicas”. Se basa en la variedad y la experimentación con nuevas técnicas y materiales sin seguir una estética o estilo en común.

y el sentido enriquecedor que había cargado de significado a este movimiento, fue entendido como una amenaza.

En rechazo hacia la diversa, compleja y constantemente cambiante manera de percibir el arte que caracterizaba al modernismo, surge el pensamiento posmodernista, que apela por la sencillez y un arte accesible. El posmodernismo ha dejado de creer en el sentido de la modernización perpetua del arte y busca sus bases en los modelos tradicionales anteriores.⁹⁴

A partir de afirmar estas premisas, la autora Moreno Rivas considera que el posmodernismo tiene un gran potencial crítico y creativo pero, en ocasiones, puede tomar forma de conservadurismo.⁹⁵

Con el surgimiento del modernismo, el público general había comenzado a sentirse abrumado por un arte que, al ser tan diverso, había hecho desaparecer el concepto de autoridad estilística y con éste, todo punto de referencia conocido. El escucha se sintió desorientado y se alejó del arte que dejó de comprender. La consecuencia fue una disminución en la cantidad de público interesado por la música de concierto a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Posteriormente, el regreso a la tonalidad, a una música con pulso estable y a las reglas formales permitió a los compositores posmodernos expresar su desacuerdo con el espíritu experimental del movimiento moderno. Se interesaron por crear música amable con el escucha a través de la utilización de patrones rítmicos - melódicos e imágenes sonoras reconocibles. De esta manera podían reestablecer el vínculo con el público y tomarlo en cuenta. Para muchos significó volver a la formalización de la música como un concepto único y global.⁹⁶

Poco a poco, algunas técnicas propias del vanguardismo musical, como el serialismo o los procesos aleatorios, dejaron de ser una novedad y surgieron corrientes como el neorromanticismo, el neoexpresionismo o el minimalismo.

⁹⁴ Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, (México D.F.: Consejo para la Cultura y las Artes, 1996), p. 127.

⁹⁵ *Ídem*.

⁹⁶ *Ibíd.*, pp. 128 – 129.

En general, el panorama musical que se creó en México a partir de las generaciones de compositores nacidos en los años cincuenta y sesenta, es un panorama libre y diverso, que combina elementos provenientes de la propia cultura o de fuera y en el que cada compositor se encarga de buscar y expresar mediante los elementos con los que se identifica, su propia personalidad. En ese ánimo de búsqueda, hay cada vez más compositores mexicanos que adquieren sus conocimientos y desarrollan su estilo en el extranjero, tal es el caso de Samuel Zyman, que ha adquirido la mayor parte de su formación en Estados Unidos.

Esto deja como resultado en el panorama musical actual mexicano, una amplia variedad de estilos musicales que responden a los intereses de cada compositor.

Muchos de ellos, por ejemplo, han integrado las técnicas extendidas instrumentales a su estilo de composición, no sólo como efecto ocasional, sino de manera sistemática, lo cual ha permitido el surgimiento de instrumentistas especializados en la música contemporánea. Éste no es el caso de Zyman, en cuyas obras pueden encontrarse pocos efectos sonoros y cuyas bases más bien hacen referencia a estilos musicales históricamente más alejados, pues recurre a la tonalidad y a formas tradicionales. De acuerdo con Moreno Rivas, este compositor no está en contra de ningún estilo, ni de ninguna tendencia, pero está convencido de que aún hay mucho por decir en lenguajes más narrativos o parecidos al romántico. Al igual que muchos otros compositores en la actualidad, Zyman busca componer música más accesible.⁹⁷

Allan Kozinn (Crítico musical del New York Times) calificó la música de Zyman como en un estilo Neo-Romántico.⁹⁸ El compositor ha aceptado esta etiqueta sin problema y considera que es bastante acertada a su estilo de componer. En sus palabras, *su música debe ser expresiva y le gusta tomar en consideración al público al momento de componer.*⁹⁹ Por estas razones la obra de Zyman es tonal, melódica y con ritmos claros, de ahí que acepte dicha etiqueta.

⁹⁷ Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, p. 134.

⁹⁸ Merrie R. Siegel, *Samuel Zyman's Concerto for Flute and Small Orchestra and Sonata for Flute and Piano*, (Tesis de Doctorado en Artes Musicales, Rice University, 2000), P. 7.
<https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/19556/9969316.PDF?sequence=1&isAllowed=y>
(Consultado el 9 de noviembre de 2017).

⁹⁹ Merrie R. Siegel, *Samuel Zyman's Concerto for Flute and Small Orchestra and Sonata for Flute and Piano*, p. 9

A pesar de haber nacido en la época de nuevas tendencias sonoras y técnicas extendidas, Zyman prefiere expresarse en un lenguaje tonal, neorromántico y con melodías y estructuras claras.

4.2 DESARROLLO DE LA FLAUTA TRANSVERSA DESDE EL SIGLO XX HASTA NUESTROS DÍAS

A finales del siglo XIX, los constructores de flautas reconocieron que el sistema Böhm había llegado para quedarse y comenzaron a cambiar su orientación; dejaron de esforzarse por hacer cambios significativos al mecanismo del instrumento, de todos modos, el sistema de Böhm era casi perfecto y se contentaron con ofrecer a sus clientes flautas con pequeños aditamentos que no significaran un problema de adaptación para el intérprete.

Uno de los pocos aditamentos al sistema Böhm que fueron significativos y se conserva hasta ahora, es el mecanismo de *Mi* partido,¹⁰⁰ diseñado por Djama Julliot y François Borne alrededor de 1889.¹⁰¹

A partir de entonces y hasta nuestros días, el sistema de construcción de la flauta transversa quedó estandarizado, lo que dio inicio a una época de estabilidad para el instrumento. El nivel y dominio técnico de los flautistas se incrementó como nunca antes, se desarrollaron las diferentes escuelas de flauta y así la diferencia entre profesionales y amateurs se hizo cada vez más evidente.

Se retomaron los estudios sobre historia de la música antigua y surgieron los profesionales especializados en la ejecución de un estilo en particular.

¹⁰⁰ El mecanismo de *Mi* partido divide las dos llaves que forman la nota *Sol* de modo que al tocar un *Mi* del registro agudo se cierre automáticamente una de las dos llaves del *Sol* sin necesidad de modificar la digitación. Esta función mejora la estabilidad del *Mi* agudo y facilita los saltos en el intervalo de *La* hacia *Mi*.

¹⁰¹ Nancy Toff, *The Flute Book*, p. 60.

Desarrollo musical del siglo XX

La época de estabilidad de la flauta comenzó alrededor de 1885 y permitió a los compositores profundizar en el conocimiento del instrumento y explorar sus posibilidades sonoras y técnicas, ya no sólo digitalmente sino también en cuestiones tímbricas y de afinación.

Una vez que las capacidades digitales del nuevo sistema dejaron de ser una novedad, intérpretes y compositores comenzaron a interesarse cada vez más en las posibilidades y desafíos tímbricos del instrumento. Ahora el intérprete requería de su intelecto para sacar a relucir todos los detalles de la música que ya no eran solamente virtuosos cambios de digitaciones y registros.

Convencidos finalmente del potencial de la flauta, los compositores de tiempo completo comenzaron a escribir nuevamente para el instrumento y el modelo de flautista/compositor comenzó a ir en declive. El repertorio para flauta en diferentes dotaciones creció de manera extensiva y en diversos estilos, pues este siglo se caracterizó por abarcar el surgimiento de varias corrientes artísticas con valores, ideas y tendencias diferentes.¹⁰²

Posterior a la Primera Guerra mundial, comenzó la fase de experimentación electrónica con los instrumentos. Mediante el uso de recursos electrónicos se buscaba exagerar los elementos contrastantes del sonido que se habían desarrollado. Reflejo de este proceso experimental de los compositores son las técnicas vanguardistas desarrolladas a lo largo del siglo, así como el surgimiento de mucha música para flauta sola que, en parte sirvió como ejercicio para la práctica de las nuevas técnicas extendidas.

La diversidad tímbrica de la flauta producto de los nuevos intereses incorporó también nuevos efectos percusivos producidos por el mecanismo (llaves) o por articulaciones más agresivas con la lengua así como silbidos, cantos, gritos, susurros, zumbidos o sonidos eólicos (sonidos de aire que se producen cuando la columna de aire no está bien enfocada hacia el bisel).

¹⁰² Nancy Toff, *The Flute Book*, p. 257.

4.3 SAMUEL ZYMAN: ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y ESTILO COMPOSITIVO

Samuel Zyman

Nació en la ciudad de México en 1956 dentro de una familia judía. Comenzó a interesarse por la música a los 9 años, lo que lo llevó a comenzar sus estudios en piano con el maestro José Calatayud (1939 – 2003). Posteriormente estudió flauta y piano con el flautista Héctor Jaramillo (n. 1945). El interés de Zyman por estudiar con el maestro Jaramillo nació de su curiosidad por aprender a improvisar al piano y a tocar Bossa Nova y Jazz como lo hace el maestro. Esto le dio a Zyman sus primeros conocimientos sobre composición musical.



Ilustración 1: Samuel Zyman.¹⁰³

Tiempo después ingresó a la carrera de medicina en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pero en el segundo año de la carrera se dio cuenta que su verdadera pasión era la música.

Sin abandonar su carrera de medicina en la UNAM, Zyman ingresó al Conservatorio Nacional de Música en la Ciudad de México, donde comenzó a estudiar piano con María Teresa Castrillón, composición bajo la cátedra de Humberto Hernández Medrano (1941 – 2016) y dirección orquestal con Francisco Savín (1929 - 2018) y Eduardo Diazmuñoz (1953 -). Se graduó como Intérprete de Piano y Doctor en Medicina en 1980. Al terminar sus estudios de medicina se casó con Nancy Carrasco, quien se convertiría en una importante bioquímica.

En 1979 participó con un octeto en el concurso de composición Lan Adomian en la Ciudad de México. A pesar de no haber ganado, este concurso marcó un nuevo rumbo para su vida, pues en 1981 se mudó a Nueva York para realizar estudios de maestría y doctorado en

¹⁰³ Imagen tomada del sitio: Francesc Serracanta, *Historia de la Sinfonía*, <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/otros-compositores/zyman/>, (Consultado 22 de febrero de 2018).

la *Juilliard Academy of Music* dónde tomó las cátedras de Stanley Wolfe (1924 – 2009), Roger Sessions (1896 – 1985) y David Diamond (1915 – 2005). Obtuvo la Maestría en Música en 1984 y el Doctorado en Artes Musicales en 1987. Desde entonces es profesor de Literatura y Teoría musical en dicha escuela.

En 1987 obtuvo la beca *Meet the Composer Grant*, la cual volvió a obtener en 1990, 1992, 1999 y 2011. Cuenta entre sus reconocimientos con el “Diploma de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música”, el cual recibió en 1992 por el Compositor más Destacado del Año; y con la “Medalla Mozart” otorgada por la Embajada de Austria en México en 1998 gracias a sus destacados logros en el ámbito musical. En el año 2000 Zyman fue nombrado Presidente del Jurado del Premio Nacional de Composición Musical “Sinfónica (sic) 2000”.¹⁰⁴

Zyman compuso en 1982 su primera obra para orquesta: *Soliloquio para orquesta sinfónica*, estrenada en 1984 en la sala Nezahualcóyotl de la Ciudad de México y dirigida por Eduardo Diazmuñoz. Posteriormente, en 1990 compuso el *Concierto para violonchelo y orquesta* para el violoncelista mexicano Carlos Prieto (1937) quién lo estrenó en el mes de noviembre en el Avery Fisher Hall del Lincoln Center de Nueva York. En 1991 compuso el *Concierto para flauta y orquesta* bajo encargo de la flautista Marisa Canales (1959). De 1991 a 1992 fungió como Compositor en residencia con la Westfield Symphony Orchestra en la ciudad de Nueva York.

El director de cine Salvador Carrasco encargó a Zyman la música para la película *La Otra Conquista*, estrenada en 1998. La grabación de la banda sonora estuvo a cargo de The Academy of Saint-Martin-in-the-Fields en colaboración con el tenor Plácido Domingo (1941) y bajo la dirección de David Snell.

Zyman ha compuesto música para diversos intérpretes y agrupaciones como el Chelista Carlos Prieto (n. 1937), la Orquesta Sinfónica de Minería, el Ensamble Onix y para el Festival Internacional Cervantino. Su obra incluye varias piezas para música de cámara, dos sonatas para flauta y piano, un concierto para arpa y flauta, así como música vocal. Su música ha sido interpretada en conciertos en México, Estados Unidos, Argentina, España,

¹⁰⁴ Alberto Pérez Flores, *Notas al Programa*, (Tesis de Licenciatura, UNAM, 2013), Pag. 54

Francia, Rusia, Perú y Venezuela, publicada por Theodore Presser Company y grabada por Island Records, I.M.P. Masters y Urtext Digital Classics.

Estilo compositivo:

La música de Samuel Zyman, en palabras del propio compositor:

Es bastante accesible. Es tradicional en el sentido de que está basada en melodías, en temas, tiene un ritmo entendible. No es tonal, como del siglo XIX, por lo menos no todo el tiempo. La llamo neorromántica.¹⁰⁵

Zyman prefiere en sus composiciones emplear recursos contrapuntísticos para llevar varias melodías simultáneamente más que lograr una melodía con armonía de acompañamiento.

A pesar de haber compuesto en dos ocasiones música con un deliberado carácter nacionalista, Zyman no considera el resto de su música como parte de esta corriente artística mexicana; sin embargo, es claro que la influencia cultural de su país deja un sabor mexicano en sus obras. Le atrae el énfasis de los ritmos latinoamericanos, ciertos motivos melódicos y armonías características. De igual forma, el ser de origen judío y estar en contacto con la música litúrgica y los cantos *yiddish*¹⁰⁶, ha dejado huella en sus composiciones, pues se notan ciertas inflexiones características de la música de Medio Oriente o de Europa Oriental¹⁰⁷

La Sonata para flauta y piano de Zyman actualmente forma parte del repertorio obligado para los flautistas. Fue interpretada en la *National Flute Assosiation Convention* (Convención de la Asociación Nacional de Flauta) de Estados Unidos en 1997, 1998 y 1999. A partir de la primera interpretación, a cargo del flautista venezolano Marco Granados, la sonata adquirió su popularidad y fueron vendidas todas las copias de la partitura.¹⁰⁸ La obra es virtuosa para ambos instrumentos y de carácter muy enérgico con influencias de jazz.

¹⁰⁵ Fey Berman, “*Sube, Sam, yo te ayudo*” *Entrevista a Samuel Zyman*, 2007.

<http://www.letraslibres.com/mexico/sube-sam-te-ayudo-entrevista-samuel-zyman?page=full>, (Consultado 28 de febrero de 2018).

¹⁰⁶ Lengua hablada por los judíos de origen alemán, que se formó con elementos del hebreo, francés antiguo, alto alemán y dialectos del norte de Italia.

¹⁰⁷ *Ídem*.

¹⁰⁸ Merrie R Siegel, *Samuel Zyman's “Concerto for Flute and Small Orchestra” and “Sonata for Flute and*

4.4 ANÁLISIS DE LA SONATA PARA FLAUTA Y PIANO¹⁰⁹

La *Sonata para flauta y piano* de Samuel Zyman fue comisionada y grabada por primera vez por la flautista Marisa Canales (n. 1959). La grabación fue hecha en conjunto con la pianista Ana María Tradatti (n. 1947) en noviembre de 1994. El dúo estrenó la obra en México el 8 de diciembre del mismo año.

El flautista venezolano Marco Granados realizó el estreno en Estados Unidos en la primavera de 1996 y volvió a interpretarla durante la Convención de Flauta de Chicago, Illinois en 1997, dos semanas después de haber sido publicada la partitura.

El compositor Samuel Zyman, en entrevista con Merrie R. Siegel platica que encuentra muy atractivo el aspecto percusivo del piano, al igual que la capacidad de este instrumento para hacer ataques sorprendidos. Algo que con una orquesta no se consigue. La intención en la *Sonata para flauta y piano* fue que los motivos surgieran enérgicamente y no pararan.¹¹⁰ Los aspectos cruciales para lograr este carácter enérgico en la pieza son: la forma ordenada y clara, la articulación, el *tempo*, la manera de interactuar entre los dos instrumentos, pero sobre todo la manera percusiva de utilizar el piano.¹¹¹

La forma Sonata

La forma sonata moderna es el resultado de una forma clásica perfeccionada por Haydn, Mozart y Beethoven y sobre la cual está construida la *Sonata para flauta y piano* de Samuel Zyman. Esta forma sonata tradicional consta de tres movimientos enlazados entre sí por un orden lógico (normalmente rápido – lento – rápido) y por un parentesco tonal. El primer movimiento de una Sonata es por lo general un *Allegro* y suele ser el más

Piano”, pp. 1 y 29.

¹⁰⁹ Los fragmentos de la partitura que figuran a manera de ejemplos a lo largo del análisis han sido tomados de la siguiente edición: Samuel Zyman, *Sonata for Flute and Piano*, (Estados Unidos: Theodore Presser Company, 1997).

¹¹⁰ Merrie R. Siegel, *Samuel Zyman's Concerto for Flute and Small Orchestra and Sonata for Flute and Piano*, p. 24.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 26.

importante de la obra. Obedece a una forma Bitemática –Ternaria. (En el caso de la *Sonata para flauta y piano* de Zyman, obedece a la forma Tritermática-Ternaria). En esta forma de tipo ABA', los temas, (normalmente de carácter contrastante entre ellos), son expuestos: el primero suele ser de carácter enérgico y rítmico y el segundo más *cantabile* y melódico. Una vez expuestos dan lugar a un desarrollo temático y posteriormente a una reexposición. En ocasiones pueden concluir con una *Coda*.

El segundo movimiento, en un tempo *Adagio* o *Andante*, responde al deseo musical de un reposo de carácter lírico después de un primer movimiento enérgico. El tercer movimiento suele ser un *Minué* o *Scherzo*. El *minué* es la única forma de danza perteneciente a la Suite antigua que se incorporó a la Sonata. Cuando la pieza es en tres movimientos el *minué* se suprime. El último movimiento corresponde a un *Rondó* o *Final* que culmina la obra en un carácter alegre y vivo.

La Sonata de Zyman posee un tratamiento temático de tipo cíclico, el cual consiste en exponer y reexponer varias veces los temas generadores a lo largo de la Sonata; se realizan variaciones ya sea melódicas, rítmicas, agógicas o de dinámica. De esta manera, los diseños temáticos crean mayor unidad entre las partes de la obra.

Esta Sonata consta de tres movimientos, el primero, *Allegro assai* en forma ABA, el segundo *Lento e molto espressivo* en forma ABA' y el tercer movimiento, *Presto* en forma rondó.

Primer movimiento: *Allegro assai*

El primer movimiento de la Sonata para flauta y piano de Samuel Zyman es de carácter enérgico, muy rítmico y percusivo. Consta de tres secciones principales organizadas en forma ABA y una *Coda*. Se desarrolla en torno a tres temas principales como figura a continuación:

Sección	Tema	Números de compás
Exposición	A	1 – 22
	Puente	23 – 27
	B	28 – 43
Desarrollo Temático	C (a y b)	44 – 78
	Puente (variado)	79 – 81
	A y B	82 – 110
Reexposición	A	111 – 133
	Puente	134 – 137
Coda	Sobre tema A	138 – 149

Tabla 8: Samuel Zyman, *Sonata para flauta y piano. Allegro assai*.

La exposición del primer movimiento comienza con la presentación del tema A en la flauta mientras el piano enfatiza con enérgicos acentos la melodía. Mediante una mezcla de acentos a tiempo y a contra tiempo, los dos instrumentos dialogan y se crea una atmósfera de inestabilidad rítmica que nos lleva hacia adelante.

El primer tema (A) está basado en ritmos de octavos y dieciseisavos, lo que le otorga variedad son los acentos desplazados en el diálogo instrumental.

A partir del compás 18 la flauta retoma por última vez el tema A, mismo sobre el cual está basado el puente que sirve como transición para comenzar la exposición temática de B.

El tema B es de carácter nervioso, pues la parte de flauta es insistente en intervalos de segunda menor y hace cortas intervenciones; al tiempo que el piano realiza intervalos de tritono en ambas manos (lo que crea una atmósfera de tensión). La flauta comienza con el tema B en el compás 29, después de un compás a manera de introducción. Este segundo tema se basa en ritmos de dieciseisavos y treintaidosavos principalmente, que oscilan en intervalos de segunda menor a manera de trino medido que pareciera resolver con un grupeto.

Intervalo a manera de trino

Acento antes del cuarto tiempo del compás, que da la sensación de precipitación y nerviosismo

29

f *ff*

Ejemplo musical 28: Samuel Zyman. *Sonata para flauta y piano. Allegro assai*. Motivo principal del tema B expuesto por la flauta en el compás 29.

Este motivo se presenta tres veces en la conformación del tema B y resuelve con tres cortas y separadas intervenciones de dos treintaidosavos y un dieciseisavo que desembocan en una escala de treintaidosavos, motivo que se repite dos veces.

Como acompañamiento a lo largo de toda esta sección, el piano presenta un ritmo *ostinato* de dieciseisavos acentuados por grupos de cuatro en los que se enfatizan los intervalos de tritono ascendente en la mano izquierda y descendente en la mano derecha.

Piano: Acompañamiento en ostinato

Tritono descendente

Tritono ascendente

Ejemplo musical 14: Samuel Zyman. *Sonata para flauta y piano. Allegro assai*. Ritmo *ostinato* del piano que consta de tritonos ascendente y descendente en la mano izquierda y derecha respectivamente.

En el compás 34 el piano toma el protagonismo y repite el tema B en un intervalo descendente de quinta, mientras que la flauta interviene con tritonos descendientes y acentos a contratiempo. Para finalizar la exposición la flauta retoma el tema A en el compás 39, ahora transportado una sexta ascendente respecto del piano.

El desarrollo de esta sonata se divide en dos partes unidas por un puente. La primera de ellas presenta un tema nuevo: C. El cual está compuesto por dos motivos contrastantes entre ellos: *a* y *b*. A partir del compás 44, el piano introduce el desarrollo al presentar el motivo *a*, seguido de la flauta un compás después.

El motivo *a* del tema C está basado en un ritmo de dieciseisavos agrupados por cuatro y con acentos desplazados. Es de carácter muy rítmico y marcado como lo indica la partitura.

Ejemplo musical 30: Samuel Zyman. *Sonata para flauta y piano. Allegro assai*. Motivo *a* del tema C, el piano presenta el ritmo marcado e insistente compuesto por dieciseisavos con acento desplazado.

El motivo *b* del tema C, contrario al motivo *a*, es de carácter melódico y expresivo. Está basado en dos figuras rítmicas de octavo con punto y dieciseisavo, dos dieciseisavos y un cuarto. Este conjunto de figuras rítmicas que conforma el motivo *b* se repite a manera de progresión ascendente cuando se presenta a lo largo del desarrollo.

El motivo *b* se expone la primera vez por la flauta en el compás 46, mientras el piano propone un contra canto en la mano derecha y un acompañamiento basado en el motivo *a* en la mano izquierda.



Ejemplo musical 31: Samuel Zyman. *Sonata para flauta y piano. Allegro assai*. Tema *b* de C que presenta la flauta mientras el piano realiza el contracanto.

Ejemplo musical 32: Samuel Zyman. *Sonata para flauta y piano. Allegro assai*. Contracanto y acompañamiento del piano para el tema *b* de C.

En el compás 51 se invierten las voces y el piano lleva el tema *b* en la mano derecha mientras que la flauta realiza el contra canto propuesto por el piano en compás 46. La mano izquierda del piano continúa con el acompañamiento basado en el motivo *a*.

Una vez que el tema C ha sido expuesto (compás 55), los dos motivos que lo conforman se desarrollan y comienza un juego entre el piano y la flauta a manera de variación e intercambio de los motivos.

Como expliqué anteriormente, el desarrollo de esta sonata se divide en dos partes principales enlazadas por un puente que comienza en el compás 79.

La primera parte del desarrollo de la sonata corresponde, a la presentación y desarrollo del tema C que finaliza al llegar al puente. Dicho puente, comparte el mismo principio rítmico que el puente que une la exposición temática del tema A con aquella del tema B, es decir; intervalos descendentes acentuados por grupos de tres notas.

COMPARACIÓN ENTRE PUENTES

Acentuación por grupos de tres notas en ambos casos

The image displays two musical staves for piano. The top staff shows measures 23 to 27, and the bottom staff shows measures 79 to 81. Both passages feature descending intervals of three notes, which are highlighted with orange boxes. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'fz'.

Ejemplo musical 33: Samuel Zyman. *Sonata para flauta y piano. Allegro assai*. Ver compás 24 y 26, en donde se muestra el ritmo de corcheas acentuado por grupos de tres notas. En comparación con puente de los compases 79 – 81, donde se pueden apreciar las figuras (en este caso dieciseisavos) acentuados también por grupos de tres notas.

Esta transición tan similar a aquella de los compases 23 – 27 da lugar a la segunda parte del desarrollo en el compás 82, de la misma manera en que comienza la exposición temática de B.

Después de la introducción correspondiente al compás 82, el tema B aparece variado pero comenzando en el mismo tono de la exposición. En esta ocasión, aquel ritmo de treintaidosavos que evocaba un trino se ha convertido verdaderamente en uno y las pequeñas intervenciones enérgicas que incidían en este primer motivo han sido

remplazadas por grupos de dieciseisavos que simpatizan con el *ostinato* del piano y ocupan su lugar en los compases 87, 89 y 92. Mientras tanto, la figura representativa del trino sigue presente.

Zyman sorprende en el compás 95 con un cambio de tempo súbito hacia un movimiento más estático, que anuncia como campanadas el fin de esta sección, pues lo que resta del desarrollo estará compuesto por reminiscencias de algunos de los temas que han estado presentes a lo largo de este primer movimiento de la sonata.

Como un resplandor que llega a la mente en un momento de calma, es recordado el tema A, primero por la flauta y después por el piano (compases 99 – 102). La tensión aumenta cuando el tema A queda sin resolver y continúa con aquel motivo *b* tan expresivo del tema C, el cual, al final se entreteje con el motivo de las campanadas que ha elevado de manera climática el límite del registro agudo utilizado por el piano hasta ahora.

Después de este clímax, la intensidad baja de nuevo hacia el compás 108 pero sólo para comenzar a aumentar de nuevo de manera frenética y en *accelerando* hasta alcanzar la reexposición en el compás 111.

Reexposición: Se presenta con ligeras variaciones la reexposición del tema A, seguida de un puente idéntico a aquel del compás 23.

Coda: Basada en el tema A, la *Coda* lanza el movimiento enérgicamente hacia un *accelerando* frenético que termina enérgicamente el primer movimiento.

CODA, segunda parte.

Tema A

144 **Presto** (♩ = 168)

Flauta

Piano

146

Flauta

Piano

Acentuación por grupos de tres notas, como parte del tema A.

Ejemplo musical 34: Samuel Zyman. *Sonata para flauta y piano. Allegro assai*. Ejemplo del tema A en la segunda parte de la Coda.

Segundo Movimiento: *Lento e molto espressivo*

El segundo movimiento de la sonata es de carácter más lírico y expresivo que el primero y el tercero. Está organizado en forma A-B-A', de la manera que figura en la siguiente tabla:

Sección	Tema	Números de Compás
Exposición Temática (A)	A	1 – 17
	B	18 – 24
Desarrollo (B)	B y C	25 – 41
Reexposición (A')	A y B	42 – 52

Tabla 9: Samuel Zyman, *Sonata para flauta y piano. Lento e molto espressivo*

La sonata comienza en compás de 4/4 con la exposición temática de A: La primera presentación del tema original está a cargo de la flauta sola (compases 1 – 6).

The image shows a musical score for Flute II, measures 1 through 6. The tempo is marked 'Lento e molto espressivo' with a quarter note equal to 44 (♩ = 44). The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a dynamic marking of *p* (piano). The first measure (measure 1) starts with a half note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4. The second measure (measure 2) contains a half note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The third measure (measure 3) features a triplet of eighth notes: G4, F4, and E4, followed by a quarter note D4. The fourth measure (measure 4) has a half note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The fifth measure (measure 5) contains a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The sixth measure (measure 6) has a half note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The score includes dynamic markings of *p* and *mf* (mezzo-forte), and articulation marks such as accents and slurs. The instrument is identified as 'Flute II'.

Ejemplo musical 35: Samuel Zyman. *Sonata para flauta y piano. Lento e molto espressivo*. Exposición temática de A en la flauta. Compases 1 – 6.

Posteriormente viene una variación del tema: A (compases 7 – 12) en cuyo tercer compás se incorpora el piano con una figura rítmica frenética en seisillo de treintaidosavo que contrasta con la calma del tema.

Una segunda variación: A'' comienza en el compás 13. Ésta queda sin resolver para dar paso a la exposición temática de B:

El primer compás (18), sirve como transición e introducción al nuevo tema, que esta vez será presentado por el piano solo, en los compases 19 y 20.

Ejemplo musical 15: Samuel Zyman. *Sonata para flauta y piano. Lento e molto espressivo*. Tema B presentado por el piano en la mano derecha.

Una vez presentado el tema B, el piano comienza un contracanto que continúa en conjunto con el tema B, una vez que éste se presenta en la flauta (compases 24 y 25).

Corresponde a la flauta, la interpretación del tema B durante el resto del movimiento.

Los compases 25 – 27 funcionan como introducción para el desarrollo; la parte de flauta combina elementos rítmicos pertenecientes al material temático de A y B, pero también anticipa un elemento rítmico de C, material que aparece durante el desarrollo.

El piano por su parte, introduce la fórmula rítmica que acompaña a la flauta durante la mayor parte del desarrollo.

Ejemplo musical 16: Samuel Zyman. *Sonata para flauta y piano. Lento e molto espressivo*. Fórmula rítmica con que el piano acompaña a la flauta durante el desarrollo.

En el compás 28, la parte de flauta recuerda el tema B y el piano continúa con la fórmula rítmica de acompañamiento. Así comienza el desarrollo como tal.

Un nuevo material rítmico – melódico (tema C) surge a cargo de la flauta en el compás 31, seguido de una repetición del tema B (compás 35 – 37)

Tema C

Nuevo material

a tempo

31 *mp*

33 *rit.* *mp*

Ejemplo musical 38: Samuel Zyman. *Sonata para flauta y piano. Lento e molto espressivo*. Tema C del segundo movimiento. Expuesto por la flauta en los compases 31 – 34.

El material C es repetido por un solo de piano en los compases 38 – 41, esta vez transportado un tono más grave. El último compás funciona como transición para pasar a la reexposición de manera inesperada; la tensión armónica del compás 41, en conjunto con el calderón del primer tiempo de 42, hace sentir que se retomará una última vez el tema B de la misma forma que sucedió en los compases 34 y 35, sin embargo no es así. En lugar de resolver el intervalo de octava descendente de *Fa* hacia el tema B, el compositor el tema A ahí mismo.

En la Reexposición están presentes los materiales rítmicos y melódicos principales expuestos a lo largo del movimiento. Comienza con el tema A en la flauta sola, prácticamente igual que el original, seguido del contra canto que presentó el piano durante la exposición de B. En el compás 49 la flauta reexpone el tema B, junto con el piano que realiza hasta el final la fórmula rítmica de acompañamiento utilizada a lo largo del desarrollo.

Tercer movimiento: *Presto*

El tercer y último movimiento de la sonata para flauta y piano de Samuel Zyman está compuesto en forma rondó – sonata. Mientras que de manera general se encuentra la forma tripartita con Exposición, Desarrollo y Reexposición con una *Coda* (ABA’); al interior, los temas se encuentran ordenados a la forma rondó, en este caso: ABA CAD BA BC. Como figura en la tabla respectiva al tercer movimiento:

Sección	Tema	Subsección	Compases
Exposición	A	Exposición temática	1 – 13
		Puente de A	14 – 20
	B	Exposición temática	21 – 47
		Puente de B	48 – 56
	A		57 – 63
Desarrollo	C		64 – 83
	A		84 – 89
	D	Material tomado del tema A del segundo movimiento de la Sonata	90 – 94
	B	Puente	95 – 106
Reexposición Invertida	B	Exposición temática	107 – 133
		Puente de B	134 – 137
	A	Reexposición	138 – 150
		Puente de A	151 – 158
Coda	B		159 – 162
	C		163 – 172

Tabla 10: Samuel Zyman, *Sonata para flauta y piano. Presto*

El tercer movimiento se desarrolla en su mayor parte dentro del compás de 12/8.

El primer tema: A del tercer movimiento comienza directamente, sin introducción. Es un tema de carácter insistente, muy enérgico, percusivo y marcado. El motivo rítmico principal que lo conforma está compuesto por un silencio de octavo y 11 octavos restantes agrupados de la siguiente manera: 2 + 3 + 3 + 3.

Lo que da variedad a este ritmo son los cambios interválicos, de articulación y acentuación de los octavos.

En el compás 14 ha terminado la exposición de A y tiene lugar un puente que funciona como transición para comenzar la exposición temática del segundo tema: B.

Se da la bienvenida al tema B con una introducción del piano (compás 21) que presenta el ritmo *ostinato* que acompaña a la flauta a lo largo de este tema.



Ejemplo musical 17: Samuel Zyman. *Sonata para flauta y piano. Presto.* Ritmo *ostinato* que se presenta en el piano como acompañamiento al tema B.

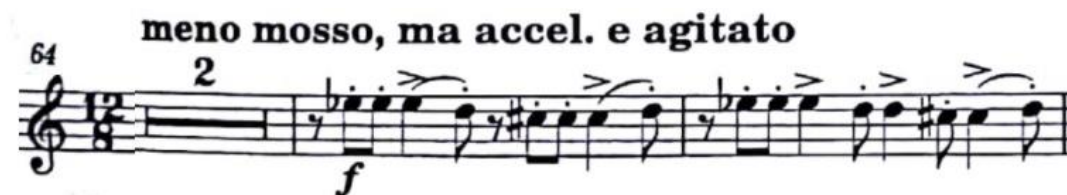
El tema B comienza como tal en el compás 25 y es muy similar al tema A: comparten el carácter y el motivo rítmico de base comienza de la misma manera: silencio de octavo, dos octavos, tres octavos.

La exposición completa de B consta de dos secciones, unidas por un *solo* del *ostinato* (compases 36 y 37), en las que el tema se presenta dos veces en cada sección. Cada vez con ligeras variaciones interválicas en la melodía.

En el compás 48 comienza un puente de dos partes basado en el tema B, la segunda parte del puente (compases 52 – 56) la volveremos a encontrar idéntica en la Reexposición a manera de transición entre B y A.

Siguiendo la forma rondó – sonata que menciono al principio, en el compás 57 regresa el tema A que cumple la función del estribillo para dar paso en el compás 64 al inicio del desarrollo.

El desarrollo comienza con una breve introducción del piano al tema C, el cual es presentado en el compás 66 por la flauta.



Ejemplo musical 40: Samuel Zyman. *Sonata para flauta y piano. Presto*. Tema C presentado por la flauta

El motivo rítmico de este tema es muy sencillo pero se torna muy intenso gracias al desarrollo que le da el compositor a manera de progresión ascendente y en contrapunto imitativo entre los dos instrumentos.

Los compases 82 y 83 preparan el regreso del tema A en el compás 84, que en esta ocasión se presenta en un carácter más calmo y de introspección, a manera de interrogación y respuesta en conjunto con el piano.

De este modo Zyman prepara una sorpresa, en el compás 90 hay un cambio importante de tempo hacia un carácter *Lento*. Como tema D, reaparece una remembranza del que en el segundo movimiento fue tema A. En la parte del piano, los acordes arpegiados que acompañan al tema D recuerdan los seisillos de treintaidosavo con los que se integra el piano a la música en el compás 9 del segundo movimiento. Este es un buen ejemplo para catalogar esta sonata como cíclica.

TEMA D

Tema A tomado del segundo movimiento

90 **Lento** (♩ = 54)

Flauta *mp espr.*

Acompañamiento arpegiado que evoca los seisillos que realiza el piano en compases 9 y 10 del segundo movimiento de la obra

Piano *p*

Ejemplo musical 41: Samuel Zyman. *Sonata para flauta y piano. Presto*. Tema D: mismo material presentado como tema A durante el segundo movimiento de la obra.

A partir del compás 95 se retoma el compás original de 12/8. La flauta, a manera de *cadenza* que comienza a acelerar de manera nerviosa, evoca el *ostinato* con que el piano acompañó el tema B durante su exposición. Se anuncia el regreso del tema B. Poco a poco el piano toma el papel protagónico para comenzar una transición (compases 103 – 106) basada en el ritmo de su *ostinato* que desemboca en el tema B.

The image displays a musical score for Flute and Piano, measures 98-103. The score is annotated with several key features:

- Measure 98:** A yellow arrow points to the flute part, labeled "Cadenza de la flauta".
- Measures 98-103:** A blue box highlights the piano part, labeled "El piano se suma al *accel. molto*".
- Measures 98-103:** A green box highlights the flute and piano parts together, labeled "Flauta y piano en conjunto recrean el *ostinato* que acompaña al tema B".
- Measure 103:** A red box highlights the piano part, labeled "Comienza progresión descendente en el piano que anuncia el regreso del tema B".

The score includes dynamic markings such as *mf* and *mp*, and tempo markings like *accel. molto* and *Lento, accel. molto*.

Ejemplo musical 42: Samuel Zyman. *Sonata para flauta y piano. Presto. Ostinato* del piano en conjunto con la flauta que anuncia el regreso del tema B. Fin de la *Cadenza* previa a la reexposición del tercer movimiento.

Reexposición: en este caso, la reexposición de los temas A y B se encuentra invertida, es decir; en el compás 107, con la introducción característica del piano, comienza la reexposición del tema B, seguido de la reexposición del tema A. Ambas se desarrollan de manera idéntica a la exposición, de modo que B se enlaza con A a través de un puente igual a aquel del compás 52.

La reexposición de A termina con un puente igual a aquel del compás 14 que funciona como transición para pasar a la *Coda*.

El material de la coda está basado en los temas B y C. Es de carácter sumamente insistente por lo que la sonata termina en un carácter enérgico y de manera decisiva.

156

Inicio de la Coda

Material basado en B

p cresc.

161

f cresc.

Material Basado en C

165

169

ff

2

2

Ejemplo musical 43: Samuel Zyman. *Sonata para flauta y piano. Presto*. Material temático presente en la Coda del tercer movimiento.

4.5 COMENTARIOS PERSONALES ACERCA DE LA SONATA PARA FLAUTA Y PIANO DE SAMUEL ZYMAN.

He abordado esta sonata para flauta y piano en este trabajo de interpretación e investigación debido a la gran importancia que considero tiene el aumentar el propio repertorio con obras mexicanas originales, así como de alta exigencia técnica e interpretativo - musical. En parte para divulgar la música creada por compositores de nuestro país pero sobre todo para comprenderla, que forme parte de nuestro acontecer como artistas mexicanos y poder transmitirla a partir de ese enfoque para al mismo tiempo, enriquecerla con una personalidad que esté en sintonía con sus orígenes. Incluso si esta obra en particular no fue escrita con una intención nacionalista, la realidad en que se ha formado la personalidad del compositor forma parte de lo que puede transmitir a través de su música.

Actualmente, la *Sonata para flauta y piano* se ha posicionado como parte del repertorio obligado para los flautistas en muchas partes del mundo, gracias a los elementos estéticos e idiomáticos que la constituyen.

En cuestiones técnicas considero una responsabilidad del instrumentista, al abordar la sonata, resaltar el carácter enérgico de esta obra, sobre todo en el primer y tercer movimiento. Para ello recomiendo prestar especial atención a que la articulación sea precisa en general e incluso incisiva en los ataques. Sugiero también realizar cortas y separadas, pero brillantes y sonoras las notas en *stacatto*, así como también trabajar en una perfecta coordinación entre dedos y lengua, de modo que los pasajes virtuosos se escuchen claros y limpios.

Al igual que en el resto de las obras que conforman este programa, en la *Sonata para flauta y piano* resulta elemental el adecuado dominio del solfeo, respeto de las figuras rítmicas y del *tempo*, pues sólo de esta manera podrán hacerse resaltar los acentos desplazados y poner el peso necesario en los silencios.

A fin de poder marcar muy bien los acentos y los *sforzandi*, recomiendo enfatizarlos con ayuda de la técnica de apoyo de la columna de aire. No hay que olvidar mantener una columna de aire sólida y constante a lo largo de los tres movimientos. Incluso en el *Allegro*, considero importante marcar las respiraciones y así evitar respirar en cada silencio, pues se corre el riesgo de alentar el *tempo* o desfasarse en el ensamble con el piano.

Esta obra en general presenta una valiosa oportunidad de ampliar el rango dinámico para los dos músicos: en el primer y tercer movimiento hacia el *forte* y *fortissimo*, mientras el segundo movimiento se presta para arriesgar hacia el *piano*.

En cuestiones de dinámica y articulación homogénea, considero que esta obra requiere de un trabajo de ensamble cuidadoso ya que el diálogo entre ambos instrumentos se complementa para crear los impulsos musicales que llevan la música de manera continua. Es crucial, por lo tanto que los dos músicos conozcan la partitura completa y sean conscientes sobre todo de los diálogos a contratiempo o en canon.

El realizar un análisis como el que se ha abordado en este trabajo, resulta útil para diferenciar las secciones de la pieza en que predomina un carácter rítmico y enérgico de aquellas más cantábiles, lo cual permite tomar decisiones en cuestiones de *vibrato*, colores y dinámicas de ensamble.

ANEXO

NOTAS AL PROGRAMA DE MANO

Programa

<i>Fantasia pastoral húngara</i> (12 min)	Franz Doppler (1821 – 1883)
<i>Sonata para flauta y piano No. 1</i> (18 min) <i>Allegro assai</i> <i>Lento e molto espressivo</i> <i>Presto</i>	Samuel Zyman (n. 1956)
<i>Voice (voz)</i> (6 min)	Toru Takemitsu (1930 – 1996)
<i>Concierto para flauta en Do Mayor No. 3 opus 7</i> (18 min) <i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Allegro assai</i>	Jean-Marie Leclair (1697 – 1764)

Duración total del programa: 54 minutos aproximadamente

Fantasía pastoral húngara (fecha de composición desconocida)

Franz Doppler (1821 – 1883)

Esta obra forma parte del repertorio solista para flauta creado durante el Romanticismo, una época clave para el desarrollo del diseño de la flauta como la conocemos ahora.

El Romanticismo fue un periodo artístico cargado de subjetividad e introspección pero al mismo tiempo, en la música, de brillantez y alarde de virtuosismo. La burguesía se deleitaba con conciertos de los músicos más virtuosos, quienes solían componer ellos mismos las obras que les permitieran hacer demostraciones impresionantes de sus habilidades. Uno de los románticos virtuosos que amplió de manera importante la cantidad de repertorio para la flauta fue Franz Doppler.

Nacido en Lemberg (actualmente L'viv, Ucrania) el 16 de octubre de 1821. Albert Franz Doppler fue un flautista, compositor y director de orquesta austro-húngaro. Creador de mucha música para flauta y autor de aclamadas óperas y ballets, reconocido por su virtuosismo, originalidad y calidad de orquestación al momento de componer.

Al igual que muchos otros compositores románticos que comenzaron a explorar al interior de sus países para descubrir un estilo musical propio, distintivo y que fuera expresivo y característico de su nacionalidad, Franz Doppler se interesó por impregnar su música de este sabor nacionalista mediante el uso de elementos rítmicos-melódicos pertenecientes a la música folklórica de su país, el *verbunkos* (danza de los ganchos).

El *verbunkos* era la música tradicional húngara por excelencia durante el siglo XIX y era interpretada por los músicos ambulantes y los gitanos. Esta danza fue usada originalmente por el imperio Austro-Húngaro para reclutar soldados durante el siglo XVIII y se distingue por sus ritmos muy vivos, punteados y sincopados, aplicados a melodías apasionadas y melancólicas. Los músicos gitanos utilizan tradicionalmente el violín y el címbalo (Instrumento de cuerda percutida que consta de una caja de madera trapezoidal, sin tapa, dentro del cual se tensan las cuerdas) para interpretar esta música y llevan al extremo el contraste entre los movimientos rápidos y lentos. La impregnan de un carácter improvisatorio y exagerado, casi de caricatura, repleto de variaciones y adornos.

La fantasía es una forma musical que surgió durante el romanticismo y que carece de una estructura específica, el compositor tiene la libertad de organizar los temas a su gusto y

recae en él la responsabilidad de lograr una secuencia musical lógica entre ellos. En este caso, la *Fantasia Pastoral Húngara* se divide en tres secciones: la primera de ellas, en tonalidad de *Re Menor*, es de carácter melancólico, mientras que la segunda, en tonalidad de *Re Mayor*, transforma el carácter por uno más alegre que podemos considerar pastoral. Por último, la tercera sección nos regresa a la tonalidad de *Re Menor* al introducir un tema enérgico claramente de origen folclórico húngaro.

Sonata para flauta y piano (1994)

Samuel Zyman (n. 1956)

Desde inicios del siglo XX el diseño de la flauta ya era como lo conocemos ahora gracias a los descubrimientos del constructor y flautista alemán Theobald Böhm, en cuestiones de acústica. Así, para la segunda mitad del siglo, el nivel técnico de los flautistas se había elevado más que nunca, lo que permitió experimentar y componer obras de nivel muy demandante. Tal es el caso de esta sonata.

El compositor Samuel Zyman nació en la Ciudad de México en 1956 y desde pequeño comenzó a estudiar música, especialmente piano. Cursó la carrera de medicina en la UNAM al tiempo que estudió piano y composición en el Conservatorio Nacional de Música. Se graduó como Intérprete de Piano y Doctor en Medicina en 1980 y al año siguiente se mudó a Nueva York para continuar su formación musical en la *Juilliard Academy of Music*. Actualmente es profesor de Literatura y Teoría musical en dicha escuela.

Zyman pertenece a la corriente musical del posmodernismo, que surgió en México durante la segunda mitad del siglo XX. El posmodernismo apela por el arte sencillo y accesible, así como por la búsqueda personal del propio estilo de lenguaje por parte de cada artista. Esto permitió el surgimiento de varios estilos, entre ellos el neorromanticismo, dentro del cual situamos a nuestro compositor. Zyman no está en contra de ningún estilo, ni ninguna tendencia, pero está convencido de que aún hay mucho por decir en lenguajes más narrativos o parecidos al romántico. Al igual que muchos otros compositores en la actualidad, Zyman busca componer música más accesible.

A partir de esta premisa, Zyman compuso la *Sonata para flauta y piano* en 1994, la cual fue comisionada y grabada por primera vez por la flautista Marisa Canales y la pianista Ana María Tradatti en noviembre del mismo año. Esta sonata es de carácter enérgico y muy percusivo, sobre todo el primer y tercer movimiento. Su tratamiento temático es de tipo cíclico, lo cual quiere decir que los temas presentados se exponen y reexponen a lo largo de toda la pieza a fin de darle mayor unidad. Asimismo, es interesante escuchar en esta obra cómo las melodías se entretajan como una conversación entre el piano y la flauta.

A partir de su interpretación a cargo del flautista venezolano Marco Granados en la convención de flauta de Chicago en 1997, esta obra ha adquirido popularidad y se ha posicionado como parte del repertorio base para los flautistas de todo el mundo.

Voice (Voz), para flautista solo (1971)

Toru Takemitsu (1930 – 1996)

Toru Takemitsu, fue un innovador compositor japonés cuya formación musical fue prácticamente autodidacta. Creador junto con Joji Yuasa (1929) y Kuniharu Akiyama (1929 – 1996) del grupo experimental de trabajo *Jikken Kobo* en 1951, obtuvo numerosos premios y reconocimientos a lo largo de su vida.

Cuando Takemitsu hablaba sobre su estética musical la equiparaba con la experiencia del *kaiyushiki*, un estilo japonés para diseño de jardines. Estos jardines no están concebidos para contemplarles desde fuera, sino para tener una experiencia vivencial mediante el proceso de caminar a través de ellos. Es el proceso de movimiento a través del jardín el que brinda una experiencia completa y permite comprender el espacio y el tiempo de este lugar. Para Takemitsu, la descripción de esta obra: para “flautista solo”, enfatiza su idea de implicar al intérprete por completo y no únicamente la flauta como medio para ejecutar la pieza. Una especie de teatro instrumental. Basado en un poema surrealista extraído del libro *Proverbs à la main* (Porverbios a la mano): una serie de poemas cortos escritos por Shūzō Takiguchi (1903 – 1979) e ilustrados por Joan Miró (1893 – 1983):

Qui va la? Qui que tu sois, parle, transparence!

Who goes there? Speak, transparence, whoever you are!

¿Quién está ahí? ¡Quien quiera que seas, habla, transparencia!

Al mismo tiempo, la obra *Voice*, hace referencia a la peculiar sonoridad de la flauta *Noh* japonesa, instrumento tradicional que en esta cultura se utiliza como parte del ensamble de instrumentos *Hayashi* (conformado por tres tambores y la flauta *Noh*) que acompaña las presentaciones teatrales del género *Noh* o *Nogaku*, cuyos orígenes datan aproximadamente del siglo XIII pero quedó como un género formalmente establecido durante el siglo XX. Combina música, poesía, danza, drama y escenografía.

La flauta *Noh* es un instrumento pequeño hecho de bambú cuya longitud varía alrededor de los 34 centímetros y que consta de siete orificios para las digitaciones, los cuales se cubren con la parte media del dedo y no con la yema. Carece de una afinación estandarizada, ya que el flautista *Noh* se guía por patrones de contornos musicales que dan pie a la creación de la melodía y no por tonos específicamente afinados. El sonido de este instrumento posee un timbre airoso y “desafinado” muy particular, el cual se escucha reflejado en la obra *Voice*, al igual que otras peculiaridades sonoras de esta flauta que pueden resultar extrañas o poco serias desde el punto de vista del escucha, sin embargo es importante saber que el imitarlas de una manera convincente resulta un verdadero reto para el flautista profesional. Algunas de las sonoridades particulares provenientes de la tradición *Noh* a las que nos referimos incluyen dramáticos acentos de aire, oscilaciones en la afinación de una misma nota, multifónicos (sonidos simultáneos cuya afinación no siempre es precisa), percusión de llaves y lengua, cantos y gritos combinados con sonido, entre otras; todas ellas con el fin de transportarnos a una dramatización *Noh* tradicional de Japón.

Concierto para flauta en Do Mayor Número 3, opus7 (compuesto entre 1730 y 1740
aproximadamente)
Jean-Marie Leclair (1697 – 1764)

Jean-Marie Leclair es considerado el padre de la escuela francesa de violín. Fue un compositor, violinista y bailarín que vivió durante el Barroco tardío (1700 – 1750) y que ocupó puestos como músico y bailarín de la realeza durante prácticamente toda su vida. Debido a esta inmersión social, su obra musical quedó impregnada de la esencia aristócrata de la época y resulta un excelente ejemplo del denominado estilo *Galante*.

Este término fue popular durante el siglo XVIII para denominar ciertas manifestaciones artísticas o incluso todo un estilo de vida apegado al “buen gusto francés”. Voltaire, por ejemplo, describe el ser *Galante* como la búsqueda por agradar. Por lo tanto, el “hombre Galante” era aquel que componía o escribía buscando con su obra agradar y entretener a alguna dama amateur de la música o la poesía.

Al mismo tiempo, la música de Leclair aborda un aspecto que caracterizó al periodo Barroco y fue la importancia que dieron los compositores a expresar estados afectivos y transmitir emociones con su música. Éstos comenzaron a reconocer la existencia de varios estados mentales o de ánimo como dolor, alegría, admiración, miedo, ira, esperanza, felicidad o calma, que afectaban al individuo y venían acompañados de condiciones físicas particulares, por lo que decidieron poner especial atención en transmitir dichas emociones con sus obras.

En cuestiones de desarrollo instrumental, durante el período Barroco, la flauta transversa constaba de un tubo de madera cónico dividido en tres partes y con seis orificios más uno que contenía una llave. Su sonido era dulce gracias al material con el que se fabricaba pero su diseño en cuestiones de afinación y practicidad dejaba mucho que desear. La flauta no necesitaba tener un sonido potente ya que las funciones musicales que ofrecía normalmente se llevaban a cabo en salones o pequeñas reuniones pero nunca en una sala de conciertos de las dimensiones que ahora conocemos.

Este concierto en *Do Mayor* consta de tres movimientos en un orden de rápido, lento, rápido. El primer movimiento, de carácter elegante, se desarrolla alrededor de la tonalidad principal *Do Mayor*, mientras que el segundo, de carácter muy lírico y casi improvisatorio, gira en torno a la tonalidad relativa de *La Menor*. Para terminar, el tercer movimiento, de carácter vivo, nos regresa a la tonalidad de *Do Mayor*. Estructuralmente hablando, un concierto barroco como este, consiste en una sucesión de periodos alternados entre la orquesta (*Tutti*) y el *concertino* o solista (*Solo*), en los cuales, los *Tutti* proveen estabilidad y homogeneidad a la obra mientras que los *Solo* demuestran el virtuosismo del intérprete.

Ameyalli Aguilar Guerrero

Abril de 2018

Bibliografía

- Abraham, Gerald. *Cien años de música*. Madrid, España: Alianza, 1985.
- Abraham, Gerald, ed. *The New Oxford History of Music*. Vols. VII, Concert Music. Nueva York: Oxford University Press, 1986.
- Anthony, James R. *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*. Oregon: Amadeus Press, 1997.
- Baker, Theodore. *Baker's biographical dictionary of musicians*. Nueva York: Schirmer books, 1992.
- Bennet, Roy. *Investigando los estilos musicales*. Traducido por Carlos Fernando Rivarola. Madrid, España: Akal, 1998.
- Benoit, Marcel. *Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIII siècles*. Arthème Fayard, 1992.
- Berman, Fey. "Sube, Sam, te ayudo. Entrevista con Samuel Zyman" *Letras Libres*. 31 de octubre de 2007. <http://www.letraslibres.com/mexico/sube-sam-te-ayudo-entrevista-samuel-zyman?page=full> (último acceso: 26 de octubre de 2017).
- Bornay, Erika. *Historia Universal del Arte, El siglo XIX*. Barcelona, España: Planeta, 1987.
- Burt, Peter. «The Music of Toru Takemitsu : influences, confluences and status. (Tesis de Doctorado, Durham University).» *Durham E-Theses Online*. 1998. <http://etheses.dur.ac.uk/984/> (último acceso: 17 de noviembre de 2017).
- . *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Candé, Roland de. *Historia Universal de la música*. Vol. 1. 2 vols. Madrid: Aguilar, 1981.
- Doppler, Franz. *Fantaisie Pastorale Hongroise Op. 26 pour flûte et piano*. Editado por Jean-Pierre Rampal. Paris: Gérard Billaudot Éditeur, 1978.
- Eckman, Sarah. *The Music of Flutist/Composers: Performances of selected works for flute composed between 1852 and 2005*. Ph.D. diss., University of Maryland, College Park., 2010. <https://search.proquest.com/docview/1223404355?accountid=14598> (último acceso: 24 de octubre de 2017).

- Einstien, Alfred. *La música en la época romántica*. Madrid, España: Alianza, 1986.
- Española, Real Academia. *Diccionario de la Lengua Española 2018*. s.f. <http://dle.rae.es/?id=2yEw9L8> (último acceso: 11 de Febrero de 2018).
- Etimologías de Chile*. s.f. <http://etimologias.dechile.net/?incorporar>, (último acceso: 26 de Febrero de 2018).
- Galliano, Luciana. *Japanese Music in the Twentieth Century*. Londres: The Scarecrow Press, 2002.
- Gombrich, Ernst. *La historia del arte*. Londres: Phaidon, 1997.
- Goschl, Angélica Erika. *La flauta transversa, rasgos esenciales de su desarrollo desde su origen hasta la actualidad. Tesis de Licenciatura*. Ciudad de México: UNAM, 1987.
- Gutiérrez, Fernando G. *El arte del Japón*. Quinta Edición. Editado por Summa Artis. Vol. XXI. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1989.
- Histoire de la Musique*. Paris: Editions Gallimard, 1960.
- Janson, H. W. *Historia del Arte para Jóvenes*. Madrid: Akal, 1988.
- Leclair, Jean-Marie. *Koncert C.Dur für Flöte, oder Oboe oder Violine, Streicher und Basso continuo op. 7, 3*. Editado por Kurt Redel. Alemania: Leuckart, 1977.
- Llacer Pla, Francisco. *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Madrid: Real Musical, 1982.
- Malm, William P. *Japanese Music and Musical Instruments*. Tokio: Charles E. Tuttle, 1959.
- Marí Muñoz, Antoni. *Historia del arte, Rococó y Neoclasicismo*. Editado por Rosa Martínez. Barcelona: Oceano, 2002.
- . *Historia del Arte, Romanticismo, Realismo y Modernismo*. Editado por Rosa Martínez. Barcelona, España: Océano, 2002.
- McQueen Tokita, Alison, y Hughes Daivd W., . *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. Aldershot, Hampshire, 2008.
- Moreno Rivas, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

- Pérez Flores, Alberto. *Notas al programa*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Robinson, Elizabeth A. *Voice, Itinerant and Air: A Performance and Analytical Guide to the Solo Flute Works of Toru Takemitsu*. Indiana: Ball State University, PhD. Dissertation, 2011.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Segunda. Vol. VII. Londres: Macmillan, 2001.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. II. Londres: Macmillan, 2001.
- "Samuel Zyman" en *Theodore Presser Company*. s.f. <https://www.presser.com/composer/zyman-samuel/> (último acceso: 26 de octubre de 2017).
- Serracanta, Francesc. *Historia de la Sinfonía*. s.f. <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/otros-compositores/zyman/> (último acceso: Febrero de 2018).
- Siegel, Merrie R. «Samuel Zyman's Concerto for Flute and Small Orchestra and Sonata for Flute and Piano. Tesis de Doctorado en Artes Musicales, Rice University.» abril de 2000. <https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/19556/9969316.PDF?sequence=1&isAllowed=y> (último acceso: 9 de noviembre de 2017).
- Takemitsu, Toru. *Voice*. Paris: Éditions Salabert, 2001.
- Toff, Nancy. *The Flute Book, a complete guide for students and performers*. Nueva York: Oxford University Press, 1996.
- Wade, Bonnie C. *Music in Japan: experiencing music, expressing culture*. Nueva York: Oxford University Press, 2005.
- Williams, Patrik. *Los cingaros de Hungría y sus músicas*. Traducido por Pablo Miranda. Madrid: Akal, 2000.
- Zyman, Samuel. *Sonata for Flute and Piano*. Estados Unidos: Theodore Presser Company, 1997.