



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA –FLAUTA TRANSVERSA-

PRESENTA:

KANEKO PATRICIA LEYVA SERRANO

ASESORA: EUNICE PADILLA LEÓN

MÉXICO, D.F.

MAYO, 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A mi padre,
mi eterno ejemplo de fuerza y esperanza*

*A mi madre y a mi hermano,
por su infinito cariño y apoyo*

*A todos mis maestros,
en especial al maestro Miguel Ángel Villanueva,
por todas sus valiosas enseñanzas,
por su apoyo y confianza*

*A mis amigos,
por permitirme crecer a su lado*

Índice

Programa	1
Introducción	2
1. Concierto en Sol Mayor (para flauta, violines y bajo continuo) Georg Philipp Telemann (1681-1767)	
1.1 Aspectos biográficos	4
1.2 Contexto histórico	7
1.3 La flauta en el barroco.....	8
1.4 El concierto en el periodo barroco	10
1.5 Análisis de la obra	14
1.6 Aportaciones técnicas e interpretativas	23
2. Sonata en la menor para flauta sola Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)	
2.1 Aspectos biográficos	24
2.2 Contexto histórico	26
2.3 Análisis de la obra	30
2.4 Aportaciones técnicas e interpretativas	37
3. Sonata para flauta y piano Bohuslav Martinů (1890-1959)	
3.1 Aspectos biográficos	39
3.2 Contexto histórico	41
3.3 La flauta Boehm	45
3.4 Análisis de la obra	47
3.5 Aportaciones técnicas e interpretativas	56

4. Cuatro danzas sibilinas (para flauta, viola y arpa)

Eduardo Angulo (1954)

4.1 Aspectos biográficos	57
4.2 Contexto histórico	59
4.3 La flauta en sol	60
4.4 Análisis de la obra	63
4.5 Aportaciones técnicas e interpretativas	77
Bibliografía	79

Anexo 1

Programa

- | | |
|---|--|
| Concierto en Sol Mayor
para flauta, violines y bajo continuo
<i>Allegro ma non troppo</i>
<i>Adagio</i>
<i>Allegro</i> | Georg Philipp Telemann
(1681-1767) |
| Sonata para flauta sola
en La menor Wq 132
<i>Poco adagio</i>
<i>Allegro</i>
<i>Allegro</i> | Carl Philipp Emanuel Bach
(1714-1788) |
| Sonata para flauta y piano
No. 1 H 306
<i>Allegro moderato</i>
<i>Adagio</i>
<i>Allegro poco moderato</i> | Bohuslav Martinů
(1890-1959) |
| Cuatro Danzas Sibilinas
para flauta, viola y arpa
<i>Adagio</i>
<i>Andante maestoso</i>
<i>Allegretto scherzando</i>
<i>Allegro giusto</i> | Eduardo Angulo
1954 |

Introducción

Este programa está conformado por 4 obras, de las cuales las primeras dos fueron escritas para el travesero barroco, mientras que las últimas dos fueron escritas para la flauta moderna con sistema de llaves Boehm. De esta manera, quise hablar sobre las obras escritas para un instrumento y para el otro, destacando sus particularidades.

Asimismo, en este programa quise abarcar diversas instrumentaciones: flauta y cuerdas, flauta sola, flauta y piano y flauta, viola y arpa.

El *Concierto en Sol Mayor* de Georg Philipp Telemann lo he escogido porque una gran parte de la obra para flauta de Telemann no es muy conocida, en especial sus conciertos, tal vez por la gran cantidad de obras que este autor escribió. El *Concierto en Sol Mayor* es una obra pequeña en cuanto a extensión y de facilidad técnica para el *tutti* y para el solista, debido a que seguramente fue pensada para músicos no profesionales; sin embargo, pienso que estas características no demeritan el valor ni la belleza de este Concierto.

Como siguiente obra, quise agregar al programa la *Sonata en La menor* para flauta sola de Carl Philipp Emanuel Bach por el reto que representa tocar una obra para flauta sola. Además, pienso que también representa un reto en la parte interpretativa del estilo musical de este compositor del siglo XVIII.

En cuanto a la *Primer Sonata para Flauta y Piano* del compositor checo Bohuslav Martinů, pienso que es una obra representativa del repertorio flautístico del siglo XX, además de que exige un alto nivel técnico e interpretativo.

Las *Danzas Sibilinas* de Eduardo Angulo cierran este programa. Esta pieza la seleccioné por varias razones. Primero, porque fue escrita por un excelente compositor mexicano contemporáneo, quien es uno de los compositores más programados en la actualidad por su obra para flauta transversa. Además, es una obra de alto nivel técnico para este instrumento y para el trabajo de ensamble. Otro motivo para escogerla es porque utiliza diversas técnicas

extendidas en la flauta, así como en ciertos momentos de la obra la flauta en Sol. Y por último, la escogí porque el ensamble de flauta, viola y arpa hace un timbre muy especial que particularmente me ha cautivado.

1. Concierto en Sol Mayor (para flauta, violines y bajo continuo)

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

1.1 Aspectos biográficos

Georg Philipp Telemann nació en Magdeburgo el 14 de marzo de 1681, y murió el 25 de junio de 1767 en Hamburgo. Fue el compositor más prolífico de su tiempo, caracterizado por siempre estar a la vanguardia de la innovación musical, contribuyendo significativamente a la vida musical de las ciudades en las que trabajó.

Inició sus estudios musicales a la edad de 10 años, tomando clases de canto con Benedikt Christiani y de teclado con un organista. Los principios de composición los aprendió transcribiendo las obras de Christiani y de otros compositores, lo que luego lo inspiró a escribir sus propias obras. Los trabajos de Johann Rosenmüller y de los italianos Agostino Steffani, Arcangelo Corelli y Antonio Caldara le sirvieron también como modelos para sus composiciones sacras y profanas.

Además, de manera autodidacta Georg Philipp aprendió a tocar la flauta de pico, el violín, instrumentos de teclado, la flauta transversa, el oboe, la viola da gamba, el contrabajo y el trombón, entre otros. Gracias a sus estudios autodidactas de estos instrumentos conocía muy bien los límites de los mismos en cuanto a extensión, dinámica, posibilidades de fraseo y limitaciones melódicas y técnicas.

En 1701 Telemann ingresó a la Universidad de Leipzig para estudiar leyes. Ahí escribió música para las dos principales iglesias de la ciudad y fundó un *Collegium Musicum*¹ que ofrecía conciertos públicos, así como también para la iglesia y para dignatarios visitantes; estos conciertos enriquecieron significativamente la vida musical de la ciudad.

¹ Asociación organizada de amantes de la música y músicos amateurs que se reunían regularmente para ejecutar música. Estas asociaciones eran características de la vida musical burguesa desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII. (Platen, Emil, Fenlon, Iain, 2001)

Después de su residencia en Leipzig, trabajó en Sorau y en Eisenach. Más tarde, trabajó en Frankfurt como director musical de la ciudad. Una de las acciones más representativas de Telemann en Frankfurt fue revivir el *Collegium Musicum* de la sociedad Fraunstein, en 1713, lo que marcó el inicio de una vida regular de conciertos en esta ciudad. En 1715 comenzó a publicar sus composiciones, realizando cuatro colecciones de música instrumental en los siguientes tres años. En julio de 1721 recibió una oferta procedente de la ciudad de Hamburgo para ocupar el puesto de *Kantor*² del *Johanneum Lateinschule* y director musical de las cinco principales iglesias de la ciudad, empezando con estos deberes en septiembre del mismo año. Aquí también dirigió un *Collegium Musicum*, cuyos conciertos fueron muy populares. En Hamburgo vivió la etapa más productiva de su carrera, pues debía entregar semanalmente numerosos trabajos para la iglesia y para diversas celebraciones cívicas, además de llevar a cabo una intensa actividad de conciertos públicos dirigiendo el *Collegium Musicum* y participando en producciones operísticas. Los conciertos para flauta de Telemann parecen haber sido escritos entre 1716 y 1725, es decir, durante su estancia en Frankfurt y Hamburgo.

Telemann publicó muchos de sus trabajos de cámara mientras estuvo en Frankfurt, y en Hamburgo entre 1725 y 1740 sacó a la luz aproximadamente 44 publicaciones más.

El 25 de junio de 1767 Telemann falleció en Hamburgo a los 86 años debido a una dolencia de pecho.

La vasta obra de este compositor alemán abarca aproximadamente: 40 obras teatrales, 50 pasiones, 36 oratorios o grandes composiciones corales, 1765 cantatas para el servicio litúrgico, cerca de otras 200 cantatas de distinto género, 16 misas, unos 60 motetes, además de 600 odas y *Lieder* y alrededor de 600 obras instrumentales. Limitándose al campo instrumental, solamente a los

² Director musical en una iglesia luterana y usualmente también el líder musical de un Gymnasium, Lateinschule o algún otro centro educativo relacionado con la iglesia. Desde la época de la Reforma hasta mediados del siglo XVIII este puesto era de gran estima en Alemania. (Kremer, 2001).

conciertos, existen 46 conciertos para instrumentos solista, 27 conciertos dobles, 15 conciertos de grupo y 8 *Concerti Grossi*; dando un total de 96 obras.³

En el catálogo de obras de este compositor, en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hay un concierto en Sol Mayor para flauta, 2 violines y bajo continuo que se sabe que es auténtico de Telemann, mientras hay otro con las mismas características que está en el apartado de “obras cuestionables”, y es atribuido a J. A. Hasse. La partitura de este Concierto no señala ningún número de catálogo, sin embargo, parece ser que éste es al que se refiere el catálogo en “obras cuestionables”. No se ha podido determinar su autenticidad, así que en estas notas al programa también se hará referencia de manera breve a la biografía de Johann Adolf Hasse.

Johann Adolf Hasse nació en las cercanías de Hamburgo en 1699, y murió en Venecia en 1783. Siendo más joven que Telemann por 18 años, compartió una buena parte de su contexto histórico. Recibió sus primeros estudios musicales de su padre, desarrollándose rápidamente como un excelente tenor. Pronto obtuvo el puesto de cantante en la Corte de Brunswick-Luneburg. Después viajó a Italia para estudiar composición con Nicola Antonio Porpora, entablando amistad en este país con Alessandro Scarlatti. En 1739 regresó a Dresden a ocupar el puesto de maestro de capilla. Después de la Guerra de los Siete Años, en 1763, Hasse viajó a Viena, y años después se trasladó a Venecia, donde falleció a los 84 años.

Hasse destacó sobre todo en la composición de ópera seria, siendo ampliamente reconocido en su tiempo en Italia y los países de habla alemana; sin embargo, en su catálogo de obras se puede observar que dentro de su trabajo instrumental la flauta transversa tuvo un papel destacado. En 1745 o 1746 Hasse recibió la visita de Federico el Grande, quien había escuchado con anterioridad una de sus óperas y quería la ejecución de otra de ellas en su corte. El entusiasmo de Federico por las óperas de Hasse se ligaba al interés por su música para flauta, mucha de la

³ Basso, Alberto. *Historia de la Música, La época de Bach y Haendel*. Turner Libros, S.A. Madrid, 1999. Pág. 63.

cual fue publicada en Londres antes de 1742. El catálogo de obras para flauta de este tenor y compositor comprende una colección de 12 conciertos en 6 partes para flauta, 2 violines, viola y continuo, otra colección de 6 conciertos para la misma instrumentación, además de otros conciertos ahora perdidos. También escribió numerosas sonatas a trío y sonatas para flauta y bajo continuo.

1.2 Contexto histórico

La época de Telemann está marcada por grandes revoluciones sociales e intelectuales, en el llamado por los historiadores “Siglo de las Luces” o “Ilustración”, caracterizado por la primacía de la razón y la ciencia y el rechazo a la religiosidad tradicional y la superstición. Según el filósofo alemán Immanuel Kant, el tema de la época era “atreverse a conocer”. Entre los grandes pensadores de esta época se encuentra el filósofo John Locke, quien indagaba sobre los límites del intelecto humano, Rosseau quien creó el concepto de la división de poderes, el escritor y filósofo Voltaire, entre otros. En 1688 terminó la Revolución Inglesa, cuyas grandes aportaciones fueron una mayor tolerancia religiosa, un gobierno parlamentario y la libertad de prensa y expresión. Esta época se caracterizaría en general por un gran interés en las ciencias, acompañado de un gran progreso tecnológico (lo que abriría paso tiempo después a la revolución industrial). La filosofía fue el terreno donde el conocimiento humano evolucionaba y encontraba su motivación. Por lo tanto, la filosofía también encaminaba el estudio del campo musical, para encontrar correspondencia en esta materia con determinadas leyes naturales. Al respecto de la racionalización del arte en este periodo histórico, Basso comenta:

“Todo tendía a interpretar el conjunto de las acciones, según la inteligencia y la lógica, haciéndolas converger en el punto en que la aritmética –entendida como reflejo del orden perfecto- presidía, también, la capacidad poética con la clara intención de dar al espíritu creativo una sistematización racional y científica.”⁴

⁴Basso, Alberto. *Historia de la Música, La época de Bach y Haendel*. Turner Libros, S.A. Madrid, 1999. Pág. 7.

Por lo tanto en esta época surgen muchos teóricos de la música, entre los más importantes Jean-Philippe Rameau, quien expuso la nueva ciencia armónica en varios tratados (1722); también destaca el físico francés Joseph Sauveur, quien analizó a fondo por primera vez el fenómeno de los sonidos armónicos, a finales del siglo XVII y principios del XVIII.

Otro fenómeno relevante de esta época fue el paso de la música de un plano privado y sectorial a un plano público y social. Esto se debió en gran medida al nacimiento de los *Collegium Musicum*, debido a la necesidad de realizar interpretaciones musicales para las personas que no formaban parte del público habitual de las iglesias o de las cortes. En los países bajos, Suiza y Alemania estas instituciones prosperaron y desempeñaron un papel fundamental en la historia de la música de su localidad, como es el caso de los *Collegium Musicum* dirigidos o fundados por Telemann en Leipzig, Frankfurt y Hamburgo, que impulsaron la vida musical de estas ciudades.

1.3 La flauta transversa en el barroco

La flauta transversa del periodo barroco ha sido llamada por historiadores de la música actuales con el nombre de *traverso*, para distinguirla de la flauta contemporánea⁵. En el barroco temprano este instrumento estaba hecho de madera, tenía un cuerpo cilíndrico con seis orificios para los dedos y no contenía ninguna llave aún.

Los orificios para los dedos estaban espaciados en el cuerpo de la flauta en dos grupos de tres orificios cada uno. Dentro de cada grupo el orificio mas bajo era más chico para ayudar a compensar los espacios pequeños entre orificios. Estos orificios fueron ajustados de acuerdo a la configuración de las manos, mas no por

⁵Powell, Ardal. "Traverso". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres: McMillan Publishers Ltd., 2001. Vol. 25.

el resultado acústico de esta disposición; a causa de ello, las primeras dos octavas tendían a estar bajas de afinación, y el Fa sostenido particularmente era muy difícil de afinar debido al gran espacio existente entre el tercer y cuarto orificio. Por esto los flautistas de la época recurrían a difíciles digitaciones cruzadas, por ejemplo, para el Fa sostenido, con el primer y tercer dedo de la mano derecha.

Alrededor de 1660, el flautista y miembro de una distinguida familia francesa de fabricantes de instrumentos musicales, Jacques Hotteterre, rediseñó la flauta barroca. Su mayor contribución fue la adición de la llave de Re sostenido. Esta llave controlaba un nuevo séptimo orificio, por medio del cuarto dedo de la mano derecha.

Este nuevo diseño de flauta, como la flauta moderna, estaba dividido en tres secciones. La primera era la cabeza, que contenía el orificio para soplar, luego la sección media o cuerpo, que contenía seis orificios para los dedos, y por último la pata, que contenía la única llave de esta flauta. Hotteterre también realizó otra innovación en el instrumento: cambió el diámetro interior del tubo, de cilíndrico a cónico. La cabeza continuó siendo cilíndrica, mientras que el resto de la flauta se fue achicando en su diámetro interior conforme llegaba hacia la pata. Esto permitió que los orificios para los dedos pudieran ponerse más juntos, lo que ayudó a una digitación más natural.

En su tratado "*Les Principes de la Flûte Traversière*", Jacques Hotteterre dice que el rango de esta flauta era de "dos octavas y algunas notas", de Re grave a Re agudo y además algunas notas forzadas, que llegaban hasta Sol agudo. Su cuadro de digitaciones indica que las notas arriba del mi agudo eran notas forzadas, y que no podían entrar naturalmente en ninguna pieza⁶. Telemann conocía bien este instrumento, puesto que de manera autodidacta aprendió a tocarlo, así que estaba consciente del rango más cómodo y natural del registro del

⁶ Hotteterre, Jacques-Martin. *Principles of the flute, recorder and oboe*. Dover Publications, Inc. New York. 1968. Pág. 18.

mismo. Por ejemplo, en este Concierto en Sol Mayor el registro de la flauta va desde un Re grave a un Si medio.

Otra característica de esta flauta transversa de era que la cabeza era bloqueada en su parte final superior con un corcho ordinario, el cual podía ser empujado por el ejecutante para ajustar la afinación del instrumento.

Debido a que no había una afinación estandarizada de un lugar a otro en la época barroca, por el año de 1722 la pieza media de la flauta fue dividida en dos secciones de tres orificios cada una. El instrumento entonces quedaba dividido en 4 secciones, de las cuales la sección media-alta era intercambiable para ajustarse a las diferentes afinaciones prevalecientes en cada provincia o ciudad. La flauta de tres piezas fue utilizada aún en la década de 1730, mientras poco a poco la flauta de cuatro piezas iba siendo cada vez más usada por los flautistas de la época. Dos de los constructores de flautas de 4 piezas mas renombrados en esta época fueron Carl August Grenser (1720-1807) y J. J. Quantz.



Flauta de una llave. August Grenser, Dresden, mediados del siglo XVIII.

Una futura introducción de Quantz fue la segunda llave de la pata, ésta para *mi bemol*. Agregada en 1726, fue diseñada para distinguir *re sostenido* de *mi bemol* dentro de aquel sistema de afinación, pero ésta no tuvo mucha aceptación.

1.4 El concierto en el periodo barroco

El concierto es un trabajo instrumental que mantiene contrastes entre un ensamble orquestal y un grupo más pequeño o un instrumento solista.

Parece que el término “concierto” deriva del latín *concertare*, que puede significar disputa, debate, o por el contrario conjuntar o unir⁷.

La primera aplicación musical del término fue en 1519 en una composición para ensamble vocal. En 1565 aparece una obra que implicaba un ensamble vocal e instrumental. Hacia la primera mitad del siglo XVII el término “concierto” se utilizaba para referirse a música italiana vocal con acompañamiento de instrumentos.⁸ La estructuración de la música instrumental en formas bien definidas contribuyó a abrir el camino al concierto, el cual empezó a practicarse en las últimas dos décadas del siglo XVII.

“El movimiento que se advierte en la música instrumental en los últimos decenios del siglo XVII claramente se encamina hacia la consolidación de las formas concertantes. El concierto es el ideal del barroco, y este periodo se acabará realmente cuando estén definitivamente fijadas las formas sobre las cuales puede articularse aquel módulo estilístico: concierto solístico, sonata, cuarteto y sinfonía. ... Toda la historia de la música occidental del siglo XVII se encamina hacia un tipo de concentración expresiva, hacia el centro de irradiación que es precisamente el concierto.”⁹

Las características del concierto del siglo XVIII eran, en términos generales, la alternancia de estructuras musicales distintas, una compuesta por el *tutti* o *ripieno* y la otra compuesta por un grupo más reducido o limitada a un solo instrumento, el cual toma un papel protagonista que se encamina a la técnica del virtuosismo. Otra característica es el uso de secuencias y progresiones armónicas en las cuales no se hace una reelaboración temática, sino que la idea musical de base se presenta en niveles o escalones superpuestos, alargando el discurso musical y llenándolo de dinamismo. Un ejemplo de este procedimiento se encuentra en el siguiente fragmento tomado del primer movimiento del Concierto en Sol Mayor:



⁷ Hutchings, Artur. "Concierto" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres: McMillan Publishers Ltd., 2001. Vol.3. Pág. 240.

⁸ *Idem*.

⁹ Basso, Alberto. *Historia de la Música, La época de Bach y Haendel*. Turner Libros. Madrid, 1999. Pág. 33.

Otra importante característica es el uso del *ritornello*, un pasaje orquestal recurrente, utilizado en el primer o en el último movimiento de un concierto solista. Este es siempre tocado por el *tutti* y puede presentarse en fragmentos incompletos. También el solista puede presentar pequeños fragmentos melódicos del *tutti*.

En general, eran tres los tipos de concierto que se utilizaban en esta época: *concerto grosso*, *concerto a solo* y concierto para varios instrumentos.¹⁰ En los *concerti grossi* las dos estructuras contrastantes que se alternan son el *tutti* y el *concertino*, éste último formado por un grupo de instrumentos que en la mayoría de los casos eran dos violines, un violonchelo y bajo continuo. El concierto de grupo deriva de la sinfonía del siglo XVII, cuya estructura es polifónica y tiene un discurso imitativo, en el cual ninguna parte predomina con respecto a las demás. Este tipo de concierto con el tiempo fue desapareciendo, dando lugar a la sinfonía.

El concierto solista fue el tipo de concierto más utilizado en esta época; su característica es que el *concertino* está reducido a un solo instrumento que hace contraste con el *tutti*. El principal promotor de este género fue el compositor y violinista italiano Giuseppe Torelli (1658-1709), quien además propuso un esquema formal en tres movimientos: *allegro-adagio-allegro*, el cual se impuso con el tiempo como el más adaptado a la forma del concierto solista. El Concierto en Sol Mayor de Telemann sigue este esquema.

El instrumento que sobresale de todos por su función solista en esta época es el violín, (debido en gran medida a que el papel del *konzertmeister*¹¹ correspondía al primer violín) pero poco a poco otros instrumentos empezaron a adquirir importancia como instrumentos solistas, entre los más importantes: el chelo, el

¹⁰Basso, Alberto. *Historia de la Música, La época de Bach y Haendel*. Turner Libros. Madrid, 1999. Pág. 35.

¹¹ Maestro de concierto o concertino

oboe y la flauta transversa (esta última tal vez por ser fácilmente intercambiable con el violín).

Entre los compositores sobresalientes en el ámbito de los conciertos solistas para flauta del siglo XVIII destacaron Georg Philipp Telemann, Johann Sebastian Bach, Michel Blavet, Johann Adolf Hasse, Georg Friedrich Haendel, Antonio Vivaldi, Johann Joachim Quantz y Johann Adolf Scheibe. Una gran parte de la música para flauta publicada en esta época estaba en tonalidades relativamente sencillas para la flauta barroca, como Sol Mayor y Mi menor.

Los conciertos para flauta solista de Telemann parecen haber sido escritos entre 1716 y 1725, en su periodo de trabajo en Frankfurt y Hamburgo.¹²

“Comparados con los conciertos de Eisenach, aquellos escritos en Frankfurt y Hamburgo muestran una mayor diversidad en la elección de los instrumentos solistas, dimensiones más largas, fuertes articulaciones de la oposición *tutti-solo*, y mayor riqueza motívica y contenido rítmico.”¹³

Se podría asumir que estos conciertos fueron escritos para músicos diletantes, pues en este periodo de la vida de Telemann su actividad en los *Collegium Musicum* era muy constante; además, se podría sugerir que fue escrito para la población de instrumentistas no profesionales por la facilidad técnica de estos conciertos tanto para el *tutti* como para el solista.

Telemann escribió 8 conciertos para flauta, cuerdas y bajo continuo y 1 para flauta d'amore, cuerdas y bajo continuo; en cuanto a conciertos dobles escribió 6 conciertos para 2 flautas, bajo, cuerdas y continuo, 1 para flauta transversa, flauta de pico y cuerdas, 1 para flauta, violín y cuerdas, y 4 conciertos múltiples con bajo continuo (flauta, oboe d'amore, viola de d'amore y cuerdas, 2 flautas, violín y cuerdas, 2 flautas, violín, chelo y cuerdas, 2 flautas, oboe, violín, viola).

¹² Zohn, Steven. “Telemann, Georg Philipp”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres: McMillan Publishers Ltd., 2001. Vol. 25. Pág. 225.

¹³ *Idem*. Pág. 208.

1.5 Análisis de la obra

Primer movimiento: *Allegro ma non troppo*

Escrito en la tonalidad de Sol Mayor y en compás de 2/4, este primer movimiento tiene una estructura ternaria A B A. El tempo es rápido, pero no tanto, como nos dice la indicación *Allegro ma non troppo*.

La parte B de este primer movimiento se encuentra escrita en el relativo menor de Sol, Mi menor, la cual es la parte más corta y contrastante del movimiento, contando solamente con 30 compases.

Parte	Periodo	Compases	Estructura tonal	Frases	Disposición instrumental	Descripción
A	1	1 al 20	Sol M: I – ii -VII/V - V I – V - I ₆ – V ₂ - I	a b	Tutti	Introducción de varios elementos melódicos utilizados en este movimiento
	2	20 al 45	Sol M: I - V/V – V	a'	Solista y violines	El instrumento solista retoma el material a y b con algunas modificaciones, la frase a es acompañada por una textura muy ligera, mientras que la b contrasta con el peso del <i>tutti</i>
			Sol M: I – V - I ₆ – V ₂ - I	b'	Tutti	
3	45 al 75	Sol M: I – V ₂ - I	a''	Solista y continuo	Inicia un nuevo periodo con la cabeza del tema con algunas variantes, para	

			Sol M: IV – V/V	c	Solista y violines	luego dar paso a una progresión en la flauta acompañada por los violines en octavos
			Sol M: V – vii/V – V ₂	b''		Material de la frase b con modificaciones rítmicas y presentado una quinta arriba
			Sol M: V/V – V ₇ - I	d		Progresión ascendente en la flauta
					Tutti	Puente que presenta material motívico de a y b
4	75 al 116	IV – I – ii – V – VII – V ₂ - - I	e	Solista y continuo	Progresión descendente en semicorcheas en la flauta	
		I – V	f	Solista y violines	Progresión ascendente en la flauta parecida a la de d, pero con consecuente diferente.	
		I – ii – VII - I ₆ – V	b''		De nuevo se presenta el dibujo rítmico de b'', esta vez en la tónica	
		V - I	puente	Tutti		
		V ₇ – I – V – I – VI – I	g	Solista, violín primero y continuo y Solista y violines		

	5	116 al 136	Sol M: I – ii -VII/V - V	a'''	Tutti	Conclusión de la parte A con la repetición casi idéntica de las dos frases del primer periodo
			Sol M : I ₆ – V - I ₆ – V - I	b'		
B	6	136 al 166	mi m: i ₆ - V ₆ – I - V	h	Solista y continuo, solista y violines	
			IV – V – I – V - i	i	Tutti	
				puente	Solista y continuo	
			V/V –V	b'''	Solista y violines	
			g'			La flauta retoma cabeza de la frase g

En el segundo periodo se retoman estos dos materiales, el “a” tocado por la flauta acompañada de los violines, y el “b” tocado de nuevo por el *tutti*.

En seguida la flauta retoma la cabeza de la frase “a”, en esta ocasión acompañada por el continuo, para luego retomar la textura ligera de flauta y violines mientras que el instrumento solista realiza una melodía ornamentada por grados conjuntos en dieciseisavos. Con esta misma instrumentación aparece el material b” el cual ya no es doblado por los violines, sino que ahora se presenta con acompañamiento de octavos en los mismos. Después la flauta hace una melodía ascendente ornamentada que se dirige a una nueva entrada muy corta del *tutti*. En la siguiente frase la flauta lleva una melodía descendente ornamentada en dieciseisavos acompañada por el continuo, para luego regresar a la ligereza del sonido de flautas y violines solos, mientras la primera realiza una progresión ascendente y retoma en seguida el material de b”. En el compás 100 el *tutti* hace una aparición corta de 3 compases que liga b” con la frase “g”, la cual lleva un motivo melódico en la flauta que se utilizará más adelante, acompañada por el continuo y el violín primero, para luego incorporarse el violín segundo. Después una aparición casi idéntica de las frases “a” y “b” viene a dar conclusión a la parte A.

La frase B contrasta por el cambio de tonalidad al relativo menor: mi menor. La flauta es acompañada los primeros tres compases por el continuo y luego por violines. En la frase “i” aparece el *tutti* que toca por 5 compases para luego escuchar a la flauta con dos escalas descendentes acompañada solo por un acorde del continuo, en la cual la flauta puede jugar con la agógica y retomar el *tempo* en la siguiente frase, b””, la cual finaliza la parte B sobre el V grado para ir *Da Capo al Fine*.

Segundo movimiento: *Adagio*

Escrito en el compás de 4/4, marcado con una C (también llamado compás de 4 tiempos graves), el cual según Hotteterre era usado regularmente para preludios o los primeros movimientos de sonatas, para las alemandas, los adagios, las fugas, etc.¹⁴ Este segundo movimiento está escrito en el relativo menor de Sol Mayor, Mi menor.

Frase	Compases	Estructura tonal
a	1 al 2	mi m: I - V ₆ - i
b	3 al 6	mi m: I - VI - iv ₆ - V/III - III ₆ - VI - ii - V
c	6 al 8	Sol M : IV - ii - V - VI - IV - V
d	8 al 10	Sol M : I ₆ - V ₇ - I - V
e	10 al 12	Sol M : ii - V ₆ - V - I
f	12 al 14	Sol M : I - V ₇ /ii - ii - V - I
g	14 al 16	mi m : i ₆ - V ₆ - i - IV - V
h	16 al 18	mi m: I ₆ - V ₇ - I ₆
i	18 al 21	mi m: V ₇ - I ₆ - vii ⁰ /V - V - i ₆ - iv - V - i

¹⁴ Veilhan, J. C. *Les règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque*. Ed. Leduc, 1997. Pág. 5

En este movimiento compuesto por nueve frases, la flauta, el continuo y los violines actúan como un cuarteto de cuerdas, el continuo asumiendo la función del bajo, la flauta de primer violín y los dos violines las voces intermedias.

La mayoría de las frases de la flauta son melodías por grados conjuntos ornamentadas, las cuales son acompañadas por octavos en los violines (de los cuales el primero de cada par dobla la línea del bajo) y negras en el bajo. Las frases “a” y “b” se encuentran en Mi menor, las cuales contrastan con las frases “c”, “d”, “e”, “f”, que están en Sol Mayor, para luego retomar la tonalidad menor en las frases “g”, “h”, “i”.

Tercer movimiento: *Allegro*

Escrito en el compás de $\frac{3}{4}$, el cual según Brossard es propio para las expresiones tiernas y afectuosas, y el movimiento debe ser moderado, ni demasiado rápido, ni demasiado lento.¹⁵ Tiene una estructura ternaria: A B A.

Parte	Periodo	Compases	Frases	Estructura tonal
A	1	1 al 24	a	Sol M: I - V - I - IV ₆ - I ₆ - IV -
			b	V
			c	IV - I ₆ - II - I - VI - I - VI - V - I
B	2	24 al 55	d, b', a'. c'	IV - V - I ₆ - V ₆ - I - IV ₆ - I ₆ - IV - I ₆ - II - I - IV - - VI - I - V - I

¹⁵ Veilhan, J. C. *Les règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque*. Ed. Leduc, 1997. Pág. 12.

	3	56 al 81	d',e,c''	I - II - V - V/V mi m: V - I - V - I - II - V - I - IV - V - i
	4	82 al 107	d'',f,g, h,i	i - V - i
	5	108 al 133	d''',j,k	I - V/V - V - VI - VII - V - V/V - V - I - V
A	1	1 al 24	a	Sol M: I - V - I - IV ₆ - I ₆ - IV -
			b	V
			c	IV - I ₆ - II - I - VI - I - VI - V - I

Cuadro por frases

A	a Tutti	b Violines	c Tutti
			a
B			d Flauta/ violines

		b' Flauta/ violines														
			a'													
	a' Tutti			c' Tutti	d' Flauta/ continuo	e Flauta/ Violines										
				c'' Tutti	d'' Flauta/ continuo			f Tutti	g Flauta/ violines	h Flauta/ continuo	i Tutti					
								a	a							
						d''' Flauta/ violines										
															j Flauta/ continuo	k Flauta/ violines
	A	a Tutti	b Violines	c Tutti												

La parte A está conformada por 3 fragmentos melódicos: “a”, “b” y “c”, los cuales, como se puede ver en el cuadro anterior tienen la siguiente instrumentación respectivamente: *tutti*, violines y *tutti*. La parte “a” siempre es reexpuesta con el *tutti* (aunque hay pequeños motivos del fragmento “a” que son retomadas en diferentes momentos del movimiento con otras instrumentaciones, como parte de otras frases). El fragmento “b” siempre es reexpuesto con la ligera textura de los violines y el fragmento “c” siempre es presentado por el *tutti*. La flauta siempre expone el material “d” y sus variaciones, acompañada la primera y última ocasión por el continuo y las otras dos ocasiones intermedias por los violines.

Por lo tanto, A es una exposición de 3 de los motivos melódicos más recurrentes en este movimiento, sobre todo para las apariciones contrastantes del *tutti*. La parte B es un juego entre los fragmentos “d” a cargo del instrumento solista, reexposiciones del material de la parte A y progresiones por grados conjuntos ornamentadas (“e”, “h”, “j”) que contrastan en ocasiones con la entrada del *tutti* (“f”, “i”) y en otras con material melódico ligero (“g”, “k”).

Una característica importante acerca de este Concierto es la ausencia del bajo continuo en ciertos momentos de los tres movimientos. Esto no era común en la música de esta época, pues el bajo continuo tenía un papel fundamental como

cimiento armónico del conjunto instrumental. La ausencia del mismo crea un efecto sonoro de gran ligereza, que contrasta con las diferentes entradas del bajo continuo y del *tutti*.

1.6 Aportaciones técnicas e interpretativas

En este concierto las indicaciones de *tempo* probablemente no fueron escritas por el compositor, por lo que también puede ser considerado para su interpretación el compás utilizado en cada movimiento y el valor rítmico más pequeño utilizado en el mismo. Por ejemplo, en el primer movimiento, *Allegro ma non troppo*, el compás de 2/4, junto con el valor rítmico de dieciseisavo pueden dar a entender un tempo más rápido que el que propone la indicación *Allegro ma non troppo*.

En cuanto a la ornamentación, en la reexposición de A se puede utilizar diferentes adornos para dar variedad a la repetición de esta sección, tales como trinos, mordentes, etc.

En cuanto a la interpretación de esta obra barroca en una flauta moderna, pienso que hay dos opciones. La primera es buscar una sonoridad semejante a la del traverso barroco, más oscura que la moderna, evitando también hacer uso del *vibrato*, al que comúnmente estamos acostumbrados los flautistas modernos, y que en esa época no se utilizaba.

La segunda opción es interpretar esta pieza con la sonoridad brillante de la flauta Boehm moderna, respetando los principios estilísticos de aquella época.

2. Sonata en la menor para flauta sola

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

2.1 Aspectos biográficos

Carl Philipp Emanuel Bach nació en Weimar el 8 de marzo de 1714 y murió en Hamburgo el 14 de diciembre de 1788, a la edad de 74 años. Fue el segundo hijo sobreviviente del matrimonio entre Johann Sebastian Bach y su primera esposa, Maria Barbara. Emanuel Bach recibió su entrenamiento musical de su padre, quien le dio lecciones de clavecín. A partir de los 15 años empezó a tomar parte como clavecinista en las ejecuciones musicales de su padre en la iglesia y en el *Collegium Musicum*. Sus primeras composiciones probablemente fueron escritas cerca de 1730. En 1731 Emanuel se matriculó en la Universidad de Leipzig para estudiar leyes, siguiendo el ejemplo de su padrino Georg Philipp Telemann.

En el año de 1740 fue nombrado clavecinista en la corte del Rey Federico II de Prusia, lugar donde la flauta adquirió un papel fundamental, pues el monarca era flautista y un gran amante de la música. Probablemente desde un tiempo atrás Carl Philipp Emanuel ya trabajaba para el entonces príncipe heredero, pues el día de su coronación lo acompañó en el primer solo de flauta del nuevo rey. Federico II tomaba clases de flauta con Johann Joachim Quantz y estudiaba composición con Johann Friedrich Agricola, un alumno de Johann Sebastian Bach. Federico II influyó considerablemente en el desarrollo musical de Berlín entre 1740 y 1755, antes de que estallara la Guerra de los 7 Años, que mermó la economía y la actividad artística de la ciudad.

El rey era un entusiasta del nuevo estilo italiano de ese tiempo más no de las nuevas corrientes musicales que empezaban a emerger, como el estilo del sentimentalismo o *Empfindsamer Stil*, del cual Emanuel Bach era uno de los máximos representantes; tal vez esta era una de las razones por las cuales Emanuel y el Rey no tenían una relación muy cercana.

Durante más de veinte años Emanuel trabajó en esta corte junto a músicos como Carl Heinrich Graun, Johann Joachim Quantz y Johann Gottlieb Naumann. En este tiempo que residió en Berlín, compuso principalmente obras para teclado y para flauta, debido naturalmente a las inclinaciones instrumentales del Rey.

Los deberes del joven Bach se vieron reducidos de 1742 en adelante, pues en ese año se asignó a un segundo clavecinista en la corte, con quien se alternaba el trabajo mensualmente, lo que le dio oportunidad de dedicarse aún más a la composición y a la enseñanza de los instrumentos de teclado. En este periodo de relativa relajación laboral de la vida de Emanuel Bach, escribe la *Sonata para flauta sola en la menor*, en el año de 1747.

A mediados del siglo XVIII la composición de música para amateurs tomó grandes proporciones. Es por esto que la necesidad de métodos de ejecución también se elevó notablemente, particularmente en Berlín, gracias al apoyo a la música y las artes por parte del rey Federico II. En 1753 Emanuel Bach publicó su *Ensayo sobre el Verdadero Arte de Tocar los Instrumentos de Teclado*¹, el tratado en lengua alemana más importante del siglo XVIII en esta materia.

“Junto al método de flauta de Quantz de 1752, el método de violín de Leopold Mozart de 1756, y el método de canto de Agrícola de 1757, fue (el *Ensayo sobre el Verdadero Arte de Tocar los Instrumentos de Teclado*) el trabajo sobre instrucción práctica musical más importante de la segunda mitad del siglo XVIII.”²

Este ensayo, junto con el tratado de flauta³ de Quantz, es actualmente la fuente más importante de información sobre la ejecución y el gusto prevaleciente en Berlín a mediados del siglo XVIII. Es interesante que los autores de estos dos

¹ *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*

² Leisinger, Ulrich. “Bach, Carl Philipp Emanuel”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres: McMillan Publishers Ltd., 2001. Vol. 2. Pág. 394.

³ *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*

importantes tratados hayan trabajado juntos por décadas en la corte del rey Federico II.

Después de la muerte de su padre en 1750, Emanuel Bach pretendió el cargo de *kantor* de Santo Tomás, pero no se le concedió el puesto. Tiempo después, en 1768, después de la muerte de Georg Philipp Telemann solicitó sucederle en su cargo como director musical de las principales iglesias de Hamburgo, puesto en el que, como su padrino, permaneció hasta su muerte.

Carl Philipp Emanuel mantenía regularmente correspondencia con Diderot, filósofo francés editor de la primera Enciclopedia, Lessing, uno de los poetas y dramaturgos más importantes de la Ilustración y Klopstock, uno de los más importantes representantes del modelo del *Empfindsamkeit* en literatura, entre otros. Sus casas de Berlín y Hamburgo se convirtieron en un centro de discusión y encuentro entre personalidades musicales, literatos e historiadores de música. Al igual que Telemann, vivió en una época en la que se le dio gran auge a la razón y la ciencia, así como una época de nacimiento de grandes corrientes artísticas vanguardistas.

Carl Philipp Emanuel escribió a lo largo de sus casi 60 años de carrera en la composición aproximadamente 1000 obras separadas, desde canciones hasta oratorios y sinfonías orquestales.

2.2 Contexto histórico

El estilo galante y el *Empfindsamer Stil*

El término galante fue usado en el siglo XVIII para referirse a la música con un acompañamiento ligero, melodías regulares y la apropiada manera de ejecutar las

mismas⁴. Este estilo se caracterizaba por la flexibilidad en los matices dinámicos y en el ritmo, además de una gran libertad en el uso de disonancias.

Esta corriente musical tenía un tratamiento de la melodía muy diferente al prevaleciente en épocas anteriores, con un carácter mucho más lírico, y utilizando frases cortas de dos o cuatro compases. También era característico de este estilo el uso de ritmos punteados, la repentina interrupción del flujo de la melodía por tresillos de corchea, el uso afectivo de silencios y largas apoyaturas, contrastes dinámicos y de articulación. En cuanto a la textura, una marcada característica del estilo galante es la ausencia de polifonía y sobre todo de imitación en forma de fuga, tendiendo a buscar la simplicidad y la transparencia de la presentación. Otra principal característica de este estilo era la búsqueda de variedad en el ritmo armónico.⁵ Para Voltaire, ser galante significaba “buscar complacer”.

El punto culminante de la música de cámara instrumental escrita en estilo galante, tuvo lugar en la última parte del siglo XVIII. Algunos autores piensan que la manera galante de escribir tuvo sus orígenes en el estilo teatral italiano.

Muchas personas defendieron el antiguo estilo contrapuntístico a finales del siglo XVIII creando una reacción anti-galante. Algunos opinaban que el abuso de este estilo estaba llevando a la degeneración de la música, pues argumentaban que éste era un modo vacío, artificial y aristocrático de expresarse a sí mismo.⁶

El *Empfindsamer Stil* fue una corriente específica que surgió en el norte de Alemania. El término es usualmente traducido como “sensibilidad” o como “estilo del sentimentalismo”. Emanuel Bach fue uno de los principales representantes del *Empfindsamer Stil* en la música. En su *Ensayo sobre el Verdadero Arte de Tocar los Instrumentos de Teclado* afirma que el principal objetivo de la música es tocar

⁴ Hertz, Daniel/Brown, Bruce Alan. “Galant” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres: McMillan Publishers Ltd., 2001. Vol. 9. Pág. 430.

⁵ Rink, John. “Sonata” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres: McMillan Publishers Ltd., 2001. Vol. 23. Pág. 680.

⁶ Hertz, Daniel/Brown, Bruce Alan. “Galant” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres: McMillan Publishers Ltd., 2001. Vol. 9. Pág. 430.

el corazón y mover los afectos o pasiones, y que para hacer esto es necesario tocar desde el alma. La premisa de la teoría de los afectos era que la música es capaz de ser más que un mero patrón de sonidos, sino más bien, expresión de muchas pasiones. Marpug escribió al respecto:

“La rapidez con la que las emociones cambian es bien conocida, porque ellas no son mas que movimiento y reposo. Todas las expresiones musicales tienen su raíz en un afecto o sentimiento. ...El músico debe por lo tanto jugar mil diferentes roles. Debe asumir mil caracteres así como lo dicte el compositor. ¡A que emprendimientos inusuales nos conducen las pasiones! ... Un músico por lo tanto debe poseer la gran sensibilidad y los más alegres poderes de divinidad para ejecutar correctamente cada pieza que esté frente a él”.⁷

Algunos historiadores proponen que el *Empfindsamkeit* fue un paralelo musical de la corriente “Tormenta y Tempestad” (*Sturm und Drang*):

“Bach escribió que él quería expresar muchos afectos, seguidos muy cercanamente uno sobre de otro; en muchas de sus piezas se puede encontrar énfasis sobre un discurso fluido y de transición, cambiando rápidamente de una emoción a otra. Todavía el íntimo, casi privado aspecto del arte de Bach representa una cualidad que ayuda a definir *Empfindsamkeit* y ponerlo aparte como un fenómeno paralelo, que anticipa y corre a lado del más popular apelativo de *Sturm und Drang*.”⁸

Las sonatas para flauta de Carl Phillip Emanuel Bach

Emanuel Bach escribió 18 sonatas para flauta, las cuales se podrían dividir en dos grupos: las primeras 12 que incluyen 11 sonatas para flauta y bajo continuo y una para flauta sola y el segundo grupo compuesto por 6 sonatas para flauta y clave obligado. El primer grupo de sonatas poseen la característica de tener una

⁷ Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. New York. W.W. Norton. c1949. Pág. 81

⁸ Hertz, Daniel/Brown, Bruce Alan. “Empfindsamkeit”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres: McMillan Publishers Ltd., 2001. Vol. 8. Pág. 192.

estructura en sus movimientos de lento-rápido-rápido, mientras que las del segundo grupo tienen una estructura de rápido-lento-rápido, a excepción de la sonata "Hamburgo" en Sol Mayor.

A su vez, estas sonatas podrían clasificarse cronológicamente en seis grupos: el primero, para las sonatas escritas antes de trabajar en la corte de Federico II, el segundo para sus primeros años en la corte, el tercero después de 1740 (después de una pausa de 6 años), el cuarto para las sonatas de mediados de 1750, el quinto para las sonatas de 1760 y el último para sus años en Hamburgo. Las sonatas del segundo grupo cronológico tienen en común que su último movimiento rápido es un *vivace*, mientras que las del tercer grupo llevan en este último movimiento un *allegro*, como es el caso de la Sonata para flauta sola.⁹

Las sonatas para flauta encuentran un punto climático de expresión y brillantez técnica en los trabajos de los últimos años de la década de 1740 y los primeros escritos en la siguiente década para flauta y clave obligado. Es ciertamente posible que muchos de los trabajos para flauta de la década de 1740 no hayan sido escritos para el rey Federico II, pues también existían muchos otros flautistas en Berlín, incluso dentro de la corte. Aunque por otro lado se podría afirmar que la sonata para flauta sola sí fue escrita para el monarca pero tuvo algunos problemas al ejecutarla, pues en una autobiografía de un flautista invidente quien ejecutó la obra frente a Carl Philipp en 1783, se lee que el compositor comentó: "No es extraño: la persona para la que escribí esta pieza no pudo tocarla; la persona para quien no la escribí, sí".¹⁰ Este comentario está en armonía con otros comentarios de Bach respecto a las capacidades del rey.

⁹ Miller, Leta E. "C. P. E. Bach's Sonatas for Solo Flute". *The Journal of Musicology*, Vol. 11. No. 2. (Primavera, 1993), Pág. 205

¹⁰ *Idem*. Pág. 212

2.3 Análisis de la obra

Esta Sonata tiene 3 movimientos: *Poco Adagio*, *Allegro*, *Allegro*. Esta disposición, dejando los dos *allegro* juntos al final era muy inusual en esta época, pero característica de las obras para flauta de C.P.E. Bach en la década de 1740. Otra característica importante de esta obra es que contiene indicaciones de dinámica y fraseo muy precisas, algo que no era común en la escrita de la época, ya que se le daba esa facultad al ejecutante, quien con su dominio del estilo musical de la época podía inferir esas acotaciones. Esta pieza abarca un registro desde Re_5 , la nota más grave de la flauta de la época, hasta un $\text{Fa}\#_7$, la cual era una nota muy difícil de ejecutar en el traverso, inclusive algunas personas consideraban que no podría entrar con naturalidad en una pieza, como anteriormente se mencionó haciendo referencia a las palabras de Hotteterre.

Es una pieza para un solo instrumento melódico, sin embargo existen al menos dos voces entrelazadas en el discurso de este instrumento solista. Casi siempre las notas más graves cumplen la función del bajo, las cuales contrastan con las melodías *cantabiles* del registro medio.

Otra característica en términos generales de esta obra son los contrastes entre pasajes muy cantados y otros enérgicos y rítmicos, como herramienta para dar variedad y movimiento al discurso musical. Lo anterior se puede notar en el siguiente ejemplo musical del 2º movimiento de esta Sonata.



Ejemplo de contraste entre pasajes líricos y enérgicos
en esta sonata

Esta pieza tiene las características estilísticas del *Empfindsamkeit*, pero también tiene algunos elementos del estilo galante, como las cadencias con tresillo:



Primer movimiento: *Poco Adagio*

Escrito en compás de 3/8 y con la indicación *Poco Adagio*, lo que refiere un tempo lento pero no demasiado. Podría dividirse en 3 partes: A B C.

Parte	Compases	Descripción	Frase	Tonalidad
A	1 al 37	Tema	a	La m
		Material melódico contrastante en tonalidad Mayor	b	Do M
		Nuevo contraste súbito a tonalidad menor	c, d	Re m
		Material polifónico a tres voces	e	
		Tema	a	Do m
			f'	Cadencia a Do M
B	37 al 69	Contraste a tonalidad menor. Punto climático de la obra	g h	Re m
		Tema	a''	Mi m
			i j k	Mi m
c	69 al 94	Reexposición casi completa del tema	a	La m
		Material polifónico	l	
		Tema	a'''	La m
		Compás de silencio		
		Cadencia que concluye en la tónica		

El tema de este primer movimiento está presentado en los primeros 8 compases. Está formado por dos voces: la del bajo, que desciende con un arpegio en segunda inversión de Re menor, y una voz melódica en el registro medio que da la impresión de ser un lamento. El tema es contrastado por el brillo de la frase “b” en la tonalidad de Do Mayor, que termina con una cadencia galante con tresillo a Do Mayor. Propio del *Empfindsamer Stil* son las modulaciones sorpresivas, como la que se presenta a continuación con un cambio súbito a Re menor. Luego aparece un material polifónico ascendente que pareciera que terminaría con otra cadencia galante a Do Mayor, pero súbitamente antes de terminar la misma reexpone la cabeza del tema en Do menor. A continuación es presentada la esperada cadencia a Do Mayor.

La parte B comienza en Re menor, que contrasta con la cadencia anterior. Luego presenta la cabeza del tema en Mi menor para luego presentar material melódico con grandes saltos, arpegios en segunda inversión y una cadencia a Mi Mayor.

La parte C comienza con la reexposición del tema en la tónica seguido por material polifónico el cual concluye con lo que pareciera una cadencia a La menor, pero interrumpe la cadencia abruptamente para presentar nuevamente la cabeza del tema en el registro grave y luego en el medio, para después presentar otra sorpresa: un silencio de un compás completo, lo cual en una obra para instrumento solo es algo muy particular, propio del estilo del “sentimentalismo”, pues en este caso el silencio es usado como expresión de un afecto. Para concluir, después de este silencio se presenta un pequeño fragmento melódico que va al V grado en el que hay un calderón para insertar una cadencia y finalizando ésta terminar el movimiento en la tónica.

Segundo movimiento: *Allegro*

Está escrito en el compás de 2/4, el cual según Hotteterre es conveniente para las arias ligeras e incisivas, usado frecuentemente en las cantatas y sonatas.¹¹

¹¹ Veilhan, J. C. *Les règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque*. Ed. Leduc, 1997. Pág. 9.

Tiene una forma binaria balanceada, en la que las cadencias finales de cada una de las secciones son idénticas, lo único que cambia es la tonalidad en la que se presentan¹². La primera de estas cadencias se encuentra en el III grado, Do Mayor, mientras que la de la segunda sección está en La menor. La forma de la obra es la siguiente:

1ª Parte (A) Compases 1 al 40	2ª Parte (B) Compases 40 al 120	
Exposición	Desarrollo C. 40 al 94	Reexposición C. 94 al 120

Cuadro por frases

a 1-6 a m	b 7-10 a m	c 11-14	d 15-20 Do M	e 21-29	f 29-32 Do M	g 33-36 Do M	h 36-40						
a' 41-44 Do M							i 45-48	j 49-56	k 57-60 mi m	l 61-64			
a'' 65-72 mi m							h' 72-76			m 77-84	n 85-94		
a 95-100 a m											o 101-104	p 105-108	q 109-115
							h'' 116-120 a m						

La parte A está compuesta por la presentación del tema del compás 1 al 6, seguida por tres melodías con grandes saltos en octavos que son contrastadas cada una por material melódico en dieciseisavos (b-c, d-e, f-g). En seguida, del compás 36 al 40 aparece el material conclusivo (h) en la tonalidad de Do Mayor.

La parte B está compuesta por un desarrollo de algunos motivos presentados en la parte A, así como la presentación de otros nuevos. Inicia con la exposición de la

¹² Green M., Douglass. Holt, Rinehart and Winston Inc. *Form in tonal Music. An Introduction to Analysis*. New York. Chicago. San Francisco. Toronto. London.

cabeza del tema “a” ahora en la tonalidad de Do Mayor. La frase “i” está compuesta por el primer motivo del tema “a” en La menor seguida de material melódico en dieciseisavos. La frase “j” contrasta su movimiento en dieciseisavos con el de la frase “k” que se mueve por saltos en octavos, para contrastar nuevamente con “l” en dieciseisavos. La cabeza del tema se vuelve a presentar en escalones superpuestos en la tonalidad de Mi menor para dar paso a una frase muy parecida a “h” que realiza una cadencia a Mi menor. Después aparece un grupo de dos frases las cuales tiene cada la característica de presentar un material ligero en octavos contrastado por otro en dieciseisavos cada una, para dar lugar al grupo de frases “n” que es el punto climático del movimiento, está escrito en dieciseisavos que terminan con una cadencia rota a Mi Mayor.

En seguida aparece la reexposición exacta de “a”, seguida por el grupo de frases “o”, que contiene dos frases en Re menor con el mismo patrón rítmico cada una, “p” es otro grupo de dos frases, y “q” es material en dieciseisavos que empieza a conducir la melodía de nuevo a La menor, para finalizar este movimiento con el material conclusivo (h”) en La menor.

Por lo que los elementos que dan unidad a este movimiento son el tema “a” y el material conclusivo “h”. En general, en este movimiento se utiliza con frecuencia el recurso de crear contraste por medio de melodías con valores de octavos y otras en dieciseisavos, es decir, partes más ligeras y en movimiento, y otras más densas y asentadas.

Tercer movimiento: *Allegro*

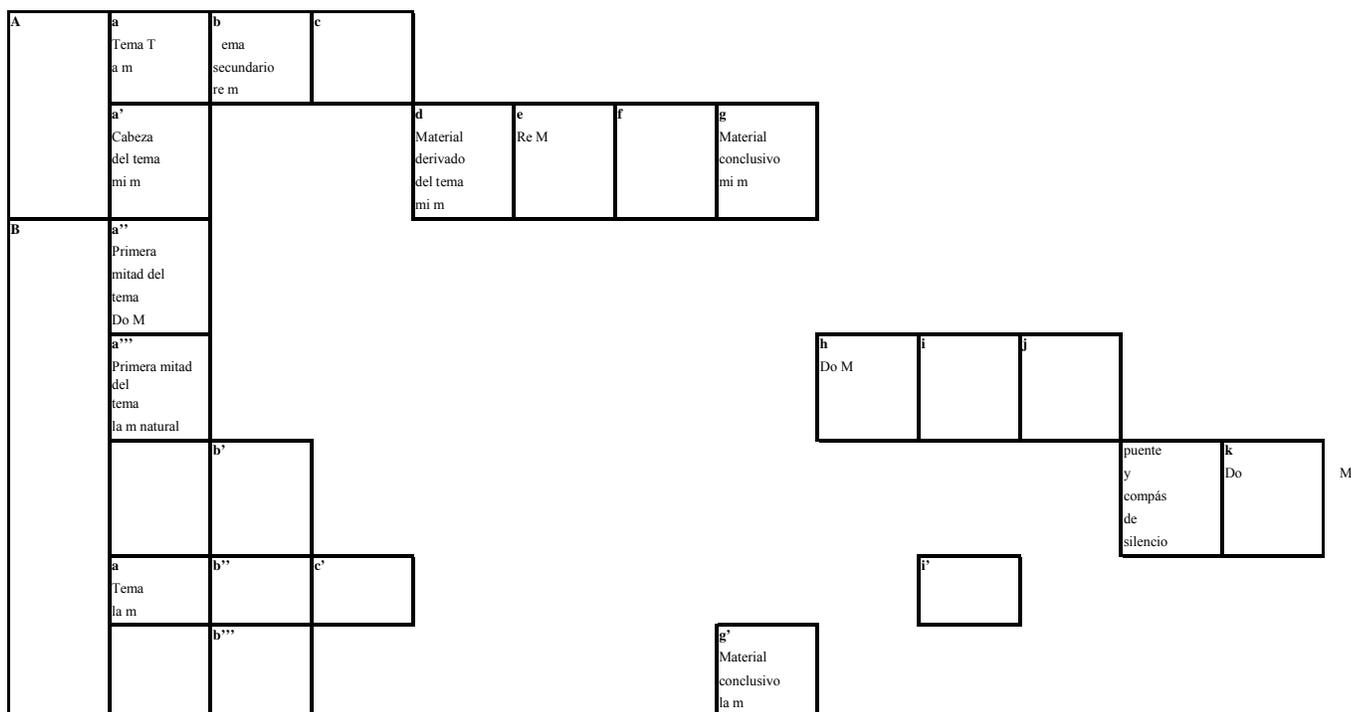
Escrito en el compás de 3/8, el cual según Saint-Lambert debe ir mucho más rápido que un $\frac{3}{4}$, se bate a un tiempo y es usado en los movimientos vivos.¹³ Tiene una estructura binaria balanceada, en la que como en el movimiento anterior, las cadencias finales de cada sección son casi iguales, la única variante

¹³ Veilhan, J. C. *Les règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque*. Ed. Leduc, 1997. Pág. 13.

es la tonalidad en la que se presentan. La primera cadencia usualmente se presenta en el III o V grado, en este caso se presenta en el V grado: Mi Mayor. La segunda vez siempre se presenta en el I grado que en este caso es La menor. La siguiente es la estructura general de este movimiento:

1ª Parte Compases 1 al 52	2ª Parte Compases 53 al 149	
Exposición	Desarrollo C. 53 al 101	Reexposición C. 102 al 149

Cuadro por frases



El tema “a” de este movimiento es presentado en los compases 1 al 12, en la tonalidad de La menor. En seguida es presentado un patrón melódico recurrente en el transcurso del movimiento que podría tomarse como un tema secundario “b”, formado por una sucesión de dieciseisavos que comienzan con un salto de sexta y luego una nota pedal que en cada presentación va bajando por grados conjuntos.

Luego aparecen pequeños motivos melódicos “c” con contrastes dinámicos de *piano* y *forte* que concluyen con una serie de dieciseisavos.

La cabeza del tema se presenta de nuevo, ahora en la tonalidad de Mi menor, seguido por un material melódico ascendente probablemente derivado del tema principal (d). Luego aparece un material en dieciseisavos en Re Mayor (e), seguido por un motivo contrastante en corcheas ligadas que se presenta dos veces (f) concluyendo con una cadencia a Mi menor en dieciseisavos. Esta sección termina con el material conclusivo “g”, que está formado por una voz que se mueve por grados conjuntos y otra voz que permanece en el Mi del registro medio como nota pedal.

La sección B comienza con la cabeza del tema principal presentado en la tonalidad de Do Mayor, seguido por la misma cabeza en La menor natural.

Después “h” es un material polifónico en dieciseisavos en *forte* que contrasta con “i” que es un material ligero en corcheas en *piano*. “j” es un material transitorio que conduce a una nueva presentación del tema secundario “b”, seguido por un puente en Do Mayor en corcheas. En seguida, como en el primer movimiento, aparece el elemento sorpresivo de un compás completo de silencio, después del cual se presenta una progresión de dieciseisavos en la que el bajo sube por grados conjuntos desde fa_5 hasta do_6 , mientras que las notas agudas dibujan un movimiento descendente por grados conjuntos en un intervalo de quinta, subiendo un grado después de cada aparición del bajo, concluyendo con un arpeggio que resuelve a Do Mayor.

El tema presentado en los compases 1 al 12, es reexpuesto en los compases 102 al 113 de la segunda sección, en donde comienza una recapitulación de los diversos motivos melódicos utilizados con anterioridad en este movimiento, como “a”, “b”, “c”, “i” y naturalmente “g” el cual es el material conclusivo de ambas secciones, esta vez presentado en *la* menor para terminar la obra.

2.4 Aportaciones técnicas e interpretativas

La notación en esta pieza es muy específica, algo que no era muy común en aquella época. Por esta razón, las indicaciones dinámicas, de articulación y de valores rítmicos deben seguirse cuidadosamente. Por ejemplo, en la anacrusa al compás 37 está escrita una nota con duración de dieciseisavo. El motivo musical es repetido en el siguiente compás pero esta vez la anacrusa al siguiente compás (39) es una nota con duración de treintaidosavo. Naturalmente esto no es un error sino que está escrito de esta manera para ir subiendo la intensidad del pasaje por medio de los valores de la segunda y tercera anacrusa.

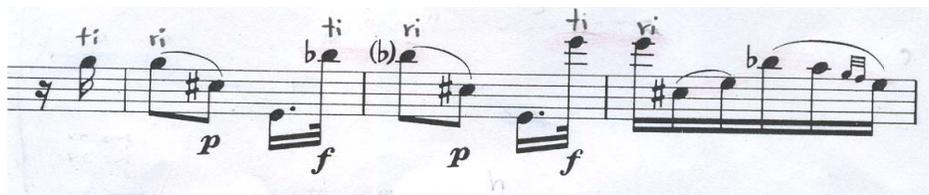
Articulación con las sílabas *ti-ri*.

Al respecto, Quantz menciona en su Tratado:

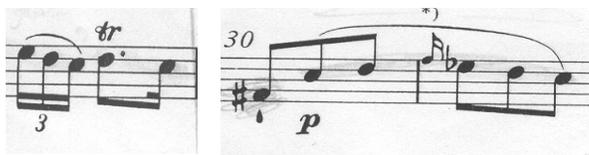
“*Tiri* es indispensable para las notas con punto; este las expresa de una manera más marcada y viva que con cualquier otro tipo de articulación.

En *tiri* el acento cae en la segunda sílaba; el *ti* es corto, y el *ri* largo. El *ri* siempre debe usarse para la nota que está en el tiempo fuerte, y el *ti* para la nota en el tiempo débil.”

Esta articulación es muy efectiva para ejecutar diversos motivos de la obra, como el siguiente presentado en el 2º movimiento:



Otra característica importante en este movimiento es la presencia de cadencias interrumpidas súbitamente por la entrada del tema:



En estas partes hay varias opciones. Una de ellas es hacer una separación entre el compás 29 y el 30, o la segunda es utilizar el Do de la cadencia como parte de la caída abrupta al Fa sostenido, es decir, creando una separación entre la nota con trino y el siguiente material.

Sobre las apoyaturas, es conveniente dejar un espacio antes de cada una de ellas, y luego articularlas de manera precisa con la sílaba “tu”.



Acerca de los ornamentos, particularmente hablando de los trinos, Carl Philipp menciona en su *Ensayo sobre el Verdadero Arte de Tocar los Instrumentos de Teclado*:

“Un trino rápido es preferible siempre a uno lento. En piezas tristes el trino debe aumentar poco a poco, además esta rapidez ayuda a la melodía.”¹⁴

¹⁴ Carl Philipp Emanuel. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. New York. W.W. Norton. c1949. Pág. 101

3. Sonata para flauta y piano

Bohuslav Martinů (1890-1959)

3.1 Aspectos biográficos

Bohuslav Martinů nació el 8 de diciembre de 1890 en Policka, Bohemia, en Checoslovaquia (actualmente República Checa) y murió en Liestal, Suiza, en 1959 a la edad de 69 años. Hasta el año de 1902 él y su familia vivieron en una casa en el centro de Policka, habitando una torre de iglesia, donde su padre trabajaba como tañedor de campanas. En 1897 empezó sus lecciones de violín, desarrollándose rápidamente. En 1905, a la edad de 15 años, dio su primera presentación como solista con el cuarteto de cuerdas de Policka. Al siguiente año, realizó un exitoso recital por el cual la comunidad local decidió reunir fondos para enviarlo al Conservatorio de Praga. Sus estudios en esta institución no duraron mucho, pues al poco tiempo resultó expulsado por “negligencia incorregible”.

Durante la Primera Guerra Mundial vivió con su familia en Policka evadiendo la conscripción por causas de salud, manteniendo sus gastos enseñando violín. Estos años le permitieron concentrarse en la composición. En esta época se interpretó su *Ceská rapsódie* frente al Presidente Masaryk, lo que ayudó mucho a mejorar su reputación en Praga. Después de 1913 trabajó muy a menudo como segundo violín de la orquesta Filarmónica Checa, convirtiéndose en un miembro fijo de ésta entre 1920 y 1923. En este periodo escribió varios trabajos y estudió con gran interés en la clase de composición del maestro Josef Suk en el Conservatorio de Praga. Josef Suk (1874-1935) fue un compositor y violinista alumno de Dvorak, quien compuso mucha música sinfónica con claras influencias de música popular. Su obra más célebre es la Sinfonía *Azrael*.

En octubre de 1923, gracias a la ayuda de una beca del ministerio de educación, Martinů pudo viajar a París a estudiar con Albert Roussel, quien fue un destacado compositor francés reconocido por su estilo impresionista, diseño formal y

eminente claridad. Martinů conoció el trabajo de Roussel cuando participó en la ejecución de su primera sinfonía “*Poema de la Selva*”, como violinista en la Orquesta Filarmónica Checa, quedando muy impresionado. Por tal motivo, en el otoño de 1923 comenzó sus clases con el destacado compositor francés, las cuales continuaron por dos años.¹

En esta misma época, Martinů se vio atraído por la obra de Stravinsky, quien junto con otros músicos extranjeros como el polaco Alexander Tansman y el ruso Alexander Tcherepnin, residía también en París.

Cuando la invasión nazi a Checoslovaquia se completaba en marzo de 1939, Martinů pasó a formar parte de la larga fila de artistas refugiados en París. Cuando los alemanes se aproximaban a París en el verano de 1940 huyó al sur de Francia con su esposa, para luego, a principios de 1941 dirigirse a Lisboa buscando transporte para Estados Unidos, logrando viajar a Nueva York el 21 de marzo de ese mismo año.

La depresión, la enfermedad y el poco entendimiento del inglés hicieron muy difícil su comienzo en Estados Unidos. Sergei Koussevitzky, director de la Orquesta Sinfónica de Boston en ese entonces, fungió un papel importante para estimular el trabajo de Martinů, por medio del encargo de un trabajo orquestal que resultaría en la Primera Sinfonía del compositor checo, en 1942. En esta época, durante su estancia en Estados Unidos, compuso su *Primera Sonata para Flauta y Piano*, en 1945.

Al final de la guerra en Europa, aceptó una oferta para ser profesor de composición en el Conservatorio de Praga, pero permaneció en Estados Unidos siete años más, debido a una seria caída que sufrió en el verano de 1946. Después, con la ayuda de una beca, Martinů pudo regresar a Europa en mayo de

¹ Rivera, Lilita Rosario. *Variaciones sobre un tema de Rossini (H290), compuestas por Bohuslav Martinů*. Tesis de licenciatura (Licenciado concertista con dominio en violonchelo). México, D.F. Escuela de música vida y movimiento, conjunto cultural Ollín Yoliztli. 2009.

1953, viviendo al principio en París y luego en Niza. Luego se mudó a Suiza en noviembre de 1957 y allí permaneció hasta su muerte. Hacia finales de 1958 enfermó de problemas estomacales y su salud se vio muy deteriorada. El 8 de agosto de 1959 ingresó al hospital de Liestal sufriendo cáncer de estómago y murió allí el 28 de agosto.

Debido al constante aislamiento durante su vida, Martinů pudo crear un estilo muy personal, respondiendo a las nuevas ideas pero nunca siendo parte de una corriente en particular.² Además, Martinů fue heredero de la tradición musical checa de Dvorak, y como Janáček se caracterizó por utilizar temas folclóricos que recuerdan su origen moravo.

El lenguaje armónico de Martinů estaba basado en progresiones, algunas de las cuales eran sorprendentemente convencionales. También tenía predilección por armonizar temas en sextas y en terceras, además de usar frecuentemente acordes en segunda inversión.³ Martinů es frecuentemente catalogado dentro de la corriente denominada neoclasicismo, la cual aspiraba a retomar el gusto y las normas del clasicismo, pero con un lenguaje contemporáneo.

Su obra para flauta incluye: *Sonata para flauta, violín y piano* (1937), *Trío para flauta, fagot y piano* (1937), *Promenades para flauta, violín y clavecín* (1939), *Sonata Madrigal*, para flauta, violín y piano (1942), *Trío para flauta, chelo y piano* (1944) y *Primer Sonata para flauta y piano* (1945).⁴

3.2 Contexto histórico

El siglo XX fue una época de gran revolución estilística y estética en todos los diferentes campos del arte. En el caso de la música, los compositores buscaban

² Smaczny, Jan. "Martinů, Bohuslav" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres: McMillan Publishers Ltd., 2001. Vol. 15. Pág. 942.

³ *Idem*

⁴ McDermott, Dennette. "Performing Martinů's First Sonata". *Flute Talk*. Marzo, 1996. Pág. 13.

romper sobre todo con la tonalidad tradicional. Este sistema tradicional y los tipos de estructuras que se difundieron asociadas a él, no se desarrollaron ni se disolvieron de una sola vez, más bien fue un proceso gradual. Ya desde el siglo XIX se empezaban a realizar cambios dentro de la estética compositiva establecida en los siglos anteriores. Se buscaban ahora movimientos armónicos más fluidos, con centros tonales poco definidos; en general, se buscaba una estética más oscura y ambigua, en lugar de buscar claridad. Otro fenómeno fue el surgimiento de la música programática, es decir, la música como reflejo de aspectos extramusicales. Se empezó a experimentar también con el uso de acordes desprovistos de su función tonal, enfocados ahora como fenómenos sonoros de puro valor estético. Estos cambios graduales permitieron que el siglo XX fuera un momento de liberación y de experimentación ilimitada de las diferentes formas de expresión musical. Naturalmente, siguieron existiendo compositores que apegaban sus creaciones musicales a los esquemas tonales y formales tradicionales, pero a la vez, surgieron muchas corrientes vanguardistas como el impresionismo, el expresionismo, el dodecafonismo, entre otras.

El siglo XX fue caracterizado también por un creciente fenómeno nacionalista, el cual tuvo sus comienzos desde el siglo XIX. Al respecto Robert P. Morgan comenta:

“...Una segunda línea de enriquecimiento de las funciones tonales fue descubierta por compositores de los extremos de Europa, que asimilaron las diferentes características musicales del folclore y la música de sus tierras. Las relaciones modales, esencialmente ajenas al sistema tonal, fueron utilizadas para producir nuevos efectos melódicos y armónicos, que, aunque no ejercieron su influencia sobre el creciente cromatismo, llegaron a cuestionar los principios básicos de organización de la tonalidad tradicional (especialmente el papel privilegiado que jugaba el acorde de dominante como agente indicador del tono principal)”⁵

⁵ Morgan, P. Robert. *“La música del Siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas”*. Madrid, 1994. Págs. 21 y 22.

A su vez, la gran revolución industrial del siglo XX dio paso a intercambios culturales dinámicos entre países que antes parecían muy lejanos, lo que favoreció el intercambio musical entre naciones.

Así, surgen figuras como Claude Debussy (1862-1918), quien experimentó con el desarrollo del cromatismo y el uso de técnicas e ideas de tradiciones lejanas, como por ejemplo la música gamelan de Java o la música medieval. Otra característica de la música de Debussy es que las armonías eran elegidas por su color, calidad de resonancia y efectos sonoros en general, en lugar de por su posición funcional dentro de una secuencia armónica más larga⁶. Lo superficial de la música, es decir, su color, su textura, los matices dinámicos, etc., asumieron en las obras de Debussy una gran importancia. En el aspecto rítmico, Debussy utilizaba de manera frecuente la alternancia de métrica ternaria y binaria, así como la construcción poli rítmica. Debussy suele catalogarse dentro de la corriente del “impresionismo musical”, aunque el impresionismo en música no se puede considerar como un movimiento paralelo al homónimo en pintura, pues este comenzó mucho antes su actividad.

Arnold Schoenberg (1874-1951) experimentó también con una gran libertad tonal, rítmica y melódica. Utilizó una escritura polifónica y poliacórdica, además de crear el sistema dodecafónico de composición musical. Leos Janáček (1854-1928) por su parte, fue una de las figuras más importantes del siglo XX que difundió la tradición musical checa iniciada por Dvořák y Smetana. Hizo numerosos estudios acerca de la música folclórica de su Moravia natal, como lo harían después Kodály y Bartók en Hungría, y llevó a cabo publicaciones acerca de las características estilísticas de esta música que influyeron notablemente en su propia obra, llenándola de la frescura melódica y rítmica característica de la música folclórica. Posteriormente, Josef Suk, Vítěslav Novák y Otakar Ostrail fueron de las figuras más importantes para el paso del romántico al estado moderno en esta nación, de quienes Martinů recibió una gran influencia.

⁶ Morgan, P. Robert. *“La música del Siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas”*. Madrid, 1994. Pág. 62.

Entre algunos de los compositores contemporáneos a Martínů que han sido catalogados dentro de la corriente neoclasicista destacan Paul Hindemith, Alfredo Casella, Manuel de Falla, Aaron Copland, Igor Stravinsky y Sergei Prokofiev.

La *Primer Sonata para Flauta y Piano* se escribió en el año de 1945, en una época sumamente caótica para todo el mundo. Desde el año de 1939 se había desatado la Segunda Guerra Mundial, conflicto entre las Potencias Aliadas y las Potencias del Eje que duró 6 años, hasta la victoria de las Potencias Aliadas en 1945. Debido a este conflicto, Martínů tuvo que cambiar de residencia continuamente, hasta que en el año de 1941 pudo arribar a Estados Unidos. Esta situación fue vivida por muchos grandes artistas europeos que buscaron refugio en aquel país, como Kurt Weill, Paul Hindemith, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Darius Milhaud y Bela Bartók, entre otros, con lo que el intercambio cultural y lingüístico en América se vio intensamente enriquecido. A su vez, los compositores europeos se vieron influenciados por estilos musicales de América como el jazz y el *ragtime*.

Martinů escribió esta obra poco después de haber escrito su Cuarta Sinfonía y en pleno periodo de posguerra. La *“Primer Sonata para flauta y piano”* fue escrita en Cape Cod, en Boston, Massachussets, para Georges Laurent, quien fuera el flautista principal de la Orquesta Sinfónica de Boston de 1918 a 1952.

Georges Laurent era un excelente flautista alumno de Paul Taffanel y de Phillipe Gaubert. A inicios del siglo XX una ola de estudiantes de Gaubert emigraron a Estados Unidos, entre ellos André y Daniel Maqarre, René Rateau, Georges Barrère y Georges Laurent, con lo que la escuela flautística francesa se estableció en aquel país. Ellos introdujeron a Estados Unidos los conceptos de homogeneidad en el tono, control del timbre y del *vibrato*. Llevaron también sus flautas de plata con llaves abiertas, las cuales se volvieron muy populares, ya que

para 1917 la compañía americana S. Haynes ya había dejado de hacer flautas de madera.⁷

El título de la obra, “*Primer Sonata para Flauta y Piano*” hace creer que probablemente Martinů pensó en componer más obras para esta instrumentación, lo cual, como se puede ver en su catálogo de obras, no pudo ser realizado.

3.3 La flauta Boehm

La “*Primer Sonata para flauta y piano*” de Bohuslav Martinů fue compuesta a mediados del siglo XX, cuando la flauta transversa Boehm ya había ganado la aceptación de todo el mundo, siendo, hasta ahora, el modelo que usamos la mayoría de los flautistas.

La transición del traverso barroco a la flauta de metal moderna fue paulatina. Regresando rápidamente en el tiempo, parece que el siglo XIX fue una época de oro para la flauta. En este siglo surgieron virtuosos de este instrumento como Druet, Tulou, Berbiguier, Demersseman y Nicholson. Este último gran virtuoso, vivió en la misma época que Theobald Boehm, un flautista y fabricante de flautas (1794-1881) que realizó aplicaciones científicas pioneras en el remodelamiento de la flauta transversa alemana. Boehm estudió flauta con Johann Nepomuk Capeller, progresando rápidamente. Pronto fue miembro de la orquesta del Teatro Isarthor en Munich, sin nunca alejarse de su trabajo como orfebre. En 1828 abrió su propia fábrica de flautas, donde hacía instrumentos tradicionales con ligeras modificaciones de su propio diseño.

Boehm en una ocasión tuvo la oportunidad de escuchar a Charles Nicholson, quien era conocido por su excepcional técnica, sonido claro y brillante y gran volumen, inclusive en el registro grave. Boehm reflexionó mucho sobre la manera excepcional de tocar de Nicholson, y concluyó que su caso era algo muy

⁷ Toff, Nancy. *The Flute Book. A Complete Guide for Students and Performers*. Segunda edición. New York. Oxford University Press. 1996.

particular, y que la mayoría de los flautistas no podían lograr esos resultados debido en gran medida a las deficiencias de la flauta de la época. Así que se decidió, inspirado en Nicholson, hacer accesible a los flautistas ordinarios estos altos estándares de ejecución del instrumento. Boehm, en su *Ensayo sobre la Construcción de Flautas*, explica que no hay duda de que hay grandes artistas que han llevado las capacidades de la flauta hasta sus límites, pero que existen dificultades originadas por la construcción de ésta que ni siquiera con el mayor talento y práctica se podrían sobrepasar.

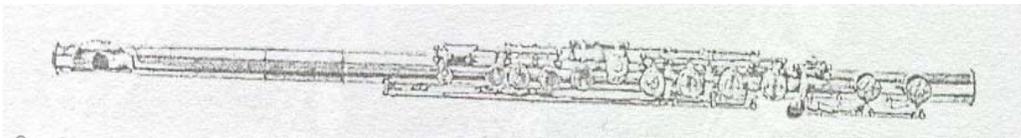
Boehm concluyó que era necesario rediseñar completamente el sistema de digitación de la flauta, prediciendo que con los debidos ajustes el artista sería capaz de ejecutar pasajes que en otros tiempos hubieran sido imposibles.

Algunas de las innovaciones que realizó en sus primeros modelos fueron, entre otras, cubrir los orificios con llaves que permitieran a los dedos controlar orificios lejanos, el uso de llaves de anillos, montar los llaves en pilares atornillados, hacer los orificios para los dedos más largos, y colocarlos de acuerdo a principios acústicos y no de conveniencia digital.

Así creó su primer modelo en 1831. Éste nunca fue producido comercialmente. Una de las innovaciones de este modelo fue el uso de una doble unión de llaves de anillo para producir con el primer dedo de la mano derecha Fa natural en lugar de Fa sostenido, destruyendo la escala primaria de Re Mayor. Después de este primer intento, creó otro modelo en 1832. Lo novedoso de éste fue que utilizó eje horizontales de tal manera que los dedos no se tuvieran que mover de su posición natural del Re grave al La agudo, a excepción del dedo meñique de la mano derecha. En esta época, Boehm aún hacía sus flautas de madera.

En 1847 creó un nuevo modelo, en el que hizo cilíndrico el tubo de la flauta, con un diámetro interior de 19 milímetros. El diámetro interior de la cabeza gradualmente decrecía, llegando a medir 17 milímetros en la parte del corcho. Una

de las principales modificaciones hechas en este diseño de 1847 fue la elección de un nuevo material para el cuerpo, por una cuestión científica: para que el tono de la flauta sea de fácil producción y que posea una cualidad brillante y sonora, es necesario que las moléculas del tubo de la flauta entren en vibración al mismo tiempo que la columna de aire, asistiéndose mutuamente una a otra. El material debe poseer esta habilidad de vibración. Boehm empezó a experimentar con materiales como el latón, plata, la plata alemana, y los resultados fueron muy positivos. Finalmente concluyó que la plata y el latón producían la mejor sonoridad. Además encontró que los tubos delgados, con mayor capacidad de vibración, producían un tono más resonante. De estos dos materiales, prefería la plata, por su gran brillantez y resonancia. En su *Ensayo sobre la Construcción de Flautas* también destaca que estas flautas no requieren ser aceitadas ni frecuentemente tocadas. La temperatura le afecta menos que a las flautas de madera, porque el metal es un excelente conductor del calor, llega a su temperatura máxima en unos segundos, así que la afinación no puede subirse más.



Modelo de flauta Boehm de 1847. Th. Boehm, Munich, 1849. Plata con plato de oro

Poco tiempo después, los constructores de flautas franceses hicieron ligeras modificaciones a este diseño. Esta nueva flauta modificada se convirtió en el modelo standard de la escuela de flauta francesa, la cual tuvo una gran influencia en los primeros años del siglo XX. Louis Lot (1807-1896) fue uno de los constructores de flautas más famosos, aunque también fueron destacados Louis Léon Joseph Lebreil (1862-1928), Auguste Bonneville (1876-1950), entre otros.

3.4 Análisis de la obra

Los tres movimientos de esta Sonata tienen estructura ternaria A B A'. Utiliza con frecuencia ritmos dancísticos sincopados que dan vida a las melodías de cada movimiento, algunos de ellos inspirados en danzas tradicionales de su país natal. En esta pieza se cubre todo el rango natural de la extensión de la flauta transversa moderna, explotando sobre todo el registro agudo de la misma en los tres movimientos. El piano en esta Sonata va más allá de ser un mero acompañamiento, teniendo inclusive en los tres movimientos un papel solista importante. El rango de este instrumento también es muy amplio, y, sobre todo en los pasajes solistas, requiere un alto nivel técnico. Al parecer de la flautista Clara Nováková, en esta Sonata “el sonido casi orquestal que proviene del piano es tan fuerte que la flauta tiene que encontrarse con él con intensidad, a veces con ligereza, y otras veces solo flotar sobre esta exuberante secuencia de música”.⁸

En esta pieza, Martinů hace uso con frecuencia de la armonía tímbrica, doblando octavas en la voz del piano. En los tres movimientos hay frecuentes cambios de compás y acentos desplazados, lo que crea una sensación de inestabilidad y constante movimiento.

Primer movimiento: *Allegro moderato*

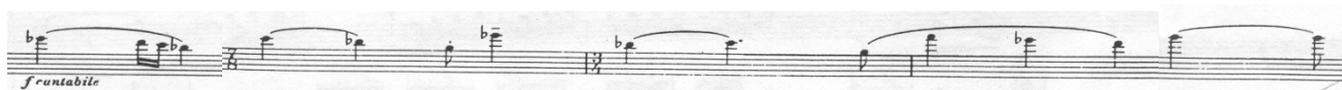
El *tempo* de este primer movimiento es rápido pero con moderación. Tiene estructura ternaria A B A', con una introducción por parte del piano que expone varios materiales importantes que aparecerán a lo largo de este movimiento, y al final contiene una pequeña coda.

⁸ Nováková, Clara. *20^o Century Czech Music for Flute*. CD, librito. República Checa. LH Promition. 2006

Parte	Tonalidad	Compases	Descripción
Introducción (piano)	Mi b M	1 al 2	Motivo melódico ascendente que da paso al tema
		3 al 8	Exposición del tema
		8 al 15	Escalas ascendentes seguidas por una secuencia de acordes que desembocarán en una nueva aparición del tema
	La b M	15 al 20	El tema se reexpone una cuarta arriba
A	Mi b M	20 al 29	Entrada de la flauta con material melódico ligado, derivado del tema, en el registro medio
	Fa M	29 al 32	Frase en <i>staccato</i> en ambos instrumentos que contrasta con la articulación anterior ligada
		33 al 39	Sección de inestabilidad, la cual es creada por el desplazamiento de los acentos y por el cruce de voces en ambos instrumentos. El piano casi siempre realiza intervalos de octavas entre ambas manos
	Mi b M	40 al 44	Tema presentado ahora por la flauta en el registro agudo, acompañada por un <i>ostinato</i> en dieciseisavos en el piano
		44 al 51	Motivos ascendentes seguidos por acordes en el piano y notas largas en la flauta
	La b M	51 al 55	Tema en la flauta una quinta abajo
	Fa M	55 al 59	Material melódico en <i>staccato</i> en la flauta acompañado por un <i>ostinato</i> en dieciseisavos en el piano

	Si b M	60 al 67	Pasaje rítmico melódico ornamentado con trinos y partes de la cabeza del tema en la flauta
	Sol m	68 al 74	Motivo melódico en octavos en el piano que después reitera la flauta
		75 al 83	Transición
		84 al 90	
B		90 al 113	Interludio (piano)
	Re m	113 al 130	Climax
A'	Mi b M	131	Motivo melódico ascendente en el piano con el que empezó el movimiento
		132 al 145	Entrada de la flauta con el tema que al inicio del movimiento fue expuesto por el piano, para luego reexponer también el material melódico ligado presentado al inicio en la flauta
	Fa M	145 al 148	Frase contrastante en <i>staccato</i> en ambos instrumentos que da paso a la siguiente sección
		148 al 155	Sección de inestabilidad, creada por el desplazamiento de los acentos y por el cruce de voces en ambos instrumentos
	Mi b M	156 al 160	Tema presentado ahora por la flauta en el registro agudo, acompañado por un <i>ostinato</i> en dieciseisavos en el piano
		161 al 167	Transición
	La b M	167 al 171	Tema presentado por la flauta una quinta abajo

	Fa M	171 al 175	Material melódico en <i>staccato</i> en la flauta acompañado por un <i>ostinato</i> en dieciseisavos en el piano
	Si b M	176 al 184	Pasaje rítmico melódico ornamentado con trinos en la voz de la flauta, que deja escuchar en un momento la cabeza del tema
		185 al 189	
	Si b M	190 al 202	Coda
		203 al 211	Cambio de <i>tempo</i> a " <i>Poco meno</i> " y reexposición del tema



Tema de este movimiento

A partir del compás 114 al 126 Martinů utiliza elementos rítmicos de la *furiant*, danza folclórica bohemia caracterizada por la alternancia del ritmo ternario y binario. En este caso, los motivos se encuentran escritos en compás ternario, pero dentro de cada uno de los compases se alterna la sensación ternaria y binaria. Dvorák usó también la danza *furiant* en sus Danzas Eslavas y en su Sexta Sinfonía, y Smetana la utilizó en sus obras para piano.

Segundo movimiento: *Adagio*

Este movimiento es de *tempo* lento, e igualmente tiene estructura A B A'.

Parte	Tonalidad	Compases	Descripción
A	Mi b m	1 al 15	Presentación del tema de este movimiento.
		16 al 19	Tema secundario, en el que la flauta y el

			piano mantienen una conversación sincopada, en la que la tensión va subiendo paulatinamente.
	Si b M	20 al 28	Se resuelve la tensión al llegar a Si b M con la entrada de un patrón rítmico en dieciseisavos en <i>piano</i> en la flauta, que se va repitiendo mientras paulatinamente sube de registro y de matiz. Todo este moviendo descansa después en notas largas y una secuencia de acordes en el piano que conducirán al interludio.
B		29 al 43	Interludio (piano)
		43 al 50	Entrada de la flauta con un material en tresillos de dieciseisavos, con acentos desplazados en el piano y luego gran inestabilidad, creada por la superposición del compás de 4/4 en la flauta y el de 12/8 en el piano.
		51 al 57	El piano retoma el motivo melódico en tresillos de dieciseisavo que anteriormente hizo la flauta, con acompañamiento de octavos ligados en la flauta. Al final de la frase los dos instrumentos van descendiendo en registro y la flauta va haciendo notas más largas.
A'	Mi b m	58 al 70	Reexposición del tema
	Mi b M	71 al 83	Coda Melodía ligada en la flauta que va subiendo hasta un sol bemol agudo y luego baja a un sol del registro medio, acompañada por grupos de tres acordes de cuarto cada uno en el piano.

The image shows a musical score for a piece titled "Material melódico de A". The tempo is marked "Adagio" with a metronome marking of quarter note = 68 (72). The score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff begins with the dynamic marking "mp dolce". The music features a melodic line with various intervals and accidentals, including flats and naturals. The second and third staves continue the melodic development with some chromaticism and slurs. The fourth staff concludes the piece with a final cadence, marked with a double bar line and the dynamic "mf".

Material melódico de A

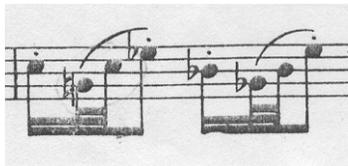
Tercer movimiento: *Allegro poco moderato*

El tempo es rápido, un poco moderado, y como los dos primeros movimientos, tiene estructura ternaria A B A'.

Parece que Martinů se inspiró en el canto del pájaro chotacabras para escribir este movimiento. Acerca de esta suposición, la flautista Clara Nováková comenta:

“Yo nunca creí realmente que en el tercer movimiento fue usado el canto de un pájaro, hasta que toqué la Primer Sonata en Boston, no muy lejos de donde Martinů la compuso. Saliendo de un ensayo, escuché a alguien cerca practicando también el tercer movimiento. Pasé algunos momentos preguntándome dónde podría estar mi compañero flautista. Y ahí estaba, sentado en un árbol... Era un chotacabras, un pájaro negro pequeño igual al que Charlotte, la esposa de Martinů, encontró un día en el jardín familiar. Estaba lastimado, así que la pareja decidió cuidarlo hasta que se recuperara. Cuando eventualmente lo pusieron libre de nuevo, el pájaro cantaba para ellos cada mañana por su ventana”.⁹

El chotacabras es un pájaro nocturno de América del Norte, conocido por su peculiar canto. En inglés, el nombre de este pájaro es *whippoorwill*, palabra onomatopéyica del canto de esta ave en la cual se acentúa la primera y la tercera sílaba. El dibujo melódico del canto de esta ave es muy singular: inicia en una nota, luego realiza un salto a otra más baja, de la cual se impulsa para hacer un dibujo melódico ascendente, llegando a una nota más aguda que la inicial. Este patrón rítmico melódico del canto del chotacabras es ingeniosamente insertado en este tercer movimiento, en diferentes registros y en ambos instrumentos, fungiendo como un elemento fundamental que da unidad al movimiento.



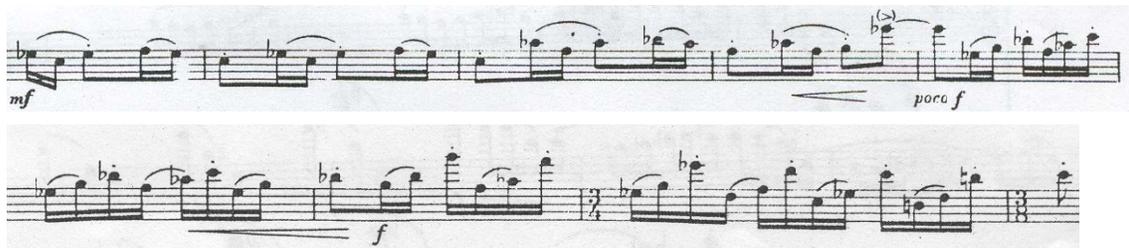
Ejemplo del motivo melódico del canto del chotacabras

⁹ Nováková, Clara. *20^o Century Czech Music for Flute*. CD, librito. República Checa. LH Promition. 2006

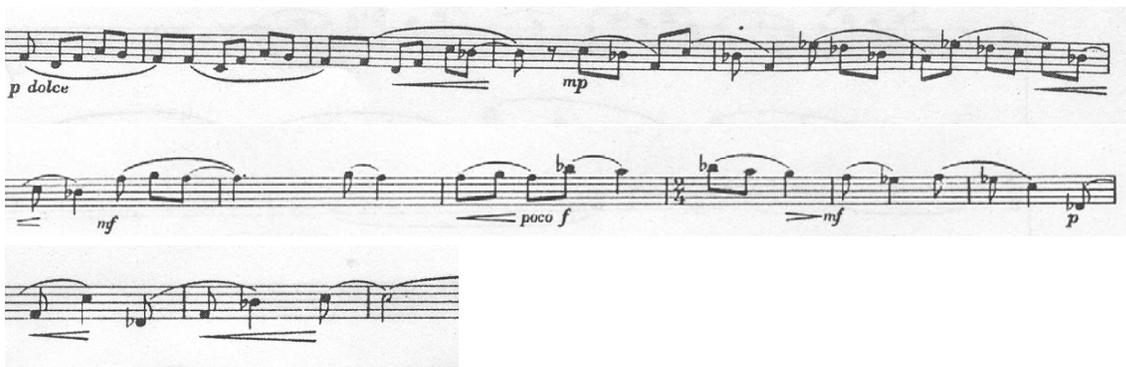
Parte	Tonalidad	Compases	Descripción
Intro- ducción	La b M	1 al 29	Introducción a cargo del piano en la que se exponen los distintos motivos melódicos que se presentarán a lo largo del movimiento
A	La b M	30 al 38	La flauta entra con el tema de este movimiento, acompañada por escalas octavadas y arpeggios ascendentes en el piano
	Do m	39 al 43	Material melódico en la flauta derivado del anterior, pero una sexta arriba
	Mi b M	44 al 49	Motivos en staccato en ambos instrumentos que se complementan el uno al otro
	La b M	50 al 58	Motivos melódicos en la flauta con inestabilidad rítmica, debido al juego entre dieciseisavos y tresillos de dieciseisavos
	Si b M	59 al 69	Melodía en octavos ligados en el registro agudo de la flauta, con acompañamiento de motivos ascendentes en dieciseisavos en el piano, llegando ambos instrumentos a un climax en el si bemol del registro agudo, después del cual llega el reposo con una escala descendente
	La b M	70 al 84	Motivo anacrúsico compuesto por tres dieciseisavos, que va subiendo poco a poco de registro, mientras el piano toca en el silencio que separa a cada motivo de la flauta, para al final imitar este motivo pero desfasado. Después presenta una melodía en el registro agudo de ambos instrumentos derivada del tema
		85 al 90	Motivo que imita el canto del chotacabras en la flauta, primero en el registro agudo, luego en el medio y finalmente en la mano derecha del piano
B	Fa m	91 al 109	Melodía lenta en la flauta acompañada por un ritmo sincopado en el piano que da una gran sensación de inestabilidad. Vuelve la estabilidad en el compás 100 cuando el piano ya no toca a contratiempo y la melodía empieza a descender, hasta descansar en un acorde de Fa Mayor
	Fa M	109 al 138	Se presenta un segundo tema, en la mano derecha del piano, mismo que será retomado inmediatamente después por la flauta, a partir del compás 124, de manera idéntica

	La b M	139 al 149	Material melódico en la flauta acompañado por escalas ascendentes en el piano, mismo que se repite un tono arriba inmediatamente después
	Fa M	150 al 160	Discurso rítmico melódico ascendente entre la flauta y el piano, en donde se complementan el uno al otro, llegando al punto climático de la obra, con la superposición del motivo del chotacabras en ambos instrumentos que desemboca en una escala cromática ascendente en treintaidosavos hacia el do sobreagudo, seguida por otra exposición del motivo del chotacabras en voz de la flauta
		160 al 164	Empieza a bajar la intensidad y el movimiento rítmico. La flauta repite dos veces el motivo del chotacabras, pero ahora en el registro medio, para luego realizar algunos motivos con trinos en el registro grave
A'	La b M	171 al 179	Reexposición. La flauta entra con el tema de este movimiento, acompañada por escalas octavadas y arpeggios ascendentes en el piano
	Do m	180 al 184	Material melódico en la flauta derivado del anterior, pero una sexta arriba
	Mi b M	185 al 190	Motivos en staccato en ambos instrumentos, con el que se complementan el uno al otro
	La b M	191 al 199	Motivos melódicos en la flauta con inestabilidad rítmica, debido al juego entre dieciseisavos y tresillos de dieciseisavos
	Si b M	200 al 210	Melodía en octavos ligados en el registro agudo de la flauta, con acompañamiento de motivos ascendentes en dieciseisavos en el piano, llegando ambos instrumentos a un clímax en el si bemol del registro agudo, después del cual llega el reposo con una escala descendente
		211 al 223	Motivo anacrúsico compuesto por tres dieciseisavos, que va subiendo poco a poco de registro, mientras el piano complementa el silencio que separa a cada motivo de la flauta, para al final imitar este motivo pero desfasado. Después ambos instrumentos presentan una melodía en el registro agudo derivada del tema
Coda	La b M	224 al 230	Superposición entre la flauta y el piano del motivo del canto del chotacabras en el registro agudo, culminando la obra con

		escalas ascendentes en tresillos de dieciseisavos en ambos instrumentos que desembocan en una última presentación del canto del chotacabras, primero por el piano e inmediatamente después por la flauta, concluyendo en un acorde de La b M.
--	--	---



Tema de este movimiento, presente en las partes A y A'



Tema secundario, que aparece en la parte B de este movimiento

El tema inicial contrasta en carácter con el tema secundario, el cual es más lírico y ligero, en el registro grave de la flauta, mientras el primero es enérgico y con mucho movimiento, escrito en el registro medio y agudo.

3.5 Aportaciones técnicas e interpretativas

Esta pieza requiere especial atención en el aspecto rítmico y en la articulación, los cuales enfatizan la influencia de la música tradicional checa en esta obra.

Acerca de la acentuación, las barras de compás están puestas como ayuda para la cuenta, pero el énfasis musical depende de la figura rítmica y no del pulso en el que cae, ya que muchas veces el acento se encuentra en el tiempo débil.

Acerca del trabajo de ensamble, en muchas partes de esta pieza la flauta y el piano se complementan el uno al otro, a veces con el mismo motivo rítmico, a veces rellenando los silencios del otro, por lo que el trabajo de ensamble en este aspecto es un buen punto a trabajar con detenimiento.

4. Cuatro Danzas Sibilinas (para flauta, viola y arpa)

Eduardo Angulo (1954)

4.1 Aspectos biográficos

Eduardo Angulo nació el 14 de enero de 1954 en la Ciudad de Puebla, México. Inició sus estudios musicales a la edad de siete años en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, en la cátedra del maestro Vladimir Vulfman, con quien estudió hasta graduarse en 1973 con Mención Honorífica en esta misma institución, a la edad de 19 años.

El maestro Vulfman fue un excelente violinista y pedagogo ruso, maestro del Conservatorio de Moscú por 25 años, y posteriormente maestro en el Conservatorio Nacional de Música de México. El maestro Angulo afirma que los 12 años de estudio con este eminente maestro fueron la sólida base de su desarrollo como músico.

Inmediatamente después de haberse graduado, el gobierno de Holanda, a través del ministerio de Cultura, le otorgó a Angulo una beca para cursar estudios a nivel de posgrado en violín y composición en el Real Conservatorio de la Haya. Llegó a ser concertino de la orquesta de esta institución y también formó un cuarteto de cuerdas, con el que realizó numerosos conciertos en Europa, principalmente en Holanda y Alemania. En 1975 se graduó obteniendo el Premio de Excelencia. Permaneció en Holanda por 10 años, realizando una intensa actividad concertística con las mejores orquestas y músicos de Europa del momento. A su regreso a México, se ha dedicado plenamente a la composición. Esto fue a raíz de un encargo del director de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, del cual nació su primer Concierto para violín y orquesta. A pesar de que el maestro Angulo compone desde los 17 años, la experiencia de haber compuesto, tocado y

escuchado este primer concierto para violín lo hizo encontrar su gran pasión por la composición.¹

Eduardo Angulo alterna su actividad como compositor con su actividad concertística. En junio de 1994 estrenó su *Concierto para viola y orquesta* con la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Nuevo León fungiendo él mismo como solista.

En el segundo Concurso Internacional de Composición “Alberto Ginastera” en Buenos Aires, Argentina, en noviembre de 1996, su obra *Dos Plegarias* para guitarra y orquesta fue distinguida con Mención Honorífica. En el Concurso Internacional de Composición 2005 en Schweinfurt, Alemania, su obra *Rituali* obtuvo el segundo lugar.

Acerca de las influencias musicales de su obra, el compositor observa: “Yo estudié composición con Ravel”². Además de Maurice Ravel, el maestro Angulo afirma que otra gran influencia ha sido Claude Debussy, teniendo también un especial gusto por la música de Gabriel Fauré. En general, observa que su música tiene muchas características derivadas del impresionismo francés, tales como la búsqueda de diferentes colores o la sutileza en la composición.

Actualmente Eduardo Angulo radica en Cuernavaca, Morelos, y se dedica principalmente a la composición.

Su obra incluye música sinfónica, de cámara y coral, así como conciertos para violín, arpa, clavecín, viola, guitarra, flauta, etc.

Su obra para flauta comprende su *Doble concierto para flauta, arpa y orquesta*, *Concierto para flauta y orquesta*, *Los centinelas de Etersa*, igualmente para flauta y orquesta, “*Eólica*” para cuarteto de flautas, *Sonata para flauta, viola y piano*, *Tocata para flauta y guitarra*, *Bacanal para flauta viola y arpa*, *Danzas Sibilinas*,

¹ Entrevista realizada al Mtro. Eduardo Angulo. 5 de abril de 2010.

² *Idem*.

para esta misma instrumentación, *el Flautista de Hamelin*, entre otras. Una gran parte de estas composiciones han sido dedicadas a Miguel Ángel Villanueva, flautista con el que el maestro Angulo tiene actualmente una intensa actividad en cuanto al estreno y difusión de obras para flauta transversa en México.

4.2 Contexto histórico

El siglo XX, como se pudo explicar brevemente en el contexto histórico de Martín, fue un momento de intenso intercambio musical entre naciones que antes parecían estar muy apartadas unas de otras. También fue un periodo caracterizado por la búsqueda de nuevas formas de expresión musical, lo cual también se vio reflejado en compositores mexicanos, como lo fue el caso de Julián Carrillo (1875-1965), quien lideró un movimiento experimental en este país, desarrollando un sistema de afinación microtonal llamado *sonido 13*.

A su vez, el siglo XX también fue caracterizado por el surgimiento de movimientos nacionalistas en todo el mundo. En los países latinoamericanos no fue la excepción. Este movimiento fue parecido al ocurrido en muchas regiones alejadas de las grandes ciudades de Europa, como Bohemia y Hungría, en donde buscaron retomar muchas características del folclor musical de su país en obras propias. Este fenómeno también ocurrió en compositores latinoamericanos como Heitor Villa-Lobos (1887-1959), músico brasileño que desarrolló un estilo muy personal basado en elementos nacionales, o como el argentino Alberto Ginastera (1916-1983), quien también fue conocido por su fuerte sentimiento nacionalista, pero también muy influenciado por los desarrollos musicales producidos en Europa después de la Segunda Guerra Mundial. Otro figura importante de este siglo fue Carlos Chávez (1899-1978), compositor mexicano acorde a las principales corrientes del modernismo musical internacional, interesado también en recuperar elementos de la música nacional.

En medio de tantas corrientes estilísticas tan diversas, nace esta obra en el año 2002, la cual no sigue ningún movimiento nacional particular, ni sigue una línea

experimental como la mayoría de los compositores contemporáneos, sino más bien, como toda la obra de Angulo, se remonta al impresionismo francés de finales del siglo XIX.

Al respecto, Grace Bach comenta:

“El impresionismo se caracterizó por romper las formas clásicas y tradicionales de la pintura –y luego de la música- y por dar a sus representaciones toques de irrealidad y fantasía. Lejos de romper con los cánones de lo bello, esa casualidad es acentuada elevando las obras de sus creadores a una dimensión *quasi* onírica. Con la adopción de este estilo por Maurice Ravel, el impresionismo se identifica como símbolo y expresión del arte francés y así se internacionaliza. El arte de Eduardo Angulo corre sin duda por estos cauces, solo que su fuente pertenece a otra geografía, el suelo mexicano de donde es oriundo. Alejado del romanticismo, pero no de la perfección técnica de los clásicos, el estilo impresionista de este compositor desborda pasión, color y belleza, y coloca a la música mexicana en un lugar de privilegio junto a los compositores de todos los tiempos”.³

4.3 La flauta en Sol

En esta obra Eduardo Angulo inserta la participación de la flauta en Sol al final del primer movimiento y en dos ocasiones del segundo movimiento. La Flauta Alto, también llamada Flauta en Sol (debido a que está afinada una cuarta justa debajo de la flauta en Do) fue desarrollada por el flautista y constructor de flautas alemán Theobald Boehm, por los años de 1854 ó 1855.

El propósito de Boehm al diseñar esta flauta fue crear un instrumento completamente diferente a la flauta en Do, con una cualidad sonora distinta, aún cuando hubiera notas que ambos instrumentos compartieran en su registro.

³Bach, Grace. “*Realismo Mágico*”, Miguel Ángel Villanueva. Vol. 1. CD, librito. México, D.F. Urtex t, 2006.

En su libro “*The Flute and Flute-Playing*”, Boehm escribe:

“La persistente necesidad de tonos más bajos, más fuertes y al mismo tiempo más sonoros no ha sido provista de manera satisfactoria, ni por la antigua “*flûte d’amour*”⁴ ni por la extensión en la pata de una flauta en Do, ya que las notas así obtenidas son débiles e inciertas, y sus combinaciones son difíciles e impracticables. Tenía que ser creado un instrumento completamente nuevo en la familia de las flautas, similar al clarinete tenor o al corno inglés”⁵

Boehm encontró la proporción precisa del tubo para asegurar las características del sonido arriba mencionadas, y reacomodó el mecanismo de llaves para que la digitación fuera la misma que en la flauta en Do, asegurando su fácil ejecución.

Theobald Boehm decía que este instrumento es muy adecuado para interpretar obras en el estilo cantado. Aseguraba además, que ningún cuarto sería muy amplio para esta flauta pues cuenta con una gran sonoridad. Al principio, Boehm había realizado un modelo de flauta que empezaba en la nota mi₃, pero debido a la dificultad de la construcción y de la digitación de las llaves decidió tomar como nota fundamental el Sol₃. Calculando las proporciones de la columna de aire, dio preferencia a los tonos más bajos, permitiendo que los mismos fueran certeros y sonoros, para que fuesen escuchados aún en un amplio salón.

El famoso constructor de flautas también menciona:

“Mi ideal de un tono, amplio, sonoro y poderoso, admitiendo cada gradación desde el *pianissimo* hasta *fortísimo*, se encuentra aún en mi flauta en Sol”⁶

⁴ Flauta transversa afinada en si bemol, desarrollada y utilizada en el siglo XVIII.

⁵ Böhm, Theobald. *The Flute and Flute-Playing. In acoustical, technical, and artistic aspects*. New York. Dover Publications, Inc. 1964. Pág. 119

⁶ *Idem*. Pág. 122

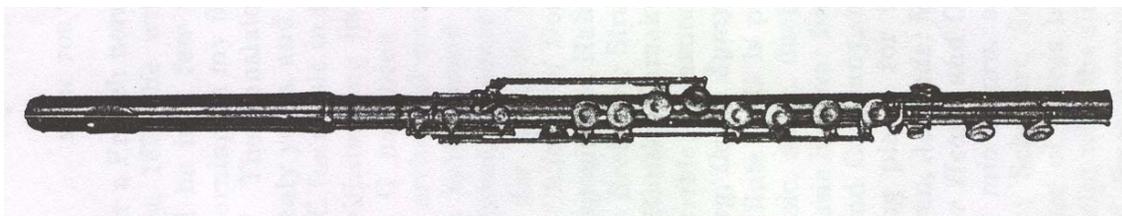
La embocadura en esta flauta debe ser un poco más relajada y ligeramente más ancha que la que se necesita para tocar la flauta en Do, esto debido a que la Flauta en Sol es casi 8 pulgadas más larga y porque el grano de la cabeza y el diámetro del tubo es más grande que el de la flauta en Do. La ejecución en la flauta en Sol es tan clara y precisa como en la flauta en Do, aunque naturalmente no es adecuada para ejecutar pasajes muy rápidos, dado el tamaño de las llaves. Su extensión de registro efectiva abarca del Sol₃ a Sol₆.

Mientras que las octavas más altas son las más fuertes en una flauta en Do, para las flautas grandes las octavas altas son las más débiles; sin embargo, en estas flautas también se puede adquirir un hermoso sonido en los registros agudos, encontrando el apropiado ángulo y una velocidad de aire un poco más lenta que en la flauta en Do, procurando evitar que suene el armónico y no la nota deseada.⁷

A pesar de sus cualidades sonoras la flauta en Sol no había sido frecuentemente utilizada. Sin embargo, compositores del siglo XX orquestaron algunas de sus obras con este instrumento, en partes de composiciones tales como *Daphnis y Chloe* de Ravel, en *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky, *Ballet Mlada* de Rimsky-Korsakov, en algunas óperas de Shostakovich, *Los planetas* de Gustav Holst, entre otras. Hoy en día cada vez más compositores escriben repertorio para este instrumento, con muy diversas instrumentaciones.

Según la opinión de su constructor, la flauta en Sol es conveniente para la interpretación de música de cámara, como solos, duetos, tríos, etc. También puede ser usada en arreglos de partituras para otros instrumentos, melodías para violín especialmente, puesto que la flauta en sol y el violín comienzan con la misma nota.

⁷ Louke, Phyllis Avidan. "Getting Started Playing Alto, Bass and Contrabass Flutes"
<http://palouke.home.comcast.net/~palouke/ArtBigFlutes.htm> (consultado el 15 de marzo de 2010).



Flauta Alto de Boehm y Mendler

Hoy en día esta flauta se puede encontrar con cabeza curva o recta.

4.4 Análisis de la obra

Esta obra fue encargada a Eduardo Angulo por el flautista mexicano Miguel Ángel Villanueva, quien comenta:

“...En uno de los numerosos recitales que presentamos esta excelente arpista (Janet Paulus) y yo, tocamos la Sonata para flauta, viola y arpa de Claude Debussy, entonces tuve la idea de encargarle a Eduardo una obra con esta instrumentación. ...Así fue como en julio de 2002 me entregó las *Cuatro Danzas Sibilinas*, obra cuyos movimientos representan a cuatro musas en diferentes etapas de la vida: la senectud, la madurez, la juventud y la niñez, respectivamente.”

El título de “sibilinas” proviene de una crítica alemana de la obra de Angulo “*Los pájaros*”, para guitarra y cuarteto de cuerdas. Uno de los movimientos de esta obra era un tributo a Mozart, una broma, jugando con el nombre de la Pequeña Serenata Nocturna. En la crítica se mencionaba a Angulo como alguien sibilino. Esta expresión se utiliza para referirse a cosas raras o fuera de época o de lugar; proviene del nombre *Sibil*, una profetisa muy famosa de la mitología griega a la cual nadie le entendía. Eduardo Angulo, lejos de molestarse por el comentario, le agradó e incluso lo utilizó como título de esta obra, pues es una composición totalmente fuera de época, con un carácter medieval, creado por el uso frecuente de escalas pentáfonas.

Angulo comenta que las *Danzas Sibilinas* es una obra muy personal, la cual refleja todo su bagaje musical que converge en la creación de un estilo musical muy propio y a mí parecer, único.

Acerca de la obra de Eduardo Angulo, Miguel Ángel Villanueva señala:

“...La exigencia técnica para la interpretación de sus obras (de Angulo) es comparable con la de Mozart en el sentido de que las dificultades, tanto de afinación como de coordinación y equilibrio, están escondidas detrás de una aparente claridad y transparencia.”⁸

Las *Danzas Sibilinas* no es una obra de contraste. Esta característica fue pensada muy a propósito por el compositor. Angulo menciona que la mayoría de sus composiciones sí son de gran contraste, pero en esta obra, como ejercicio, buscó escribir lo opuesto: cambios paulatinos y muy sutiles, de tal manera que entre cada danza no pareciera haber mucho contraste, sino al contrario, que cada movimiento llevara de la mano al oyente hacia el siguiente. Inclusive, comenta el compositor, pensó en llamarlas “siamesas”, pues comparten mucho material temático, el cual no es tan fácilmente identificable, pero es un elemento fundamental que da unidad a la obra.

El maestro Angulo también menciona que esta obra está pensada para ser bailada, cada movimiento con una bailarina en la etapa de la vida que representa cada danza.⁹

Primer movimiento: *Adagio*

Es de *tempo* lento y está escrito en compás de 2/4. Utiliza la flauta en Do en casi todo el movimiento, excepto en la reexposición final del tema, en donde utiliza la flauta en Sol en un *tempo* aún más lento. Como Miguel Ángel Villanueva comenta

⁸ Villanueva, Miguel Ángel. “*Realismo Mágico*”, Vol. 2. CD, librito. México, D.F. Urtext, 2007.

⁹ Entrevista realizada al Mtro. Eduardo Angulo. 5 de abril de 2010.

en el librito del disco compacto “*Realismo Mágico*”, estas danzas representan las cuatro etapas de la vida de una musa, iniciando con la última de estas etapas: la vejez. Por lo tanto, este movimiento es de un carácter lento y de melodías profundas en tonalidades menores. Podría pensarse que el uso al final de este movimiento de la flauta en Sol reafirma las características de un personaje en la vejez.

Este movimiento tiene una estructura A A’.

Parte A:

Compases	1-8	9-16	17-24	25-32	33-44	45-62				
Flauta		a’	a’’	b’	e	f	Acompañamiento de 	Material melódico descendente	Nota tenida	
Viola	a	cabeza de a’ y de b	a’’	b	b		Acompañamiento lento	e’	f’	
Arpa	Acompañamiento de 	Acordes arpegiados	Acompañamiento con el ritmo: P P P	Acompañamiento c	Acompañamiento c’	puente d	Acompañamiento de 	Acompañamiento de 	Tresillos	Puente

La parte A va del compás 1 al 60. La parte A inicia con la entrada del tema “a” en la viola, acompañado de notas largas en el arpa. Luego, el mismo tema es presentado casi de manera idéntica por la flauta y en seguida por la viola, a un tiempo de distancia, en canon. Después “a” se presenta una cuarta arriba por la viola y por la flauta un tiempo después, de nuevo en canon. Luego se presenta un

material melódico “b”, primero en la viola y después en la flauta, seguido por un puente, “d”, en el arpa. A continuación es presentado otro material melódico importante en este movimiento, “e”, primero en la flauta y después en la viola.



Viola

mp



Tema “a”



Tema “b”



mp

Tema “e”

Parte A':

Compases	62-70	71-78	79-86	87-92	93-107	108-120	121-128
Flauta		a'	a''	b	e', ,	g	a''' (flauta en Sol)
Viola		Cabeza de a' y de b''	a''	b	Puente d'	témolo mismo patrón rítmico que g con otras notas	Trémolo
Arpa	a	Puente Acordes arpegiados	Acompañamiento con el ritmo: PPP	Acompañamiento c'		Cadencia	Notas largas

La parte A' tiene casi la misma estructura que A, solo que en esta parte cambia la disposición de los instrumentos para cada exposición de los materiales melódicos, cambiando así el color de los mismos. Ahora, primero el tema es expuesto por el arpa, mientras que en "A" había sido la viola; luego el primer canon del tema es iniciado por la flauta y el segundo por la viola, mientras que en "A" había sido de manera contraria. Otro cambio en esta segunda parte es que el tema es presentado en Sol menor desde la primera exposición del mismo y en el segundo canon es presentado en Do menor. El material "b" es presentado por la flauta y luego el puente "d'" prepara la aparición de "e", material que se presenta una octava arriba en la flauta. Por lo tanto, en la parte A' ya no aparece el material "b" ni el "e" en la viola, comprimiendo el discurso. Después de la exposición de "e" en la flauta, esta última y la viola se unen y llegan a un punto climático, del cual descienden y dan paso al arpa, quien realizará una cadencia en los siguientes 13 compases. Para terminar y dar unidad al movimiento, la flauta en Sol presenta por última vez el tema "a" acompañada de notas largas en el arpa y la viola, con un *tempo meno mosso*, en la tonalidad de La b menor.

Segundo movimiento: *Andante maestoso*

Tiene un *tempo* lento pero de carácter majestuoso. La mayor parte del movimiento está escrita en compás de $\frac{3}{4}$, aunque en dos ocasiones intercala el compás de $\frac{3}{8}$. El inicio del movimiento y la parte media llevan flauta en Sol, en las partes más líricas, mientras el resto del movimiento lleva flauta en Do. Esta danza representa la etapa de la madurez de la musa. Contiene contrastes de pasajes líricos y otros muy enérgicos.

Este movimiento tiene una estructura A B.

Parte A:

Compases	1-8 $\frac{3}{4}$	9-16	17-24 Resoluto	25-34 Gracioso				35-48 $\frac{3}{8}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{8}$
Flauta	a (fl en Sol)	b Acompañamiento de tresillos Material melódico		a' (fl en Do)	e	e'	g	h	e''	i
Viola	Mat. Melódico distinto	c Melodía en armónicos Melodía en notas reales	Material rítmico y enérgico d	Material rítmico y enérgico d	Acompañamiento f	puente en dieciséisavos Acompañamiento f	Melodía distinta Acompañamiento de dieciséisavos	octavos cabeza de g octavos	Acompañamiento f	mismo patrón rítmico que la flauta
Arpa	tresillos	blancas con punto tresillos								

En esta primera parte la flauta en sol inicia exponiendo uno de los temas importantes de este movimiento, “a”, acompañada por una melodía en contrapunto por la viola y tresillos en el arpa. Luego la viola ejecuta un segundo tema, primero en armónicos y luego en notas reales, siendo acompañada con tresillos y otro material melódico en la flauta, y en el arpa por notas largas y luego tresillos. Estos

primeros compases son de un carácter ligero y cantado, contrastando súbitamente en el compás 17 con la indicación *Risoluto* y la entrada de un material rítmico y enérgico en la viola y el arpa, que continúa mientras la flauta reexpone “a”, pero esta vez sin la sutil sonoridad de la flauta en Sol, ahora con flauta en Do, y además haciendo uso de la técnica extendida del *frulato* en el registro agudo de la flauta, llenando de energía lo que anteriormente era una melodía muy suave. Después, con la indicación de *Gracioso*, entra el material melódico “e” en la flauta acompañada de un material rítmico en dieciseisavos por los otros dos elementos del trío, el cual contrasta en articulación con la sección anterior. Después de un pequeño puente a cargo de la viola y el arpa se reexpone este material “e” en la flauta pero ahora con doble articulación en cada nota, con el mismo acompañamiento por parte de la viola y el arpa. En seguida el material “g” en la flauta contrasta con toda la energía anterior, pues es un tema muy lírico, acompañado por otra melodía en contrapunto por parte de la viola y dieciseisavos en el arpa. Luego hay un cambio de compás a 3/8 para presentar un material más articulado, después del cual hay una presentación más de la cabeza de “e” en 3/4, para luego regresar al compás de 3/8.

Parte B

Compases	49-56 Risoluto 3/4	57-64	65-78 Amoroso	79-96				97-112 3/8		
Flauta	tresillos (fl en Sol)	c' Material melódico	j	k		n (fl en Do)	j'	tresillos	Acompañamiento de <i>frulato</i> en blancas con punto	h'
Viola	a	b' Tresillos en armónicos	Material melódico	trémolos en octavos	casí misma melodía que flauta	l		j'	k'	l octavos y trémolos Cabeza de h
Arpa	Material derivado de d'	Blancas con punto	tresillos			tresillos	Tresillos contra octavos	Octavos	Acordes arpegiados	octavos y acordes arpegiados

Esta parte inicia con la reexposición de “a” en la viola, pero ahora con acompañamiento enérgico del arpa que deriva del material “d”, el cual cambia de nuevo el carácter del tema. En seguida se reexponen los materiales “b” y “c”, pero ahora lo que fue expuesto por la flauta lo hace la viola, y viceversa, ahora haciendo uso de nuevo de la flauta en Sol. Luego, con la indicación *Amoroso* se presentan nuevos materiales melódicos a cargo de la flauta en Sol con acompañamiento de tresillos en el arpa y trémolos en corcheas en la viola. Después de un silencio en los tres instrumentos, en el compás 79 la viola realiza una melodía en la que, compases después, se inserta la flauta en Do, subiendo ambos instrumentos a un punto climático después del cual reexponen en canon el material “j”. Luego la viola expone el material “k” variado, acompañado por tresillos en la flauta y octavos en el arpa para luego llegar a dos pulsos de silencio total, el cual es interrumpido por otra melodía en la viola acompañada de notas largas en la flauta y el arpa. En seguida, el material “h” en 3/8 es reexpuesto de manera variada, después del cual la viola juega con la cabeza del mismo material acompañada de una nota larga en la flauta y acordes arpegiados en el arpa, concluyendo así el segundo movimiento.



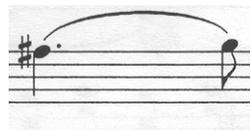
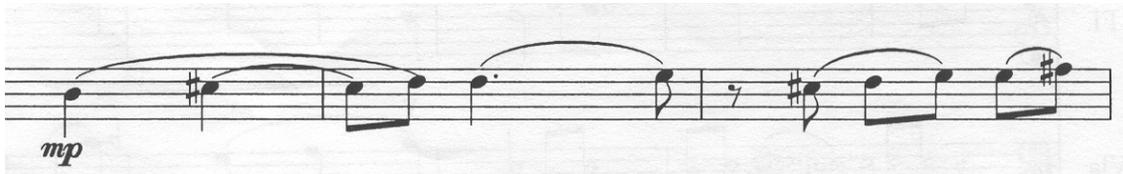
Tema “a”



Material “e”



Material "j"



Material "k"

Tercer movimiento: *Allegretto scherzando*

Allegretto es una indicación de *tempo* más lenta que el *allegro* pero más rápida que el *andante* y *scherzando*, quiere decir jugando, o bromeando, lo que remite a un tempo muy ágil, que pueda representar la siguiente etapa de la musa: la juventud. Este movimiento está escrito en compás de 6/8, y tiene una estructura A B.

Parte A:

Compases	1-16		17 -31			31-45 Enérgico	46-78 Grandioso			79-90				
Flauta		a	b		a	a'	Material melódico con mismo patrón rítmico en ambos instr.	Juego rítmico con re como nota pedal en las tres voces	c	c'	d		b'	e
Viola	a	octavos con saltos de octava	Octavos	a	a	octavos			Melodía con trémolos	Octavos			e'	

Arpa	Octavos		Octavos			octavos	c'	cola de c'	octavos			
------	---------	--	---------	--	--	---------	----	------------	---------	--	--	--

La parte A comienza exponiendo el material melódico “a” en la viola, siendo expuesto por la flauta inmediatamente después. Después aparece el material “b”, motivo en octavos con *staccato* que será muy recurrente a lo largo del movimiento. En seguida la viola vuelve a reexponer “a” seguida por la flauta un compás después, en canon, para después unirse ambos instrumentos en un mismo patrón rítmico el cual va descendiendo en su registro hasta llegar a un Re grave. Aquí aparece la indicación “Enérgico”, donde los tres instrumentos hacen un juego rítmico con la nota Re y algunas escalas por grados conjuntos, cada quien de manera distinta, lo que crea una gran energía y movimiento en esta sección. Todo este movimiento desemboca en la presentación de “c” en la flauta (con la indicación de *Grandioso*) con acompañamiento de octavos en la viola y el arpa. Después una melodía derivada de c se presenta con energía en el registro agudo de la flauta y en el arpa, después de la cual poco a poco va bajando la intensidad, el arpa presenta en dos ocasiones la parte final de c’, la viola ya no está presente y la flauta hace pequeños motivos en octavas en el registro grave. Después la viola realiza una melodía en cuartos con trémolo acompañada por octavos en el arpa, para luego reexponer el material “b”.

Parte B:

Compases	91-102	103-118				119-142					
Flauta	motivos ascendentes	dieciseisavos descendentes		melodía ascendente en dieciseisavos	movimiento ascendente en dieciseisavos	motivo melódico en agudo y grave	motivo ascendente que llega a la parte climática de la obra	La melodía va bajando de registro	Motivo en contrapunto:	notas largas	motivo melódico en agudo y grave
Viola	octavos	dieciseisavos ascendentes		octavos		octavos	melodía ascendente	tresillos de dieciseisavos			octavos

Arpa		octavos	octavos y acordes			Acordes en cuartos con punto	Melodía octavada		
------	--	---------	----------------------	--	--	---------------------------------	---------------------	--	--

(continuación)

Compases	143-159		160-165		
Flauta	c	c'	a'	nota tenida	
Viola	octavos	octavos		a''	nota tenida con trémolo
Arpa		c'			Arpeggios de sol menor

En la parte B aparecen varios motivos rítmicos repetitivos que poco a poco van subiendo la tensión del movimiento, la mayor parte de las veces la flauta y la viola los hacen juntas. El arpa tiene una melodía importante y de gran dificultad técnica a partir del compás 127, la cual desemboca en una segunda presentación de motivos que se presentan en el registro medio y en el grave en la voz de la flauta. Después de un pequeño puente entre los tres instrumentos se presenta una vez mas el material melódico “c”, después del cual viene el c', igualmente por parte de la flauta y del arpa. Después la flauta retoma el material “a” y la viola inmediatamente después también, pero en trémolos, después de los cuales se queda en una nota tenida en trémolos mientras el arpa termina el movimiento con arpeggios de Sol menor.

Musical notation for Material "a". It consists of a single staff with a treble clef, a 6/8 time signature, and a dynamic marking of *mf*. The melody features a series of eighth notes with slurs, starting on a low register and moving upwards. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355

Cuarto movimiento: *Allegro giusto*

Allegro es un *tempo* rápido, y *giusto*, significa justo o exacto, por lo que este movimiento debe tener un tempo rápido y preciso. Esta última danza representa la niñez de la musa, por lo cual, es de un carácter alegre y festivo. La mayor parte del movimiento se encuentra en el registro agudo de la flauta y juega frecuentemente con los saltos de octavas, estos son algunos recursos que utiliza para caracterizar en sonidos a la niña musa. Tal vez Angulo decidió representar estas cuatro etapas de la vida de manera invertida para poder terminar la obra con un movimiento alegre y enérgico.

Parte A:

Compases	1-32					33-57			
Flauta	a	a'	cabezas de a	b	Puente rítmico en octavas	Cabeza de a	c	b	juego rítmico con saltos de octavas
Viola	Acompañamiento de octavas		melodía descendente			Acompañamiento	d	Octavos	
Arpa			de la viola	Melodía descendente con ritmo inverso a la	cada acorde	ritmo de tres octavas y negra con punto en	Acompañamiento con		Octavos

Este movimiento comienza con la exposición del tema “a” por la flauta que es repetido inmediatamente después una segunda mayor arriba. Luego la flauta realiza un movimiento descendente utilizando el material de la cabeza de “a”, para

luego volver a subir en registro por medio del material “b”, seguido por un puente conformado por la cola de “a” varias veces.

Después se presentan los 4 primeros compases de “a” de manera exacta para luego en el compás 37 exponer el material melódico “d” a cargo de la viola acompañada por tresillos en el arpa y motivos rítmicos en la flauta. Después es nuevamente presentado el material “b” y un puente, igualmente conformado por la cola de “a” varias veces una quinta arriba, terminando con una cadencia a Mi Mayor.

Parte B:

Compases	58-74		75-170												
Flauta		e'	f	Melodía ascendente	g	h	octavos con saltos de octavas	b''	Puente	i	cabeza de i'	d'	b	Puente	
Viola	Cuartos con trémolos	Melodía distinta una tercera	Melodía derivada de la estructura de una tercera		a'			Cabeza de a''					d'		
Arpa	e	Acordes blancas con punto en	Tresillos					Acompañamiento de cabeza de a					Tresillos		

Después el arpa presenta el material melódico “e” acompañado de cuartos con trémolos en la viola. En seguida, la flauta expone otro material melódico derivado de “e”, mientras la viola realiza una melodía descendente, la cual es el esqueleto de la siguiente melodía expuesta por la flauta, acompañada de este mismo esqueleto melódico en la viola una tercera arriba, mientras el arpa realiza tresillos ascendentes. Luego se presenta un pequeño puente con notas largas en el arpa y la viola, mientras la flauta baja y sube con valores de cuartos, dirigiéndose a exponer una melodía muy suave, la cual a partir del compás 94 va subiendo de

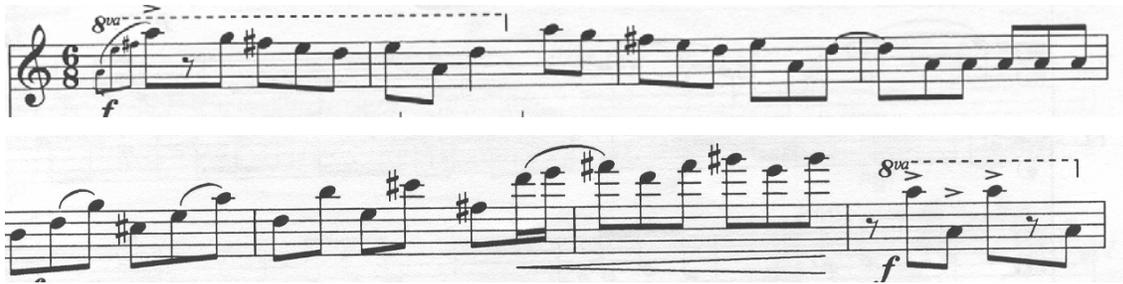
intensidad gradualmente, para llegar al compás 97 a la reexposición de “a” pero ahora a cargo de la viola.

Una melodía misteriosa y juguetona en *staccato* aparece en la flauta, acompañada por corcheas en los pulsos fuertes en el arpa y la viola. Esta melodía se vuelve a repetir con diferente final en los siguientes compases. Una última aparición de la cabeza de esta melodía con diferente final da paso a una nueva exposición del material “d”, primero por la flauta y después por la viola, en canon. Luego “b” vuelve a aparecer de manera exacta, con el mismo puente de finales de “a”, para dar paso a la parte A’.

Parte A’:

Compases	171-198					199-227					
Flauta	a	a'	cabeza de a	b	Octavos	Puente rítmico en octavos	Cabeza de a	Cabeza de a'	k	Cabeza de a	escala ascendente en dieciséisavos
Viola	Acompañamiento de octavos		motivos descendente en octavos y cuartos con cuartos	Octavos	Trino en nota larga		Octavos	Cabeza de a' (una tercera abajo)	Octavos		
Arpa					melodía "j"			melodía "j"	octavos		

En esta parte los primeros 28 compases de A son reexpuestos de manera idéntica, para luego presentar un juego rítmico con la cola de “a” y con la cabeza del mismo material, subiendo de intensidad poco a poco, lo cual concluye con una escala ascendente en octavos con doble articulación en la flauta y en la viola (k), acompañados también por octavos en el arpa, terminando la pieza en la tonalidad de Re Mayor.



Tema "a"

4.5 Aportaciones técnicas e interpretativas

Uno de los principales retos en la ejecución de esta obra es el trabajo de ensamble. La mayor parte del tiempo el arpa tiene el valor rítmico más pequeño por lo que va marcando el pulso en cada compás, así que es una muy buena guía para los otros dos miembros del trío.

En muchas ocasiones la viola y la flauta realizan las mismas figuras rítmicas juntas, la mayoría de las veces pasajes rápidos de considerable dificultad técnica, por lo que en el trabajo de ensamble este es un punto a trabajar con detalle entre ambos instrumentos.

También es de especial atención la afinación de la flauta en los pasajes agudos, sobre todo cuando realiza melodías junto con otro instrumento, por ejemplo, en el tercer movimiento cuando realiza el material c' con el arpa.

En esta obra se explotan diversos aspectos de la ejecución flautística: pasajes de considerable complejidad en cuanto a coordinación digital (sobre todo en el tercer y cuarto movimiento), ejecución de una amplia gama de matices que van desde el *pp* hasta el *ff*, algunos de los cuales son de difícil ejecución por el registro en el que están colocados (como en el caso del primer movimiento, un *pianissimo* en el registro agudo), apoyaturas ágiles en el registro agudo, pasajes con doble articulación, el uso de la flauta en Sol y la técnica extendida del *frulato* y la

constancia en el flujo de la columna de aire sobre todo para la ejecución de melodías largas y expresivas, entre otros aspectos.

Como su autor lo explica, esta obra no tiene grandes contrastes entre un movimiento y otro, sin embargo, parte fundamental de la interpretación de los mismos es recordar la etapa de la vida que cada uno representa, de tal manera que entre el primer movimiento y el cuarto si haya un cambio de carácter bastante marcado. También es apropiado recordar que son danzas, que fueron pensadas para tocarse junto a bailarinas; esta imagen puede ayudar a que los 4 movimientos tengan una interpretación más dinámica, inclusive aquel que representa la senectud.

Bibliografía

Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. New York. W.W. Norton. (c1949).

Basso, Alberto. *Historia de la Música. La época de Bach y Haendel*. Trad. de Verónica y Beatriz Morla. Madrid. Turner Libros, S.A. (c1999).

Boëhm, Theobald. *The Flute and Flute-Playing. In acoustical, technical, and artistic aspects*. New York. Dover Publications, Inc. 1964.

Green M., Douglass. Holt, Rinehart and Winston Inc. *Form in tonal Music. An Introduction to Analisis*. New York. Chicago. San Francisco. Toronto. London.

Hansell, Sven. "Hasse, Johann Adolf" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres. McMillan Publishers Ltd., 2001. Vol. 11.

Hartz, Daniel/Brown, Bruce Alan. "Galant" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres. McMillan Publishers Ltd., 2001. Vol. 9.

Hartz, Daniel/Brown, Bruce Alan. "Empfindsamkeit". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres. McMillan Publishers Ltd., 2001. Vol. 8.

Hotteterre, Jacques-Martin. *Principles of the flute, recorder and oboe*. New York. Dover Publications, Inc. 1968.

Hutchings, Arthur. "Concerto" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres. McMillan Publishers Ltd., 2001. vol.3.

- Kremer, Joachim.. "Kantor" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres. McMillan Publishers Ltd., 2001. Vol. 13.
- Leisinger, Ulrich. "Bach, Carl Philipp Emanuel". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres. McMillan Publishers Ltd., 2001. Vol 2.
- Morgan, P. Robert. *La música del Siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid, 1994.
- Powell, Ardal. "Traverso". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres. McMillan Publishers Ltd., 2001. vol.25.
- Quantz, Johann Joachim. *On playing the flute*. Boston. Northeastern University Press. Segunda edición. 2001.
- Rink, John. "Sonata" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres. McMillan Publishers Ltd., 2001. Vol. 23.
- Sheptak, Miroslava. *Diccionario de términos musicales*. México, D.F. Universidad Nacional Autónoma de México. 2007.
- Smaczny, Jan. "Martinů, Bohuslav" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres. McMillan Publishers Ltd., 2001. Vol. 15.
- Toff, Nancy. *The Flute Book. A complete Guide for Students and Performers*. Oxford University Press. Segunda edición. 1996.
- Tyrrell, John. "Furiant" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres. McMillan Publishers Ltd., 2001. Vol. 9.
- Veilhan, J. C. *Les règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque*. Ed. Leduc, 1997.

Zohn, Steven. "Telemann, Georg Philipp". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres. McMillan Publishers Ltd., 2001. vol. 25.

Tesis

Rivera, Liliana Rosario. *Variaciones sobre un tema de Rossini (H290), compuestas por Bohuslav Martinů*. Tesis de licenciatura (Licenciado concertista con dominio en violonchelo). México, D.F. Escuela de música vida y movimiento, conjunto cultural Ollín Yoliztli. 2009.

Revistas

Miller, Leta E. C. P. E. *Bach's Sonatas for Solo Flute*. *The Journal of Musicology*, Vol. 11, No. 2 (Verano, 1993).

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

Discos compactos

Nováková, Clara. *20^o Century Czech Music for Flute*. CD, librito. República Checa. LH Promition. 2006

Villanueva, Miguel Ángel. "Realismo Mágico", Vol. 1. CD, librito. México, D.F. Urtext, 2006.

Villanueva, Miguel Ángel. "Realismo Mágico", Vol. 2. CD, librito. México, D.F. Urtext, 2007.

Entrevistas

Entrevista al compositor Eduardo Angulo. Realizada el día 5 de abril de 2010.

Medios electrónicos

Louke, Phyllis Avidan. "*Getting Started Playing Alto, Bass and Contrabass Flutes*" <http://palouke.home.comcast.net/~palouke/ArtBigFlutes.htm> (consultado el 15 de marzo de 2010).

"Whippoorwill", en Encyclopedia Britannica 2010. Enciclopedia Británica en línea: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/641877/whippoorwill> (consultado el 1 de marzo de 2010)

Autor (ND) <http://www.flutehistory.com>

Anexo 1: Notas al programa de mano

Concierto para flauta, violines y bajo continuo en Sol Mayor

Se asume que este Concierto fue escrito por el prolífico compositor alemán Georg Philipp Telemann (Magdeburgo, 1681 – Hamburgo, 1767), aunque no se ha podido corroborar su autenticidad y es atribuido también a Johann Adolf Hasse (1699 – 1783), tenor y compositor ampliamente reconocido en su época por sus composiciones de ópera seria, y en sus trabajos instrumentales por sus obras para flauta.

En el barroco era común encontrar obras para flauta en las tonalidades de Re Mayor o Sol Mayor y sus relativos menores, debido a que eran las tonalidades más fáciles de tocar en el traverso barroco, como es el caso de este Concierto en Sol Mayor.

En esta época existían en general tres tipos de concierto: *concerto grosso*, concierto de grupo y concierto solista, siendo este último el que con el paso del tiempo fue ganando mayor terreno, encaminándose paulatinamente hacia el virtuosismo solista.

En el caso de que esta obra hubiera sido compuesta por Telemann, probablemente corresponde al periodo comprendido entre los años de 1716 a 1725, mientras trabajaba en Frankfurt y Hamburgo. Se podría pensar que los conciertos escritos en este periodo estaban destinados a ser tocados en los *Collegium Musicum*, ya que en esta época de la vida de Telemann su actividad organizando y dirigiendo estas agrupaciones musicales fue muy constante. Debido a las actividades de los *Collegium Musicum* en Europa a finales del siglo XVIII se desarrolló un fenómeno en el que la música poco a poco fue saliendo de un plano privado y sectorial a uno público y social.

Sonata en la menor para flauta sola

Esta sonata fue escrita por Carl Philipp Emanuel Bach (Weimar, 1714 – Hamburgo, 1788), hijo de Johann Sebastian Bach. Compositor, clavecinista y uno de los máximos representantes del *Empfindsamer Stil* o “estilo del sentimentalismo” en Alemania.

Carl Philipp Emanuel escribió un gran número de obras para flauta transversa, debido a que desde el año de 1740 trabajó como clavecinista del rey Federico II

de Prusia, monarca amante de la música y flautista, a quien seguramente Carl Philipp dedicó muchas de sus obras para este instrumento.

Carl Philipp Emanuel escribió 18 sonatas para flauta, de las cuales solo una es para flauta sola, la sonata en La menor, mientras que el resto son para flauta y bajo continuo. Esta sonata tiene 3 movimientos: *Poco Adagio*, *Allegro*, *Allegro*. Esta disposición, dejando los dos *allegro* juntos al final, era poco usual en esta época, pero característica de las obras para flauta de Carl Philipp Emanuel en la década de 1740.

Una característica importante de esta obra es que, aunque es una obra para un solo instrumento melódico, tiene al menos dos voces entrelazadas en su discurso, jugando el papel de bajo y de instrumento melódico al mismo tiempo. Otra característica relevante es que contiene indicaciones de dinámica y de fraseo muy precisas, algo que no era común en la escritura de la época, ya que se le dejaba esta libertad interpretativa al ejecutante, quien con su dominio del estilo musical de la época podía inferir esas acotaciones; en este caso, estas indicaciones son una ayuda para el intérprete para comprender el “afecto” preciso que el compositor quería plasmar.

Sonata para flauta y piano

Fue escrita por el compositor checo Bohuslav Martinů (Policka, 1890 – Suiza, 1959) mientras vivía en Estados Unidos, en el año de 1945 en Cape Cod, cerca de Boston, Massachussets. Esta primera y única sonata para flauta y piano de Martinů fue dedicada a Georges Laurent, quien fuera el flautista principal de la Orquesta Sinfónica de Boston en aquel entonces.

Debido al constante aislamiento durante su vida, Martinů pudo crear un estilo muy personal, respondiendo a las nuevas ideas pero nunca siendo parte de una corriente en particular. Así, retomaba algunas ideas características del clasicismo, como en el caso de esta sonata usando la estructura ternaria A B A' en sus tres movimientos, por lo que podría catalogársele dentro de la corriente del neoclasicismo, pero también respondía al creciente fenómeno nacionalista que se desarrolló en el siglo XX, pues como su compatriota Leos Janáček, incluyó en sus obras muchos elementos musicales propios de la música tradicional checa. En el caso de esta obra, utilizó frecuentemente ritmos dancísticos sincopados inspirados en las danzas folclóricas de su país natal. Además, Martinů también mostró influencias del impresionismo musical, corriente en la que el color de las armonías, la textura, la resonancia y los matices del sonido adquirieron una destacada importancia.

En esta sonata la parte del piano va más allá de ser un mero acompañamiento, teniendo inclusive un papel solista muy destacado en los tres movimientos. Al parecer de la flautista Clara Nováková, en esta sonata “el sonido casi orquestal que proviene del piano es tan fuerte que la flauta tiene que encontrarse con él con intensidad, a veces con ligereza, y otras solo flotar sobre esta exuberante secuencia de música”.

Cuatro Danzas Sibilinas (para flauta, viola y arpa)

Esta obra es del compositor y violinista mexicano Eduardo Angulo (1954). La composición de las *Cuatro Danzas Sibilinas* fue producto de un encargo del flautista mexicano Miguel Ángel Villanueva, a quien le fue entregada la obra en julio de 2002.

El título de “sibilinas” proviene de una crítica alemana a la obra de Angulo “*Los pájaros*”, para guitarra y cuarteto de cuerdas. En la crítica se mencionaba a Angulo como alguien sibilino. Esta expresión se utiliza para referirse a cosas raras o fuera de época o de lugar; proviene del nombre *Sibil*, una profetisa muy famosa de la mitología griega a la cual nadie le entendía. A Eduardo Angulo, lejos de molestarle el comentario, le agradó e incluso utilizó esta expresión como título de esta obra, pues es una composición fuera de época, con un carácter medieval.

Cada uno de los movimientos de esta obra representan a cuatro musas en diferentes etapas de la vida: la senectud, la madurez, la juventud y la niñez, respectivamente.

Las *Danzas Sibilinas* no es una obra de contrastes. Esta característica fue pensada muy a propósito por el compositor. En esta obra, como ejercicio, Eduardo Angulo buscó escribir cambios paulatinos y muy sutiles, en donde cada movimiento llevara de la mano al oyente hacia el siguiente, inclusive compartiendo material temático.