

**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Escuela Nacional de Música**



**NOTAS AL PROGRAMA**

**Opción de tesis que para obtener el título de  
Licenciada Instrumentista  
- Flauta Transversa -  
presenta:**

**THELMA JAET GARIBALDI PÉREZ VILCHIS**

**Asesor del trabajo escrito: Dr. Felipe Ramírez Gil  
Asesor del recital de titulación: Mtro. Miguel Ángel Villanueva Rangel**

**México, D.F.**

**Mayo de 2012**



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.

*Para mi abuelo Gustavo.*

Gracias infinitas a Miguel Gorostieta, por acompañarme, apoyarme en todo lo que hago y amarme siempre.

Gracias a Miguel Ángel Villanueva, por recibirme, por dejarme ir y por motivarme a volver.

Gracias a David Zamorano, por darme las herramientas que ninguna escuela me habría dado.

Gracias a Ariel Waller, por darme el pretexto para empezar a componer.

Gracias a la UNAM, por esta segunda licenciatura.

Gracias a la ENM, por ser mi casa.

Gracias a mis maestros, porque de todos y cada uno he tomado algo para ser quien soy.

Gracias a mi familia, por su cariño.

Gracias a mis amigos, por enriquecer mi vida.

## Phiale Nephele (antes Tilu Tanita)

me volteo como calcetín y veo hacia adentro

mis entrañas

lo que hay dentro de mi pecho

la comodidad de ser yo misma

e hincharme

vibrar

hacerme grande y llegar lejos

me meto en mí

y por dentro mi piel huele diferente

soy la misma de siempre

pero al revés

mi cuerpo se convierte en mi escudo protector

me acurruco en lo cálido de mi interior

y me preparo para autoparirme

tal como me soñé

no otra sino yo

y nadie más

lenta, profunda y tranquila

saboreando la existencia pura

y el goce de tener mi instrumento en las manos

como arma lista para combatir al agresor

# Índice general

Índice general.....	1
Introducción.....	2
Programa .....	3
Sonata para flauta y piano <i>Undine</i> .....	4
Carl Reinecke	
Introducción.....	4
Análisis .....	6
Sonata para flauta y piano .....	12
Lowell Liebermann	
Introducción.....	12
Análisis .....	12
Concierto para flauta y orquesta en sol mayor (K 313).....	20
Wolfgang A. Mozart	
Introducción.....	20
Análisis .....	23
“ <i>Tláloc</i> ”, “ <i>Luna</i> ” y “ <i>Macehual</i> ” .....	36
Jaet Garibaldi	
Introducción.....	36
“ <i>Tláloc</i> ” .....	37
“ <i>Luna</i> ” .....	41
“ <i>Macehual</i> ” .....	45
Conclusión.....	52
Índice de ejemplos y tablas .....	53
Anexo 1: síntesis de notas al programa .....	56
Anexo 2: partituras de “ <i>Tláloc</i> ”, “ <i>Luna</i> ” y “ <i>Macehual</i> ” .....	63
Obras de consulta.....	64

# Introducción

El presente trabajo escrito forma parte de los requisitos para obtener el título de Licenciada Instrumentista – Flauta Transversa. En el mismo muestro el análisis de tres obras representativas del repertorio para flauta transversa de los periodos clásico, romántico y actual, respectivamente: el Concierto en sol mayor para flauta y orquesta, de W.A. Mozart; la sonata *Undine*, de Carl Reinecke; y la sonata para flauta y piano de Lowell Liebermann. Además, incluyo el análisis de tres obras de mi autoría, que forman parte de mi trabajo actual como *Madame Gorgona*, artista multidisciplinaria. Estas piezas constituyen una muestra de cómo apliqué lo aprendido en las diversas materias teóricas que cursé a lo largo de la carrera como instrumentista. Al integrarlas en el proceso para obtener el título profesional, pretendo también invitar a las futuras generaciones de flautistas –e instrumentistas en general– a tomar un papel más activo y creativo en el ejercicio musical. Lo que comenzó como simples tareas para reforzar los conocimientos adquiridos – aplicando en breves composiciones los recursos analizados en las materias de Técnicas estructurales del siglo XX y Canon y fuga– se convirtió en mi proyecto artístico de por vida: ser intérprete y creadora musical. Asimismo, pretendo mostrar lo enriquecedor que puede ser ejercer otras disciplinas artísticas pues, como Lic. en Letras Inglesas, también apliqué mis conocimientos literarios en mi propia música, en tanto que todas mis piezas tienen texto; y, puesto que cuento con entrenamiento en danza en diversos estilos, presento también una propuesta escénica acorde con el estilo de mi propia música. A este respecto es importante mencionar que la presentación pública de la sonata *Undine* se realizará con narración en vivo, con guión de mi autoría, basado en la obra original *Undine* (1811), de Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843), y todas las obras contarán con un diseño de luces a fin de generar diversas atmósferas visuales congruentes con los diversos estilos musicales presentados.

# Programa

Sonata para flauta y piano *Undine*

Carl Reinecke

*Allegro*

*Intermezzo. Allegro vivace*

*Andante*

*Finale. Allegro*

Sonata para flauta y piano

Lowell Liebermann

*I. Lento con rubato*

*II. Presto energico*

Concierto para flauta y orquesta en sol mayor K313

W.A. Mozart

*Allegro maestoso*

*Adagio non troppo*

*Rondo. Tempo di Menuetto*

Tres piezas para flauta-voz y pista

Jaet Garibaldi

“*Tlaloç*”

“*Luna*”

“*Macebual*”

Thelma Jaet Garibaldi Pérez Vilchis, Flauta

Edith García Lascuráin, Piano

# Sonata para flauta y piano *Undine*

Carl Reinecke

## INTRODUCCIÓN

Es difícil, plantea Nancy Toff, precisar las fechas que delimitan la época romántica. La definición más limitada indica el periodo de 1828 a 1880, mientras que la más amplia considera 1789 a 1914. Por ello, es más sencillo definir al romanticismo por sus características que por sus fechas: rechazo a las limitaciones del clásico, la disciplina, la moderación y la simetría; cambio de una expresión racional a una perspectiva más emocional o subjetiva, expresada en la ejecución musical por medio de extremos de la expresión e interpretación personales; un resurgimiento del nacionalismo, con una mayor dependencia de melodías y ritmos folclóricos. En el siglo diecinueve, hubo un precipitado declive en la producción de música de cámara y para instrumentos solos. El papel de la flauta en la orquesta era cada vez más importante, sin embargo, continúa Toff, se le redujo a ser tan sólo un vehículo para demostraciones virtuosísticas y simbolismos programáticos.<sup>1</sup> Esto resulta sorprendente, pues la flauta de Boehm, innovación tecnológica que revolucionaría la música para este instrumento, vio la luz en este periodo; sin embargo, pasó bastante tiempo antes de que esta flauta fuera aceptada y las dificultades para que los intérpretes adoptaran el nuevo sistema de digitaciones, así como la competencia que esto generó, provocaron entre los constructores de flautas un efecto negativo a corto plazo en la literatura para flauta.<sup>2</sup> Los flautistas alemanes de la época, encabezados por Bernhard Fürstenau, preferían, en su mayoría, el instrumento del sistema antiguo que la flauta de Boehm. Esto se debió, en parte, a principios estéticos: algunos directores alemanes consideraban que, por su potencia y color, esta flauta se salía de la sección de maderas de la orquesta.<sup>3</sup>

Como continuación del periodo clásico, en el que se comenzó a hacer conciertos públicos, la tendencia de la popularización de la música se hizo más marcada, conforme la revolución industrial avanzaba y la clase media, con sus nuevos recursos económicos, se convertía en medidor del gusto musical. La ampliación del mercado musical conllevó a una cierta pérdida de profundidad y calidad. Como resultado, la música hecha para consumo de la clase media se encontraba muy por debajo del estándar de aquella del siglo dieciocho. Aunque el virtuosismo alcanzó un alto nivel, fomentado por mayor sofisticación y más capacidades técnicas de instrumentos musicales remodelados, la sustancia musical era inferior. Para los músicos profesionales, las circunstancias de empleo cambiaron radicalmente. Sin contacto con las casas aristócratas, los ejecutantes se convirtieron en agentes independientes e itinerantes.<sup>4</sup> El virtuoso del siglo dieciocho fue

---

<sup>1</sup> Nancy Toff, *The Flute Book*, p. 241.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>3</sup> Stephanie Bethea, *The Flute Music of Carl Reinecke*, p. 2.

<sup>4</sup> Toff, *op. cit.*, p. 243.



sustituido por el virtuoso profesional cuya subsistencia estaba a merced del público de la clase media, con sus correspondientes efectos. Aunque la armonía se enriqueció y la técnica se hizo aún más brillante, el diseño formal se vio afectado, pues los compositores comenzaron a construir formas más grandes, no por el desarrollo de temas, sino por la fusión de pequeñas formas.<sup>5</sup>

Carl Heinrich Carsten Reinecke nació en 1824 en Altona, Alemania, que entonces era aún danesa. Debido a que su madre murió cuando él tenía apenas cuatro años, tuvo un fuerte vínculo con su padre, Johan Peter Rudolf Reinecke. Rudolf era un reconocido pedagogo musical y se hizo cargo de los estudios de piano, violín y teoría musical de Carl. Para cuando éste tenía siete años, ya había compuesto piezas breves. Después de estudiar teoría general, Carl estudió el método de contrapunto, canon y fuga de Albrechtsberger, el arte de la fuga de Marpurg, la teoría de armonía de Weber, y los dos primeros volúmenes de instrucción en composición de A.B. Marr. En 1843, Carl viajó a Copenhague en busca de apoyo del rey Christian VIII, mismo que obtuvo para continuar sus estudios musicales. En esa época celebró contrato con Breitkopf and Härtel, Kistner and Hofmeister (actualmente Breitkopf and Härtel), para la publicación de muchas de sus composiciones. Hacia finales de 1849, en Bremen, ejerció por primera vez como compositor y director orquestal. En 1851, asumió el puesto de maestro de composición en el Conservatorio de Colonia. En 1854, Carl fue llamado a Barmen, donde ocupó el puesto de director musical. En 1860, tras la muerte de su esposa, viajó a Leipzig, donde le ofrecieron un doble puesto: *Kapellmeister* de los conciertos Gewandhaus y maestro de composición y piano en el Conservatorio de esa ciudad.

Es importante destacar que Reinecke tuvo una actividad artística multifacética: como pianista, fue considerado el mejor intérprete de Mozart en su época; hizo arreglos de las obras de diversos compositores; tuvo un papel crucial en la edición de la colección de obras completas de Beethoven, Mozart y Chopin, y revisó y digitó todas las obras de Bach para piano editadas por Breitkopf and Härtel; incursionó incluso en la escritura, redactando biografías de músicos, entre otros, de Mozart, escribió su autobiografía, aunque no pretendía que se publicara, y escribió pasquines, ensayos y artículos diversos con fines pedagógicos, de los cuales se publicaron algunos de sus artículos en Inglaterra, en 1896.<sup>6</sup>

Los diversos intereses de Reinecke podrían explicar el hecho de que haya basado su sonata *Undine* en una historia, escrita por Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843). Undine es un espíritu del agua que toma forma de una hermosa joven y busca casarse con un humano para ser inmortal. Vive con un pescador y su esposa al lado de un hermoso lago. El primer movimiento, *Allegro*, ilustra el bello lugar en donde reina el

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>6</sup> Bethea, *op. cit.*, pp. 2-22.

agua, así como el origen acuático de Undine. El *Intermezzo* muestra la naturaleza caprichosa y juguetona de la joven y su encuentro con el príncipe Huldebrando. El tercer movimiento, *Andante*, representa el idilio de Undine y Huldebrando. En el *Finale*, sobreviene el desenlace trágico del matrimonio de la pareja, pues Huldebrando se enamora de otra mujer. Los espíritus del agua exigen a Undine vengarse y quitarle la vida a su esposo. Con su último beso de amor, ella le quita la vida. Al final de éste último movimiento, regresa la calma y Undine vuelve con los suyos.

## **ANÁLISIS**

Mientras que en el periodo clásico la melodía era el elemento principal de composición, en la época romántica la armonía fue la prioridad y ésta evolucionó de diversas maneras. Sobre todo, comenzó a convertirse en un recurso colorístico, para crear atmósferas y representar ánimos, dejando atrás su papel sólo funcional. Las disonancias se hicieron cada vez más presentes, se comenzó a utilizar acordes, por ejemplo, contruidos por terceras hasta la novena. Un procedimiento comúnmente utilizado fue el uso de acordes alterados cromáticamente, especialmente alteraciones enarmónicas, con preparación o resolución mínima, como elementos de sorpresa y contraste. También se utilizó en gran medida el acorde disminuido de séptima entre los modos mayor y menor.<sup>7</sup>

La melodía, elemento más importante en el clásico, se subordinó a la armonía. Las líneas melódicas se volvieron más libres y largas, de manera acorde con la expansión de todos los elementos musicales. Los saltos se convirtieron en vehículos expresivos y los compositores comenzaron a usar intervalos poco habituales, como sextas y séptimas, a menudo disminuidas.<sup>8</sup>

En el aspecto rítmico también se notó la influencia de las tradiciones folclóricas. Las nuevas complicaciones incluyeron ritmos cruzados (dosillos contra tresillos), hemiolas y ritmos compuestos. Como todos los demás elementos, el ritmo se hizo dinámico, con cambios rápidos al servicio de la expresión, flexible, con predominancia de *rubato*.<sup>9</sup>

### **I. ALLEGRO**

El movimiento tiene una forma sonata:<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> *Ídem.*

<sup>8</sup> *Ídem.*

<sup>9</sup> *Ídem.*

<sup>10</sup> Dionisio de Pedro, *Manual de formas musicales*, p. 49.

Parte	A					B	A'					Coda
<b>Función formal</b>	Tema 1	Puente	Tema 2	Tema 3	Coda	Desarrollo	Tema 1	Puente	Tema 2	Puente	Tema 3	
<b>Compases</b>	1-29	30-40	41-61	62-71	72-80	81-176	177-205	206-219	220-230	231-241	242-250	251 al final
<b>Región tonal</b>	Mi menor					Si menor	Mi menor					Mi menor

Reinecke – Tabla 1. Forma sonata aplicada al primer movimiento de *Undine*

Ya en la exposición del Tema 1 se encuentran varios elementos que Bethea menciona como característicos de la música romántica y de los que Reinecke hace uso extensivo a lo largo de todo el movimiento. La línea de la flauta está llena de saltos que la hacen expresiva y acorde con la temática de la sonata, con un movimiento ondulado que simula olas. Es de gran importancia destacar la densidad armónica, así como la presencia de algunos recursos característicos del periodo, como son: las sextas aumentadas (sexta aumentada alemana en el compás 6), que tuvieron auge durante la primera mitad del siglo diecinueve, y fueron utilizadas para generar una sensación de triunfo, expandiéndose hacia el punto álgido de una frase o sección, y se convirtieron en una característica distintiva de la armonía romántica;<sup>11</sup> los acordes de novena sobre el quinto grado (compás 9); así como los acordes disminuidos de séptima que, de acuerdo con Schoenberg, pueden aparecer en modo mayor o menor, si se les considera como acordes de novena con generador omitido<sup>12</sup>) (compás 12 y 16). También se debe notar que, en comparación con la armonía utilizada durante el periodo clásico, predominan los acordes de séptima.

**Allegro.  $\text{♩} = 116$**

Reinecke – Ejemplo 1

<sup>11</sup> Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, p. 238.

<sup>12</sup> *Ídem*.

## II. INTERMEZZO

El segundo movimiento tiene una estructura de *rondo* de cinco partes, ABACA, de la siguiente manera:

Parte	A		B	A		C	A	
<b>Función formal</b>	Tema 1	Elaboración del Tema 1	Episodio	Tema 1	Elaboración del Tema 1	Episodio	Tema 1	Elaboración del Tema 1
<b>Compases</b>	1-14	15-32	33-65	66-97		98-131	132 al final	
<b>Región tonal</b>	Si menor		Sol mayor	Si menor		Si mayor	Si menor	

Reinecke – Tabla 2. Forma de *rondo* de cinco partes aplicada al segundo movimiento de *Undine*

Bethea señala que este movimiento presenta dos características típicas del periodo romántico: cambios de *tempo* dentro de un movimiento (de *allegro vivace* a *più lento, quasi andante*); y la búsqueda de cualidades expresivas en los instrumentos (indicaciones como *misterioso*).<sup>13</sup>

El refrán (A) (Ejemplo 2), está plagado de dieciseisavos con punto tanto en el piano como en la flauta, lo que le da un carácter muy ágil, de acuerdo con el personaje de Undine, quien es juguetona y caprichosa, representado por la flauta. En el primer episodio (B) (Ejemplo 3), en el que predominan figuras de octavos con punto y dieciseisavos, el piano representa a Huldebrando, con un carácter masculino y de la realeza. El segundo episodio (C) (Ejemplo 4) representa el enamoramiento entre los personajes presentados en A y B y es muy contrastante. Además del cambio de *tempo*, se integran en el acompañamiento y partes de la melodía tresillos que dan a la sección un balanceo propio para lo que representa la sección. Además, la flauta tiene largas frases muy expresivas y acordes con el carácter gracias al uso del *legato*.

**Intermezzo.**  
**Allegretto vivace.**

The image shows a musical score for the Intermezzo, Allegretto vivace. It consists of two systems of music. The first system shows the flute part (top staff) and the piano accompaniment (bottom staff). The flute part features a melodic line with sixteenth notes and rests, while the piano accompaniment provides a rhythmic foundation with chords and moving lines. The second system continues the piece, with the flute playing a more expressive, legato line and the piano accompaniment providing harmonic support. The score includes dynamic markings such as *mf* and *ten.* (tension).

Reinecke – Ejemplo 2

<sup>13</sup> Bethea, *op. cit.*, p. 108.

Reinecke – Ejemplo 3

Reinecke – Ejemplo 4

### III. *ANDANTE*

Este movimiento tiene una forma sonata, ABA' más una *coda*, de la siguiente manera:

Parte	A	B	A'	Coda
<b>Función formal</b>	Exposición	Sección de contraste	Tema, abreviado	<i>Codetta</i> <sup>14</sup>
<b>Compases</b>	1-35	36-53	54-63	64 al final
<b>Región tonal</b>	Sol mayor	Si menor	Sol mayor	Sol mayor

Reinecke – Tabla 3. Forma ABA' más *coda* aplicada al tercer movimiento de *Undine*

Al respecto de este movimiento, Bethea, haciendo alusión a un estudio analítico de Samuel Pinckney, observa que es característicamente romántico debido a un aspecto de la instrumentación de Reinecke: el uso del registro grave de la flauta, combinado con densas texturas en el piano.<sup>15</sup> El tema principal es una suerte de diálogo de amor entre Undine y Huldebrando. El carácter de esta sección recuerda a los *pas de deux* de *ballets* románticos como *Giselle* y *Ondine*,<sup>16, 17</sup> éste último basado en la misma historia que Reinecke usó para su sonata *Undine*. La sección B es contrastante gracias al cambio de *tempo*, *Molto vivace*, y al cambio de ritmos, pues tanto el piano como la flauta llevan tresillos de principio a fin. La sección A' retoma el tema inicial y la *codetta* concluye el movimiento con el carácter inicial.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>15</sup> *Ídem.*

<sup>16</sup> *Giselle*: ballet con libreto de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges y Théophile Gautier, música de Adolphe Adam, coreografía original de Jean Coralli y Jules Perrot, basado en el poema *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland*, de Heinrich Heine. *Ondine, ou la naïade*: ballet con coreografía de Jules Perrot y música de Cesare Pugni, basado en la novela *Undine*, de Friedrich de la Motte Fouqué.

<sup>17</sup> Wikipedia, “Giselle”, en [wikipedia.org/wiki/Giselle](http://wikipedia.org/wiki/Giselle) y “Ondine, ou La naïade”, en [wikipedia.org/wiki/Ondine\\_\(Perrot\)](http://wikipedia.org/wiki/Ondine_(Perrot)).

#### IV. FINALE

El *Finale* tiene una forma sonata: ABA' más una *coda*. Debido a la constante fluctuación tonal a lo largo del movimiento, es difícil mostrar su estructura en forma de tabla. Bethea comenta que los constantes cambios tonales hacen que este movimiento sea el clímax de los cuatro movimientos, muy en el estilo romántico.<sup>18</sup> Además, puesto que la historia tiene un final trágico, esto sirve para generar más tensión, acorde con lo representado. Al igual que el *Allegro*, el movimiento inicia en mi menor. El Tema 1 se basa en intervalos descendentes de cuartas justas y tritonos en la flauta, que generan tensión, al ser acompañadas por octavos implacables en el piano a lo largo de la exposición (hasta el compás 89):

Finale.  
Allegro molto agitato ed appassionato, quasi Presto  $\text{♩} = 162$

Reinecke – Ejemplo 6

El Tema 2 se basa motivicamente en el Tema 1.

70

76

Reinecke – Ejemplo 7

La sección *Un poco più tranquillo* (compás 90) es una especie de transición, en la que cambia el carácter. De acuerdo con la indicación, la agitación cede un poco gracias a los tresillos tanto en la flauta como en el piano. Esta breve sección da paso al desarrollo sobre el Tema 1 (compás 107), que está plagado de

<sup>18</sup> Bethea, *op. cit.*, p. 110.

constantes modulaciones, a si y do mayores, así como re $\flat$ , fa $\sharp$ , si y do $\sharp$  menores.<sup>19</sup> En el compás 160, se presenta la reexposición en mi menor. Al igual que en la transición al desarrollo, en el compás 229 se presenta una sección de gran tensión gracias al contraste de ritmos, con octavos en el piano y tresillos de cuarto en la flauta, que concluye en el compás 247. El *Più presto* indica el inicio de la *coda*. Bethea denomina “*coda interna*” a la sección que va del compás 247 al 278 y “*coda externa*” a la sección del compás 279 al final. Explica que la primera usa material intrínseco del cuarto movimiento, mientras que la segunda presenta material del segundo movimiento.<sup>20</sup> La “*coda externa*”, *Più lento*, cierra el agitado movimiento con un cambio más de *tempo* y carácter que representa la reconciliación de Undine con los suyos y su regreso a su medio acuático y constituye el final de una especie de marco narrativo que concluye la historia.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 112.

# Sonata para flauta y piano

Lowell Liebermann

## INTRODUCCIÓN

Lowell Liebermann nació en Manhattan el 22 de febrero de 1961. Creció en Nueva York y a los ocho años comenzó a tomar clases de piano y a componer. Cuando él tenía catorce años, su familia se mudó a Chappaqua, Nueva York, donde el joven Liebermann tomó clases de piano y composición con Ruth Schönthal. Con ella compuso su Sonata para piano No. 1, Op. 1 (1977), con la que ganó el *Yamaha Music Outstanding Composition Award* en 1982, fue grabada por la *Musical Heritage Society* y se toca con frecuencia actualmente. Desde que la compuso, Liebermann comenzó a considerarse a sí mismo compositor. En la *State University of New York* tomó clases privadas de composición con David Diamond y en 1979 fue aceptado en la *Julliard School of Music*, donde hizo su licenciatura, maestría y doctorado. En *Julliard* estudió composición con Vincent Persichetti y piano con Jacob Lateiner. Al terminar la licenciatura, se tomó un año libre para trabajar como director asistente de Laszlo Halasz en la *Nassau Lyric Opera Company*. En vista de las capacidades de Liebermann, Halasz hizo muchos esfuerzos por convencerlo de dejar la composición y convertirse en director de ópera. En 1985, Theodore Presser aceptó dos obras de Liebermann para publicación. Poco después, se publicó su Sonata para flauta y piano, Op. 23, a partir de la cual recibió varias comisiones más de obras de flauta.<sup>21</sup> Liebermann compuso la sonata para flauta y piano por comisión de Scott Nickrenz y la flautista Paula Robison, para el *Spoletto Festival Chamber Music Series*, para ser estrenada por ella y el pianista Jean-Yves Thibaudet en la siguiente edición del festival.<sup>22</sup>

## ANÁLISIS

### I. LENTO CON RUBATO

Según Lisa Garner, en la sonata para flauta y piano, Liebermann mostró su preferencia por las formas clásicas. Es por ello, dice, que el primer movimiento es un claro ejemplo de la forma *sonata allegro* (en tanto

---

<sup>21</sup> Lisa M. Garner, *Lowell Liebermann: A Stylistic analysis and discussion of the Sonata for Flute and Piano*, p.5.

<sup>22</sup> *Ídem*.



que forma de tres partes con exposición, desarrollo y reexposición, más la posibilidad de introducción y *coda*, tal como lo indica William Caplin en relación con las formas clásicas<sup>23, 24</sup>), con la estructura que se muestra en la Tabla 1.<sup>25</sup> Es importante considerar, sin embargo, que probablemente la elección de la forma no haya sido totalmente consciente por parte del compositor, basándose en lo que él mismo dijo al respecto en la entrevista que la propia Garner le hizo: “la forma sonata no es una estructura artificial, sino que se genera, casi se crea a sí misma.”<sup>26</sup>

Función formal	EXPOSICIÓN					
	Primer tema	Segundo tema	Transición	Tercer tema	Transición	Gran pausa
<b>Tonalidad</b>	E♭ (D#) mayor/menor	G mayor/menor	----->	B mayor/menor	F (triton de B) mayor/menor	Punto central de la estructura
<b>Compases</b>	1-16	17-29	30-36	36-41	42-47	48

Función formal	DESARROLLO				
	Tercer tema Primer tema (acompañamiento)	Transición Referencia al tercer tema en la mano derecha del piano	Segundo tema Referencia al material de transición	Tercer tema Segundo tema Primer tema ( <i>ostinato</i> )	Nuevo material
<b>Tonalidad</b>	B (ambiguo) mayor/menor	----->	B mayor/menor	G mayor/menor	G mayor/menor
<b>Compases</b>	49-55	56-59	60-69	70-76	77-79

Función formal	REEXPOSICIÓN		
	Primer tema	<i>Coda</i>	Acorde final
<b>Tonalidad</b>	E♭ (D#) mayor/menor	G mayor/menor	E♭ (D#) mayor
<b>Compases</b>	80-96	97-101	Compás 102

Liebermann – Tabla 1. Forma *sonata allegro* aplicada al primer movimiento de la sonata para flauta y piano de Liebermann

A lo largo del primer movimiento de la sonata, Liebermann, continúa Garner, “combina tonalidades. Principalmente, mayores y menores, lo que causa la ausencia de armaduras y el uso de accidentes y enarmonías. La ortografía se rige principalmente por la conducción melódica.”<sup>27</sup> Basta con ver los primeros compases de la sonata para constatarlo:

<sup>23</sup> William Caplin, *Classical Form*, p. 257.

<sup>24</sup> La traducción de las referencias y citas incluidas en el presente trabajo, del idioma inglés, es mía.

<sup>25</sup> Garner, *op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>26</sup> *Ídem*.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 28.

Liebermann – Ejemplo 1

En relación con su manejo de la melodía, es importante lo que Liebermann comenta: “al escribir para la flauta, los aspectos naturales que se deben enfatizar son sus cualidades líricas y virtuosísticas.”<sup>28</sup> En este movimiento, logra líneas muy expresivas en la flauta gracias al uso de ligaduras y saltos, que son perfectamente idiomáticos para el instrumento, aunque requieren un gran control de la columna de aire y la respiración, mientras que en el segundo movimiento hace énfasis en lo virtuosístico.

En el compás 30, se presenta una sección de contraste gracias al uso de escalas, cambio de articulación y acentos en la flauta, acompañados por figuras rápidas en la mano izquierda del piano, que enfatizan el movimiento hacia el siguiente tiempo del compás. Esto refleja la clara intención de Liebermann de que

[...] el material fuera contrastante... que hubiera cambios en el ambiente emocional de las diversas secciones de la pieza. [...] En la Sonata, aunque inicia con un carácter hasta cierto punto misterioso, hay contraste entre los temas líricos y material más agresivo y disonante [...] hay un sentido de cambio de ánimo que hace que el escucha sienta que está moviéndose dentro de una narrativa.<sup>29</sup>

Liebermann – Ejemplo 2

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp.14-15

A fin de crear la narrativa a la que hace referencia el compositor, es interesante observar la secuencia de *tempi* que construye en este movimiento: *Lento con rubato* > *un poco più mosso* > *movendo* > *a tempo subito* > *tempo I°* > *più lento* > *tempo I°* > *poc. movendo* > *a tempo* > *lento, a piacere* > *a tempo*. Es como si escribiera largos *accelerandi* o *ritardandi* para moldear una curva dramática con gran plasticidad. A este respecto es importante hacer notar que, no obstante el hecho de que Liebermann indica medidas metronómicas precisas, es más importante la atmósfera que se debe generar que seguir la indicación al pie de la letra, como él mismo dice:

[...] las medidas metronómicas deben ser tomadas muy en serio para transmitir el espíritu de la pieza y la intención del compositor, pero también se debe ser realista en función de las condiciones acústicas y de ejecución. [...] Con esto no quiero decir, de manera alguna, que los intérpretes deban ignorarlas, sino que creo que deben interpretarlas con sentido común.<sup>30</sup>

También, es de particular interés señalar el conocimiento que tiene el compositor de los dos instrumentos para los que compuso esta sonata pues, además de escribir idiomáticamente para cada uno de ellos, la combinación de registros que maneja es fundamental para la creación de las diversas atmósferas a lo largo de la obra. Al respecto comenta:

Como compositor, aprendes de la técnica básica del instrumento y te familiarizas con la técnica escuchando mucho repertorio. [...] Dicen que [mis obras] son muy idiomáticas. Creo que en parte, eso se debe a que, como compositor, respeto la continuidad de las tradiciones. Muchos compositores *avant-garde* han intentado romper con todo y casi van en contra de lo que el instrumento hace mejor naturalmente. Creo que se debe trabajar con los puntos fuertes del instrumento, en lugar de luchar contra él e intentar convertirlo en un instrumento que no es.<sup>31</sup>

En cuanto al ámbito tonal, Garner presenta dos puntos estructurales del primer movimiento que resumen, a su parecer, este aspecto. El primero es en el “*Più lento*”, en donde la melodía se basa en dos triadas aumentadas: G-E-G# y F-A-C#, sobre un acompañamiento en fa mayor/menor.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 29.

Liebermann – Ejemplo 3

Cuando las dos triadas aumentadas se combinan, indica Garner, se crea una escala sintética formada por terceras menores y medios tonos: C-C#-E-F-G#-A. En lo que Garner denomina el segundo “resumen tonal”, en el compás 100, se presenta una escala creada a partir de la combinación de las triadas aumentadas D-F#-A# y D#-G-B.<sup>33</sup>

Liebermann – Ejemplo 4

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 30.

## II. *PRESTO ENERGICO*

Continuando con la idea de la preferencia de Liebermann por las formas clásicas, el segundo movimiento, dice Garner, es un *rondo* de siete partes con la siguiente estructura (que, efectivamente, corresponde a la que presenta Caplin para el *rondo* de siete partes):<sup>34</sup>

Parte	A	B	A	C	A	B	A	Coda
Tonalidad	E $\flat$	C	B	G $\sharp$	G	E	E $\flat$	E $\flat$ (D $\sharp$ )
Compases	1-22	23-60	61-80	81-101	102-120	121-138	139-164	165 al final

Liebermann – Tabla 2. Forma *rondo* de siete partes aplicada al segundo movimiento de la sonata para flauta y piano de Liebermann

A diferencia del primer movimiento, el segundo no tiene cambios de *tempi*, el pulso se mantiene constante, aún en las secciones en las que la flauta tiene líneas con frases más largas y líricas. La parte inicial o “refrán”, como lo denomina Caplin, es vigorosa gracias a la constante presencia de dieciseisavos con diversas articulaciones y acentos que van moldeando las frases de la flauta, con constantes cambios de compás y un acompañamiento constante e igualmente incisivo en el piano.

Liebermann - Ejemplo 3

Hacia el compás 20, a los cambios de compás se suma un cambio de agrupación interna, que provoca un aparente cambio de compás adicional:

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 27.

Liebermann – Ejemplo 4

De igual manera que en el primer movimiento, en el segundo también hay secciones contrastantes. En las secciones B, o episodios, del *rondo*, la flauta tiene líneas largas, en *legato*. Aunque el acompañamiento sigue con el mismo pulso que en la sección anterior con la continuación de los dieciseisavos, estos episodios tienen un carácter distinto al del refrán.

Liebermann – Ejemplo 5

En la última reexposición del refrán, que es muy similar a la del primero, el acompañamiento del piano refuerza la conducción hacia el final con una textura más densa que en el refrán inicial, como planeando un total desbordamiento después del frenesí. La *coda* es el desbocamiento total, con arpeggios en la flauta sobre los acordes de las tonalidades base del movimiento: B mayor, G mayor, E $\flat$  mayor, en figuras ascendentes que se acercan cada vez más a la nota más aguda de toda la obra y que a su vez es de la cuarta octava del registro en la flauta: D, para acabar en un D $\sharp$  del registro medio, de la siguiente manera:

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a violin part (top staff) and a piano part (bottom staff). The violin part features a complex, rhythmic melody with many slurs and accents. The piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues this material, with dynamic markings such as *f cresc. molto* and *mf cresc. molto* indicating a gradual increase in volume. The score concludes with a double bar line and the text "New York City August 3, 1987".

Liebermann – Ejemplo 6

La dirección tonal del segundo movimiento, plantea Garner, al igual que la del primero, también se puede basar en dos triadas aumentadas. Las secciones “A” (refrán) del *rondo* se basan en E-G#-B; mientras que las secciones “B” y “C” (episodios) en C-E-G#. Como ejemplo de esta idea tonal, Garner presenta la melodía de la sección “B” (Ejemplo 7), que se deriva de una combinación de las triadas aumentadas sobre E y C, con enarmonías.<sup>35</sup>

The image shows a single system of musical notation for a violin and piano. The violin part (top staff) has a melodic line starting with a dynamic marking of *f*. The piano part (bottom staff) has a more rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The notation includes various note values, slurs, and articulation marks.

Liebermann - Ejemplo 7

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 31.

# Concierto para flauta y orquesta en sol mayor (K 313)

Wolfgang A. Mozart

## INTRODUCCIÓN

La época de Mozart fue de una gran agitación política que, tras la revolución francesa, se sentía en toda Europa e influenció directa e indirectamente la vida musical del periodo clásico. El *ancien régime* fue escenario de gran parte del periodo, Mozart moriría dos años después del derrocamiento de la monarquía francesa; sin embargo, las ideas revolucionarias permearon la vida intelectual de finales del siglo dieciocho. El absolutismo político se acercaba a su fin.<sup>36</sup>

En el ámbito intelectual, las ideas de los filósofos de la ilustración eran tomadas muy en serio. La idea de Rousseau y Voltaire, entre otros, de que el hombre nace libre, fue bien acogida. Si el hombre nacía libre, tenía derecho a la libertad de indagar, a usar su mente sin inhibiciones impuestas por restricciones autoritarias. El escepticismo sobre la autoridad religiosa y la hostilidad hacia el dogma fueron consecuencias naturales de esta convicción. Gran parte del pensamiento del siglo dieciocho se relacionaba con la filosofía moral más que con la teología, más con lo moral que con los aspectos rituales de la religión. La preocupación por la humanidad condujo a un mayor interés y respeto por otras culturas y religiones. Asimismo, la tolerancia religiosa se convirtió en una característica importante de la época.<sup>37</sup>

Socialmente, la clase media tenía cada vez más importancia en los asuntos políticos, económicos y culturales. Lo cultural dependía en gran medida de la política y la economía pues, sin un mayor bienestar y tiempo libre, de los que sólo habían gozado anteriormente las clases altas, la gente común no hubiera podido desarrollar las habilidades, la experiencia ni la discriminación que ya le permitían participar activamente en la vida artística. Esto se tradujo en que el ciudadano se convirtió en patrocinador de música que se comisionaría a compositores y sería ejecutada por intérpretes contratados. Una diferencia considerable entre el patrocinio de la música por la corte y la clase media radicó en que el primero era

---

<sup>36</sup> G. Pauly, *Music in the Classic Period*, p. 61.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 66.



constante, mientras que los comerciantes, por ejemplo, probablemente habrían comisionado obras una sola vez y contratado músicos esporádicamente. Conforme se disolvía el antiguo orden, también ocurrían cambios inevitables en la economía musical. Por ejemplo, en muchas cortes pequeñas comenzó a prescindirse de compañías de ópera por motivos económicos y a darse mayor énfasis a la música instrumental, que era hasta cierto punto más barata. Además, el auspicio de personajes adinerados no proporcionaba el sustento modesto pero seguro que brindaba el viejo orden. En cierto sentido, el público se convirtió en el patrocinador más importante de la música por medio de la institución de conciertos públicos en los que se cobraba la entrada. Hubo consecuencias importantes para los músicos profesionales: los conciertos públicos conllevaron a que las presentaciones llegaran a un mayor público que nunca antes. Excepto por la música sacra y la ópera, la asistencia a eventos musicales patrocinados por las cortes se había restringido en gran medida a los aristócratas. Conforme se difundió la costumbre de realizar conciertos públicos, el público musical estuvo cada vez más informado.<sup>38</sup>

Los compositores adquirieron, gradualmente, mayor reputación, gracias a las ideas de la ilustración. El músico profesional pasó a ser considerado artista, en lugar de sirviente. Debido a la independencia del compositor, ya no había un consumidor inmediato de sus obras. La música del compositor clásico se separó de la vida personal y las condiciones externas del artista, carecía de la subjetividad romántica, no se trataba de composiciones autobiográficas.<sup>39</sup> Por otro lado, gran parte de la música que se producía en la época no llegaba a imprimirse, debido a que se comisionaba para ocasiones específicas; sin embargo, la publicación no siempre implicaba su impresión. Casas como Breitkopf, en Leipzig, vendían música en copias manuscritas. No obstante, la cantidad de música impresa en grabados (únicamente en partes y en muy pocas ocasiones en partituras completas) refleja al creciente público consumidor. La publicación comenzaba a ganar importancia económica para el compositor, que ya no tenía un empleo regular, mientras que en épocas anteriores había dependido más de su prestigio y del patrón a quien dedicaba las obras. Las

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 68-69.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 72.

publicaciones, así como los conciertos públicos, hicieron que el éxito dependiera del gusto de un público más amplio. Por lo tanto, la preocupación por el gusto de las masas se convirtió en un aspecto cada vez más importante de finales del siglo dieciocho y del siglo diecinueve.<sup>40</sup>

Wolfgang A. Mozart nació el 27 de enero de 1756, en Salzburgo, Austria. A temprana edad hizo gala de sus extraordinarios dotes musicales. Mozart fue hijo de un músico, Georg Leopold, violinista al servicio del Arzobispo en Salzburgo. Leopold Mozart descubrió pronto el precoz talento de sus hijos –pues la hermana mayor de Wolfgang también mostraba sorprendentes habilidades musicales– y en 1762 la familia inició una gira por Europa, que marcaría el inicio de la actividad musical del joven Mozart.<sup>41</sup> Hacia diciembre de 1777, Wolfgang se disponía a cumplir con la comisión de diversas obras recién realizada por el médico y filósofo holandés Ferdinand Dejean. A raíz de ello, Mozart compuso, entre otros, los conciertos para flauta en re mayor y sol mayor, de los cuales, sólo el segundo fue una obra original.<sup>42</sup>

En cuanto al instrumento durante el periodo, Nancy Toff comenta que la flauta del clásico representa la evolución de la flauta con el antiguo sistema. Las tres llaves que se le agregaron en 1760 se impusieron en los últimos años del siglo dieciocho; poco después, se agregaron dos más; y en 1786 otras dos, hasta que la flauta tuvo las ocho llaves que se convirtieron en la norma de principios del siglo diecinueve. Estas mejorías hicieron de la flauta un instrumento cromático, lo que permitió avances musicales importantes: figuras cromáticas en pasajes rápidos, la expansión del registro agudo y el uso de tonalidades más distantes. Estos avances equiparon al instrumento para su nueva función en la orquesta clásica.<sup>43</sup> Por su parte, en el Capítulo 6, “La flauta clásica”, de su libro *The Flute*, Ardal Powell comenta que el mecanismo tardó en tener éxito debido a que constituía tan sólo una de varias características de la flauta en el clásico, diseñadas para producir un nuevo tipo de sonido. Powell menciona a August Grenser (1720-1807), quien construía instrumentos más delgados y ligeros que aquellos contruidos en el barroco, que producían un sonido más

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 78-79.

<sup>41</sup> Louis Biancolli, *The Mozart Handbook*, pp. 10-11.

<sup>42</sup> *Ídem.*

<sup>43</sup> Toff, *op. cit.*, p. 217.

penetrante y estaban afinados para favorecer las tonalidades con sostenidos. Además, Grenser produjo flautas de una llave con un patrón estándar, un juego de siete partes intermedias móviles con espaciamiento regular para fines de afinación, un corcho atornillable y una pata ajustable.<sup>44</sup>

## **ANÁLISIS**

### **I. ALLEGRO MAESTOSO**

De acuerdo con William Caplin, en el periodo clásico, el tipo de concierto predominante presentaba a un instrumento solo con acompañamiento orquestal. Plantea que lo que define al concierto clásico es el uso de un esquema formal derivado del *ritornello* barroco, así como la presencia de algunos elementos de la sonata. Esta forma concierto, dice, está presente en los primeros movimientos de todos los conciertos clásicos. Al respecto, comenta:

El concierto clásico enfrenta a un instrumentista solista contra la masa de la orquesta. Debido a la desigualdad inherente, era necesario asegurarse de que el solista pudiera competir eficazmente contra las fuerzas de la orquesta, sin que ésta última quedara subordinada a la función de acompañante. [...] Algunas de las técnicas para subrayar la parte solista incluyen: asignarle ideas musicales que no han sido presentadas previamente por la orquesta, permitiendo que el solista tenga la acción moduladora principal dentro del movimiento y remarcando su importancia por medio de una *cadenza* interpolada en la forma.<sup>45</sup>

La orquesta proporciona un “marco” de textura para la apertura y el cierre del movimiento. Además, se le permite aparecer sola por lo menos una vez más a fin de afirmar su identidad en relación con la parte solista.<sup>46</sup> Caplin presenta una forma concierto con seis secciones principales:<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Ardal Powell, *The Flute*, pp. 112-113.

<sup>45</sup> William Caplin, *op. cit.*, p. 243.

<sup>46</sup> *Ídem.*

<sup>47</sup> *Ídem.*

Parte	I	II	III	IV	V	VI
<b>Función formal</b>	<i>Ritornello</i> inicial a cargo de la orquesta.	<i>Solo</i> con acompañamiento orquestal, que modula de la tonalidad principal a la tonalidad subordinada.	<i>Ritornello</i> para la orquesta en la tonalidad subordinada que refuerza la modulación.	<i>Solo</i> que funciona como desarrollo.	<i>Solo</i> que funciona como reexposición.	<i>Ritornello</i> de cierre para la orquesta, interrumpido por una <i>cadenza</i> solista, que completa el marco estructural.

Mozart – Tabla 1. Forma concierto

En el *Allegro maestoso*, esta forma se aplica de la siguiente manera:

Parte	I	II	III	IV	V	VI
<b>Compases</b>	1-30	31-90	91-102	103-152	153-208	209 al final, con <i>cadenza</i> en compás 215
<b>Región tonal</b>	I	I	V	V	I	I

Mozart – Tabla 2. Forma concierto aplicada al primer movimiento del concierto K 313 de Mozart

### RITORNELLO INICIAL

El *ritornello* inicial, tocado exclusivamente por la orquesta, presenta el marco de la textura del concierto y gran parte, generalmente no todo, el material melódico-motívico del movimiento.<sup>48</sup> Los primeros cuatro compases del movimiento presentan el motivo rítmico-melódico principal del movimiento, en los violines primeros, en la tonalidad principal: sol mayor.<sup>49</sup>

**Allegro maestoso.**  
**TUTTI**

Mozart – Ejemplo 1

La creación de múltiples asociaciones de una idea con diferentes contextos formales es una técnica de composición que se encuentra en todas las formas clásicas; sin embargo, es especialmente prominente en la forma concierto, en la que cada una de las cinco siguientes secciones tiene la

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>49</sup> Los ejemplos musicales fueron tomados de la edición Breitkopf & Härtel basada en la placa W.A.M. 313.

posibilidad de dar una nueva interpretación formal al material presentado originalmente en el *ritornello* inicial.<sup>50</sup>

Éste es el caso del motivo antes ejemplificado, que aparece en numerosas ocasiones a lo largo de todo el movimiento, en la tonalidad original y en la dominante, así como con ligeras variaciones rítmicas, tanto en la flauta, como en los violines. Cabe hacer notar que el carácter de este motivo es congruente con la indicación de tempo *Allegro maestoso*, pues recuerda a una fanfarria.

## EXPOSICIÓN DEL SOLO

Caplin explica que esta sección contiene las funciones intertemáticas estándar del tema principal, la transición y el tema subordinado. No concluye con una sección de cierre, sino con la cadencia auténtica perfecta del tema subordinado. Después, sigue un *ritornello* orquestal, como forma análoga de una sección de cierre. La exposición solista expresa en raras ocasiones una repetición del *ritornello* inicial, como sugiere el modelo de doble exposición de la forma concierto. En lugar de ello, esta sección casi siempre contiene nuevo material para presentarse en la parte solista. La exposición del *solo* puede representar un desarrollo del material expuesto previamente.<sup>51</sup>

A menudo, el movimiento musical llega a un alto total al final del *ritornello* inicial, preparando así la entrada del solista por medio de un momento de silencio,<sup>52</sup> como se observa en el compás 30.



Mozart – Ejemplo 2

<sup>50</sup> Caplin, *op. cit.*, p. 244.

<sup>51</sup> *Ídem.*

<sup>52</sup> *Ídem.*

La primera unidad de la exposición del *solo* funciona, generalmente, como tema principal. Con frecuencia, este tema principal del *solo* retoma material del tema principal del *ritornello* en el mismo esquema formal.<sup>53</sup>

Efectivamente, el primer *solo* de flauta presenta el tema expuesto en el *ritornello* inicial:



El tema principal del *ritornello* también puede someterse a diversos procedimientos de variación que, al otorgarle un carácter más virtuosístico, permiten que el *solo* se apropie el tema.<sup>54</sup> El material con el que inicia la transición del *solo* parece guiarse, en la mayoría de casos, por dos principios generales: 1) la sección del *solo* no debe reproducir la misma sucesión de ideas del tema principal del *ritornello* en la transición, y 2) el uso de un tema principal alternativo propicia la reaparición inmediata de material del tema principal del *ritornello*. Si el tema principal del *solo* se basa en el tema principal del *ritornello*, la transición del *solo* comenzará con nuevo material.<sup>55</sup>

El tema subordinado de la exposición del *solo* es responsable de expresar y confirmar la tonalidad subordinada,<sup>56</sup> en este caso, re mayor, dominante de sol mayor. Cuando el tema subordinado del *solo* usa material del *ritornello* inicial, es común que provenga del tema subordinado del mismo.<sup>57</sup>



<sup>53</sup> *Ídem.*

<sup>54</sup> *Ídem.*

<sup>55</sup> *Ibíd.*, pp. 246-247.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 247.

<sup>57</sup> *Ídem.*

Con frecuencia, el tema subordinado final está escrito en estilo de *bravura*, es decir, con dieciseisavos (línea de la flauta, Ejemplo 5). Comúnmente, este tema se presenta inicialmente de manera relativamente comprimida. El hecho de cortar tanta actividad genera la expectativa de que aparezca el tema. Entonces, éste se repite y se amplía de acuerdo con la naturaleza de su material.<sup>58</sup>



#### RITORNELLO EN LA TONALIDAD SUBORDINADA

La *cadenza* final va seguida, invariablemente, por una sección para orquesta sola, es decir, sin participación del solista, hasta el inicio del desarrollo. La intensidad dinámica alcanzada por el clímax del *solo* no suele disminuir en esta sección. Aunque este pasaje se encuentra donde se podría esperar una sección de cierre, muestra pocas características de esa función formal.<sup>59</sup>

El *ritornello* en la tonalidad subordinada siempre comienza en la nueva tonalidad y consiste en material tomado del *ritornello* inicial. Las funciones del *ritornello* en la tonalidad subordinada son: primero, dar a la orquesta otra oportunidad de presentar su propio material en el contexto de la tonalidad subordinada; segundo, retomar ideas del *ritornello* inicial que se eliminaron de la exposición del *solo*; tercero, sostener y, la mayoría de las veces, intensificar el nivel dinámico alcanzado por el *solo* pues, sin importar qué tan poderoso pueda ser el clímax generado por un instrumento solo, siempre puede ser superado por la masa orquestal.<sup>60</sup> El *ritornello* en la tonalidad subordinada contiene generalmente material en *forte*, con una vitalidad poderosamente rítmica, así como gran empuje; en este *ritornello* no se presentan gestos suaves ni líricos, por lo menos no al inicio del mismo.<sup>61</sup> Generalmente, el *ritornello* en la tonalidad subordinada se

---

<sup>58</sup> *Ídem.*

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>60</sup> *Ídem.*

<sup>61</sup> *Ídem.*

estructura como una unidad temática completa, con una cadencia auténtica perfecta en la tonalidad subordinada.<sup>62</sup>

Mozart – Ejemplo 6

### DESARROLLO DEL SOLO

Puesto que el desarrollo del *solo* de la forma concierto corresponde al segundo *solo* de la forma *ritornello*, esta sección comienza generalmente con la reaparición del *solo*, tras estar inactivo durante el *ritornello* en la tonalidad subordinada.<sup>63</sup> El desarrollo tiende a ser una improvisación rapsódica con recursos convencionales de variación como escalas, arpeggios y similares.<sup>64</sup>

### REEXPOSICIÓN DEL SOLO

La reexposición de la forma concierto proyecta una reaparición a gran escala y resuelve el dramático conflicto de tonalidades generado por la exposición. Tiene también otra función: se deben recapitular elementos del *ritornello* inicial y la exposición del *solo* en una sola sección del movimiento. A veces esto hace que la reexposición del *solo*, especialmente en su inicio, se parezca más al *ritornello* inicial que la exposición del *solo*.<sup>65</sup>

Es probable que la reexposición reintroduzca ideas del *ritornello* inicial que no se hayan usado en la exposición del *solo* y que no aparezcan en el *ritornello* en la tonalidad subordinada ni en la sección de

---

<sup>62</sup> *Ídem.*

<sup>63</sup> *Ídem.*

<sup>64</sup> *Ídem.*

<sup>65</sup> *Ídem.*



desarrollo. Como resultado, se altera considerablemente la ubicación formal de diversos pasajes de acuerdo con cada una de las exposiciones.<sup>66</sup>

#### TEMA PRINCIPAL

En la mayoría de casos, la reexposición inicia con material del tema principal del *ritornello* inicial, pues la sensación de reaparición se proyecta más eficazmente cuando se reintroduce material del inicio del movimiento.<sup>67</sup>

Con frecuencia, la reexposición incorpora en su tema subordinado material del *ritornello* inicial que no aparece en la exposición del *solo*.<sup>68</sup>

El primer tema subordinado del *ritornello* tiende a ser suave y lírico, por lo tanto, no apropiado para que aparezca en el *ritornello* en la tonalidad subordinada. Por consiguiente, este tema debe aparecer en el *solo* en algún punto de la reexposición: a) en su posición original, al inicio del tema subordinado; b) inmediatamente después del inicio del primer tema subordinado del *solo*; o c) al inicio de un segundo tema subordinado.<sup>69</sup>

The image displays a musical score for a solo section, labeled 'SOLO' at the top left. The score is written for a single melodic line (likely violin or flute) and a piano accompaniment. The melodic line begins with a rest, followed by a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex rhythmic pattern in the right hand, including sixteenth notes and eighth notes. The score is divided into two systems, each containing two staves. The first system shows the beginning of the solo, and the second system shows the continuation of the piece, ending with a cadence. The tempo and dynamics are indicated by 'p' (piano) and 'p' (piano) throughout the piece.

Mozart – Ejemplo 7

#### RITORNELLO FINAL

El final de la reexposición del *solo* generalmente se delimita con un trino cadencial, seguido por una cadencia auténtica perfecta. El *ritornello* final, tocado por la orquesta sola (excepto por la *cadenz(a)*), hace una elisión con la cadencia para completar el marco de textura iniciado por el *ritornello* inicial.<sup>70</sup>

<sup>66</sup> *Ídem.*

<sup>67</sup> *Ídem.*

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>69</sup> *Ídem.*

<sup>70</sup> *Ídem.*

El *ritornello* final da a la orquesta la última oportunidad de tocar su propio material en la tonalidad inicial, sostiene o intensifica el clímax dinámico alcanzado por el *solo* al final de la reexposición y proporciona una última oportunidad de retomar ideas del *ritornello* inicial que no aparecieron en otras secciones del movimiento.<sup>71</sup>

El *ritornello* final se divide en primera parte, antes de la *cadenza*, y segunda parte, después de ella. La primera parte cierra con una progresión cadencial en la dominante. La *cadenza* genera una prolongación de la dominante y finalmente completa la progresión cadencial. La segunda parte siempre termina con una sección de cierre, generalmente la misma del *ritornello* inicial.<sup>72</sup>

The image shows a musical score for Mozart's Example 8. It features a 'TUTTI' section on the left and a 'SOLO' section on the right. The score is written for a full orchestra, including strings and woodwinds. The music is in G major and 3/4 time. The 'TUTTI' section is marked with a forte 'f' dynamic. The 'SOLO' section is marked with a piano 'p' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Mozart – Ejemplo 8

### CADENZA

En la *cadenza* para este movimiento, me di a la tarea de mostrar lo más representativo del material utilizado a lo largo del mismo por Mozart. Comienzo con el motivo inicial del tema principal, en sol mayor, con variaciones rítmicas, apoyaturas y notas de paso. Después, hago dos líneas ascendentes por terceras sobre grados conjuntos, que se mueven entre la tónica y la dominante, sin resolver cadencialmente. Para compensar este movimiento ascendente, descendo con otras dos líneas por grados conjuntos, hacia la dominante. Para romper con la monotonía de las escalas y las terceras en movimientos simples ascendente y descendente, la siguiente sección tiene un movimiento ondulante ascendente-descendente con figuras utilizadas en diversas secciones del movimiento, entre la dominante y la tónica. Finalmente, cierro con una cadencia perfecta que hace elisión con el *ritornello* final:

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>72</sup> *Ídem.*



Mozart – Ejemplo 9 – *Cadenza del Allegro maestoso*

## II. ADAGIO

La mayoría de obras instrumentales del periodo clásico tiene por lo menos un movimiento para ser ejecutado en un *tempo* lento (*Adagio*, *Largo* o *Andante*). Normalmente, este movimiento se encuentra al interior de la obra y contrasta en tonalidad con los movimientos que lo enmarcan.<sup>73</sup> A fin de mantener una duración relativamente consistente entre los movimientos, el movimiento lento tiene una forma más sencilla que los movimientos rápidos. Además, presenta, por lo general, procedimientos estructurales y de fraseo que generan compresiones o inhiben las expansiones.<sup>74</sup>

Muchos movimientos lentos del periodo clásico están contruidos con base en la forma sonata convencional (forma de tres partes con exposición, desarrollo y reexposición, más la posibilidad de introducción y *coda*<sup>75</sup>); sin embargo, con frecuencia tienen modificaciones para hacer las compresiones típicas de los movimientos lentos de cualquier forma. Una manera de limitar la duración de un movimiento lento es reducir el desarrollo.<sup>76</sup>

### GRAN FORMA TERNARIA

La gran forma ternaria se utiliza casi exclusivamente en movimientos lentos. La primera parte es una unidad relativamente estable que concluye por medio de una cadencia auténtica perfecta; la segunda parte

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>74</sup> *Ídem.*

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 211.

es contrastante; y la tercera parte, básicamente, replantea la primera. La primera parte siempre inicia y concluye en la tonalidad inicial, incluso si hay una modulación interna. Por consiguiente, no es necesario que en la tercera parte se hagan ajustes tonales. La segunda parte cierra frecuentemente con una armonía de tónica (aunque generalmente no en la tonalidad inicial). Esta sección intermedia puede presentar o no énfasis en la armonía de dominante, excepto al final de la misma.<sup>77</sup>

La estructura del *Adagio* del concierto K313 de Mozart consiste en una forma sonata<sup>78</sup> enmarcada en un *ritornello* inicial, un *ritornello* final interrumpido por una *cadenza*, como en el *Allegro maestoso*, más una *coda* que presenta una vez más el tema principal, de la siguiente manera:

Parte	Ritornello inicial a cargo de la orquesta.	A			B	A'			Ritornello de cierre para la orquesta, interrumpido por una <i>cadenza</i> solista.	Coda: reexposición del Tema 1
		Tema 1	Puente	Tema 2		Tema 1	Puente	Tema 2		
<b>Compases</b>	1-10	11-13	13-16	17-28	29-38	39-41	41-44	45-52	52-60	61-63
<b>Región tonal</b>	V	v	v	v	V	v	I	I	I	V-I

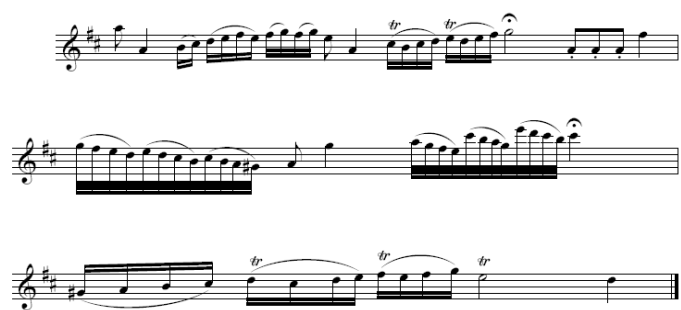
Mozart – Tabla 3. Gran forma ternaria aplicada al segundo movimiento del concierto K 313 de Mozart

### CADENZA

La *cadenza* de este movimiento se desarrolla en la dominante de re, sobre la, iniciando con un salto de octava, para reafirmar el V grado. Las figuras iniciales con dieciseisavos siguen algunos patrones melódicos utilizados por Mozart a lo largo del movimiento, así como el uso de los trinos en figuras similares en el compás 42. El salto de sexta la-fa# remite al Tema 2, presentado en el compás 17, pero con variaciones. En la conducción hacia la resolución cadencial en la tónica del movimiento, incluyo de nuevo dos figuras con trinos sobre re y fa#, para remarcar la tónica, así como un trino sobre mi que resuelve en re.

<sup>77</sup> *Ídem.*

<sup>78</sup> Dionisio de Pedro, *Manual de formas musicales*, p. 49.



Mozart – Ejemplo 10 – *Cadenza del Adagio*

### III. RONDO

En todas las formas *rondo*, se alterna regularmente una idea temática principal –el “tema” o “refrán”– con dos o más pasajes contrastantes –“episodios”. “Refrán” y “episodio” se refieren a las partes componentes del *rondo* de manera general. Todos los refranes contienen esencialmente el mismo material, mientras que los diversos episodios contrastan con el refrán y generalmente (aunque no siempre) también entre sí.<sup>79</sup>

#### RONDO DE CINCO O SIETE PARTES

En el *rondo* de cinco partes (tradicionalmente, ABACA), el refrán inicial vuelve dos veces, alternándose con dos episodios de contenido musical y organización contrastantes. A veces, se agrega una *coda* a esta forma. El refrán aparece todas las veces en la tonalidad inicial y los dos episodios intercalados se desarrollan en regiones tonales diferentes.<sup>80</sup> El *rondo* de cinco partes se puede alargar agregando un tercer episodio y un cuarto refrán, para obtener un *rondo* de siete partes (ABACADA), como es el caso del *rondo* de la obra analizada en el presente trabajo. El episodio adicional está generalmente construido como tema interior, cuya región tonal y organización formal contrasta con los de temas interiores previos.

Parte	(A) Refrán 1	(B) Episodio 1	(A) Refrán 2	(C) Episodio 2	(A) Refrán 3	(D) Episodio 3	(A) Refrán 4	(-)
Función formal	Tema principal	Tema subordinado o tema interior	Primera reaparición del tema principal	Tema interior; unidad tipo desarrollo	Segunda reaparición del tema principal	Tema interior, contrastante	Reaparición final del tema principal	<i>Coda</i>
Región tonal	I	V o menor, (VI)	I	menor, IV, (VI)	I	I	I	I

Mozart – Tabla 3. Forma de *rondo* de siete partes

Esta forma se aplica de la siguiente manera:

<sup>79</sup> Caplin, *op. cit.*, p. 211.

<sup>80</sup> *Ídem.*

Parte	(A) Refrán 1	(B) Episodio 1	(A) Refrán 2	(C) Episodio 2	(A) Refrán 3	(D) Episodio 3	(A) Refrán 4	(-)
Compases	1-35	36-85	86-106	107-165	166-180	181-229	230-256	257 al final

Mozart – Tabla 4. Forma de *rondo* de siete partes aplicada al tercer movimiento del concierto K 313 de Mozart

## REFRÁN

El primer refrán funciona como el tema principal del *rondo* (Ejemplo 11).<sup>81</sup>



Mozart – Ejemplo 11

Las reapariciones del refrán inicial generalmente traen consigo la estructura completa del tema, en ocasiones con cambios ornamentales (como adornos melódicos y enriquecimiento de la textura) (Ejemplos 12-15). Excepto por la sensación general de reaparición (definida como la reafirmación que aparece después de una sección intermedia de contraste), existen pocos aspectos de reexposición en la última reaparición del refrán, por lo que quizás es mejor considerar esta sección como una reaparición funcional y no como una reexposición textual.<sup>82</sup>



Mozart – Ejemplo 12



Mozart – Ejemplo 13



Mozart – Ejemplo 14



Mozart – Ejemplo 15

Después de la conclusión del último refrán, el *rondo* puede concluir con una nueva sección de cierre, incluso con una *coda*. (Si el refrán está incompleto, generalmente la *coda* sigue sin interrupción de textura ni ritmo.)

<sup>81</sup> *Ídem.*

<sup>82</sup> *Ídem.*

La *coda*, que puede ser muy larga, tiene a menudo características de desarrollo, introduce nuevo material, hace referencia a los episodios previos o incluso presenta planteamientos adicionales del refrán.<sup>83</sup> En la *coda* se retarda el final por medio de varios trinos sobre la que no resuelven a sol, lo que, junto con escalas ascendentes, genera una tensión que se libera en la resolución final a la tónica.

## EPISODIOS

La intensificación dramática de un *rondo* se relaciona más con las diversas reapariciones del refrán que con la aparición de los episodios contrastantes. Así, las transiciones que conducen a los refranes pueden ser largas y elaboradas, con motivos que anticipan la idea básica del refrán, a fin de aumentar al máximo la expectativa de su reaparición.<sup>84</sup> Para lograr contraste, los episodios pueden adoptar características de desarrollo y pueden presentarse en cualquiera de las regiones tonales estándar: menor (favorecida por Haydn), subdominante (favorecida por Mozart) y submediante.<sup>85</sup>

## CADENZA

Para este movimiento se requiere, más que una *cadenza*, un puente breve sobre la dominante, a fin de no romper con la inercia del movimiento. Puesto que la *cadenza* va introducida por una escala ascendente de re<sub>6</sub> a re<sub>7</sub> y la siguiente sección inicia en re<sub>6</sub>, es conveniente que por medio de la *cadenza* se haga el cambio de registro. Para este descenso utilicé una misma figura, a manera de pequeña progresión, del re<sub>7</sub> al re<sub>5</sub>, con un trino sobre éste último, a fin de enfatizar la tónica. Para regresar al re<sub>6</sub> y retomar el refrán, subo con una escala ascendente por terceras descendentes, para variar el dibujo de las terceras, que en la *cadenza* del segundo movimiento incluye escalas ascendentes, con terceras también ascendentes (Ejemplo 16).



Mozart – Ejemplo 16 – *Cadanza* del Rondo

---

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 235.

<sup>84</sup> *Ídem.*

<sup>85</sup> *Ibíd.*, p. 234.

# “*Tláloc*”, “*Luna*” y “*Macehual*”

Jaet Garibaldi

## INTRODUCCIÓN

Las tres obras de mi autoría que analizo en el presente trabajo tienen su origen en tareas asignadas por el profesor Ariel Waller dentro de la materia de Técnicas Estructurales del siglo XX, que cursé en el año escolar 2007-2008. El formato final es para flauta-voz (ejecutadas por mí misma) y medios electrónicos (pista). Forman parte de mi trabajo como Madame Gorgona, artista multidisciplinaria, y dos de ellas (“*Tláloc*” y “*Luna*”) están incluidas en mi producción discográfica que lleva el mismo nombre:

MADAME GORGONA nace de la constante oposición entre blanco y negro, luz y oscuridad, bien y mal, monstruosidad (las gorgonas eran monstruos femeninos en la mitología griega) y refinación (Madame hace referencia a una Dama). Haciendo uso de recursos ya conocidos, así como nuevas tecnologías y nuevos lenguajes e intercalando la participación de la flauta y una voz poética-cantante, Madame Gorgona crea nuevas atmósferas sonoras.

En sus composiciones, Madame Gorgona conjunta elementos de la música académica, por ejemplo, inestabilidad tonal y sextas aumentadas (“*Tláloc*”, “*Desasosiego*”, “*Semilla*”, “*Cuchillo*”); escalas hexáfona (“*Gorgona*”) y napolitana menor (“*Nubes*”); tritonos (“*Diablo*”); modos, acordes por terceras y cambios constantes de compás para adaptar la música al texto (y no al revés) (“*Luna*”); atonalidad y bitonalismo (“*Anecoica*”); incluyendo un homenaje al gran flautista francés Marcel Moyse, con base en algunos motivos de sus “*Etudes et Exercises Techniques pour la Flûte*” (“*Moyse*”); con un constante estilo electro-pop.

Además, en la mayoría de sus letras, Madame Gorgona propone una nueva manera de ver la realidad, por medio de metáforas extendidas: la luna como un recién nacido; las nubes como facciones del cielo; un amante fallido como un cuchillo sin filo; una semilla como un diminuto recipiente guarda vida; mientras que también presenta su propia versión de la historia de la gorgona griega más famosa: Medusa; explora lo que es una cámara anecoica; y hace un llamado desesperado a *Tláloc*, dios del agua en el México prehispánico.<sup>86</sup>

He aquí una síntesis curricular de mi persona:

Madame Gorgona es artista multidisciplinaria: Lic. en Literatura Inglesa (UNAM), pasante de la Lic. en Flauta Transversa (UNAM), compositora y bailarina mexicana. Ha estudiado con el flautista Miguel Ángel Villanueva (México), con Horacio Puchet (Uruguay) y tomado cursos y clases magistrales con músicos internacionales. Se ha entrenado en danza clásica (ballet), jazz y folclor mexicano en academias profesionales de México. Ha Ganado dos premios de traducción literaria, otorgados por la UNAM y la Universidad Intercontinental (UIC). Ha musicalizado en vivo “*El nacimiento de Dionisos*” y “*La mulata de Córdoba*”, obras de teatro, y participó en “*Radionovela en vivo*”, como dramatizadora y flautista. Ha sido modelo de *body painting* y fotografía. En 2006,

---

<sup>86</sup> *Madame Gorgona*, producción discográfica independiente lanzada en 2010.



como parte del dueto multidisciplinario Mutuos, lanzó el álbum Solaz, producción basada en sus textos (poesía y narrativa), que también se llevó a escena y con el cual obtuvo apoyos del Instituto Mexicano de la Juventud y la Secretaría de Cultura del D.F., además de presentarlo en diversos foros de México. También, es coordinadora-fundadora del boletín literario “Zazanilli” de la Escuela Nacional de Música (UNAM), dedicado a la promoción de la lectura. Además, es perito traductora autorizada por el Tribunal Superior de Justicia del D.F.

Madame Gorgona promueve el L.P. MADAME GORGONA, que incluye sus propias composiciones para flauta, voz y medios electrónicos, con base en poemas también de su autoría, por medio de un concierto en el que la flauta y la voz se ejecutan en vivo sobre pistas electrónicas. Madame Gorgona se ha presentado en Ictus Gallery (San Francisco, EUA); el 14 Festival Internacional de Poesía en Cartagena (Colombia); el XVII Encuentro Internacional de Mujeres Poetas de Cereté (Colombia) dentro de cuyo marco también dio la conferencia “Relación Interdisciplinar Música-Letras”; Fundación Sebastián; el Tercer Encuentro Internacional de Escritores en Tulancingo, Hidalgo; Encuentro de Poetas “Atlixco, la palabra en el agua”; el XXXV Encuentro de Poesía Zaragoza (FES Zaragoza, UNAM); “Megaofrendas 2009 y 2010” (UNAM); “Letras de luz” y FARO de oriente (Secretaría de Cultura del D.F.); “Debate: Pensar México” (Canal 40 mexicano); “Festival nuestra madre tierra” (Delegación Gustavo A. Madero); “Hilvanando un futuro verde” (pasarela de moda de reciclaje); “Acércate los domingos” (Instituto Mexiquense de Cultura); y la Escuela de Artesanías (INBA); y recientemente musicalizó el corto “Alexs y los libros”, del implacable promotor de lectura Arnoldo Núñez Saldívar, con su pieza “Fog”, para dos flautas.<sup>87</sup>

### **“TLÁLOC”**

“Tláloc” se caracteriza, musicalmente, por su inestabilidad tonal, la presencia de sextas aumentadas (alemana y francesa), primeros grados con sexta añadida, cadencias rotas y cromatismos. La pieza se divide, al igual que el texto, en dos grandes momentos: pasado y presente; con dos secciones correspondientes en 7/8 y 6/8. En el texto, la primera parte está escrita en copretérito y habla de lo que pudo haber ocurrido en un año dado (*nabui calli*, cuatro casa) en la antigua México-Tenochtitlan, ciudad que los cronistas describen como blanca y ubicada en pleno lago de Texcoco en el México prehispánico. Las imágenes hacen énfasis en el carácter acuático de la ciudad.

La introducción, lenta y de carácter contemplativo, inicia con la base rítmica marcando claramente el compás de 7/8 con una agrupación 2-2-3. En la pista aparece un pedal de D, alrededor del cual se van generando disonancias en notas largas y posteriormente se integran la flauta y el bajo.

---

<sup>87</sup> *Ídem.*

Tras la introducción, aparece una sección muy rítmica y en un *tempo* más ágil, en donde la línea de la flauta está repleta de cromatismos y acentos que remarcan el compás irregular. El cifrado armónico de esta sección es:

I<sup>+6</sup>/D I<sup>+6</sup>/B 6<sup>F</sup>/B ' V/B 6<sup>A</sup>/C# I/A V<sup>7</sup>/D V<sup>7</sup>/H V<sup>7</sup>/E VI/C ' I<sup>+6</sup>/G 6<sup>F</sup>/G V/G VI/E b ' 6<sup>F</sup>/C V/C ' III/G I/G 6<sup>A</sup>/A I/C 6<sup>F</sup>/D V/D V<sup>7</sup>/C# C<sup>7</sup>/G VI/G 6<sup>A</sup>/E I/A b I<sup>+6</sup>

Garibaldi – “Tlálloc” – Ejemplo 1

Es importante mencionar que en esta sección, las cadencias están subrayadas por remates que no caen necesariamente en el primer tiempo del compás, lo que se suma, junto con el compás de 7/8, a la sensación de irregularidad (compases 30-44):

The musical score consists of four systems, each with four staves. The first system starts at measure 30 and includes an 'Accel.' marking. The second system starts at measure 35, and the third system starts at measure 40. The flute part is highly rhythmic and features many accents and chromaticism. The other instruments provide harmonic support.

Garibaldi – “Tlálloc” – Ejemplo 2

Después de esta sección de flauta, se presenta el mismo patrón armónico, con el bajo idéntico pero menos movimiento en las voces internas, para acompañar a la voz. El texto no está distribuido en la música con un patrón rítmico específico. Esto con la finalidad de generar una atmósfera indefinida, tanto, como la imagen de la antigua ciudad que habita mi mente (compases 45-58).

45  
En el año nahui calli la ciudad de plata seer guí a, en el ombligo del lago, refulgía, ebullió, en el ombligo del lago vivía México-Tenochtitlan.

48

52  
Urbe acuática, florecía, abrazada por las aguas.

58  
no chey día.

Garibaldi – “Tlálloc” – Ejemplo 3

Un brevísimo puente rítmico de dos compases lleva de 7/8 a 6/8, con agrupación 2-2-2 que se confunde con un compás de 3/4. El acompañamiento se basa en los primeros cinco acordes del Ejemplo 1 ( $I^{+6}/D$   $I^{+6}/B$   $6^F/B$   $V/B$   $6^A/C\#$ ), pero con diferente ritmo, y la voz lleva la segunda sección de la letra. En ésta, la voz poética habla en presente de la ciudad que existe en el mismo lugar que la antigua México-Tenochtitlan: la Ciudad de México, a fin de generar un paralelismo cronológico-espacial entre ambos tiempos. Las imágenes hacen alusión a la predominancia del concreto, el asfalto y el acero del paisaje citadino actual. El texto está organizado en dos cuartetos con rima *abab cdcd*, estructura mucho más común y definida, con el objetivo de representar la estructura de la ciudad moderna (compases 61-76):

Hoy, mestiza, parto ros... tro, ras... gos de asfalto y cuerpo de concreto, Ciudad de Méxi co.

Ru ge, pal pi ta, sea gi ta, con al ma dea ce ro, ru ge, pal pi ta, sea gi ta yen si len cio yo rue go: ¡Oh, Tlá loc, de vuél ve nos el la go! Con tu llu via, ¡de vuél ve nos el la go! ¡Oh, Tlá loc, de vuél ve nos el la go! Con tu llu via, ¡de vuél ve nos el la go!

Garibaldi – “Tlaloc” – Ejemplo 4

Los últimos dos pareados sintetizan el contraste entre las dos primeras secciones y van más allá: constituyen una súplica a Tlaloc, deidad del agua de los antiguos mexicanos, a quien le pido que nos devuelva el lago que existió en donde ahora vivo, lugar que, paradójicamente, actualmente muere de sed.

En el compás 78, reaparece la flauta, queda atrás la acentuación ambigua del compás de 6/8 como 3/4 y se hace evidente el tres contra dos del 6/8, común en la música folclórica latinoamericana. El patrón armónico del tema de la flauta en esta sección es idéntico al de la sección anterior, de la voz, transportado medio tono arriba:

76  
vuél ve nos el la go!

76  
81  
86

Garibaldi – “Tlaloc” – Ejemplo 5

Posteriormente, viene un puente a manera de desarrollo y en imitación de una *siciliana*, con acompañamiento fluido de acordes disueltos y melodía lírica y suave, con algunas figuras con punto<sup>88</sup>:



Garibaldi – “Tlálóc” – Ejemplo 6

El cifrado de esta sección (compases 86-106) es el siguiente:

I<sup>+</sup>6/C V<sup>7</sup>/C V<sup>7</sup>/G V<sup>7</sup>/D V<sup>7</sup>/A VI/E 6<sup>A</sup>/H I/G 6<sup>F</sup>/A b V/A b 6<sup>A</sup>/B I/F I<sup>+</sup>6/A I<sup>+</sup>6/E V/C# VI/A b  
 V/E b VI/B V/F V<sup>9</sup>o/C I/E 6<sup>F</sup>/E V/E VI/E 6<sup>A</sup>/D I/E b I/D b V<sup>7</sup>/F# V<sup>7</sup>/B V<sup>7</sup>/H II<sup>7</sup>/E b V<sup>9</sup>o/C#  
 I/C

Garibaldi – “Tlálóc” – Ejemplo 7

En el compás 107, se reexpone el tema presentado en el compás 78, esta vez transportado medio tono abajo. Los compases 115 al 121 inician la *coda*, que concluye y a su vez cierra la pieza con una última reexposición textual del tema del Ejemplo 5 en el compás 122.

Con base en el análisis anterior, la estructura general de “Tlálóc” se puede resumir de la siguiente manera:

Sección	Introducción Flauta	A		Puente	B		Puente Flauta	B' Flauta	Coda Flauta
		Flauta	Voz		Flauta	Voz			
Compases	1-29	30-44	45-59	61-61	62-76	77-85	86-106	107-111	115 al final

Garibaldi – “Tlálóc” – Tabla 1

## “LUNA”

En “Luna”, adapté la música a un texto de mi autoría sin rima ni metro definidos. Me basé en el análisis rítmico del texto, con base en el cual distribuí diversos cambios de compás a fin de que el tiempo fuerte de cada compás coincidiera con los acentos de las palabras, de manera que la estructura musical no fuera predecible ni constante.

<sup>88</sup> Don Michael, *Diccionario Harvard de música*, p. 455.

La distribución de sílabas acentuadas (|) y no acentuadas (-): es de la siguiente manera:

La escupió el horizonte oscuro	-- -- -- -
como madre a su cría:	-- --- -
ensangrentada,	--- -
roja,	-
se despoja de las nubes que la cubren,	-- --- --- -
placenta protectora,	- --- -
flota.	-
Desprendida de su origen,	-- --- -
suspendida,	-- -
flota aguardando trayectoria definida.	--- --- --- -
Se aclara su presencia y,	- --- --
silenciosa,	-- -
osa ir más arriba,	--- -
decidida.	-- -

Garibaldi – “Luna” – Ejemplo 1

Este esquema se traduce, rítmicamente, en lo siguiente:

Laes cu

50 piéel ho rizon teos cu ro co mo madre a su cí a, en sangren tada, ro ja, se des

55 po ja de las nu bes que la cu bren, pla cen ta pro tec to ra, flo ta.

Despren

71 di da de suo ri gen, supen di da, flo ta a guarlan do tra yec to ria de fi ni da.

75 Sea cla ra su pre sen cia y si len cio sa, o sa ir más a rri ba, de ci

79 di da.

Garibaldi – “Luna” – Ejemplo 2

A tal estructura rítmica adapté los patrones melódico-armónicos del bajo y la flauta, con base en el modo locrio en si, para la sección A (compases 1-58), y mixolidio en sol (como sexto grado de si), para la sección B (70 al final), en estilo de *cumbia* y *quebradita*, respectivamente, con un puente entre ambas secciones. En cuanto a la relación entre la letra y el estilo musical, cabe señalar que quise contrastar lo poético del texto -

la contemplación del nacimiento de la luna llena- con géneros populares en los que no se usan letras de este tipo, en estilo *electro-pop*.

La estructura general de la pieza es:

Sección	A		Puente Flauta	B	
	Flauta	Voz		Flauta	Voz
Compases	1-48	49-58	59-69	70-79	80 al final
Región modal	Locrio en si		Transición	Mixolidio en sol	

Garibaldi – “Luna” – Tabla 1

En cuanto al texto, la primera parte, en modo locrio, corresponde al planteamiento del tema -la luna es expulsada por el horizonte como una cría recién parida que acaba de deshacerse de la placenta materna- mientras que en la segunda parte, en modo mixolidio, la luna ya se ha desprendido de la madre y, a manera de analogía con un animal recién nacido, se yergue en su nueva e independiente existencia.

Musicalmente, los patrones del bajo en locrio en si, con movimiento cadencial I-IV-V, ajustados a los compases utilizados (4/4, 3/4, 2/4), son:

Garibaldi – “Luna” – Ejemplo 3

Los patrones del bajo en mixolidio en sol, con movimiento cadencial I-V, ajustados a los compases utilizados (4/4, 3/4, 2/4), son:

Garibaldi – “Luna” – Ejemplo 4

Mientras que el puente:

Garibaldi – “Luna” – Ejemplo 5

Por su parte, la línea de la flauta tiene también constantes cambios de compás, a fin de corresponder la estructura del texto. El tema principal de la flauta (compases 14-30) se presenta a manera de introducción, antes de que el bajo se vuelva decididamente rítmico, en locrio y estilo *cumbia*:

Garibaldi – “Luna” – Ejemplo 6

Posteriormente, a lo largo de toda la sección A, la flauta se mueve principalmente sobre el arpeggio del primer grado del modo locrio en si (B-D-F), a manera de desarrollo. El puente (Ejemplo 5) resulta contrastante, pues es una sección con menos movimiento rítmico, que desemboca en la sección B, en modo mixolidio. Después de la segunda parte de la voz, la flauta tiene un *solo* más libre, en mixolidio (compases 80-94):

Garibaldi – “Luna” – Ejemplo 7

Inmediatamente después, viene la reexposición del tema de la flauta, esta vez con el bajo en mixolidio y estilo *quebradita* (compases 95-100), para concluir la pieza.



## “MACEHUAL”

Mi objetivo musical inicial en esta pieza fue utilizar cuartas en todas sus formas –justas, aumentadas, disminuidas–, distribuidas melódica y armónicamente. Basándome en ello, lo primero que hice fue una línea de bajo con movimiento melódico por cuartas justas. Creé dos motivos de tres notas, con un movimiento zig-zag, para evitar una sola dirección: D-G-C y F-B $\flat$ -E $\flat$ . Al explorar la construcción de acordes, descubrí que la figura que formaba el bajo bien podía considerarse como una progresión II-V-I, muy común en el jazz. Con base en esto, completé las progresiones D $^9$ -G $^7$ -C $^9$  y F $^9$ -B $\flat^7$ -E $\flat^7$ . Para darle una rítmica acorde al género, le asigné a cada motivo figuras sincopadas, con una redonda a manera de reposo y resolución en el segundo y el cuarto compases. A partir de los cuatro compases resultantes (Ejemplo 1), construí toda la pieza.



Garibaldi – “Macehual” – Ejemplo 1

La flauta se basa en el siguiente motivo, el cual, junto con el ritmo de clave presente en todo momento, remite a un estilo de jazz más bien latino:



Garibaldi – “Macehual” – Ejemplo 2

En el primer *solo* de flauta, Parte A, la progresión anterior (I) aparece transportada una quinta arriba de la original (II). Esta progresión reaparece más adelante, en la sección C. Así, la pieza se mueve entre estas dos progresiones:

I	II
D <sup>9</sup> -G <sup>7</sup> -C <sup>9</sup> / F <sup>9</sup> -B <sup>b7</sup> -E <sup>b7</sup>	A <sup>9</sup> -D <sup>7</sup> -G <sup>9</sup> / C <sup>9</sup> -F <sup>7</sup> - B <sup>b9</sup>

Garibaldi – “Macehual” – Tabla 1

La estructura general de la pieza es:

Sección	Introducción Flauta	A Voz Flauta	B Voz Flauta	A' Voz	C Flauta	A' Voz	Coda Voz
Compases	1-12	13-32	67-92	93-121	122-131	132-139	140 al final
Progresión armónica	I	I-II	Tumbado sobre D	I	II	I	I

Garibaldi – “Macehual” – Tabla 2

En la Parte A, la flauta se mueve ágilmente en el registro agudo a manera de desarrollo del motivo original, que aparece textualmente en los compases 44-47, transportado una quinta arriba, anticipando el final de esa sección.

Garibaldi – “Macehual” – Ejemplo 3

Es importante mencionar que, a fin de evitar la monotonía debido a que la base armónica es la misma casi todo el tiempo, en esta pieza usé varios cambios de *tempo*. Así, inicia a 115 la negra, acelera a 120, llega hasta 130, baja a 90, vuelve al *tempo primo* de 115 y cierra en 110.

La Parte B es contrastante en relación con la Parte A, en tanto que se acelera un poco el *tempo* y cambia el estilo, pues está basada en un tumbado que, en lugar de estar construido sobre terceras, como es habitual en la música popular, va por cuartas, de manera acorde a la construcción de la pieza. Hacia el final de la

sección B, hay un cambio de estilo adicional, pues la pista presenta sonidos y ritmos que remiten más al *hip-hop*, aunado a un *tempo* más rápido, lo que acumula tensión a manera de clímax, para desembocar en la reaparición del coro, en el *tempo* inicial.

Garibaldi – “Macebual” – Ejemplo 4

En esta parte, la melodía de la flauta presenta más síncopas y tresillos que en la parte A y, de nuevo, el motivo original aparece en los compases 88 y 89, transportado una tercera arriba, anticipando el final de la sección, que constituye el clímax de toda la pieza:

Garibaldi – “Macebual” – Ejemplo 5

La Parte C presenta la progresión armónica II, pero en esta ocasión organicé las cuartas melódicamente, con lo que la textura en el piano resulta menos densa. Además, sólo el piano hace el acompañamiento. Esto, con el objetivo de generar un efecto de mayor ligereza, en comparación con la sección anterior. El dibujo melódico de la flauta se deriva de la melodía que se forma entre las dos líneas del piano, pero tiene mayor movimiento, pues está construida por disminución. Para agregar irregularidad, destacué las notas

más graves de esta parte con acentos de articulación y duración. También, es importante observar que la flauta se mueve en el registro medio, lo que se suma para generar contraste con las secciones previas:

♩ = 90

Fl/V

Coro

Ar.

B.

Cl.

Garibaldi – “Macehual” – Ejemplo 6

Por otro lado, en su libro *Tenochtitlan*, Eduardo Matos Moctezuma indica que “con este nombre[, *Macehualtin*,] se conocía a la gente del pueblo que conformaba el grueso de la población” en la capital mexicana.<sup>89</sup> Siendo originaria de la Ciudad de México, decidí basarme en este concepto para hacer un llamado a mis compatriotas a fin de luchar por nuestra patria. Puesto que la lengua que se hablaba en la cuenca de México en la época prehispánica era el náhuatl, decidí alternarla con el español, nuestra lengua actual, a fin de hacer énfasis en el mestizaje del que somos producto los mexicanos y experimentar con las distintas sonoridades.

<sup>89</sup> Eduardo Matos Moctezuma, *Tenochtitlan*, p. 124.

El texto se divide en tres grandes momentos: la primera sección remite a la conquista de México por los españoles, en tiempo pasado; la segunda sección es de cuestionamiento en tiempo presente; la tercera sección presenta la posibilidad de un futuro mejor. El coro increpa directamente al escucha, al *macehual*, se dirige al pueblo, instándolo a cuestionarse por medio de preguntas directas: “¿qué sientes” “¿qué piensas” y a reaccionar, por medio de órdenes: “¡revive!”, “¡despierta!” a fin de recuperar su identidad, representada en la patria: “¡tu patria te espera!”

La línea de la voz está plagada de síncopas, que se hacen evidentes desde el inicio, en la Parte A:

Ma ce hual, ser or di na rio, de la vi da en la ciu dad, un me  
xi ca, un me xi ca no, en bus ca dei den ti dad. Pro fa na da fue tu tie rra, des tru i do fue tu ba rrio, tu mu  
jer fue a bu sa da y tu hom bre tor tu ra do. Ma ta ron a tus hi jos, a ca ba ron con tu ser, ex ter  
mi nio sin sen ti do sa bes qué ha cer... Ma ce hual, ¿qué sien tes? Ma ce hual, ¿qué pien sas? ¡Tu pa tria tees - pe ra! Ma ce  
hual, ¡re vi ve! Ma ce hual, ¡despierta! ¡Tu pa tria tees - pe ra! Ma ce hual, ¿qué sien tes? Ma ce hual, ¿qué pien sas? ¡Tu pa tria tees - pe ra! Ma ce

#### Garibaldi – “Macehual” – Ejemplo 7

La voz de la primera sección de la Parte B se deriva del material del ejemplo anterior, mientras que, con el cambio de tempo a 130 la negra, se mueve con tresillos de cuarto, lo que, simultáneamente con la clave rítmica y el tumbado, resalta el efecto de 3 contra 2 común en la música popular latina:

**♩ = 130**

Fl/V <sup>66</sup>

Coro <sup>66</sup>

Ar. <sup>66</sup>

B. <sup>66</sup>

Cl. <sup>66</sup>

Fl/V <sup>71</sup>

Coro <sup>71</sup>

Ar. <sup>71</sup>

B. <sup>71</sup>

Cl. <sup>71</sup>

Garibaldi – “Macehual” – Ejemplo 8

La segunda sección de la parte A', que corresponde a la tercera sección del texto, se deriva también de la exposición del tema de la voz. Finalmente, en la *coda* se presenta el coro en aumentación en la línea melódica. He aquí el coro:

<sup>23</sup>

<sup>27</sup>

<sup>31</sup>

Garibaldi – “Macehual” – Ejemplo 9

Y la *coda*:

Ma ce hual, ¿qué siente?

142 hual, ¿qué pien sas? ¡Tu pa tria tees pe ra! Mæ hual, ¡re vi vel Ma ce

147 hual, ¡des pier ta! ¡Tu pa tria tees pe ra!

Garibaldi – “*Macehual*” – Ejemplo 10

## Conclusión

En retrospectiva, el análisis musical –en general, no sólo de las obras aquí presentadas– ha enriquecido profundamente mi quehacer artístico. Comencé a componer a partir de analizar obras y mi manera de interpretar ha encontrado sustento al entender la forma en que están construidas las obras que toco. Además, en el ámbito multidisciplinario, el lenguaje musical me ha permitido una mayor integración de las otras dos artes que ejerzo: las letras y la danza, tanto a nivel sintáctico como estructural, al momento de crear. Por ello, huelga decir que haber estudiado la Lic. en Flauta Transversa me brindó el contenedor perfecto para llenarlo con mis experiencias artísticas previas, proporcionándome los recursos para estructurar y fundamentar mi ejercicio artístico pasado, actual y futuro.



# Índice de ejemplos y tablas

<b>Sonata para flauta y piano <i>Undine</i> .....</b>	<b>4</b>
Introducción .....	4
Análisis.....	6
I. <i>Allegro</i> .....	6
Reinecke – Tabla 1. Forma sonata aplicada al primer movimiento de <i>Undine</i> .....	7
Reinecke – Ejemplo 1.....	7
II. <i>Intermezzo</i> .....	8
Reinecke – Tabla 2. Forma de <i>rondo</i> de cinco partes aplicada al segundo movimiento de <i>Undine</i> .....	8
Reinecke – Ejemplo 2.....	8
Reinecke – Ejemplo 3.....	9
Reinecke – Ejemplo 4.....	9
III. <i>Andante</i> .....	9
Reinecke – Tabla 3. Forma ABA’ más <i>coda</i> aplicada al tercer movimiento de <i>Undine</i> .....	9
IV. <i>Finale</i> .....	10
Reinecke – Ejemplo 6.....	10
Reinecke – Ejemplo 7.....	10
 <b>Sonata para flauta y piano .....</b>	 <b>12</b>
Introducción .....	12
Análisis.....	12
I. <i>Lento con rubato</i> .....	12
Liebermann – Tabla 1. Forma <i>sonata allegro</i> aplicada al primer movimiento de la sonata para flauta y piano de Liebermann.....	13
Liebermann – Ejemplo 1 .....	14
Liebermann – Ejemplo 2 .....	14
Liebermann – Ejemplo 3 .....	16
Liebermann – Ejemplo 4 .....	16
II. <i>Presto energico</i> .....	17
Liebermann – Tabla 2. Forma <i>rondo</i> de siete partes aplicada al segundo movimiento de la sonata para flauta y piano de Liebermann .....	17
Liebermann - Ejemplo 3 .....	17
Liebermann – Ejemplo 4 .....	18
Liebermann – Ejemplo 5 .....	18
Liebermann – Ejemplo 6 .....	19
Liebermann - Ejemplo 7 .....	19
 <b>Concierto para flauta y orquesta en sol mayor (K 313).....</b>	 <b>20</b>
Introducción .....	20
Análisis.....	23
I. <i>Allegro maestoso</i> .....	23
Mozart – Tabla 1. Forma concierto .....	24
Mozart – Tabla 2. Forma concierto aplicada al primer movimiento del concierto K 313 de Mozart .....	24
Mozart – Ejemplo 1.....	24
Mozart – Ejemplo 2.....	25
Mozart – Ejemplo 3.....	26

Mozart – Ejemplo 4.....	26
Mozart – Ejemplo 5.....	27
Mozart – Ejemplo 6.....	28
Mozart – Ejemplo 7.....	29
Mozart – Ejemplo 8.....	30
Mozart – Ejemplo 9 – <i>Cadenza</i> del <i>Allegro maestoso</i> .....	31
II. <i>Adagio</i> .....	31
Mozart – Tabla 3. Gran forma ternaria aplicada al segundo movimiento del concierto K 313 de Mozart.....	32
Mozart – Ejemplo 10 – <i>Cadenza</i> del <i>Adagio</i> .....	33
III. <i>Rondo</i> .....	33
Mozart – Tabla 3. Forma de <i>rondo</i> de siete partes .....	33
Mozart – Tabla 4. Forma de <i>rondo</i> de siete partes aplicada al tercer movimiento del concierto K 313 de Mozart .....	34
Mozart – Ejemplo 11.....	34
Mozart – Ejemplo 12.....	34
Mozart – Ejemplo 13.....	34
Mozart – Ejemplo 14.....	34
Mozart – Ejemplo 15.....	34
Mozart – Ejemplo 16 – <i>Cadenza</i> del <i>Rondo</i> .....	35

## **“Tlálóc”, “Luna” y “Macehual” .....36**

Introducción .....	36
“Tlálóc” .....	37
Garibaldi – “Tlálóc” – Ejemplo 1.....	38
Garibaldi – “Tlálóc” – Ejemplo 2.....	38
Garibaldi – “Tlálóc” – Ejemplo 3.....	39
Garibaldi – “Tlálóc” – Ejemplo 4.....	40
Garibaldi – “Tlálóc” – Ejemplo 5.....	40
Garibaldi – “Tlálóc” – Ejemplo 6.....	41
Garibaldi – “Tlálóc” – Ejemplo 7.....	41
Garibaldi – “Tlálóc” – Tabla 1.....	41
“Luna” .....	41
Garibaldi – “Luna” – Ejemplo 1 .....	42
Garibaldi – “Luna” – Ejemplo 2 .....	42
Garibaldi – “Luna” – Tabla 1.....	43
Garibaldi – “Luna” – Ejemplo 3 .....	43
Garibaldi – “Luna” – Ejemplo 4 .....	43
Garibaldi – “Luna” – Ejemplo 5 .....	43
Garibaldi – “Luna” – Ejemplo 6 .....	44
Garibaldi – “Luna” – Ejemplo 7 .....	44
“Macehual” .....	45
Garibaldi – “Macehual” – Ejemplo 1.....	45
Garibaldi – “Macehual” – Ejemplo 2.....	45
Garibaldi – “Macehual” – Tabla 1 .....	46
Garibaldi – “Macehual” – Tabla 2.....	46
Garibaldi – “Macehual” – Ejemplo 3.....	46
Garibaldi – “Macehual” – Ejemplo 4.....	47
Garibaldi – “Macehual” – Ejemplo 5.....	47

Garibaldi – “ <i>Macehual</i> ” – Ejemplo 6.....	48
Garibaldi – “ <i>Macehual</i> ” – Ejemplo 7.....	49
Garibaldi – “ <i>Macehual</i> ” – Ejemplo 8.....	50
Garibaldi – “ <i>Macehual</i> ” – Ejemplo 9.....	50
Garibaldi – “ <i>Macehual</i> ” – Ejemplo 10.....	51

## Anexo 1: síntesis de notas al programa

### Sonata para flauta y piano *Undine* (Carl Reinecke)

Carl Heinrich Carsten Reinecke nació en 1824 en Altona, Alemania, que entonces era aún danesa. Tuvo un fuerte vínculo con su padre, Johan Peter Rudolf Reinecke, reconocido pedagogo musical que se hizo cargo de los estudios de piano, violín y teoría musical de Carl. Reinecke tuvo una actividad artística multifacética, como pianista, arreglista, compositor y escritor. Sus diversos intereses podrían explicar el hecho de que haya basado su sonata *Undine* en una historia, escrita por Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843).

*Undine* es un espíritu del agua que toma forma de una hermosa joven y busca casarse con un humano para ser inmortal. Vive con un pescador y su esposa al lado de un hermoso lago. El primer movimiento, *Allegro*, ilustra el bello lugar en donde reina el agua, así como el origen acuático de *Undine*. El *Intermezzo* muestra la naturaleza caprichosa y juguetona de la joven y su encuentro con el príncipe Huldebrando. El tercer movimiento, *Andante*, representa el idilio de *Undine* y Huldebrando. En el *Finale*, sobreviene el desenlace trágico del matrimonio de la pareja, pues Huldebrando se enamora de otra mujer. Los espíritus del agua exigen a *Undine* vengarse y quitarle la vida a su esposo. Con su último beso de amor, ella le quita la vida. Al final de éste último movimiento, regresa la calma y *Undine* vuelve con los suyos.

## Sonata para flauta y piano (Lowell Liebermann)

Lowell Liebermann nació en Manhattan el 22 de febrero de 1961. En Nueva York, tomó clases de piano y composición con Ruth Schönthal de composición con David Diamond y en 1979 ingresó a la *Julliard School of Music*, donde hizo su licenciatura, maestría y doctorado. En *Julliard*, estudió composición con Vincent Persichetti y piano con Jacob Lateiner. También, trabajó durante un año como director asistente de Laszlo Halasz en la *Nassau Lyric Opera Company*. Compuso su sonata para flauta y piano por comisión de Scott Nickrenz y la flautista Paula Robison, para el *Spoletto Festival Chamber Music Series*, para ser estrenada por ella y el pianista Jean-Yves Thibaudet en la siguiente edición del festival.

El primer movimiento tiene una forma sonata *allegro* (en tanto que forma de tres partes con exposición, desarrollo y reexposición, más la posibilidad de introducción y coda). Presenta dos puntos estructurales fundamentales: en el “Più lento”, la melodía se basa en dos triadas aumentadas que, al combinarse, crean una escala sintética formada por terceras menores y medios tonos: C-C#-E-F-G#-A; mientras que en el compás 100, se presenta una escala creada a partir de la combinación de las triadas aumentadas D-F#-A# y D#-G-B.

El segundo movimiento es un *rondo* de siete partes (ABACADA). La dirección tonal del segundo movimiento al igual que la del primero, también se puede basar en dos triadas aumentadas. Las secciones “A” (refrán) del rondo se basan en E-G#-B; mientras que las secciones “B” y “C” (episodios) en C-E-G#.

## Concierto para flauta y orquesta en sol mayor (Wolfgang A. Mozart)

Wolfgang A. Mozart nació el 27 de enero de 1756, en Salzburgo, Austria. A temprana edad hizo gala de sus extraordinarios dotes musicales. Mozart fue hijo de un músico, Georg Leopold. Hacia diciembre de 1777, Wolfgang se disponía a cumplir con la comisión de diversas obras recién realizada por el médico y filósofo holandés Ferdinand Dejean. A raíz de ello, Mozart compuso, entre otros, los conciertos para flauta en re mayor y sol mayor, de los cuales, sólo el segundo fue una obra original.

El primer movimiento, *Allegro maestoso*, tiene seis partes: *ritornello* orquestal; *solo* con acompañamiento orquestal; *ritornello* orquestal; *solo*-desarrollo; *solo*-reexposición; *ritornello* orquestal interrumpido por una *cadenza* solista. El segundo movimiento, *Adagio*, tiene una forma sonata enmarcada en un *ritornello* inicial, un *ritornello* final interrumpido por la *cadenza*, más una *coda* que reexpone el tema principal. El tercer movimiento, *Rondo*, consta de siete partes: ABACADA, más una *coda*; en donde A es el tema principal o refrán y B, C y D son los episodios. Al elaborar las *cadenzas* de los tres movimientos, me di a la tarea de mostrar lo más representativo del material utilizado a lo largo de cada uno por el propio Mozart, por ejemplo, terceras, escalas y algunas figuras melódicas.

Las tres obras de mi autoría que presento tienen su origen en tareas asignadas por el profesor Ariel Waller dentro de la materia de Técnicas Estructurales del siglo XX, que cursé en el año escolar 2007-2008. El formato final es para flauta-voz (ejecutadas por mí misma) y medios electrónicos (pista). Forman parte de mi trabajo como Madame Gorgona, artista multidisciplinaria, y dos de ellas (“Tlálloc” y “Luna”) están incluidas en mi producción discográfica que lleva el mismo nombre

### **“Tlálloc” (para flauta-voz y pista)**

“Tlálloc” se caracteriza, musicalmente, por su inestabilidad tonal, la presencia de sextas aumentadas (alemana y francesa), primeros grados con sexta añadida, cadencias rotas y cromatismos. La pieza se divide, al igual que el texto, en dos grandes momentos: pasado y presente; con dos secciones correspondientes en 7/8 y 6/8. En el texto, la primera parte está escrita en copretérito y habla de lo que pudo haber ocurrido en un año dado (*nabui calli*, cuatro casa) en la antigua México-Tenochtitlan, ciudad que los cronistas describen como blanca y ubicada en pleno lago de Texcoco en el México prehispánico. Las imágenes literarias hacen énfasis en el carácter acuático de la ciudad.

Un brevísimo puente rítmico de dos compases lleva de 7/8 a 6/8, con agrupación 2-2-2 que se confunde con un compás de 3/4. El acompañamiento se basa en los primeros cinco acordes de la primera sección, pero con diferente ritmo, y la voz lleva la segunda parte de la letra. En ésta, la voz poética habla en presente de la ciudad que existe en el mismo lugar que la antigua México-Tenochtitlan: la Ciudad de México, a fin de generar un paralelismo cronológico-espacial entre ambos tiempos. Las imágenes hacen alusión a la predominancia del concreto, el asfalto y el acero del paisaje citadino actual. El texto está organizado en dos cuartetos con rima abab cdcd, estructura mucho más común y definida, con el objetivo de representar la estructura de la ciudad moderna. La pieza concluye con la reaparición de la flauta, queda atrás la acentuación ambigua del compás de 6/8 como 3/4 y se hace evidente el tres contra dos del 6/8, común en la música folclórica latinoamericana.

En el año *nahui calli*  
la ciudad de plata se erguía

en el ombligo del lago  
refulgía, ebullía

en el ombligo del lago  
vivía México-Tenochtitlan

urbe acuática  
floreecía

abrazada por las aguas  
noche y día.

☪ ☽ ☾ ☿

Hoy, mestiza, pardo rostro,  
rasgos de asfalto  
y cuerpo de concreto:  
Ciudad de México.

Ruge, palpita, se agita,  
con alma de acero.

Ruge, palpita, se agita  
y en silencio yo ruego:

“Oh, Tláloc, devuélvenos, el lago,  
con tu lluvia, devuélvenos el lago!” (X2)

### “Luna” (para flauta-voz y pista)

En “Luna”, adapté la música a un texto de mi autoría sin rima ni metro definidos. Me basé en el análisis rítmico del texto, con base en el cual distribuí diversos cambios de compás a fin de que el tiempo fuerte de cada compás coincidiera con los acentos de las palabras, de manera que la estructura musical no fuera predecible ni constante. A tal estructura rítmica adapté los patrones melódico-armónicos del bajo y la flauta, con base en el modo locrio en si, para la sección A, y mixolidio en sol (como sexto grado de si), para la sección B, en estilo de *cumbia* y *quebradita*, respectivamente, con un puente entre ambas secciones. En cuanto a la relación entre la letra y el estilo musical, cabe señalar que quise contrastar lo poético del texto - la contemplación del nacimiento de la luna llena- con géneros populares en los que no se usan letras de este tipo, en estilo *electro-pop*.



La escupió el horizonte oscuro  
como madre a su cría:  
    ensangrentada,  
        roja,  
se despoja de las nubes que la cubren,  
    placenta protectora,  
        flota.

Desprendida de su origen,  
suspendida,  
    flota aguardando trayectoria definida.

Se aclara su presencia y,  
silenciosa,  
    osa ir más arriba,  
decidida.

### **“Macehual” (para flauta-voz y pista)**

Mi objetivo musical inicial en esta pieza fue utilizar cuartas en todas sus formas –justas, aumentadas, disminuidas–, distribuidas melódica y armónicamente. Basándome en ello, lo primero que hice fue una línea de bajo con movimiento melódico por cuartas justas. Creé dos motivos de tres notas, con un movimiento zig-zag, para evitar una sola dirección: D-G-C y F-B  $\flat$ -E  $\flat$ . Al explorar la construcción de acordes, descubrí que la figura que formaba el bajo bien podía considerarse como una progresión II-V-I, muy común en el jazz. Con base en esto, completé las progresiones D9-G7-C9 y F9-B  $\flat$ 7-E  $\flat$ 7. Para darle una rítmica acorde al género, le asigné a cada motivo figuras sincopadas, con una redonda a manera de reposo y resolución en el segundo y el cuarto compases. A partir de los cuatro compases resultantes, construí toda la pieza.

El texto se divide en tres grandes momentos: la primera sección remite a la conquista de México por los españoles, en tiempo pasado; la segunda sección es de cuestionamiento en tiempo presente; la tercera sección presenta la posibilidad de un futuro mejor. El coro increpa directamente al escucha, al *macehual*, se dirige al pueblo, instándolo a cuestionarse por medio de preguntas directas: “¿qué sientes?” “¿qué piensas?” y a reaccionar, por medio de órdenes: “¡revive!”, “¡despierta!” a fin de recuperar su identidad, representada en la patria: “¡tu patria te espera!”

## I

*Macehual*, ser ordinario  
de la vida en la ciudad,  
un *mexica*, un mexicano  
en busca de identidad.

Profanada fue tu tierra,  
destruido fue tu barrio,  
tu mujer fue abusada  
y tu hombre torturado.

Mataron a tus hijos,  
acabaron con tu ser,  
exterminio sin sentido  
y hoy no sabes qué hacer.

## CORO (X2)

*Macehual*, ¿qué sientes?  
*Macehual*, ¿qué piensas?  
¡Tu patria te espera!

*Macehual*, ¡revive!  
*Macehual*, ¡despierta!  
¡Tu patria te espera!

## II

¿*Canin ca mo calli*?  
¿Dónde está tu verdad?  
¿*Campa in timobuica*?  
¿A dónde vas?

¿*Tlein tic temoa*?  
¿Qué buscas, qué esperas?  
¡*Nican ca, nican ca!*  
¡Aquí estás!

Busca tu orden, di lo que piensas,  
¡actúa, despierta y tu mente renueva!  
Cuida tu espacio, defiende tu idea,  
sustenta tu habla, estudia, planea, ¡crea!

(CORO X2)

## III

¡*Ma xi tequipanoa achica!*  
¡Trabaja sin cesar!  
¡*Inin ayemo peua!*  
¡Esto apenas va a comenzar!

¡*Axcan amo tiuetziz!*  
¡Hoy no caerás!  
¡*Ximonenemitia!*  
¡Caminarás!

*Cualli obtli macehual*,  
que tengas buen viaje,  
*nebuatl ni cuica*,  
yo canto...

(CORO X2)

## Anexo 2: partituras de “*Tláloc*”, “*Luna*” y “*Macehua*”

Score

# "Tlálloc"

Para flauta/voz y pista

Jaet Garibaldi

$\text{♩} = 175$

Flauta/Voz

V1

V2

Bajo

Pad

Fl/V

V1

V2

B

P

Tlálloc

11

Fl/V

V1

V2

B

P

Detailed description: This system contains measures 11 through 17. The Flute/Violin (Fl/V) part features a melodic line with a long slur over measures 11-17, starting on G4 and ending on G5. The Violin I (V1) and Violin II (V2) parts are silent, indicated by whole rests. The Bass (B) part has a bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The Piano (P) part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

18

Fl/V

V1

V2

B

P

Detailed description: This system contains measures 18 through 20. The Flute/Violin (Fl/V) part continues the melodic line from measure 17, with a slur over measures 18-20. The Violin I (V1) and Violin II (V2) parts are silent. The Bass (B) part has a bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The Piano (P) part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

21

Fl/V

V1

V2

B

P

Detailed description: This system contains measures 21 through 27. The Flute/Violin (Fl/V) part continues the melodic line from measure 20, with a slur over measures 21-27. The Violin I (V1) and Violin II (V2) parts are silent. The Bass (B) part has a bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The Piano (P) part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

$\text{♩} = 230$

Tlálóc

29

Fl/V

Accel.

V1

V2

B

P

35

Fl/V

V1

V2

B

P

40

Fl/V

V1

V2

B

P

Tlálóc

45

Fl/V

En el a ño na\_\_ hui cal li la ciu dad de pla\_\_ ta seer guí a, en el om bli go del la go, re ful

V1

V2

B

P

48

Fl/V

gí a, e bu lí a, en el om bli go del la go vi ví a Mé xi co\_\_ Te noch ti tlan

V1

V2

B

P

52

Fl/V

Ur bea cuá ti ca, flo re cí a, a bra za da por las a guas,

V1

V2

B

P

Tlálloc

58

Fl/V

V1

V2

B

P

66

Fl/V

V1

V2

B

P

71

Fl/V

V1

V2

B

P



Tlálloc

76

Fl/V

76

V1

76

V2

76

B

76

P

vuél ve nos el la go!

81

Fl/V

81

V1

81

V2

81

B

81

P

86

Fl/V

86

V1

86

V2

86

B

86

P

Tlálloc

91

Fl/V

V1

V2

B

P

96

Fl/V

V1

V2

B

P

101

Fl/V

V1

V2

B

P

Tlálloc

106

Fl/V

V1

V2

B

P

111

Fl/V

V1

V2

B

P

116

Fl/V

V1

V2

B

P

Tlálloc

121

Fl/V

V1

V2

B

P

126

Fl/V

V1

V2

B

P

# "Luna"

Para flauta/voz y pista

Jaet Garibaldi

Vibraphone

12

Fl/V

B

Vib.

18

Fl/V

B

Vib.

24

Fl/V

B

30

Fl/V

B

Luna

34

FL/V

B

39

FL/V

B

45

FL/V

B

Fluttertongue

Laes cu piéel ho ri zon teos

51

FL/V

B

cu ro co mo ma dre a su cí a, en san gren ta da, ro ja, se des po ja de las nu bes que la cu bren, pla cen ta pro tec to ra,

58

FL/V

B

flo ta.

66

FL/V

B

Con voz

Des pren di da de suo ri gen, sus pen

Luna

72

Fl/V

72

B

di da, flo ta a guar dan do tra yec to ria de fi ni da. Sea cla ra su pre sen cia y si len cio sa, o sair más a

78

Fl/V

78

B

78

Vib.

rri ba, de ci di da.

84

Fl/V

84

B

84

Vib.

Con voz

89

Fl/V

89

B

89

Vib.

Luna

93

Fl/V

B

Vib.

93

93

101

Fl/V

B

Vib.

101

101

108

B

Vib.

108



# "Macehual"

Para flauta/voz y pista

Madame Gorgona

♩ = 115

Flauta/Voz

Coro

Armonía

Bajo

Clave

FL/V

Coro

Ar.

B.

Cl.

FL/V

Coro

Ar.

B.

Cl.

Ma ce hual, ser or\_ di na rio, de la vi da en la\_ ciu dad, un me xi ca, un\_ me xi ca no, en

Macehual

16  
 Fl/V   
 bus ca dei — den ti dad. Pro fa na da fue — tu tie rra, des tru i do fue — tu ba rrio, tu mu jer fue a — bu sa da y tu hom bre tor — tu ra do. — Ma

16  
 Coro

16  
 Ar.

16  
 B.

16  
 Cl.

21  
 Fl/V   
 ta ron a — tus hi jos, a ca ba ron con — tu ser, ex ter mi nio sin — sen ti do — sa bes qué — ha cer... Ma ce hual, ¿qué sien — tes? Ma ce hual, ¿qué pien — sas? ¡Tu

21  
 Coro   
 Ah ah ah ah ah ah ah ah

21  
 Ar.

21  
 B.

21  
 Cl.

26  
 Fl/V   
 pa tria tees - pe ra! Ma ce hual, ¡re vi — ve! Ma ce hual, ¡des pier ta! ¡Tu pa tria tees — pe ra! Ma ce hual, ¿qué sien — tes? Ma ce hual, ¿qué pien — sas? ¡Tu pa tria tees - pe ra! Ma ce

26  
 Coro   
 ah Ah ah ah ah ah ah ah Ah ah ah ah ah ah ah ah

26  
 Ar.

26  
 B.

26  
 Cl.

Macehual

Fl/V 31 

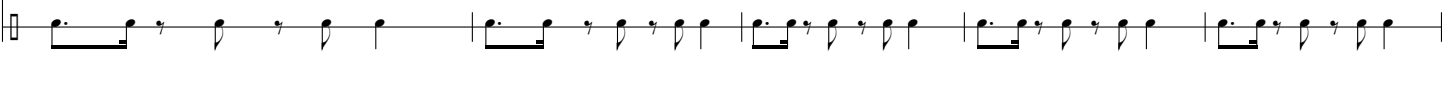
hual, ¡re vi ve! Ma ce hual, ¡des pier ta! ¡Tu pa tria tees pe ra!

Coro 31 

Ah ah ah ah ah ah ah ah

Ar. 31 

B. 31 

Cl. 31 

Fl/V 36 

Coro 36 

Ar. 36 

B. 36 


Cl. 36 

Fl/V 41 

Coro 41 

Ar. 41 

B. 41 

Cl. 41 

Macehual

46

Fl/V

Coro

Ar.

B.

Cl.

$\text{♩} = 120$

51

Fl/V

Coro

Ar.

B.

Cl.

56

Fl/V

Coro

Ar.

B.

Cl.

¿Ca nin ca — mo cal li?      ¿Dón dees tá — tu ver — dad?

Macehual

61

Fl/V

Coro

Ar.

B.

Cl.

$\text{♩} = 130$

66

Fl/V

Coro

Ar.

B.

Cl.

71

Fl/V

Coro

Ar.

B.

Cl.

Macehual

76

Fl/V

Coro

Ar.

B.

Cl.

79

Fl/V

Coro

Ar.

B.

Cl.

84

Fl/V

Coro

Ar.

B.

Cl.

Macehual

♩ = 115

89

Fl/V

Coro

Ar.

B.

Cl.

Rall. Ma ce hual, ¿qué sien\_\_\_tes? Ma ce hual, ¿qué pien\_\_\_sas? ¡Tu

94

Fl/V

Coro

Ar.

B.

Cl.

pa tria tees - pe ra! Ma ce hual, ¡re vi\_\_\_ve! Ma ce hual, ¡des pier ta! ¡Tu pa tria tees\_\_\_pe ra! Ma ce hual, ¿qué sien\_\_\_tes? Ma ce hual, ¿qué pien\_\_\_sas? ¡Tu pa tria tees - pe ra! Ma ce

Ah ah ah ah ah ah ah ah ah

99

Fl/V

Coro

Ar.

B.

Cl.

hual, ¡re vi\_\_\_ve! Ma ce hual, ¡des pier ta! ¡Tu pa tria tees\_\_\_pe ra! Ma xi te\_\_\_qui pa no a a chi ca, ¡tra ba ja sin\_\_\_ce sar! I nin a ye mo pe ua, ¡Es toa

Ah ah ah ah ah ah ah ah ah

Macehual

104  
 Fl/V   
 pe nas vaa\_\_\_ co men zar! Ax can a\_\_\_ mo ti uet ziz, ¡Hoy no cae rás!\_\_\_ Xi mo ne\_\_\_ ne mi\_\_\_ ti a, ¡Ca mi na rás!

104  
 Coro

104  
 Ar.

104  
 B.

104  
 Cl.

109  
 Fl/V   
 Cual li oh\_\_\_ tli ma\_\_\_ ceh hual, que ten gas buen via je, ne hua tl\_\_\_ ni cui ca, yo ca an to: Ma ce hual, ¿qué sien\_\_\_ tes? Ma ce hual, ¿qué pien\_\_\_ sas? ¡Tu

109  
 Coro   
 Ah ah ah ah ah ah ah ah

109  
 Ar.

109  
 B.

109  
 Cl.

114  
 Fl/V   
 pa tria tees - pe ra! Ma ce hual, ¡re vi\_\_\_ ve! Ma ce hual, ¡des pier ta! ¡Tu pa tria tees \_\_\_ pe ra! Ma ce hual, ¿qué sien\_\_\_ tes? Ma ce hual, ¿qué pien\_\_\_ sas? ¡Tu pa tria tees - pe ra! Ma ce

114  
 Coro   
 ah Ah ah ah ah ah ah ah Ah ah ah ah ah ah ah ah

114  
 Ar.

114  
 B.

114  
 Cl.



Machual

$\text{♩} = 90$

119

Fl/V *hual, ¿re vi\_\_ ve! Ma ce hual, ¿des pier ta! ¡Tu pa tria tees\_\_ pe ra!* Rall.

Coro *Ah ah ah ah ah ah ah ah*

Ar.

B.

Cl.

124

Fl/V

Coro

Ar.

B.

Cl.

$\text{♩} = 115$

129

Fl/V *Ma ce hual, ¿qué sien\_\_ tes? Ma ce hual, ¿qué pien\_\_ sas? ¡Tu pa tria tees - pe ra! Ma ce* *Accel.*

Coro *Ah ah ah ah ah ah ah ah*

Ar.

B.

Cl.

Macehual

134

Fl/V *hual, ¡re vi\_\_ve! Ma ce hual, ¡des pier ta! ¡Tu pa tria tees \_\_ pe ra! Ma ce hual, ¿qué sien \_\_tes? Ma ce hual, ¿qué pien \_\_sas? ¡Tu pa tria tees - pe ra! Ma ce hual, ¡re vi\_\_ve! Ma ce hual, ¡des pier ta! ¡Tu*

Coro *Ah ah ah ah ah ah ah ah Ah ah ah ah ah ah ah ah Ah ah ah ah ah ah ah ah*

Ar.

B.

Cl.

$\text{♩} = 110$

139

Fl/V *pa tria tees \_\_ pe ra! Ma ce hual, ¿qué sien \_\_tes? Ma ce hual, ¿qué pien \_\_sas? \_\_ ¡Tu pa tria tees*

Coro *ah Ah ah ah ah ah ah ah ah Ah ah ah ah ah ah ah ah*

Ar.

B.

Cl.

144

Fl/V *pe ra! \_\_ Ma ce hual, ¡re vi\_\_ve! Ma ce hual, ¡des pier \_\_ ta! \_\_ ¡Tu pa tria tees pe ra! \_\_*

Coro *ah Ah ah ah ah ah ah ah Ah ah ah ah ah ah ah ah*

Ar.

B.

Cl.

## Obras de consulta

Bethea, Stephanie, *The Flute Music of Carl Reinecke*, <http://fulfillment.umi.com/dissertations/0bf4eadfe5e13ffa318e05aa0950a527/1318378461/3318159.pdf> [Descarga: 10 de octubre de 2011].

Biancolli, Louis, recopilador y editor, *The Mozart Handbook*, Greenwood Press, Cleveland, 1954, pp. 10-33.

Caplin, William E., *Classical Form*, Oxford University Press, Nueva York, 1998.

De Pedro, Dionisio, *Manual de formas musicales*, Real Musical, 1993, pp. 45-56.

Garner, Lisa Michelle, *Lowell Liebermann: A Stylistic analysis and discussion of the Sonata for Flute and Piano, Op. 23, Sonata for Flute and Guitar, op. 25 and "Soliloquy" for flute solo, op. 44, 1997*. <http://hdl.handle.net/1911/19160> [Descarga: 29 de septiembre de 2011].

Küster, Konrad, Mozart, *A Musical Biography*, Trad. Mary Whitall, Clarendon Press, Oxford, 1996, pp. 74-83.

Liebermann, Lowell, *Sonata for Flute and Piano*, Theodore Presser Company, U.S.A., 1988.

Matos Moctezuma, Eduardo, *Tenochtitlan*, FCE, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, México, 2006.

Michael Randel, Don, *Diccionario Harvard de música*, Diana, México, 1984.

Motte, Fouqué, de la, *Ondina*, Trad. Carmen Bravo-Villasante, Biblioteca de Cuentos Maravillosos, Barcelona, 2a edición, 2002.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester*, Ed. Ernst Rudorff, Breitkopf & Härtel, Plate W.A.M. 313, Leipzig, 1881, placa W.A.M. 313.

Pauly, Reinhard G., *Music in the Classic Period*, Prentice-Hall, 1988, Nueva Jersey, pp. 61-107, 145-156.

Powell, Ardal, *The Flute*, Yale Musical Instrument Series, New Haven & London, 2002, pp. 88-126.

Schoenberg, Arnold, *Theory of Harmony*, Trad. al inglés de Roy E. Carter, University of California Press, Berkeley, 1978, pp. 238-245.

Toff, Nancy, *The Flute Book*, Oxford University Press, Nueva York, 1996, pp. 216-254.

Wikipedia, "Giselle", [en.wikipedia.org/wiki/Giselle](http://en.wikipedia.org/wiki/Giselle) [Consulta: 20 de octubre de 2011].

Wikipedia, "Ondine, ou La naïade", [en.wikipedia.org/wiki/Ondine\\_\(Perrot\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Ondine_(Perrot)) [Consulta: 20 de octubre de 2011].