



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN FLAUTA TRANSVERSA
PRESENTA

HAYDÉE AURORA LOYA HERNÁNDEZ

ASESOR DE NOTAS: GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

MÉXICO D.F.
Marzo – 2005

m. 344306



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.

CONTENIDO

Programa recital público	1
Sonata para flauta y bajo continuo BWV 1034 de J. S. Bach	
Contexto y Marco histórico.....	2
Análisis.....	5
Reflexión.....	11
Cuarteto para flauta, violín, viola y violoncello K. 285 de W. A. Mozart	
Contexto y Marco histórico.....	13
Análisis.....	15
Reflexión.....	20
Sonata “Undine” para flauta y piano Op. 167 de Carl Reinecke	
Contexto y Marco histórico.....	21
Análisis.....	24
Reflexión.....	30
Balada para flauta y piano de Frank Martin	
Contexto y Marco histórico.....	32
Análisis.....	35
Reflexión.....	39
Sonata breve para flauta y piano de Leonardo Coral	
Contexto y Marco histórico.....	40
Análisis.....	43
Reflexión.....	46

Anexo 1

Síntesis de las Notas al programa.....47

Bibliografía.....54

RECITAL PÚBLICO

**Sonata para flauta y bajo continuo
en mi menor BWV 1034**

Adagio ma non tanto

Allegro

Andante

Allegro

**J.S. Bach
(1685-1750)**

**Cuarteto para flauta, violín, viola
y violoncello en Re Mayor K. 285**

Allegro

Adagio

Rondo

**W. A. Mozart
(1756-1791)**

Sonata breve para flauta y piano

Moderato expresivo

Scherzo

Leonardo Coral

**Sonata para flauta y piano “Undine”
en mi menor Op. 167**

Allegro

Intermezzo: Allegretto vivace

Andante tranquilo

Finale: Allegro molto

**Carl Reinecke
(1824-1910)**

Balada para flauta y piano

**Frank Martin
(1890-1974)**

**Haydée Aurora Loya Hernández, flauta
Cátedra del Maestro Héctor Jaramillo**

**Fania Torres Méndez, clavecín
Mauricio Ramos Viterbo, piano**

**Cuarteto de cuerdas de la ENM
Konstantin Saksonskiy, violín
Ulises Gómez, viola
Mónica del Águila, violoncello**

JOHANN SEBASTIAN BACH

Sonata para flauta y bajo continuo en mi menor, BWV 1034

- **Contexto y marco histórico**

Johann Sebastián Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania, dentro del seno de una familia de músicos. Tanto su padre como los abuelos y familiares cercanos tenían a la música como actividad natural; así pues, no es de extrañar que recibiera una instrucción musical privilegiada desde temprana edad. Su padre, Johann Ambrosius Bach (1645-1695), fue trompetista y director musical de la corte en Eisenach; lo usual en esta época era heredar el oficio paterno, por lo que Johann Sebastian vio pronto marcado su camino.

Bach es uno de los compositores más prolíficos de su época, compuso en la mayoría de los géneros musicales del momento utilizando no sólo las formas, sino también la mayoría de los instrumentos a su alcance. Dentro del catálogo del compositor encontramos música vocal (cantatas, oratorios, motetes, las pasiones y la *Misa en si menor*), música para teclado (suites para clavecín, *El Clave bien temperado*, fantasías y tocatas para órgano), música orquestal (los *Conciertos de Brandenburgo*, conciertos para clavecín y orquesta, y las suites orquestales) y finalmente la música de cámara (sonatas para violín y clave, suites para violonchelo, sonatas para viola da gamba, partitas para violín solo, etc.). La mayoría de la producción musical de J. S. Bach se encuentra condicionada al lugar y mecenas bajo cuyo cargo se encontrara. Así, lo vemos avanzar desde su modesto puesto como violinista en Luneburg en 1703 hasta ocupar el cargo de Director del Colegio Musical en Leipzig, mismo que conservaría hasta su muerte. Desde esta perspectiva analizar su obra resulta esclarecedor, ya que si tomamos en cuenta el entorno y los intereses musicales a su alrededor resulta fácil comprender el sentido, y por

ende el carácter, de la obra en cuestión. Cualquier estudio sobre su obra estaría incompleto sin una breve semblanza biográfica, por lo que a continuación se presentan algunos hechos sobre su vida y obra.

Como ya se mencionó, Bach nace en Eisenach y su primera formación musical la obtiene de su padre. Es él quien le enseña los rudimentos sobre los instrumentos de cuerda y teoría musical. Después de quedar huérfano de madre y padre en tan sólo un año, es trasladado a vivir en 1695 con su hermano mayor Johann Christoph Bach (uno de los ocho músicos con ese nombre) a Ohrdruf; ahí continúa su educación en el Liceo. Sin embargo, Johann Christoph pronto vio la necesidad de brindarle una formación que le permitiera ser independiente y al mismo tiempo solvente económicamente, por lo que es enviado a Luneburg para participar como cantante del coro de la Iglesia de San Miguel. Bach pronto fue consciente de que su futuro se encontraba en el órgano, por lo que desde muy joven demostró gran interés en este instrumento, prueba de ello son las caminatas a las que se sometía para escuchar a compositores e intérpretes renombrados que tocaban en la ciudad cercana de Hamburgo. Su primer trabajo como tal lo obtuvo en 1703, cuando al pedirle probar el nuevo instrumento en la ciudad de Arndstad le otorgaron el nombramiento de organista de la “Nueva Iglesia” (Neukirche), desplazando así a los demás contendientes. Durante este periodo comenzó a dar clases, tarea que mantendría el resto de su vida.

En el año 1707, buscando mejorar su situación económica, se traslada a la ciudad de Mühlhausen en donde ocupa brevemente el puesto de organista. Al casarse en octubre de ese mismo año con Maria Barbara (una prima lejana) sus necesidades fueron en aumento, por lo que en 1708 renunció a su puesto y se convirtió en el nuevo organista y músico de cámara de la corte del Duque Guillermo (1662-1728) en Weimar. Este puesto le permitió desarrollar mucho más sus habilidades como instrumentista y gracias a este periodo en el cual no sólo tocaba para su mecenas, sino en conciertos públicos, debemos la mayoría de su obra para órgano. El siguiente paso en su desarrollo como compositor fue ser Maestro de Capilla, ya que este nombramiento implicaba un conocimiento más amplio de las formas musicales y de los instrumentos a utilizar. Gracias a sus habilidades como organista y al prestigio acumulado en estos años el Duque le otorgó esta investidura en 1714, la cual conservó hasta 1717, año en el que se traslada a Cöthen. En este lugar sus

habilidades como organista no eran una prioridad. Probablemente una de las razones fue que el órgano del palacio no era de buen tamaño y los puestos en las 3 iglesias de la comunidad se encontraban ocupados; a esto podemos agregar la religión imperante en el lugar (un calvinismo que no veía con buenos ojos la distracción de los fieles en el ritual religioso). Sin embargo, la causa más importante era el gusto musical del Príncipe de Anhalt- Cöthen. Bach lo describe como “una persona que ama y conoce a la música”¹. No sólo tocaba el violín, sino también la viola da gamba y el clave, y por si esto fuese poco era un buen bajo. A este personaje debemos agradecer por la participación y promoción de la mayor parte de la música de cámara del compositor.

El príncipe Leopoldo recibió la educación destinada a los nobles de su época. Tras la muerte del padre, su madre fue la encargada de su formación. Al parecer después de su estancia en Berlín, en donde estuvo en la Ritter Academie, siguió un “*Grand Tour*”² que consistía en la visita a varios países europeos. Fue en Italia, particularmente, en donde su gusto por la música se vio acrecentado. Desde muy temprana edad el príncipe mostró gran interés por la música, así que cuando en 1713 a sus escasos 17 años vio la oportunidad de acrecentar su capilla, no dudó en convencer a su madre para la contratación de un buen contingente de músicos despedidos por el Rey Federico Guillermo I de Prusia. Esto puso a la capilla de la corte de Cöthen a la altura de cualquier otra. Los músicos con los que Bach contaba representaban un gran avance con respecto a Weimar, y debido a esto la mayoría de la música de cámara compuesta en este lugar requiere un técnica instrumental más desarrollada.

Bajo estas circunstancias, Bach arriba a Cöthen en 1717. Además del ciclo de sonatas para flauta y clave, compone las Sonatas para violín y clavecín, las Partitas para violín solo, las Suites para violoncello solo; termina los *Conciertos de Brandenburgo*, las *Suites Francesas* y el *Clave bien temperado*. En diciembre de 1721 la situación en la que se encontraba el compositor cambia de manera radical al casarse el príncipe Leopoldo con Friederica Henrieta. A la nueva princesa de Anhalt-Cöthen, a la que Bach llama “amusa”³, no le interesaba la música en absoluto, por lo que la familia Bach empieza a buscar nuevos rumbos. Al año siguiente surge oportunamente la posibilidad de ocupar el puesto de

¹ Moroney, p. 43

² Wolff, p. 191

³ Moroney, p. 50

Cantor en la Thomasschule (Escuela e iglesia de Santo Tomás) y Director musical en Leipzig, posición que ofrecía muchísimos beneficios económicos y un mayor nivel de responsabilidad con respecto a su actual empleo, ya que la vida cultural en este lugar era mucho más rica que en Cöthen. A pesar de ser una de las últimas opciones que tenía el comité para ocupar el cargo, Bach es contratado y permanece así hasta su muerte.

En Leipzig, el compositor se dedica a escribir la mayoría de su obra coral debido a las exigencias que implicaba su puesto; encontramos las *Pasiones*, *Cantatas* y *la Misa en si menor*, por nombrar sólo algunas. Con una ceguera muy avanzada, Johann Sebastián Bach muere de un infarto el 28 de julio de 1750.

- **Análisis**

Durante el periodo barroco el término sonata tiene diferentes connotaciones. Para empezar, existen diferentes tipos: la *sonata da camera* (sonata de cámara) y la *sonata da chiesa* (sonata de iglesia). Por principio, la *sonata da chiesa* es una composición que se escribía para ser, literalmente, tocada en una iglesia y proviene de la *canzona* (pieza de contrapunto imitativo, casi fuga). La estructura de este tipo de sonata consta de 3 o 4 movimientos (o secciones) con un tempo y una textura contrastante. A diferencia de las *sonatas da camera*, que estaban compuestas por una serie de danzas, la *sonata da chiesa* utiliza el contrapunto imitativo como recurso predominante. Para la época en la que Bach escribió sus sonatas para flauta, éstas ya eran compuestas específicamente para el instrumento en particular, lo que permitía explotar las cualidades tímbricas del mismo.

De las 7 sonatas atribuidas a Johann Sebastián Bach, sólo 4 son consideradas auténticas. Todas están escritas como *sonata da chiesa* y una de las características que las identifica es el uso del contrapunto con secciones fugadas en algunos movimientos. Dos de ellas (*Si menor* BWV 1030 y *La mayor* BWV 1032) son para flauta y clavecín obligado, lo cual les da un color totalmente diferente a las restantes (*Mi menor* BWV 1034 y *Mi mayor* BWV 1035) que fueron compuestas para flauta y bajo continuo, siendo este último elemento la característica fundamental de la mayoría de las obras en el periodo barroco. Una diferencia más entre este grupo de sonatas es el número de movimientos que contienen. Las primeras dos (flauta y clavecín obligado) tienen 3 movimientos, mientras

que las otras (flauta y bajo continuo) tienen 4. La Sonata en *Mi menor* de Bach para flauta y bajo continuo, reitero, está escrita siguiendo el modelo de la *sonata da chiesa*.

Primer movimiento: *Adagio ma non tanto*

Como es costumbre en este tipo de sonatas, el primer movimiento es lento y solemne. El tema principal y del cual se desprende todo el movimiento es de carácter grave y su estructura interválica se mantiene dentro de un rango relativamente pequeño a lo largo de todo el *Adagio*. En este sentido, y gracias al patrón rítmico del tema, la mayor parte del tiempo tenemos la sensación de un círculo ininterrumpido y constante a lo largo del movimiento.

Adagio ma non tanto

Flauto
traverso

The image shows a musical score for Flauto traverso, titled "Adagio ma non tanto". It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a slow, solemn style. The second staff continues the melody and ends with a trill (tr). The third staff starts with a five-measure rest (5) and then continues the melody. The fourth staff continues the melody and ends with a trill (tr).

Este tipo de melodías nos recuerdan siempre la parte intensamente religiosa de Bach, ya que el carácter de todo el movimiento es pesado y sobrio. Es una melodía que nos remite a un instrumento de cuerda, debido a su temperamento y a sus largas frases. El tema no ocupa más de un intervalo de sexta (de *mi* 6 a *do* 7) durante la primera parte, y se extiende hasta un *sol* índice 7 en el desarrollo, y aunque parecería un rango muy corto para

la flauta, debemos recordar que en esta época la nota más aguda a la que podía llegar este instrumento era un *mi* índice 7 según Quantz.

El movimiento se divide en 3 secciones. La primera parte, en donde se presenta el tema, consta de 8 compases y está en la tonalidad de *mi menor*. Cabe mencionar que en las sonatas para flauta y bajo continuo de Bach existe un diálogo continuo y una repetición constante de los temas entre los dos instrumentos. En la segunda parte del movimiento encontramos una variante armónica del tema, pues éste se presenta en la *dominante (si menor)* y abarca 9 compases. Finalmente, la sección de cierre (más extensa que las anteriores) ocupa 14 compases y atraviesa por *la menor*, pero sólo como un puente para llevarnos de nuevo a la tonalidad original.

Segundo movimiento: *Allegro*

El *Allegro* de esta Sonata da un testimonio perfecto sobre el uso del contrapunto en las sonatas de Bach; siendo éste un recurso propio de los instrumentos armónicos como el órgano o el clavecín, podemos encontrar ejemplos claros aún en la parte de la flauta, aunque en un formato figurado. Este movimiento se encuentra escrito en *mi menor*, no sin pasar por las diferentes tonalidades vecinas como *Sol Mayor* y *Re Mayor*. A grandes rasgos lo podemos dividir en dos partes, aunque como en el primer movimiento, el tema es fundamentalmente uno (sujeto) y las variantes son más bien rítmicas.



Como se mencionó con anterioridad, en la *sonata da chiesa* el contraste es uno de los elementos clave. La mayoría de las veces éste se lograba con el cambio de velocidad entre los diferentes movimientos, otras (las menos) con un cambio de textura, que se lograba intercalando el tema entre los instrumentos (como en los tríos). A diferencia del

movimiento anterior, en éste encontramos elementos propiamente flautísticos como el registro (medio) en el que está escrito, la rítmica y por último el espíritu general de la obra. El carácter, como la indicación de *tempo* lo indica, es alegre, y su estructura rítmica aporta un gran porcentaje a esta cualidad.

La primera sección consta de 35 compases y está en *mi menor*. Con respecto al ámbito en que se mueve la melodía de la flauta, encontramos menor amplitud respecto al movimiento anterior, ya que si antes nos encontramos con un rango de 6^a, ahora tenemos una 5^a en el tema principal. En la segunda sección del movimiento se hace una modulación a *si menor* (5^o grado de la escala o *dominante*) que es la armonía predominante en esta parte y finalmente regresamos a la tonalidad original en la sección de cierre (compás 55 al 70).

Tercer movimiento: *Andante*

Este movimiento es uno de los más bellos andantes en el repertorio barroco para flauta. A diferencia de los demás movimientos de la Sonata, éste se presenta en *Sol Mayor*, lo cual marca una gran diferencia con respecto a los anteriores. El hecho de que la tonalidad en la que nos encontramos sea *mayor* le da una cualidad brillante y lírica. Con respecto a la rítmica, la estructura básica del tema no es anacrúsica como en los movimientos pasados sino tética, aunque durante el desarrollo del mismo presenta elementos anacrúsicos. Tiene 3 secciones muy claras en cuanto a la armonía se refiere, pero el material temático (como en el primer movimiento) es fundamentalmente uno y de él se desprende el resto del movimiento. La primera parte (compás 1 al 6) contiene una introducción del bajo, misma que se presenta cada vez que se toca el tema. Éste se encuentra en *Sol Mayor* y abarca 16 compases. Su carácter es apacible y nostálgico, en contraste con los temas anteriores.



La segunda parte comienza con una modulación hacia *mi menor*, tonalidad en donde permanecerá salvo por un breve paso por *la* y *si menores*, y las variantes que presenta el tema son más bien rítmicas. Esta parte consta de 23 compases y es importante mencionar que antes de ir al final del movimiento y última presentación del tema, nos encontramos con una pequeña cadencia, para llegar a la última sección en donde se regresa a la tonalidad original, presentando el tema pequeñas variantes.

Cuarto movimiento: *Allegro*

La última pieza de esta sonata es un *Allegro* cuyo carácter contrasta fuertemente con el movimiento anterior, ya que éste es enérgico y lleno de brío. El tema tiene todo el carácter de una danza, y es curioso como Bach se anticipa a lo que después se convertiría en la forma sonata, ya que el último movimiento en añadirse a esta estructura musical es precisamente una danza. Una vez más la tonalidad del tema es *mi menor* y vuelve a ser anacrúsico. Con respecto al rango manejado por la flauta en este movimiento, nos encontramos una vez más dentro del registro medio, lo que lo hace perfectamente apropiado para el instrumento.

Allegro



El movimiento tiene dos partes. La primera de ellas (compás 1 al 42) presenta el tema en la tonalidad original, para después hacer despliegue del contrapunto imitativo como recurso principal del movimiento y es justo en esa parte en donde el compositor incursiona en tonalidades que se alejan un poco de *mi menor* (*La mayor, Re mayor, Sol Mayor*)

The image shows the second part of the musical movement, measures 43 to 87. It is written in a grand staff (treble, middle, and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex texture with multiple voices. There are dynamic markings 'f' (forte) and 'p' (piano). The notation includes various rhythmic patterns and chordal structures.

La segunda parte del movimiento (compás 43 al 87) comienza en *si menor* (*dominante* de la tonalidad original) y consiste básicamente en una variante rítmica y armónica de la primera sección, no se presenta material temático nuevo y las progresiones armónicas son las mismas que se desarrollan en la primera parte.

- **Reflexión**

Hacer una reflexión sobre Johann Sebastián Bach no es tarea fácil. Entre sus numerosas composiciones, su tranquila vida como maestro de capilla y la maestría de sus obras, el panorama se vuelve tan atractivo que se corre el riesgo de perder la perspectiva. Sin embargo, creo que uno de los puntos más importantes de este trabajo es justificar la validez de tocar a Bach con instrumentos modernos. Dentro de los círculos musicales, es sabida la resistencia de los miembros más puristas de la comunidad de los intérpretes especializados en música antigua sobre este tema. Recuerdo en forma particular que durante los primeros años de licenciatura era tema y discusión obligada en clase. En este sentido, y sin acudir a la importancia de Bach como compositor, creo que en el ejercicio de la interpretación cualquier visión es válida siempre y cuando esté bien fundamentada. La flauta es un instrumento que acompaña al hombre desde tiempos ancestrales, si rastreáramos su aparición, encontraríamos que es uno de los instrumentos musicales que comparten la mayoría, si no es que todas, las culturas de la antigüedad. La evolución de los instrumentos obedece a adelantos tecnológicos que hacen su ejecución y afinación más fácil, y a la vez proporcionan mayores elementos interpretativos. La flauta transversa ha sufrido una constante transformación desde el periodo renacentista y su apariencia actual se logra hasta el siglo XIX.

Apelando un poco a los datos históricos, mi reflexión se apoya en el hecho de que es prácticamente imposible saber como sonaba la música de este periodo. No encontramos datos suficientes para afirmar o negar con certeza cualquier interpretación sobre estos autores. Sin embargo, creo que es conveniente revisar y consultar las aproximaciones que se han hecho utilizando los instrumentos de la época recreando una interpretación “histórica”. Una interpretación histórica, en mi opinión, es aquella en la que el músico está sujeto a ciertas pautas en cuanto al lenguaje y estilo de la época, utilizando únicamente los recursos técnicos que se conocían hasta entonces (lo cual descarta el uso de instrumentos modernos) con base en lo anteriormente planteado las mejoras tecnológicas que se hicieron en los instrumentos de alguna manera restan precisión interpretativa en este tipo de música. En este sentido creo importante remarcar la popularidad que ha ganado la música antigua, ya que basta con echar ojo a los alumnos inscritos en la carrera de clavecín o flauta de pico de cualquiera de las instituciones profesionales de la ciudad para percatarse del incremento

en la matrícula, de unos cuantos años a la fecha, además de encontrar cada día mayor difusión para este tipo de interpretación, tanto en la cantidad de conciertos ofrecidos en el año, como en la oferta de música grabada que se encuentra en las tiendas. Estudiar alguna de las obras de J. S. Bach es un reto para cualquier músico, sea una interpretación histórica en el más riguroso de los términos o no, ya que es uno de los compositores más elaborados y profundos de la música barroca. Como flautista me parece indispensable tener la experiencia, ya que ningún autor de este periodo exige tanta disciplina y autocontrol, tanto técnico como emocional, y el impacto que supone descubrir no solamente la gran inventiva y oficio del compositor, sino la belleza que encierra su música no tiene paralelo. Sin embargo, creo también que resulta enriquecedor ampliar el horizonte auditivo escuchando las grabaciones con instrumentos originales o copias modernas de los mismos.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Cuarteto para flauta, violín, viola y violoncello en Re Mayor, K. 285.

- **Contexto y marco histórico**

El periodo clásico se caracteriza por su sencillez, claridad y equilibrio entre la forma y el contenido. A finales del siglo XVIII son dos los compositores que representan este ideal en forma plena: Franz Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart.

Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart (Salzburgo 1756, Viena 1791) es uno de los compositores más conocidos en el mundo. Sobre él se han escrito tratados, filmado películas y el anecdotario pareciera no acabar: desde sus inicios como niño prodigio de la historia de la música, su extraordinaria memoria, sus desordenes económicos y su muy relatada muerte y posterior entierro en la fosa común. Mozart, para muchos, es el prototipo del compositor. Uno de los factores determinantes para que su genio se desarrollara, fue el interés de su padre por exhibirlo en la mayoría de las cortes europeas. Leopoldo Mozart (1719-1787) era un miembro de la capilla arzobispal en Salzburgo, gozaba de prestigio como compositor y violinista, y desde que reconoció los signos de genialidad en su hijo se abocó por completo a su formación. Desde los 4 años y durante la primera década de su vida, Wolfgang es llevado en giras por Europa (Alemania, Austria, Francia, Italia, Holanda e Inglaterra) para demostrar su virtuosismo al lado de su hermana mayor Maria Ana. Visita entonces las más importantes ciudades de la época, en donde su talento encanta a las cortes reales. Es a raíz de estos viajes que Mozart entra en contacto con diferentes estilos musicales, mismos que después le proporcionarán muchas de las herramientas necesarias para componer en la totalidad de los géneros conocidos.

En 1769, a los 13 años, cuando no era posible seguir pasando como niño prodigio, es nombrado Maestro de capilla honorario del Arzobispo de Salzburgo. Ahí permanece

hasta 1777, año en el cual le son negados varios permisos para viajar en busca de un mejor empleo. Entonces se dirige a Múnich, Augsburg, Mannheim y París en donde fracasa en su intento por conseguir el puesto de Maestro de Capilla, “durante este viaje falla todo por insuficiente interés de los príncipes; se le ofrecían empleos provisorios, y hasta estos pocos se fueron extinguiendo, no había puestos vacantes y dominaban la escena personas de escasa valía, aunque más hábiles en saberse imponer.”¹ Por este motivo, se ve orillado a tomar todos los trabajos de comisión que se le presenten: tres conciertos, dos cuartetos, cuatro o seis duetos para clave, los *Cuartetos para flauta y cuerdas KV 285, KV 285^a, KV 285^b y KV 298* y sus 2 Conciertos para el mismo instrumento. Es importante mencionar que en su corta vida, Mozart nunca obtuvo el puesto que deseaba, ni siquiera al llegar a Viena y ser reconocido por el Emperador Francisco José II.

Sobre la aversión que sentía por la flauta, resulta ilustrativo leer sus propias palabras en una carta a su padre: “Podría escribir todo el día, pero estas composiciones van al mundo y, en verdad, no quiero estar avergonzado de que lleven mi nombre. Además, como sabes, inmediatamente me vuelvo un holgazán cuando soy obligado a escribir para un instrumento que encuentro intolerable.”² Posiblemente una de las razones por las cuales Mozart no “toleraba” a la flauta, era la escasez de músicos afinados debido a las limitaciones que presentaba el instrumento. Las obras arriba mencionadas fueron comisionadas a Mozart por un médico aficionado. El contacto fue hecho a través del flautista Johann Baptist Wendling, quien comentó a Mozart la posibilidad de escribir algunas obras para el “Indio”³, quien accedería a pagar 200 florines por “tres conciertos fáciles y un par de cuartetos para flauta”⁴ en diciembre de 1777. El personaje en cuestión es Ferdinand Dejean, doctor en medicina y en filosofía, quien había trabajado en Asia y probablemente por este motivo “era llamado Indio por Mozart y Wendling”⁵. Después de algunos malos entendidos (sobre la cantidad de trabajos pedidos, y el pago) Mozart únicamente entrega un Concierto para flauta y orquesta (KV. 299 en *Sol mayor*) y dos Cuartetos (KV. 285 en *Re mayor* y KV. 285a en *Sol Mayor*).

¹ Hildesheimer, p. 106

² Gutman, p. 399

³ Küster, p. 75

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

Después de una serie de rechazos profesionales y de tipo personal, Mozart regresa a Salzburgo en 1779 en donde acepta el puesto de organista del Arzobispo, posición que mantendrá por escasos 2 años. En 1781, decide establecerse en Viena y probar suerte una vez más. Probablemente esta etapa de su vida sea la más conocida ya que es en este periodo en donde logra desarrollar su estilo y a pesar de las dificultades económicas que enfrenta en sus últimos años compone sus obras más famosas. Parte de la problemática que el compositor tuvo que atravesar fue el escaso interés por su obra en una ciudad plagada de músicos. Durante los primeros años puede mantenerse gracias a su fama como virtuoso, lo que le acarrea estudiantes de piano y composición, además de la demanda que existía en el público por oírlo tocar; sin embargo el deseado puesto de Compositor Imperial llega tarde (1787) y no por mucho tiempo ya que su prematura muerte (1791) le arrebató la posibilidad de gozar del título.

- **Análisis**

El Cuarteto para flauta, violín, viola y violoncello KV 285 de Mozart está escrito siguiendo la estructura de la forma sonata en el periodo clásico. Originalmente, el término sonata implicaba que “la música debía ser tocada, no cantada.”⁶, con el transcurso del tiempo esta enunciación fue cambiando y para el siglo XVIII los compositores podían aplicar los ideales del periodo en una estructura musical. La sonata del siglo XVIII es una composición en 3 o 4 movimientos, escrita para uno o más instrumentos.

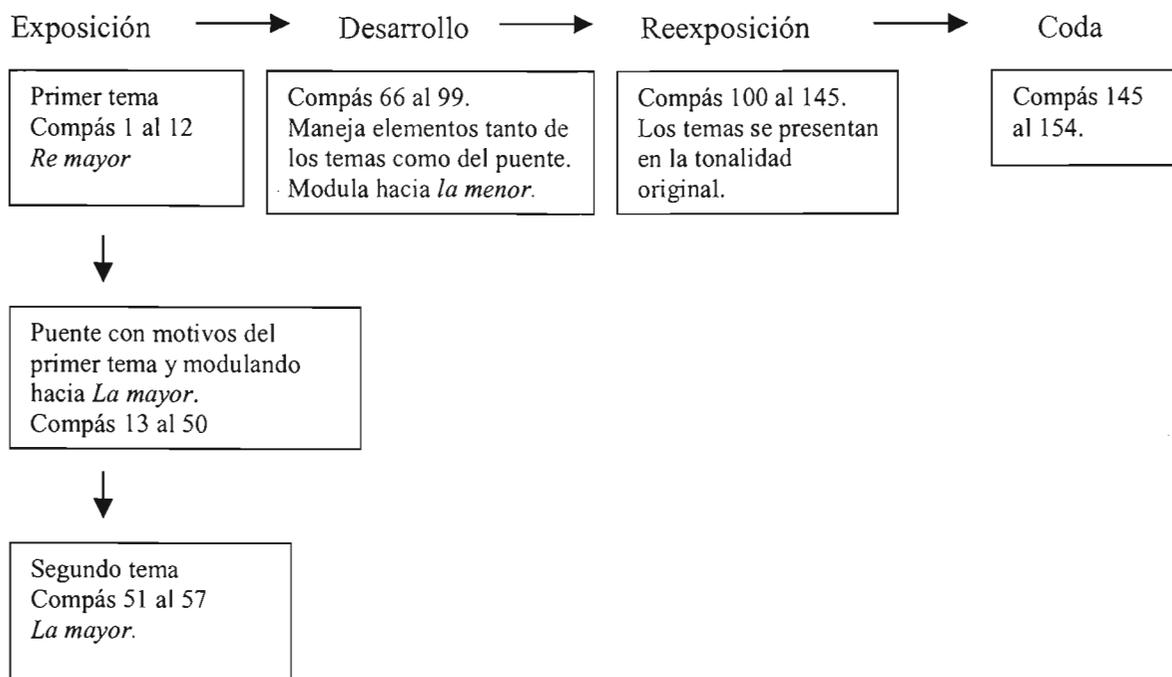
Una de las características de la sonata es la unidad y variedad que se debe lograr a lo largo de estos movimientos. La variedad se logra contrastando los tiempos, usualmente el primer movimiento es rápido y es lo que se conoce como *allegro sonata* o forma sonata; el segundo es lento y casi siempre tiene una forma ternaria (ABA); el tercero (y el último en incluirse como tal) es una danza (minueto); y finalmente encontramos un rondo. El primero de estos movimientos, por sus características de contraste, es el más representativo del periodo clásico. Básicamente es un movimiento ternario, y consta de una primera parte, llamada exposición, en donde se presentan los temas. El carácter de estas melodías regularmente es contrastante: por ejemplo, si el primer tema es rápido o rítmico,

⁶ Wold, p. 227

el segundo será lírico. Otra característica de estos temas es la tonalidad, por regla general el primero deberá estar en la *tónica* y el segundo tema en el V grado de la escala o *dominante* o en el relativo *Mayor* si la tonalidad es *menor*. Después de la exposición viene la parte media del movimiento llamada desarrollo. Durante el desarrollo los temas se confrontan, cambian, modulan, se descomponen en partes pequeñas para finalmente llevarnos a la tercera parte que se llama reexposición. En esta última sección del allegro sonata se presentan una vez más los temas iniciales pero con alguna diferencia, la mayoría de las veces la variante es armónica. Como se mencionó anteriormente, durante la exposición el primer tema está en la tonalidad original mientras que el segundo tema se encuentra en la *dominante* o 5º grado, mientras que en la reexposición hallamos a ambos en la tonalidad original.

Primer movimiento: *Allegro*

El movimiento inicial de este cuarteto es un enérgico *Allegro* en *Re mayor*. La estructura del mismo está dentro de los cánones de la forma sonata y las tres partes: exposición, desarrollo y reexposición se presentan fluida y claramente.



El carácter de este movimiento nos remite inevitablemente al *Concierto en Sol Mayor KV 313* para flauta y orquesta, escrito en el mismo año. Los temas del primer movimiento son parecidos: ambos son de carácter resuelto, abren con el acorde de la tonalidad y la rítmica no varía mucho; además, en las dos obras existen 3 movimientos. En el caso del cuarteto, es muy clara la elección del instrumento para la parte solista, ya que todo el movimiento se desarrolla entre el registro medio y el agudo de la flauta, lo cual resulta muy cómodo para el intérprete.

Tema A

Allegro

Tema B

Los temas principales son presentados por la flauta y la única función de las cuerdas es acompañar, ya que sólo en la reexposición se permite a estos instrumentos, la presentación de los temas.

Segundo movimiento: *Adagio*

Según palabras de Alfred Einstein: “ Probablemente la más hermosa pieza escrita para flauta”⁷. El *Adagio* del cuarteto es un claro ejemplo de la maestría alcanzada por Mozart en la construcción de melodías. El tema central es nostálgico y tranquilo. Si creyéramos fielmente en lo que Mozart escribió a su padre en la carta citada anteriormente, no habría lugar para un movimiento como éste. El *tempo* del tema contribuye en gran parte a determinar el carácter de este movimiento, ya que no encontramos pasajes rápidos o virtuosos en esta sección, sino al contrario, nos hallamos inmersos en una calma ensoñadora.



Siguiendo una vez más las pautas de la sonata, el segundo movimiento tiene forma ternaria y está escrito en *si menor*, tonalidad relativa de *Re mayor*. La primera parte (A) tiene ocho compases -compás 1 al 8 y posterior repetición- y está en la tonalidad base. Mientras la flauta tiene la parte solista, como en el *Allegro*, las cuerdas acompañan con un ligero *pizzicato* a lo largo de todo el movimiento. En la parte central (B) nos encontramos una modulación a *Fa mayor*, que es la *dominante* de la tonalidad, por ocho compases -compás 17 al 24-. El carácter de la pieza, tranquila y melancólica, permanece constante durante estas modulaciones y no se encuentra ninguna variante rítmica a lo largo del movimiento. Finalmente, la sección de cierre vuelve a estar en *si menor* y no es otra cosa más que el tema con algunas variantes, una de ellas la *Coda*, que se presenta en los últimos 3 compases y termina con una cadencia rota que prepara el siguiente movimiento.

Tercer movimiento: *Rondo*

El rondo es una pieza que se origina en la edad media. Inicialmente era una “danza cantada por los trovadores”⁸, y para el siglo XVIII su carácter general era alegre y festivo. La estructura básica del rondo consiste en una melodía principal alternando con distintos temas que pueden ser simples variaciones del primero.



El último movimiento del cuarteto encaja perfectamente dentro de este armazón. El tema es presentado muy sutilmente por la flauta en los primeros ocho compases para luego ratificarlo con el resto de los instrumentos. Esta primera parte (A), es en donde se presenta el tema o estribillo del *rondo*, el carácter del mismo es dulce y gracioso y se encuentra en *Re mayor* y abarca del compás 1 al 32. La parte central (B) –que va del compás 33 al 85- modula a la *dominante (La mayor)* y el temperamento es similar a la parte A. Por espacio de 24 compases se repite el tema para luego hacer una modulación a *Sol Mayor (subdominante de la tonalidad original)* en la sección C –compases 109 a 159- para presentar nuevamente el tema A y finalmente concluir con variantes de los temas ya expuestos, una modulación a *La mayor* y terminar con el tema A en *Re Mayor*. El carácter del tema y el acompañamiento de todo el *Rondo*, para no desentonar con el resto del cuarteto en cuanto a la estructura y formalidad de los movimientos, es alegre y gracioso. El registro en el que está ubicado (medio) es naturalmente cómodo para los flautistas, así es que no presenta grandes dificultades en cuestión de rango.

⁷ Riggs, p. 19

⁸ Stolba, p.96

- **Reflexión**

Probablemente una de las cosas que aprendí al tocar a Mozart (en la modalidad de concierto, sonata o cuarteto) es la rigurosa disciplina técnica a la que debe someterse el intérprete, ya que apelando al estilo clásico y sus principios de perfección, claridad y equilibrio, creo que este tipo de obras merecen la mayor atención a estos elementos, así como la procuración de toda la claridad y fluidez posible.

Considero importante abordar el estudio de cualquier obra de Mozart en forma lenta, en particular los movimientos rápidos, ya que si no se logra el control deseado se corre el riesgo de ensuciar los pasajes. Dentro de la rutina diaria de estudio recomiendo incluir los siguientes ejercicios y métodos:

1. Paul Taffanel: Ej. Número 4 con diferentes articulaciones.
2. Julius Baker: Ejercicios diarios para la flauta Número 7, sobre intervalos de tercera en todas las escalas mayores.
3. Escalas mayores y menores que abarquen 2 octavas con las siguientes articulaciones:



Con respecto a la emisión del sonido, recordemos una vez más, las características del periodo clásico. Lo más importante en este sentido es mantener la claridad y pureza del mismo; recomiendo ampliamente el estudio de armónicos sobre cada nota de la escala de *Do mayor*, a fin de que la afinación y la limpieza se alcance en cada nota dada. Por último, la articulación se vuelve de extrema importancia en esta obra, ya que si no se logra el ataque preciso se corre el riesgo de restarle carácter al Cuarteto, al tener una articulación pesada y sin gracia. Creo que Mozart es un compositor obligado dentro del ciclo de estudios de cualquier instrumentista, y por lo tanto, recomiendo no limitarse al ejercicio de interpretación de las obras compuestas para el instrumento estudiado, sino ampliar la perspectiva y escuchar la amplia diversidad de composiciones que nos ofrece el autor. En el caso específico de la obra para flauta, creo que sirve mucho oír completo el ciclo de conciertos para aliento, quintetos y cuartetos para corno y clarinete, así como sus sonatas para piano, óperas y sinfonías.

CARL REINECKE

Sonata “UNDINE” para flauta y piano, Op. 167

- Contexto y marco histórico

El romanticismo fue un movimiento artístico que tenía como propósito la expresión individual del creador en el sentido más amplio. A principios del siglo XIX esto significaba una revuelta contra las convenciones religiosas, sociales y, por supuesto, artísticas. Al hombre romántico le interesó buscar vías que le permitían afirmar sus experiencias y emociones; esta filosofía le dio la libertad de dar voz a sus pasiones, miedos y deseos. “El término romántico empezó a aparecer en ensayos sobre la música de Beethoven en 1810”¹, la palabra proviene originalmente del francés antiguo y significa novela; pero podemos encontrar sus raíces en el siglo XVIII cuando Rosseau publica su Contrato Social en 1762. En él, asevera que “la ciencia y la civilización han alejado al hombre de la naturaleza, así que con la esperanza de volver a ella, los tabús y convencionalismos deben ser olvidados”². Bajo esta ideología el artista podía dar rienda suelta a su imaginación utilizando todas las formas a su disposición, y en caso de no quedar satisfecho, inventar estructuras que se adaptaran a sus necesidades expresivas. Es así como surgen la mayoría de las nuevas estructuras musicales: el *nocturno*, el *scherzo*, el *impromptu*, el estudio de concierto, así como la música programática. La música de programa tiene sus orígenes en el siglo XIV y podemos encontrar ejemplos de ella en todas las etapas de la historia de la música, sin embargo, es en el siglo XIX cuando encuentra su máxima expresión. Se entiende por música de programa “aquella que es inspirada por una idea no musical, la cual es

¹ Stolba, p. 428

² Wold, p. 243

usualmente indicada en el título y algunas veces descrita en el prefacio”³. Aunque podríamos mencionar a compositores como Bach (*Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*), Beethoven (1770-1827) (*Sinfonía No. 6 “Pastoral”*), Schumann (1810-1856) (*Kinderscenen*) entre otros, es Héctor Berlioz (1803-1869) con su *Sinfonía Fantástica* (1830) quien nos brinda el primer ejemplo de música programática en rigor. A continuación, el texto que acompañó el estreno de su obra.

Un joven músico de una naturaleza sensible, enferma y con una imaginación muy vívida se ha intoxicado con opio en el paroxismo de la desesperanza amorosa. La droga no era lo suficientemente fuerte como para matarlo, sin embargo lo instala en un largo sueño acompañado por visiones extraordinarias. Bajo esta circunstancia sus sensaciones, emociones y memorias encuentran salida con música. Incluso su amada toma la forma de una melodía en su mente, como una idea fija (“*idée fixe*”) que siempre regresa y que escucha siempre.⁴

La música programática aspira a extender el tema imaginado fusionándolo con la música, de tal forma que la obra resultante, a la vez que incluye la idea original, la trasciende. Como es común durante el siglo XIX, los temas abordados en la música de programa tenían que ver con la expresión de los sentimientos del artista en su más alto nivel, una idealización de la naturaleza, y el mundo de lo sobrenatural y lo mágico. En este margen la Edad Media y su complejo mundo fantástico se convirtieron en referencia obligada y en una fuente inagotable de inspiración. Dentro de los personajes emblemáticos en la mitología europea encontramos a los seres que habitan en las aguas. Ya desde los griegos, estos personajes (Poseidón y su hueste de tritones y sirenas por ejemplo) representan la seducción y la muerte; Homero nos habla del irresistible canto de las nereidas y cómo Ulises es atado al barco para resistir su encanto. Durante la Edad Media es frecuente su representación en capiteles como una alusión a la tentación y la consiguiente perdición.

Una ondina es “un espíritu elemental del agua, extraña criatura, perturbadora, fascinante, de singular atractivo, que al mismo tiempo se siente atraída por los mortales”⁵.

³ Diccionario Harvard, p. 696

⁴ Wold, p. 273

⁵ Bravo-Villasante, p. 9

Muchos son los autores que han sucumbido al hechizo de las ondinas y escrito obras sobresalientes y reconocidas. Hans Christian Andersen con *La sirenita* (1835), cuyo cuento inspiró la ópera *Rusalka* de Anton Dvořák (1841-1904); Pierre Sancan escribió una ópera sobre el mismo tema; Arthur Honegger (1892-1955) y sus *Tres Canciones sobre la pequeña sirena* escritas en 1926; Aloysius Bertrand (1807-1841) y su *Gaspard de la nuit*, obra sobre la que Maurice Ravel ((1875-1937) compondría su famosa pieza para piano; y finalmente Frédéric de la Motte-Fouqué (1777-1843) con su *Ondina*, que da origen a la obra ahora analizada.

En este relato, que se encuentra entre el cuento y la novela, El Barón de la Motte-Fouqué nos narra la trágica historia de Ondina y su enamoramiento del caballero Huldebrando de Ringstetten. Encontramos en ella todos los elementos de la estética literaria romántica: seres fantásticos, tentación, perdición, deseo, amor, traición, etc. Después de conocer a Ondina, Huldebrando decide casarse con ella sin saber que la condena por ese amor era la fidelidad eterna. En caso contrario, Ondina perdería su alma y el caballero encontraría la muerte. Como en toda novela romántica el final dista de ser alegre y Huldebrando muere devolviendo a Ondina al mundo acuático. La obra del Barón inspiró a autores como E.T.A. Hoffmann (1776-1822), quien compuso una ópera con el mismo nombre (1816); A. Lortzing (1801-1851) posteriormente escribe otra ópera sobre Ondina (1845) al igual que J. Anouilh en 1950 y finalmente la obra a la que hace referencia este trabajo: la *Sonata "Undine" para flauta y piano Op. 167* de Carl Reinecke, cuya vida se resumirá brevemente.

El despliegue de virtuosos durante el romanticismo opacó el trabajo de Reinecke. Al encontrar tantos músicos talentosos, un compositor preocupado por “conservar el ejemplo de los maestros del estilo clásico”⁶ queda relegado a la vida académica (una de las actividades más reconocidas del autor). Reinecke nació en Altona, un “pueblo a veces danés, otras alemán”⁷ el 23 de junio de 1824 y es reconocido no sólo como pianista y compositor sino también como un gran pedagogo y director de orquesta. Como en el caso de muchos compositores, su padre fue el primer contacto con la música ya que Rudolf Reinecke era un respetado teórico musical. Después de hacer varias giras por Europa, Carl

⁶ Sietz, p. 718

⁷ Referencia discográfica sin mención del autor en las notas en el disco “James Galway. Flute sonatas, Franck, Prokofiev, Reinecke.

es nombrado pianista de la corte en Copenhague en 1846. En el transcurso de estos viajes conoce a Mendelssohn (1809-1847), Schumann (1810-1856) y a Liszt (1811-1886), amistades que conservaría toda la vida e influirían en su obra. Después de estar en Dinamarca se traslada a Colonia, en donde enseña en el conservatorio por espacio de 9 años (1851-1860). Durante este tiempo su prestigio como pedagogo y compositor va en aumento, no sólo debido a las clases en el conservatorio sino también a sus obras didácticas para piano. En 1860 le ofrecen trabajo como maestro en el Conservatorio de Leipzig, puesto que conserva hasta 1897 cuando se convierte en Director del mismo lugar.

Reinecke eleva el nivel del conservatorio atrayendo alumnos como Grieg y Svendsen entre otros; creía que “parte de su responsabilidad era conservar la tradición de los antiguos maestros”⁸, lo cual explica la estructura de la *Sonata* en cuestión. Cabe añadir que esta obra no es el único ejemplo de su interés por los mitos y folklore germano, ya que anteriormente (1876) había escrito una serie de cuentos de hadas musicales basados en textos suyos, escritos bajo el seudónimo de Heinrich Carsten. Habría que añadir a toda ésta labor, su actividad como pintor y escritor de calidad. Carl Reinecke muere el 10 de marzo de 1910. Desafortunadamente, la información sobre esta *Sonata* en particular es escasa; salvo una mención aislada en algunos libros sobre el romanticismo, no se encontró nada que merezca especial mención.

- **Análisis**

La obra está escrita siguiendo el modelo de la forma sonata, cuya estructura fue explicada en el capítulo anterior. Como arriba se menciona, Reinecke era un celoso guardián de la tradición y esta obra sirve como claro ejemplo de ello. Esta forma era usada en el período romántico cuando servía al propósito del artista, sin embargo existen ejemplos de compositores que seguían su estructura al pie de la letra. Aún cuando no existe un programa preciso en donde se describa paso por paso el desarrollo de la historia o cuento de Ondina, un oyente con disposición encontrará que la música habla por sí sola.

⁸ Sietz, Reinhold, p. 718

Primer movimiento: *Allegro*

El movimiento comienza con la exposición del tema A, que inmediatamente identificamos con la Ondina. Es una melodía llena de saltos, grácil y juguetona; está construida sobre el acorde de *mi menor* que es la tonalidad base durante todo el movimiento. Todo el *Allegro* tiene las secciones muy bien definidas. La exposición comienza con la presentación del tema, cuya intención es describir el mundo acuático de la ninfa. Los recursos que utiliza el compositor para crear esta imagen en la primera parte son arpeggios, y en el transcurso del desarrollo crea diseños cada vez más complicados con trinos tanto en la flauta como en el piano. El tema B es contrastante en la rítmica, la armonía (*si menor*) y el carácter, ya que es un preludio de lo que sucederá posteriormente. A diferencia del tema A, éste es dramático, lleno de tensión y es estable en el manejo de los intervalos.

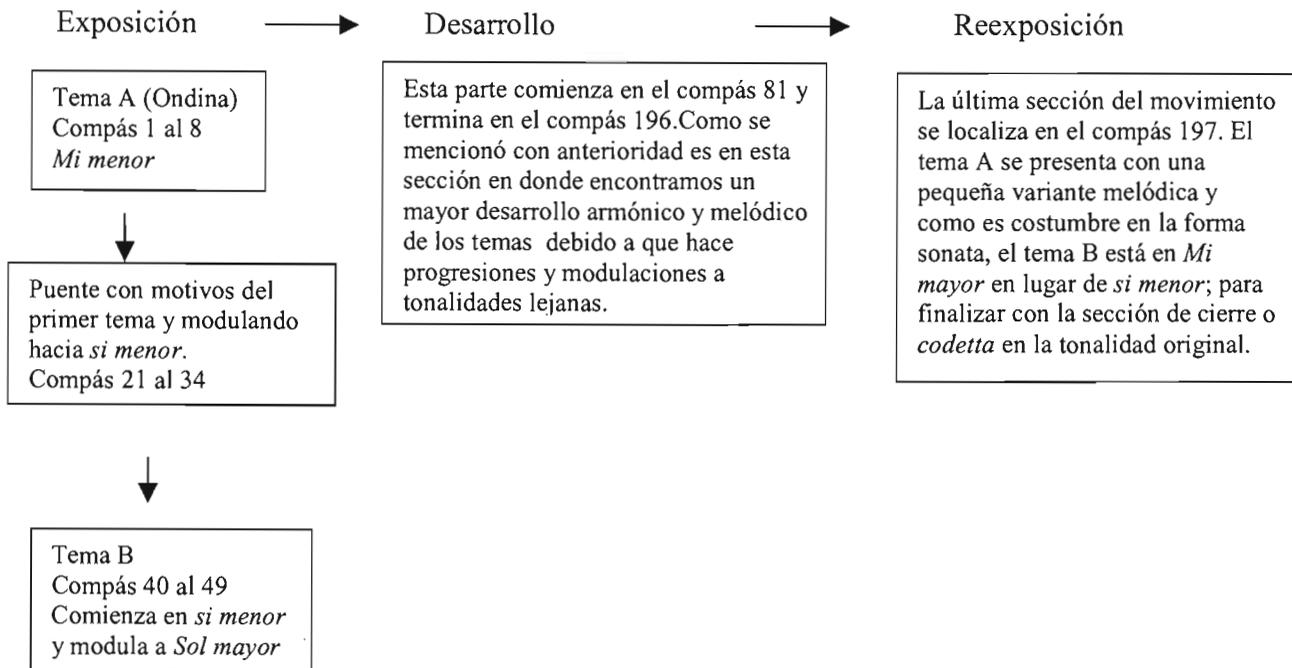
Tema A



Tema B



Armónicamente, y a pesar de ser tan conservador en el orden de las estructuras, Reinecke se permite saltos mucho mayores; nos encontramos regiones tonales tan lejanas a la tonalidad original como *do sostenido menor*, *do sostenido mayor* y *mi bemol mayor*, entre otras. La estructura del movimiento es la siguiente.



Segundo movimiento: *Intermezzo, Allegretto vivace*

Si en el *Allegro* anterior el compositor nos describe el mundo acuático de la Ondina, éste movimiento es una descarga de energía. La estructura del movimiento es un poco más complicada con respecto al anterior y nos remite a la forma del *rondó*. En la primera de estas secciones que llamaremos A y que abarca del compás 1 al 33, el carácter del tema es juguetón y gracioso. Los elementos que se utilizan en esta parte son grupos de *dieciseisavos* con una articulación en *stacatto*, lo que ayuda en gran parte a definir la naturaleza no sólo de la melodía sino del movimiento en general; además de saltos en los registros de la flauta (del registro medio al agudo y luego al grave en pocas notas). En el ámbito armónico, esta parte de la obra se encuentra en constante movimiento: abre en *si menor* por unos cuantos compases, después hace una inflexión a *mi menor* y posteriormente pasa a *Re mayor*. Todos estos cambios armónicos en un espacio tan reducido nos crean una sensación de inestabilidad que contribuye en gran medida a establecer el carácter general de esta primera sección. Es importante mencionar al ritmo

como otro elemento fundamental, ya que el tema expuesto en ambos instrumentos a manera de diálogo, es anácrusico y está en constante movimiento.

La segunda parte del movimiento o B, se presenta como un solo de piano y es un preámbulo a la parte que describe el enamoramiento de la Ondina. Es una melodía tranquila y estable, en donde el piano ocupa únicamente el registro medio; la rítmica recuerda a una caminata y no presenta grandes cambios durante los 34 compases en los que se desarrolla. Esta sección del movimiento anticipa al 3er. movimiento de la obra ya que la tonalidad manejada es la misma (*Sol Mayor*) y el carácter es muy similar. A continuación se repite la parte A sin ninguna variante melódica o rítmica, salvo en el último compás, y únicamente como enlace a la parte C aparece en la melodía una ligera alteración melódica. La siguiente sección tenemos que considerarla como C ya que presenta temas completamente nuevos, y aunque el carácter es parecido a la parte B, la armonía y la rítmica son diferentes. Esta sección, a diferencia de las anteriores es dulce y apasionada; en la partitura se marca como *Più lento quasi andante*. Lo primero que se tiene que mencionar es el cambio de tonalidad (*Si mayor*), ya que eso contribuye de manera importante al cambio de ambiente en este segmento. Aunado a eso, la rítmica retoma la tranquilidad anunciada en el solo de piano (B), y en esta sección se cambia de los *dieciseisavos* a *octavos*, es decir, la mitad de la velocidad anterior. La última parte que se presenta es A sin ninguna variante rítmica o armónica.

Tercer movimiento: *Andante tranquilo*

Como es costumbre en este tipo de piezas, este movimiento tiene una estructura ternaria (ABA). Podría decir que es el más sencillo en cuanto a construcción armónica, rítmica y melódica. El tema de la sección A es la apoteosis de lo que se había presentado en la sección C del segundo movimiento. Abarca un rango muy amplio de notas, va de un *Re 5* hasta un *Mi 7* y para cambiar un poco el esquema armónico, esta vez iniciamos en *Sol Mayor*, tonalidad en la que permanecerá la mayor parte del movimiento. El carácter general es de calma y armonía, y como siempre la rítmica contribuye en gran medida a esto.



La sección media o B, una vez más se encuentra señalada por un *Molto vivace* y un cambio de tonalidad, esta vez a *si menor*. Considero que en esta parte de la obra se hace referencia al tío de Ondina que la previene de su destino si permanece al lado de Huldebrando, y se presenta con un motivo de tresillos tanto en la parte del piano como en la flauta. La parte final del movimiento (A) retorna al carácter original con el que comienza el mismo.

Cuarto movimiento: *Finale. Allegro molto agitato ed appassionato, quasi presto*

Este movimiento inicia de forma inestable con un acorde de 6^a aumentada, y una vez más la armonía predetermina el carácter de la pieza, ya que aunque la tonalidad más estable que encontramos es *mi menor*, es aquí en donde el compositor se atreve a ir más lejos. Gran parte del espíritu de toda la obra se condensa en este último movimiento; finalmente el destino de los protagonistas es revelado y no admite retorno. En la novela, Ondina desaparece después de descubrir la traición de su amado Huldebrando quien se ha enamorado de otra mujer. Antes de casarse con ella, Ondina le advirtió que un cambio en sus sentimientos traería consecuencias fatales para ambos, ella perdería su tan ansiada condición mortal y sobre él se desatarían todas las fuerzas marinas. Estructuralmente el movimiento tiene 2 partes muy claras tanto en la melodía como en la rítmica.

Tema A



El tema inaugural de la pieza es totalmente inestable ya que se encuentra en constante movimiento, saltos de registro en intervalos poco usuales (5ª disminuida justo al iniciar), y en *anacrusa*, mientras que la parte del piano presenta una serie de acordes arpegiados en donde la tensión va en aumento con cada compás. En esta primera sección pasamos de un *mi menor* a un *la menor*, *Sol mayor* y hasta un *Mi mayor*; para finalmente llevarnos a la segunda parte del movimiento en donde la estructura rítmica cambia (tresillos) y se aligera un poco la presión armónica.

Tema B



El carácter de este tema es contrastante con respecto al primero, ya que además de la rítmica, encontramos un cambio en la dinámica que se menciona dentro de la partitura como *Un poco più tranquillo*. Durante esta sección no se perciben grandes cambios en la armonía, la mayor parte del tiempo nos encontramos en *si menor* y sólo en el puente para pasar a la siguiente parte hay una modulación hacia *do menor*. Después de unos cuantos compases de transición volvemos al tema A que se presenta una vez más en *mi menor*, para finalmente llegar a la sección de cierre en donde se utilizan tanto el tema A como el B. Es importante mencionar que el segundo tema, que en un principio marca un cambio en la

dinámica y carácter del movimiento, se presenta en esta parte como el iniciador del clímax; al no señalarse la indicación *un poco piú tranquilo*, los tresillos cobran cada vez mayor fuerza, acompañando este motivo rítmico con progresiones que nos llevan a un punto máximo de tensión. Como un añadido de esperanza, la coda del movimiento nos devuelve al tema de la Ondina, como se presentó en el segundo movimiento, sólo que esta vez en *Mi mayor*. Este elemento le da a la obra un cierto carácter cíclico. Planteado de otro modo, después de la tempestad, la calma.

- **Reflexión**

Dentro de la literatura de la música romántica hay pocas obras escritas para la flauta transversa. La mayoría de los compositores eligieron como vehículo de expresión al piano o la voz. En la peculiaridad de su dotación instrumental radica buena parte de la importancia de esta obra.

La mayoría de los flautistas sabe que de no incluirla dentro del repertorio básico, se estaría perdiendo una pieza capital en su educación interpretativa; no sólo por lo que representa en términos estilísticos, sino por sus características inconfundiblemente flautísticas. Por esa razón decidí incluirla dentro de mi recital de titulación; creo que representa con claridad y belleza todos los ideales de esta época turbulenta y esperanzada. Además de presentar una historia trágica, encontré el aliciente de descubrir la historia paso por paso; primero en forma oral con los compañeros que la habían tocado con anterioridad, y cuyos consejos fueron de mucha ayuda, después tomando como referencia el clásico de Disney, y finalmente por la obra del Barón de la Motte Fouqué. Considero que cuando la música tiene una referencia tan clara como un texto es imprescindible acudir a él para una mayor comprensión de las intenciones del autor. En este caso resultó más que ilustrativo leer un texto tan diferente, lejano y, en mi opinión, lleno de ambigüedades; ya que la obra musical alcanza un nivel de expresividad mucho mayor al de la literaria. Creo que la *Ondina* de Reinecke nos presenta el desarrollo de la historia sin necesidad de un programa, la música nos va llevando prácticamente de la mano conforme se suceden los movimientos. En el caso particular de la *Sonata*, las interpretaciones pueden variar, pero considero que el dramatismo, la ligereza y la esperanza de la Ondina se sienten desde los primeros

compases de la obra y es interesante observar cómo se va desarrollando la historia en la música, ya que como mencioné antes, la obra no se presenta propiamente con un programa detallado y creo deber del intérprete crear las sensaciones propias de la misma.

FRANK MARTIN

Balada para flauta y orquesta de cuerdas

- Contexto y marco histórico

Según Scholes Percy en *The Oxford Companion to Music*, una balada es: “ propiamente algo bailado”¹ y su nombre deriva del italiano *ballare* que significa bailar. Esta estructura, musical y literaria, encuentra su origen en el siglo XI, y realmente no se puede establecer el lugar en donde aparece por primera vez. Encontramos ejemplos de baladas en Inglaterra, Francia e Italia en el Medioevo, y originalmente la palabra y la música no se dissociaban como en la actualidad. En el sentido formal, la balada pertenece a las llamadas *formes fixes* medievales como el villancico y el virelai, y los temas a los que hace referencia usualmente son historias heroicas y sentimentales. Un ejemplo de la balada medieval francesa puede ilustrar lo anterior:

Balada de las damas de antaño

Decidme dónde, en qué país, está Flora la bella romana;
Archipiada y Thais, que era prima hermana suya;
Eco, que habla cuando se le lleva ruido sobre ríos o estanques,
que tuvo una belleza más que humana.
Pero, ¿dónde están las nieves de antaño?

¿Dónde está la muy discreta Eloísa, por quien fue castrado y,
luego monje, en San Dionisio, Pedro Abelardo?:

¹ Scholes, p. 64

por su amor tuvo esta pena.

del mismo modo, ¿dónde está la reina que ordenó que

Buridan fuera arrojado en un saco al Sena?

pero ¿dónde están las nieves de antaño?

La reina Blanca, como flor de lis, que cantaba con voz de sirena;

Berta la del gran pie, Beatriz, Alís, Haremburgis, que tuvo el Maine;

y Juana, la buena lorenese, a quien los ingleses quemaron en Rouen:

¿dónde están, Virgen soberana?

Pero ¿dónde están las nieves de antaño?

Príncipe, no preguntéis esta semana dónde están,

ni este año, sin que os lleve a este refrán:

Pero ¿dónde están las nieves de antaño?

François Villon

Traducción de C. Alvar

La creación de baladas no es exclusiva de la edad media, algunos textos nos marcan el uso de este género musical en la Inglaterra del siglo XVI en obras de Shakespeare, e inclusive en algunos pueblos del sur de Estados Unidos. En la actualidad su uso y composición siguen vigentes. Dentro de la música culta, la balada como forma musical emerge en el siglo XIX en pleno romanticismo, en esta época son varios los compositores que la utilizan como forma de expresión: Chopin, Liszt y Brahms, por nombrar sólo algunos. La balada adquiere entonces características diferentes, ya que se adapta para un instrumento (sin voz) aunque siempre va a tener un carácter narrativo, “las baladas románticas exigían un tipo de tratamiento musical totalmente diferente [...] su mayor extensión requería mayor variedad de temas y texturas y esto, a su vez, exigía medios para imponerle unidad al conjunto; además, los contrastes de atmósferas y el desarrollo de la

historia debían ser captados y puestos de relieve por la música.”² En este siglo se desconecta completamente del baile, siendo considerada música de salón.

Durante el siglo XX el horizonte artístico se abre presentándonos un panorama de diversidad y pronunciamiento ante las formas y lenguajes académicos. Los conflictos mundiales, las revoluciones obreras, las grandes depresiones económicas y finalmente los mayúsculos adelantos tecnológicos marcarían momentáneamente el rumbo de la creación artística. Es entonces cuando los artistas del mundo entero empiezan a explorar nuevos rumbos justificando la búsqueda con los cambios producidos en el orden social, científico y económico. Dentro de esta vorágine, se cuestionan los principios mismos de la creación: la expresión individual del autor como fin último del arte, el propósito de éste como una forma de expresión y comunicación entre el creador y el receptor, y finalmente la afirmación de que el arte tiene que ser un reflejo de la naturaleza. Surgen así tantas propuestas como artistas: surrealismo, cubismo, serialismo, expresionismo, politonalidad, por mencionar algunas. En este contexto es donde se desarrolla el compositor de la obra analizada.

Frank Martin nació en Ginebra, Suiza, en 1890 y desde temprana edad mostró interés por la música, ya que desde los ocho años comenzó a componer aún sin haber atendido clases formales. En sus inicios experimentó con la forma tradicional y el lenguaje de la modalidad, sin embargo, y como rasgo característico de los artistas del siglo XX, encontramos una búsqueda constante por hallar una voz propia. En 1926 entra en contacto con el célebre Jaques-Dalcroze y después de un corto periodo se convierte en maestro de su instituto, lo que le permite experimentar ampliamente con la rítmica como elemento; al mismo tiempo ocupa el cargo de Director de la escuela *Technicum Moderne de Musique* y también trabaja como maestro de música de cámara en el conservatorio. Durante este periodo que abarca de 1926 hasta 1932, al igual que Bartók, descubre el potencial de la música étnica y la incorpora a su obra: *El trío sobre melodías populares irlandesas* (1925) y *Ritmos para orquesta* (1926) son claros ejemplos de su interés en estos elementos. El estilo que logra dar ruta a sus inquietudes creativas es el dodecafonismo de Arnold Schoenberg (1874-1951), que comienza a incorporar a su obra desde 1933 (*Primer concierto para piano*). Sin embargo, Martin no se conforma con la estricta estética

² Grout, p. 673

serialista y adapta esta corriente en el transcurso de su obra para finalmente encontrar su camino en un lenguaje en donde se une la dodecafonía con la tonalidad, teniendo esta última un peso importante en el resto de su obra. Dentro de este periodo encontramos la composición de obras que le darían reconocimiento mundial como *Le vin Herbé* (1942), en donde el idioma del que se habló anteriormente hace acto de presencia. Es precisamente en este año que compone la *Balada para flauta y orquesta* (1941). Esta obra pertenece a un ciclo de baladas compuestas para un instrumento solista y acompañamiento orquestal o con piano. Las cuatro tienen la misma estructura: “piezas de un solo movimiento, con muchas partes, llenas de tensión dramática y en algunos casos con grandes desarrollos que corresponden a la tendencia que tenía Martin hacia la dinámica”³

Debido a sus múltiples actividades en Suiza y buscando dedicar más tiempo a la composición, decide mudarse a Holanda en 1946, lugar en donde permanece hasta su muerte ocurrida en 1974.

- **Análisis**

La balada como forma musical en el romanticismo presenta diversidad de formas, manifestando regularmente una estructura clara. Durante este periodo, la encontramos dentro de la academia, ya que Chopin, Liszt y Brahms componen baladas para piano. Cabe señalar que la versión de la *Balada* de Martin usada para este análisis es la realizada para flauta y piano.

En la escasa información que existe sobre esta pieza, uno de los datos más esclarecedores al respecto es la nota al pie de la página anterior y que describe las 4 baladas que compuso Martin en cuanto al carácter y estructura. Acerca del lenguaje en el que está escrita, se mencionó anteriormente el uso que hace el compositor de la tonalidad y los nuevos sistemas como el serialismo para crear un idioma propio. La *Balada* está compuesta utilizando la escala octatónica (8 sonidos) como el recurso predominante y adapta los acordes de la tonalidad únicamente para dar color en ciertos pasajes. La característica más importante de esta escala es su simetría (semitono-tono-semitono-tono, etc.) por lo que la jerarquía de los acordes a la que estamos acostumbrados por el sistema tonal no existe. Esta

³ Billeter, p. 716

particularidad, que encontramos en las escalas simétricas (como en el caso de la escala cromática), es la que brinda a la *Balada* el carácter inseguro y sombrío ya que al no encontrar las mismas relaciones armónicas de la tonalidad, las referencias cambian radicalmente y la sensación que se produce es de incertidumbre.

La *Balada para flauta y orquesta de cuerdas* está escrita en un solo movimiento y tiene muchas secciones claramente desarrolladas que cuentan con carácter distinto, cambio de compás y variedad de recursos armónicos. A continuación un diagrama estructural de la misma.

Introducción *Allegro ben moderato* . Compás 1 al 45.

Presentación del tema usando la escala octatónica tanto en la flauta como en la parte de piano. El carácter general de la obra, incierto y oscuro, se establece desde los primeros compases; es un tema melódicamente complejo ya que presenta intervalos por grado conjunto y al mismo tiempo saltos de 9ª en un solo pasaje. Otro elemento importante en la construcción del tema es el compás de $\frac{3}{4}$ debido a su movimiento natural. El nivel de tensión va aumentando gracias al registro cada vez más agudo en la flauta y la repetición del tema en una dinámica gradual (*piano* hasta llegar al *forte*)

Tema



The image shows a musical score for Section B, 'Dolce cantabile', measures 66-70. The score is in 2/2 time and features a piano and a violin. The piano part includes a 3/8 section starting at measure 66. Dynamics include 'Più f', 'leggiere', 'sf mf leggiere', 'sf secc.', 'dolcissimo', 'cresc.', 'f', and 'sempre f'. The violin part features triplets and a 'cresc.' marking.

Sección B *Dolce cantabile*. Compás 95 al 153.

En esta parte se cambia el compás a 2/2 y después del enérgico *vivace* se siente realmente un respiro. Aparecen algunos acordes mayores y menores que ayudan a definir el carácter de la sección en contraposición con los segmentos hasta ahora presentados. Sin embargo y como se mencionó anteriormente, el uso de la armonía tradicional tiene un concepto diferente en Martin. El propósito de introducir este recurso es para incrementar la tensión, con progresiones, y a la vez darle un color diferente para disociarlo de la sección anterior. Un elemento más para aumentar la tensión es el manejo de los registros en los

instrumentos: mientras la flauta asciende al registro agudo, el piano va separando cada vez más su rango. El punto máximo de tensión desemboca en la *Cadenza*.

Cadenza. Compás 154 al 193.

Esta parte contiene todos los elementos manejados anteriormente. Es un iracundo segmento en donde el flautista tiene la oportunidad de, literalmente, gritar.

Sección C. *Lento*. Compás 194 al 283.

Nuevamente un cambio de dinámica (*piano*) y de *tempo* señalado por el compositor; en realidad es una variante de la sección B en cuanto al manejo de acordes mayores y menores para ir subiendo la tensión. En esta ocasión el tema aparece lentamente y en valores rítmicos más grandes.

Poco animando e cresc.

p *poco a poco cresc.*

La tensión sigue aumentando hasta que llegamos nuevamente a la parte A (*vivace*) que se repite con ligeras variantes rítmicas y melódicas al final.

Sección Final. Compás 324 al 358.

La última parte de la *Balada* se indica con un *Meno mosso*, sin embargo este cambio en el *tempo* no es más que un último respiro para finalizar la obra con un poderoso *animando* apoyado por un *crescendo* en ambos instrumentos. En esa última sección encontramos mezclados los elementos fundamentales de la obra, ya que utiliza acordes mayores y menores junto al tema, que como se ha mencionado repetidamente, es octatónico.

- **Reflexión**

Tocar una obra de siglo XX implica muchos desafíos para el intérprete ya que el lenguaje con el que se trabaja no es el sistema tonal de costumbre; las formas cambian radicalmente e incluso los sistemas de notación dejan atrás el pentagrama y la familiar figura de la clave de *Sol*; y aunque la obra analizada no representa un rompimiento con el lenguaje tonal, ni es completamente vanguardista, si es una pieza que implica retos particulares al intérprete. La disertación sobre si el arte debe o no expresar lo que el artista siente o piensa, abrió la puerta a una diversidad abrumadora de estilos y corrientes; en algunos casos el lenguaje llegó a ser tan confuso que únicamente algunos iniciados y el artista podían traducir e interpretar la obra. Por este motivo mucha gente encuentra ajeno e incomprensible al arte de siglo XX (sobre todo de la segunda mitad de este siglo). Este rechazo es compartido por muchos músicos que prefieren no involucrarse con la interpretación contemporánea y continuar con la tradición y visión romántica del arte.

A pesar de las dificultades con las que me encontré para entender esta obra, creo importante incluir una pieza de esta naturaleza dentro de mi repertorio, porque considero que siempre ha sido un deber de los intérpretes promover la difusión de la música nueva. Por supuesto, se deben romper algunas barreras para acceder a una interpretación coherente con el momento histórico, pero ¿de qué otra manera podemos ofrecer una visión musical de nuestra realidad? La música contemporánea confronta al hombre con sus miedos más profundos (soledad, guerra, muerte, destrucción, desesperanza, vacío, etc.) debido a la ausencia de una estructura conocida y un lenguaje familiar. Sin embargo, creo que es precisamente ese desconcierto natural frente al arte contemporáneo lo que lo vuelve interesante y atractivo para interpretar.

LEONARDO CORAL

Sonata breve para flauta y piano

- **Contexto y marco histórico**

Leonardo Coral nació en el Distrito Federal en 1962. Sus estudios de Licenciatura los realizó en la Escuela Nacional de Música de la UNAM en el Taller de Composición de Federico Ibarra. Actualmente pertenece al Sistema Nacional de Creadores. Sus obras se han tocado en los más importantes Festivales de México, en varios países europeos, en Estados Unidos y en Cuba. Su producción es de aproximadamente 70 obras, entre las que encontramos música de cámara, sinfónica y para instrumentos solos. Existen 5 discos compactos con su música con agrupaciones como el Ensamble de las Rosas, el Cuarteto de la ciudad de México, Ónix, y solistas como Juan Carlos Laguna, entre otros.

La siguiente entrevista fue realizada en marzo de 2005 e ilustra la mayoría de las interrogantes que supone tocar a un compositor vivo.

1. ¿Hay algún elemento, musical o no, que le dé unidad a tu obra?

L.C.: Bueno, en mi obra hay dos mundos. Un mundo muy enérgico y visceral y otro que es melódico y lírico. Entonces, algunas obras están en el primer mundo que mencioné tienden a ser cromáticas con ritmos enérgicos, tiempos vertiginosos. El otro mundo más bien es modal, tiempos más lentos, con mucho trabajo melódico. En algunas obras están interactuando, en otras sólo aparece uno de éstos. En el caso de la sonata breve se encuentran los dos, el primer movimiento sería el melódico, modal, lírico; y el segundo movimiento es enérgico, es más rítmico y tiende a lo cromático. En los dos movimientos de esta obra están ejemplificados brevemente estos dos mundos.

2. Cuando compones, ¿qué elemento tiene mayor importancia?

L.C.: Depende cómo está estructurada la pieza, si escojo un material rítmico lo importante va a ser ese elemento y lo demás se va a desarrollar en torno a eso; si lo importante es lo melódico pues todo va a ir en función de lo melódico; si lo importante es el color armónico todo funcionará alrededor de esto. Depende cual es el elemento que trabaje en cada obra, varía mucho.

3. Cuando se trata de escribir una obra por encargo, ¿cambia el proceso creativo?

L.C.: Solamente en la cuestión específica de qué es lo que quieren. Por ejemplo, me acaba de encargar un Concierto para viola y ensamble de cámara, Omar Hernández. Esto surgió a raíz de que graba una pieza mía para viola y piano y le gustó mucho y dijo “bueno, ahora me gustaría que me hicieras un concierto”, entonces ahí ya me está planteando una limitante ya que fue concreto con el tiempo, 18 minutos, y con un final espectacular. Es un encargo con la Orquesta de Baja California y para uno como compositor es fantástico que haya interés en tocar tu obra y además es un reto ajustarse a ciertos aspectos: hacer un concierto, que la viola sea solista, que sea virtuosa; claro, con la libertad que tengo para hacerla en el lenguaje que necesite. Esas circunstancias específicas varían de acuerdo al tipo de encargo.

4. ¿Qué compositores o vertientes musicales son tu mayor influencia?

L.C.: Debussy, Ravel, Bartok, Stravinsky y Silvestre Revueltas, son los que tienen mayor influencia sobre mí.

5. ¿Cuáles son los principales atractivos de escribir para un instrumento en particular?

L.C.: Yo creo que todo instrumento tiene un encanto muy especial. Cuando estoy componiendo para X dotación, en ese momento esa es la más maravillosa para mí, no tengo

una predilección. A lo largo de mi trabajo de música de cámara hay muchas obras con piano, tengo muchos dúos, tríos, quintetos, en donde se involucran instrumentos de aliento, cuerda e inclusive de metal, con el piano. Pero también tengo otras obras que excluyen a este instrumento, un cuarteto para flautas que me encargo Miguel Angel Villanueva, una obra para flauta y guitarra, ahorita estoy haciendo un concierto para cello, un concierto para flauta, obras para percusiones. Me interesa cada timbre en particular.

6. Háblame un poco sobre tus composiciones para flauta transversa.

L.C.: Por ejemplo, la sonata breve me la encargo el Maestro Héctor Jaramillo, sugiriéndome que no fuera una obra demasiado complicada, porque los estudiantes requerían una obra para flauta y piano para sus exámenes, de cambio de nivel o profesional, entonces así surgió esta obra. Tengo un concierto para flauta y orquesta que se llama *El jardín de las delicias* basado en el cuadro del Bosco, del cual se grabó el cuarto movimiento que es para flauta sola. Te mencioné la obra para flauta y guitarra “*Evocaciones*”, el cuarteto de flautas que es una suite arcaica, muy contrapuntística. Tengo otra obra que es *Tres movimientos para flauta y piano* que también se ha tocado en exámenes profesionales.

7. ¿Por qué *Sonata breve*?

L.C.: Bueno porque es breve. Son dos movimientos nada más, generalmente una sonata son 3 o 4 movimientos y es una obra de grandes dimensiones y esta es una obra de 2 y de ahí el nombre. Tiene algo que ver con el encargo que me hizo el maestro, ya que me pidió que no fuera una obra muy demandante, densa, pero que también tuviera ciertas dificultades.

8. ¿Qué importancia tiene esta obra dentro de tu catálogo?

L.C.: A mí no me gusta darle jerarquía a mis obras, simplemente es una de las obras que he hecho con flauta y piano.

9. En la obra el diálogo entre los dos instrumentos es constante, ¿tiene esto algún significado particular?

L.C.: Son recursos estructurales, uno escoge en cada obra qué utilizar, si recursos contrapuntísticos o diálogos, etc. Yo lo que quería es que fuera importante la parte de la flauta pero también la del piano, que fuera una obra de conjunto.

10. ¿Por qué utilizar un lenguaje tonal?

L.C.: Bueno, actualmente uno de los rasgos que caracteriza a la música contemporánea es la diversidad, entonces en estos tiempos el compositor puede ser serial, tonal, modal, cromático, electrónico, manejar acordes por cuartas, tanta cosa que se puede hacer. Ahora hay una total libertad, puedes usar clusters, multifónicos, técnicas extendidas que no empleo. El manejo de esta obra es tradicional, no me gusta recargar demasiado, me gusta que el discurso sea transparente, que haya claridad. Simplemente escogí un lenguaje modal para el primer movimiento y cromático para el segundo, y esto lo podemos ubicar dentro del lenguaje tonal que tiene un centro y tiene cierto sabor impresionista.

- **Análisis**

La sonata breve para flauta y piano consta de dos movimientos: *Moderato espressivo* y *Scherzo*. Cada uno de ellos con un carácter completamente distinto y con las características arriba mencionadas por el compositor.

Primer movimiento: *Moderato espressivo*

El primer movimiento tiene la peculiaridad de estar escrito en forma sonata con ciertas libertades. La primera parte o exposición (compás 1 al 11) nos sorprende con la presentación de los dos temas simultáneamente, el tema A en la flauta con un carácter lírico

y en el registro medio, mientras el piano presenta el tema B de una naturaleza contrastante, es más rítmico y con saltos interválicos más amplios.

1 $\text{♩} = 90$

Flauta *mp*

PIANO *mp*

4

Fl. *p*

PIANO *p*

8

Fl.

PIANO

Posteriormente encontramos la situación en espejo: el piano con el tema A y la flauta con el B. Toda la primera sección está escrita en un lenguaje modal-tonal ya que aparece la tonalidad de *sol menor* con tintes frigios (segunda menor y con *sensible* en lugar de *subtónica*). Durante el desarrollo (compás 12 al 36) existe un juego intermitente entre *sol menor* y *Si bemol Mayor*, lo que le da un color armónico muy interesante; mientras los temas se van intercalando en ambos instrumentos podemos percatarnos del diálogo

constante entre el piano y la flauta, este elemento le da unión a toda la obra. La reexposición (compás 37 al 52) abre con un *mi* frigio para pasar brevemente por *Sol Mayor* y presentarnos la sección B en *do menor*. La *coda* o sección de cierre (compás 53 al 69) es una sucesión ininterrumpida de *dominantes* auxiliares y acordes de novena que nos llevan finalmente a *Sol Mayor*.

Segundo movimiento: *Scherzo*

El segundo movimiento presenta todas las características que el compositor mencionó durante la entrevista. Tiene un carácter totalmente contrastante con respecto al primero, éste es vigoroso y enérgico, y a diferencia del juego entre modalidad y tonalidad que es una constante del movimiento anterior, aquí se maneja un lenguaje cromático y una construcción rítmica diferente.

The image shows a musical score for three flutes. The top staff is labeled 'Flauta' and contains a melodic line with a slur over the first few notes and a dynamic marking of *mf*. The middle and bottom staves are both labeled 'Fl.' and contain rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The music is written in treble clef and 3/4 time.

Su estructura es parecida a la de un *rondó*, hay una melodía que se repite constantemente y es intercalada por pasajes que hacen referencia al primer movimiento en el uso de una armonía tradicional para dar color y variedad al movimiento. El tema principal es juguetón y ágil y existe un diálogo persistente entre los instrumentos, lo que le da cohesión a la obra.

- **Reflexión**

El tocar a un compositor contemporáneo ofrece la posibilidad de conocer a fondo el discurso en el cual se encuentra ubicada la obra. En este caso, creo que más allá de la importancia de interpretar a compositores mexicanos, el hecho de haber entrevistado a Leonardo Coral es la aportación más importante que me deja esta pieza. Me ayudo a reafirmar las ideas que tenía sobre su interpretación, pero también a concebir en forma distinta la Sonata. Además de entender el proceso creativo en una pieza de esta naturaleza, pude acercarme un poco más a lo que el compositor espera de la obra. Al igual que con Bach, Mozart o Reinecke hay ciertos aspectos relevantes en la obra de Coral y aún cuando la intuición siempre sirve, es mucho mejor escuchar de viva voz cuales son estos recursos que le dan cohesión a la obra del compositor.

ANEXO 1

Notas al programa

NOTAS AL PROGRAMA

J. S. BACH (1685-1750)

Sonata para flauta y bajo continuo en mi menor, BWV 1034

Bach fue uno de los compositores más prolíficos del periodo barroco. Compuso en la mayoría de los géneros musicales, y usando las formas y los instrumentos del momento plenamente. La mayoría de su producción musical se encuentra condicionada al lugar y afición del mecenas bajo cuyo cargo se encontrara. Tomando en cuenta el entorno y los intereses musicales a su alrededor, es relativamente fácil comprender el sentido y por ende el carácter de una pieza en cuestión.

Bach avanza desde su modesto puesto como violinista y organista en 1703 hasta ocupar el cargo de Director del Colegio Musical en Leipzig, mismo que conservara hasta su muerte. El periodo correspondiente a Cöthen (1717-1723) tiene una figura central en la producción musical del compositor, ya que es el príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen el responsable de la participación y promoción de la mayor parte de la música de cámara de Bach, quien lo describe como “una persona que ama y conoce a la música”. No sólo tocaba el violín, sino también la viola da gamba y el clave, y por si esto fuera poco era un buen bajo. La *Sonata en mi menor para flauta y bajo continuo* corresponde a este periodo de la vida del compositor. El término sonata en el barroco tiene diferentes connotaciones. Uno de los modelos es la *sonata da chiesa* (sonata de iglesia), cuya estructura consta de 3 o 4 movimientos o secciones con un *tempo* y una textura contrastantes. De las 7 sonatas atribuidas a Johann Sebastián Bach, sólo 4 son consideradas auténticas, todas están escritas como *sonata da chiesa* y una de las características que las identifica es el uso del contrapunto imitativo con secciones fugadas en algunos movimientos.

Tocar alguna de las obras de Bach es un reto para cualquier músico, sea con una interpretación histórica en el más riguroso de los términos o no. Me parece indispensable tener esta experiencia como instrumentista, ya que ningún otro autor de este periodo exige tanta disciplina y autocontrol. Descubrir no solamente la gran inventiva y oficio del compositor, sino la belleza que encierra su música, no tiene paralelo.

W. A. MOZART (1756-1791)

Cuarteto para flauta, violín, viola y violoncello en Re Mayor, K. 285

El periodo clásico se caracteriza por su sencillez, claridad y equilibrio entre la forma y el contenido. A finales del siglo XVIII son dos los compositores que representan este ideal en forma plena: Franz Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart. Probablemente este último sea uno de los compositores más conocidos en el mundo. Sobre él se han escrito tratados, filmado películas y el anecdotario pareciera no acabar: desde sus inicios como niño prodigio, su extraordinaria memoria y producción musical, sus desordenes económicos y su muy relatada muerte y posterior entierro. Mozart, para muchos, es el prototipo del compositor.

En el año de 1777, buscando mejorar su posición económica Mozart viaja a Munich, Augsburgo, Mannheim y París. Orillado a tomar todos los trabajos de comisión que se le presentaran, Mozart compone los cuartetos para flauta y cuerdas y sus dos Conciertos para este instrumento. Las obras mencionadas fueron encargadas por Ferdinand Dejean, médico y flautista aficionado.

El cuarteto para flauta y cuerdas K. 285 está escrito siguiendo la estructura de la sonata en el periodo clásico; normalmente ésta consta de 3 o 4 movimientos, y una de sus características es la variedad. Dicha variedad se logra contrastando los tiempos: usualmente el primer movimiento es rápido y se le conoce como “*allegro* sonata”, el segundo es lento, el tercero es una danza, y cuando existe un cuarto movimiento es un rondó. El primero de estos movimientos es el más representativo del clasicismo y es el que le da el nombre de forma sonata. Es un movimiento temario y consta de una primera parte llamada exposición, posteriormente se presenta el desarrollo y finalmente la reexposición. El carácter del *Allegro* inicial de este cuarteto es enérgico y resuelto, contrasta inevitablemente con el segundo movimiento (*Adagio*), ya que éste es un claro ejemplo de la maestría alcanzada por Mozart en la construcción de melodías. El tema central es nostálgico y tranquilo, según Alfred Einstein “probablemente la más hermosa pieza escrita para flauta”. El último movimiento es un *rondó*, cuya característica primordial es un tema principal que se va alternando con distintos temas que pueden ser simple variaciones del primero.

CARL REINECKE (1824-1910)

Sonata “Undine” para flauta y piano, Op. 167

El romanticismo fue un movimiento artístico que tenía como propósito la expresión individual del creador en el sentido más amplio. A principios del siglo XIX esto significaba una revuelta contra las convenciones religiosas, sociales y, por supuesto, artísticas. Al hombre romántico le interesó buscar vías que le permitieran afirmar sus experiencias y emociones, bajo esta ideología se crearon nuevas estructuras que se adaptaron a sus necesidades expresivas; así surge la música de programa.

Se entiende por música de programa aquella que es inspirada por una idea no musical, la cual usualmente es indicada en el título. Como es común durante el siglo XIX, los temas abordados en este tipo de forma tenían que ver con la expresión de los sentimientos del artista en su más alto nivel, la naturaleza y el mundo de lo mágico, entre otros. En la mitología europea encontramos frecuentemente a los seres que habitan en las aguas: ninfas, náyades, sirenas y ondinas, y muchos son los autores que han sucumbido a su hechizo. En este caso, Reinecke toma como fuente el relato del Barón Frédéric de la Motte-Fouqué (1777-1843) publicado en 1811, en el que se narra la trágica historia de Ondina y su amor por Huldebrando de Ringstetten. Encontramos así todos los elementos de la estética literaria romántica: seres fantásticos, tentación, perdición, deseo, amor, traición, etc. Después de conocer a Ondina, el caballero decide casarse sin saber que la condena por ese amor era la fidelidad eterna. En caso contrario, Ondina perdería su condición humana y él encontraría la muerte. Como en toda novela romántica el final dista de ser alegre y Huldebrando paga el precio de la traición con su muerte devolviendo a Ondina al mundo acuático.

La producción musical de Reinecke se ve opacada por el gran despliegue de virtuosos del periodo romántico. Compositor conservador en la forma, pensaba que era importante conservar el legado de los antiguos maestros. Sin embargo creo conveniente destacar su labor como pedagogo ya que dentro de sus alumnos se encuentran compositores como Edvard Grieg y Svendsen. La Sonata está escrita en el más estricto orden de acuerdo con el periodo clásico, y un oyente con disposición encontrará que en este caso, la música habla por sí sola.

FRANK MARTIN (1890-1974)

Balada para flauta y piano

Frank Martin nace en Ginebra, Suiza, en 1890 y aunque en sus inicios utiliza el lenguaje y la forma tradicionales, la búsqueda por lograr una voz propia lo lleva a experimentar con varias vertientes musicales. La primera parte de su obra se caracteriza por la influencia de Dalcroze y Bártok, pero es el serialismo de Schoenberg el que marcaría el rumbo de su trabajo. Sin embargo, Martin no se conforma con la estricta estética serialista y adapta esta corriente en el transcurso de su obra para finalmente encontrar su camino en un lenguaje en donde se une la dodecafonía con la tonalidad, teniendo esta última un peso importante en el resto de su obra. La *Balada para flauta y orquesta de cuerdas* pertenece a esta última fase y corresponde a un ciclo compuesto para un instrumento solista y acompañamiento orquestal o con piano. Las cuatro baladas tienen la misma estructura, en un solo movimiento, con varias secciones y tensión dramática.

Tocar una obra de siglo XX implica muchos retos para el intérprete ya que el lenguaje, las formas e inclusive la notación cambian. La disertación sobre si el arte debe o no expresar lo que el artista siente o piensa, abrió la puerta a una diversidad abrumadora de estilos y corrientes; en algunos casos el lenguaje llegó a ser tan confuso que únicamente algunos iniciados y el artista podían traducir e interpretar la obra. Por este motivo mucha gente encuentra ajeno e incomprensible al arte del siglo XX. Este rechazo es compartido por muchos músicos que prefieren no involucrarse con la interpretación contemporánea y continuar con la tradición y visión romántica del arte. Creo importante incluir una pieza de esta naturaleza dentro de mi repertorio porque considero que siempre ha sido un deber de los intérpretes promover la difusión de la música nueva. Si bien se deben romper algunas barreras para acceder a una interpretación coherente con el momento histórico, pero ¿de qué otra manera podemos ofrecer una visión musical de nuestra realidad?. La música contemporánea confronta al hombre con sus miedos más profundos (soledad, guerra, muerte, desesperanza, etc.) debido a la ausencia de una estructura conocida y un lenguaje familiar. Sin embargo, creo que es precisamente ese desconcierto natural frente al arte contemporáneo lo que lo vuelve interesante y atractivo para interpretar.

LEONARDO CORAL

Sonata breve para flauta y piano

Sobre su obra el mismo Coral nos dice: “[...]en mi obra hay dos mundos. Un mundo muy enérgico y visceral y otro que es melódico y lírico. Algunas obras están en el primer mundo que mencioné y tienden a ser cromáticas, con ritmos enérgicos, tiempos vertiginosos. El otro mundo más bien es modal, tiempos más lentos, con mucho trabajo melódico. En ciertas obras los dos mundos están interactuando, en otras sólo aparece uno de éstos. En el caso de la sonata breve se encuentran los dos, el primer movimiento sería el melódico, modal, lírico; y el segundo movimiento es enérgico, es más rítmico y tiende a lo cromático. En los dos movimientos de esta obra están ejemplificados brevemente estos dos mundos.”

La sonata breve para flauta y piano tiene dos movimientos: *Moderato espressivo* y *Scherzo*. Cada uno de ellos con un carácter completamente distinto y con las características arriba mencionadas por el compositor. El primero tiene la peculiaridad de estar escrito en forma sonata con ciertas libertades. La primera parte o exposición, nos sorprende con la presentación simultánea de un tema en la flauta con un carácter lírico y en el registro medio, y otro en el piano de una naturaleza contrastante, más rítmico y con saltos interválicos más amplios. Posteriormente esto ocurre al espejo. Toda la primera sección está escrita en un lenguaje modal-tonal. Durante el desarrollo existe un juego intermitente entre *sol menor* y *Si bemol mayor*, lo que le da un color armónico muy interesante; mientras los temas se van intercalando en ambos instrumentos podemos percatarnos del diálogo constante entre el piano y la flauta; este elemento es el que le da unión a toda la obra. El segundo movimiento tiene un carácter totalmente contrastante con respecto al primero; éste es vigoroso y enérgico, y a diferencia del juego entre modalidad y tonalidad que es una constante del movimiento anterior, aquí se maneja un lenguaje cromático y una construcción rítmica diferente.

El tocar a un compositor contemporáneo ofrece la posibilidad de conocer a fondo el discurso en el cual se encuentra ubicada la obra. Al igual que con Bach, Mozart o Reinecke hay ciertos aspectos relevantes en la obra de Coral y aún cuando la intuición siempre sirve,

es mucho mejor escuchar de viva voz cuales son estos recursos que le dan cohesión a la obra del compositor.

FUENTES

Bibliografía

- BILLETER, Bernhard, "Martin, Frank" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Reino Unido, Macmillan publishers limited, 1980.
- CADENA, Agustín. *Las ideas y sus caminos*. México, Ediciones La Libélula, 2003. 57 pp.
- GROUT, Donald J. y Claude V. Palisca. *Historia de la Música Occidental*. México, Alianza Música, 1993. 2 tomos
- GUTMAN, Robert W. *Mozart: A Cultural Biography*. E.U.A., Harcourt Brace & Company, 1999 839 pp.
- HILDESHEIMER, Wolfgang. *Mozart*. Argentina, Javier Vergara Editor, 1982. 394 pp.
- KÜSTER, Konrad. *Mozart, a Musical Biography*. Reino Unido, Oxford University Press, 1996. 409 pp.
- LA MOTTE FOUQUE, Friedrich de. *Ondina*. Trad. De Carmen Bravo-Villasante. España, Hesperus, 1988. 136 pp.
- LORENZO, Leonardo de. *My Complete Story of the Flute*. E.U.A., Texas Tech University Press, 1992. 660 pp.
- MORONEY, Davitt. *Bach, an Extraordinary Life*. Reino Unido, The Associated Board of the Royal Schools of Music, 2000.122 pp.

RIGSS, Elaina. *Flute talk magazine*. E.U.A, Septiembre 1999.

SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Reino Unido, Macmillan publishers limited, 1980.

SIETZ, Reinhold, "Reinecke, Carl" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Reino Unido, Macmillan publishers limited, 1980.

SCHOLES, Percy. *The Oxford Companion to Music*. Reino Unido, Oxford University Press, 1943. 1132 pp.

SPITTA, Philipp. *Johann Sebastian Bach, his Work and Influence on the Music of Germany. Vol III*. E.U.A., Dover Publications, 1951. 419 pp.

STOLBA, Marie K. *The Development of Western Music, A History*. E.U.A., McGraw-Hill, 1998. 733 pp.

WOLD, Milo et al. *An Introduction to Music and Art in the Western World*. E.U.A., McGraw-Hill, 1996. 409 pp.

WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach: the Learned Musician*. E.U.A., W.W. Norton & Company, 2000. 599 pp.

YUDKIN, Jeremy. *Music in Medieval Europe*. E.U.A., Prentice-Hall, 1989. 612 pp.

Internet

s/a. *Concise Biography*, www.frankmartin.org

Partituras

Bach, Johann Sebastian. *Two Sonatas for Flute and Basso continuo. Two Sonatas for Flute and Obligato Harpsichord* BWV 1034, 1035, 1030 y 1032. Reino Unido, Barenreiter-Verlag, Kassel, 1966. 66 pp.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Four Quartets for Flute, Violin, Viola an Cello, edited by Jean-Pierre Rampal*. E.U.A., International Music Company, 1971. 60 pp.

Reinecke, Carl. *Sonata (Undine) Op. 167 for Flute and Piano edited by James Galway*. E.U.A., G. Schirmer, 1983. 30 pp.

Martin, Frank. *Ballade for Flute and Piano*. E.U.A., Universal Edition, 1944. 16 pp.

Coral, Leonardo. *Sonata breve para flauta y piano*. México, Edición del autor, 2003. 14 pp.

Entrevistas

Entrevista a Leonardo Coral realizada por Haydée Aurora Loya Hernández el día 9 de marzo de 2005 en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Discos Compactos

s/a. “*James Galway. Flute Sonatas: Franck, Prokofiev, Reinecke*”, en James Galway flauta, Martha Argerich piano, Phillip Moll, piano. BMG classics, No. de catálogo 09026-61615-2.