



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN

NOTAS AL PROGRAMA

Que para obtener el título de:

Licenciada Instrumentista en Flauta transversa

PRESENTA:

Susana Cruz Martínez



Asesores:

Recital público: Prof. Horacio Puchet Canepa

Notas al programa: Dr. Felipe Ramírez Gil

México, D.F

Septiembre del 2011



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.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios por su gran fidelidad en mi vida. Lo que soy se lo debo a Él, que me dio la gracia de poder terminar aquello que veía imposible.

A mis padres, que me brindaron su apoyo incondicional.

A mis hermanos Adolfo, Lucía y Juan: ¡gracias por su paciencia!

A mi iglesia Tierra Prometida, porque sin su cobertura y apoyo no hubiera emprendido éste sueño.

¡Gracias por creer en mí!

A todos mis amigos del ministerio de alabanza, que han sido como mi familia.

Al pastor Aurelio, que aunque ya no está con nosotros, compartió en mí su visión para formar buenos músicos y adoradores.

Gracias Moisés y Cristina, por encauzarme y animarme.

A ustedes pastor Roberto Stevenson y hermana Bani, por estar al pendiente de mí.

¡Son una bendición para mi vida!

A todos mis profesores de la Escuela Nacional de Música, quienes sembraron en mí la semilla del conocimiento:

Gracias a la maestra Violeta Cantú, el ángel que Dios envió.

Al maestro Miguel Ángel Villanueva, quien me enseñó la importancia de desarrollar un carácter firme.

Al maestro Rubén Islas, una gran persona.

Y en especial a mi maestro Horacio Puchet por impartirme sus conocimientos, e invertir horas de trabajo en mi persona.

¡Mi reconocimiento a cada uno de ustedes!

PROGRAMA

Sonata en Mi menor BWV1034
Para flauta y continuo

J. S. Bach
(1685-1750)

Adagio ma non tanto 3´

Allegro 3´

Andante 4´

Allegro 4´

Concierto en Sol mayor K. 313
Para flauta y orquesta

W. A. Mozart
(1756-1791)

Allegro maestoso 10´

Adagio non troppo 10´

Rondo Tempo di Menuetto 9´

Sonata en Mi menor Op. 167 'Ondina'
Para flauta y piano

Carl Reinecke
(1824-1910)

Allegro 6´

Intermezzo. Allegro vivace 4´

Andante 4´

Finale. Allegro molto agitato ed appassionato 6´

Canto del alba
Para flauta amplificada 7´

Mario Lavista
(1943)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. Sonata en Mi menor BWV1034	J. S. Bach (1685-1750)
1.1 Contexto histórico.....	6
1.2 Aspectos biográficos.....	10
1.3 Análisis de la obra.....	15
1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.....	20
2. Concierto en Sol mayor K. 313	W. A. Mozart (1756-1791)
2.1 Contexto histórico.....	22
2.2 Aspectos biográficos.....	26
2.3 Análisis de la obra.....	31
2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.....	36
3. Sonata en Mi menor Op. 167 'Ondina'	Carl Reinecke (1824-1910)
3.1 Contexto histórico.....	38
3.2 Aspectos biográficos.....	43
3.3 Análisis de la obra.....	45
3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.....	51
4. Canto del alba	Mario Lavista (1943)
4.1 Contexto histórico.....	53
4.2 Aspectos biográficos.....	58
4.3 Análisis de la obra.....	60
4.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.....	63
Conclusiones.....	64
Bibliografía.....	65
Anexos	



1. JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685-1750)

Sonata en Mi menor BWV 1034

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO.

El barroco fue un periodo de la historia en la cultura occidental que produjo obras en el campo de la literatura, escultura, pintura, arquitectura, danza y música. Abarca desde el año 1600 hasta el año 1750 aproximadamente.¹ Se suele situar entre el Renacimiento y el Neoclásico.

La palabra barroco proviene de la palabra portuguesa "barroco" (en español "barrueco"), que significa "perla de forma irregular", o "joya falsa".² Una palabra antigua similar, "*barlocco*" o "brillococo", es usada en el dialecto romano con el mismo sentido. También se le llama "barrococo". Otra interpretación lo deriva del sustantivo "*Baroco*", usado en tono sarcástico y polémico para indicar un modo de razonar artificioso y pedante. En ambos casos el término expresa el concepto de confuso e impuro, de capricho y de extravagancia de pensamiento.

En 1768, Jean-Jacques Rousseau escribía en su "*Dictionnaire de musique*" la definición de música barroca: "aquella en la cual la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es áspera y poco natural, la entonación difícil y el movimiento insistente".³

El barroco se suele dividir en:

1600-1625 Transición y barroco temprano.

1625-1675 Alto Barroco.

1675-1780 Barroco tardío y Rococó. La obra de Bach se desarrollará en éste último período.

A continuación hablaremos de la influencia del barroco en las artes.

SOCIEDAD

Los grupos sociales más importantes de esta época fueron la nobleza, la burguesía y el campesinado. Durante este siglo los trabajadores se enfrentaron a las dificultades de la peste, hambruna y guerra.

Las frecuentes cacerías de brujas y los consiguientes juicios fueron reflejo de un miedo penetrante que predominó en la época. No obstante la creencia en la magia popular comenzó a desaparecer a medida que más individuos aprendieron a leer.

Se reconocieron los derechos de propiedad de las mujeres, lo cual ayudó a mejorar la situación económica en general. Se recurrió a la ley para reafirmar los derechos sociales y las tradiciones.⁴

ECONOMÍA

Europa Occidental había disfrutado durante el siglo XVI de una relativa y prolongada prosperidad económica, basada en el desarrollo de un capitalismo de carácter comercial. Entre tanto, la agricultura europea apenas evolucionó, ya que su forma de producción continuó siendo de signo feudal, lo que hacía entrar en contradicción a ambos sistemas económicos. Dicha contradicción se agrava en el transcurso del siglo XVII, originando retrocesos en las actividades económicas con

¹ **Randel Don, Michael.** *Diccionario Harvard de Música.* México : Diana, 1997. Pág. 57

² **Urtubey Suárez, Paola.** *Historia de la música.* s.l. : claridad.

³ **Urtubey**

⁴ **Winks W, Robin.** *Historia de la civilización de 1648 al presente.* México : Adison Wesley Logman de México S.A de C.V, novena edición en el 2000, Pág.335.

respecto al periodo anterior, subidas de precios, periodos de hambre y epidemias que asolaron a la población. Por lo tanto, el siglo XVII se convierte en una época de crisis y recesión económica.⁵

Los cambios y tensiones económicas de la época favorecen el surgimiento de la teoría mercantilista: dicha teoría sostiene que la riqueza de las naciones reside en la cantidad de oro y plata que acumulen. Siguiendo esta idea, los estados se afanan en gastar poco en importaciones y en promover mucho las exportaciones, con lo que se establece el comercio como medio principal del enriquecimiento de un país. Por mencionar algunos destacados mercantilistas: el francés Colbert (ministro de Luis XIV de Francia), el inglés Mun y los españoles Tomás de Mercado, Moncada y Ustáriz.⁶

El siglo XVII fue para España un período de grave crisis política, militar, económica y social que terminó por convertir el Imperio Español en una potencia de segundo rango dentro de Europa.

Durante todo el siglo XVII, el trabajador, ya fuese rural o urbano, sufrió repetidas crisis en la lucha por sobrevivir, con un descenso general que comenzó a manifestarse al inicio de 1619 y una franca declinación después de 1680.⁷

LA PINTURA

El pintor barroco plasma la realidad tal y como la ve, con sus límites imprecisos, sus formas que salen y entran, los objetos de primer plano intrascendentes, los escorzos, las posturas violentas, y las composiciones diagonales que dan a la obra gran dinamismo.

Se acude a temas religiosos, al retrato (tanto el individual como el de grupo), pasajes mitológicos (aparecen frecuentes desnudos), escenas de la vida cotidiana, sucesos históricos y surge como tema nuevo el bodegón. No se entiende la pintura barroca sin hacer referencia a dos estéticas diferentes: el tenebrismo y el eclecticismo.

El tenebrismo consiste en el choque violento de la luz contra la sombra. El fondo queda en penumbra o desaparece, mientras que la escena queda en primer plano. El eclecticismo trata de salvar el gusto clásico dentro de la nueva norma. Se trata de una estética decorativa efectista y teatral.

El sistema de contrastes es una de las formas más importantes de que se vale el Barroco para dar un sentido de dramatismo, expresión que en la pintura se refleja con la técnica del claroscuro, de contraposición entre luces y sombras.

El principal artista de la pintura barroca tenebrista es Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) o Francisco de Zurbarán (1598-1664). La ley de los contrastes es fundamental y uno de los pilares sobre los que estéticamente se construyen todas las formas artísticas barrocas, lo mismo las religiosas que profanas, las instrumentales o corales.⁸

⁵ **Gómez Navarro, José L. M., González Cálbet, Teresa, López Facal, Ramón.** *Historia Universal.* México : Addison Wesley Longman de México S.A de C.V. 1998. Pág.37

⁶ **Idem.** Pág.38

⁷ **Winks, Robin W.** *Historia de la civilización de 1648 al presente.* México : Addison Wesley Longman de México S.A de C.V. Novena edición en el 2000. Pág.329

⁸ **Casares Rodicio, Emilio.** *La música en el barroco.* 1977 : Sección de Arte- Musicología, Oviedo, España, 1977. Pág.28

Hay un interés persuasivo de la iglesia católica que determinará la principal cualidad de la pintura barroca: su vinculación a la realidad, con la consigna de ganar a los fieles a través de la emoción.

ARQUITECTURA

Es definida por exageración a la ornamentación y monumentalidad. La arquitectura religiosa se caracteriza por los edificios de plantas ovales, alternancia de espacios cóncavos y convexos para lograr un gran efecto de luz y sombra (efecto escénico, teatral); espacios dinámicos con tendencia al infinito (espejos, arquitecturas fingidas, espacios celestes en las bóvedas).

Destaca Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), arquitecto y pintor italiano destacado del Barroco. Con obras como *La plaza de San Pedro*, situada en la Ciudad del Vaticano.

Castillos e iglesias eran proyectados de tal manera que deberían contribuir a lograr el efecto de un mundo artificial y fantástico. Ciudades enteras eran empleadas como escenarios, extensiones de terrenos se convertían en jardines, arroyos en cascadas; se les da a los artistas rienda suelta para hacer planos siguiendo su sentir, y para trasladar sus más insólitas visiones a la piedra y al estuco dorado.⁹ Las fachadas adquieren mayor importancia, pues en ellas se suelen volcar las ideas decorativas mediante numerosas cornisas y columnas griegas, romanas y salomónicas.

El arquitecto Francisco Borromini (1599-1667), gracias a su carácter apasionado refleja en sus obras gran dinamismo, creando conjuntos con grandes efectos lumínicos y espaciales. Su obra maestra la inicia en 1640, *La iglesia de San Carlo alle quattro fontane*, de planta elíptica, con capillas radiales y cubierta con cúpula con casetones y ojos de buey. Su fachada de planta ondulada es característica del Barroco.

Durante la primera mitad del siglo XVII, el proceso de ir acumulando deslumbrantes y nuevas ideas, siguió avanzando en Italia, y hacia la mitad de este mismo siglo, el Barroco adquirió su total desenvolvimiento.¹⁰

MÚSICA

La formación educativa en Alemania, no consideraba a la música como una enseñanza complementaria y de adorno, sino que formaba parte del programa básico.¹¹ Por otra parte, Leibniz concedía a la música un fundamento matemático e intuitivo, símbolo de la armonía divina preestablecida.

La historia de la música identifica al Barroco como la “época del bajo continuo”. De esta manera, la nueva estructura que surge será, una melodía principal, un bajo que la sostiene y una armonía que rellena el espacio sonoro entre ambos. Es verdad que la idea de una melodía soportada por armonías no era algo totalmente nuevo. La novedad del Barroco es la importancia del bajo y la voz más alta, dado que los sonidos de relleno no son considerablemente valorados. Hay que recordar que, el sistema de notación de ese momento nos proporcionaba el bajo y la melodía. Este bajo se

⁹ Gombrich, E.H. *Historia del arte*. España : Ediciones Garriga, S.A. julio de 1975. Pág.368

¹⁰ *Ídem*. Pág.368

¹¹ Ruiz González, Nicolás. *Dos músicos geniales Bach y Beethoven*. Barcelona : Cervantes, 1952.

toca con clave, órgano, laúd, o arpa, normalmente reforzado por algún instrumento sostenedor como el violoncelo, el bajón o la viola baja.

El bajo continuo es así el camino a través del que la música polifónica; el contrapunto, camina hacia la homofonía, es decir el vehículo para pasar de una estructura musical melódico-lineal, a una armónica o vertical.

El bajo continuo juega un papel importantísimo, en el uso del ostinato y el “*quasi-ostinato*” que son una sucesión de golpes fuertes y débiles que como células actúan y se pueden ver en la música barroca, o con otras técnicas como el “*concitato*”, que consiste en la repetición de una nota, con sílabas que se suceden con la misma rapidez o simplemente con notas repetidas en la música exclusivamente instrumental.¹²

Para Raynor, uno de los principios fundamentales con que se construye la música barroca es el “contraste”.¹³ Este contraste actúa en múltiples direcciones: en *ritmo, tempo, medida, melodía* y sonido que actúa como algo fundamental dado que es uno de los medios básicos a través de los cuales la música barroca adquiere su fuerza “sensual” y “excitante”, capaz de encantar los sentidos y a través de la que se marca su diferenciación con la renacentista. Pero sobre todo, el contraste es una manera efectiva de desarrollar “un drama sin palabras”, es un tipo de música que surge al margen de la unión con letras, es decir puramente instrumental.¹⁴

Hay otros aspectos a destacar en la música barroca: la compleja decoración u ornamentación a base de trinos y adornos de que está rodeada y que se sirve para comunicar un aspecto de movilidad e inestabilidad. Las estructuras musicales que se desarrollaron fueron: la ópera, cantata, pasión, oratorio, suite, concierto y fuga.

Francisco Valls menciona que el gran invento del barroco fue la “melodía”. *Melodía soberana a la que los demás elementos de la música- voces, instrumentos, armonía- sirven de acompañamiento*¹⁵.

Pero no fue por mero accidente, sino por estilo propio y progreso en la técnica de ejecución, que la música barroca alcanzara la cima más alta entre finales del siglo XVI y mediados del XVIII, poco más o menos, con las fugas de Johann Sebastian Bach, en la coloratura específicamente instrumental de Christoph Gluck (1714-1787), en los ritmos contrapuntísticos de Antonio Vivaldi (1678-1741), en la riqueza sonora y tímbrica de Georg Haendel (1685-1759)¹⁶.

El Barroco se convirtió en la forma de expresión de un mundo contradictorio y cambiante; de la burguesía emergente y la nobleza cortesana, de la reforma protestante y la contrarreforma católica. Mientras en el sur europeo las artes visuales reforzaban el poder de la iglesia y el estado, en el norte protestante la música tuvo un auge importante¹⁷.

¹² Casares Rodicio, Emilio. *La música en el barroco*. 1977 : Sección de Arte- Musicología, Oviedo, España, 1977. Pág.38

¹³ Ídem. Pág.28

¹⁴ Ídem. Pág.36

¹⁵ Ídem. Pág.167

¹⁶ Artículo que vio la luz en la revista nº 0008 de *Sinfonía Virtual*. Escrito por Alfredo Canedo, Madrid (España), Julio del 2008.

¹⁷ Gómez Navarro, José L. M., González Cálbet, Teresa, López Facal, Ramón. *Historia Universal*. México : Addison Wesley Longman de México S.A de C.V. 1998. Pág.40

1.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

El tronco paterno de esta familia se llamaba Veit Bach, panadero en Presburgo, en Hungría. El cual al declararse los conflictos religiosos del siglo XVI se vio obligado a emigrar a Turingia, donde esperaba encontrar paz y seguridad. Inculcó en sus hijos el gusto por la música, éstos a su vez a los propios, hasta que poco a poco, se formó una familia numerosa que en todas sus ramas no sólo era musicalmente dotada, sino que hicieron de la música su principal oficio y pronto tuvieron en sus manos la mayor parte de los puestos de chantres, organistas y músicos principales de las diversas regiones de Turingia.¹⁸ Es así como durante más de 200 años la familia Bach dio durante seis generaciones de buenos ejecutantes y compositores de importancia.

El padre de Johann Sebastian, fue Johann Ambrosius Bach, un talentoso violinista y trompetista en Eisenach; músico de la corte y del municipio en una ciudad con cerca de 6000 habitantes en Turingia. Johann Ambrosius tenía un hermano mellizo, Johann Christopher, músico de la corte y del municipio de la ciudad de Arnstadt, únicos en su género y los más notables entre sus conocidos.

Johann Sebastián Bach nace el 21 de Marzo de 1685, y cuando no había cumplido los 10 años, muere su padre, la mamá había muerto un año antes.¹⁹ Ante este terrible acontecimiento en la vida del compositor, encontrará refugio en su hermano mayor, Johann Christoph, organista en Ohrdruf de quién recibirá sus primeras enseñanzas en el clave.

Bach, exponente gigantesco alemán, piadoso, fiel practicante de la religión protestante, con una sólida doctrina clásica se interesaba vivamente por cuestiones teológicas; hablaba con bastante corrección el italiano y el francés.²⁰ Es conocido el hecho de que en las cubiertas de todas sus partituras manuscritas estaban escritas las tres letras iniciales S.D.G (Soli Deo Gloria).

Hay cuatro etapas importantes en la vida de Bach que describirán su laboriosa producción musical:²¹

PRIMERA ETAPA

Abarca la de sus años de juventud: incluyen actividades en Eisenach, su ciudad natal, y luego en Lüneburg, Weimar, Arnstadt y Mülhausen.

Comienza a producir sus corales para órgano y composiciones libres para el mismo instrumento. A ello deben de sumarse sus cantatas sagradas, algunas de las cuales fueron objeto de revisiones en su última etapa creadora.

Estuvo integrado en el colegio de San Miguel, como soprano. Su voz le ayudó a progresar, pero no ignorando que ésta es flor que se agota en breve, apenas llega el primer aviso y la voz de soprano

¹⁸ Epstein, Ernesto. *Bach, Pequeña antología biográfica*. Buenos Aires : Ricordi Americana.

¹⁹ Ruiz Gonzales, Nicolás. *Dos músicos geniales Bach y Beethoven*. Barcelona : Cervantes, 1952.

²⁰ Abbiati, Franco. *Historia de la Música*. México 1958: editorial Uteha

²¹ Urtubey Suárez, Paola. *Historia de la música*. s.l. : claridad.

se enturbia, decide hablar con el maestro cantor para poder continuar ahora como instrumentista. La constancia y tesón figuran como sus grandes virtudes.²²

De 1700-1703 en Lüneburg encontró ocasión de dedicarse asiduamente al estudio del violín y órgano, aunque no tuviera maestros de manera regular, ateniéndose a su método predilecto de instruirse por su cuenta, estudiando los manuscritos y las obras impuestas de los músicos que admiraba en la bien provista *Michaelibibliothek*. Las colecciones de música coral de Bodenschatz y Schadaeus y obras de Schütz, Scheidt, Hammerschmidt, Alhe, Selle, etc. fueron la base de su formación musical teórica.

En 1703 después de dejar Lüneburg y los estudios, sin haber frecuentado la universidad, inicia en Weimar su carrera como músico y violinista al servicio de la corte en la capilla del duque Johann Ernst III, en Weimar, Turingia; ocupación que durará poco, aunque no del todo inútil ya que allí encontró a Paul von Westhoff, compositor que junto con Franz Biber, con J.J Walter, de Maguncia y con el suizo Albicastro, debían de servirle de modelo para las futuras sonatas o suites para violín solo tratado polifónicamente.

Siendo organista de la iglesia de Arnstadt a la edad de 18 años comenzó a conocer las composiciones de los más célebres organistas de entonces, tanto como le era posible.

En 1705 pide licencia para trasladarse a Lubeck y poder escuchar al organista Buxtehude, cuyos preludios, fantasías y cantatas despertaban vivo interés en las veladas musicales de la iglesia de santa María. Tuvo que recorrer a pie cerca de 50 millas, y otras tantas para regresar tres meses más tarde. La influencia de Buxtehude (1637-1707) fue grande y esencial, que se ha afirmado que no podría concebirse el arte de Bach sin el precedente de aquél.

Hacia 1706 le ofrecieron un puesto mejor pagado como organista en la iglesia de *St. Blasius (San Blas, Divi Vlas)* de Mühlhausen, Turingia, una importante ciudad al norte. El año siguiente, tomó posesión de este mejor puesto, con paga y condiciones significativamente superiores, incluyendo un buen coro.

17 de octubre de 1707 contrae nupcias con María Bárbara Bach, una prima suya, con quien tendría siete hijos, de los cuales cuatro llegaron a la edad adulta.

SEGUNDA ETAPA EN WEIMAR

Se extiende de 1708-1717. Es período de cantatas litúrgicas, de conciertos para clave y órgano; es la época en la que se profundiza su concepción del coral para órgano, lo cual da lugar al ambicioso proyecto del *Orgelbüchlein* (pequeño libro de órgano) que ofrece al principiante un método de ejecución.

Estos años son decisivos para la producción de clave, por cuanto se sirve del instrumento como jamás se había hecho, con perfecta maestría en la técnica de composición, ejecución, de estilos y maneras, resumiendo las experiencias de las más diversas escuelas instrumentales.

²² Ruiz Gonzales, Nicolás. *Dos músicos geniales Bach y Beethoven*. Barcelona : Cervantes, 1952.

1708 paso a Weimar donde fue nombrado músico de cámara de su Alteza y organista de la corte, y en 1714, maestro de concierto; en 1717 director de orquesta de la corte de Cöthen.

En los siguientes años nacieron sus primeros hijos, de los cuales destacan Wilhelm Friedemann Bach y Carl Philipp Emanuel Bach.

EL TERCER GRAN PERÍODO EN CÖTHEN

(1717–1723). Estuvo en la corte del príncipe Leopoldo, quien también era músico y apreciaba el talento de Bach. Éste era calvinista, por lo cual no solía usar música elaborada en sus oficios; razón por la que la mayoría de las obras de Bach en este período fueron “profanas”, ya que excluían toda obligación de orden litúrgico. En este destino tendrá que hacer mucho en música de cámara y composiciones orquestales.

Aquí nacen los seis conciertos brandeburgueses, las cuatro suites (*Ouvertures*) para orquesta, las tres sonatas y tres partitas para violín y clave, una sonata para dos flautas y clave, las suites francesas e inglesas para clave, composiciones para laúd, tres conciertos para violín y algunos para clave y orquesta, entre otras.

El 7 de julio de 1720, mientras Bach estaba de viaje con el príncipe Leopold, muere su esposa, María Bárbara. Algunos especialistas señalan que en memoria de su esposa compuso la Partita para violín solo nº 2, BWV 1004, en especial, su última sección, la Chaconne.

Al año siguiente, el viudo conoció a Anna Magdalena Wilcke (una joven y talentosa soprano que cantaba en la corte de Cöthen). Contrae segundas nupcias el 3 de diciembre de 1721.

Bach manifiesta gusto por la enseñanza directa, por la transmisión de elementos estilísticos que habrían de configurar una verdadera escuela y una actitud artística magisterial. Esa actividad de preceptor se habrá de ejercer sobre todo en la familia.

La experiencia pedagógica de Cöthen se manifiesta ante todo en las dos antologías destinadas a su hijo Wilhelm Friedemann y a su esposa Anna Magdalena. Ambas colecciones llevan el nombre de *Klavier-büchlein* (pequeño libro de clave). La otra extraordinaria colección es el primer libro de *Das Wohltemperierte Klavier* (el clave bien temperado), fascinante monumento del racionalismo y de la disciplina musical, al que seguirá 25 años más tarde, en 1744, el segundo volumen. La colección se compone de preludios y fugas en todas las tonalidades, escrito para provecho y uso de los jóvenes músicos deseosos de aprender, así como para el placer de los que ya son experimentados en la materia.

La mayor parte de las páginas dedicadas por Bach a la flauta son nacidas probablemente entre 1715 y 1725, es decir, entre el final de la estancia en Weimar y el principio de la estancia en Leipzig. En Cöthen, Bach había encontrado una orquesta bien formada, y se admite de buen grado que fue para los músicos de esta orquesta para quienes habría compuesto una parte de su música de cámara.²³ La música de cámara para flauta de Bach es abundante: cuatro sonatas para flauta y clave obligado (BWV 1020, 1030, 1031, 1032), tres sonatas para flauta y bajo continuo (BWV 1033,

²³ A. de Place *Guía de la música de cámara Dirigida por François-René Tranchefort Alianza Diccionarios, Madrid 1995. Pág. 35-36*

1034, 1035), una sonata para dos flautas y continuo (BWV 1039) y una partita para flauta sola (BWV 1013), a las que se puede añadir una sonata para flauta, violín y continuo (BWV 1038). La autenticidad de alguna de estas obras es puesta en entredicho hoy.

LA ÚLTIMA ETAPA EN LEIPZIG

(1723–1750). En Leipzig es donde sostiene las ideas fundamentales del protestantismo, confesión a las que quedarán ligadas formidables creaciones religiosas y litúrgicas de Bach.

Centenares de cantatas, el *Oratorio de Navidad* (serie de seis cantatas independientes), las *Pasiones* (según san Juan y según san Mateo), el *Magnificat* y la misa en Si menor, conforman un legado incomparable, al que hay que añadir aun otras concepciones instrumentales, de no menor trascendencia en historia de la música.

En 1733, después de la muerte de Kuhnau, fue nombrado director de música y chantre de la escuela de Santo Tomás, en Leipzig²⁴ (es sabido que Bach recibió este puesto después de la negativa de Telemann, pese a los esfuerzos del consejo de la ciudad y del director de la orquesta para contratarlo), puesto en el que permaneció hasta el fin de su vida.

Aquí se ubica el segundo libro de *El clave bien temperado*, las *Variaciones de Goldberg*, también para clave, conciertos para uno, dos, tres y cuatro claves y orquesta, el Concierto Italiano, la Fantasía en do menor, el arte de la fuga y la *Ofrenda musical*.

Según Manfred Bukofzer lo que distingue la música de Bach corresponde a tres factores:

El primero consiste en la fusión de los estilos nacionales. “el estilo alemán, el francés e italiano, aparecen en su música con una profunda unidad. Este internacionalismo lo convierte en un típico exponente de la estética racionalista que se impone en el barroco.”

El segundo factor, es su habilidad técnica. Bach vivió una época en que la declinación de la polifonía y el ascenso de la armonía de alguna manera se cruzan, realizando un equilibrio perfecto entre las fuerzas horizontales y verticales, del tejido o textura musical. Sus melodías poseen el máximo de energía lineal posible, pero al mismo tiempo ellas están saturadas de implicaciones armónicas.

En el año de 1726 aparecieron grabadas en cobre, una partita en Si Bemol mayor, con el título de “*Clavier Uebung*” (trozo para ejecutar en clave) consistiendo en preludios, alemandas, correntes, sarabandas, gigas, minués, etc. Esta fue seguida por la segunda en Do menor; la 3ª en La menor, la 4ª en Re Mayor, la 5ª en Sol Mayor y la 6ª, en mi menor, con la cual concluye probablemente el opus.

La obra de sus últimos años adquiere para sus contemporáneos “carácter de estilo de otro tiempo”. Scheibe, crítico veinte años más joven, alumno de J.S Bach, lo considera extraordinario en el

²⁴ Clement, Felix. *Músicos célebres*. México D.F : Editora Nacional, 1952. ML385 C5. Pág.5

órgano y en el clave; es decir como ejecutante. Y lo ensalza en tal sentido. Pero en cambio, considera que su música es “ampulosa y oscura”.²⁵

Pues bien, lo que a los ojos de muchos contemporáneos lo hacía oscuro y retorcido, artificioso y antinatural, anticuadas, áridas, difíciles, rebuscadas y muy llenas de adornos, era el elaborado “contrapunto”.

Por entonces, el estilo musical había cambiado notablemente, las nuevas generaciones de músicos componían de forma muy diferente a Bach, era el llamado estilo pre-clásico o “galante”, en el que la música era más bien homofónica y apenas asomaba el cargado contrapunto que Bach usó.

Toda la obra de Bach está destinada básicamente para siete instrumentos: órgano, clavecín, cuerdas, violín, flautas (dulce y traversa), voz humana y coro. Con esto no descartamos que haya para otros instrumentos.

El catálogo de sus obras, que abarca en total 1,127 obras, fue elaborado por Wolfgang Schmieder en 1950, después de la Segunda Guerra Mundial. Se conoce por las siglas "BWV", que significan Bach Werke Verzeichnis o “Catálogo de las obras de Bach”.

- 1-200: Cantatas religiosas
- 201-215: Cantatas profanas
- 216-224: Otras cantatas
- 225-231: Motetes
- 232-242: Misas
- 243: El Magníficat
- 244-247: Pasiones
- 248-249: Oratorios
- 250-438: Composiciones corales
- 439-524: Lieder y arias
- 525-771: Obras para órgano
- 772-994: Obras para clavecín
- 995-1000: Obras para laúd
- 1001-1013: Obras para solistas instrumentales
- 1014-1040: Música de cámara
- 1041-1071: Conciertos
- 1072-1080: Obras de contrapunto (es decir, cánones y otros)
- 1081-1127: Obras encontradas después de 1950

La incesante dedicación al estudio de éste arte desde su juventud, a veces durante noches y días sin descanso, había debilitado su vista. Esta debilidad creció en los últimos años cada vez más, hasta que, finalmente se resolvió en una dolorosa enfermedad de los ojos.

En dos ocasiones fue sometido a cirugía de los ojos, pero todas fallidas. No solamente su vista estaba perdida sino que su salud, hasta entonces buena, quedó completamente quebrantada por los remedios, tal vez dañosos, recetados en la época de dicha operación. Padeció un medio año más, hasta que en la noche del 30 de Julio de 1750, en el sexagésimo año de su vida, se adormeció para éste mundo.²⁶

²⁵ Urtubey, Paola Suárez. *Historia de la música*. s.l. : claridad. Pág.166

²⁶ Epstein, Ernesto. *Bach, Pequeña antología biográfica*. Buenos Aires : Ricordi Americana, 1950.

1.3 ANÁLISIS DE LA OBRA.

La Sonata en Mi menor BWV 1034 se asemeja fuertemente, en la estructura de sus movimientos, a una *sonata da Chiesa*, probablemente compuesta en la época de Cöthen hacia 1720 aproximadamente. Fue publicada por primera vez en 1865, en la casa Peters de Leipzig, con el título por completo engañoso de “sonata para flauta o violín”

1. El primer movimiento *Adagio ma non tanto* (a cuatro tiempos): además de poseer belleza y elocuencia, el movimiento melódico en la flauta es continuo y se desarrolla sobre un bajo continuo que se anima decididamente.

1º. MOVIMIENTO		
ESTRUCTURA	COMPÁS	TONALIDAD
A	1 al 8	Em
A'	9 al 16	Bm
Desarrollo	17 al 25	Inflexión a: Am, CM, Em
Coda	26 al 30	Em

La frase “A” con la que la línea de la flauta inicia es acéfala: rítmicamente está hecha con un silencio de dieciseisavo, dos dieciseisavos, octavo ligado a un dieciseisavo y tres dieciseisavos.

Adagio ma non tanto

Melódicamente la flauta presenta pequeños motivos que ascienden por terceras y descienden por intervalo de segunda. Es interesante hacer notar que éste primer movimiento de la sonata abarca todo el registro que tenía la flauta en ese entonces, es decir desde re5 hasta sol6, y es que no todas las obras de la época explotan todas las posibilidades del instrumento como lo hizo Bach específicamente con ésta sonata.

La coda está elaborada con los elementos rítmicos-melódicos de los compases 7, 8 y 9:

2. El segundo movimiento es *Allegro* (a $\frac{1}{2}$ tiempos):

2º. MOVIMIENTO			
ESTRUCTURA	COMPÁS	TONALIDAD	
A	a	1 al 4	Em
	b	5 al 9	Bm, inflexión a: DM para volver a Bm
	c	10 al 15	Am, Em
B		16 al 27	inflexiones a: Em, BM, AM, Bm, GM
A'	a	28 al 32	DM
	c	33 al 39	Inflexión a: Em, Bm, DM
B'		40 al 48	Inflexión a: Bm, BM, Em, EM, Am, AM, DM
A'	a	48-55	Em
	b	55 al 64	Em
Coda	A	64 al 70	Em

En la parte “A”, se encuentran tres motivos rítmico-melódicos. El primero “a”, contiene grados conjuntos e intervalos de cuarta justa, además, el motivo con el que comienza será acéfalo y la rítmica es silencio de octavo y dos dieciseisavos:

“b” rítmicamente cambia y predomina el grado conjunto melódicamente. El teclado retoma el tema “a” de la flauta y ésta se despliega pronto, en un contrapunto de dieciseisavos.

“c”, la rítmica es distinta de “a” y “b” en la línea de la flauta, hay intervalos de tercera, quinta, sexta, bordados inferiores y un poco de grados conjuntos:



El motivo “a” aparecerá desplazado en el tiempo débil del compás 28, en la tonalidad de DM:



El tema “B” se diferencia de “A” rítmicamente por los dieciseisavos arpegiados junto con un bordado inferior.



La Coda utiliza el tema “A” (los cuatro primeros compases) en anacrusa:



3. El tercer movimiento es un *Andante* (en 3/4, en sol mayor):

3º. MOVIMIENTO		
ESTRUCTURA	COMPASES	TONALIDAD
Introducción	1 al 6	GM
A	7 al 18	GM
A'	19 al 41	Inflexión a: Em, Am, GM, Bm
Puente	42 al 49	GM
Coda	49 al 55	GM

Es introducido por seis compases de clave, este bajo será la base constitutiva del tercer movimiento. Rítmicamente es un motivo con octavos, los dos primeros compases arpeggian sobre Sol Mayor y después hacen una progresión descendente. Una vez que entra la flauta, la línea de bajo se repetirá de forma estable como un *pasacalle*.



El tema “A” en la línea de la flauta impone un aire tierno y pastoril que va por grados conjuntos, figura de octavo con puntillo y dieciseisavo:



“A” comienza con la misma nota blanca con puntillo, seguida por notas de dieciseisavos, esta figura rítmica aparecerá dos veces más:



4. El cuarto movimiento es un Allegro (en 3/4):

4º. MOVIMIENTO			
SECCIÓN	ESTRUCTURA	COMPÁS	TONALIDAD
1	A	1 al 13	Em inflexión Am
	B	13 al 18	Inflexión Em, AM, DM
	A'	19 al 26	Inflexión CM, Bm, Am, CM, GM
	Desarrollo	27 al 35	GM
	A	36 al 42	GM
2	A'	43 al 57	Bm inflexión a Am, GM
	B'	58 al 68	BM, Em, AM, DM, GM, Em
	Puente	69 al 72	Em
	A	73 al 81	Em
	Coda A	82 al 88	Em

El tema vivo con el que inicia la flauta “A”, (por un juego de notas repetidas), es tomado por el bajo del teclado en imitación en forma de canon. La fórmula rítmica que utiliza es el silencio de octavo, dos dieciseisavos, dos octavos y cuatro dieciseisavos. Está elaborado con un bordado inferior, seguido de un intervalo de cuarta y grados conjuntos.



“B” iniciará en el compás 13 con figuras de octavos, seguido por un salto de cuarta ascendente y notas descendentes por grado conjunto que ascienden por segundas, estas serán imitadas por el *continuo* a distancia de 2 tiempos y medio.



En la segunda sección de este mismo movimiento, comienza una vez más con la misma fórmula rítmica en espejo, es un motivo acéfalo como en el primero y segundo movimiento.



Hay algunos patrones rítmicos en el bajo que se repiten:



Estos patrones rítmicos que se repiten han sido tomados del tema que presentó la flauta al inicio:



La coda está hecha con la cabeza del tema una octava arriba.



1.4 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Cada movimiento tiene un carácter distinto por lo cual hay que definir el *tempo* adecuado para cada uno: el movimiento más lento, en este caso es el tercero, le sigue el primero, el segundo es alegre y el último es más vivo.

En el tratado de Quantz dice: “la velocidad de un *allegro*, no debe dejar de ser un movimiento razonable y controlado”. La idea de *allegro* estaba ligada al carácter alegre y festivo que contrastaba con los movimientos adagios que evocaban algo melancólico. Con estas consideraciones el intérprete puede definir el tempo.

Hay que delimitar el color y matiz, esto se logra por la función que cumple cada pasaje. Cuando la flauta lleva el tema, este debe destacar, pero cuando el tema está en el continuo debemos evitar pasar sobre él.

Respecto a las ligaduras, se suele ligar por grados conjuntos y también los bordados para aligerar la articulación, la cual será suave.

En lo que se refiere a los trinos se inicia con una apoyatura sobre la nota real y el número de batimentos depende de la duración de la nota y el tiempo del movimiento. En general, en los tiempos rápidos utilizaremos batimentos regulares, en el caso de los *tempos* lentos el trino va de batimentos lentos a rápidos.

Hay que estudiar los pasajes lentos y procurando la homogeneidad del sonido.



2. JUAN CRISÓSTOMO WOLFGANG-TEÓFILO MOZART

(1756-1791)

Concierto en Sol mayor K. 313

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO.

Razón, ley natural y progreso- eran las palabras clave en el siglo XVIII. Se trata de la era de la Ilustración, cuando se daba ampliamente por sentado que la razón curaría los males del pasado y permitiría que se diera un gobierno utópico, una paz perpetua y una sociedad perfecta.²⁷

El clasicismo es una corriente de pensamiento estética e intelectual que tuvo su apogeo en los siglos XVIII y XIX, abarcando desde 1730 a 1820, aproximadamente, inspirado en los patrones estéticos y filosóficos de la Grecia Clásica.

Con la revolución romántica y con los mil debates polémicos que se introdujo en Francia, país de cenáculos, academias, teorías agresivas y revueltas juveniles, la palabra clásico tomó pues otro sentido. En el *Diccionario de la Academia* “clásico” se opone desde ahora a todo lo romántico, “Clásico” significa arte desmesurado, lúcido, ordenado, equilibrado y sano.²⁸ La célebre frase de Goethe: llamo clásico al “género sano y al género romántico llamé enfermizo”, registrada por Eckermann el 2 de abril de 1829.

A continuación veremos la influencia que tuvo este periodo conocido también como La Ilustración:

ASPECTOS SOCIALES

La razón humana será el supremo bien para los hombres de la ilustración, en ella depositarán una confianza sin límites para analizar e interpretar muchas de las creencias heredadas de la tradición. La religión, la idea de Dios y las formas de religiosidad tradicional se someterán a una profunda revisión a “la luz de la razón”. Es así como los dogmas y las revelaciones divinas contenidas en Las Sagradas Escrituras ya no serán aceptadas como verdades inmutables.²⁹

Después de romper con la concepción religiosa tradicional, y animados por una fe profunda en las facultades de la inteligencia humana, los filósofos de la ilustración se plantean el lugar que ocupa el hombre en la tierra. Se niegan a admitir como un castigo divino el pecado original y que éste fuera la causa de la maldad natural del hombre. Por el contrario creen profundamente en la bondad natural del hombre y en su capacidad de perfeccionamiento.³⁰

Juan Jacobo Rousseau, uno de los hombres más representativos de la Ilustración, culpa a la sociedad de haber corrompido los bondadosos instintos del hombre. En su libro “El Emilio”, expone cómo una educación apropiada en los niños puede conservar esa bondad.³¹

ASPECTOS POLÍTICOS Y ECONÓMICOS

Los nuevos planteamientos críticos derivados de la Ilustración, y el desarrollo de la burguesía, van debilitando progresivamente la influencia de la iglesia y de la nobleza feudal. Por otro lado, los reyes comparten el optimismo de los filósofos sobre el futuro de la humanidad y el progreso. Varios monarcas del siglo XVIII, como Federico II, en Prusia; Catalina II en Rusia, o Carlos III en España,

²⁷ **Winks, Robin W.** *Historia de la civilización de 1648 al presente.* México : Adison Wesley Logman de México S.A de C.V., novena edición en el 2000. Pág.357

²⁸ **Ahuja Bravo, Victor.** *¿Qué es el clasicismo?* México : Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, 1953. Pág.36

²⁹ **Gómez Navarro, José L. M., González Cálbet, Teresa, López Facal, Ramón.** *Historia Universal.* México : Addison Wesley Longman de México S.A de C.V., 1998. Pág.49

³⁰ **Ídem.** Pág.50

³¹ **Ídem.** Pág.50

influenciados por las ideas de la Ilustración, toman conciencia de su responsabilidad para crear bienestar material en sus reinos y, haciendo uso de su poder personal, intentan fortalecer al máximo la monarquía y hacer de ello un instrumento eficaz de control y dominio de sus súbditos.³²

Años de malos manejos fiscales contribuyeron a la existencia de una grave crisis financiera que precipitó la aparición de la Revolución Francesa.

Los levantamientos populares empujaron a la revolución a tomar un ritmo creciente. La asamblea Nacional abolió los excesos del antiguo régimen y en agosto de 1789 emitió la declaración de los derechos del hombre, que abarca los ideales de la Ilustración.³³

En el último tercio del siglo XVIII va a tener lugar un hecho de gran trascendencia en la historia: la primera independencia de los territorios coloniales independientes del imperio británico. Este hecho histórico debe ser encuadrado en el contexto económico y político de la rivalidad colonial entre las dos grandes potencias que se disputan la hegemonía: Inglaterra y Francia.³⁴

El ascenso de la clase social burguesa, alcanza importancia social condicionada por su propio progreso económico.³⁵

(1804-1814), tiene lugar en toda Europa las guerras napoleónicas, provocadas por el empuje militar y las ansias imperialistas de Napoleón, que será nombrado Emperador de los franceses.³⁶

LITERATURA

Los autores clásicos en literatura, se distinguen por su labor equilibrada, cuyas características son solidez y simplicidad; en ellos la fantasía se halla sometida a ciertas normas de templanza y moderación, estudian el alma humana.

La evolución de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) y Johann Christoph Friedrich Schiller, (1759-1805), después de sus primeros dramas, representan uno de los mayores logros del periodo clásico en la literatura alemana (época caracterizada por su contención emocional, equilibrio del pensamiento y brillantez de expresión). Ambos escritores recibieron la influencia de la extensa actividad filosófica del periodo, que culminó en el idealismo del filósofo Immanuel Kant y su discípulo Johann Gottlieb Fichte.

Las obras literarias del siglo incluían tanto escritos clásicos de los filósofos ingleses neoclásicos, como de los nuevos experimentos en la descripción del realismo y la “sensibilidad”, esto es la “vida de las emociones”.³⁷

³² **Gómez Navarro, José L. M., González Cálbet, Teresa, López Facal, Ramón.** *Historia Universal.* México : Addison Wesley Longman de México S.A de C.V. 1998. Pág.50

³³ **Winks, Robin W.** *Historia de la civilización de 1648 al presente.* México : Adison Wesley Logman de México S.A de C.V., Novena edición en el 2000. Pág.400

³⁴ **Gómez Navarro, José L. M., González Cálbet, Teresa, López Facal, Ramón.,** 1998, Pág.52

³⁵ **Ídem.** Pág.50

³⁶ **Ídem.** Pág.64

³⁷ **Winks, Robin W.** 2000, Pág.374

El desarrollo de la novela aumentó considerablemente la popularidad de más lectura de tipo emocional y realista. Dos de los primeros ejemplos del nuevo tipo de ficción son las obras de Daniel Defoe *Robinson Crusoe* (1719) y *Moll Flanders* (1722)³⁸

LA ESCULTURA

Se consolida la tradición del clasicismo griego, teniendo al hombre como nueva medida del universo, en el sentido de que la escultura es una representación de absoluta primacía del cuerpo humano desnudo.

La escultura del clasicismo desarrolló una estética que combinó los valores idealistas representando fielmente la naturaleza, evitando la caracterización y demasiado realismo al retrato emocional de los extremos, mientras que por lo general lo conformaba un ambiente formal de equilibrio y de armonía. Incluso cuando los personajes se sumergen en escenas de batallas su expresión parece poco tocado por la violencia de los acontecimientos.³⁹ Los clásicos se distinguen más bien por su fidelidad a la naturaleza, que se reproduce sin exageración ni naturalismo.

ARQUITECTURA

Se busca que tenga una nueva identidad en un momento en que las revoluciones tanto social e industrial, declaran la pérdida de una identidad propia, ya que las nuevas construcciones de su época imitaban a estilos del pasado. Entonces se trata de imponer un nuevo tipo de arquitectura ligada a la tecnología, se dice que "la arquitectura debe regenerarse mediante la geometría" (Fournay).

Ahora la iglesia y el palacio dejan de ser los temas principales y surgen una serie de temas: museos, viviendas, teatros, fábricas, edificios de oficinas, universidades. Cada uno de éstos aporta nuevos significados existenciales que pasan a ser los principales temas de desarrollo en la arquitectura conformando el entorno humano.

En estos nuevos edificios se emplean el hierro y el vidrio como nuevos medios expresivos en busca de caracteres y principios "verdaderos". En este sentido encontramos al arquitecto francés Ledoux quien establece una conciliación entre la naturaleza y el hombre, dotando de significado los nuevos temas arquitectónicos tratando de liberarse de los estilos pasados. Hay un replanteamiento sobre los límites en que se mueve la representación arquitectónica.⁴⁰

PINTURA

Es una reacción al manierismo que tiene su origen en Italia, donde surge el Clasicismo romano-boloñés. Opta por una pintura más realista pero buscando la belleza ideal y la expresión de los caracteres y estados de ánimo como hicieron en el arte de la antigua Grecia o en el Renacimiento.

³⁸ **Ídem.** Pág.374

³⁹ **Western Sculpture: Ancient Greek - The Classical period - Early Classical** (c. 500–450 bc). Enciclopedia Británica Online

⁴⁰ http://es.wikipedia.org/wiki/Claude-Nicolas_Ledoux#Arquitectura_de_la_Ilustraci.C3.B3n

Se difundió entre los eclesiásticos, pues se apartaba de la vulgaridad caravagista, y también en los medios cultos que veían la posibilidad de narrar historias mitológicas y alegorías. Cultivó un tipo de paisaje sereno y equilibrado, en el que a menudo aparecen ruinas clásicas. Este paisaje “clasicista” o “heróico” se difundió especialmente en Francia.

MÚSICA

La enciclopedia británica define “Clásico” como: “un conjunto de composiciones escritas entre 1750 y 1820 aproximadamente”, sin embargo, se denomina también música clásica al conjunto de sinfonías, conciertos y obras instrumentales escritas por grandes compositores anteriores y posteriores. La palabra está muy mal elegida y son tan elásticas las acepciones de que es susceptible.⁴¹

A modo general, al hablar de música clásica, se piensa en aquella que ha soportado la prueba de la permanencia. Esta es una definición ampliamente difundida, pero carente de consistencia, incluso algunos dicen que cualquier tipo de música es considerada “clásica” si no es “popular” y aunque el término “clásico” suscitó controversia este se aplicó a las obras de Mozart y Haydn en vida de éstos.⁴²

La música de este período se caracteriza por su sencillez, naturalidad, elegancia, equilibrio, orden y claridad en las ideas, que genera una simplificación general de estructuras y técnicas. Esta exigencia es repetida muchas veces por los escritores sobre música del siglo XVIII e incluso por algunos de los propios músicos, como por ejemplo Gluck.

Hay que señalar que en estos años, en la mitad del siglo XVIII, la música obedecía a ciertas reglas muy precisas que resultaban fácil de asimilar. Por otra parte, el lenguaje musical corriente no encerraba una gran complejidad sino todo lo contrario. Las mismas formas musicales: *minué*, *sonata*, *variaciones*, venían regidas por reglas totalmente normalizadas. El compositor sólo tenía que inventar 2 o 3 temas y después dejarse guiar por un “modo de empleo establecido”.⁴³

Así la originalidad no consistía en romper las reglas consideradas como sacrosantas e inmutables, sino en encontrar en el discurso un tono y color. Esta búsqueda se haya con frecuencia en el hallazgo armónico o melódico.⁴⁴

Los oyentes quedaban seducidos la mayor parte de las ocasiones, por la manera según la cual ciertos compositores llegaban hacerles sentir una emoción nueva sin violar por ello las reglas del juego conocidas por todos. Y es que en efecto, fue un período de “paz y equilibrio” después de las tempestades.⁴⁵

Franz Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven y por supuesto Wolfgang Amadeus Mozart, estaremos hablando son algunos de sus representantes más destacados.

⁴¹ Ahuja Bravo, Victor. *¿Qué es el clasicismo?* México : Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, 1953. Pág.31

⁴² Reinhard G., Pauly *La música del periodo clásico*. Buenos Aires, Argentina : Victor Leru, 1980. ML1951 P3818 J17057. Pág.16

⁴³ Petit, Pierre. *Mozart o la Música instantánea*. Madrid : Ediciones RIALP, S.A., 1993. ML410.M9P4718. Pág.21

⁴⁴ Ídem. Pág.22

⁴⁵ Ídem. Pág.23

2.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Los antepasados de Wolfgang Amadeus Mozart por línea paterna eran originarios de Augsburgo, de oficio albañil, de padres a hijos. Esta tradición cesó en el abuelo de Mozart; Johann-Georg Mozart, encuadernador en Augsburgo y su hijo, Leopoldo, fue el primer músico de la línea.

Por la línea materna, encontramos a principios del siglo XVII a Bartholomeus Pertl, campesino, que vino a establecerse en Salzburgo. Su hijo fue pañero y el hijo de éste, el abuelo de Mozart, después de haber cursado estudios de derecho, fue intendente en el tribunal de la procuraduría de Sankt Gilgen, en el extremo de Wolfgangsee. Allí nacerá en 1720 Anna María Pertl, que se casará en 1747 con Leopoldo Mozart, segundo maestro de capilla en la corte del príncipe-arzobispo.⁴⁶

A Leopoldo Mozart se le recuerda como uno de los compositores más activos alrededor de la mitad del siglo XVIII; conocemos la encantadora Sinfonía de los juguetes, durante mucho tiempo atribuida a Haydn, pero que pertenece a Leopoldo Mozart.⁴⁷ De personalidad artística no muy bien definida, aunque en posesión de un oficio sólido. Publicó el *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Tratado completo sobre la técnica del violín), en el año del nacimiento de Wolfgang. Éste método fue editado varias veces y traducido a diversos idiomas ya que revela un profundo conocimiento de la técnica instrumental y sobre todo una notable intuición didáctica.⁴⁸

Juan Crisóstomo Wolfgang-Teófilo Mozart, nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756. No hubo nunca quien mostrara más precoces disposiciones para la música como aquel niño de tres años, cuando atraído por las lecciones de su hermana María Ana, buscaba en el clave terceras, y expresaba alegría al hallar el armonioso acorde.⁴⁹

El marco cronológico de la obra de Mozart presenta algunas fechas memorables que corresponden aproximadamente a las tres décadas de su vida:⁵⁰

DÉCADA DE FORMACIÓN 1763-1773

1756-1762 Durante los 6 primeros años de vida, el pequeño universo de Wolfgang se limitará a la casa paterna, al barrio en que nació y musicalmente a lo que escuche en casa, comenzando por las obras de su padre,⁵¹ de quien provendrá gran parte de la enseñanzas en su vida, no olvidando que Leopoldo había estudiado filosofía y derecho en la Universidad de Salzburgo, y que estaba por lo tanto en condiciones de enseñar a su hijo algo más que música. De hecho, Wolfgang aprendió latín, italiano y francés, leyó a los clásicos, desarrollo un notable talento para las matemáticas.⁵²

Leopoldo al darse cuenta de las ventajas que podía obtener de sus hijos, se transformará de simple pedagogo a empresario de sus hijos. La compleja red de contactos de Leopoldo le ayudará a introducir a sus hijos en casas de nobles y en los salones frente a un público a menudo numeroso.

⁴⁶ Petit, Pierre. *Mozart o la Música instantánea*. Madrid : Ediciones RIALP, S.A., 1993. ML410.M9P4718. Pág.17

⁴⁷ Ídem. Pág.21

⁴⁸ Gortázar, Isabel. *Historia de los grandes compositores clásicos*. España : Olimpo S.A, 1994. ML1001H58. 68

⁴⁹ Clement, Felix. *Músicos célebres*. México D.F : Editora Nacional, 1952. ML385 C5. Pág.48

⁵⁰ Pestelli, Giorgio. *La época de Mozart y Beethoven*, Editorial: Turner. (Año: 1986). Pág.140

⁵¹ Petit, Pierre.1993, Pág.25

⁵² Gortázar, Isabel.1994, Pág.85

Wolfgang tocaba, improvisaba y variaba temas que le proponían, a veces tocaba solo y en otras en dúo con su hermana.⁵³

En 1762 Leopoldo Mozart, deseoso de hacer partícipe a los demás del entusiasmo que le inspiraba su hijo, hizo un viaje con sus dos hijos a Múnich y a Viena, el viaje duró del 18 de septiembre de 1762 a los primeros días de enero de 1763. Este viaje fue una ovación para aquel prodigio de seis años en donde el emperador Francisco I después de haber admirado su brillante y viva ejecución, le propuso en broma tocar con un solo dedo sin mirar el clave con una tela extendida sobre las teclas. El niño le tomó la palabra e hizo este difícil ejercicio, como la cosa más natural.⁵⁴

Además de los conciertos vieneces, Wolfgang se hizo oír en Passau, en Linz y en Preburg (Bratislava). Se avecinaba el gran viaje cuya meta era París, pero tocó otras muchas ciudades de Alemania, así como Bélgica, Holanda y Londres, gira que duró casi tres años y medio.⁵⁵

Se dice que cuando aún no cumplía los 7 años Mozart tomó un pequeño violín que le habían regalado, y que no había aprendido a tocar, y a primera vista, sin cometer un error interpretó la parte del segundo violín de un trío, en presencia de su padre y de dos amigos.⁵⁶

Como por aquel entonces, terminaba la guerra de los siete años, y las poblaciones alemanas, libres de belicosas ocupaciones, se entregaban de nuevo a su tradicional afición, los artísticos pasatiempos. De pueblo en pueblo y de concierto en concierto llegaron hasta Bruselas, más ricos de regalos, que de dinero. Así escribía Leopoldo Mozart con fecha del 17 de Octubre:

“Tenemos con que poner tienda, de espada, mantillas, tabaquera, estuches; en Salzburgo dejamos un cajón lleno de joyas y tesoros; pero dinero nada, y sigo sirendo tan pobre como antes”.⁵⁷

Vuelto por tercera vez a Milán , estrenó en el teatro Lucio Sila, una ópera seria que obtuvo tanto éxito como *Mitrídates* y luego en Munich, en 1765, otra ópera bufa titulada *La Farsa jardinera*, seguida de una cantata compuesta en honor del archiduque Maximiliano: *El rey pastor*.

El 24 de julio de 1765 inició el largo viaje de vuelta, con paradas en La Haya, donde los hijos de Leopoldo pasaron una grave enfermedad. Finalmente tocando en muchas ciudades de Francia, Alemania y Suiza, los Mozart regresaron a Salzburgo, el 30 de noviembre de 1766.⁵⁸

Karl Friedrich Abel, excelente virtuoso de la viola da gamba y que formaba parte de la orquesta de cámara de la reina Sofía Carlota, sus muchas composiciones instrumentales, influenciaron la formación del joven Mozart. Otro amigo de los Mozart era Johann Christian Bach, quien además de compositor de sonatas y sinfonías, era sobre todo operista. A través de él, Wolfgang conoció directamente la ópera italiana, ésta es quizá la experiencia más importante en el curso del largo viaje europeo.⁵⁹

En 1766, luego de una ausencia de más de tres años. El genio Mozart había sido reconocido por toda Europa, salvo por el arzobispo de Salzburgo, que seguía escéptico. Para ponerlo a prueba, lo

⁵³ Ídem. Pág.76,77

⁵⁴ Clement, Felix. *Músicos célebres*. México D.F : Editora Nacional, 1952. ML385 C5. Pág.50

⁵⁵ Gortázar, Isabel. *Historia de los grandes compositores clásicos*. España : Olimpo S.A, 1994, Pág.79

⁵⁶ Petit, Pierre. *Mozart o la Música instantánea*. Madrid : Ediciones RIALP, S.A., 1993. ML410.M9P4718.pag.26

⁵⁷ Clement, Felix. 1952, Pág.53

⁵⁸ Gortázar. 1994, Pág.85

⁵⁹ Ídem.Pág.83

encerró en una habitación del palacio y le encargó que escribiera un oratorio sobre un texto dado. Debió haber quedado satisfecho, pues hizo que ejecutaran y editaran la obra. Un año más tarde Leopoldo pidió permiso para ausentarse en otra extensa gira, y el arzobispo no escatimó sus bendiciones⁶⁰.

Leopoldo trató de buscar un destino en la corte de Viena para su hijo, en la capital pasaron larga temporada, entre septiembre de 1767 y enero de 1769. Los resultados no fueron apreciables, aparte del encargo de escribir una ópera bufa- *La Finta semplice*, con libreto de Marco Coltellini, que finalmente no fue representada. Gran parte del año transcurrido en Viena lo gastó Leopoldo en tentativas de hacer interpretar esta ópera, y con ello ganó un gran número de enemistades. En compensación el doctor Anton Mesmer, el famoso magnetizador, encargó a Wolfgang una breve ópera en alemán, *Bastien und Bastienne*, cuyo estreno tuvo lugar en octubre de 1768 con gran éxito.⁶¹

LA MADUREZ HASTA SU ALEJAMIENTO A SALZBURGO: 1773-1781

En 1773 va a Viena con el séquito del arzobispo y en diciembre del 74 viajó a Milán para vigilar la preparación de su ópera cómica *La finta giardinera* (La Jardinera fingida).

En esta época siente más que nunca la necesidad de dejar Salzburgo para experimentar nuevamente la felicidad de viajar y ser aclamado en los grandes centros musicales de Europa, El arzobispo no se opuso a su partida, pero si rechazó el pedido de Leopoldo de ausentarse. Si Mozart quería emprender este viaje lo haría solo por primera vez, sin su padre.⁶²

El 23 de marzo de 1778 llega a París. La gente que había mimado al niño prodigio ya no se interesaba por el músico maduro. El barón von Grimm, que antes había derramado sus elogios con tanta efusión, se quejaba amargamente de Mozart:

“...Es demasiado confiado, poco dado a la acción, demasiado pronto a sucumbir a sus propias ilusiones...” Los únicos ofrecimientos que recibió fueron unos pequeños encargos y el humilde puesto de organista en Versalles.⁶³

Hay que tener en cuenta que París era polo de atracción para los más grandes músicos de la época, tanto franceses como extranjeros, y una de las varias causas del fracaso de Mozart fue la reñidísima competencia que encontró.⁶⁴

1778 muere la mamá de Mozart a la que amaba con delirio. Después de esta desgracia abandona París y vuelve a Salzburgo, donde la necesidad le obligó a aceptar la plaza de organista de la corte, en 1779.

Durante su breve estancia en Manheim, se enamora Mozart de una bella joven cantatriz llamada Eloísa Weber, y a su vuelta de París, fue a Múnich, donde vivía ésta con la intención de pedir su mano. Pero tales esperanzas salieron fallidas, es así como Mozart vuelve los ojos en Constanza

⁶⁰ Cross Molton y Ewen David. *Los grandes compositores V 2*. Argentina : Compañía General Fabril Editora, S.A.,Bs.As., 1963. ML385 C75 V2. Pág.243

⁶¹ Gortázar, Isabel. *Historia de los grandes compositores clásicos*. España : Olimpo S.A, 1994. ML1001H58. 68. Pág.85y87

⁶² Cross Molton y Ewen David. 1963. Pág.245

⁶³ Ídem. Pág.246

⁶⁴ Gortázar,1963. Pág.108

Weber, hermana de su primera pasión y se casó con ella el 4 de agosto de 1782, tres semanas después de la presentación de *“El Rapto”*.⁶⁵

El catálogo de sus obras que alcanzan a 800, comprenden todos los géneros y en todos se muestra superior.⁶⁶ *Las Bodas de Fígaro*, *La flauta mágica* y *Don Juan*, no sólo son obras maestras, sino perfectos modelos de composición ideal, que fijaron y mantuvieron hasta hoy las reglas del buen gusto, y a modo de robustas columnas sostienen aún el edificio musical, en la ópera.⁶⁷

Mozart representa una página nueva en el capítulo de la comedia musical; de una vez por todas borra la Arcadia y ese residuo de pereza pastoril que vemos en siempre en Paisiello y en los músicos italianos. Ahora el elemento de la forma sonata exige sus derechos y se deja el campo a la desalineada compañía de *Musikalischer Spass (Broma musical K522 y Las Bodas de Fígaro)*⁶⁸.

Hoffmann afirmará que Mozart es un “romántico”, sin medias tintas, queriendo significar que en su música se sentía al hombre en todas sus gradaciones de estado de ánimo: no un solo afecto, no una sola cuerda, sino un haz simultáneo y cambiante.⁶⁹

SUS ULTIMOS DIEZ AÑOS EN VIENA: 1781-1791

En 1785 Mozart conoció al abate Lorenzo da Ponte, nombrado recientemente poeta del teatro imperial. Muy pronto el músico le pide que colabore en una ópera, eligiendo como texto *Le Mariage de Figaro de Beaumarchais*. Cuando lograron finalmente el consentimiento del emperador (otorgado únicamente con la promesa de suavizar las ideas revolucionarias de *Beaumarchais*) trabajando con ahínco sólo tardaron seis semanas en dar el fin a *Le Nozze di Figaro* (“Las bodas de Fígaro”).⁷⁰

Nacido y criado en un ambiente católico, hijo de un hombre que iba para cura, Wolfgang permaneció devoto y practicante toda su vida. Sin embargo, se adhiere a la masonería en 1784; su padre se inscribió un año antes, en el momento en el que sus éxitos vieneses como pianista y compositor estaban en su punto culminante.⁷¹ La logia a la que Mozart pertenecía se llamaba “*Zur Wohltätigkeit*” (A la beneficencia), que en 1786 cambia su nombre por “*Neugekronte Hoffnung*” (Esperanza nuevamente coronada), a raíz de la fusión con otra logia.

Mozart desde su más tierna infancia estaba acostumbrado a ganar buenas sumas de dinero y a derrocharlas con la misma facilidad con que las ganaba, y Leopoldo aunque un poco más prudente en sus gastos, se vio incapaz de inculcar en su hijo el más mínimo sentido de economía. Además, los Mozart estaban acostumbrados a relacionarse con la gente aristocrática y era comprensible que se sintieran tentados a emular su tren de vida.⁷² Se culpa su mala administración ya que sus últimos días pudo haber vivido con decoro. Hacia el final de su vida, cuando más apremiante era la

⁶⁵ Clement, Felix. *Músicos célebres*. México D.F : Editora Nacional, 1952. ML385 C5. Pág.65

⁶⁶ Ídem. Pág.74

⁶⁷ Clement, Felix. *Músicos célebres*. México D.F : Editora Nacional, 1952. ML385 C5. Pág.75

⁶⁸ Pestelli, Giorgio. *La época de Mozart y Beethoven*, Editorial: Turner. (Año: 1986). Pág.149

⁶⁹ Pestelli, Giorgio. *La época de Mozart y Beethoven*, Editorial: Turner. (Año: 1986). Pág.156

⁷⁰ Cross Molton y Ewen David. *Los grandes compositores V 2*. Argentina : Compañía General Fabril Editora, S.A.,Bs.As., 1963. ML385 C75 V2. Pág.249

⁷¹ Gortázar, Isabel. *Historia de los grandes compositores clásicos*. España : Olimpo S.A, 1994. ML1001H58. 68. Pág.123

⁷² Ídem. Pág.116

necesidad de dinero, Mozart tenía sólo dos alumnos: Hummel y Submayer, esto es, dos músicos a los que les unía, sobre todo, una relación de amistad.⁷³

El 4 de diciembre de 1791 pidió que le sentaran en la cama. Llamando a sus amigos para que se acercaran al lecho, les dio el manuscrito del *Lacrymosa* de su Réquiem y les rogó que lo cantaran con él. Al promediar el canto estalló en sollozos, esa noche un sacerdote le administró la extremaunción y a media noche Mozart se despidió de su familia, luego se volvió a la pared, cuando más tarde lo tocaron, estaba muerto.

El funeral fue lamentable, un día lluvioso y frío con un entierro de tercera clase que costaba menos de doce florines y con la música de la iglesia de San Esteban dirigida por Salieri, quien fuera durante tanto tiempo su enemigo implacable. Los pocos amigos que asistieron al entierro, a causa de la lluvia torrencial no pudieron seguir el féretro hasta el cementerio de San Marcos. Su mujer postrada por el dolor, no pudo asistir, sin que nadie lo llorara, el cuerpo de Mozart fue echado a la fosa común. Ni siquiera tuvo una losa o una cruz que señalara el lugar, algunos años más tarde, cuando Constanze fue a San Marcos, no pudo encontrar el lugar donde habían enterrado a su esposo.⁷⁴

Sólo 35 años duró la vida de Mozart, pero siempre se dijo que su ciclo vital se desarrollaba a velocidad doble.

“Ha sido tal vez el único niño prodigio cuyas peregrinaciones por diferentes países no sólo no le echaron a perder su gusto y originalidad innatos, sino que por el contrario, le aportaron enormes beneficios...contribuyendo a la formación de un estilo universal”.⁷⁵

⁷³ Gortázar, Isabel. *Historia de los grandes compositores clásicos*. España : Olimpo S.A, 1994. ML1001H58. 68. Pág.120

⁷⁴ Cross Molton y Ewen David. *Los grandes compositores V 2*. Argentina : Compañía General Fabril Editora, S.A.,Bs.As., 1963. ML385 C75 V2. Pág.251

⁷⁵ Láng Paul, Henry. *La música en la civilización occidental*. Argentina : Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963. ML160L3ej.3. Pág.505

2.3 ANÁLISIS DE LA OBRA

“En 1777, en compañía de su madre, Mozart parte a París. Como el invierno se avecinaba y no era estación conveniente para viajar, Mozart permaneció en Manheim con su madre casi tres meses, ganándose la vida con encargos ocasionales; uno de estos le vino de parte de un rico comerciante holandés, apellidado De Jean, flautista aficionado para quien, por la nada despreciable cantidad de doscientos florines, escribió tres cuartetos con flauta y dos conciertos para este instrumento (uno de ellos es el concierto en sol mayor), hacia el que, por otra parte Mozart no sentía excesiva inclinación, debido a que las flautas de aquel tiempo carecían del moderno sistema de llaves y presentaba serios problemas de afinación”⁷⁶.

El primer movimiento está escrito en compás de 4/4, el movimiento es *Allegro maestoso*. Esta organizado en forma sonata de éste primer movimiento.

ESTRUCTURA	TEMAS	COMPÁS	TONALIDAD
Exposición	A	1 al 11	GM
	B	12 al 30	EM, GM
	A	31 al 46	GM
	B	46 al 90	Inflexión Em, DM,Gm, DM,AM
Desarrollo	A, B	91-148	DM, AM, Em
Reexposición	A	149-163	GM
	B	164-215	GM
Coda	B	216-219	GM

La exposición de los temas inicia con la orquesta (en el ejemplo nuestro la reducción a piano), de carácter marcial sobre la tónica y dominante.

The image shows the beginning of the first movement, marked 'Allegro maestoso'. It features a flute part and a piano reduction. The flute part begins with a 'Tutti' marking and a circled melodic phrase. The piano part provides a rhythmic accompaniment.

El solista expone el tema “A” en el compás 31, material con el que la orquesta expuso al inicio.

The image shows the soloist's entry of theme 'A' at measure 31. The flute part is circled, and the piano part has a 'dolce' marking.

⁷⁶ Gortázar, Isabel. *Historia de los grandes compositores clásicos*. España : Olimpo S.A, 1994. ML1001H58. 68. Pág.102

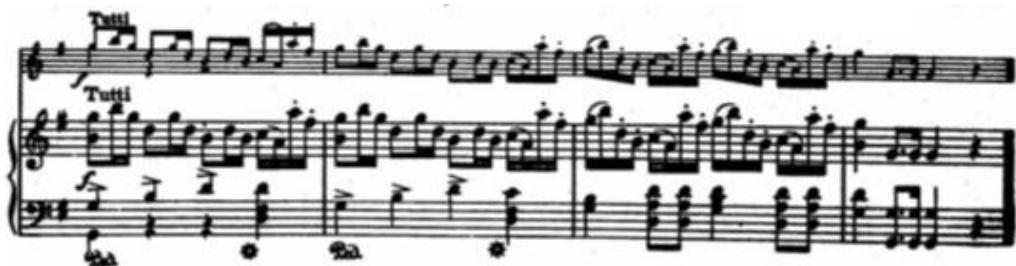
El desarrollo inicia en el compás 91, retomado por piano usando el tema de “A” en la tonalidad de la dominante, DM.



La sección del desarrollo concluye en el compás 148. La reexposición inicia con 4 compases de piano (en los cuales presenta “A” en GM , y en el compás 153, la flauta presentará una vez mas los temas “A y B” (con algunas variantes).



La coda inicia en el compás 216 con una fórmula rítmica-melódica de “B” que se utilizó en el compás 27-30 y que ha sido muy característico a lo largo de todo el movimiento.



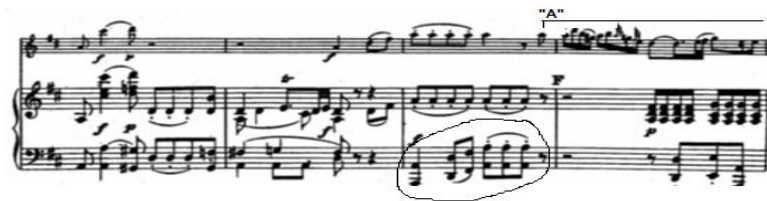
El segundo movimiento está escrito en compás de 4/4, el movimiento es *Adagio non troppo* (lento pero no demasiado), es contrastante, de carácter cantábile y está en la tonalidad de DM (V grado).

2º. MOVIMIENTO		
ESTRUCTURA	COMPÁS	TONALIDAD
Introducción (orquesta)	1 al 10	DM
Exposición	A	10 al 16
	B	17-27
	Puente	27-28
	C	29-38
Reexposición	A	38-44
	B'	44-55
Puente	57-60	DM, AM
Coda	A	60-63

Los primeros compases de introducción una vez más estarán a cargo del piano, iniciando con un arpeggio en DM para exponer el tema “A” al siguiente compás. Hay un juego cromático que da ese color característico a este segundo movimiento.



En el compás 10 se vuelve a escuchar el arpeggio en DM que da pauta a la flauta para presentar “A”.



“B” inicia en anacrusa al compás 17 en figura de tres octavos sobre la nota de “mi”, a la que le sigue un salto de sexta mayor y descende por grados conjuntos hasta la nota de sol#. Habrá una modulación hacia el V grado de la tonalidad.



El compás anacrusa al 39 da inicio a la Reexposición del tema “A” en la tónica.



La *coda* está elaborada con el tema “A” donde la melodía de flauta y piano van al unísono para después acompañar con terceras la línea melódica de la flauta.



El tercer movimiento está escrito en compás de $\frac{3}{4}$, a *tempo di Menuetto*. Significa no hay que tocar muy rápido. Es un *rondó* con su clásica estructura ABACABA .

3º. MOVIMIENTO		
ESTRUCTURA	COMPÁS	TONALIDAD
A	1 al 35	GM
B	36-83	GM ,DM
Puente	84-85	GM
A	86-106	GM
C	107-164	Em, CM, inflexión Am, GM
A	165-179	GM
B'	180-239	GM
Puente	239-240	GM
A	241-256	GM Inflexión a: DM
Coda	256-289	GM

El tema “A” inicia esta vez con la flauta con tres negras y octavos en forma de arpeggios:



“B” inicia en el compás 36 con un octavo seguido de negra a distancia de una octava y después grados conjuntos ascendentes, mientras la orquesta se mantiene con octavos.



“C” empieza en el compás 107 con figuras de octavo con puntillo y dieciseisavo, seguido de negra con punto y octavo en Em.

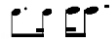
Musical score for Flute and Piano, measures 104-110. The Flute part (FLAUTA) begins at measure 104 with a melodic line. The Piano part (PIANO) features a complex rhythmic accompaniment with eighth notes and sixteenth notes.

La coda inicia en el compás 256 y tal pareciera que es una recapitulación de todos los temas antes mencionados.

Musical score for Piano, measures 256-262. This section is the coda, featuring a recapitulation of themes from earlier in the piece. It includes a dense texture with many sixteenth notes in the right hand and a more rhythmic bass line.

2.4 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Se puede trabajar con ritmos para tener el control de las frases, los ritmos básicos a utilizar:



En todo momento hay que poseer el control de las frase, en especial en el tercer movimiento para no correr demasiado, a mí me sirvió enfatizar (acentuar) algunos principios de compás.

Resulta útil trabajar las escalas por terceras en todas las tonalidades del libro “*Exercice journaliers*” de Marcel Moyse en la letra “E”.

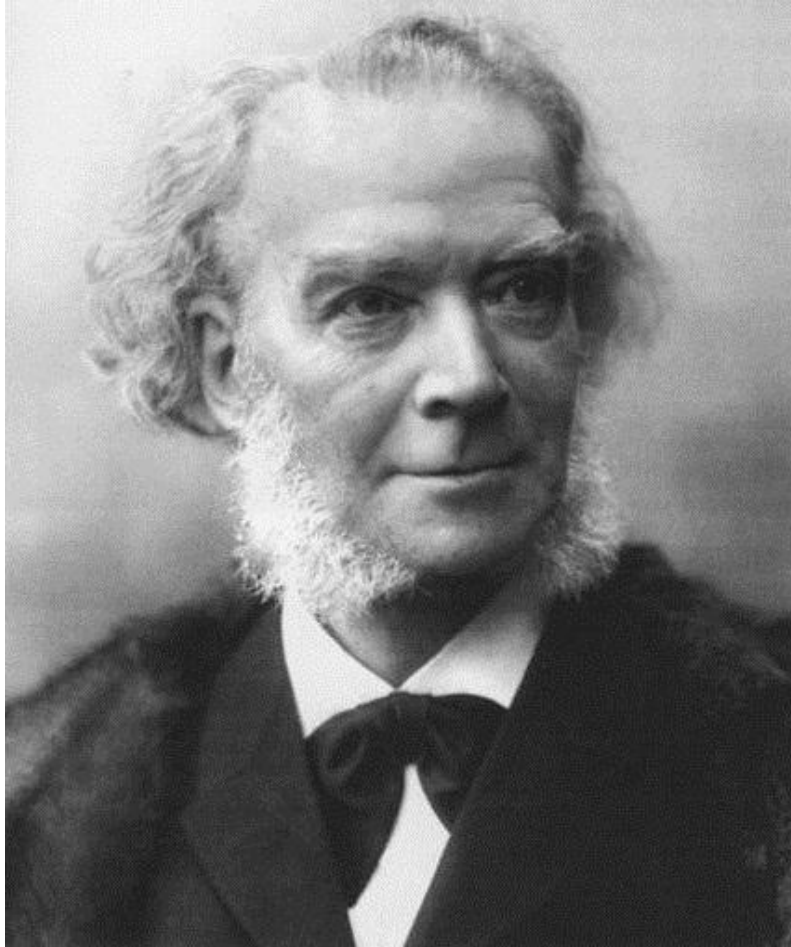
Una articulación pesada o imprecisa puede alentar algunos pasajes, para ello en las notas de dieciseisavo ligaremos dos y articularemos dos utilizando en este último caso una doble articulación como “da-ga”.

En lo que se refiere a los trinos, estos deben comenzar por la nota superior y deben de concluir con una terminación aún y cuando no se especifique en la partitura, hay algunos pasajes que si resuelven de esta manera.



Cuando los trinos aparecen en la melodía deben ejecutarse de manera parecida a un *mordente*, si la nota es corta; o bien con más de un batimento, si se encuentra sobre la nota larga, hay que precisar la cantidad de batimento para que estos no retarden o entorpezcan la línea melódica.

El segundo movimiento no debe ser demasiado lento, ya que el carácter es cantábile y un tempo demasiado lento podría volverlo pesado. Hay que prestar atención en cada final de frase con respecto a la afinación ya que tiende a bajarse.



**3. CARL REINECKE
(1824-1910)**

Sonata en Mi menor Op. 167 "Ondina"

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO.

Comienza a finales del siglo XVIII y se extiende hasta mediados del siglo XIX. Surge en Alemania como una reacción en contra del culto a los ideales de la Ilustración.

Nace fundamentalmente con el contenido nacionalista de las revoluciones burguesas o de las luchas de resistencia nacional ante el avance del imperio napoleónico.

Relacionado emocionalmente con una idea vaga de la libertad, el romanticismo invade todos los terrenos de la creatividad humana. En las canciones de Berenger en Francia, en las anónimas baladas rurales, en los textos doctrinarios, en el idealismo de los filósofos o en los prólogos de los tratados científicos, late el romanticismo.⁷⁷

POLÍTICO, ECONÓMICO Y SOCIALES

Entre fines del siglo XVIII y principios del XIX nace en Inglaterra el capitalismo.⁷⁸ Este capitalismo se desarrollará con la sociedad industrial, tras una auténtica revolución de técnicas de producción. La burguesía en el poder se hace conservadora y el proletariado en plena expansión será el motor de las nuevas luchas.⁷⁹

El nacionalismo logró en la segunda mitad del siglo XIX importantes éxitos con la unificación de Italia y Alemania, países cuyos territorios pertenecían a diversos Estados. Contribuyó a reforzar los sentimientos de identidad de cada una de las naciones, pues se interesaba en destacar las particularidades o "alma popular de los pueblos" (su historia, su lengua y su cultura).⁸⁰

En medio de una Revolución Industrial desbocada, se produce el primer gran movimiento contra las novedosas máquinas, es el movimiento de los "ludistas"; los obreros incluyeron en su acción colectiva la destrucción de las máquinas, la agitación tiene su momento cumbre en 1811.

CAMPO CIENTÍFICO

Durante todo el siglo XIX se dieron avances de suma importancia: la prevención de enfermedades, nuevos fármacos y vacunas; la estrecha relación entre medicina y química se muestra ahora de una forma más acusada; a partir de 1846 se realizan cirugías con laplicación de anestesia y, por lo tanto, la posibilidad de operar sin dolor.⁸¹

⁷⁷ Gómez Navarro, José L. M., González Cálbet, Teresa, López Facal, Ramón. *Historia Universal*. México : Addison Wesley Longman de México S.A de C.V., 1998, Pág.145

⁷⁸ *Ídem*. Pág.88

⁷⁹ *Ídem*. Pág.117

⁸⁰ <http://academics.hputx.edu/modlang/LHRomanticismo.html>

⁸¹ Gómez Navarro, José L. M., González Cálbet, Teresa, López Facal, Ramón, 1998, Pág.221

Hay nuevos descubrimientos en el área científica, especialmente los asociados con la obra de Charles Darwin⁸², (1809-1882) esto da como resultado una serie de cambios drásticos en la forma en cómo los filósofos, políticos y científicos perciben el mundo.

ARTE LITERARIO

En literatura, se suele decir que el Romanticismo se inició en los años 1770 ó 1780 aproximadamente con el movimiento alemán llamado *Sturm und Drang*, movimiento literario desarrollado en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII. En él se concedió a los artistas la libertad de expresión a la subjetividad individual y, en particular, a los extremos de la emoción en contraposición a las limitaciones impuestas por el racionalismo de la Ilustración y los movimientos asociados a la estética.

Los románticos acusaron a sus antecesores ilustrados de haber sido indebidamente optimistas acerca de la naturaleza perfectible del ser humano y sostuvieron que el placer también se puede obtener de lo grotesco, de la desorganización y de lo irracional.⁸³

La poesía adquiere relevancia como vehículo y elemento poderosamente creador siendo medio de expresión para exaltar las emociones más íntimas del “yo” individual.

Los autores alemanes románticos más importantes son:

Goethe (En palabras de George Eliot fue "el más grande hombre de letras alemán... y el último verdadero hombre universal que caminó sobre la tierra").⁸⁴ Su obra, abarca géneros como: novela, poesía lírica, el drama e incluso controvertidos tratados científicos.

Friedrich Hölderlin (1770-1843): Poeta, novelista y dramaturgo, fue traductor de Sófocles y Píndaro y autor de una valiosa obra poética y dramática que lo convirtió en el más grande representante del romanticismo alemán.

Jacob Grimm (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859). Célebres por sus cuentos para niños y también por su Diccionario Alemán, por sus Leyendas, Gramática, Mitología y Cuentos, lo que les ha valido ser reconocidos como fundadores de la filología alemana.⁸⁵

E.T.A. Hoffmann (1776-1822), escritor, jurista, pintor, cantante (tenor) y compositor alemán, que participó activamente en el movimiento romántico de la literatura alemana afirma: “la música es la más romántica de todas las artes, puesto que tiene por objeto lo infinito”. En 1814 presenta su ópera Undine.

⁸² Científico británico que sentó las bases de la moderna teoría evolutiva, al plantear el concepto de que todas las formas de vida se han desarrollado a través de un lento proceso de selección natural.

⁸³ **Winks, Robin W.** *Historia de la civilización de 1648 al presente*. México : Adison Wesley Logman de México S.A de C.V., Novena edición en el 2000. Pág.405

⁸⁴ <http://es.wikipedia.org/wiki/Goethe>

⁸⁵ La verdadera historia de los hermanos Grimm» (en español). *Deutsche Welle 06.10.2005* (2005). Consultado el 20/09/2007.

ARQUITECTURA

En materia de arquitectura también florecieron dos escuelas durante la primera mitad del siglo XIX; la neoclásica, orientada a la antigüedad romana y griega; y la neogótica o renacimiento del gótico, interesadas en la edad media. Muchos arquitectos de los inicios de la década de 1800 manejaron ambos estilos, no precisamente copiando las estructuras antiguas o medievales, sino adaptándolas a las necesidades y gustos de la época.

En general, el diseño básico que se puede apreciar es clásico en sus proporciones, en tanto que la decoración medieval. Ejemplo de ello “Los edificios del parlamento en Londres” que tienen torres y bóvedas góticas, pero también incorporaban principios clásicos de equilibrio y simetría⁸⁶.

MÚSICA

Podemos decir que el Romanticismo musical suele dividirse en Romanticismo temprano (1815–1850) y Romanticismo tardío (1850–1910), a éste último período pertenece la obra Reinecke, de quien estaremos hablando. Estos límites cronológicos son imprecisos, para algunos estudiosos existe un primer Romanticismo alrededor de la Revolución Francesa (1789); otros sitúan su origen en las oleadas revolucionarias de 1830, en las que comienza la liquidación del Antiguo Régimen. Al mismo tiempo, también se hace coincidir hacia 1815, con el final de las guerras napoleónicas. Por otra parte, los expertos sí coinciden en la constatación de que no surgió al mismo tiempo ni tuvo la misma intensidad según los países, y que tuvo una amplia repercusión en los órdenes social, artística, literaria y musical.⁸⁷

Los músicos, al igual que los poetas románticos, indagaron sobre las trovas y cuentos populares del pasado de su país. Los compositores de ópera y canto se volcaron en la literatura: en las obras de Shakespeare, las novelas de Scott, en la poesía de Byron, los poemas y los cuentos de Goethe y de Pushkin. Es así como la música romántica se desarrolló a partir de la antigua escuela clásica.⁸⁸

Se podría afirmar que la música romántica es en primer lugar una “invención” de poetas, filósofos y literarios. Ciertamente el nuevo concepto revolucionario de la música no nace como reflejo o sistematización de una nueva práctica musical, sino como una emancipación directa de la visión romántica del mundo.⁸⁹

Este cambio se manifiesta en aspectos como: preocupación mayor del compositor por la expresión exacta y la comunicación de sus sentimientos personales. Para asegurarse de ello, proporciona detalles de interpretación muchísimo más precisos en su música de lo que había sido costumbre en el siglo XVIII. Ya no basta el término *adagio*; puede que se le agregue *molto espressivo* o instrucciones adicionales, que con frecuencia se dan en el idioma vernáculo, juntamente con

⁸⁶ Winks, Robin W. *Historia de la civilización de 1648 al presente*. México : Adison Wesley Logman de México S.A de C.V., novena edición en el 2000. Pág.408

⁸⁷ Peña Pérez, Juan Ramón. *El Romanticismo* Ciencias Humanas. Universitat Jaume I. mayo del 2003. Pág. 13

⁸⁸ Winks, Robin W. *Historia de la civilización de 1648 al presente*. México : Adison Wesley Logman de México S.A de C.V., novena edición en el 2000. Pág.407

⁸⁹ Benedetto, Renato Di. *Historia de la música El siglo XIX*. Madrid : CONACULTA, 1999. ML160H5718v8. Pág.7

indicaciones metronómicas que desde la época de Beethoven han sido utilizadas para transmitir el deseo del compositor para precisar y asegurar que la obra sea ejecute a su “tempo”.⁹⁰

Entre naturaleza y arte hay una afinidad profunda, la actividad poética deja de ser una imitación de la naturaleza para revelar y captar mensajes.⁹¹ El contenido no está constituido por el puro material de ideas musicales, sino que también se basa en asociaciones de ideas ajenas a la música (imágenes y paisajes), de ahí la trascendencia que adquiere la poesía y literatura contemporánea en los músicos románticos.⁹²

En el Romanticismo habrá una exploración ilimitada de temas que van más allá de la imaginación: luces y penumbras, dolor por la separación de un amor o de la patria, el terror en el bosque, los sueños misteriosos, las fuerzas de la naturaleza, entre otros temas, en el que lo misterioso se convertirá en un verdadero territorio Romántico.

El hombre será el centro de interés, ya que en él se encuentra toda la rica escala emocional de su vida interior; las pasiones humanas, temas paisajistas, históricos e imaginativos, escenas de la vida infantil, para hallar en ellas una base ideológica-estética.⁹³

Cosmopolitismo y mezcla de estilos se consideran ahora signos negativos y superficiales. Por esto, la música tiene rostros nacionales, de los cuales quiere ser la expresión: no solo las nacionales ya musicalmente dominantes (Italia, Francia, Alemania) quienes acentúan sus características peculiares, sino que también lo hacen las naciones nuevas, que emergen en el curso del siglo y que no habían tenido hasta ahora en la historia de la música ningún rol, ni de protagonista.⁹⁴ Será el Romanticismo quien más tarde hará nacer las escuelas nacionales, que sacarán a la luz colores y ritmos propios de cada país o mejor dicho de cada folklore.⁹⁵

De las iglesias y cortes principescas, la música pasa a ser interpretada en la sala pública de conciertos. La comunidad de fieles que encontraba en la música un medio poderoso de edificación y los invitados a la mesa cortesana, se convierten en público.

El músico funcionario por fin deja de ser mero artesano para obedecer primordialmente al imperio de su inspiración. Como intérprete virtuoso sirve a las imperiosas necesidades de esparcimiento y es ahora el único mediador competente entre la música y el oyente. Entre su repertorio se encontrarán obras entre las cuales figuran las de mayor aceptación en el público. En el terreno de la ejecución, el virtuoso contribuirá a crear exigencias técnicas mayores y participará en el descubrimiento de nuevas combinaciones sonoras. Estos serán los inicios para el desarrollo de la técnica extendida, por la necesidad de resolver problemas de ejecución.

Por primera vez en la historia musical, el ser músico y, particularmente compositor, deja de ser un oficio cuyas perspectivas de seguridad económica son estables. “El porvenir de un músico –escribe Schumann a su madre alrededor de 1830- es incierto y precario”. La lucha por la decisión de una carrera

⁹⁰ Reinhard G. Pauly. *La música del período Clásico*. Buenos Aires, Argentina : Víctor Leru, 1980. ML1951 P3818 J17057.

⁹¹ Benedetto, Renato Di. 1999, Pág.5

⁹² Serra Mayer, Otto. *El Romanticismo musical*. México : Talleres Tipograficos Modelo, S.A, 1939. ML196M37. Pág.23

⁹³ Ídem. Pág.22

⁹⁴ Benedetto, Renato Di. *Historia de la música El siglo XIX*. Madrid : CONACULTA, 1999. ML160H5718v8. Pág.19

⁹⁵ Petit, Pierre. *Mozart o la Música instantánea*. Madrid : Ediciones RIALP, S.A., 1993. ML410.M9P4718.

musical se plantea desde entonces en una infinidad de compositores.⁹⁶ A diferencia de la época del Barroco y Clásico en el que el compositor se apoya en mecenas.

Si los compositores de los siglos anteriores recurrían a veces a la pluma para exponer sus ideas, se refiere casi siempre a cuestiones de estética o técnicas-musicales. Los músicos románticos, en cambio, sienten una imperiosa necesidad de escribir sobre temas de actualidad palpitante. Con Schumann y Berlioz nace el tipo de compositor dedicado a la crítica, expresada en un estilo mordaz y poético que, no solamente comprende el análisis de la producción musical contemporánea, sino que inicia al mismo tiempo la discusión sobre los problemas básicos de la organización musical. Liszt y Wagner dan un paso más adelante y manifiestan ya una profunda visión sociológica en sus numerosos escritos literarios.⁹⁷

La mayor preocupación del músico romántico es su inmenso anhelo de emancipación de todos los aspectos del estilo musical, tanto en lo melódico, rítmico, armónico e instrumental y efectivamente, se logra una emancipación total de la tradición clásica y la transformación romántica del material musical en todos los sentidos, menos en uno, "la forma".

Aumento de las posibilidades tímbricas: la orquesta prácticamente dobla el número de instrumentos con respecto al período anterior. Se siguen empleando las grandes formas instrumentales del clasicismo (sonata, sinfonía, concierto) pero ahora son más extensas y se aplican de una forma mucho más libre ya que la inspiración e imaginación románticas desbordan claramente sus límites.

Por mencionar algunos músicos importantes de este período:

Johan Wagenaar (1862-1941), Es considerado como una de las figuras más importantes en el mundo musical de su tiempo por su trabajo como compositor, organista, director de coro y orquesta y director de conservatorio. Como pedagogo formó toda una generación de compositores holandeses y su influencia en el mundo ha sido considerable.

Ludwig van Beethoven (1770–1827), es el Romanticismo mismo, en su pleno despliegue. Realiza a través de la música la perfecta superposición de las ideas que se tienen de Romanticismo y música.⁹⁸

Richard Georg Strauss (1864-1949), junto con Gustav Mahler (1860-1911), representa la floración tardía del Romanticismo alemán después de Richard Wagner (1813-1883), pionero en el que la orquestación se combina con un estilo armónico avanzado.⁹⁹

Felix Mendelssohn (1809-1847), compositor, director de orquesta y pianista de música romántica alemán.

⁹⁶ Serra Mayer, Otto. *El Romanticismo musical*. México : Talleres Tipograficos Modelo, S.A, 1939. ML196M37.Pág.12

⁹⁷ Ídem. Pág.11

⁹⁸ Peña Pérez, Juan Ramón. *El Romanticismo* Ciencias Humanas. Universitat Jaume I. mayo del 2003

⁹⁹ http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Johan_Wagenaar

3.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Carl Heinrich Carsten Reinecke nació en Altona el 23 de junio de 1824, en aquel momento parte del ducado de Holstein, ahora un barrio de Hamburgo, Alemania. Hijo de Johann Peter Rudolph Reinecke, un profesor de música, Carl comienza a escribir música a los siete años, llegando a actuar como pianista a sus doce años de edad.

Realizó su primera gira musical en 1843, hecho que le llevó en 1846 a su nombramiento como pianista de la Corte de Cristián VIII de Dinamarca en Copenhague, donde permaneció hasta 1848. Durante este período escribió cuatro conciertos para piano y cadencias de varias obras, incluso un gran grupo publicado como el Opus 87. También escribió conciertos para violín, violoncelo, arpa y flauta.

Fue profesor del Conservatorio de Colonia de 1851 a 1860, antes de dirigir la orquesta de la Gewandhaus de Leipzig desde 1860 hasta 1895 donde permaneció como profesor de composición y piano en el conservatorio de la ciudad. En los años siguientes fue nombrado director musical de Barmen¹⁰⁰, también se convirtió en director musical y académico de Singakademie Wroclaw (Breslau).

En 1865 el Cuarteto Gewandhaus presentó por primera vez su quinteto para piano y en 1892 su cuarteto de cuerda en Re mayor.

En la actualidad se le ha reprochado una cierta falta de lenguaje personal más acorde con la estética de su tiempo, característica de la que se mostraba consciente. Sin embargo, se le reconoce una extraordinaria técnica de composición que parece comprensible, ya que conoció y admiró a los grandes genios del Romanticismo. “Si los musicólogos le han reprochado un cierto desfase con relación a su época, los flautistas profesan por estas obras un gran afecto y por su autor una profunda gratitud”.¹⁰¹

Compuso unas 300 obras en las que se evidencia su admiración por los clásicos, como Mendelssohn, Schumann, (con quien entablo una amistad), Brahms y Wagner.

Es recordado como uno de los músicos más influyentes y versátiles de su tiempo. Tuvo alumnos de la talla de Grieg, Riemann, Sinding, Svendsen, Weingartner y Wegelius (futuro profesor de Sibelius).

Después de su retiro se dedicó a la composición, incluyendo varias óperas. Carl Reinecke murió el 10 de marzo de 1910 en Leipzig a la edad de 85 años.¹⁰²

¹⁰⁰ Municipio de la ciudad de Wuppertal, en el land de Renania del Norte-Westfalia, Alemania.

¹⁰¹ <http://laberintodesombras-albe.blogspot.com/2008/07/carl-reinecke-sonata-para-flauta-y.html>

¹⁰² <http://laberintodesombras-albe.blogspot.com/2008/07/carl-reinecke-sonata-para-flauta-y.html>

Algunas de sus obras más importantes:

- *König Manfred*, ópera cómica (1867)
- *Ein Abenteuer Händels*, opereta (1874)
- *Auf hohen Befehl*, ópera cómica (1886)
- *Der Gouverneur von Tours*, ópera cómica (1891)
- Sinfonía Nº 1 en La mayor, Op. 79 (1858)
- Sinfonía Nº 2 en Do menor, *Hakon Jarl*, Op. 134 (1874)
- Sinfonía Nº 3 en Sol menor, Op. 227 (aprox. 1895)
- Cuarteto para piano en Mi bemol, Op. 34 (1844)
- Quinteto para piano en La, Op. 83 (1866)
- Concierto para violoncelo en Re menor, Op. 82 (1864)
- Concierto para violín en Sol menor, Op. 141 (1876)
- Concierto para arpa en Mi menor, Op. 182 (1884)
- Concierto para flauta en Re mayor, Op. 283
- Concierto para teclado Nº 1 en Fa sostenido menor, Op. 72 (1860)
- Concierto para teclado Nº 2 en Mi menor, Op. 120 (1872)
- Concierto para teclado Nº 3 en Do mayor, Op. 144 (1877)
- Concierto para teclado Nº 4 en Si menor, Op. 254 (1900)
- Serenata para cuerdas en Sol menor, Op. 242, aprox. 1898)
- Trío con piano, oboe y trompa en La menor, Op. 188 (1886)
- Trío con piano, clarinete y viola en La, Op. 264
- Trío con piano, clarinete y trompa en Si bemol, Op. 274 (1905)
- Octeto para madeiras en Si bemol, Op. 216 (1892)
- Sexteto para flauta, oboe, clarinete, 2 trompas y fagote en Si bemol, Op. 271
- Cinco cuartetos de cuerdas (Op. 16 en Mi bemol, 1843, Op. 30 en Fa, 1851, Op. 132 en Do, 1874, Op. 211 en Re mayor, 1890, and Op. 287)
- Sonata para órgano, Op. 284
- Sonata para piano para la mano izquierda, Op. 179 (1884)
- Trío de cuerdas en Do menor, Op. 249
- Sonatas para flauta Op. 167 ("Ondina"), 1885, algunos mencionan que esta sonata fue escrita en 1882 para flauta y piano y en el 85 el autor publicó una versión para clarinete y piano.
- Sonata para violín y sonata para violoncelo (tres, en La menor Op. 42 1847-8, Re mayor Op. 89, 1866, y Sol menor, Op. 238)
- Trío con piano, Op. 230
- *Drei Fantasiestücke für Viola und Klavier* (tres fantasías para viola y piano), Op. 43

3.3 ANÁLISIS DE LA OBRA

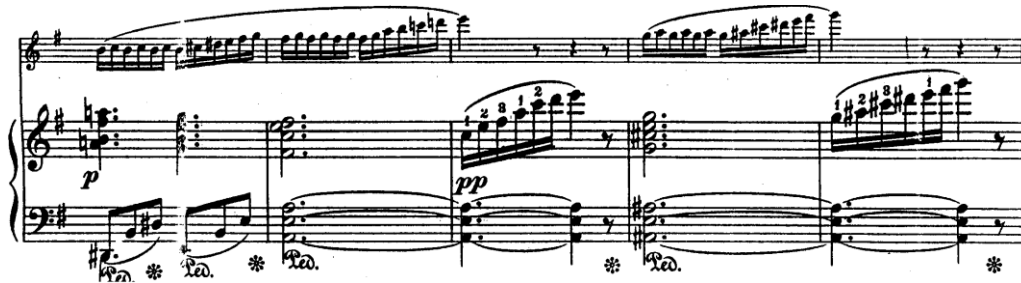
1º. MOVIMIENTO			
ESTRUCTURA	COMPÁS	TONALIDAD	
Exposición	A	1 al 33	Em
	B	33 al 50	Bm, inflexión DM
	Puente	51 al 61	DM
	C	61- 80	Em, GM
Desarrollo	A'	83- 109	BM, DM
	B'	109- 119	G#m
	Puente	119- 123	A#m
	A''	123- 195	A#m, Gm inflexiones Am, BM, Em
Reexposición	Puente	195- 198	Em
	A	199- 215	Em
	B	215- 232	Bm
	Puente	232- 243	Em, Bm
	C	243- 254	Em
Coda		255- 269	Em

Uno de los mitos románticos usados fue el de *Undine*, el espíritu del agua que se casa con un humano, pero que es reclamada por su propio elemento; se trataba del intento de salvar el abismo que separaba la naturaleza y la razón, un conflicto característico de la Ilustración.¹⁰³ Es así como Frédéric-Henri-Charles (1777-1843), barón de la Motte-Fouqué, alemán de origen francés, buscó la fuente de su inspiración literaria en la Edad Media, (basado en la trama argumental de Paracelso) por la que sentía una gran atracción. Así que *Undine* es publicada por primera vez en 1811 en alemán. La obra se encuentra entre el cuento y la novela. Es rica en delicadas descripciones, en un ambiente nostálgico y evocador junto a un bien dosificado sentimentalismo. Como es de esperar de la estética romántica, su final dista de ser alegre.

Esta novela fue retomada por el compositor alemán Carl Reinecke en su Sonatas para flauta y piano Op.167 "*Undine*" escrita en 1882, aunque como mencioné anteriormente algunos sostienen fue en 1885. Es así como el primer movimiento de la Sonata *Undine* retrata el mundo acuático, sugerido por ondulantes arpeggios en Em. Escrito en compás de 6/8, el movimiento es *allegro*, se expone tema "A".

¹⁰³ "Romanticismo (música)." *Microsoft® Encarta® 2006* [DVD]. Microsoft Corporation, 2005.

Las notas de dieciseisavos simulando el movimiento del agua.



El tema “B” inicia en el compás 33 con notas de dieciseisavo en la mano derecha del piano y en la izquierda negra con puntillo ligada a otra:



En el compás 80 aparece la barra de repetición, posteriormente inicia el desarrollo de “A” y “B”.



El compás 195 tiene un pequeño puente con figuras de octavo, utilizando la cabeza del tema “A”, llevándola de la mano derecha a la izquierda para una vez más en el compás 199 ir a la Reexposición.



Ondina deja el Reino de agua en busca de amor con un hombre mortal, es así como llega a casa de un pescador y su mujer, quienes la reciben con gozo, tras haber perdido a su única hija.

El segundo movimiento es un *Intermezzo*, en el que puede presentar un panorama de la vida Undine con sus padres adoptivos.

2o. MOVIMIENTO		
ESTRUCTURA	COMPÁS	TONALIDAD
A	1 al 34	Bm, Inflexión Em
B	35- 67	GM, Inflexión AM
A	68- 97	Bm, Inflexión Em
Puente	97-99	F#M
C	99- 133	BM
A	134- 165	Bm, Inflexión Em

El tema “A” inicia con una persecución musical entre la flauta y piano, donde las notas de dieciseisavo se escuchan permanentes, es un diálogo de pregunta y respuesta:



La parte “B”, es una sección para piano, donde la figura de octavo con puntillo y dieciseisavo está presente. Es un tema que contrasta con lo antes escuchado y en cuanto a tiempo el pianista puede tener ciertas libertades.



Después de haber presentado “A” el compás 97 inicia con un pequeño puente que nos lleva a “C”



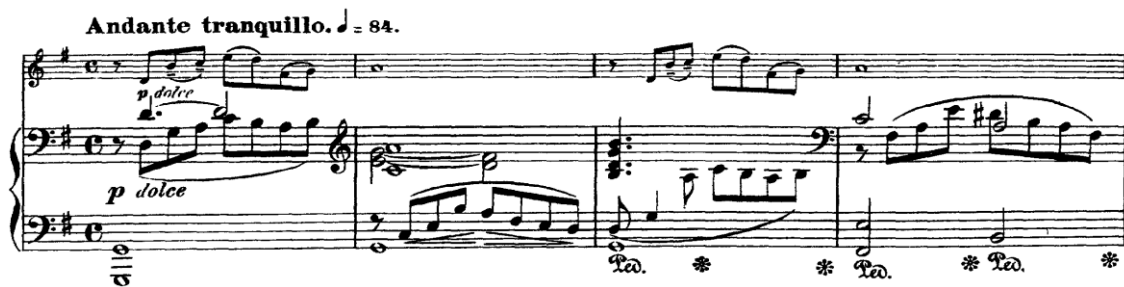
“C”, es un tema de carácter dulce y tierno que reaparecerá en la frase final de la obra, a modo de *leitmotiv* de la ondina. Se caracteriza por el juego rítmico de tres (en el piano) contra dos (en la flauta):



En tercer movimiento es un *Andante tranquillo*, escrito en 4/4:

3o. MOVIMIENTO		
ESTRUCTURA	COMPÁS	TONALIDAD
A	1 al 34	GM, Inflexión DM, AbM
B	35- 53	Bm, C#dim
A'	54- 64	GM
Codetta	65- 67	GM

Reinecke nos devuelve al idilio¹⁰⁴ de la pareja, con un carácter dulce. El tema “A” llevará rítmicamente figuras de octavos que serán contestadas de la misma manera por el piano.



El compás 9 repetirá el tema “A” de la flauta ahora en el piano, quedando intercambiadas las voces:



¹⁰⁴ **Idilio:** relación amorosa, de carácter tierno y romántico.

“B” es una sección muy apasionante, con un ritmo constante de tresillos, (básicamente cromática) a modo de trágico presentimiento antes de regresar al ambiente tranquilo con que concluye el movimiento.



La pequeña *codetta* está elaborada con la cabeza de “A”, la flauta si hace una ligera variación pero el piano si mantiene en el penúltimo compás este tema en la tonalidad de GM.



En el final, *Allegro molto agitato ed appassionato, quasi Presto*, se dan cita el amor y la presentida tragedia, como cumpliendo con una predestinada maldición. Escrita en compás C.

4o. MOVIMIENTO		
ESTRUCTURA	COMPÁS	TONALIDAD
A	1 al 89	Em, inflexiones: Bm,
B	90 - 115	Inflexión BM, Em, Cm
A	115- 132	Cm, Inflexión BM
Puente	132- 135	DM
B'	136- 160	GM Inflexión DM, C#dim
A	160- 186	Inflexiones:C7,BM, G#M
Puente	187- 191	C#m
B	192- 199	C#m
Puente	199- 204	EM
A	204- 224	EM, C#m, AbM
Puente	225- 228	AbM
Desarrollo A, B	229- 246	D#mdim, Gdim, Caum9 y progresiones cromáticas
A	247- 254	Em, Inflexión C#dim, Gm, Ddim
Puente	255- 257	Ddim
B	258- 275	Inflexiones: Ddim, C7, Em
Puente	275- 278	Em
C	279- 315	EM, Inflexión BM, G#dim, Bdim, G#M7, Am, EM
Codetta	311- 317	EM

“A” tiene un carácter efusivo (apasionado), la rítmica que mantiene es una negra ligada a una blanca con puntillo; melódicamente desciende por intervalos de cuarta y esta figura asciende por intervalos de segunda a manera de progresión:



La parte “B” es contrastante, disminuye el tempo y predominan los tresillos de cuarto, tanto en la línea de la flauta como la del piano.



Sorprendentemente en una sonata romántica, cuyo final suele ser brillante y virtuoso, al clímax le cede la calma que conduce a la reaparición del leitmotiv en matiz *ppp*, como en un emotivo y enigmático adiós.¹⁰⁵

En las bodas de Huldebrando y Bertalda, Undine reaparece y le da un beso a Huldebrando que lo mata. El regreso del tema amoroso crea un estado de ánimo para poner fin a la sonata.



¹⁰⁵ <http://labeirntodesombras-albe.blogspot.com/2008/07/carl-reinecke-sonata-para-flauta-y.html>

3.4 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Es importantísimo mantener la homogeneidad del sonido, esto es notable sobre todo en el primer movimiento ya que presenta varios cambios de registro que requieren control de embocadura y columna de aire.

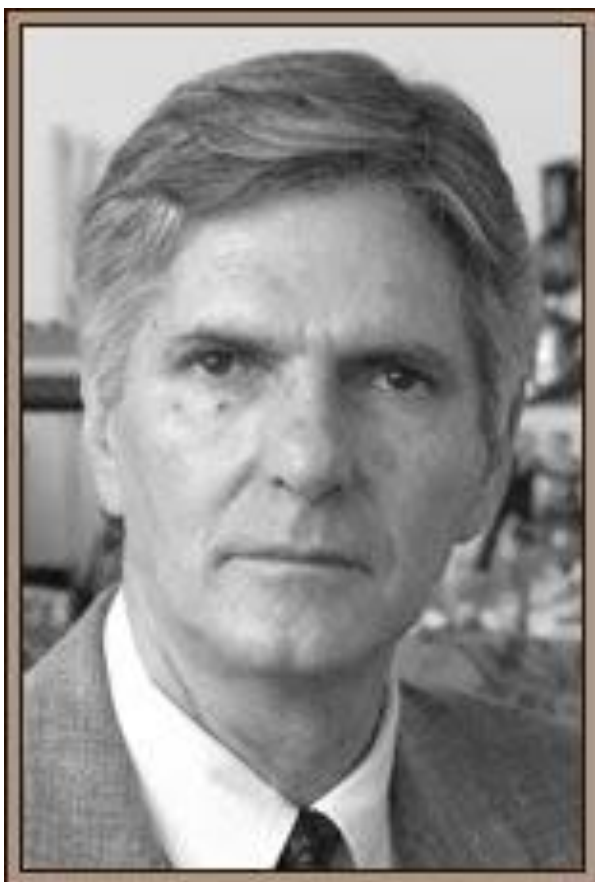
En esta obra se encuentra una gran riqueza de matices: uso constante del *crescendo* y *diminuendo*, junto con espectaculares contrastes entre *fortísimo* y *pianísimo*. Es importante no pasar por alto estas indicaciones, para que los giros melódicos sean entendidos y haya varios planos sonoros además de evitar que la obra suene “plana”.

Hay que poseer la emoción que se quiere transmitir en cada movimiento y pasaje en la obra para buscar diversidad de planos sonoros.

La fluidez en las notas rápidas, se puede trabajar con ritmos para tener el control de cada frase, una técnica sólida hará frases flexibles que provocarán sensación de vaivén, sobre todo en los pasajes de dieciseisavos. En las notas rápidas hay que mantener la columna de aire para que todo el pasaje suene.

Prestar atención para que no se produzca tensión en el cuerpo y principalmente en los manos (buscar y estar lo más relajado posible).

En el segundo movimiento *Allegretto vivace*, todas las notas suenan cortitas y muy limpias, (una articulación doble para los pasajes rápidos sería buen recurso) la precisión lengua-dedos siendo vital para que haya fluidez en este movimiento.



4. MARIO LAVISTA CAMACHO
(1943)

Canto del alba
Para flauta amplificada

4.1 CONTEXTO HISTÓRICO.

Se caracterizó por los avances de la tecnología; medicina y ciencia; liberación de la mujer en la mayor parte de los países; pero también por crisis y despotismos humanos, que causaron efectos tales como las guerras mundiales; el genocidio y el etnocidio, las políticas de exclusión social y la generalización del desempleo y de la pobreza.

Algunos acontecimientos relevantes en México:

1942 México entra a la segunda guerra mundial como aliado de EUA enviando a Filipinas al escuadrón aéreo 201.

1946 con Miguel Alemán inicia la era de los gobiernos civiles y los militares dejan el poder.

1968 Durante el mandato de Gustavo Díaz Ordaz, se llevaron a cabo una serie de huelgas estudiantiles que culminaron en los sangrientos sucesos de Tlatelolco, el 2 octubre, poco antes del inicio de los Juegos Olímpicos que iban a tener lugar asimismo en la ciudad de México.

En junio de 1985 el doctor Neri Vela fue seleccionado por el gobierno de México para formar parte de la tripulación del transbordador espacial *Atlantis*, en la misión 61-B de la NASA, y se convirtió así en el primer astronauta mexicano.

1986 Durante el gobierno de Miguel de la Madrid México ingresa al GATT (acuerdo de libre comercio internacional) y firma una carta de intención con el FMI (fondo monetario internacional) con la que el país se compromete a adoptar políticas neoliberales en su economía.

1988 Durante el gobierno de Carlos Salinas se darán importantes cambios económicos, entre ellos la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, una privatización masiva de empresas estatales incluida la banca.

En 1998 se crea una comisión parlamentaria para esclarecer lo acontecido 30 años atrás en Tlatelolco, ante la cual declararon, entre otros, el ex presidente Luis Echeverría Álvarez.

2000 Después de 70 años un candidato de un partido diferente del PRI ocupa la presidencia, Vicente Fox del Partido Acción Nacional.

PINTURA

La Ruptura es el nombre dado al conjunto de artistas mexicanos y extranjeros radicados en México, que en la década de los 50 comenzaron a reaccionar contra lo que percibían como los gastados valores de la *Escuela Mexicana de Pintura*, la cual aglutinaba a los muralistas mexicanos (David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco entre otros) cuya temática nacionalista, izquierdista y revolucionaria había sido la corriente artística hegemónica en México desde el estallido de la revolución mexicana en 1910.

Algunos pintores destacados junto con sus aportaciones:

José Luis Cuevas (1934). Pintor, dibujante, escritor, grabador, escultor e ilustrador mexicano, en su momento se le conocido como el "niño terrible" de una generación de artistas que se manifestaron contra la expresión de arte arraigada que alimentaba ideas nacionalistas.¹⁰⁶

Gunther (Günther) Gerzo (1915-2000). Artista plástico mexicano de ascendencia húngaro-alemana que se destacó como pintor, diseñador de escenarios, escritor y director de teatro y cine. Formó parte del movimiento artístico conocido como "La Ruptura".¹⁰⁷

El mismo Rufino Tamayo (1899-1991). Alrededor de 1950, había mostrado una tendencia muy clara a la esquematización de las figuras en estructuras definitivamente geometrizarantes en obras en que la estructura de composición trascendía y englobaba a las propias creaturas que animaban el cuadro.¹⁰⁸

Lilia Carrillo (1930-1974): Precursora de la abstracción lírica en México, sus composiciones presentan formas relativas al paisaje, reminiscencias de ciudades mitológicas o simplemente manchas y caligrafías envueltas en un remolino de color que expresan distintos humores.¹⁰⁹ Su obra se desarrolla desde los primeros años dentro de la abstracción más pura, con una fuerza explosiva de color: *Abstracto*, 1957; *Tormenta de fuego*, 1958; *Encuentro*, 1960; *Principio y fin*, 1969.

Francisco Benjamín López Toledo (1940) Considerado uno de los mejores artistas vivientes de México, creador prolífico: impresor, dibujante, pintor, escultor y ceramista. Su arte y plástica refleja gran apreciación por la estética de la naturaleza, particularmente por los animales. La visión moral de Toledo afirma que el mundo de los humanos y el de los animales son uno con la naturaleza.

ARQUITECTURA

Con motivo de los juegos de la XIX Olimpiada celebrada en México, se realizó la difícil tarea de lograr una integración plástica en relación con la arquitectura deportiva. Este proyecto ofrecía la posibilidad de unificar al arquitecto con el artista, llevando el arte a la calle y convirtiéndolo en algo vivo para el espectador. En ella participaron artistas de los cinco continentes, en colaboración estrecha con planificadores, arquitectos e ingenieros. La obra sale del ambiente de galerías y museos. A lo largo de diecisiete kilómetros del periférico.¹¹⁰

El arquitecto Fernando González Gortázar desde 1966 se ha interesado en estudiar y profundizar las relaciones entre las formas de los objetos y el movimiento del espectador. Lucha por un arte que sea capaz de tomar su lugar como elemento activo de dignificación urbana y transformación social.

El uso de materiales de ornamentación busca equilibrio entre la elegancia y el poder (mármol, cristal y aluminio), con la imagen de la tradición mexicana (tezontle, cantera y piedra).¹¹¹

¹⁰⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Luis_Cuevas

¹⁰⁷ **González M.** Historia del Arte Mexicano. Tomo XV. Arte contemporáneo III. SEP SALVAT. México. 1986.[ISBN 0-313-30412-2]

¹⁰⁸ **Salvat Juan y Rosas José Luis.** *Historia del Arte Mexicano (Arte contemporáneo IV)*. México : Gráficas Monte Albán, S.A de C.V., 1986.

CN6550H571986v16. Pág.2301

¹⁰⁹ **Ídem.** Pág.2211

¹¹⁰ **Ídem.** Pág.2246

¹¹¹ **Ídem.** Pág.2271

ESCULTURA

Utiliza el arte monumental de la escultura urbana, trata de darle a esta un ámbito de belleza y convertirla en un espacio sensibilizador. La escultura ha ido ocupando un lugar destacado en la proyección artística de México. La experiencia de un quehacer artístico de participación, experimentación y búsqueda, que evite el anquilosamiento y que sirva de vaso comunicante con la herencia de nuestro pasado.¹¹²

Germán Cueto (1893-1975), introductor del abstraccionismo de la escultura mexicana, fue maestro de una generación de escultores, a quienes transmitió sus inquietudes y llevó a investigar nuevos materiales escultóricos. Realizó una figura de seis metros en solera de hierro en el muro principal de uno de los edificios del Multifamiliar Benito Juárez; hizo el *corredor*, escultura en bronce que se encuentra cercana al estadio de Ciudad Universitaria. Trabajó diversos materiales, dando así a su obra una gran versatilidad. Fue el primer artista nacional que asimiló el cubismo escultórico.

LITERATURA

La generación de novelistas era representado por Gustavo Sainz con "Gazapo" 1965 y José Agustín con "De perfil" 1966. Encarnaban la sensibilidad de una vanguardia capitalina, practicó lo que se llamaba la literatura "de la onda" representaban una precoz contracultura que, alejándose de la "seriedad" del oficio o de la búsqueda de un estilo, se arrojaba a la práctica del "happening" o la provocación publicitaria, al estilo de los murales del pintor José Luis Cuevas.¹¹³

Algunos escritores destacados:

Carlos Fuentes Macías (1928) nació en Panamá y es uno de los escritores mexicanos más conocidos de finales del siglo XX, autor de novelas y ensayos, entre los que destacan *Aura*, *La muerte de Artemio Cruz*, *La región más transparente* y *Terra Nostra*.¹¹⁴

Elena Poniatowska, nace el 19 de mayo de 1932, ciudadana mexicana de ascendencia francesa. De amplia y destacada producción, la influencia de sus puntos de vista entre los sectores intelectuales más prominentes de México ha sido notable durante casi toda su carrera.

Octavio Paz Lozano (1914-1998) Se le considera uno de los más grandes escritores del siglo XX y uno de los grandes poetas hispanos de todos los tiempos¹¹⁵. Su extensa obra abarcó géneros diversos, entre los que sobresalieron textos poéticos, el ensayo y traducciones.

MÚSICA

En él se encuentra una aceleración de cambios estilísticos que se acentuarán en los años 1960 con nuevas transformaciones que vendrán a reflejar las certezas y dudas del artista en la sociedad actual. De ahí salió la utilización de un espectro sonoro lo más amplio posible en lo que respecta a la altura, continuidad del sonido (*glissandi*, *micropartición de tono*) y densidad (*clúster*, *masas*

¹¹² Salvat Juan y Rosas José Luis. *Historia del Arte Mexicano*. México : Graficas Monte Albán S.A de C.V, 1986. CN6550H57 v15. Pág.2255

¹¹³ Rivas Moreno, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX*. México : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996. Pág.82

¹¹⁴ «Académicos honorarios de la Academia Mexicana de la Lengua». Consultado el 13 de noviembre de 2009

¹¹⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/Octavio_Paz

sonoras); el uso de todo tipo de fuentes sonoras; la invención de nuevos instrumentos; el uso abstracto de material fonético; los nuevos sonidos vocales; nuevas formas de declamación musical; la integración de sonido y ruido; el uso de las escalas, ritmos e instrumentos no occidentales; el descubrimientos de los sonidos naturales (pájaros, ballenas, ranas) y ruidos ambientales integrados a la composición.¹¹⁶

Hay un gusto por los instrumentos denominados de *aliento*, por parte de los compositores, ya que dicen poseen versatilidad, flexibilidad y amplitud de recursos y colores. Una serie de factores internos propició la actualización de los estilos, técnicas y el aumento de posibilidades de ejecución de las nuevas partituras. Por otra parte, hay un uso de nuevas técnicas de ejecución instrumental, no sólo como efecto ocasional, sino como base constructiva de una pieza completa. Esta predilección podría aplicarse por la aparición de magníficos solistas que dominan con maestría las nuevas técnicas de ejecución.

En 1960 Carlos Chávez funda el Conservatorio Nacional que dirigió de 1960-1964, para el cual contó con la participación didáctica del compositor cubano Julián Orbón. Dicho taller composicional venía a resolver dificultades y suplir carencias en la transmisión del oficio de componer.¹¹⁷

Al comenzar los años setenta, la obra de Héctor Quintanar (1936) se desplegó alternativamente dentro de dos géneros: la música instrumental y la electrónica, de la cual se convirtió en pionero al fundar en 1970 el primer laboratorio de música electrónica.

A mediados de los sesenta –con la invención del sintetizador y el refinamiento de la técnica computacional- se pudo hablar de una manipulación más flexible y versátil que permite asimilar y sobreponer todo tipos de ruidos. Significó un cambio en la idea misma de la composición con instrumentos tradicionales que fueron frecuentemente utilizados en conjunto con sonidos electrónicos.¹¹⁸

La principal característica de la música de los noventa es la pluralidad, donde el oyente se topa con una inmensa variedad de obras. La música contemporánea dirige sus composiciones a “espíritus individuales” donde los escuchas formarán parte de un “acto ritual”, por lo que dichas composiciones apelarán y activarán exclusivamente a su inteligencia, sensibilidad, cultura y estado de ánimo.¹¹⁹ El compositor contemporáneo le concede al oyente una suprema libertad auditiva.

No hay que perder de vista que las obra de estas nuevas generaciones de artistas surgen como consecuencia de una historia nacional pero dentro de un marco de referencia más amplio que incluye no sólo los centros importantes de la cultura europea sino también otras capitales americanas como Nueva York¹²⁰.

Rodolfo Halffter (1900-1987), de origen español, introdujo la música dodecafónica y la música serial en México. "*Tres piezas para orquesta*" fue la primera obra dodecafónica escrita en México. Fue profesor de análisis musical en el Conservatorio Nacional de Música y fue director de las *Ediciones*

¹¹⁶ Rivas Moreno, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX*. México : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996. Pág.95

¹¹⁷ Ídem. Pág.81

¹¹⁸ Ídem. Pág.97

¹¹⁹ ENTREVISTA CON MARIO LAVISTA POR HERNÁN BRAVO VARELA

¹²⁰ Rivas. 1996, Pág.19

Mexicanas de Música. En 1940 fundó una compañía de ballet, la primera del país en música y ballet contemporáneos.

El serialismo resultó un potente medio de expresión que fue aplicado en una gran diversidad de estilos personales. Posteriormente y como una paradoja más, la disciplina serial preparó el camino hacia una música más espontánea y liberada de constreñimientos formales.¹²¹ Fue Eduardo Mata (1942-1995), alumno de Chávez, que se identificó con la utilización del discurso serialista.

Ésta es una época en la que ya no hay formalismo, ahora cada quien escribe en la forma que mejor le convenga. La mayoría quiere componer música más accesible, con líneas melódicas audibles y estructuras perceptibles. Como generación estos compositores buscan la expansión del talento individual.¹²²

Otra tendencia que se refleja en la obra de algunos compositores mexicanos es una idealización ciertamente ingenua del mundo sonoro indígena, que en algunos casos tiene relación con la música *new age* o cierto misticismo preocupado por la expansión de la conciencia, que invoca la existencia de un México arcaico, profundo, inmóvil e infinitamente más sabio que el mundo moderno.

Ejemplo de ello el compositor Federico Álvarez del Toro (1953) con los *Gritos del mono aullador en Ozomatli* 1982, *Los sonidos del rito nupcial de la rana *Rhinophynus dorsalis* en Gneiss* 1980, *El espíritu de la tierra* 1984.

Entre los compositores de vanguardia podemos destacar un grupo renovador de autores jóvenes como Héctor Quintanar, Jesús Villaseñor (1936), Eduardo Mata, Francisco Núñez (1945), Mario Lavista de quien estaremos hablando a continuación, entre otros.

El aumento de oportunidades y encargos de las orquestas sinfónicas así como la mayor respuesta de un público interesado en la producción actual, propician la profundización del lenguaje personal y de tendencias en la composición.¹²³

¹²¹ Rivas Moreno, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX*. México : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996. Pág.84

¹²² Ídem. Pág.132

¹²³ Ídem. Pág.100

4.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Mario Lavista Camacho nace en la ciudad de México en 1943. Estudia composición con Carlos Chávez y Héctor Quintanar así como análisis musical con Rodolfo Halffter en el Conservatorio Nacional de Música.¹²⁴

Entre 1967 y 1969 fue becado por el gobierno francés para estudiar con Jean-Étienne Marie en la *Schola Cantorum* de París y asistió a seminarios sobre música nueva impartidos por Henri Pousseur. De regreso en México, fundó en 1970 el grupo de improvisación “*Quanta*” y un año más tarde se integró al laboratorio de música electrónica del Conservatorio.

En 1972 fue invitado al laboratorio de música electrónica de la radio y televisión japonesa NKH y ha sido maestro de numerosos compositores de las más jóvenes generaciones.

En 1987 le fue concedida una beca de la Fundación Guggenheim para componer su ópera “*Aura*”. En ese mismo año fue nombrado miembro de la Academia de Artes. Distinguido con el Premio Nacional de Ciencias y Artes y la Medalla Mozart en 1991; creador emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 1993 y miembro de El Colegio Nacional desde 1998; ensayista, conferencista, catedrático y divulgador de la música contemporánea de concierto; fundador y director de *Pauta* (publicación periódica sobre teoría y crítica musicales).

Ha realizado trabajos gráfico-musicales con el pintor Arnaldo Con y ha compuesto música para varios filmes (música incidental para *Cabeza de Vaca* y *Vivir mata*). En los últimos años y en estrecha colaboración con algunos instrumentistas ha explorado e investigado las nuevas posibilidades técnicas expresivas que ofrecen los instrumentos tradicionales. Ha dictado cursos y seminarios en universidades de Estados Unidos y Canadá y en el X Curso Latinoamericano de Música Contemporánea. Como sus antecesores Carlos Chávez y Eduardo Mata, se destaca tanto en la composición como en la difusión de la música contemporánea.

La música de Mario Lavista es publicada por Ediciones Mexicanas de Música, A.C. en la Ciudad de México. Entre sus principales obras destacan:

- *Homenaje a Samuel Beckett* para tres coros a capella 1966
- *Diacronía* para cuarteto de cuerdas 1969
- *Pieza para un pianista y un piano* 1970
- *Game*, para cualquier número de flautas 1970
- *Contrapunto*, música electrónica 1972
- *Diálogo*, para violín y piano 1974
- *Piezas para dos pianistas y un piano* 1975
- *Lyhannh*, para orquesta 1976
- *Canto del Alba* 1979 para flauta amplificada
- *Motete a dos voces* 1981
- *Lamento por la muerte de Raúl Lavista* 1981
- *Nocturno para flauta en sol amplificada*
- *Reflejos de la noche*, para cuarteto de cuerdas 1984
- *Dos nocturnos para mezzosoprano y orquesta* 1986

¹²⁴ Musacchio, Humberto. *Diccionario Enciclopédico de México*. México : Raya en el agua S.A de C.V., 2006. CF1204M872006v.4. Pág.1300

- *El pífano: retrato de Manet*, para flauta piccolo (1989)
- La opera *Aura* (Sobre la novela de Carlos Fuentes) 1990
- *Las músicas dormidas*, para fagot, clarinete y piano
- *Lacrymosa* 1994
- *Cinco danzas breves*, para quinteto de alientos
- La misa *Ad nostrae consolatio dominam* para coro misto a capella
- Cuarteto de cuerdas núm. 3
- *Música para mi vecino* (estrenada por el Kronos Quartet, 1994)
- *Tropo para Sor Juana*
- Danza Isorrítmica para cuarteto de percusiones
- Octeto para alientos
- *Nataraya*, para guitarra

La trayectoria de Mario Lavista es caracterizada por el pluralismo de enfoques compositivos que se practican universalmente desde la década de los setenta. A este eclecticismo procedente de la vanguardia, supo sumar un devoto conocimiento de la historia de la música, especialmente en algunos autores del Medievo o del Renacimiento, así como una profunda curiosidad por la música oriental y sus recónditas concepciones sonoras. Esta familiaridad desembocó en su propia música en una refinada exigencia auditiva y una transformada concepción temporal que pide de sus ejecutantes suma habilidad y delicadeza interpretativa.¹²⁵

El estilo desarrollado por Lavista, debe mucho a los nuevos usos instrumentales que ha explorado y abierto para los compositores en un abanico de matices y novedosas mutaciones tímbricas. Su arte se ha enriquecido con el uso de una serie de efectos: *vibrato*, *ondulaciones*, *armónicos*, *contrastes* de color dentro de un sólo registro; amplificaciones electrónicas, timbres y ataques poco ortodoxos producidos por una multiplicidad de digitaciones en los instrumentos de alientos, canto simultáneo durante la emisión del sonido y la posibilidad de tocar acordes o hacer movimientos polifónicos a dos voces, utilizando siempre con discreción y buen gusto los más etéreos sonidos posibles.¹²⁶

Tiene atracción por los instrumentos tradicionales ya que le ofrecen la posibilidad de trabajar con dos o más voces al mismo tiempo, no únicamente acordes, sino la posibilidad de cambiar el color de cada nota, de jugar con sus registros, en fin, de escucharlos de manera diferente. Todo esto se ve muy unido al trabajar conjuntamente con los instrumentistas. La obra, *Canto del alba*, es una colaboración con la flautista Marielena Arizpe a quien le dedicó dicha composición.

Posee influencia de autores como: Anton Webern y la influencia de Cage, así como en la pintura Rauschenberg y Morris Louis. Ha sentido enorme afinidad con Guillaume de Machaut, y en general, con la construcción de la música del siglo XIV. Le sorprende la complejidad rítmica que es de una riqueza comparable a cualquier rítmica actual. Utiliza con cierta frecuencia las táleas; los patrones rítmicos, los patrones de color. Ejemplo de ello "*El Responsorio*".

Otro autor del que se siente cerca, es de W. A. Mozart. Ya que juega con la forma como si estuviera compuesta de partes que en un momento dado puede acomodar de otra manera, sin modificar cada una. Tiene un gusto que proviene de la música cromática. Esto es de Wagner pero también de Chopin, Schoenberg y a Berg. Su música tiene dos influencias no occidentales: una viene de la música japonesa y la otra de la música indígena mexicana, "*la que se oye en los pueblitos*". Lo que le atrae es este tipo de música es el sentido del tiempo.

¹²⁵ Rivas Moreno, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX*. México : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, Pág.106

¹²⁶ Ídem. Pág.107

4.3 ANÁLISIS DE LA OBRA

En el proceso compositivo de *Canto del Alba* (1979) para flauta amplificada, requirió de un trabajo en conjunto del compositor Mario Lavista y la flautista Marielena Arizpe, con quien al ir descubriendo timbres inusuales como los microtonos, sonidos multifónicos, sonidos silbados y digitaciones alternas se entretajan estos sonidos para extraer de la flauta un canto lírico, luminoso, delicado.

La elección del título se debe a la alusión del género lírico “alba” utilizado por los trovadores del siglo XII y XIII. El tema principal de dicho género es la despedida de los amantes al momento de llegar el alba. Los amantes, en su felicidad por estar juntos, no se percatan del ascenso de la noche y son alarmados por los pájaros.¹²⁷

Una solitaria lejanía de colores suaves pinta un cuadro de belleza, de meditación en silencio. En la partitura encontramos el siguiente epígrafe:

“Sentado solo, entre los bambúes, toco el laúd, y silbo, silbo, silbo. Nadie me oye en el inmenso bosque, pero la luna blanca me ilumina” (Wang Wei, de la dinastía Tang)¹²⁸

Los primeros sonidos introducen al escucha en una atmósfera, incluso las instrucciones al comienzo de la música nos ilustran el estado de ánimo “como un gris claro antes del amanecer”. La notación se divide en frases, lo cual nos ayudará a entender el desarrollo y materialización de la obra.

La indicación: “lontano, come la luce incerta e grigia che l'alba precede” inspira delicadeza, proyección incierta, que se revela con el inicial multifónico que emerge desde el silencio a través de una cuidadosa y dirigida corriente de aire. El ritmo es muy lento y el reto es sostener la frase.¹²⁹



Frase 2: El ritmo toma un poco de movimiento, la tensión de la embocadura demanda enfoque preciso, así como atención a los cambios en las posiciones de los dedos. A continuación la segunda frase:



¹²⁷ cd *Canto del Alba*, “Música para flauta de Mario Lavista”. Beatriz Plana, flauta.

¹²⁸ Wang Wei fue un celebrado músico, calígrafo, poeta y pintor. Se le considera el precursor del paisajismo a la aguada. En su poesía destaca la capacidad de dar vida al fluir del paisaje en movimiento y de plasmar en imágenes la sabiduría de la contemplación silenciosa. Es el lírico por excelencia: su profunda compenetración con la naturaleza lo convierte en un maestro del paisaje interior.

¹²⁹ Jean Penny. Tesis doctoral “Técnica extendida” Queensland Conservatorium de la Universidad de Griffith May. 2009

Frase 3: La primera aparición de una digitación alterada en la nota do y re, que provoca un cambio de color.



Frase 4: Es una larga secuencia con mayor movilidad de multifónicos.



Frase 5: Aquí la polifonía es creada por un nuevo elemento, la voz, con la que la nota se debe cruzar. La indicación “*ancora piú lento*” indica que el sonido será todavía más lento, se busca un sonido grave y misterioso.



Frase 6: La creación de un cambio de timbre rápido y fugaz que se disipa en un eco y un multifónico, hay que prestar atención a la intensidad que se debe aplicar a cada sonido.

La indicación “*Piú mosso*” quiere decir que tenemos que mover más el tiempo, hacerlo más vivo o rápido.



La frase 7: Es una mezcla de timbres: normal, multifónicos, digitación alterada, *glissando*, y motivos rítmicos cortos.



Frase 8: Es un buen lugar para explorar la sonoridad en la flauta, ya que va desde un *p* hasta *fff*.



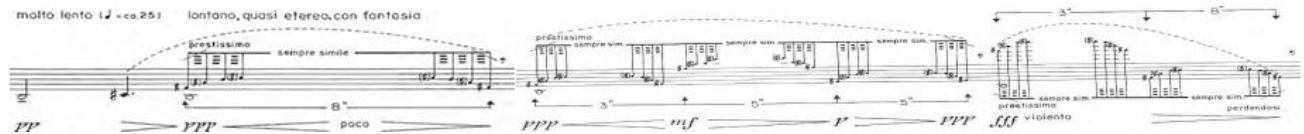
Frase 9: Es un retorno a la reflexión silenciosa, hay que buscar los colores deseados y aplicar matices.



Frase 10: El reto de la voz a una octava, al final de la frase.



Frase 11: La "fantasía lejana, etérea", los lanzamientos aproximados de sonidos son permitidos, no hay que pasar por alto los cambios en la dinámica.



Frase 12: El estado de ánimo vuelve a los multifónicos a partir de esta frase.



Frase 13: aparición de una nueva digitación al final de la obra y la separación de multifónicos.



Frase 14: La secuencia de sonidos silbados, comienza con la nota Si8, seguido por "si4" donde en silbidos se cantará toda la secuencia de armónicos y finalmente, la nota Fa# silbado y un multifónico sostenido al final que desaparece en la nada.



4.4 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Trabajar por frases y posteriormente unir las mismas. Esto nos ayudará a entender la estructura de esta obra y a memorización las nuevas digitaciones en la flauta.

Buscar y definir la dirección en la que se producen los multifónicos¹³⁰ y si es posible escríbelos en la partitura, hay que dejarnos llevar en este sentido por las sensaciones al producir dichos sonidos.

Gestos: el movimiento físico ayudará a encontrar las conexiones de expresión y proyección. Estos ayudarán a desarrollar trabajo de enfoque de embocadura, garganta, boca, los dedos, brazos además de las exigencias físicas y psicológicas necesarias para tener éxito con cada técnica y frase.

Trabajo de respiración: control para sostener el aliento (estabilidad), intensidad.

Descubrir timbres, la búsqueda de precisión, exploración de colores, el tono, los matices y el enfoque.

Trabajar con voz y sonido al mismo tiempo requiere tener muy claro el sonido que se quiere cantar para que el intervalo indicado en la partitura suene como tal. Al principio uno puede digitar la posición que hay que cantar, para memorizarla o bien, para comprobar que sea la nota que se desea.

Tener una idea de lo que quieres hacer en cada frase e ir conectando cada una de ellas, no verla como células aisladas.

Y... ¡mucho paciencia!

¹³⁰ Es la emisión de dos o más sonidos al mismo tiempo y se obtienen con digitaciones no convencionales; por lo general viene una especificación de la digitación.

CONCLUSIONES

Ha sido una experiencia muy satisfactoria haber abordado cada una de estas obras; cada una de ellas reafirmó mis conocimientos musicales.

En la obra de Bach hay que prestar atención en lo que hace el clave y la flauta, ya que cada uno tiene sus momentos en los cuales tendrá que “realzar” y donde tiene que “callar”, aún y cuando la línea melódica esté presente. De allí la importancia de matizar, se debe llegar a escuchar un diálogo entre ambos instrumentos.

Cuán importante y necesario es saber el trasfondo de cada obra, ello nos dará las directrices para interpretar lo más cercano posible a lo que el compositor quiso expresar.

Leer la historia de Undine escrita por Motte-Fouqué fue una delicia que abrió y proporcionó un nuevo panorama para usar las herramientas (la técnica) necesarias para una interpretación propia.

La paciencia y perseverancia son dos grandes maestras, ¡no las descuidemos! Aprendemos la lección en la vida de Mozart, como puede desprenderse de un texto escrito por él. Su programa diario en 1782 era el siguiente:

“...A las seis, siempre estoy peinado. A las siete, completamente vestido. Luego escribo hasta las nueve. Desde las nueve hasta la una, doy clase. Después como, cuando no estoy invitado, y en ese caso el almuerzo es a las dos o a las tres. No puedo trabajar antes de las cinco o las seis, y a menudo me lo impide una *academia*; si no, escribo hasta las nueve de la noche [...]. Debido a las academias y a la eventualidad de ser solicitado aquí o allí, nunca tengo la seguridad de poder componer por la tarde, de modo que he tomado la costumbre (sobre todo cuando vuelvo temprano) de escribir algo antes de acostarme. Con frecuencia lo hago hasta la una, para levantarme de nuevo a las seis...”¹³¹

Abordar la obra de Mario Lavista fue algo nuevo; aprendí a estar siempre abierta a las nuevas formas compositivas y no cerrarnos a lo “tradicional”. La asimilación de la obra fue lo más difícil, pero al investigar el trasfondo compositivo y la manera en que hay que abordarla (por frases) me ahorro tiempo y pude llegar a amar lo que estaba tocando expresando mis sentimientos sin temor ni prejuicios.

El uso de las “técnicas extendidas” da la posibilidad para que cada compositor elabore su propia notación e integre estas a la partitura a manera de instructivo de ejecución, me correspondió familiarizarme con dicha notación y echar a volar la imaginación.

¹³¹ Sollers, Philippe. *Misterioso Mozart*. traducción de Anne-Hélène Suárez. Barcelona: Alba editorial. Pág.216. ISBN 84-8428-186-8.

BIBLIOGRAFÍA

"Romanticismo (música)." *Microsoft® Encarta® 2006* [DVD]. Microsoft Corporation, 2005.

«Académicos honorarios de la Academia Mexicana de la Lengua». Consultado el 13 de noviembre de 2009

A. de Place *Guía de la música de cámara Dirigida por François-René Tranchefort Alianza Diccionarios, Madrid 1995.*

Abbiati, Franco. *Historia de la Música.* México 1958: editorial Uteha

Ahuja Bravo, Victor. *¿Qué es el clasicismo?* México : Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, 1953.

Artículo que vio la luz en la revista nº 0008 de *Sinfonía Virtual*. Escrito por Alfredo Canedo, Madrid (España), Julio del 2008.

Benedetto, Renato Di. *Historia de la música El siglo XIX.* Madrid : CONACULTA, 1999. ML160H5718v8.

Casares Rodicio, Emilio. *La música en el barroco.* 1977: Sección de Arte- Musicología, Oviedo, España, 1977.

CD CANTO DEL ALBA, "Música para flauta de Mario Lavista". Beatriz Plana, flauta.

Clement, Felix. *Músicos célebres.* México D.F : Editora Nacional, 1952. ML385 C5.

Cross Molton y Ewen David. *Los grandes compositores V 2.* Argentina : Compañía General Fabril Editora, S.A., Bs.As., 1963. ML385 C75 V2.

Entrevista con Mario Lavista por Hernán bravo Varela

Epstein, Ernesto. *Bach, Pequeña antología biográfica.* Buenos Aires : Ricordi Americana.

Gombrich, E.H. *Historia del arte.* España : Ediciones Garriga, S.A. julio de 1975.

Gómez Navarro, José L. M., González Cálbet, Teresa, López Facal, Ramón. *Historia Universal.* México : Addison Wesley Longman de México S.A de C.V., 1998.

González M. *Historia del Arte Mexicano.* Tomo XV. Arte contemporáneo III. SEP SALVAT. México. 1986. [ISBN 0-313-30412-2]

Gortázar, Isabel. *Historia de los grandes compositores clásicos.* España : Olimpo S.A, 1994. ML1001H58. 68

<http://academics.hputx.edu/modlang/LHRomanticismo.html>

http://es.wikipedia.org/wiki/Claude-Nicolas_Ledoux#Arquitectura_de_la_Ilustraci.C3.B3n

http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Luis_Cuevas

http://es.wikipedia.org/wiki/Octavio_Paz

<http://laberintodesombras-albe.blogspot.com/2008/07/carl-reinecke-sonata-para-flauta-y.html>

http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Johan_Wagenaar

Jean Penny. Tesis doctoral "Técnica extendida" Queensland Conservatorium de la Universidad de Griffith May. 2009

Láng, Paul Henry. *La música en la civilización occidental.* Argentina : Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963. ML160L3ej.3.

Musacchio, Humberto. *Diccionario Enciclopédico de México.* México : Raya en el agua S.A de C.V., 2006. CF1204M872006v.4.

Pauly G. Reinhard. *La música del periodo clásico.* Buenos Aires, Argentina : Victor Leru, 1980. ML1951 P3818 J17057.

Peña Pérez, Juan Ramón. *El Romanticismo* Ciencias Humanas. Universitat Jaume I .mayo del 2003

Pestelli, Giorgio. *La época de Mozart y Beethoven,* Editorial: Turner. Año: 1986

Petit, Pierre. *Mozart o la Música instantánea.* Madrid : Ediciones RIALP, S.A., 1993. ML410.M9P4718.

Randel, Don Michael. *Diccionario Harvard de Música.* México : Diana, 1997.

Reinhard G. Pauly *La música del periodo clásico.* Buenos Aires, Argentina : Victor Leru, 1980. ML1951 P3818 J17057.

Rivas Moreno, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX.* México : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

Ruiz Gonzáles, Nicolás. *Dos músicos geniales Bach y Beethoven.* Barcelona : Cervantes, 1952.

Salvat Juan y Rosas José Luis. *Historia del Arte Mexicano (Arte contemporáneo IV).* México : Gráficas Monte Albán, S.A de C.V., 1986. CN6550H571986v16.

Serra Mayer, Otto. *El Romanticismo musical.* México : Talleres Tipograficos Modelo, S.A, 1939. ML196M37.

Sollers, Philippe. *Misterioso Mozart.* Traducción de Anne-Hélène Suárez. Barcelona: Alba editorial. pp. 216. ISBN 84-8428-186-8

Urtubey Suárez, Paola. *Historia de la música.* s.l. : claridad.

Western Sculpture: Ancient Greek - The Classical period - Early Classical (c. 500–450 bc). Enciclopedia Británica Online

Winks, Robin W. *Historia de la civilización de 1648 al presente.* México : Adison Wesley Logman de México S.A de C.V., novena edición en el 2000.

ANEXOS

PROGRAMA DE MANO

SINODALES

Presidente: Mtro. Horacio Puchet Canepa

Secretario: Dr. Felipe Ramírez Gil

Vocal: Violeta Cantú Jaramillo

OPCIÓN DE TITULACIÓN:

“Notas al programa”

Estudios realizados en la Escuela Nacional de Música

Propedéutico: 2001-2005

Licenciatura: 2006-2010

PROGRAMA

Sonata en Mi menor BWV1034
Para flauta y continuo

J. S. Bach
(1685-1750)

Adagio ma non tanto

Allegro

Andante

Allegro

Concierto en Sol mayor K. 313
Para flauta y orquesta

W. A. Mozart
(1756-1791)

Allegro maestoso

Adagio non troppo

Rondo Tempo di Menuetto

Sonata en mi menor Op. 167 'Ondina'
Para flauta y piano

Carl Reinecke
(1824-1910)

Allegro

Intermezzo. Allegro vivace

Andante

Finale. Allegro molto agitato ed appassionato

Canto del alba
Para flauta amplificada

Mario Lavista
(1943)

NOTAS AL PROGRAMA

Sonata en Mi menor BWV1034 para flauta y continuo.

Esta sonata fue escrita por el compositor alemán Johann Sebastian Bach (1685-1750) probablemente en Cöthen hacia 1720 aproximadamente.

El primer movimiento *Adagio ma non tanto* es decir, no demasiado lento escrito a cuatro tiempos: además de poseer belleza y elocuencia, el movimiento melódico en la flauta es continuo y se desarrolla sobre un *bajo continuo* que se anima decididamente. Explora todo el registro de la flauta de ese entonces, algo no muy común para la época de su tiempo (re5 a sol6).

El segundo movimiento es *Allegro* (a cuatro tiempos): de carácter concertante el tema es alegre. Donde el teclado retoma, un *canon* y la flauta se despliega pronto, en un contrapunto de semicorcheas muy audaz.

El tercer movimiento es un *Andante* (en $\frac{3}{4}$): es introducido por un motivo con octavos que son llevados por el clave durante seis compases, posteriormente entra la flauta, con un carácter dulce.

El cuarto movimiento es un *Allegro* (en $\frac{3}{4}$): movimiento en el que el tema vivo de la flauta, alegre aquí y allá por un juego de notas repetidas, es tomado por el bajo del teclado en bellas imitaciones.

Concierto en Sol mayor K. 313 para flauta y piano.

En 1777, el compositor W. A. Mozart (1756-1791) parte a París y como el invierno se avecinaba y no era estación conveniente para viajar, Mozart permaneció en Mannheim con casi tres meses, ganándose la vida con encargos ocasionales; uno de estos le vino de parte de un rico comerciante holandés, apellidado De Jean, flautista aficionado para quien, por la nada despreciable cantidad de doscientos florines, escribió tres cuartetos con flauta y dos conciertos para este instrumento (uno de ellos es el concierto en sol mayor), hacia el que, por otra parte Mozart no sentía excesiva inclinación, debido a que las flautas de aquel tiempo carecían del moderno sistema de llaves y presentaba serios problemas de afinación

El primer movimiento está escrito en compás de 4/4, el movimiento es *Allegro maestoso*. Está organizado en forma sonata de éste primer movimiento. Es un movimiento de carácter marcial

El segundo movimiento está escrito en compás de 4/4, el movimiento es *Adagio non troppo* (lento pero no demasiado), es contrastante, de carácter *cantabile* con un juego cromático que le da un color característico a este segundo movimiento.

El tercer movimiento está escrito en compás de $\frac{3}{4}$, a *tempo di Menuetto*. Es un *rondó* con su clásica estructura ABACABA. Éste movimiento presenta el tema con la flauta con tres negras y octavos en forma de arpeggios.

Sonata en mi menor Op. 167 'Ondina' para flauta y piano.

Uno de los mitos románticos usados fue el de "Undine", el espíritu del agua que se casa con un humano, pero que es reclamada por su propio elemento. Es así como Frédéric-Henri-Charles (1777-1843), barón de la Motte-Fouqué, alemán de origen francés, buscó la fuente de su inspiración literaria en la Edad Media. Es así que "Undine" es publicada por primera vez en 1811 en alemán. La obra se encuentra entre el cuento y la novela. Es rica en delicadas descripciones, en un ambiente nostálgico y evocador junto a un bien dosificado sentimentalismo. Como es de esperar de la estética romántica, su final dista de ser alegre.

Esta novela fue retomada por el compositor alemán Carl Reinecke (1824-1910) en su Sonatas para flauta y piano Op.167 "Undine" escrita en 1882 aunque algunos mencionan que fue en 1885. El primer movimiento de la Sonata retrata el mundo acuático, sugerido por ondulantes arpeggios en Em. Escrito en compás de 6/8, el movimiento es Allegro.

Ondina deja el Reino de agua en busca de amor con un hombre mortal, es así como llega a casa de un pescador y su mujer, quienes la reciben con gozo, tras haber perdido a su única hija.

El segundo movimiento es un *Intermezzo*, en él se puede apreciar el panorama de la vida Undine con sus padres adoptivos. El tema con el que se inicia es una persecución musical entre la flauta y piano, donde las notas de dieciseisavo se escuchan permanentes, es un diálogo de pregunta y respuesta.

En tercer movimiento es un *Andante tranquilo*, escrito en 4/4. La melodía que se presenta en la flauta es *de carácter tierno y romántico* que serán contestadas de la misma manera por el piano. Repentinamente se presenta una sección muy apasionante, con un ritmo constante de tresillos, a modo de trágico presentimiento antes de regresar al ambiente tranquilo con que concluye el movimiento.

En el final, *Allegro molto agitato ed appassionato, quasi Presto*, se dan cita el amor y la presentida tragedia, como cumpliendo con una predestinada maldición. Escrita en compás de cuatro cuartos.

Sorprendentemente en una sonata romántica, cuyo final suele ser brillante y virtuoso, al clímax le cede la calma que conduce a la reaparición del motivo dulce de Undine en matiz *ppp*.

En las bodas de Huldebrando y Bertalda, Undine reaparece y le da un beso a Huldebrando que lo mata. El regreso del tema amoroso crea un estado de ánimo tranquilo para poner fin a la sonata.

Canto del alba, para flauta amplificada.

En el proceso compositivo de Canto del alba (1979) para flauta amplificada, requirió de un trabajo en conjunto del compositor Mario Lavista Camacho (1943) y la flautista Marielena Arizpe, con quien al ir descubriendo timbres inusuales como los microtonos, sonidos multifónicos, sonidos silbados y digitaciones alternas se entretejen poco a poco estos sonidos para extraer de la flauta un canto lírico, luminoso, delicado.

La elección del título se debe a la alusión del género lírico "alba" utilizado por los trovadores del siglo XII y XIII. El tema principal de dicho género es la despedida de los amantes al momento de llegar el alba. Los amantes, en su felicidad por estar juntos, no se percatan del descenso de la noche y son alarmados por el canto de los pájaros.

Una solitaria lejanía de colores suaves pinta un cuadro de belleza, de meditación en silencio. En la partitura encontramos el siguiente epígrafe:

“Sentado solo, entre el los bambúes, toco el laúd y silbo, silbo, silbo. Nadie me oye en el inmenso bosque, pero la luna blanca me ilumina” (Wang Wei, de la dinastía Tang)