

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA



NOTAS AL PROGRAMA
OBRAS DE BACH, MOZART, LIEBERMANN Y URIBE

OPCIÓN PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA INSTRUMENTISTA EN
FLAUTA TRANSVERSA

que presenta

ASTRID JACQUELINE COTO TUR

Asesores

AMBROSIO SALVADOR RODRÍGUEZ LARA

MIGUEL ÁNGEL VILLANUEVA RANGEL

Jurado

Presidente: MIGUEL ÁNGEL VILLANUEVA RANGEL

Secretario: HÉCTOR JARAMILLO

Vocal: ALEJANDRA RUIZ RODRÍGUEZ

México, DF, abril de 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento sincero a mis asesores, maestro Ambrosio Salvador Rodríguez Lara y maestro Miguel Ángel Villanueva Rangel, por su valiosa guía en la elaboración de este trabajo. Sus conocimientos y aportes en la redacción de cada uno de los capítulos fueron invaluable.

Gracias también a los integrantes de mi sínodo, Héctor Jaramillo Mendoza, Alejandra Ruiz Rodríguez y Roberto Benítez, cuyas observaciones y enseñanzas contribuyeron a mejorar los resultados de esta investigación.

Muchas gracias a todos los maestros que, a lo largo de mi carrera, me brindaron sus conocimientos; en particular, quisiera agradecer a German Fraga que, en Cuba, fue mi primer profesor de flauta transversa, así como a Luisa Durón que, en México, me brindó bases musicales importantes en mi formación.

Inmensas gracias a toda mi familia por su apoyo incondicional; en especial, a mi madre por todo el esfuerzo, amor y dedicación que me ha brindado día a día. Gracias a mi hermano por todo su apoyo, así como mi agradecimiento a mi abuelo Orlando. Gracias a los amigos y seres queridos que me han dado aliento, cariño y ánimo en esta etapa de mi formación profesional.

A todos ellos, mil gracias de corazón.

ÍNDICE

I. PROGRAMA	1
II. INTRODUCCIÓN	2
III. LA FORMA SONATA: RASGOS DE SU ESTRUCTURA Y DESARROLLO	5
1. Rasgos generales	
2. Comparativo de las obras abordadas	
IV. <i>SONATA PARA FLAUTA Y CLAVECÍN OBLIGADO EN b BWV 1030</i> , DE JOHANN SEBASTIAN BACH	15
1. Contexto histórico del compositor	
2. Características sobresalientes de la obra musical	
3. Análisis formal y estructural. Apreciación personal y sugerencias inrrepretativas	
3.1 Andante	
3.2 Largo e dolce	
3.3 Presto	
4. Esquemas	
4.1 Andante	
4.2 Largo e dolce	
4.3 Presto	
V. <i>CONCIERTO PARA FLAUTA Y ORQUESTA NO 2 K 314</i> , DE WOLFGANG AMADEUS MOZART	38

1. Contexto histórico del compositor
2. Características sobresalientes de la obra musical
3. Análisis formal y estructural. Apreciación personal y sugerencias interpretativas
 - 3.1 Allegro aperto
 - 3.2 Andante ma non troppo
 - 3.3 Allegro
4. Esquemas
 - 4.1 Allegro aperto
 - 4.2 Andante ma non troppo
 - 4.3 Allegro

VI. *SONATA PARA FLAUTA Y PIANO OP. 23, DE LOWELL LIEBERMANN* 61

1. Contexto histórico del compositor
2. Características sobresalientes de la obra musical
3. Análisis formal y estructural. Apreciación personal y sugerencias interpretativas
 - 3.1 Lento con rubato
 - 3.2 Presto enérgico
4. Esquemas
 - 4.1 Lento con rubato
 - 4.2 Presto enérgico

1. Contexto histórico del compositor
2. Características sobresalientes de la obra musical
3. El son huasteco
4. Análisis formal y estructural. Apreciación personal y sugerencias interpretativas
 - 4.1 Preludio
 - 4.2 Son
5. Esquemas
 - 5.1 Preludio
 - 5.2 Son

I. PROGRAMA

Sonata para flauta y clavecín obligado en b BWV 1030

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Andante
Largo e dolce
Presto

Concierto para flauta y orquesta No 2 K. 314

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Allegro aperto
Andante ma non troppo
Allegro

Sonata para flauta y piano Op. 23

Lowell Liebermann (1961)

Lento con rubato
Presto enérgico

Aproximaciones al Son Huasteco

Horacio Uribe (1970)

Preludio
Son

II. INTRODUCCIÓN

En las presentes notas al programa, se abordan ejemplos de la forma sonata en tres estilos y periodos históricos distintos: el Barroco (Johann Sebastian Bach), el Clásico (Wolfgang Amadeus Mozart) y el siglo XX (Lowell Liebermann). Asimismo, se estudia una obra del compositor mexicano Horacio Uribe (siglo XXI), que no desarrolla este género de composición; sin embargo, decidí incluirlo a causa de que su obra presenta material contrastante respecto a la forma sonata.

Escogí las tres primeras obras ya que, a pesar de compartir el mismo nombre (sonata o concierto) y de otras significativas similitudes, su estructura presenta diferencias sustanciales.

Para demostrarlo, llevé a cabo el análisis de la *Sonata para flauta y clavecín obligado en b BWV 1030* (Bach); el *Concierto para flauta y Orquesta No 2 K 314* (Mozart); la *Sonata para flauta y piano Op. 23* (Liebermann). Por su parte, analicé las *Aproximaciones al son huasteco* (Uribe).

La organización de los capítulos se elaboró a partir del contexto histórico de cada compositor, las características más sobresalientes de las obras musicales, así como su respectivo análisis formal y estructural (que además incluye apreciaciones personales y sugerencias interpretativas); al final de cada capítulo, consideré conveniente incorporar los esquemas formales de cada obra.

Desarrollé los apartados de apreciaciones personales y sugerencias interpretativas, pues estoy convencida de que, a través de un análisis preciso de la música y de algunas indicaciones pertinentes del ejecutante, se pueden plantear los problemas de interpretación de una forma más efectiva.

Juzgo que tanto estas secciones —apreciaciones personales y sugerencias interpretativas— como la de los esquemas formales constituyen mi aportación personal más importante en este trabajo, pues realicé una labor de análisis que puede resultar útil a flautistas interesados en estas obras. En cuanto a los esquemas, estimo que están elaborados de manera minuciosa y completa; en ese sentido, hallé oportuno agregarles color para que, visualmente, las partes de las obras fueran fácilmente identificables, lo cual podría apoyar o reforzar un proceso de memorización. Otra aportación importante, es la cadenza compuesta por mi, de los tres movimientos del concierto de Mozart.

En relación con otras aportaciones, me parece importante indicar, por otra parte, que respecto de la *Sonata para flauta y piano Op. 23* de Liebermann prácticamente no existe información en español ni análisis correspondientes. En cuanto a la obra de Horacio Uribe, a su vez, añado mi contribución a las pocas que hay en la actualidad.

Otra aportación, aunque menor, la brindo a través del comparativo entre la *Sonata para flauta y clavecín obligado en b BWV 1030* (Bach), el *Concierto para flauta y Orquesta No 2 K 314* (Mozart) y la *Sonata para flauta y piano Op. 23* (Liebermann) ya que, aunque es conocida la estructura básica de la forma sonata en cada estilo en particular, pude descubrir ciertas conexiones a través de las obras musicales.

Esos esfuerzos pretenden guiar a los instrumentistas, en particular a los de flauta transversa, a conocer un contexto, en una primera instancia académico y luego interpretativo; así, después de conocer estos dos aspectos, se busca lograr

un mejor desempeño como artista. De este modo, espero que este trabajo sea de utilidad tanto en el análisis musical como en la interpretación.

III. LA FORMA SONATA: RASGOS DE SU ESTRUCTURA Y DESARROLLO

1. Rasgos generales

En la literatura musical, aproximadamente desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta finales del siglo XX, es posible encontrar obras elaboradas con las directrices básicas de la forma sonata clásica.

En el presente trabajo, se tratarán ejemplos de obras compuestas en la forma sonata barroca, sonata clásica y sonata en el siglo XX.

El empleo del término *sonata* está generalmente destinado a composiciones para un instrumento solista, con o sin acompañamiento de piano u orquesta.¹ Si la obra es para tres o más instrumentos, llevará el nombre de la cantidad de instrumentos combinados. Ejemplo: trío, cuarteto, quinteto, etc.

Cuando la sonata es para orquesta pasa a denominarse *sinfonía*; si además de ser para orquesta, hay un instrumento solista (dos o tres), se llama *concierto*. Salvo excepción, las denominaciones *sonata*, *sinfonía*, *cuarteto* o *concierto* constituyen básicamente la misma estructura, que es la del *allegro* de sonata, aunque los distintos géneros dan preferencia a ciertos recursos particulares: en el concierto, por ejemplo, se destaca el recurso del diálogo entre el solista y la orquesta. La denominación nos indica, además, para qué tipo de formación instrumental ha sido concebida la sonata.

Se habla de forma sonata cuando se trata de una obra consistente de tres o cuatro movimientos. Hay que tomar en cuenta dos cosas:

¹ Charles Rosen, *Formas de sonata*, p. 13.

- a) la sonata como un todo;
- b) la forma sonata propiamente dicha, llamada a veces forma de *allegro* o de primer movimiento.

El *allegro* de sonata se refiere al hecho de que casi todos los primeros movimientos de la sonata están en tempo *allegro* (rápido).

Carl Philipp Emmanuel Bach tiene fama de haber sido uno de los primeros compositores que hicieron experimentos con la nueva forma sonata, perfiles que establecieron posteriormente Haydn y Mozart. Beethoven amplió mucho más este concepto, que en su época se tenía de esta forma, y le siguieron Schumann y Brahms, quienes, en menor grado, extendieron la significación de este molde formal.

En la actualidad, el empleo de esta forma es muy libre, pero sigue intacto en muchos ejemplos la estructura que hay en esta forma.

La sonata, literalmente una pieza “sonada” o que suena (en oposición a la *cantata*, o sea, cantada), es una composición en varios movimientos para uno o más intérpretes. Nació hacia finales del siglo XVI; proliferó durante el Barroco, y pasó a su “Edad de oro” durante el clasicismo y el romanticismo. Su estructura ha llegado hasta nuestros días. Durante la segunda mitad del siglo XVIII y todo el siglo XIX, la sonata fue el género esencial de la música instrumental.

En el Barroco, la *sonata da camera* (sonata de cámara o de salón) estaba relacionada con la suite, debido al hecho de que ambas contenían movimientos de danza.

La *sonata da Chiesa*, o sonata de iglesia, era la destinada a ser interpretada en el recinto sagrado. En el período Barroco, la forma más popular fue la sonata en trío, para dos instrumentos melódicos, acompañados de un clavicordio y una viola da gamba. Este conjunto se halla en realidad constituido por cuatro instrumentos, pero el acompañamiento, encomendado al *basso continuo*, era considerado como una parte única.

A lo largo del periodo Barroco, casi todos los compositores escribieron sonatas, prácticamente para cualquier tipo de instrumentos (flauta, flauta dulce, violín, viola da gamba, etc.), entre otros: Bach, Corello, Haendel, Telemann, etc.

En los años de transición al Clasicismo, la sonata era una obra de estructura monotemática, binaria y bipartita. Constaba de un único movimiento y, tras su exposición, el tema se repetía, casi siempre más suavemente, siguiendo la costumbre barroca. Después aparecía una sección contrastante, protagonizada por el mismo tema, pero variado en un desarrollo incipiente. Ejemplo: A-A' B-B'.

Carl Philipp Emmanuel Bach dio entrada a un segundo tema; en principio, no era más que una derivación del primero o principal. Haydn y Mozart plantearon una forma bitemática, que ofreciera perfiles contrastados. Beethoven enriqueció y expandió la forma heredada, llevando sus sonatas, cuartetos, conciertos o sinfonías a la culminación total de los ideales estéticos clásicos.

A partir del período clásico, la sonata se convirtió en la forma más importante de composición de la música instrumental. En tres o cuatro movimientos (el primero escrito en la forma *allegro* de sonata), su estructura general de principio a fin se encuentra en casi todas las sinfonías, conciertos,

cuartetos de cuerda y demás música de cámara, hasta aproximadamente finales del siglo XIX.

Para el oyente, la forma sonata en cualquiera de sus muchas manifestaciones es más accesible. Esto se debe a que el problema que plantea al que escucha no es el de atender al detalle en los diversos compases, como en la fuga, sino el de seguir el amplio trazado de grandes secciones. Además, la textura de la sonata no es, por lo general, tan contrapuntística como la de la fuga.

La sonata como un todo comprende tres o cuatro movimientos diferentes. Hay ejemplos de sonatas de dos movimientos y, más recientemente, de un solo movimiento, aunque son excepcionales. La distinción más evidente entre los movimientos es la del tiempo: en la sonata de tres movimientos, aparecen los tempos rápido-lento-rápido. En la sonata de cuatro movimientos es, por lo regular, rápido-lento-moderadamente rápido, muy rápido.

Los tiempos de la sonata, denominados movimientos, son independientes entre sí, tanto en el aspecto melódico como en el armónico y rítmico. Particularmente en esos ejemplos tempranos de la sonata, los movimientos están ligados entre sí, más por necesidades de equilibrio y contraste y por ciertas relaciones tonales que por ninguna conexión intrínseca.

La sonata barroca es un tipo de música exclusivamente instrumental. Las sonatas, de la misma manera que cualquier otra forma musical de la época, estuvieron influidas por el reciente invento de la melodía acompañada mediante un bajo continuo (que podía estar integrado por un solo instrumento, por dos o por varios). La mayoría de las obras en el Barroco fueron compuestas con base en esta oposición de dos grupos: los instrumentos solistas, que son los encargados

de ejecutar la melodía, y el instrumento o grupo de instrumentos destinados a realizar la armonía y servir de soporte a la melodía.

El violín fue el instrumento más común en la ejecución de la melodía. En el siglo XVIII empezó a utilizarse la flauta transversa. Por otra parte, en el acompañamiento o bajo continuo, puede citarse el órgano, el clave, el laúd, la guitarra y el arpa. Los instrumentos que interpretaban la línea melódica del bajo eran, generalmente, la viola da gamba, el violoncelo y el fagot.

En el campo de la música barroca, hablando de sonatas a solo, a dúo o a trío, no debemos de pensar en composiciones para uno, dos o tres instrumentistas, sino a una, dos o tres partes.

Parece bastante claro que la escritura musical barroca no era más que una aproximación de lo que debía ser en realidad la obra, en el sentido que cualquier músico medio era capaz de ornamentar, con mayor o menor corrección, una melodía dada; era algo inherente a la misma época.

2. Comparativo de las obras abordadas

La música occidental se caracteriza por la elaboración de contrastes en el aspecto armónico. Durante el periodo Barroco, la forma binaria más común se elaboraba con un esquema de dos secciones con repetición cada una, y con un plan armónico en el que se presentaba, al inicio, la tónica; por su parte, al final de la primera sección, se establecía la región de la dominante si la música estaba en modo mayor.

De este modo, cuando la música está en modo menor, el final de la primera sección puede orientarse a la región del v menor o a la región del relativo mayor.

El inicio de la segunda sección, usualmente, parte de la misma región que ya se estableció al final de la sección precedente y después de una elaboración relativamente más inestable, concluye orientándose nuevamente a la tónica, al final de la segunda sección.

The image displays a page of a musical score for an Allemande in B-flat major by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system on the left contains measures 4 through 16, and the second system on the right contains measures 19 through 35. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a complex, flowing melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Measure numbers are clearly marked at the beginning of each system.

Allemande de la partita en Bb, Johann Sebastian Bach.

El ejemplo anterior muestra una *Allemande* que, además, presenta un material melódico contrastante en la región de la dominante (c 12 al c 18), al final de la primera sección. Este material no adquiere un sentido disonante, puesto que

no requiere una presentación de la tónica, hacia el final de la segunda sección (resolución de la disonancia a gran escala, según Rosen).² Por ello, Bach retoma el material contrastante de la dominante c 27 hasta el inicio del c 32, y lo presenta a la mitad de la segunda sección en el grado ii menor (no hacia el final de dicha sección), enfatizando su carácter contrastante, pero sin intentar un balance resolutivo hacia la tónica al final de la sección.

Por otra parte, una característica del estilo Barroco es la textura polifónica elaborada con un movimiento incesante, es decir, sin articulaciones que fragmenten el flujo rítmico-melódico de la textura. Además, se basa en una idea principal única, construida sobre un solo *affekt* (carácter que determina los rasgos rítmicos, melódicos y de texturas de la música), y sobre la base de una línea melódica del bajo (*basso continuo*) y con puntos de reposo al final de las secciones.

En el ejemplo anterior es notorio el acorde final de cada sección, como el único lugar de reposo rítmico y estabilización cadencial.

En opinión de Charles Rosen,³ es justamente este flujo incesante de la textura polifónica lo que permite transitar de la tónica a la dominante sin enfatizar esa trayectoria más allá de un contraste de región armónica y, por ello, el material presentado en la dominante es contrastante pero no es disonante.

En el estilo clásico, las ideas musicales se elaboran en una textura que enfatiza el discurso melódico articulado, a través de cesuras (silencios), y sobre todo en Mozart, a través de contrastes expresivos de carácter dramático (como se

² *Ibid.*, pp. 29-39.

³ *Ibid.*, 38.

muestra en la pequeña serenata Nocturna K 525). Es por esta razón que la transición a la dominante se hace más evidente, adquiriendo, además de su carácter de contraste, un sentido disonante que debe resolverse en la sección de la reexposición, sobre la tónica.

Esta diferencia del plan de composición revela que el estilo clásico opera sobre una lógica de la estructura muy distinta al Barroco: la regularidad de la arquitectura y el énfasis sobre los contrastes rítmico-melódico y de texturas sustituyen a la homogeneidad de la textura polifónica y a la homogeneidad del carácter de las ideas rítmico-melódicas del estilo Barroco, así como a la inercia del movimiento incesante.

El primer movimiento de la forma sonata como modelo consiste de tres partes principales, distribuidas en una estructura tonal de dos secciones. La primera sección es la exposición. La segunda sección comprende dos partes: el desarrollo y la reexposición. A su vez, la exposición se divide en dos grupos de ideas: el primero en la tónica y el segundo en la dominante o el relativo mayor (si la obra está en modo menor).

Estos dos grupos pueden incluir ideas musicales contrastantes y de cantidad variable, pero generalmente muestran una jerarquización donde se distingue una idea principal en la dominante, y una idea principal en la tónica. La articulación de estas ideas y regiones tonales se destaca a través de silencios y contrastes de carácter dramático que se verifican en contrastes rítmicos, melódicos y de texturas.

El desarrollo, generalmente, presenta el material de la exposición, aunque a veces incluye materiales nuevos, y su propósito es mostrar la fantasía e ingenio

del compositor, creando una zona de mayor tensión armónica con numerosas modulaciones e inestabilidad.

La reexposición inicia con la presentación del tema inicial en la tónica (doble retorno), y el segundo grupo de ideas de la exposición se presenta transpuesto a la región de la tónica. Esta transposición constituye lo que Rosen llama la resolución de la disonancia a gran escala, este es un principio estructural (no opcional), de la lógica misma de esta forma musical, ya que estabiliza tonalmente el discurso musical y restablece el equilibrio después de la sección del desarrollo.

El movimiento puede concluir con un material correspondiente en los últimos compases al de la primera sección, pero en la región tónica, o con una coda con material distinto, y frecuentemente más extenso.

El primer movimiento en b de Bach no presenta una articulación formal en dos secciones, y enfatiza el sentido de continuidad a través de todo el movimiento. Sin embargo, los contrastes de las regiones armónicas muestran la ausencia del concepto de disonancia, en el tratamiento de los materiales: ningún material es presentado en la región de la tónica al final del movimiento, como resolución, aunque el movimiento termina en la tónica y sí hay una simetría en las secciones cadenciales. Por otra parte, el *affekt* (carácter de las ideas, relativamente homogéneo) así como la textura corresponden a la de un trío sonata, con dos voces superiores obligadas y bajo continuo.

El concepto formal de sonata en algunas obras de Bach, como las sonatas para violín solo por ejemplo, incluía una fuga intercalada entre otros movimientos, mientras que las partitas presentaban mayor afinidad con la suite, como un conjunto de danzas.

El primer movimiento de Mozart, *Allegro*, presenta las características básicas de la forma sonata clásica, aunque no está articulado en dos secciones. A través de la alternancia entre el solo y la orquesta (rasgo básico del concierto), Mozart elabora una estructura formal característica del estilo clásico: exposición, desarrollo y reexposición, con la resolución de la disonancia a gran escala, como factor de equilibrio tonal (ver esquema). También es característica la sección de la *cadenza*, con su carácter virtuoso y de improvisación.

A nivel de la forma en general, los tres movimientos son: rápido, lento, rápido, esquema muy frecuente de las obras de este período.

En el primer movimiento de Liebermann, el plan formal tiene mayor afinidad con algunas características de la sonata barroca: relativa homogeneidad del carácter, movimiento incesante, repetición de ideas similares, recapitulación formal.

Si bien tiene contrastes de "armonía", no tiene una noción de un plan tonal, lo cual no quiere decir que no tenga un grado considerable de tensión armónica en sus materiales (característica que lo separa del lenguaje barroco). Es notable apreciar el juego de contraste entre terceras mayores y menores, como un material de color armónico/melódico.

IV. SONATA PARA FLAUTA Y CLAVECÍN OBLIGADO EN b BWV 1030 DE JOHANN SEBASTIAN BACH

1. Contexto histórico del compositor

1685 fue un año de gracia para la música: nace Johann Sebastian Bach, en Eisenach, Turingia, el 21 de marzo, como octavo y último hijo de Johann Ambrosius y Maria Elisabeth Lämmerhirt.

Bach nace hacia mediados del Barroco, un período musical que se extiende desde 1600 hasta 1750. Su obra, como la de Beethoven, se puede dividir en tres grandes períodos estilísticos bien diferenciados, marcados por las influencias y la asimilación de los estilos de su época: desarrollo, búsqueda y evolución de su estilo personal. Los años 1713 y 1739/1740 son capitales para la evolución de su estilo.¹

El primer periodo, el de aprendizaje y estudio, va desde 1700 hasta 1713, estando ya en Weimar. En este período, que está centrado en la música para clave, órgano y cantatas sacras, sintetiza la música alemana del siglo XVII y principios del XVIII en el ámbito instrumental y vocal religioso, además de Frescobaldi y algunos músicos franceses del siglo XVII.

El segundo período, el de maestría, empieza en 1713, en Weimar, y acaba en 1740, afincado ya en Leipzig. La Sonata en b BWV 1030 fue compuesta en 1736/37 es decir, a fines de este período, después de haber sintetizado

¹ Malcolm Boyd y Ramón de Andrés (2001), *J. S. Bach Edición 250 aniversario*, volumen I, pp.181-183.

completamente el estilo alemán del periodo anterior, a partir de 1713 es influido por la música italiana de finales del siglo XVII y primer cuarto del siglo XVIII, cuando, agrupando las características del estilo italiano (claridad melódica y dinamismo rítmico) y del estilo alemán (sobriedad, contrapunto complejo y textura interna), logra hacer su estilo personal inconfundible, adaptable perfectamente a todos los géneros y formas de su tiempo menos el género de la ópera. En Leipzig y Köthen, ya forjado su estilo personal, adquiere un dominio técnico cada vez más profundo conforme pasa el tiempo.²

El último período de su música va desde la publicación de *Klavier-Übung III*, en 1739, y acaba con la muerte del compositor en 1750, componiendo el *Arte de la Fuga*. En este período, se centra significativamente en la música instrumental, como haría más adelante Beethoven, y su estilo personal se vuelve más contrapuntístico, con una leve influencia de la nueva música galante naciente en aquellos momentos.³

2. Características sobresalientes de la obra musical

La sonata en b BWV 1030 fue compuesta en 1736/37, y es considerada por los críticos como una obra maestra para la flauta transversa.⁴ Esta sonata pertenece a una de las cumbres de la literatura flautística. Se conserva el manuscrito para clavicémbalo *obligato*.

² *Ídem*.

³ *Ídem*.

⁴ Darío Valencia Restrepo, *Notas sobre la vida y obra de Bach*, p. 87.

En la época de Bach desapareció gradualmente la flauta de pico (*recorder*), como consecuencia de su sustitución por la flauta travesera. En sus cantatas de Weimar, el compositor empleó exclusivamente flautas de pico, pues la flauta travesera sólo comenzó a utilizarla en las cantatas durante su segundo año en Leipzig.⁵

El modelo lejano parece ser la sonata da chiesa —de hecho puede ser que se trate de la adaptación de una sonata en trío no conservada—, pero aquí es trascendida mediante una síntesis de gran aliento de las formas barrocas, de la presencia de un clave en funciones concertantes y la introducción de la danza (giga del final). El primer Andante posee unas dimensiones muy amplias y llega hasta presentar seis motivos melódicos diferentes, su escritura es de las más equilibradas de la música de cámara de Bach. En el Largo e dolce, el clave adopta una función acórdica de acompañamiento. Una fuga a tres voces lleva a la giga en el final.⁶

3. Análisis formal y estructural. Apreciación personal y sugerencias interpretativas

3.1 Andante

En este primer movimiento, Bach empleó seis materiales distintos, los cuales tienen elementos de elaboración en común con un carácter relativamente homogéneo.

⁵ *Ídem.*

⁶ *Ídem.*

Presenta el esquema de la sonata barroca en tres secciones: exposición, desarrollo y recapitulación. El esquema muestra la distribución de estos tipos de materiales, a través de todo el movimiento a lo largo de 119 compases.

En los cc 1 y 2, tenemos presente el tema principal en la flauta, en la tonalidad de b, en el grado i. Este tema se repetirá ocho veces, a lo largo del movimiento, en distintas regiones tonales, como se muestra en el esquema:

The image shows a musical score for two instruments: Flauto traverso (Flute) and Cembalo (Harpsichord). The tempo is marked 'Andante'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The flute part begins with a melodic line starting on a whole note G4, followed by a series of eighth notes and sixteenth notes. The harpsichord part provides a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth and sixteenth notes. The first two measures of the flute part are highlighted with a red line, indicating the main theme.

A través de un salto ascendente del grado 1 al 5, continúa un eje de elaboración rítmico-melódica, sobre este grado, alternando síncopas y grupos breves de sonidos. En el segundo compás, hay un descenso del grado 6 al grado 1. Esta frase tiene una estructura similar a la salmodia (fórmula inicial ascendente, tono de recitación y fórmula final).

Armónicamente, hay una gran prolongación de una región tónica (i, i6), del primer tiempo del primer compás al primer tiempo del segundo compás, y después un grupo cadencial, subdominante (ii6), dominante (i 6/4-V7) y i.

El punto culminante de esta frase es el grado 6 en el segundo compás, armonizado con el ii-6, que inicia el grupo cadencial armónicamente, y el descenso al 1 melódicamente.

La doble anacrusa es difícil de coordinar tal y como está escrita, ya que la distancia entre la entrada del *mi* del *cembalo* y el *si* de la flauta es sólo un dieciseisavo. Para poder coordinar la entrada con mayor claridad y sin precipitación, sugiero contar un pulso previo a ambos silencios, iniciando la cuenta en el pulso tres, y no en el pulso cuatro. De tal manera que cada intérprete sepa en qué momento le corresponde entrar.

La importancia rítmico-melódica del primer sonido de la flauta se hace más evidente si se modifica su rítmica o su interválica. Por ejemplo, si al mismo sonido se le da un valor de un cuarto (negra), el resultado sería retener el impulso de la anacrusa.

Cabe señalar que el impulso del grado 1 al 5 en dos octavos es el mismo impulso de movimiento de octavo en el que transcurre la realización del bajo. Por otra parte, si se modifica el registro del grado 1 de la anacrusa, comenzando una octava ascendente, la frase tomaría un sentido descendente de principio a fin, lo cual modificaría sustancialmente su contorno melódico.

Es así que podemos evaluar de manera más precisa la función rítmico-melódica de la anacrusa, aunque su valor rítmico sea muy breve.

Esta sonata sigue el paradigma del trío sonata barroco, que consistía en dos instrumentos solistas y el bajo continuo. Lo podemos apreciar desde el punto

de vista que la mano derecha del *cembalo*, podría ser realizada con otro instrumento melódico, por ejemplo violín, viola de gamba, etc.

El compositor utiliza los cc 3 y 4 como puente. En la línea del bajo hay un motivo rítmico-melódico importante (de silencio de octavo, octavo, dos octavos) con cromatismo descendente del grado 1 al 5 y una apoyatura descendente. Éste es el segundo grupo de materiales. El último tiempo del c 4 presenta un enlace V6/i pero no es cadencial, sino que se utiliza para conectar la anacrusa del tema uno presente en la flauta.

En los cc 5 y 6, la flauta retoma el material uno, nuevamente en la tonalidad de b en el grado i. En la línea del bajo, se presenta una octava baja.

A partir del c 7, tenemos el tercer grupo de materiales. Aquí se introduce la primera derivación del tema, compuesto por cuatro octavos derivados de la repetición, que sustituyen la primera síncopa del primer tema y el grupo de notas breves, conservando la síncopa entre el tiempo tres y cuatro.

La reiteración del ritmo y del mismo sonido concentra suficiente energía melódica, que desemboca en el salto de sexta ascendente sincopado hacia el *mi* agudo en la flauta. Cabe señalar que este intervalo de sexta mayor/menor, ascendente y descendente, estará presente durante todo el movimiento (es un elemento constante).

En estos saltos de intervalos de sextas, hacia notas en el registro agudo y medio, sugiero pensar desde dos tiempos antes en el ataque y en el adecuado

apoyo, para que la nota aguda no tenga fallos. Propongo realizar los ejercicios de arpeggios mayores y menores del método Stallman⁷ (página 25).

Vuelve a repetir el mismo motivo en el c 8, con una variante en la compensación del salto ascendente. En el c 9 desciende cromáticamente del grado 7 al 4, para concluir la semicadencia en el c 10, en el tercer tiempo, en el grado V.

El c 11 constituye el cuarto grupo de materiales, con la segunda derivación del tema principal, ya que conserva la anacrusa de octavo, divide el octavo del primer tiempo, y conserva el lugar de la sincopa melódicamente descendente, tejiendo el grupo de breves de manera descendente, de dos dieciseisavos un treintaidosavos, concluyendo con una apoyatura ascendente, que remite a las apoyaturas del compás tres en el bajo.

El c 12 es una progresión descendente por grado conjunto, articulado a través de la cadena de enlaces activos en la armonía en la línea del bajo.

En el c 13, tenemos un arco melódico amplio de octavos, desde la tónica hasta el grado 3 (*re* agudo) y el descenso a través de un salto de sexta descendente, que conecta al c 14 con los grados melódicos 3, 2, 1, ornamentados, es un grupo cadencial. En este momento va a resolver a i b.

El quinto grupo está constituido del c 15 al c 16. En la línea melódica de la flauta, tenemos un grupo de octavos ligados en pares desde el contratiempo, que resuelven a la triada de b, y a la triada de la dominante.

⁷ Robert Stallman, *Flute Workout. 14 Melodic Exercises for Technical Mastery*.

En estos compases, el último grupo situado en el tercer tiempo sí constituye una apoyatura de los cc 15 y 16.

El c 17 presenta una nueva elaboración rítmica del tema inicial en el c 1, muy emparentado a lo que presentó en el c 7. Es notable que en esta variante están desplazados los sonidos breves del contratiempo, a la parte fuerte del tiempo, conservando la síncopa y el salto descendente de sexta. Además, presenta una imitación en la voz intermedia a la quinta inferior, que desemboca en un grupo cadencial en los cc 19 y 20.

En el c 21 se expone la última elaboración del tema inicial; ahora, se conserva en común el grupo breve sobre el primer tiempo, y la síncopa con una interpolación de treintidosavos, y una repetición del mismo patrón, elaborando el último grupo cadencial, con el que concluye la exposición en el tercer tiempo del c 22, y en el cuarto, se introducen por primera vez los tresillos.

El c 23 presenta un nuevo grupo (el sexto grupo de materiales), donde se puede identificar otra variante del primer tema en el tercer tiempo, y en el primero y segundo tiempo saltos de sexta.

En los cc 25 y 26 aparecen en la flauta, de forma consecutiva, tresillos de dieciseisavos (éste será un elemento muy utilizado).

El c 27 es equivalente al 21, y el c 28 es equivalente al 22. Pertenecen al grupo cadencial y están en la tonalidad de D.

Los cc 29 y 30 son equivalentes a los cc 25 y 26, en cuanto a las progresiones, así como los cc 31 y 32, que contienen la cadena de enlaces activos en el bajo casi completa, sólo que omite la nota do.

En los cc 33 y 34, retoma el tema principal, que denominé como material uno, en esta ocasión está en f #, grado v.

A partir del c 35 el desarrollo se elabora con la distribución de materiales que muestra el esquema.

Los cc 35, 36 y 37 están presentes como conectores y equivalen a la figura rítmico-melódica del compás 3, repartida entre el bajo, la flauta y la voz media, como un diálogo imitativo.

En los cc 38 y 39, aparece el tema principal por primera vez en el *cembalo*, en la tonalidad de f.

Los cc 40, 41, 42 y 43 son equivalentes a los cc 17, 18 19 y 20 (tercer material). Los cc 44 y 45 pertenecen al cuarto grupo de materiales equivalentes a cc 11 y 12, así como el c 46 y c 47. En el c 48 está la línea melódica presente en el *cembalo* en la tonalidad de b, y en los cc 49 y 50 en la flauta y son equivalentes a los cc 13 y 14.

Los cc 51 y 52 pertenecen al quinto grupo de materiales, y son equivalentes a los cc 15 y 16. En los cc 53 y 54 está conformada la melodía en forma de canon, es un grupo cadencial, y son equivalentes a los cc 27 y 28, así como a los cc 21 y 22, y pertenecen al sexto grupo de materiales.

Los cc 55, 56, 57 y 58, son materiales de la tercera columna, y son equivalentes a los cc 7-10.

En el c 59, comienzan nuevamente las progresiones por pares, o sea, los cc 59-60, 61-62 equivalen a los cc 21-24.

En el c 63 aparece nuevamente el tema principal en el *cembalo*; esta vez en la tonalidad de G, grado vi.

En el c 66, continúan las progresiones con los enlaces activos en la línea del bajo en el *cembalo* y acompañamiento descendente en la flauta.

En los cc 69-70, la flauta retoma el tema principal, en la tonalidad de e armónica, grado vi.

En los cc 71, 72 y 73, vuelven las progresiones, los tresillos de dieciseisavos unidos a saltos de octava ascendente, tanto en la flauta como en el *cembalo* y los enlaces activos en el bajo.

Los cc 74, 75 y 76 son equivalentes a 53 y 54 en cuanto a que poseen la misma melodía en forma de canon, y pertenecen a la sexta columna de materiales.

Los cc 77 y 78 son equivalentes a los cc 51 y 52, quinta columna de materiales. El c 79 es un cc de progresión y conexión a los cc 80 y 81. La mano derecha del *cembalo* retoma el tema principal y aquí es donde está presente la recapitulación en el grado i en la tonalidad de b.

Los cc 82, 83 y 84 son equivalentes al c 3. En los cc 85 y 86 la flauta retoma por última vez el tema principal, en la tonalidad de b grado i.

Del c 87 al c 115 se elabora la sección de recapitulación, y a partir del c 116 al c 119 la coda.

Para obtener una adecuada interpretación en esta sonata, hay que pensar en varios factores que deben de cumplir los instrumentistas al abordarla:

a) Respirar (como si bostezáramos) y sostener. Hay dos elementos importantes: uno es la respiración natural completa; el otro es sentir una ligera presión de aire en el cuerpo (una buena forma de sentir el aire en el cuerpo es exhalar y sisear el aire en pequeños intervalos). No se trata de empujar el aire en ningún pasaje melódico ni progresivo, sino que se debe soltar el aire. Los flautistas pensamos demasiado en soplar, con lo cual se fuerza el aire adentro y afuera, en vez de permitir que entre y salga del cuerpo de manera más natural. Me doy cuenta de que si me concentro en liberar el aire, en lugar de soplar, el sonido se torna más brillante. De acuerdo con esto, también perdemos proyección cuando empujamos o forzamos el sonido.

b) La colocación de la lengua debe permanecer en posición natural y no salirse de los labios. Tanto en este movimiento, Andante, como en el Presto, hay abundantes pasajes progresivos. Aquí la articulación del picado debe de ser poco intrusiva y muy ágil. La colocación exacta de la lengua en el picado dependerá de los dientes y los labios de cada cual, y de cómo vaya sintiendo su propio sonido a la hora de tocar con esta articulación. Un buen ejercicio es

el de respirar hondo, sostener el aire, colocar un grano de arroz en la punta de la lengua y, finalmente, expulsarlo con cierta fuerza. Esto prepara la emisión correcta del sonido, ofreciendo una buena ejecución.

Hay que tratar de tocar con menos esfuerzo. Esto es más fácil de percibir, cuando se deja que la liberación del aire conduzca al principio de la frase. Por otro lado, hay que concentrarse en la energía de la articulación, en lugar de soplar tanto. Tensar y forzar de más son los enemigos del color hermoso. La tensión en los labios y la tensión en los hombros matan la vida del sonido.

Propongo estudiar los ejercicios de escalas y arpeggios del método de Stalman⁸ (página 6).

3.2 Largo e dolce

Este movimiento está elaborado en el tono del relativo mayor de b, D.

En los cc 1 y 2, el compositor emplea la melodía en la línea de la flauta, en la tonalidad de D, con acompañamiento del *cembalo*, el cual, en los finales de frase de la flauta, hace una figura ornamentada rápida, para dar continuidad al movimiento melódico. Es un *cantabile*. La línea melódica está elaborada con una triada, que forma un arco melódico hacia la séptima de la dominante del grado

⁸ Stallman, *Op. Cit.*

cuatro. En la segunda parte de la frase, utiliza sonidos rápidos, por grados conjuntos, con empleo de síncopas. Compases 1 y 2:



Los cc 3 y 4 son directamente equivalentes a los cc 1 y 2, en cuanto al ritmo y a la melodía.

En los cc 5 y 6, tenemos presente un episodio que conecta los siguientes compases. Aquí hay un elemento rítmico de la reiteración de octavos, que nos remonta al primer movimiento (cc 7). Compases 5 y 6:



En el c 7, mediante bordado descendente y movimientos melódicos, la flauta conecta al c 8, donde concluye la primera sesión del movimiento en la región de la dominante A.

Después de la repetición viene la segunda casilla, que conduce hacia la segunda sesión.

Los cc 9 y 10 son correspondientes a cc 1 y 2. Ahora se presenta el tema en la flauta, en la región de la dominante.

Los cc 11 y 12 son una extensión del compás 10, con una derivación rítmica y sustituyen la repetición de los cc 3 y 4.

Los cc 13 y 14 son correspondientes a los cc 5 y 6.

Los cc 15 y 16 conectan hacia el final del segundo movimiento. Es interesante el movimiento sincopado que elabora la línea melódica de la flauta en sentido descendente. Con el arpeggio de novena de la dominante (*la, do, mi, sol, si*). La flauta conduce hacia la resolución cadencial en D en el c 16. Éste es un movimiento relativamente estable y simétrico, melódica y rítmicamente.

Como sugerencia interpretativa propongo estudiar los ejercicios de sonoridad de Marcel Moyse, página 6 y 7.⁹ Estudiar las apoyaturas, después de dominar el material principal de la melodía. Posteriormente, estudiar con metrónomo sobre el tiempo fuerte.

Trabajar escalas en registro grave, ya que hay mucho predominio de éste, cuidando la afinación. Tratar de lograr una homogeneidad correcta respecto a las notas agudas de los cc 11 y 12 y el predominio de registro grave en la primera parte de la obra.

En este movimiento, debemos cuidar que nuestra interpretación sea congruente con lo que estamos proyectando físicamente al público; hay que evitar movimientos bruscos con el cuerpo y con los dedos, mantener el control de la respiración y del sonido.

⁹ Marcel Moyse, *Enseignement Complet de la Flute*.

El uso de dinámicas entre *f* y *p* debe notarse, ya que tiene doble repetición de casillas, y si tocamos todo con un mismo matiz se tornará aburrido y monótono.

Es importante recordar, que este movimiento representa un contraste entre el andante y el presto, es un movimiento pasivo, y cuando la música se torna pasiva, la respiración tiene que ser pasiva también.

Se debe tocar sin vibrato, solo utilizarlo de un modo muy discreto en los cresc, como parte de la expresión sonora.

Pensar en el color que queremos transmitir, antes de abordarlo.

Sugiero leer el tratado de Jacques Hotteterre, publicado en 1707, en Francia, ya que contiene una información muy valiosa sobre la articulación y la ornamentación en el Barroco.

3.3 *Presto*

Este movimiento está compuesto en dos partes contrastantes en ritmo y métrica. La primera parte, *presto*, en compás de dos medios, consiste en una fuga, con tres sesiones (exposición, desarrollo y recapitulación).

La exposición abarca del c 1 al c 27, y en este mismo inicia el desarrollo. En esta primera sección, las tres voces exponen el tema: flauta (cc 1-8 en b), mano derecha (cc 9-16) en f #, con una respuesta real (transposición exacta), y la línea del bajo (cc 20 al 27) en b. Compases 1 al 27:

Presto

En el c 16 se elabora un puente para regresar a la región de la tónica en b, con la presentación del tema en el bajo, durante los cc 20 al 27.

En este compás termina la exposición e inicia el desarrollo del primer episodio, de los cc 27 al 33, el cual está creado a través de un diálogo de un impulso de octavos que elabora, en forma sucesiva, primero la flauta, después la mano derecha, y luego el bajo.

En los cc 34-41 la flauta presenta el tema en el grado v menor. En este mismo compás inicia una progresión que elabora la flauta hasta el c 47, con figuras de octavos, en movimiento ondulante de grados conjuntos ascendentes y descendentes. A partir del c 47, lo retoma la mano derecha del *cembalo*, mientras las dos voces restantes hacen una especie de diálogo con sentido ascendente, terminando en la dominante del grado iv. Hacia el c 52, el bajo presenta el tema en e, hasta el c 59.

A partir del c 59 inicia otra progresión ascendente, con diálogos de figuras de octavos, entre la mano derecha del *cembalo*, la flauta, y el bajo, que conducen a la siguiente presentación del tema en el c 66 en la mano derecha del *cembalo*, en la región de b. Aquí inicia la recapitulación. Del c 73 al c 83, el episodio es correspondiente a los cc 41 al 51, con un contrapunto invertible, entre la flauta y la mano derecha del *cembalo*.

La segunda parte de este tercer movimiento presenta una danza de subdivisión ternaria, que se puede clasificar como una *giga*. Consive una variación del tema de la fuga, iniciando con los grados 1, 3, 2, 6, 5, con síncopas. Del c 84 al c 87, la flauta expone este tema, que será retomado en los cc 88-91 en la misma región de la tónica, lo cual descarta el plan propio de la fuga (tendría que aparecer en la región de la dominante en este caso); sin embargo, sí presenta episodios con diálogos en progresiones.

El primer episodio de esta parte, está presente desde el c 92 hasta el c 97. En éste, hay un segundo episodio, hasta el c 101.

Del c 102 hasta el c 105, la mano derecha del *cembalo*, presenta el tema en el grado v menor (f #), y el tema será retomado por la flauta del c 106 hasta el c 110, en la misma región armónica.

Desde el c 110 hasta el c 115, se exhibe un episodio conclusivo con una cadencia en la dominante (F #).

En el c 116 hasta el c 117, la mano derecha del *cembalo* muestra una variante del tema elaborada sobre la armonía de la dominante con un sonido constante (do #), que está alternando con un tetracorde descendente (*sol, fa, mi, re*) del grado 6 al grado 3, y concluye este tema con la resolución armónica al grado i.

A partir del c 118, la flauta realiza una imitación del material precedente sobre la dominante del grado iv, y a través de una extensión cadencial conecta en el c 122, a la presentación del tema en la mano derecha en e grado iv.

Una modificación al final del tema permite introducir un contraste hacia el grado VI, en el c 125.

En el c 128, la flauta muestra el tema en el grado VI (G) hasta el c 131.

El c 132 corresponde al c 116, en un contrapunto invertible, y el c 134 corresponde a c 118, también en contrapunto invertible. En la región de la tónica (b).

En el c 136 sigue el segundo episodio, que corresponde a los cc 92-95, respecto a la cadena de enlaces activos por cuartas.

En el c 140 hay un pedal sobre la dominante (F#) hasta el c 143.

En el c 142, hay un diálogo entre la flauta y el *cembalo* (en la mano derecha), que muestra una variante del inicio del tema.

En el c 144 comienza la coda. Los cc 144 a 147 corresponden a los cc 112 a 115 en contrapunto invertible, pero ahora orientados hacia la tónica, y en el c 147 concluye.

Este movimiento es el último de la sonata, lo cual nos demanda una energía mayor, ya que la longitud de la obra es extensa.

En un principio se debe de estudiar muy lentamente, articulando todos los pasajes. Prestar especial atención en los ensayos con el *clavichembalo*, es importante escuchar las tres voces de la fuga. Cuidar la afinación en los saltos de intervalos.

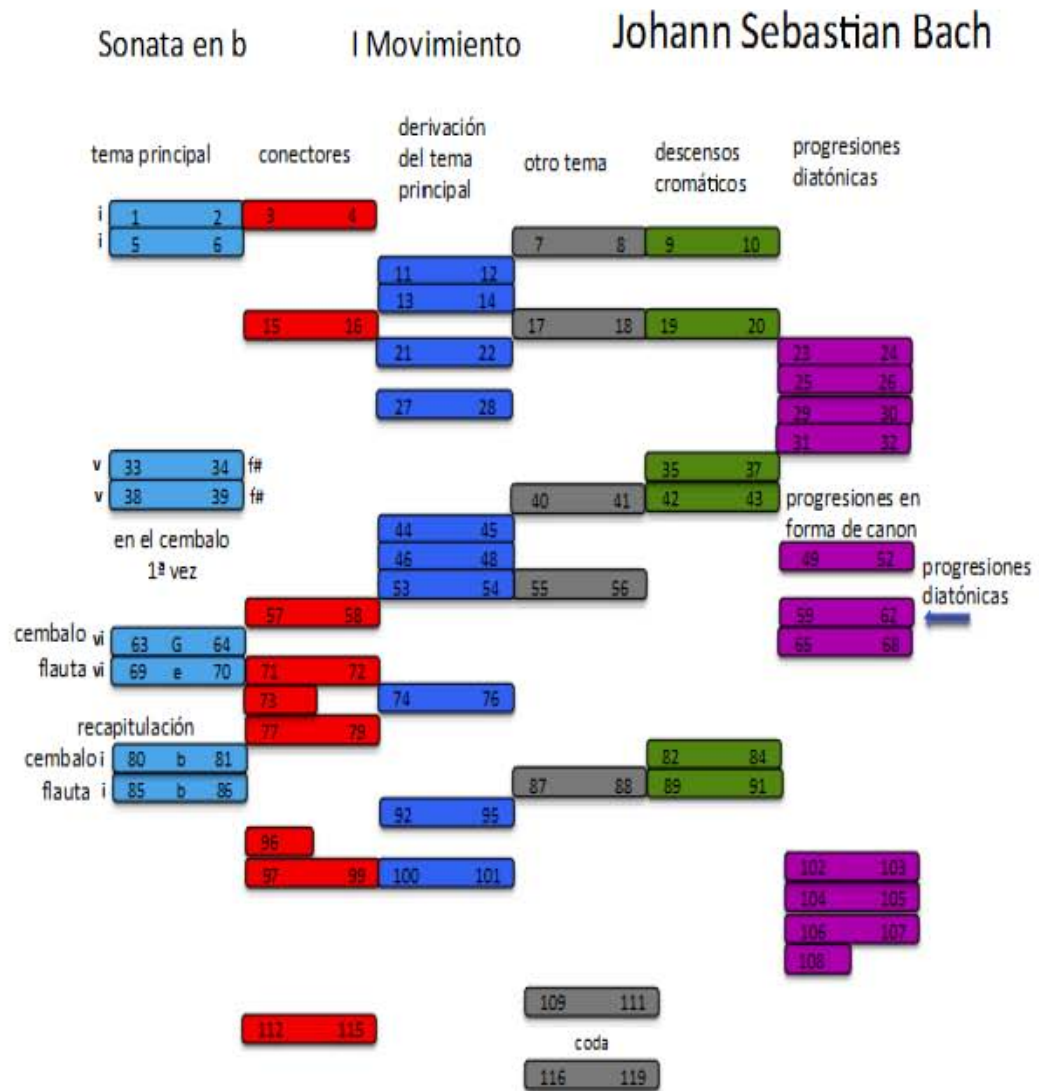
En la segunda parte de este movimiento, recomiendo estudiar primero el pasaje de los cc 84-85 a tiempo, sin la ligadura de prolongación y luego practicarlo como está escrito.

Es recomendable pensar en la conducción de las frases, ya sea a través de dinámicas o de colores, que no suene la música monótona incesantemente.

Mantener mediante la correcta respiración y el correcto apoyo, la energía hasta el final de la obra. Cuidar la relajación para no provocar tensiones musculares.

4. Esquemas

4.1 Andante



4.2 *Largo e dolce*

II Movimiento

Johann Sebastian Bach

tema principal

II: 1 2

3 4

5 6

I
7 8

II
:|| 8A

II: 9 10

11 12

13 14

15

I
16

II
:|| 16A ||

4.3 Presto

Johann Sebastian Bach

III Movimiento

Exposición

tema Principal

1 8
tema flauta b

9 15
tema m.d. del
clave f#

20 26
m.d. del clave b

34 41
tema en la flauta
v b

52 59
tema m.i. del clave e

Recapitulación

66 72
tema b m.d. del clave

16 19
puente

Desarrollo

27 33
dialogo
(impulso de
octavos)

Progresiones

41 47
progresion en la flauta

48 51
progrsion m.d. del clave

59 65
flauta y clave

Coda

73 83
contrapunto Inverlible
(flauta y m.d. del
chembalo)

III Movimiento

nuevo tema
||: 84 87
Flauta

episodios
88 91
flauta

92 97

97 101

102 105
tema m.d. del clave V (f#)

106 110
tema flauta #

110 115 :||
conclusivo
cadencia en la dominante F#

variante del tema
||: 116 117
variante del tema m.d. del clave

118 121
Flauta v del iv

122 127
tema m.d. clave en e iv

128 131
flauta G

132 133
en 116 117 b contrapunto invertible

134 135
118 b contrapunto unvertible

136 139
Coda

140 143
pe dal F#

144 147
112-115 contrapunto invertible 147 b

V. CONCIERTO PARA FLAUTA Y ORQUESTA NO. 2. K 314 DE WOLFGANG AMADEUS MOZART

1. Contexto histórico del compositor

Siempre que se habla de genios musicales, el primer nombre en aparecer es el de Mozart. Wolfgang Amadeus Mozart fue el más sensacional *wunderkind* (palabra alemana que significa “niño prodigio”) de la historia de la música. Empezó a tocar el teclado a la edad de tres años, y ya componía música a la edad en que la mayoría de los niños aún están aprendiendo a leer: pequeñas obras para piano a los cinco años; más tarde, a los nueve, sinfonías, y óperas completas a los doce.

Mozart nació en Salzburgo en 1756. Hoy día Salzburgo está en Austria, pero en la época de Mozart pertenecía a Baviera, una región de la Alemania actual. Su padre, Leopold, también era compositor, pero era más conocido como maestro de violín. Mozart nunca fue a la escuela. Su padre le enseñó idiomas (inglés, francés, latín e italiano, además de alemán, su lengua materna), geografía, ciencias, historia matemáticas y música.¹

Mozart creció en una familia acogedora y amorosa. Le encantaba tocar duos con su hermana mayor, Nannerl, e incluso escribió un concierto para dos pianos para tocarlo juntos. Era también muy cercano a su madre, a quien le

¹ Centro Nacional de las Artes (CNA), *¡Ándele, Mozart!*, p. 5.

escribía cartas larguísimas; su padre lo guió en todos los aspectos de la vida (monetario, social, etc).

En los tiempos de Mozart, un músico era considerado simplemente otro tipo de empleado que servía al dueño aristocrático, el cual lo contrataba para escribir música para su corte y palacio. De hecho, el trabajo se consideraba comparable al de los cocineros, mayordomos, sirvientas, etc. Entre los doce y los veinticinco años, Mozart trabajó al servicio del Conde Colloredo, Arzobispo de Salzburgo y fue precisamente que durante este tiempo, en 1778, compone el Concierto para Flauta no. 2 en D K314.

En 1781, viajó a Viena, donde daba clases de piano y donde dirigió sus propias composiciones e interpretó como solista sus conciertos de piano.

El contexto histórico, social, político y cultural en el que se inserta la obra mozartiana está representado por la influencia del Iluminismo o Ilustración. La declinación de la aristocracia y de sus múltiples poderes (también ejercidos ostentosa y a veces arbitrariamente a través del mecenazgo artístico).²

El absolutismo feudal, ejercido también sobre el funcionamiento musical (compositores, libretistas, intérpretes), comenzó a resquebrajarse y Mozart fue el primer compositor que decidió asumir las consecuencias de una libertad artística y una independencia económica, en el momento en que la burguesía ya estaba rivalizando con la nobleza y se estaba adueñando de los medios de la cultura.³

² Graciela Paraskevaldis, *Mozart y el espíritu de época*, p. 1.

³ *Ídem*.

Mozart murió el 5 de diciembre de 1791, a la temprana edad de treinta y cinco años. Su salud nunca había sido buena. Años y años viajando de niño tuvieron su efecto. Además tenía un estilo de vida muy intenso y trabajaba demasiado. No se puede atribuir su muerte a una causa única, pero sabemos que, en las últimas semanas de su vida, sufría de insuficiencia renal y posiblemente fiebre reumática que afligieron más su ya debilitado cuerpo.

2. Características sobresalientes de la obra musical

El *Concierto para flauta No. 2 en D, K. 314* es una adaptación de un concierto para oboe original, escrito por Wolfgang Amadeus Mozart en 1778. Fue encargado por el flautista holandés Ferdinand De Jean (1731-1797) junto con otros cuatro cuartetos para flauta y tres conciertos para dicho instrumento; de ellos, Mozart sólo llegó a completar tres cuartetos y dos conciertos de flauta. A pesar de crear un nuevo concierto (que sería el *Concierto para flauta No. 1, KV 313*), Mozart arregló el concierto para oboe que había escrito un año antes y lo convirtió en su segundo concierto para flauta, aunque con cambios sustanciales para ajustarlo a lo que el compositor consideraba la manera de tocar de una flauta. Sin embargo, De Jean no le pagó a Mozart por este concierto, porque estaba basado en una composición anterior.

La instrumentación de esta obra, está escrita para cuerdas, dos flautas y dos trompas. Su estructura consta de tres movimientos: Allegro aperto, Andante ma non troppo y Allegro.

3. Análisis formal y estructural. Apreciación personal y sugerencias interpretativas

3.1 Allegro aperto

El concierto es una forma de diálogo entre la orquesta y el solista. Del c 1 al c 11 se presenta el primer material, en la orquesta con el violín 1. Inicia con una síncopa muy característica en los cc 1 al 4, con una elaboración de los grados 1-4, 3-6, 5-1, melódicamente. La tendencia es ascendente mediante un salto de cuarta y una compensación de segunda descendente. Compases 1 al 4:

The image shows a page of a musical score for the first four measures of the 'Allegro aperto' section. The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe, Horns in D, Principal Flute, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked 'Allegro aperto.' and the dynamic is 'Tutti'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first four measures show the beginning of the first material, with the Violino I part starting with a syncopated melody. The Viola and Cello/Double Bass parts provide a rhythmic accompaniment with eighth notes.

El c 6 tiene un arpeggio melódico descendente; el c 7 es una elaboración del grado 2 y los cc 8 y 9 tienen una extensión del grado 5. Compases 8 y 9:



El c 10 tiene una cadencia rota y el c 11 una semicadencia.

Aunque los cc 12 y 13 repiten la figura melódica de los cc 8 y 9, el carácter del material es muy distinto, puesto que suena solo sin acompañamiento. Compases 12 al 13:



Los cc 14 y 15 presentan un nuevo tema, elaborado sobre los arpeggios descendentes del IV y del I. Los cc 16 y 17 repiten los cc 14 y 15. El c 18 presenta un nuevo material, con apoyaturas ascendentes y descendentes y síncopas, hasta el c 23. Los cc 24, 25 y 26 presentan el primer grupo cadencial, V7 del IV, II6/5, I6/4, V7 y I en el c 26. Del c 26 al c 31, se elabora el grupo de cierre de esta sección hasta el inicio del c 32. La flauta entra en el c 32, con una escala ascendente hacia el grado 1, con la nota pedal, más larga de la pieza, con una duración de 16 tiempos, hasta el c 37. Este c 32 marca la entrada de la flauta, en un movimiento de diesiseisavos, que se unen a doce tiempos de espera en la nota re registro agudo. Sugiero buscar el impulso necesario para que se inicie con un carácter impetuoso y respirar muy profundo, para que a la nota re agudo no se le caiga la afinación ni el matiz que, a mi entender, debe de ser mf, para que se escuche con la orquesta, y no f, porque no alcanzaría todos los pulsos.

Mientras tanto, la orquesta (violín 1) retoma el material inicial, siendo equivalentes los cc 33-37 a los cc 1-5. En el c 37, la flauta elabora el primer solo, en una línea ondulante, hasta el c 44, que presenta una alternancia con tres planos de elaboración melódica: plano inferior, con los grados 3-4-3; plano inferior, con los grados 1-7-1, en bordado; y en contratiempo doble en el grado 5. y con una cadencia hacia los cc 46-47 (I6, ii6, V, I). Los cc 47-49 son equivalentes al grupo cadencial de los cc 27-31.

En el c 49 se presenta, por primera vez, un elemento rítmico-melódico, compuesto por un trino y un arpeggio descendente de octavos, destacado en toda la cuerda y doblado a la octava. Este elemento lo retoma la flauta en el c 50, para iniciar el segundo solo, con un material que se dirige hacia la región del V, a través de un diálogo entre la flauta y el bajo, de la figura cadencial del c 49, hasta el c 56. No se trata de una textura polifónica; más bien, la respuesta del bajo forma parte del acompañamiento. En el c 57, se extiende el segundo solo de la flauta de un modo ondulante, hasta el c 61, extendiendo la región de la subdominante (II6), con una figura melódica sincopada, y conecta a la dominante en el c 64. En el c 65 al c 75, presenta varias progresiones con predominio de dieciseisavos. Son notables los diálogos de dieciseisavos de los cc 68-70 y la sexta aumentada del c 72, que conduce a la dominante en el c 73. El grupo cadencial concluye el solo de la flauta en el c 76, donde se presenta un *tutti* hasta el c 77, con una cadencia a la dominante.

Los cc 78-83 son equivalentes a los cc 12-17 pero la melodía es presentada ahora por la flauta en la región de la dominante. Los cc 84-87 presentan una variación de los cc 18-20. Los cc 90-92 y 93-95 presentan un grupo cadencial de arpeggios ascendentes en la flauta, con una elaboración que sustituye los sonidos largos de las blancas, por escalas descendentes de dieciseisavos, con una cadencia en el c 97.

En cuanto a la agilidad de este movimiento, es importante guardar la relajación en su sentido más pleno, para así poder lograr una mejor coordinación y

agilidad. Propongo los ejercicios del método *Studies in manual exercises for the flute*, de Johannes Lorenz.⁴ A partir del c 97, comienza el desarrollo con un *tutti*.

Los cc 100-105 presentan el grupo de cierre, equivalente a los cc 26-31. Los cc 105-112 son equivalentes a los cc 49-56, con el respectivo diálogo entre la flauta y el violín segundo.

En los cc 113-119, hay una elaboración del solo de la flauta, con descensos cromáticos en cc 114 y 115, conduce hacia el c 120, donde se presenta el tema inicial en *tutti* y en la tónica (a pesar de que está en la sesión de desarrollo).

Del cc 122-124, se empalma el sonido pedal del grado 1 en la flauta, que inicia el siguiente solo y nos remite al c 37 en la entrada de la flauta.

En el c 124, retoma la síncopa del tema de la orquesta del c 120, con la armonía de la dominante del V del ii, y conduce al c 125 en la tonalidad de e, con el material de los cc 72-73, con apoyaturas descendentes.

El c 127 es una derivación del tema de los cc 14-15, con color menor, y en una progresión descendente y con una variación rítmico-melódica, para culminar con una cadencia en grado I, en el c 131.

En el c 132, se presenta una nueva variante melódica del mismo patrón rítmico. El c 136 hasta el c 140, desarrolla materiales presentados en los cc 44-45, con sus tres planos de elaboración melódica.

⁴ Johannes Lorenz, *Studies in manual exercises for the flute*, pp 4-17.

En los cc 141-145, presenta una elaboración cadencial, con pequeños diálogos entre el solista y los violines. En el c 146, hay una especie de cadencia rota, con el acorde de la sexta aumentada, elaborada en la flauta con una escala cromática ascendente, que amplía a una segunda cadencia hasta el c 151.

El c 152 es equivalente al c 78, y corresponde a la resolución de la disonancia a gran escala, iniciando la sesión de la reexposición. Mozart no utiliza en este caso el inicio de la reexposición con el tema uno en el grado uno, debido a que este tema se presentó durante la sesión de desarrollo, a partir del c 120, y hubiera sido redundante citarlo de nuevo.

A partir del c 160 hasta el c 172, se tiene uno de los pasajes más extensos de virtuosismo. Compases 160 al 172:

A short musical excerpt consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex, rapid melodic line with many accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a simpler, rhythmic accompaniment of eighth notes.

A musical score system with five staves. The top staff is empty. The second staff has a complex melodic line with many accidentals and a *sp* marking. The third and fourth staves have rhythmic accompaniment. The fifth staff has a bass line with sustained notes.

A musical score system with five staves. The top staff is empty. The second staff has a complex melodic line with many accidentals and *sp* and *p* markings. The third and fourth staves have rhythmic accompaniment. The fifth staff has a bass line with sustained notes.



Del c 160 al c 172, tenemos dos ciclos cadenciales: 161-166, primer proceso cadencial (I/6 compás 166, no conclusivo); 166-169, segundo proceso cadencial (I/6 compás 169 no conclusivo); 169-173, tercer proceso cadencial (cc 171-172, región de la dominante extendida con crescendo para la resolución en el c 173).

En el c 173, retoma la orquesta una variante del primer tema en la tónica, que conduce a la *cadenza* de la flauta en el c 177. La coda está elaborada con el grupo de cierre. Los cc 178-187 son equivalentes a los cc 23-32.

El período clásico se define en gran medida, por la fragmentación de las ideas musicales. Muchas veces esta fragmentación consiste en silencios de espera, es importante en este intervalo pensar en la frase siguiente, hay que buscar darle a la respiración del silencio vida.

En una obra musical como esta, hay que entender el papel artístico del solista, para poder transmitir lo mejor de uno al público, debemos crearnos un concepto musical interno, y que sea propio de uno mismo, para poder expresarlo después.

Para el trabajo de la agilidad, considero trabajar los pasajes con diferentes ritmos, esto debe emplearse con la articulación escrita.

Se sugiere mantener una correcta embocadura, cuidar la postura y el ángulo del instrumento. En la sección de la cadenza, propongo darle un aire libre de improvisación.

3.2 *Andante ma non troppo*

Este movimiento está en la subdominante de D (G), en compás de $\frac{3}{4}$, marcado como andante. La orquesta presenta el tema inicial, del c 1 al c 10. Compases del 1 al 10:

The image shows a musical score for the first ten measures of a movement titled "Andante ma non troppo." The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe, Horn in G, Principal Flute, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello e Contrabasso. The tempo is marked "Andante ma non troppo" and the dynamics are "TUTTI". The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 3/4. The score shows the initial theme being played by the strings and woodwinds.



Es notable el punto culminante de la melodía en el violín; primero en el c 7, grado 6 en la región de la subdominante, desde donde desciende hasta el grado 2 en el c 10, con el V, que conecta a la cadencia del c 11, donde inicia la flauta, construyendo la imagen de una frase muy amplia.

En el c 11 inicia el primer solo de la flauta, que es una variante del arpeggio inicial. El punto culminante con el grado 6 del c 15 es equivalente al c 7, en la subdominante, aunque está en un registro más grave. La cadencia está en el c 18 en la tónica, y cierra esta primera frase de la flauta. Los cc 19-20 presentan una progresión con los grados melódicos 3-5#-6, 2-4#-5, que conducen a la cadencia del c 28 en la dominante. En el c 28 está presente el segundo tema en la flauta, en la región de la dominante elaborada en frases descendentes con cromatismos hasta el c 40. Los cc 40-50 constituyen una transición más que una sesión de desarrollo, aunque los acordes de sexta aumentada sí tienen una tensión considerable, aunque sean breves.

A partir del c 40 hasta el c 43, sobre un pedal de la tónica, se elabora un pasaje de transición con movimiento armónico, sin un perfil melódico contrastante en la nota *re* de la flauta, cc 42-43 hasta el c 44, donde la sexta aumentada suscita un movimiento melódico descendente hasta la dominante en el c 47. Esta

dominante se extiende hasta el c 49, con cambios de registro ascendentes en la flauta (grave-medio-agudo).

En el c 50 comienza la reexposición. La cadencia al grado I coincide con la presentación del tema uno, con un diálogo de la flauta del c 53 al c 55. Los cc 50-56 son equivalentes a los cc 1-10. Los cc 57-65 son equivalentes a los cc 19-27. A partir del c 66 presenta el segundo tema, en la región de la tónica. Los cc 66-78 son equivalentes a los cc 28-40, con varios ajustes de registro, pero con una clara intención de resolución de la disonancia a gran escala. Los cc 40-50 son equivalentes a los cc 78-85 (estructuralmente).

Es notable la reiteración del punto culminante, grado 6 en la región subdominante con el descenso hasta el grado 3 melódico, en el c 85, con el acorde I6/4, que da inicio a la *cadenza*. La coda inicia en el c 87, que es equivalente a c 1, y termina en el c 91, con una pequeña variación del tema.

Propongo estudiar, en un primer acercamiento a la obra, solo el sonido, sin matices; asimismo, sugiero estudiar las escalas del método *Grandes Exercices Journaliers de Mécanismes*, de Philippe Gaubert (páginas 16-23).⁵ Hay que memorizar cuatro escalas, y estudiarlas progresivamente a tres velocidades distintas.

Es conveniente relajar el cuerpo y los dedos, y aprenderse las partes de la orquesta. Es importante escuchar varias versiones grabadas de este concierto, y establecer las semejanzas y diferencias respecto a cómo tocamos.

⁵Philippe Gaubert, *Grandes Exercices Journaliers de Mécanismes*.

Cabe señalar que debemos de emplear el vibrato, cuidando que no sea intrusivo en las notas largas. Los trinos hay que tocarlos con resolución. En este movimiento, debemos de ir aumentando la intensidad del sonido en las notas largas. Hay que hacer los graves fuertes y los agudos delicados, y buscar que las frases sean muy expresivas y que concluyan de un modo delicado.

3.3 *Allegro*

Está elaborado en el tono de D, en compás 2/4, tempo allegro y forma de rondó. El tema inicia en la flauta sola, anacrusa al compás 1, conformada por los grados 5-3-4-2-1, en dieciseisavos, y articulación dos ligadas y dos en stacatto. El grado 5 lo presenta como un eje de elaboración, con el extremo grave y agudo del grado 1, cc 1-5. En los cc 5-6, completan un descenso hasta el grado 5 grave, con una semicadencia, sobre el V. En la anacrusa el c 7 retoma el tema inicial, con una cadencia al c 12. Es notable que la anacrusa inicial es idéntica, en este caso, a la anacrusa final del tema. La orquesta toma el tema en la anacrusa al c 13, y lo presenta hasta el c 23. Del c 24 al c 26, aparece un nuevo elemento rítmico, con las maderas (cornos y oboes) en un diálogo con la flauta y la cuerda, durante los cc 24-31.

Del c 32 al c 35, presenta un diálogo motivico de las cuerdas, en movimiento contrario, que llega a una semicadencia en el c 36. En este c 37, repite el grado 5, como anacrusa al c 38, que elabora una variación rítmica del

tema inicial, con los mismos grados melódicos, pero con otra rítmica más extendida y textura imitativa hasta el c 44. La anacrusa al c 45 presenta un material de transición en la orquesta cuya cadencia se elabora en el c 55. La anacrusa al c 56 es tomada con la flauta, con el figura del tema inicial, pero extendiendo el cambio de registro del grado 1, que se imita en forma simétrica en los cc 59 al 61 en la dominante.

Los cc 64-65 y 66-67 forman una progresión descendente con figuras de dieciseisavos en la flauta, y concluyen con una cadencia en el c 70. Los cc 70-78 son equivalentes a los cc 24-32, y un nuevo pasaje virtuosísimo se extiende del cc 79-89 en la flauta, en la región de la dominante. Compases 79 al 89:





La anacrusa al c 91 forma un pasaje en la flauta, con arpeggios cuyo ritmo armónico alterna la dominante y la tónica, y a partir del c 99 se orienta a la dominante haciendo una cadencia en el c 119 en esta región. A partir de aquí, del c 119 al c 123, extiende la dominante y prepara una reiteración del inicio, de tal forma que la anacrusa al cc 124-135 es equivalente a los cc 1-12.

El c 136, hasta el primer tiempo del c 147, es equivalente a los cc anacrusa a los cc 13-23. En los cc 147-151, retoma el movimiento contrario de los cc 32-36. La anacrusa al c 153 presenta el material de la anacrusa al c 38, transpuesto una cuarta ascendente. Los cc 153-159 son equivalentes a los cc 38-44, con la transposición a la tónica. Los cc 160-167 son equivalentes a los cc 152-159.

Los cc 168-179 presentan una nueva elaboración, con pasaje virtuosísimo de la flauta. Compases 168 al 179:



Los cc 180-188 son equivalentes a los cc 90-98. Es un pasaje en la flauta, con la misma secuencia armónica elaborada en la tónica (cc 180-188) y en la dominante (cc 90-98).

Del c 189 al c 205, con elaboraciones de los saltos de tercera y fragmentos de escalas, hasta una semicadencia en el c 205.

La anacrusa al cc 207- 212 es equivalente a los cc 70-77, con el diálogo entre maderas y flauta con cuerdas. Los cc 213-217 es equivalente al cc 32-36. Los cc 220-231 son equivalentes a los cc 1-12.

Los cc 232-236 son equivalentes a los cc 44-48. Los cc 237-243 forman un pasaje de elaboración distinto.

Los cc 244-248 vuelven a ser equivalentes a los cc 32-36 y un pequeño pasaje conduce a la semicadencia del c 249, donde se elabora la *cadenza*. En el c 250, tenemos la resolución de la *cadenza*, que conduce con una transición al c 256 a la última presentación del tema con la flauta, de tal forma que los cc 256-269 equivalen a los cc 1 al 12.

La anacrusa al c 270 inicia como el c 44, pero elabora un grupo cadencial hasta el c 278.

La coda es del c 278 al c 285.

Es conveniente estudiar las escalas mayores y menores, a velocidades progresivas, con distintas articulaciones, estudiar con metrónomo (negra=80, luego 100, por último 120)

Es importante saber que hay tres tipos de ejercicios técnicos: los correctivos (aquellos que solucionan una dificultad), de mantenimiento (aquellos que conservan una cualidad), y de desarrollo (aquellos que desarrollan una capacidad o un potencial). Teniendo este conocimiento, los flautistas sabrán qué emplear de acuerdo a sus necesidades técnicas.

Es preciso trabajar las frases, siguiendo los elementos del ritmo y la agógica, la armonía, el timbre y la melodía.

Tres bases principales a la hora de estudiar son:

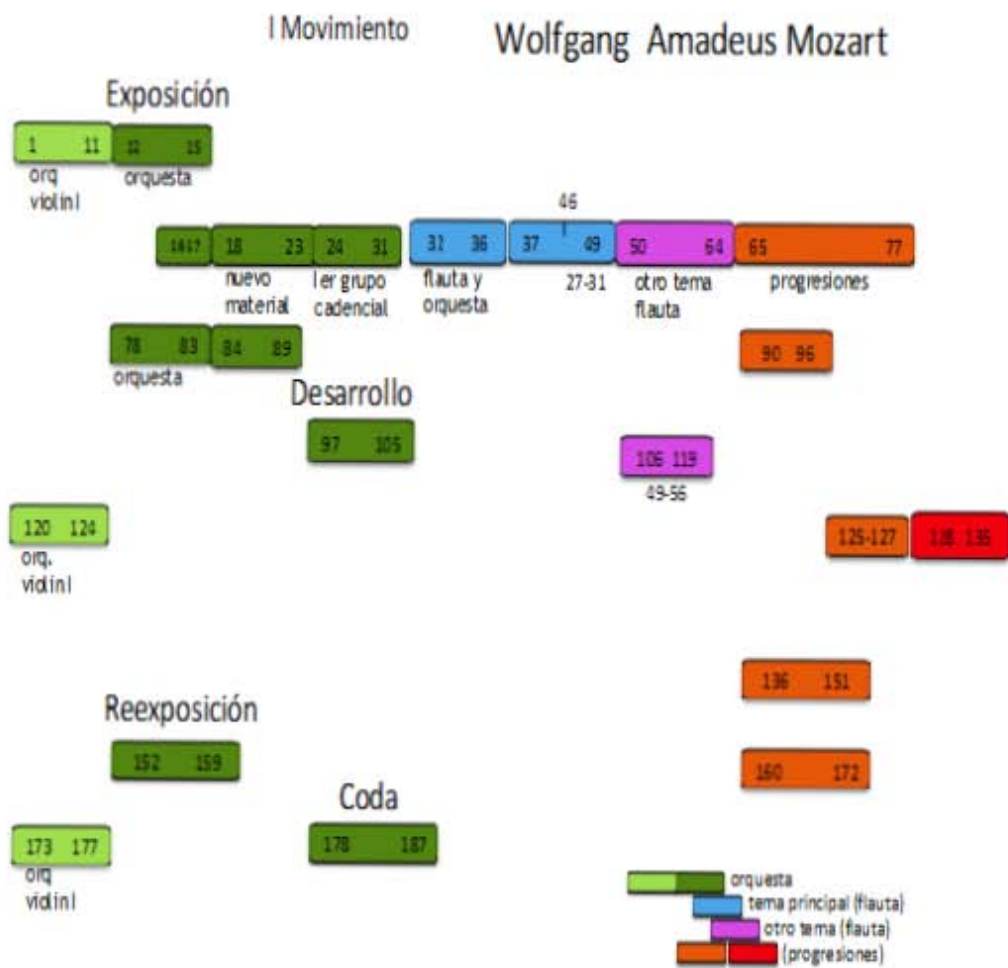
- 1- Sonoridad: se trabajan las cualidades del sonido y la capacidad respiratoria.
- 2- Coordinación y precisión en la sincronización de los dedos.

3- Agilidad: hay que cuidar la calidad de cada movimiento. Para obtener agilidad, se sugiere estudiar de lento a rápido con el metrónomo; a su vez, para obtener control, hay que estudiar de rápido a lento.

En todos los casos, se debe de cuidar la relajación.

4. Esquemas

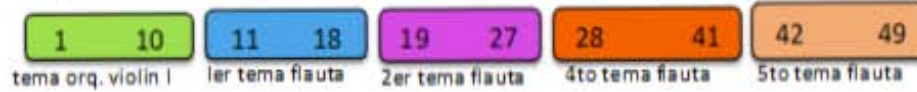
4.1 Allegro aperto



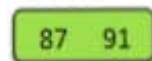
4.2 Andante ma non troppo

II Movimento

Exposición

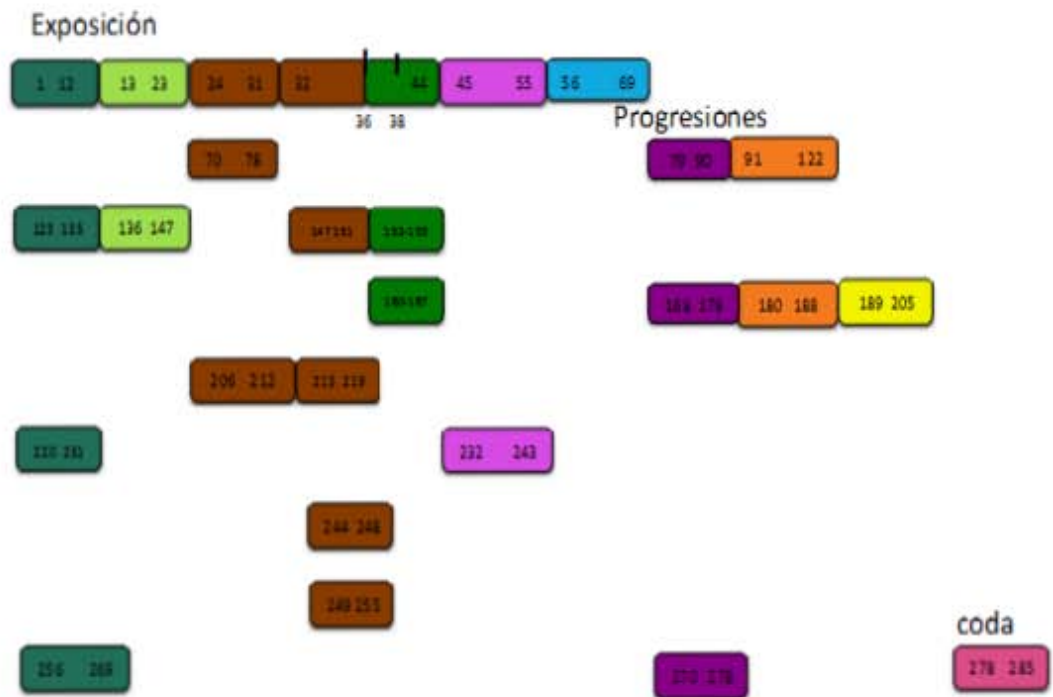


Coda



4.3 Allegro

III Movimiento



VI. SONATA PARA FLAUTA Y PIANO OP. 23 DE LOWELL LIEBERMANN

1. Contexto histórico del compositor

La vida y la carrera musical de Lowell Liebermann es esencial para entender el significado de su relevancia como compositor. Sus experiencias como estudiante de composición y piano tuvieron un impacto significativo en sus motivaciones y en la conformación de su estética como artista.

Nació en Manhattan el 22 de febrero de 1961. A la edad de ocho años empezó a tomar clases de piano, y ya entonces componía pequeñas piezas con estilo barroco. A los trece, comenzó clases con Ada Segá; a través de ella, Liebermann encontró su inspiración musical.

Poco después, su familia se mudó y él tomó clases de piano y composición con Ruth Schonthal. Fue bajo las instrucciones de esta compositora que Liebermann, a los quince años, compuso la *Sonata para piano No 1. Op. 1* (1976), con la que ganó un premio y para él fue evidente que, desde entonces, iba a llevar una vida como compositor.

En 1979, ingresó a la Juilliard School of Music, donde estudió con David Diamond y, más tarde, para consumir su trabajo de doctorado, con Vincent Persichetti. También estudió piano con Jacob Lateiner, y conducción con Laszlo Halasz; de hecho, fue conductor asistente de la compañía de Ópera Lírica de

Nassau por un tiempo. Liebermann se graduó de la Juilliard School en 1987, después de obtener su Licenciatura, Maestría y Doctorado en música.

En 1985, Theodore Presser aceptó dos piezas de Liebermann para publicar. La primera fue el *Nocturno No.1, Op. 20, para piano*; la segunda, la *Sonata para flauta y piano, Op. 23*, que puso el mundo de la flauta a otro nivel. La respuesta fue tan favorablemente abrumadora que, después del estreno de dicha obra, Liebermann recibió una incesante solicitud de composiciones para flauta, incluyendo el *Concierto para flauta y orquesta*, el *Concierto para flauta, arpa y orquesta*, y el *Trío N° 1 para flauta, violoncello y piano* (cada uno de los cuales, encargado y estrenado por el flautista James Galway); de hecho, la *Sonata para flauta y piano Op. 23* fue escrita en 1987, como un encargo para la Serie del Festival de Música de Spoleto.

Ha compuesto muchísima música para piano, para distintos instrumentos y para ópera. Hasta la fecha, Liebermann tiene más de 101 opus en su haber, y no muestra signos de reducir su actividad creativa. Pese a su corta carrera, algunos de los artistas más reconocidos y orquestas de todo el mundo ya han ejecutado sus obras. Entre éstas, se encuentran la Filarmónica de Nueva York, la Orquesta de Filadelfia, la Orquesta Sinfónica de Montreal, la Sinfónica de la NHK de Tokio y la Orquesta Nacional de Francia.

En la actualidad, Liebermann radica en la ciudad de Nueva York. Sus obras continúan siendo escuchadas en conciertos de todos los lugares del mundo, y constantemente son recibidas con grandes elogios y entusiasmo.¹

2. Características sobresalientes de la obra musical

La *Sonata para flauta y piano, Op. 23* fue escrita en 1987, como un encargo para la Serie del Festival de Música de Spoleto. Ese verano, Scott Nickrenz (director de música de cámara de Spoleto), y su esposa, la flautista Paula Robinson, escucharon el estreno de una pieza de Liebermann en el Festival de Spoleto. La pieza era variaciones sobre un tema de Anton Bruckner para piano solo, y en esa ocasión esa obra fue interpretada por Erika, la hija de Bruckner.

El matrimonio estaba tan cautivado por la música, que tomó la decisión de encargar una obra para flauta y piano que se estrenara en el festival del verano siguiente y que fuera ejecutada por Paula Robinson y el virtuoso del piano Jean-Yves Thibaudet. El estreno fue un gran éxito y provocó una ovación inmediata de la audiencia.²

¹ Adam Clark, *“Modern Marvels”: A Pedagogical Guide to Lowell Liebermann's Album for the Young, Op. 43*, pp. 5-8.

² Lisa M. Garner, *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*, p. 25-26.

Paula Robinson, a quien está dedicada la pieza, nació en Nashville y se crió en California. En la Juilliard School, estudió con el maestro Julio Baker y fue alumna de Marcel Moyse, maestro con el cual tomó clases privadas de flauta.

Robinson fue la primera estadounidense en ganar el primer premio en el concurso internacional de Ginebra. Ha grabado en diversas disqueras, como Music Master, New World Records, Sony Classical, Vanguard, Omega Label y Arabesque.

Robinson ha sido una artista que ha puesto en circulación un nuevo repertorio para flauta, con obras de Toru Takemitsu y Oliver Knussen. Es muy reconocida a nivel mundial, por ser solista y concertista. Desde 1991, es miembro de la Facultad del Conservatorio de Nueva Inglaterra.

3. Análisis formal y estructural. Apreciación personal y sugerencias interpretativas

3.1 Lento con rubato

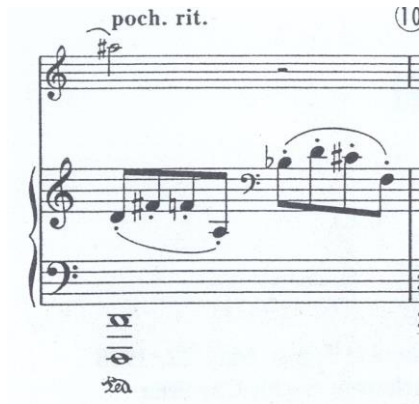
“El tema de apertura, ‘Lento’, es una línea inquietantemente *dolce*, tocada suavemente por la flauta sobre un *ostinato*, creando una textura transparente. Paula Robinson compara la atmósfera de esta parte con la pieza de Schubert

Nacht und Träume (Noche y sueños) diciendo que: 'Hay quietud... pero en la quietud hay vida'.³

La sección inicial del primer movimiento (exposición) inicia con un tema en la flauta, cuya primera frase, c 2 al c 5, está elaborada en un arco ondulante, alrededor del sonido *re #*. La segunda frase anacrusa, del c 6 al c 9, presenta una respuesta con un arco melódico de un rango mucho más amplio. Inicia en el sonido *do #*, abarca hasta el *fa #* agudo, recorre una distancia con saltos mayores y más amplios, en un tiempo equivalente, y termina en *la #* registro medio. Compases 1 al 9:

The image shows a musical score for the first movement of 'Nacht und Träume'. It consists of two systems of staves. The first system includes a Flute staff and a Piano staff. The Flute staff is marked 'Lento con rubato (♩ = 40)' and 'pp (dolcissimo possibile)'. The Piano staff is marked 'pp luminoso'. The second system shows measures 5 through 9, with a circled '5' above the first measure of the Flute staff. The Flute part features a melodic line with a wavy contour, while the Piano part provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

³ *Ibid.*, p. 32 [la traducción es mía].



Considero que la apertura de esta obra debe tener no sólo luminosidad y una cualidad misteriosa, sino que es necesario que los flautistas logren un alto grado de la escala en la ejecución, entre la apertura y las entradas. Hay que tener bien impostado el sonido, para poder desarrollar distintos colores y dinámicas. Se debe de alcanzar el reto de encontrar la atmósfera necesaria en las primeras frases.

Es de suma importancia para los instrumentistas estar conscientes de la atmósfera que se quiere transmitir, sobre todo en el piano, y dibujar el sonido correcto del instrumento, sobre el cual está suspendida la línea de la flauta.

El cc 10 es una frase muy similar a la frase inicial. Concluye en *re #* en el c 13. La cuarta frase extiende aún más el rango que la segunda, hasta un *si* bemol agudo, y concluye en un *re* natural.

Es interesante observar que el primer compás es una introducción de acompañamiento, en la mano derecha del piano, y presenta un *ostinato*, con la elaboración de tercera mayor ascendente, segunda menor descendente, más la

quinta justa descendente. Éste es un motivo interválico de acompañamiento que va a ser elaborado de múltiples maneras por el compositor, tanto en este movimiento como en el segundo, dando un color armónico característico de juego entre tercera mayor y tercera menor. En los primeros dos compases, este juego se proyecta desde *sol si la#*, pero también desde *re sostenido* o *mi bemol* en el compás 2 con *re sostenido*, *sol*, enarmonía de la tercera mayor, y el *fa #* que es el tercer sonido de la melodía inicial de la flauta. Compases 1 al 2:

The image shows a musical score for two instruments: Flute and Piano. The tempo is marked "Lento con rubato" with a quarter note equal to 40. The Flute part begins with a melodic line in the first measure, marked "pp (dolcissimo possibile)". The Piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand, marked "pp luminoso", while the left hand is mostly silent. The score is in 4/4 time and spans two measures.

El segundo tema está presente en el c 17, en *sol* con color mayor y menor; es introducido por el piano hasta el c 20, y luego lo retoma la flauta del c 21 al c 27.

En el c 21 vemos combinadas las triadas de G y g. La mano izquierda del piano está sobre todo en g y la mano derecha en G. Este segundo tema sigue la idea de una línea melódica continua.

Aquí, el ritmo es un poco más rápido; por su parte, la textura sigue siendo fina y se vuelve más activa, sobre todo en el c 21, con la repetición del tema del c 17 en la flauta. Estos cambios en el tempo y en la textura del acompañamiento

proporcionan una mayor densidad rítmica, con nuevas versiones de elaboración, para el juego de tercera mayor y menor, desde un sonido de referencia.

La dinámica desde el c 21 hasta el c 30 es bastante discreta; emplea ppp, pp y p.

Con una figura rápida a la mitad del c 30, hay un cambio de carácter dramático con un ff en el piano y un ff en la flauta, y esto provoca un contraste. A partir del c 30 hay tres planos sonoros: en el piano un *ostinato* con variantes en la mano izquierda (registro grave), una melodía en octavas en la mano derecha, y una línea ondulante en la flauta con figuras rápidas, que se elabora hasta el c 33, donde se presenta un triple fortísimo. En este punto de llegada, en el c 33, cambia la textura del acompañamiento, con arpeggios en el piano en movimiento contrario y con gran amplitud interválica, en una serie de figuras que se repiten hasta el c 36, la flauta conserva un registro agudo.

Hacia el c 37, se presenta un tema más calmado. Este tema regresa a una sensación bajo la cual oscila un *ostinato* entre B y b. La rítmica de los octavos con puntillo y semifusas se repite en otras obras de flauta de Liebermann, como la *Sonata para flauta y guitarra Op. 25*. Están presentes muchas combinaciones de escalas; por ejemplo, en el c 32, tenemos la escala disminuida, que consiste en alternar los tonos y semitonos.

Para el flautista, al acompañar al piano, el balance del sonido es un tanto problemático en el registro grave. El balance, con frecuencia, se convierte en un

problema aún mayor cuando sólo se ensaya en un lugar de práctica, en vez de la sala de espectáculos, puesto que se presentan diferentes propiedades acústicas.

Una consideración importante para el balance es que, precisamente, hay que tener en cuenta que la sala de espectáculo modifica la acústica.

A partir del c 33 hay una línea melódica importante en la mano derecha del piano, el cual retomará después la flauta. En el c 37 aparece un elemento rítmico el cual se retomará muchas veces. Éste es corchea con puntillo ligada a la primera de cuatro semifusas. Esta transición se extiende hasta el c 41, con una transposición por grado descendente del mismo módulo de tercera mayor y menor (*si, re* y *mi* bemol c 37 y c 38), (*la, do, re* bemol, c 39 y c 40), (*sol, si, si* bemol, *fa, la, la* bemol, c 41). Todo esto en la línea del bajo del piano. Compases 34 al 41:

(35)

(8va)

Tempo I° (♩ = 40)

ben cantando

pp

sfz dim. molto

p(rubato)

legatissimo

*

(40)

rit.

f

Otra consideración importante está presente en el c 37. En cuanto al balance, el flautista no debe de tratar de hacer cualquier cosa de esta frase, pues la flauta tiene la intención de acompañar al piano y no debe desviar la atención de la melodía (c 37 al c 40).

Del c 42 al c 45 hay un pequeño puente. La flauta presenta una línea melódica arpegiada, c 42 y c 43, y en el c 44 acelera el arpeggio.

En el c 45, la flauta hace una línea descendente con cromatismos, desde el *re* agudo al *do* medio. En los cc 46 y 47, el piano retoma la línea arpegiada de la flauta, que conduce a la gran pausa.

En el c 48 tenemos un punto central de estructura, que se da a través de la gran pausa. Ésta indica a los intérpretes que todo el conjunto tiene un silencio de duración indeterminada; suele usarse con efecto dramático, está colocada estructuralmente entre el planteamiento y el desarrollo y no tiene la función de improvisación de la *cadenza*. Liebermann comentó que estaba utilizando “tanto el silencio como la música”.⁴ El efecto es más dramático que el material que precede a la pausa, y deja una sensación sin resolver.

A partir del compás 49 comienza el desarrollo, que presenta dos ideas de interés melódico: la flauta retoma la figuración de la corchea con puntillo ligada a la primera de cuatro semifusas, así como el tercer tema anterior y el primer tema como acompañamiento, y lo extiende hasta el compás 54.

⁴ *Ibíd.*, p. 35.

Compases del 49 al 54

p esitante; poco a poco più *f* e ritmico

pp (col flauto) poco a poco più *f* e ritmico

(50)

10 5 3

(stringendo)

mf cresc. *mf* cresc.

f cresc. *f* cresc.

En el c 55 se observa una progresión de trinos que conducen a un punto de gran tensión dinámica, donde la flauta (c 56) retoma una figuración que el piano ya había presentado en el c 33; figuración de arpeggios amplios y rápidos como acompañamiento. En el c 56 y el c 57, tenemos el tema de la flauta, con una transición referente al tercer tema del piano en la mano derecha, el cual equivale a los cc 33 - 36 en ese sentido.

Conecta esta idea con la siguiente: a través de adornos, trinos en la flauta y trémolos en el piano, que dan una textura muy densa, cc 58 y 59, y los conecta a una nueva idea musical, y se extenderá del cc 60 al cc 69, como segundo tema, referente al material de transición. En la dinámica, hay un contraste muy drástico del triple fff al ppp (cc 56 al 60).

Hay que prestar especial atención a las intenciones de composición indicadas. Durante la interpretación de una obra, el artista puede no estar seguro de las intenciones del compositor. Un ejemplo de tal indicación en la sonata, es el estático marcado en el c 60. La investigación ha demostrado que esta sección de la obra exige una transparencia en el tono y un sonido etéreo con un aire de calidad. En particular, sugiero que el flautista produzca esa sensación a partir de las líneas que corren por debajo del piano.

El piano tendrá que seguir las marcas de pedal en la partitura. Éstas deberán ser cuidadosamente respetadas por el pianista, ya que tienen un propósito muy específico; por ejemplo, desde c 77 hasta el c 80.

En los cc 70 al 76 tendremos el tercer tema en la flauta, contra el segundo tema en la línea más aguda del piano, más un *ostinato* ondulante en seisillos; todo ello, sobre el *ostinato* del acompañamiento en la mano izquierda del piano, con terceras mayores y menores en el bajo, en un patrón que se va transponiendo en forma descendente, hasta el sonido de *re* bemol, y concluye en el c 76.

Compases del 70 al 76:

The image displays a musical score for measures 70 through 76. It is divided into two systems. The first system (measures 70-76) features a flute melody in the upper staff, a piano accompaniment in the right hand (treble clef) with a wavy sixteenth-note ostinato, and a piano accompaniment in the left hand (bass clef) with a descending third-note ostinato. The piano part is marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction "la melodia ben marcato". The second system (measures 77-80) continues the piano accompaniment, with the left hand marked *sim.* (sustained) and the right hand marked *8va* (octave). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

The image shows a musical score for measures 75-78. The top system includes a flute line with a circled measure number '75' and a piano accompaniment. The flute part features an octave jump, indicated by a dashed line and the label '(8va)'. The piano accompaniment consists of a busy right hand with sixteenth-note patterns and a simpler left hand. The second system continues the music, with dynamic markings 'pp' and 'ppp' appearing. A fermata is placed over a measure in the piano part, with the label '(tr)' above it. The dynamic marking 'pp oscuro' is used in the final measure of the piano part.

Los cc 77 y 78 están elaborados con un puente de saltos de octava en la flauta, con una nueva versión de *sol, si, si bemol*, en registros muy separados de las terceras mayores y menores.

En este desarrollo, Liebermann aprovechó la oportunidad para introducir material nuevo. Los cc 77 al 79 contienen una referencia a Wagner: “Música de fuego mágico”, así como “La despedida de Wotan”, extractos provenientes de *Die Walküre (La Valquiria)*. Liebermann, por cierto, desarrolló una amistad con Friedelind Wagner, la nieta de Richard Wagner, mientras pasó un tiempo en Bayreuth durante dos veranos consecutivos.⁵

⁵ *Ibid.*, p. 38.

En el c 80 tenemos la recapitulación, hasta el c 88, y luego la repetición de esta idea, del c 89 al c 96. El c 80 corresponde al c 1; el c 81 al c 2; el c 83 al c 3, y así sucesivamente, hasta el c 88 al c 8.

El c 89 corresponde al c 10; el c 90 al c 11, hasta llegar al c 96, que corresponde al c 17. A esta sección la llamamos recapitulación y no reexposición, por la ausencia del segundo y tercer tema. Compases 88 al 98:

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system (measures 88-96) features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The piano part includes a section marked *ppp ma chiaro* starting at measure 89. Measure 90 is circled with the number 90. The second system (measures 97-98) continues the piano accompaniment, with measure 95 circled with the number 95. The third system (measures 99-100) shows a change in dynamics to *p* and includes a triplet in the right hand. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

La coda está presente del c 97 al c 102, y corresponde a los materiales del c 37 al c 41, y del c 42 al c 45. Recorrerá las triadas de G y de Eb. Este primer movimiento concluye con un *sol* agudo pianísimo en la flauta, y con el retorno de la apertura de *ostinato*. Compases 97 al 102:

114-40463

3.2 Presto enérgico

Está marcado como *Presto enérgico*, y esto puede ser la razón principal del enorme éxito de esta pieza. Este pasaje salvaje, creado por una perpetua intensidad rítmica, no sólo es un gozo para el que ejecuta, sino también un viaje

emocionante para el público. Exige virtuosismo técnico de los dos ejecutantes, lo cual añade un elemento de exhibición musical.

La energía rítmica se crea por la presencia de constantes semicorcheas y, frecuentemente, por cambios métricos.

Este segundo movimiento tiene forma rondó A B A C A B A. La apertura de la sección “A” presenta un extracto audaz y alegre de la flauta. Esta sección comienza con dos compases de acompañamiento en la mano izquierda del piano, con un predominio de color en Eb (aquí tenemos presente *mi b, sol, si* ; es una analogía muy clara con el esquema de terceras mayores y menores del primer movimiento). En el c 3 comienza la primera idea melódica en la flauta (que tendrá muchas repeticiones y variantes a lo largo del movimiento) y se extiende hasta l c 11. El c 12 es directamente proporcional, en ritmo y melodía, al c 2; el c 13 al c 4, el c 14 al c 5, y así sucesivamente, hasta el c 22 al c 11. Compases 1 al 12:

Presto energico (♩. = 176)

Flute

Piano

p

f

p

sfz

f

p

f

p

cresc.

mf

5

10


En los cc 20 y 21, el compositor cambia el ritmo, que hasta ahora había implementado (dieciseisavos de tres en tres); aquí presenta tres grupos de cuatro. Esto, a nivel métrico, pareciera que va más lento el ritmo.

En el c 23 comienza la sección B. Aquí se emplean cuatro compases de acompañamiento (predominio de terceras mayores y menores, mano derecha del piano, *do-mi b, do-mi, mi-sol b, mi -sol*), sobre un color de C.

En el c 27 sigue el acompañamiento anterior que llevaba el piano, y la flauta introduce una nueva melodía, que oscila alrededor de Eb (registro medio), con ciertos cromatismos; vuelve la intención de tercera mayor y menor, esta vez entre *do - mi natural, do- mi bemol*, c 28, c 29.

En el c 32, la flauta sigue retomando la idea musical del c 27, pero esta vez la extenderá hasta el registro agudo, hasta el c 44.

Una consideración importante en el rendimiento de la sonata, se refiere a los contrastes que deben de hacer la flauta y el piano. En el c 27, la flauta debe ser libre y seductora, y debe de utilizar *rubato* en estas secciones, mientras que el piano deberá seguir siendo implacable y debe de estar por debajo. Compás 27:



En el c 45, la flauta retoma la misma idea del c 27, hasta el c 57. En el c 58 hay una pequeña transición. El c 59 y c 60 es proporcional al c 1 y c 2, vuelve la

sesión A por segunda vez. En esta ocasión, tiene un color predominante en B, hasta el c 80, y esto es directamente igual a los cc 1 - 22.

En el c 81 empieza la sesión C. Aquí el piano lleva una melodía oscilante de dieciseisavos de tres en tres, y la flauta le hace un leve acompañamiento, cc 83-84, 88-89, 92-93, 98-99, 100-101. Aquí podemos hablar de un color en G #. En el c 81 los papeles de los solistas cambian; la línea dominante ahora en el piano se compone directamente del primer tema del primer movimiento, reducido a dieciseisavos. La línea de la flauta, escrita en el registro grave y medio, se convierte en solo una parte de la textura.

El tercer extracto de la sección "A", c 102, también contiene material cíclico, oscila en el color de g armónica. Aquí la estructura rítmico-melódica es igual a las sesiones A que han aparecido hasta ahora. En el c 121, se retoma la sección B, principalmente sobre E. Hay dos compases de acompañamiento del piano, y en el c 123 la flauta inicia este mismo material presentado anteriormente en la sección B, pero ahora con otro timbre y color, hasta el c 138.

En el c 139, se retoma la sección "A" sobre un color en E b. Aquí tenemos presente la recapitulación. No podemos hablar de reexposición porque en este compás, que es donde retoma la idea exacta de la primera sesión "A", no desarrolla otros temas anteriores. Si hubiera sido así, sería un rondó sonata, lo cual no es el caso.

A partir del c 160 hay una sucesión de arpeggios descendentes, hasta el c 164. En el c 165, la flauta introduce una nota inquisitiva, *mi* bemol agudo, con resolución a *re* agudo en el c 166 y, asimismo, en el c 167 y c 168.

La Coda está presente del c 169 al c 175. En el c 169 hasta el c 172 la flauta retoma la idea anterior del piano en el primer movimiento, c 33 (acompañamiento del piano), y c 56 melodía de la flauta. Compases 169 - 175.



The image displays a musical score for piano and flute, covering measures 170 to 175. The flute part (top staff) features a series of triplets of eighth notes, alternating between ascending and descending patterns. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of chords and arpeggiated figures. Dynamics include *f cresc. molto* and *fff*. The score is dated New York City August 2, 1907.

Del c 173 al c 175, tenemos una sucesión de dieciseisavos de tres en tres, con *si* agudo y *la* sostenido agudo, intervalo de segunda menor ascendente y descendente, llegando a un punto realmente culminante, con el *re* sobre agudo, con un *fff*, y termina en *re* sostenido con acentos, repetidos incisivamente cuatro veces.

El movimiento tonal de la obra se destaca por los acordes acentuados del piano, y los arpeggios ascendentes de la flauta, que se alternan entre B, G y Eb.

El compositor reta a los intérpretes, a través de frases líricas y pasajes de gran virtuosismo. Liebermann se basa en el registro completo de la flauta, a lo

largo de toda la obra, exigiendo un control dinámico excepcional y muchos contrastes tonales. Uno de los desafíos que enfrenta el intérprete en la ejecución de esta sonata consiste en mantener el sonido y el sentido de las frases en el movimiento de apertura. Lowell obliga al artista a lograr el control de la respiración, marcando el fraseo a través del tempo indicado. Por lo tanto, el ritmo de apertura y el fraseo fueron los primeros aspectos discutidos con el compositor. Liebermann afirma que el tempo seleccionado fue para indicar el carácter deseado y, al mismo tiempo, para que el ejecutante se esforzara en lograr no solo la marca indicada, sino también, para que “sostuviera “la frase y mantuviera el “interés”. La apertura de la sonata debe ser “sacada” y dar la sensación de estar como suspendida.⁶

Liebermann, por otro lado, se refirió a la percepción de los flautistas acerca de la longitud de la frase, señalando la importancia de que el intérprete “conceptualice” su propia parte, junto con el piano, en vez de concentrarse en la línea melódica de la flauta, lo cual, a menudo, puede conducir al flautista a tener miedo de la longitud de la frase.

El compositor hizo hincapié en la importancia del balance y en la observación de las dinámicas señaladas, al comentar sobre cierto número de ocasiones durante la sonata, en las cuales la flauta, a veces, no es escuchada claramente porque está por debajo del piano debido a un registro bajo y a un nivel dinámico así indicado.

⁶ Natalie Zwar, *The Perspective of the Composer and Performer: the Interpretation and Performance of Select Flute Works by Lowell Liebermann and Robert Beaser*, p. 3.

Liebermann, en efecto, afirmó que estas secciones son “intencionales” y que no deben ser alteradas al ser escuchadas pues, en lugar de la flauta, debe manifestarse la textura del piano.

En el c 32 del primer movimiento, en la cual la flauta está en un registro bajo, con una textura densa en el piano, Liebermann indicó que él sabía que la flauta estaría al fondo y que la elección de ese registro fue totalmente intencionado. También afirmó que el trabajo es, en gran medida, una sonata para dúo y, en ciertos puntos, la flauta es sin duda la que acompaña al piano.⁷

Liebermann se refirió también al balance general entre la flauta y el piano, declarando que éste siempre debe de tocar con la tapa totalmente abierta, en “palo completo”, a menos que haya un verdadero problema acústico ya que, afirmó, es mucho más fácil para un pianista controlar el sonido (en palo completo) y no necesariamente que sea más suave en un palo corto. Luego explicó que en la situación en la que la tapa del piano está cerrada o en un palo corto, el pianista tendrá que trabajar mucho más para lograr la claridad del sonido y el color.⁸

El control sostenido de la respiración, y el fraseo son esenciales en la preparación de esta obra para su mejor rendimiento. En el primer movimiento, Liebermann obliga al flautista a lograr un fraseo extensivo en un tempo extremadamente lento, lo cual requiere todo el control y resistencia del artista.

⁷ *Ibíd.*, p. 5.

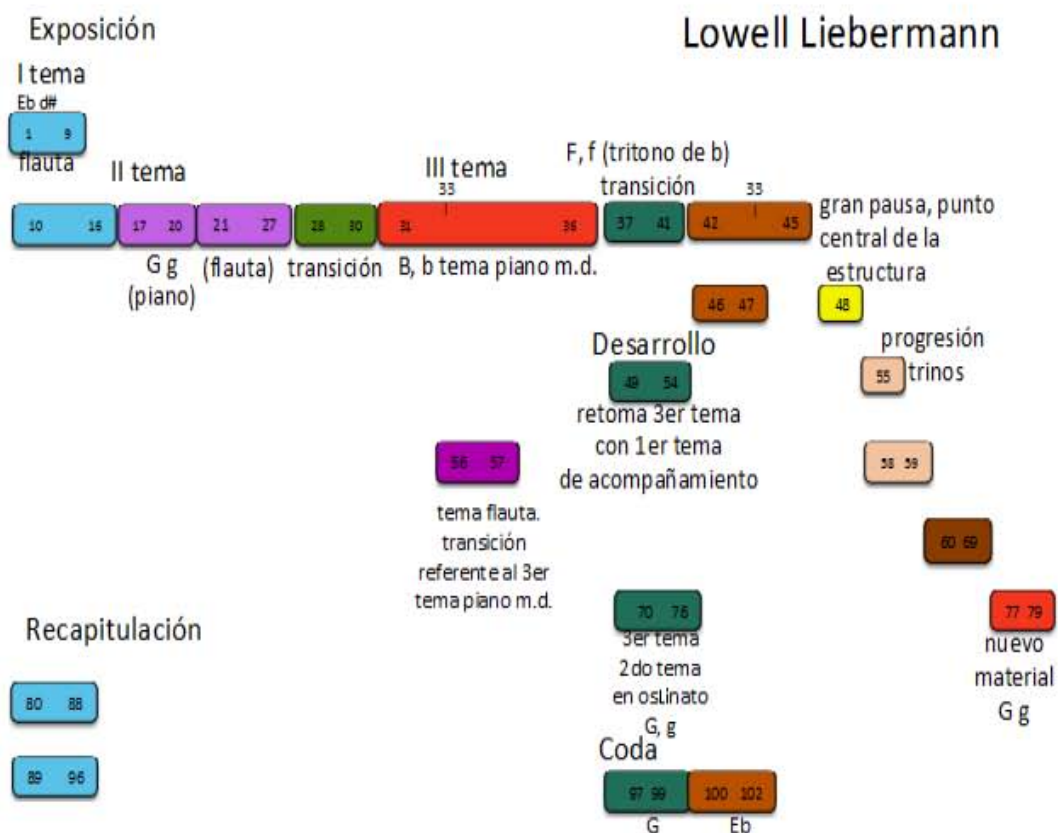
⁸ *Ibíd.*, p. 6.

Después de haber reflexionado al respecto y con el ánimo de discutir las dificultades de interpretación, considero que se debe lograr en la frase de apertura del primer movimiento un vibrato más estrecho y menos intrusivo.

4. Esquemas

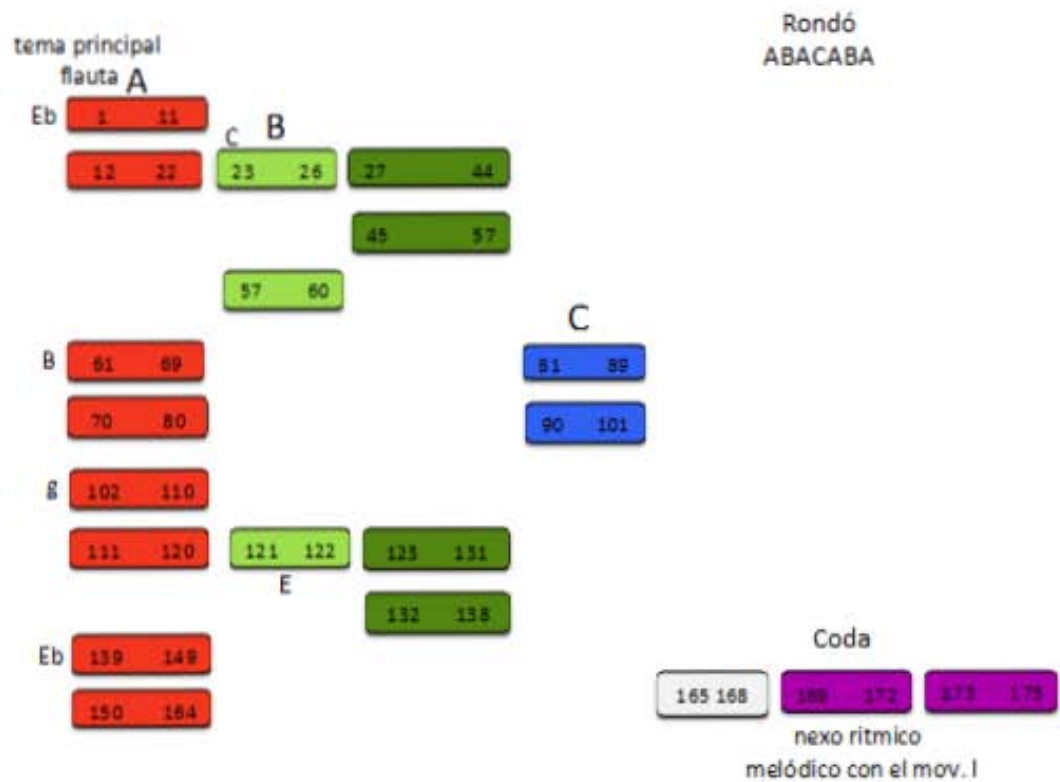
4.1 Lento con rubato

I Movimiento



4.2 Presto energético

II Movimiento



VII. APROXIMACIONES AL SON HUASTECO DE HORACIO URIBE

1. Contexto histórico del compositor

Horacio Uribe es un compositor mexicano que nació en 1970, en México Distrito Federal. Comenzó sus estudios de música en el Centro de Investigación y Estudios Musicales (CIEM). Desde 1989 hasta 1995 estudió composición en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, donde recibió el título de maestro en Bellas Artes.

En 1994 recibió, por parte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), una beca para finalizar sus estudios en el extranjero. Esa misma institución le ha otorgado, en dos ocasiones, la beca de Jóvenes Creadores (1996-97 y 1998-99).

Impartió clases de composición, orquestación y formas musicales en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, desde 1995 hasta 2000.

Aproximaciones al son huasteco fue compuesta en el año 2001, y está dedicada al maestro Miguel Ángel Villanueva y a la maestra Cristina Deli.

Uribe tiene un registro de más de cuarenta obras. Ha compuesto obras para piano y para cuarteto de guitarras. Realizó una obra musical para niños, con estilo de fábula musical, con el objetivo de acercar a los menores a diferentes estilos musicales, tales como: el aria de ópera, los recitativos, el jazz, la salsa, la música mexicana, etc.¹

Uribe ha afirmado que prefiere dar clases en instituciones públicas que en escuelas privadas; esto obedece a que el compositor cree que aprender música es para quien tenga la capacidad de hacerlo, y no tan sólo para quien lo pueda pagar.²

Desde 1996, trabaja en la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) impartiendo clases de composición, contrapunto, armonía y orquestación. En 1999 obtuvo el segundo lugar en el concurso Silvestre Revueltas, en la ciudad de Durango, por su *Trío núm. 4*. En el año 2000, recibió la Medalla Mozart que ofrece el Instituto Cultural Domecq a jóvenes destacados en el ámbito de la composición musical.³

2. Características generales de la obra musical

¹Eduardo Contreras Soto, "Entrevista con Horacio Uribe", en *Heterofonía. Revista de Investigación Musical*, México, Centro Nacional de Investigación, Docencia e Información Nacional, Núm. 134-135, ene.-dic., 2006, p. 159.

²*Ibid.*, p. 163.

³"Horacio Uribe Duarte", disponible en: http://www.oocities.org/mikrokosmosmx/biografias/BioUribe_Duarte_Horacio.htm

El son es ampliamente difundido en México y en Latinoamérica, y está presente desde la época de la Colonia. Esta obra, como su nombre lo indica, son aproximaciones al ese género de música popular.

Se interpreta básicamente con instrumentos de cuerda y percusión. Incluye canto de coplas: versos generalmente octosílabos, con diversos agrupamientos en la rima (cuartetos, quintillas y décimas). En este género se incorporan bailes de una o más parejas, que con los zapateos complementan la parte rítmica.⁴

Existen distintos tipos de sones, que corresponden a distintas culturas y regiones. El son pertenece a la música de los mestizos, aunque puede ser interpretado por herederos de culturas indígenas o personas con un mestizaje mínimo. Este género difiere mucho de otros tipos de música mexicana, tales como el corrido, el bolero, o la redova.

La palabra *son* reúne canciones y melodías que no pueden ser identificadas simplemente por su estructura armónica, rítmica o melódica. Los textos generalmente son inventados e improvisados al momento, y entre los temas generales se encuentran el amor, mitos, leyendas, acontecimientos políticos y religiosos, etc.

En México, el son se toca en varias regiones, tales como: Guerrero, Michoacán, Jalisco o Colima, aunque en la actualidad se interpreta en toda la República Mexicana.

⁴ Iván Cruz, "El son huasteco", disponible en: <http://www.galeon.com/huauchinangopue/sonhuasteco.html>

El son de Veracruz, conocido como *son jarocho*, se toca en muchos sitios del país, sobre todo en las regiones de Veracruz, los Tuxtlas y Catemaco.

El son istmeño se toca en la región de Tehuantepec, en Oaxaca. Algunas canciones son cantadas primero en el idioma de la población autóctona de la región, el zapoteco, y después en español.

3. El son huasteco

Esta música corresponde a los estados de Tamaulipas, San Luis Potosí, Hidalgo, Veracruz, el este y parte de la Sierra Norte del estado de Puebla, parte de Querétaro y la Sierra de Guanajuato. También se le puede denominar *huapango huasteco*, y se toca en todas las festividades de la región. Se acompaña con violín, jarana, guitarra o huapanguera.

Se utilizan cuatro instrumentos: la voz, la jarana, la guitarra quinta o huapanguera y el violín. La huapanguera toca el registro grave, el violín el registro agudo y la jarana el registro medio (ésta es una guitarra pequeña de cinco cuerdas que se emplea para llevar el ritmo y la armonía).

La huapanguera, también llamada guitarra quinta, tiene cinco cuerdas que resuenan en una gran caja para llenar el bajo principalmente y apoyar el ritmo con rasgueos. El violín requiere de una gran inventiva para improvisar, así como virtuosismo técnico; éste lleva la melodía en el rango más agudo.

Los cantantes ejecutan la voz libre tímbricamente, y cantan en el registro agudo, aportando cada uno su propia técnica y color. El uso del falsete constituye una de las principales características de este estilo.

Desde el punto de vista armónico, el son está basado en modelos occidentales: tónica-dominante-subdominante y las escalas correspondientes. Es común que en las introducciones existan raras variantes armónicas, con acordes con ciertas disonancias. Muy pocos sones utilizan compases simples o binarios.

La estructura rítmica del son es altamente variable y compleja; en su mayoría está compuesta por ritmos de 3/8, 3/4, 6/8. Hay una estructura armónica preestablecida, y a partir de aquí varía la forma, la melodía y el ritmo.

La improvisación se da a cargo del violín, que requiere de mucha creatividad, fraseo y rítmica, lo cual varía entre los ejecutantes. La improvisación, por otra parte, se da principalmente en la introducción y entre los versos.

El creador de los versos, o trovador, puede componer versos fijos o improvisarlos. El contenido de las coplas suele ser festivo, aunque también se tratan temas de tristeza, de amor, etc. El número de repeticiones varía, de acuerdo al gusto del escucha y del intérprete, lo cual dota al son huasteco tradicional de gran vitalidad y creatividad.

Como baile, el son se baila en pareja, con frecuencia sobre una plataforma de madera, que forma una caja de resonancia, la cual amplifica el sonido del zapateado. Esto representa un ritmo complementario para la música. El baile es una forma de coqueteo, entre hombres y mujeres

4. Análisis formal y estructural. Apreciación personal y sugerencias interpretativas

4.1 Preludio

Este primer movimiento es un preludio, con una distribución relativamente simétrica, con una sección A que abarca desde el c 1 hasta el c 19. Se caracteriza por el pedal del sonido *la* en el bajo. Esta sección tiene un carácter introductorio y no se reitera posteriormente, como se observa en el esquema formal de la pieza.

En la flauta, son característicos los movimientos de semitonos, alrededor de distintos ejes de elaboración, con una rítmica reiterada de octavo con puntillo dieciseisavo, formando una especie de heterofonía entre la flauta y la mano derecha del piano, y marcan el final de la frase con una segunda menor simultánea. Compases 1 al 19:

The image displays a musical score for Flute and Piano, consisting of five systems of music. The first system (measures 110-12) features a tempo marking of quarter note = 110. The Flute part begins with a dynamic of *pp* and transitions to *mf*. The Piano part also starts with *pp* and moves to *mf*. The second system (measures 13-14) continues this dynamic progression. The third system (measures 15-16) shows the Flute part with a dynamic of *p* and the Piano part with *mf*. The fourth system (measures 17-18) maintains the *p* dynamic for the Flute and *mf* for the Piano. The fifth system (measures 19-20) concludes with the Flute part at *p* and the Piano part at *mf*. A rehearsal mark (8) is located at the bottom of the first system.

La sección B inicia en el c 20 y plantea algunos contrastes armónicos en la nota *la* en el pedal, hacia otros sonidos en el bajo. En el c 22 comienza la sección de cuartos de tono en la flauta, que producen una oscilación lenta, como un trino de cuarto de tono aproximadamente.

En el c 30, el piano presenta un arpeggio rápido, desplegando una melodía unísono entre el piano y la flauta con sentido descendente, que abarca desde el *la*

índice 6 hasta *mi* bemol índice 5. Del c 34 al c 35 la oscilación lenta se coloca ahora en el registro grave del piano, y es retomado con los cuartos de tono en la flauta, del c 36 al c 37, manteniendo el pedal con la nota *la* en el bajo.

El c 38 presenta una frase simétrica a la del c 30, en un registro más agudo. A partir del c 42 la flauta toma la oscilación lenta que vuelve a retomar el piano en el c 48 en el registro grave.

En el c 54, hay una melodía presente en la mano derecha del piano, elaborada con intervalos de séptimas mayores, mientras que la flauta mantiene el trino lento, con octavos y alterna con tresillos.

Hacia el c 63, inicia una nueva sección marcada por el compositor, con el carácter cristalino. Aquí son característicos los intervalos melódicos de cuartas y quintas muy reiterados. Se extienden estos motivos hasta el c 98.

El c 99 hasta el c 102 es un solo de piano que funciona como un puente. Son características las séptimas mayores y las segundas menores en los colores de los acordes en esta sección. Compases 99 al 102:

The image shows a musical score for piano, measures 99-102. The score is written on three staves. The top staff is empty. The middle staff is labeled "Interrumpiendo" and contains a melodic line with notes and accidentals. The bottom staff is labeled "f" and contains a bass line with notes and accidentals.

8

Pno.

En el c 103 hasta el c 118, tenemos presente la recapitulación, con una simetría respecto de los materiales de la segunda columna, ralentando el trino cada vez más del c 114 al c 118. Compases 103 al 118:

103

Fl. *p subito*

Pno. *Tranquillizando mp*

106

Fl. *sempre p pp*

Pno. *p*

109

Fl. *ppp*

Pno. *ppp*

114 *Morendo* *Lentissimo* *Attacca*

Pno. *Morendo* *Lentissimo* *Attacca*

En la ejecución musical del siglo XX y XXI, el instrumentista debe tener especial cuidado en no tomar decisiones, que modifiquen ninguna de las especificaciones relacionadas con las marcas de dinámica, hasta que sea plenamente consciente de las intenciones del compositor, y que haya considerado todas las posibilidades relativas a una mayor proyección del sonido y a una clara articulación.

Es importante, como sugerencia interpretativa en este movimiento, estudiar los cuartos de tono por separado intentando distintas formas de ejecución, como por ejemplo, girando el instrumento hacia afuera y hacia adentro, y por digitaciones en el caso del sistema abierto.

Por ejemplo, en los cc 22-23, 28-29, 36-37, 42-47, 50-53, 114-117, considero que deben de realizarse girando el ángulo del instrumento hacia afuera y hacia adentro.

Los siguientes compases serán más fáciles de tocar a través del deslizamiento de los dedos: 24-25, 26-27, 54-62, 103-113.

5.2 Son

En este segundo movimiento, se observa la secuencia del compás 6/8 al compás 4/4, del c 119 al c 221 presente en el compás de 6/8 y a partir del c 222 está en el compás de 4/4. Aquí, el compositor sugiere el pulso a la misma velocidad, y

propone negra con punto en 6/8 igual a negra en 4/4 (92 pulsos por minuto). En el c 169, se incluye un compás de 3/8 que no cambia la subdivisión del pulso.

Esta textura se extiende hasta el c 207. En el c 208 un solo de piano prepara con una rítmica de cuatrillos en el c 210 y una rítmica más lenta, a partir del c 214, el cambio del tempo y de compás a 4/4 en el c 222, donde la flauta parece evocar figuras presentadas previamente, mientras el piano elabora gestos sarcásticos con apoyaturas en el registro agudo. La textura de *clusters* es presentada nuevamente en el c 225 en la mano derecha del piano, y a partir del c 228 en ambas manos del piano con efecto percutido, mientras la flauta presenta una figura estática en dos pequeñas frases que cambian el registro hasta el c 232.

En el c 233 el piano retoma la frase precedente de la flauta, y la extiende en registro, hasta el c 237. En el c 238 la flauta retoma este diálogo con el piano. A partir del c 240 el piano prepara nuevamente la transición desde 4/4 a 6/8, con una figura de seisillos, quintillos y dieciseisavos, hasta el c 242. En el c 243 un gesto enfático y ascendente, desde el grave del piano, conduce a 6/8 en c 244, donde la flauta retoma la figura del *ostinato* presente en el c 158, mientras el piano elabora la figura rítmico melódica del c 174. Esta sección se extiende hasta el c 252.
Compases 243 al 252:

244 $\text{♩} = 92$

Fl. *ppp*

Pno. *mf*

p subito

246

Fl. *pp* *p*

Pno. *p*

249

Fl.

Pno. *f* *mf* *loco* *mf* *loco* *f* *mf* *loco*

252

Fl.

Pno. *f* *mf* *loco* *f*

A partir del c 253 al c 262, el piano elabora variantes del *ostinato*. El c 263 es equivalente al c 127, en cuanto al uso de las cuartas simultáneas en la mano derecha del piano.

En el c 267, inicia la sección conclusiva, desde el registro agudo de la flauta, sobre la textura de cuartas del piano. Compases 267 al 268:

The image displays a musical score for measures 267 and 268. It consists of three staves. The top staff is for the flute, showing a melodic line with a dynamic marking of *ff* and a slur over the notes. The middle staff is for the piano, showing a texture of chords with a dynamic marking of *ff*. The bottom staff is for the piano, showing a texture of chords with a dynamic marking of *ff*. The score is written in a key signature with one sharp (F#) and a 6/8 time signature.

Un cambio súbito de dinámica y registro en el c 275 prepara el desenlace de la pieza, con una figura de *ostinato* en la flauta, con el sonido *la #*.

El c 244 retoma el compás de 6/8 hasta el c 282. En el c 283 vuelve a cambiar el compás a 4/4, y el tempo se hace más lento, con la indicación *morendo*, hasta el c 288. Aquí recuerda un poco el carácter de la flauta en el primer movimiento (del trino lento), pero ahora con una figura ondulante. En el último c 289, prolonga el sentido de *morendo*, con una alusión conclusiva y un silencio con calderón.

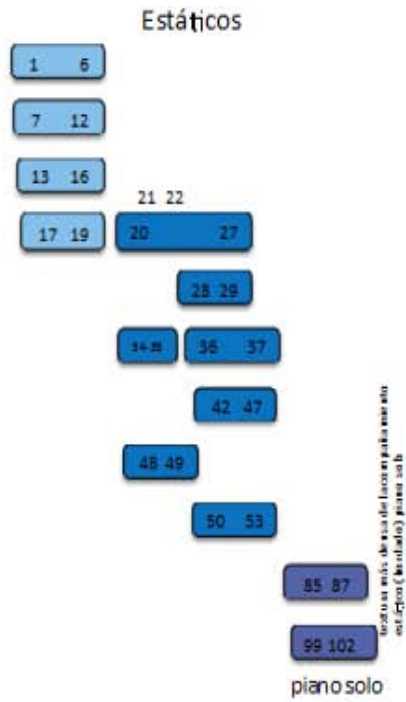
Este movimiento cuenta con una nomenclatura musical un tanto complicada, puesto que presenta muchas alteraciones accidentales. Por tal

motivo, considero importante estudiar, una vez aprendidos, los pasajes más largos de memoria, aunque se toquen con la partitura.

Es importante mantener el ángulo correcto del instrumento y una adecuada relajación, para lograr una mejor agilidad.

5. Esquemas

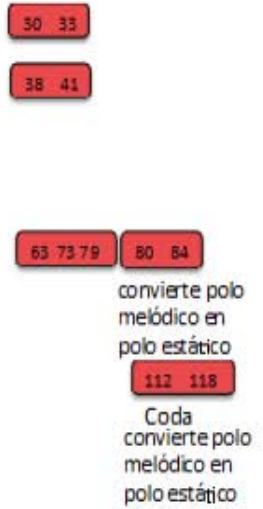
5.1 Preludio



Preludio Horacio Uribe

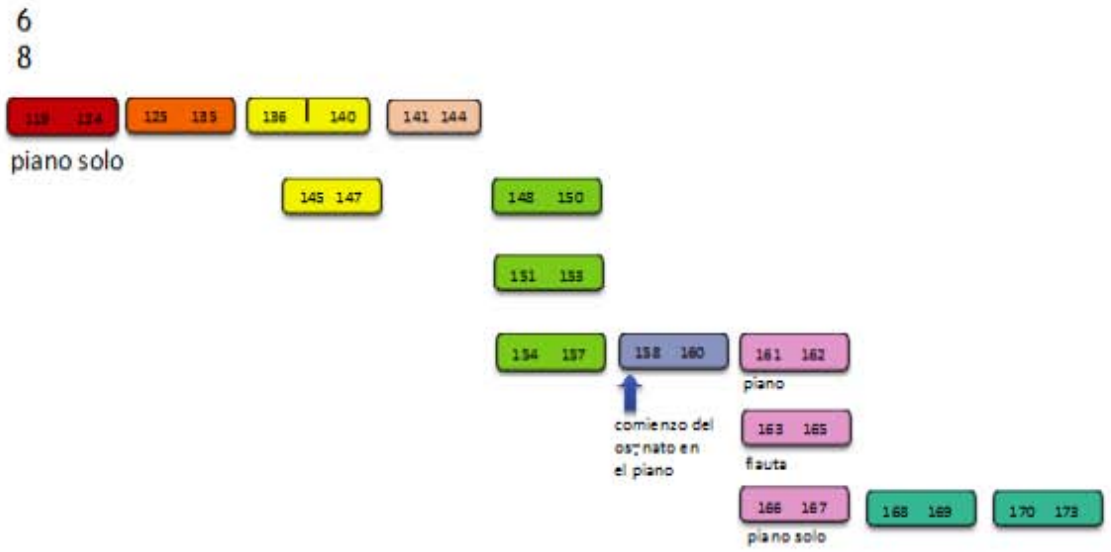
Superpuestos

Melódicos

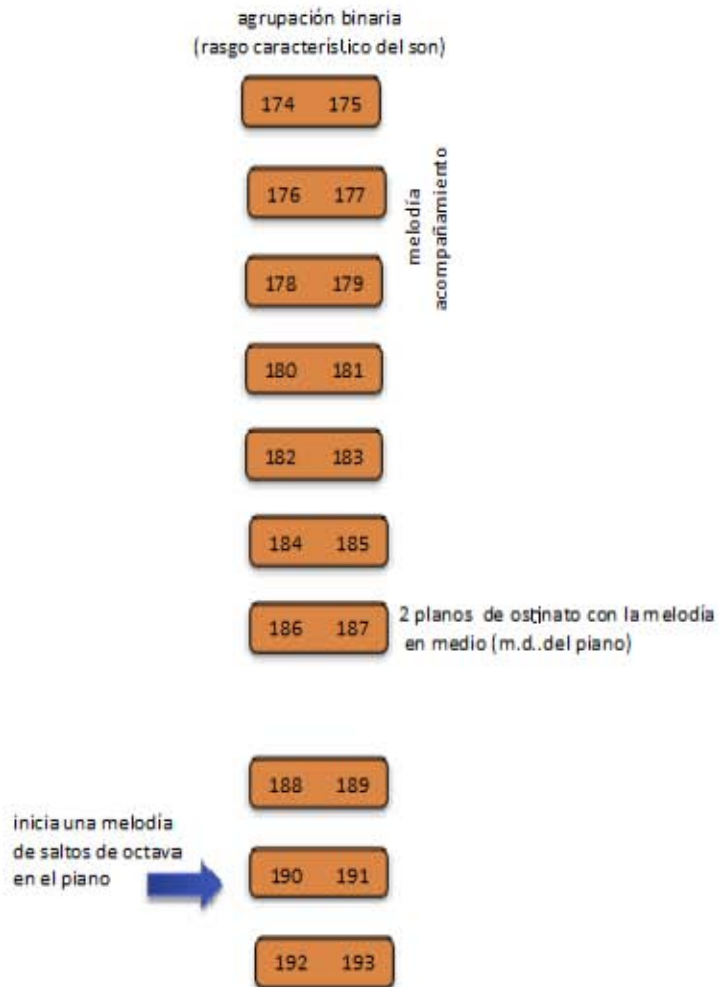


6.2 Son

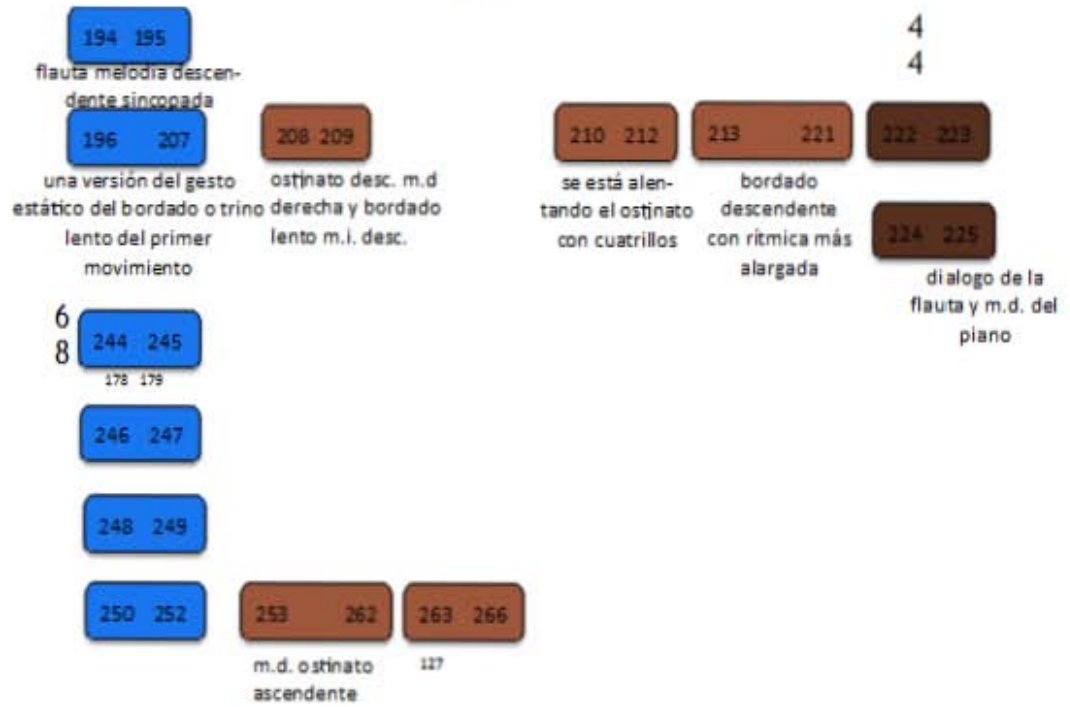
SON I



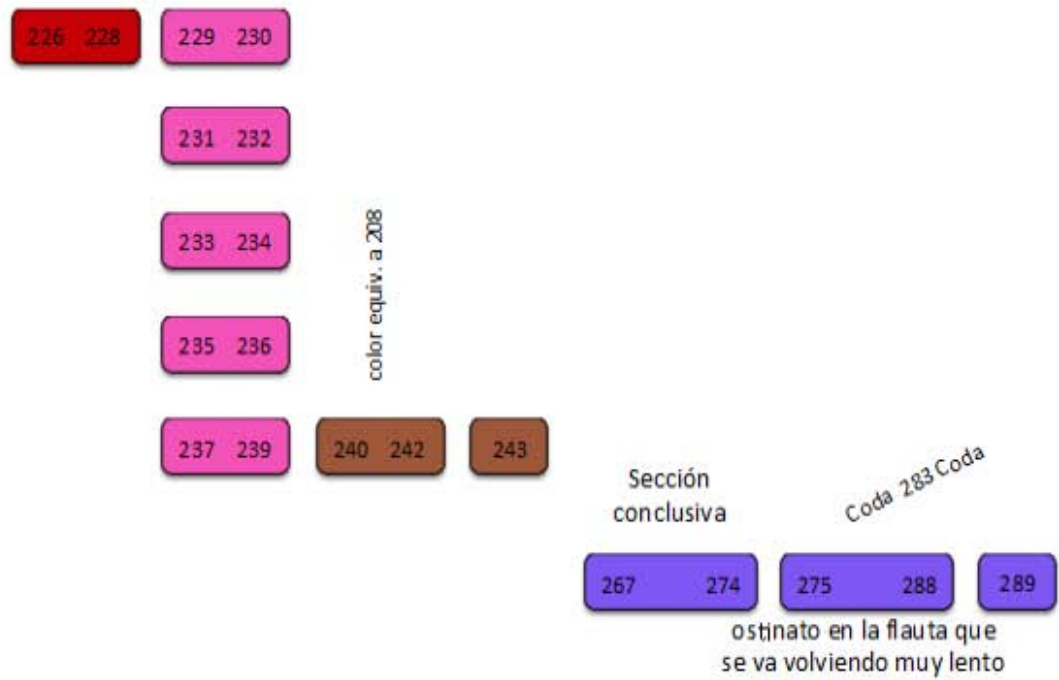
SON 2



SON 3



SON 4



VIII. CONCLUSIONES

Durante el proceso de este trabajo llegué a la conclusión de que resultó muy importante, en mi formación profesional, conocer la música desde distintos ángulos para poder abordarla de una manera más correcta; lo anterior aunado, por supuesto, a las enseñanzas obtenidas de mis profesores en el transcurso de la carrera.

En el presente trabajo, mediante el análisis formal y estructural de la *Sonata para flauta y clavecín obligado en b BWV 1030* (de Bach); el *Concierto para flauta y Orquesta No 2 K 314* (de Mozart), y la *Sonata para flauta y piano Op. 23* (de Liebermann), pude descubrir directrices básicas de la forma sonata en el transcurso de distintas épocas. A diferencia de estas obras, las *Aproximaciones al son huasteco* (de Uribe) presenta otra estructura.

Espero que las contribuciones derivadas de estas notas (contextos históricos, características generales de cada obra, análisis, apreciaciones personales, sugerencias interpretativas, así como esquemas formales) apunten a brindar apoyo y claridad a futuros estudios de flauta transversa.

XI. BIBLIOGRAFÍA

Boyd, Malcolm y Ramón de Andrés (2001), *J. S. Bach Edición 250 aniversario*, volumen I, RBA Coleccionables.

Centro Nacional de las Artes (CNA) (2003), *¡Ándele, Mozart!* (Guía para los maestros) [en línea], disponible en: http://www.artsalive.ca/pdf/mus/mozart_es.pdf

Clark, Adam (2008), *“Modern Marvels”: A Pedagogical Guide to Lowell Liebermann's Album for the Young, Op. 43*, A doctoral document submitted to the Graduate Thesis and Research Committee of the College-Conservatory of Music, University of Cincinnati. In partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts In the Division of Keyboard Studies of the College-Conservatory of Music.

Contreras Soto, Eduardo (2006), “Entrevista con Horacio Uribe”, en *Heterofonía. Revista de Investigación Musical*, México, Centro Nacional de Investigación, Docencia e Información Nacional, Núm. 134-135, ene.-dic.

Cruz, Iván, “El son huasteco” [en línea], disponible en: <http://www.galeon.com/huauchinangopue/sonhuasteco.html>

Garner, Lisa M. (1997), *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*, A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts, UMI.

Gaubert, Philippe (1958) *Grands Exercices Journaliers de Mécanismes*, París, Alphonse Leduc.

“Horacio Uribe Duarte” [en línea], disponible en:
http://www.oocities.org/mikrokosmosmx/biografias/BioUribe_Duarte_Horacio.htm

Lorenz, Johannes, *Studies in manual exercises for the flute* (1952), Frankfurt, Zimmermann.

Moyse, Marcel, *Enseignement Complet de la Flute* (1933), Paris, Alphonse Leduc-Éditions Musicales.

Paraskevaïdis, Graciela (2006), *Mozart y el espíritu de época* [en línea], disponible en: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-Mozart.Pauta.pdf

Rosen, Charles (1997), *Formas de sonata*, Barcelona, Edit. Labor.

Stallman, Robert, *Flute Workout. 14 Melodic Exercises for Technical Mastery* (1995), New York, International Music Company.

Valencia, Restrepo, Darío (2004), *Notas sobre la vida y obra de Bach* [en línea], disponible en: <http://es.calameo.com/books/0012996114a133d36df85>

Zwar, Natalie (2007), *The perspective of the Composer and Performer: the Interpretation and Performance of Select Flute Works by Lowell Liebermann and Robert Beaser*, Submitted for fulfilment of the requirements for the degree of Master Music, Elder Conservatorium of Music, Faculty of Human and Social Sciences, The University of Adelaide.

Abreviaturas: c - compás, cc - compases.