



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

NOTAS AL PROGRAMA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
I N S T R U M E N T I S T A
FLAUTA TRANSVERSA**

P R E S E N T A:

ANDREA SELINA CONTRERAS HERRERA

**ASESOR DE NOTAS AL PROGRAMA:
MTRA. VIOLETA CANTÚ JARAMILLO**

**ASESOR DE EXÁMEN PÚBLICO:
MIGUEL ÁNGEL VILLANUEVA RANGEL**

2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres,
que me lo han dado todo.
A mi Lacho,
por ser siempre mi apoyo.
Y a mi abuelita Emelia,
que siempre me hizo sentir especial.

Agradecimientos :

A la Facultad de Música de la UNAM, por todo lo que me ha dado.

Al Mtro. Francisco Viesca, el Mtro. Fernando Carrasco, el Ing. Daniel Miranda, Omar Castro, por su apoyo en todo mi proceso.

A mi querida maestra Violeta Cantú Jaramillo, por ser un pilar tan importante en el principio y el fin de esta etapa.

Al maestro Héctor Jaramillo, por su alegría y entrega en las clases.

A mi querido maestro Miguel Ángel Villanueva, por impulsarme siempre más allá de lo que yo creía de mí.

Al maestro Luis Iván Jiménez Olivera, por siempre apoyarme.

Al maestro Sergio Cárdenas, por ser siempre una gran inspiración y por el honor de haber trabajado bajo su batuta.

A mi adorado Cuarteto Furente : Ameyalli, José Alfredo, Luis Ernesto, que hemos vivido y crecido juntos, se han convertido en mis hermanos.

A Rodrigo Acevedo Traba, por su amistad, las vivencias musicales que compartimos y su gran apoyo en este trabajo.

A mis hermosas amigas Xanat y Ameyali, que han sido mis confidentes y apoyo en todo momento.

A toda mi familia, por siempre creer en mí.

A mis hermanos, Diego, Mariana y Rodrigo, por su amor y compañía.

Pero sobre todo a mis padres, Roberto y Verónica, que han sido siempre un gran ejemplo en mi vida, mi motivación y mi inspiración más grande, que con su amor, su luz y su sabiduría, me han apoyado, han creído en mí y me han amado más de lo imaginable.

Y finalmente a Dios, por colocar de manera perfecta todas estas grandes influencias y fuerzas en mi vida.

Gracias.

*No puedes forzar algo que es natural... escucha como tocas,
escucha como cantas... ese es el asunto, tocar como cantas o como
actúas, como hablas. Entonces encontrarás la verdad.*

Jean-Pierre Rampal

Índice

Introducción	6
Programa	8
Concierto para flauta y orquesta en <i>re menor</i>	
Carl Philipp Emanuel Bach	9
Contexto	11
El estilo Galante	13
La crisis del <i>Sturm und Drang</i>	14
Análisis	14
La Flauta en la época	18
Fantasia sobre “Der Freischütz” de Carl Maria von Weber	21
Sobre la ópera “Der Freischütz”	21
Paul Taffanel y la escuela de Flauta francesa	22
Sobre las fantasías para flauta de Taffanel	23
Análisis	25
<i>Chant de Linos</i>	29
André Jolivet	29
La historia del <i>Chant de Linos</i>	31
Análisis	33
Sonata <i>Xibalbá</i> Op.6	39
La creación	39
Rodrigo Acevedo Traba	40
Análisis estructural	41
Análisis temático	44
Conclusiones	52
Bibliografía	54
Anexo: Notas al programa	56

Introducción

*La música es una revelación mayor
Que toda la sabiduría y la filosofía
Ludwig Van Beethoven*

La música clásica en México ha sido muchas veces considerada inaccesible, un género para “cultos”. Ir a escuchar ópera pareciera un lujo, asistir a un concierto sinfónico para algunos significa una buena siesta o un momento para sólo relajarse. Desde la época del apogeo de las culturas Griegas y Romanas, aproximadamente siglo V a.C., eran bien sabidos los poderes que la música junto con las matemáticas poseían para provocar emociones, mover las fibras emocionales mas profundas del ser humano y llegar a la *Katharsis*. Pitágoras aborda la idea de la transmigración de las almas y con ello, la idea de la reencarnación, dando como conclusión una especie de *eterno retorno*. Todo se repite y permanece con perfecta *armonía*, como los números, de forma perfecta. En el mismo *cosmos* (orden) de las cosas, destaca la idea de la purificación del alma o *Katharsis*: La música era considerada por Pitágoras como algo eterno, grabado en los movimientos planetarios a partir de lo cual podía conseguirse la purificación del alma. Como decía Platón “La música es para el alma lo que la gimnasia para el cuerpo”.¹

La música está conformada por una serie de símbolos, gestos, “...nos propone a cada momento una diversidad de elementos que tomándolos, conociéndolos, uno a uno, llegaremos a identificar [...] la música nos propone su libertad y nos sugiere que exponamos la nuestra como recreadores de los símbolos y gestos que ahí se contienen.”²

Cada escucha percibirá la música de acuerdo a su bagaje cultural y sus capacidades como escucha. Si a esto sumamos que al asistir a un concierto se tiene la oportunidad de acceder a información relevante de lo que se va a escuchar, el conocimiento va creciendo y la sensibilidad y la apreciación se remontarán al contexto en que fue creada la obra, haciendo de la experiencia un acto pleno.

¹ Daniel Martín Saéz. "PITÁGORAS DE SAMOS. LA MÚSICA COMO PERFECCIÓN: EL UNIVERSO COMO ARMONÍA." *Sinfonía Virtual*, April 2007. Consultado el 15 de Febrero de 2016.

http://www.sinfoniavirtual.com/revista/003/pitagoras_musica_matematicas.php

² Navarro, Antonio. "Los Jóvenes Compositores Mexicanos: Apuntes Para Una Visión." *Pauta: Cuadernos De Teoría Y Crítica Musical Vol.1 No.4*, Octubre 1982, 82.

A *grosso modo* la música se compone de tres elementos básicos: ritmo, melodía y armonía. La conexión de todo esto es lo que da un resultado maravilloso. El maestro Sergio Cárdenas habla del fenómeno del sonido como un “mundo complejo y diáfano de acontecimientos audibles y medibles que, sin embargo, constituyen una unidad acústica y, por ende, son inseparables o indivisibles.” Considero esencial el acto de “vivenciar el fenómeno del sonido en un contexto acústico apropiado.”³ Para ello, el escucha debe poseer esa capacidad de percibir el sonido como esa perfecta aglomeración indivisible y comprenderla y el músico debe poseer la sensibilidad para entender los sonidos que debe producir y el espacio en el que los produce.

Las notas al programa son un complemento. Su propósito es introducir al público y prepararlo para lo que va a escuchar, de modo que pueda apreciarlo de mejor manera. Para el músico, el hacer las notas al programa nos ayuda a mejorar nuestra interpretación de las obras. Pierre Boulez dice que “El músico estará dudoso, hasta el momento en el que tenga la intención de rendirse a una introspección analítica.”⁴

³ Cárdenas, Sergio. *Amores Idos, Inconclusos*. Querétaro: Letras De Querétaro, 2013. 63.

⁴ Boulez, Pierre. *Penser La Musique Aujourd'hui*. Genève: Gonthier, 1963. [Traducción hecha por la autora de este trabajo]

PROGRAMA

Concierto para flauta y orquesta en <i>re menor</i>	Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)
	22'
<i>Fantasia</i> sobre “Der Freischutz” de Carl Maria von Weber	Paul Taffanel (1844-1908)
	13'
<i>Chant de linos</i>	André Jolivet (1905-1974)
	12'
Sonata <i>Xibalbá</i> Op. 6	Rodrigo Acevedo Traba (1992)
	19'

Concierto para flauta y orquesta en re menor

*Es con el alma con lo que hay que tocar,
y no como un ave bien vestido...*

C.P.E. Bach

Carl Philipp Emmanuel Bach

Carl Philipp Emanuel Bach nació en Weimar el 8 de marzo de 1714 y fue bautizado el mismo año con Georg Phillip Telemann (1681-1767) como uno de sus padrinos. Carl fue el segundo hijo del gran compositor Johann Sebastian Bach (1685-1750), estudió música bajo la tutoría de su padre en la *Tomasschule* de Leipzig y leyes en la universidad. Desde los quince años formó parte de las presentaciones musicales de su padre, mientras trabajaba como uno de sus copistas.

En 1731 se matriculó en la universidad de Leipzig donde, siguiendo el ejemplo de su abuelo, estudió leyes. Sin embargo, sus primeras composiciones datan de 1730. Para 1734, se había cambiado a la universidad de Frankfurt y comenzó a tener una carrera musical muy activa como instrumentista, compositor y profesor.

Trabajó como clavecinista para el rey de Prusia en 1738, y acompañó al Rey Federico II “El Grande” (1712-1786) en 1740, quien disfrutaba mucho de tocar la flauta y, se dice que lo hacía muy bien. Sin embargo, la primera mención sobre Bach en la corte prusiana aparece en 1741. La orquesta de la corte contaba con alrededor de 40 músicos y era una de las más grandes de Alemania. El Rey Federico II solía tocar en los conciertos. Él era flautista y había tomado clases con Johann Joachim Quantz (1697-1773) y clases de composición con uno de los pupilos de J. S. Bach, Johann Friedrich Agricola (1720-1774). El rey era un completo entusiasta de la música, sobre todo del estilo italiano de la época. Apoyó la vida musical en Alemania y gracias a él, hubo un tremendo desarrollo de la vida cultural entre 1740 y 1755. Como clavecinista de la corte, C.P.E. Bach alternaba durante un mes con otro clavecinista, lo cual le daba bastante tiempo libre para dar clases y componer, no obstante de todo este trabajo, no obtuvo reconocimiento en la corte como compositor. Los compositores favoritos del Rey eran Johann Adolph Hasse (1699-1783), los hermanos Carl Heinrich Graun (1704-1759) y Johann Gottlieb Graun (1703-1771), Quantz y Agricola. Durante este periodo, sus composiciones más importantes fueron sus sonatas para teclado, así como su “Ensayo sobre el verdadero arte de tocar el clavecín” (*Essay on the True Art*

of *Keyboard Playing, 1753-62*) que lo posicionó como el mejor pedagogo y teorista sobre el teclado de su época.⁵

Debido a ciertos problemas con algunos músicos de la corte, Bach se alejó de ese ambiente, y prefirió mezclarse un poco en los círculos de la música privada de Berlín. Poco después, Bach comenzó a componer *lieder*, de hecho, él es considerado parte de la primera escuela de *lied* en Berlín⁶. Esto lo acercó al líder de la crítica musical en Berlín: Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795). Bach trabajó con él, proporcionándole ejemplos musicales para sus tratados y escribió un ensayo sobre el doble contrapunto para uno de los libros de Marpurg. Durante este tiempo, Bach se hizo famoso en Alemania por sus publicaciones en casi todos los géneros musicales y sus obras para voz y orquesta.

En 1767, tras la muerte de Telemann, Bach fue su sucesor como director musical en Hamburgo, cuyas responsabilidades consistían en dar clases y ser el encargado de 200 presentaciones de música al año en cinco iglesias, así como las composiciones para las ocasiones cívicas. Durante esta época su producción musical se amplió a la música religiosa, sinfonías y conciertos, y se convirtió en la figura musical más importante de Hamburgo⁷.

Bach se mantuvo bastante activo hasta su muerte, a pesar de haber tenido muy mala salud desde el verano de 1788 hasta su muerte en el invierno de ese mismo año.

En su época, C.P.E. Bach fue el miembro más conocido de su familia, era ampliamente respetado por sus tratados y por su música.⁸ Entre sus contemporáneos, Bach era conocido por ser agradable, sociable y por tener facilidad para los juegos de palabras, además de tener la fama de ser alguien que no temía hacer críticas incluso a personas de mayor rango. Era bien sabido que él tenía una opinión muy baja respecto al estilo musical desarrollado por sus hermanos Johann Schobert (1735-1767) y Johann Christian (1735-1782)⁹.

Durante su tiempo como compositor, que duró alrededor de 60 años, Carl Philipp creó alrededor de 1000 obras diferentes, desde canciones hasta oratorios y desde danzas para teclado hasta sinfonías para orquesta.

⁵ Sadie, Stanley. *The Grove Concise Dictionary of Music*. (Londres: Macmillan Press Ltd, 1988),45. S. V. "C.P.E. Bach" [Traducción hecha por la autora de este trabajo].

⁶ Sadie. *The Grove Dictionary*. 389

⁷ Sadie. *The Grove Dictionary*. 391.

⁸ Sadie. *The Grove Dictionary*. 45.

⁹ Sadie. *The Grove Dictionary*. 391.

Contexto histórico

A principios del siglo XVIII, Europa afirma su superioridad sobre el resto del mundo. En 1715 muere Luis XIV, y a pesar de ello, el miedo de Europa de caer en una hegemonía francesa no desaparece.

Entre el renacimiento y el romanticismo se filtran dos siglos de música donde distinguimos dos periodos principales: en un principio el barroco comenzando en 1600 y finalizando con la muerte de J.S. Bach en 1750, y el clasicismo. Siendo dos estilos bastante diferentes, hubo una transición entre estos periodos. Ciertamente, los nombres de J. S. Bach, W. A. Mozart (1756-1791) y L. V. Beethoven (1770-1827) constituyen referencias bastante sólidas, pero fuera de estos íconos, solemos ignorar la música de ciertos compositores que, al sufrir la transición entre estos dos periodos, a su música se le designa de manera casi automática términos que no le corresponden completamente, términos como “Barroco”, “Preclásico” o “Clásico”.¹⁰ De acuerdo a Patier, es justamente en este periodo intermedio, entre el Barroco y el Clásico, donde se precisan los principios esenciales sobre los cuales se apoyará y sustentará la música hasta nuestra época: la tonalidad se desprende de los modos; se constituyen las Grandes Formas; la expresión personal, bajo las bases de la armonía, sustituye a la expresión colectiva;¹¹ los instrumentos antiguos desaparecen poco a poco para dar paso a los instrumentos modernos; y aparece la noción del Concierto como un evento público¹².

Dentro de estos dos siglos, C.P.E. Bach pertenece al final del barroco, y a un periodo entre 1750 y 1775, denominado como “periodo de transición” por el autor Dominique Patier, donde se produce una brusca aceleración de movimientos de ideas en todos los dominios: político, social, filosófico, estético, y en el lenguaje musical. Durante esta etapa de experimentación, aparece la crisis prerromántica: el *Sturm und Drang* (*Tormenta e Ímpetu*), que desemboca hacia el final, a una exaltación más calmada con Joseph Haydn (1732-1809) y Mozart, y más tarde, el joven Beethoven hará la síntesis de los elementos positivos del periodo precedente para dar paso al llamado “clasicismo vienés”.

¹⁰ Patier, Dominique, “Musique instrumentale baroque et classique” en *Histoire de la musique*, Coord. Beltrando-Patier, Marie-Claire. (Paris: Bordas, 1993), 346 [Traducción hecha por la autora de este trabajo].

¹¹ Patier. “Musique instrumentale baroque et classique”, 346.

¹² Patier. “Musique instrumentale baroque et classique”. 347.

Este “Periodo de transición” es difícil de estudiar en razón de su variedad, un estilo que desaparece – el barroco -, en yuxtaposición con otro que nace – el clásico -¹³. La música no es la única área afectada durante este tiempo de cambio. Un desorden político marca este periodo: las ideas de libertad, de independencia y de igualdad comienzan a imponerse en una atmósfera prerrevolucionaria. Los regímenes autoritarios, como el de Federico II de Prusia, son considerados abusivos. Por doquier el poder de la corona es desacreditado: Luis XV, al principio llamado el “bien amado”, se vuelve acreedor de críticas amargas respecto a su egoísmo y la corrupción de su reinado.

La sociedad evoluciona, la clase burguesa se enriquece por medio del comercio; culturalmente hablando, logran imponer sus gustos y promueven la difusión de los conciertos al público, siendo que antes, solían ser el privilegio de una élite. Paralelamente se revaloriza la idea de otra clase social: el pueblo. Se gesta la idea de equidad propuesta en la revolución francesa, se siente nacer la preocupación, el respeto hacia un grupo que la gente cultivada consideraba inexistente. Esta atención hacia el pueblo también favorecerá el regreso a los placeres simples. Libertad y Expresión constituyen las nuevas palabras claves en el lenguaje musical.

En el periodo barroco, el artista no buscaba afirmarse como individuo, sino integrarse a una sociedad para la cual cooperaba con el quehacer artístico que ésta le demandaba. Contrariamente, a mediados del siglo XVIII, esta noción de pertenencia a un grupo pierde importancia. Ya no interesa pertenecer a un estilo, sino realizar un aporte personal. De aquí en adelante todo parece permitido: de lo fantasioso a lo incoherente, era necesario ser original para ser comprendido. Es aquí donde desaparece el estilo Barroco gracias al estilo Galante y al *Sturm und Drang*.

El estilo galante

¹³ Patier. “Musique instrumentale baroque et classique”, 346.

Galante era una palabra muy utilizada en el siglo XVIII para referirse, a grandes rasgos, a la colección de tratados, actitudes y modales asociados con la nobleza.

El estilo galante fue utilizado sobre todo en Alemania y en Europa Central; sin embargo, tiene su origen en las *galanteries* de los clavecinistas franceses de principios del siglo XVIII. Se caracteriza por la utilización de divertimentos y por poseer una expresión un tanto amanerada. Agradece al escucha por su carencia de color dramático, su armonía ligera, su aspecto ceremonial, la forma en la que el contrapunto desaparece para dar paso a una línea melódica flexible y graciosa sostenida por un simple soporte armónico. Es un estilo sencillo, breve, tranquilizador. Muchos compositores cedieron ante el llamado de este estilo que era bastante apreciado por la burguesía y la nobleza. Dentro de esta corriente, Carl Philipp Emanuel Bach adopta un lenguaje muy personal que a veces sacrificaba la estética galante, que tiene como resultado en su repertorio obras que caben dentro del estilo galante y otras mejor ubicadas dentro de la corriente del *Sturm und Drang*, por ejemplo, en sus sinfonías para orquesta de cuerdas o en la sonata en *Do mayor* para viola da gamba, donde las síncopas o la vivacidad de la línea tienen lo “picante” característico del galante, pero un poco ablandado por la redondez de los tresillos y la gracia de las apoyaturas¹⁴, un poco opuesto al concierto a analizar en este trabajo, el concierto para flauta en *Re menor*, con un carácter mucho más impetuoso, violento y dramático, lo cual lo ubica en el estilo del *Sturm und Drang*.

C.P.E. Bach, renunciante a ser un traductor de sentimientos estereotipados, se introducía él mismo en escena regalando con espontaneidad sus emociones. Según Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791), un crítico de la época, sus obras no son más “la traducción caricaturesca de una tontería sentimental, sino la efusión de un corazón”.¹⁵ Un mensaje así de personal requería de sus propias reglas, sus acentos, sus respiraciones, sus vacilaciones.

Es ciertamente en la música para teclado donde se revela mejor el carácter del compositor. Su uso de figuras rápidas y pasajes llenos de cadencias caprichosas en el tiempo plasmaron la ardiente personalidad de su espíritu.

La crisis del *Sturm und Drang* (*Tormenta e Ímpetu*)

¹⁴ Patier, “Musique instrumentale baroque et classique”. 347.

¹⁵ Patier. “Musique instrumentale baroque et classique”, 348.

El periodo de transición se logra dentro de una especie de exaltación que afectó todas las formas de expresión artística, particularmente en los países germánicos. El nombre del movimiento proviene de una obra de teatro escrita en 1776 por Friederich Maximilian Von Klinger (1752-1831). “Tormenta e Ímpetu”: La tempestad se representa en las ideas nuevas de libertad, igualdad, rechazo de la autoridad, reivindicación del derecho a la originalidad; el impulso es designado a estos latidos del corazón que son la raíz de toda creación.

Ya desde finales del barroco, la música no es más un entretenimiento, sino un movimiento del alma que encuentra su mejor manera de expresarse a través del juego instrumental. Cada compositor se forja un lenguaje personal para traducir este desorden de pasiones. Todos tienen en común la preocupación de poner el placer en el primer plano de la expresión. Sin embargo, ciertas constantes se dibujan en las técnicas empleadas como la adopción de una línea melódica formada “como por palabras”, el gusto por una dinámica muy contrastada, la elección de tonalidades oscuras, generalmente cargadas con bemoles, y la utilización del silencio con fines expresivos¹⁶.

Dentro del *Sturm und Drang*, C.P.E. Bach aparece como el más grande maestro de su época. Su concierto para flauta y orquesta en *re menor*, ciertamente muestra abundantes elementos característicos del movimiento. Varios grandes flautistas han hablado de este concierto como la representación más clara y gráfica del *Sturm und Drang*. Dentro de él aparecen repetidamente los silencios como un recurso expresivo, las séptimas disminuidas, el carácter tempestuoso del tercer movimiento, la expresividad del segundo y el impulso del primero. En el próximo capítulo ejemplificaré más claramente todas estas características.

Análisis musical

Los tres movimientos del concierto están escritos con una estructura de *ritornello*, ya que comienza con la presentación del tema por parte de la orquesta y luego intervenciones por parte del solista con el tema, elaboraciones y comentarios sobre éste. Después de cada intervención del solista, la orquesta vuelve a presentar el tema, generalmente en tonalidades vecinas y una última vez como reexposición en la tónica. El tema del primer movimiento se compone por un arpeggio en

¹⁶ Patier. “Musique instrumentale baroque et classique”. 347.

re menor ascendente en posición fundamental y la repetición de la nota *Re*, luego la repetición de esta fórmula y posteriormente un descenso bastante melódico, ya que se hace con notas largas y legato. Sin embargo, la célula más importante del tema es ese arpeggio ascendente, que además da la impresión de un gran impulso, el *Drang*

Tema principal en *re menor*:



Extracto de la primera frase de la flauta.
Las cuatro primeras notas forman el arpeggio ascendente sobre el que se construye todo el movimiento.

La célula será presentada con comentarios y elaboraciones durante todo el primer movimiento, siendo esto lo que le dará cohesión al movimiento.

En el compás 28 de la introducción aparece un pequeño puente en *Mi bemol*, lo que da una sensación muy inestable debido a que aparece en primera inversión y que es un acorde ajeno a la tonalidad, esto va a desembocar en una segunda célula que es contrastante a la primera, ya que se mueve por grados conjuntos alrededor de una sola nota, además de que no establece una tonalidad, sino que hace inflexiones continuamente. Esta segunda célula también hará apariciones durante todo el movimiento y será presentada en modo pregunta respuesta contra la primera célula.

Tema de la segunda célula:



Extracto de la reducción para piano.

El sistema superior corresponde a la segunda célula interpretada por los violines y en el inferior se lee el arpeggio del primer tema por los violoncellos y contrabajos.

Finalmente, la intervención de la orquesta terminará con una pequeña coda. El modelo de esta introducción lo llamaré A, ya que es un modelo que será conservado durante todas las intervenciones de la orquesta. Por lo tanto, el primer movimiento tiene una estructura así:

Exposición : A A(solo)

Desarrollo: A1 B(s) C(s) A2 B1(s)

Reexposición: A C1(s) A

El subíndice (solo) o (s) indica las intervenciones del solista. La primera intervención del solista es una fórmula casi igual a la de la orquesta y en la misma tonalidad. A1 es en el tono del relativo mayor: *Fa mayor*. B esta compuesto con el arpeggio ascendente de A pero desarrollado de manera distinta y en el tono del relativo mayor, por esto se le asigna otra letra. C es un pasaje con una fórmula distinta y muy modulante, que resuelve en el tema de la segunda célula y finaliza con una pequeña coda para regresar a A2, que en esta ocasión se presenta en la tonalidad de la dominante: *la menor*. Posteriormente vuelve a aparecer B1 pero esta vez en la tonalidad de *la menor* pasando otra vez por el tema de la segunda célula y desarrolla un poco para llegar a la tónica de nuevo y dar paso a la sección de la re exposición. En ella A es muy corta, la aparición de C1 es súbita y sorpresiva. Nuevamente C1 es un tema modulante que nos lleva a una reaparición de A tal cual como apareció la primera vez.

El segundo movimiento se encuentra escrito en la tonalidad del relativo mayor (*Re*) y a diferencia de los otros dos movimientos, éste se caracteriza por un tema dulce, cantabile y lírico, con

intervalos muy grandes que le dan mucho dramatismo. Es interesante notar que, al igual que el tema del primer movimiento, el tema del segundo está construido sobre un arpeggio ascendente que, en lugar de insistir en las notas agudas como en el primer movimiento, rápidamente relaja descendiendo con un intervalo de séptima mayor, dando la impresión de la exhalación de un suspiro, debido a que pasa de una armonía disonante a una consonante.

Tema principal de la flauta, Segundo movimiento:



Extracto de la primera frase del segundo movimiento, parte de flauta.

En el primer compás se lee el arpeggio ascendente y posteriormente la séptima mayor descendente que da la impresión de un suspiro.

El segundo tema es muy dramático, ya que contiene apoyaturas largas que resuelven en un acorde de séptima de dominante e intervalos grandes también, lo que le da ese dramatismo.

Segundo tema:



Extracto de la parte para flauta. Éste comienza con una anacrusa al compás 31.

Como era la costumbre de la época, y como se habrá de presentar también en el movimiento faltante, este segundo movimiento se compone a modo de pregunta-respuesta y con grandes bloques de *tutti* y otros para el solista. Cabe destacar que este movimiento es el único con una *cadenza* que, al igual que otras obras de la época, estas *cadenze* eran improvisadas al momento y no solían ser muy largas. El movimiento finaliza con una intervención muy pequeña por parte de la orquesta basada en el segundo tema.

El concierto tiene un cierre espectacular con el tercer movimiento, que es de un carácter bastante virtuoso, tempestuoso y dramático, el *Sturm*. Aunque en estructura es muy similar al primer movimiento, por primera vez en todo el concierto, el principio del tema principal del movimiento no es el mismo en la orquesta y en la flauta. La orquesta comienza con un arpeggio quebrado y descendente sobre la tónica, *Re menor*, mientras que la flauta comienza en el agudo y desciende por una escala diatónica. Así como en los movimientos anteriores, el concierto se lleva a cabo en forma de pregunta y respuesta.

Tema de la orquesta, tercer movimiento:



Primeros tres compases del tercer movimiento, extracto de la parte de los violines.

Para la orquesta, la célula más importante de este movimiento es el arpeggio descendente con notas repetidas que se lee en el primer compás.

Tema de la flauta, tercer movimiento:



Primera frase de la flauta del tercer movimiento.

Al comparar los dos extractos se observa la diferencia entre los dos temas, éste se compone de una nota tenida y una escala diatónica descendente.

La Flauta en la época

Durante la última parte del siglo XVIII se realizaron diversos cambios en el uso y la construcción de todos los instrumentos y un número de circunstancias tanto musicales como sociales contribuyeron a que estos cambios se llevaran a cabo. A mediados del siglo, por medio de un grupo de compositores de la escuela de Mannheim y una excelente orquesta, comenzaron a alejarse y romper los esquemas de la música barroca, desembocando en un estilo más libre y ligero, apuntando siempre a la expresividad y el ascenso y descenso en los rangos dinámicos y melódicos. Al escuchar sobre esto, los compositores de la época comenzaron a interesarse en el *crescendo* y el *diminuendo* como un recurso expresivo, lo que conllevó a la desaparición de los instrumentos incapaces de hacer eso.¹⁷

Sociológicamente hablando, aunque la orquesta de Mannheim era una orquesta de cámara, las ideas de igualdad de la época trataron de destruir la idea de que los conciertos debían ser reservados a la nobleza y a la gente de la corte. La era de los conciertos para un amplio y numeroso público había comenzado, y no mucho tiempo después, se comenzaron a construir grandes salas de conciertos. Todo esto conllevó a orquestas más grandes, por una parte, debido al tamaño de la sala, era requerida una sonoridad más grande, y por otra porque se introdujeron más instrumentos de viento a las orquestas¹⁸.

La tercera gran influencia en los cambios de los instrumentos fue la tecnológica, con la revolución industrial en el siglo XVIII¹⁹.

Uno de los grandes inconvenientes de la flauta transversa de la época era que al soplar más, la afinación se veía gravemente afectada, pero a diferencia de la flauta de pico, en el traveso había formas de compensarlo de tal manera que no se desafinara, por ejemplo: abriendo o cerrando la embocadura y cerrando a medias ciertos agujeros del instrumento. El uso de estas técnicas significaba que el traveso podía cumplir las demandas que le hacía la nueva música²⁰.

Durante este periodo comienza la introducción de llaves para cubrir orificios extra. Para este entonces, la flauta ya tenía un llave extra que tapaba un orificio para obtener una nota medio

¹⁷ Patier. "Musique instrumentale baroque et classique". 351.

¹⁸ Patier. "Musique instrumentale baroque et classique". 352.

¹⁹ Patier. "Musique instrumentale baroque et classique". 346.

²⁰ Miller, Carol B. "A Flute Historical Timeline." A Flute Historical Timeline. 2002. Consultado el 20 de Noviembre, 2015. <http://www.mostlywind.co.uk/flutetym.html>.

tono más grave, pero conforme las notas cromáticas fueron adquiriendo importancia en las obras, era indispensable que todas las notas tuvieran el mismo volumen, ya que antes, ciertas notas se percibían más débiles. El resultado fue que más llaves fueran añadidas al instrumento: una para el *Fa* natural (dedo anular derecho), para el *Sol sostenido* (dedo meñique izquierdo) y para el *Si bemol* (pulgares izquierdo). Éstas, junto con la ya existente llave de *Re sostenido* (dedo meñique derecho), dieron paso a la flauta de cuatro llaves, que se convirtió en la flauta estándar de principios de la segunda mitad del siglo XVIII²¹.

Poco después, se amplió la extensión de la flauta, llegando a un *Do* en vez de un *Re* y durante la última parte del siglo, dos llaves más fueron añadidas. Una fue la del *Do* natural del registro medio, y la otra una llave larga de *Fa sostenido*, de modo que esta nota pudiera ser reproducida con el dedo anular derecho o con el dedo meñique izquierdo. Finalmente se llegó a la flauta de ocho llaves, que se convirtió en el instrumento de uso común durante finales de siglo.

Fantasia sobre “Der Freischütz” de Carl Maria von Weber

²¹ Sadie, Stanley. *The Grove Concise Dictionary of Music*. (Londres: Macmillan Press Ltd, 1988) 40. S.v. Flute. [Traducción hecha por la autora de este trabajo]

Mientras que el barroco se dedicó a crear nuevas formas, forjar una herencia, construir los cimientos de un lenguaje que eventualmente desembocaría en una profundización sobre lo tonal. El romanticismo se convirtió en una corriente que aspiraba a la vida y al amor sobre la muerte. La noción de la especie, del colectivo, se pierde con la aspiración de que el hombre sea comprendido, de que sea capaz de encontrarse a sí mismo.

Durante el siglo XIX, la música instrumental estaba en pleno desarrollo. Paralelamente, la música vocal nunca desapareció, sino que creció con el *lied*, la *romance* o el *melodie*. Era una época en la que el arte musical estaba en ascenso. Cualquier vienés que se consideraba “respetable” debía conocer más sobre música que sobre política²². Durante esta época, gracias a los editores de música, el repertorio instrumental creció enormemente.

Una de las influencias más sobresalientes para el desarrollo de la música instrumental, fue la música vocal. Se puede decir, sin exagerar, que la música instrumental encuentra, a través de la palabra, uno de sus recursos más importantes, incluso 300 años después de la época fecunda de las primeras transcripciones de canciones para laúd o teclado. Incontables Fantasías y Variaciones sobre los motivos de las óperas más célebres fueron creadas. El romanticismo exaltaba la originalidad y la individualidad para justificar las ornamentaciones e improvisaciones sobre los temas ya existentes. Estas tendencias individualistas contribuyeron al advenimiento del reinado del virtuosismo.

Sobre la ópera *Der Freischütz* (*El cazador furtivo*)

Escrita por Carl Maria Von Weber (1786-1826) y estrenada en Berlín el 18 de junio de 1821, es considerada la primera ópera romántica alemana. Fue bastante exitosa, tuvo 50 presentaciones en los primeros 18 meses y, para 1830, ya había sido presentada en nueve idiomas diferentes.

²² Daniele Pistone. “L’art instrumental au XIXème siècle”, en *Histoire de la Musique*, Coord. Beltrando-Patier, Marie-Claire. (Paris: Bordas, 1993) 455. [Traducción hecha por la autora de este trabajo].

El libreto de la ópera fue escrito por Johann Friederich Kind (1768-1848) y está basado en una historia de Johann August Apel (1771-1816) y Friederich Laun (1770-1849). Es un cuento sobre un joven guardabosques que se encuentra en duelo con el diablo al intentar ganar en una competencia de tiro para así obtener la mano de una chica en matrimonio.

Los hechos apuntan a que el romanticismo aparece primero en la literatura y luego en la música. Nace de la sensibilidad que había dejado ya en Alemania el *Sturm und Drang*, se apoya en la poesía popular, que retoma viejos temas que habían sido descartados por el clasicismo: la naturaleza, el instinto y lo sobrenatural.²³ Otra raíz del romanticismo es el misticismo, que ya estaba presente en el siglo XVIII con las numerosas sectas y sociedades secretas: los francomasones, los iluminados de Babarí, los rosacruces y los teósofos. Estados del alma, estados místicos, religiosidad y sentimientos se mezclan en la poesía de los escritores de la época. Escritores como Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829), Novalis, cuyo nombre real era Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg (1772-1802), Johann Ludwig Tieck (1773-1853), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), entre otros. La ópera *Der Freischütz* es una clara representación de todos los elementos característicos del romanticismo, además de contener temas melódicos de tal complejidad y belleza que inspiraron a Paul Taffanel a hacer una *Fantasia* al respecto²⁴.

Paul Taffanel y la escuela de flauta francesa

Paul Taffanel (1844-1908) es considerado el fundador de la escuela francesa; escuela que dominó el mundo de la flauta a mediados de siglo XX en Europa y América. Estudió en el Conservatorio de París con Louis Dorus (1812-1896), uno de los primeros tres franceses virtuosos de la Flauta Boehm, quien lo introdujo a la misma. Después de graduarse en 1860, durante los siguientes 30 años tuvo una brillante carrera como solista, músico y pedagogo. Además de ser reconocido como parte del grupo de músicos franceses que se estaban esforzando en desarrollar un estilo nacionalista.

²³ Beltrando-Patier, "Le Romantisme", en *Histoire de la musique*, Coord. Beltrando-Patier, Marie-Claire. (Paris: Larousse, 2002) 642 [Traducción hecha por la autora de este trabajo].

²⁴ Blakeman, Edward. *Taffanel: Génie de la flûte*. (Paris: Éditions Actuelité Freudienne, 2008). 90. [Traducción hecha por la autora de este trabajo]

Cuando Taffanel se convirtió en profesor de Flauta en el conservatorio en el año de 1893, se dedicó a revisar los métodos, el repertorio y a crear libros de historia sobre la flauta y métodos de ejecución instrumental.

La Flauta Boehm fue presentada al público en 1847; durante ese año fue introducida a Europa y fue adoptándose de manera gradual y popularizándose bastante rápido. Haber pasado de una flauta de madera con problemas de afinación y una sonoridad pequeña, de cuerpo cónico inverso, ocho agujeros y algunas llaves, a una flauta cónica de aleaciones de metal o plata, con trece agujeros que se tapan gracias a la acción conjunta de nueve dedos y varias llaves, causó una gran revolución entre los flautistas de la época.²⁵

La Flauta transversa adquirió las capacidades de ser virtuosa, brillante, afinada y con un sonido mucho más amplio. Para mostrar y explotar estas cualidades al máximo, varios flautistas como Paul Taffanel, Philippe Gaubert (1879-1941) y Marcel Moyse (1889-1984), entre otros, se dedicaron a componer obras de gran virtuosismo. El principal compositor para su nueva flauta fue precisamente Boehm.

Las Fantasías para flauta de Taffanel

*Una gran fantasía para flauta sobre Mignon por Taffanel
con bromas, notas repetidas, grandes arpeggios, escalas y luego,
para mí, escalas en octavas de un extremo del piano al otro,
trinos en las dos manos junto con acordes, escalas cromáticas, etc.*

¡todo junto es un éxito rotundo!

Vincent d'Indy,

Carta a Marie d'Indy (2 de junio 1874)

La obra a la que se refiere Vincent d'Indy (1851-1931) fue publicada el mismo año por la editorial Heugel bajo el título *Gran Fantasía sobre Mignon*, Ópera de Ambroise Thomas, con una dedicación a “Mi maestro y amigo Louis Dorus”. La revista *Revue et gazette musicale* reportó que

²⁵ Sadie, Stanley. *The Grove Dictionary*.40.

“el flautista Taffanel tocó con su talento habitual una transcripción de *Mignon*”. Su *Fantasía Mignon* fijó la forma general y el estilo de cuatro fantasías que le siguieron: sobre *Freischütz* de Weber (1876), sobre las *Indias galantes* de Rameau (1877), sobre *Jean de Nivelle* de Delibes (1881) y sobre *Françoise de Rimini* de Thomas (1884). Una introducción establece el ambiente musical y ofrece a la flauta una pequeña *cadenza*. Seguido de una serie de temas de la ópera, cada uno con variaciones.

Ser flautista y compositor era una cosa común en el siglo XIX. Antes de Taffanel, la flauta estaba marginada como un instrumento solista poco serio, al punto de que los instrumentistas sentían que tenían que ser ellos mismos los que compusieran para este instrumento ya que, si no lo hacían ellos, nadie más lo haría.²⁶ Pero, ¿qué diferenciaba a Taffanel de los demás flautistas-compositores? Taffanel tenía una formación de compositor que hacía su trabajo diferente. Mientras que otros compositores simplemente buscaban una manera de introducir su virtuosismo acrobático en un tema, Taffanel profundizaba sobre el texto, se empapaba de toda la información posible, es decir, él componía a fondo.²⁷

Su *Fantasía Der Freischütz* es la perfecta ilustración de esto, es sin duda el más bello ejemplo del género de los intérpretes-compositores. Taffanel estudió el mundo emocional de Weber. Él seleccionó extractos de la ópera y de cada uno de los tres actos de la ópera, sobre todo las arias importantes de *Ágatha*, de *Max* y de *Ännchen*. Bien que las variaciones son bastante exigentes para el intérprete, parecen surgir orgánicamente del interior de las melodías. El tratamiento de las arias de *Ágatha* del acto II está repleto de un ambiente completamente particular, y más allá de eso, Taffanel le da el solo original de la flauta al piano y el acompañamiento con un discreto contrapunto a la flauta²⁸.

Desde cierto punto de vista, las *Fantasías* de Taffanel pueden parecer contradictorias a la idea de que él trataba de alejar la flauta de la superficialidad, pero este tipo de obras tenían mucho éxito con el público. Lo que Taffanel logró con sus *Fantasías* fue demostrar que, con una buena estructura, con una verdadera relación entre los dos instrumentos, más allá que de acordes y

²⁶ Blakeman, Edward. *Taffanel, génie de la flûte*. (Trad. Christophe Lanter) (Paris: Éditions Actuelité Freudienne, 2008) 91 [Traducción hecha por la autora de este trabajo].

²⁷ Blakeman. *Taffanel*. 91.

²⁸ Blakeman. *Taffanel*. 93.

arpeggios que funcionan como un simple acompañamiento, y una utilización musical del virtuosismo, se podía crear un mensaje con bastante calidad²⁹.

Análisis musical

La fantasía sobre *Freischütz* podría ser la pieza mejor lograda de Paul Taffanel.³⁰ Lejos de ser un catálogo sobre temas de ópera y variaciones, la fantasía se construye sobre cuatro arias: para la introducción el Aria de Max en el Acto I, *Durch die Wälder, durch die Auen* (Por el bosque, Por los pastizales) donde Max canta sobre su tristeza por haber perdido un concurso de caza y las cosas que ha perdido en su vida; *Leise, leise fromme weise* (silencioso, silencioso piedoso camino) de Ágatha en el acto II, escena en la cual Ágatha le pide a dios ayuda para ella y su amado Max, luego lo ve y expresa alegría. Este es el primer tema usado para variación; posteriormente el aria con Max, Ágatha, Ottokar, Eremit, Kuno y Ännchen con un solo de cello en el final del acto III, donde cantan agradeciendo; y finalmente, la arieta de Ännchen *Kommt ein schlanker Bursch gegangen* (cuando un delgado joven pasa) del acto III, donde Ännchen canta sobre sus habilidades para conquistar hombres. De esta última, Taffanel toma sólo el tema del oboe.

La introducción se lleva a cabo en la tonalidad de *sol menor*. Taffanel hace la misma introducción que la orquesta en la versión de el aria y luego la flauta presenta el tema de la voz con apoyaturas en la octava de abajo. La indicación para la flauta dice *recitativo* puesto que en ese momento el piano sólo lleva trémolos en un acorde de séptima disminuido. Posteriormente la flauta tiene una *cadenza*. La misma fórmula se repite pero un tono arriba y con una *cadenza* diferente en la flauta. A partir del compás 18, mientras el piano continúa con los trémolos, la flauta hace la melodía en el registro agudo y con las mismas apoyaturas presentadas al inicio.

Una vez finalizada la introducción, comienza el primer tema, el tema de Ágatha.

Primer tema, tema de Ágatha:

²⁹ Blakeman. *Taffanel*. 91.

³⁰ Philippe Bernold, "Contraportada", en *Fantaisie sur le Freischütz, Opéra de C.M. von Weber pour flûte et piano*, editado por Philippe Bernold. (Paris: Gerard Billaudot, 2004).

Extracto de la parte para flauta. Sobre este tema, que está en *Re Mayor*, Taffanel construirá las elaboraciones de esta sección.

Esta sección se encuentra en *Re mayor* y se divide en dos partes: la primera que presenta el tema en el registro grave de la flauta con una dinámica *piano*, y la segunda que, más que una variación, a mí me parece una elaboración sobre el tema, ya que a veces maneja la misma armonía de la melodía, pero las notas del tema no se presentan tan claramente.

Posterior a esta sección, aparece un tema muy lírico y modulante, un tema para este puente de transición al siguiente tema con variación y finaliza con una pequeña *cadenza* que nos lleva al tema que es usado en el final del último acto de la ópera.

En la ópera, este segundo tema es alegre, se canta tranquilamente en una dinámica *mezzoforte* y con los personajes más importantes juntos. En cambio, en la *Fantasia* de Taffanel, este tema se toca *piano*, en el registro grave de la flauta y con un acompañamiento muy suave del piano.

Segundo tema, tema del final del tercer acto de la ópera:

Extracto de la parte de la flauta.

Sobre este tema, sí se hacen variaciones claras posteriormente.

Este tema está presentado en *Sol Mayor*.

Al finalizar la presentación del tema, la flauta desarrolla una pequeña *cadenza* muy parecida a la anterior y comienza la variación. La primera sección tiene el tema presentado por la flauta y por el piano. El piano lo hace con acordes y llevando la melodía en la nota superior. La flauta, por su lado, desarrolla una doble melodía, ya que, mientras hace las notas del tema, también hace un acompañamiento para ella, por lo tanto a veces da la impresión de que son dos flautas. Durante una primera parte, la flauta hace esto con figuras en subdivisión ternaria, posteriormente en binaria, siendo más rápido el movimiento.

La siguiente sección es presentada con una introducción del piano que comienza en *Re mayor* y finaliza en *Sol mayor* que es la tonalidad del siguiente tema. Como las veces anteriores, el tema se presenta en la dinámica *piano*, pero ahora con un carácter más brillante que se hace más evidente gracias al tempo (indicación *meno vivo*) y el acompañamiento del piano, además de las articulaciones y *staccati* que hacen la flauta y el piano, lo que hace que se perciba un tema jovial y alegre.

Tercer y último tema, tema de Ännchen:



Extracto de la parte de la flauta.

Éste es el último tema de la *Fantasia* y llevará a la coda.

Taffanel hace un elaborado desarrollo sobre este tema, con un carácter muy operístico, ya que le da a la flauta muchos momentos donde tocar libremente, tanto en el aspecto lírico como en el virtuoso. Finalmente, con un *accelerando* de la flauta, se llega a una *coda* bastante corta que finaliza con varios acordes del piano en la tónica, el último con una *fermata*, cerrando de manera majestuosa.

Final:

Extracto del score, últimos cuatro compases.

La obra finaliza en *Sol Mayor*.

Chant de linos

Ya con una flauta moderna, el lenguaje romántico-virtuoso fue explotado hasta el cansancio, por lo tanto llega un nuevo lenguaje.

La música de principios del siglo XX es tan compleja como lo era la historia en ese momento. Beltrando-Patier sitúa el origen de todo, justo al final de la primera guerra mundial (1914-1918). Después de la pesadilla que se vivió durante esos años sombríos, siguió un periodo de euforia, a partir del cual todo parecía permitido. Pero lejos de desembarcar en el paraíso deseado, esta liberación no trajo más que aburrimiento e incoherencias.³¹ Musicalmente hablando, se llega a un momento donde los intérpretes adquieren un respeto excesivo a la voluntad de los compositores, a “tocar estrictamente lo que está escrito”.

La segunda guerra mundial (1939-1945) traerá consigo la ruptura definitiva. Un punto real del cual ya no hay vuelta atrás, la guerra consagró una nueva concepción del arte.

El *Chant de linos* emergió de una época sin descanso en Francia durante el último año de la Segunda Guerra Mundial³², por lo tanto, era un trabajo que respondía a este cambio de ideales y estéticas.

André Jolivet

Proveniente de una familia de artistas, su padre pintor y su madre pianista. André Jolivet (1905-1974) fue impulsado a seguir una carrera en la enseñanza y por lo que hizo sus estudios en la Escuela Normal de Maestros de Auteil (1921-1924), a pesar de haber mostrado un gran talento musical desde temprana edad.

Habiendo crecido en Francia, tuvo el privilegio de presenciar varios conciertos de los compositores mas importantes de la época, personajes como Claude Debussy (1862-1918), Paul

³¹ Serge Gut en “La musique moderne de 1900-1945” en *Histoire de la Musique*. Coord. Beltrando-Patier, Marie-Claire. (Paris: Bordas 1998) 547.

³² Gut. “La musique moderne”. 549.

Dukas (1865-1935) y Maurice Ravel (1875-1937) con sus conciertos en el *Pasdeloup* en 1919. Posteriormente, en 1927 Jolivet tuvo su primer acercamiento a la música atonal con la presentación en la Sala Pleyel en París de *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg (1874-1951). Un poco más tarde en 1929, Jolivet escuchó *Amériques* de Edgar Varèse (1883-1965), quién lo aceptó como su único estudiante europeo. El impacto de Varèse en Jolivet es evidente mediante la experimentación con las masas sonoras, la acústica, la orquestación y la atonalidad mediante métodos no seriales.³³

Las primeras composiciones importantes de Jolivet datan a partir de 1930, pero a partir de 1935 con su obra para piano *Mana*, comienza el llamado periodo “mágico” de Jolivet con obras como las *Cinco encantaciones* para flauta sola (1936) y las *Cinco danzas rituales* (1939). En estas obras encontramos ritmos sincopados, flexibles, frases atonales, notas repetidas, entre otros elementos. Por medio de su enfoque en el ritual, la encantación y las prácticas iniciáticas, Jolivet encuentra inspiración de las tradiciones africanas y de medio oriente.

En 1935 Jolivet, Olivier Messiaen (1908-1992) y Jean Yves Daniel-Lesur (1908-2002) fundaron *La Spirale*, una sociedad de música de cámara vanguardista. Luego con Yves Baudrier (1906-1988) conformaron el grupo llamado *La jeune France*, ofreciendo su primer concierto el 3 de junio de 1936. Ellos cuatro después fueron conocidos como los “pequeños cuatro hermanos espirituales” ya que promovían los valores espirituales y las cualidades humanas en un mundo “mecánico e impersonal”. Rechazaban el neo-clasicismo de Igor Stravinsky (1882-1971), a Erik Satie (1866-1925), a “Los Seis” (Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963) y Germaine Tailleferre (1892-1963)) y los experimentos de Europa Central.³⁴ Como muchos de los músicos que vivieron durante la Segunda Guerra Mundial, tuvieron varias obras en respuesta a lo que sucedía. Ejemplos de Jolivet son su *Misa para el día de la paz* (1940) y *Tres quejas de soldado* (1940). Durante esta época simplificó su estilo, abandonando la atonalidad en favor del lirismo y esforzándose por una música para la “evasión y la relajación”.³⁵

En 1946 Jolivet escribió un artículo en la revista *Contrepoints* titulado “Magia experimental”, en el cual reafirmaba sus objetivos musicales, incluyendo su deseo de redescubrir el “antiguo significado original” de la música.

³³ Sadie, Stanley. *The Grove Concise Dictionary of Music*. (Londres: Macmillan Press Ltd, 1988) 174. S. V. “André Jolivet” [Traducción hecha por la autora de este trabajo].

³⁴ Sadie. *The Grove Dictionary*. 175.

³⁵ Sadie. *The Grove Dictionary*. 175.

Jolivet encontraba que la tradición musical romántica era insatisfactoria, por eso la necesidad de encontrar inspiración en formas simples, antiguas, para eventualmente “devolver a la música su función mágica, encantadora, así como el doctor intenta devolverle la vida a alguien muerto, hacer música que lance un hechizo.”³⁶

Jolivet era un sin duda un hombre de fe, pero no de religión.³⁷ Jolivet fue criado católico y, aunque no era tan devoto como su amigo Messiaen, juntos reflexionaban sobre los métodos que usaban los no-conformistas para encontrar la esencia existencial del ser humano y su esperanza por conectar con un estado de superioridad del alma. La idea de la música como una “Fuerza cósmica” le dio a Jolivet la inspiración para encontrar las formas mas “primitivas” de religión, así como formas mágicas de rituales antiguos.³⁸

La historia del *Chant de linos*

El *Chant de Linos* para flauta y piano fue escrito en 1944 como la pieza para obtener el diploma en el Conservatorio superior de París, fue dedicada al profesor más importante del establecimiento: Gaston Crunelle (1898-1990). Jean Pierre Rampal (1922-2000), quien era alumno de Crunelle en ese tiempo, estrenó la pieza y obtuvo el primer lugar del concurso final. Posteriormente, en 1945, se hizo una versión para flauta, violín, viola, cello y arpa, pero debido a su accesibilidad, la versión para flauta y piano suele ser la más tocada.

En la obra de Jolivet se reflejan mucho sus experiencias de vida, por ejemplo, tras su primer viaje al norte de África: Algeria y Marruecos en 1933, Jolivet escuchó a los habitantes tocar flautas tradicionales. El estilo experimental y su carácter improvisatorio lo influenció a escribir las *Cinco Encantaciones para flauta sola* en 1936. ³⁹

³⁶ "André Jolivet." Boosey & Hawkes Composers, Classical Music and Jazz Repertoire. Consultado el 3 de abril de 2016. http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?site-lang=en. [Traducción hecha por la autora de este trabajo].

³⁷ Jolivet-Erlh, Christine. "André Jolivet, Compositeur (1905 / 1974). Consultado el 4 de Noviembre, 2015. <http://www.jolivet.asso.fr/> [Traducción hecha por la autora de este trabajo].

³⁸ Badcock, Abby, *André Jolivet's Chant de Linos: Spiritual Dimensions and Performance Perspectives*. Tesis de Maestría, Universidad de Tasmania, 2007. 16. Consultado el 20 de diciembre del 2015. http://eprints.utas.edu.au/22446/10/whole_badcock_thesis_ex_pub_mat.pdf [Traducción hecha por la autora de este trabajo].

³⁹ Badcock. *André Jolivet's Chant de Linos*. 20.

Es importante mencionar que Jolivet tenía una preferencia por la flauta, por lo cual escribió varias obras de gran importancia para el instrumento. Jolivet pensaba que la flauta llenaba sus notas con aquello que yace dentro de nosotros que es corporal y cósmico al mismo tiempo. Gut sugiere que el *Chant de Linos* emerge de una tradición francesa de varios trabajos para flauta inspirados en los mitos griegos, como *Syrinx* de Claude Debussy (1862-1918) y los *Tocadores de Flautas* de Albert Roussel (1869-1937)⁴⁰.

Al principio de la partitura se lee: “El canto de Linos era, en la antigua Grecia, una especie de lamento, un lamento fúnebre, un quejido intercalado de gritos y danzas”⁴¹, lo cual deja muy en claro la intención mágica y encantadora de la obra.

Si intentamos llegar al origen de *Lino* encontramos que proviene de un grito de lamentación hacia Dios, que dice *ailenu* que en semítico significa “Ay Dios mío”. En lengua egipcia, la misma plegaria, se iniciaba de una manera similar: “Oh Dios, regresa a nosotros” (*ma-n-hra*). Invoca al Dios fallecido para que resucite y cumpla el ciclo de la vida una vez más. El vocativo *ailenu* fue adoptado en lengua griega bajo la voz *ailinos* lo que desembocó en “Ay, Lino”. El *Lino* terminó siendo un cántico triste, un treno o lamento fúnebre, que se entonaría para conmemorar, un canto con carácter de ritual⁴².

El *Chant de Linos* pertenece a una corriente artística que estaba haciendo bastante ruido en Francia en ese momento, una corriente que se le conoce como *Neoclasicismo*. Mientras el clasicismo enfocaba su atención en regresar a los Clásicos (Cultura griega y romana en su apogeo, dígase 1200 a.C.), el neoclasicismo iba más allá, abarcando también las raíces asiáticas y africanas. Ejemplos de esta nueva ideología son Edgar Varèse (1883-1965) con su obra *Ionisation*, Messiaen con algunas influencias hindús en piezas como *Poèmes pour mi*, *Canteyodjaya* o *El Libro del órgano*, o Wassily Kandinsky (1886-1944) en su libro *Sobre lo espiritual en el arte* donde habla sobre “esta atracción hacia lo primitivo que vivimos momentáneamente”⁴³ y, a pesar de hacerlo con reservas, expresa que podría servir como un modelo, una referencia “capaz de provocar las variaciones más sutiles del alma”.⁴⁴

⁴⁰ Gut. “Musique moderne”. 523.

⁴¹ Jolivet, André. *Chant de linos pour flûte et piano*. (Paris: Ediciones musicales Alphonse Leduc, 1946)

⁴² Badcock, André *Jolivet's Chant de Linos*. 14.

⁴³ Kandinsky, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. (España: Editorial Paidós, 2005)

⁴⁴ Sabatier, François. *Miroirs de la Musique*. (Francia: Librairie Arthème Fayard, 1995) 576 [Traducción hecha por la autora de este trabajo].

Hay que, también, tomar en cuenta la influencia de la segunda guerra mundial en la composición de esta obra. Fue escrita en 1944 y personalmente, me pregunto si la violencia y el dramatismo de los temas que aparecen en la obra, el hecho de que sea un cántico fúnebre y rituales dedicados a la muerte, no está meramente relacionado con lo que se vivía en esa época. Yo me imagino que sí.

En 1944 la vida musical en el norte de Francia estaba bastante restringida por la propaganda Nazi. De hecho, el Maestro Pierre-Yves Artaud relata que Rampal estrenó la obra en un sótano dentro del Conservatorio Superior de Música y Danza de París, fue un examen sin público debido al tema que contenía la obra y las restricciones de los nazis⁴⁵.

Análisis musical

El *Chant de Linos* puede ser dividido en diez grandes partes, constituidas por cinco grandes secciones de material contrastante, algunas de las cuales se reexponen a lo largo de la obra, quedando un esquema de la siguiente manera:

Introducción A B A1 B1 C D A2 B2 C1 *coda*

En general la obra tiene un lenguaje atonal, sin embargo, las secciones tienen polaridades en notas muy claras. A excepción de la última sección, la C1 con la *coda*, que son las únicas que tienen una escritura más tonal.

Comienza con una sección introductoria con un canto que tiene la intención de convocar el inicio del ritual. Es un canto que tiene tres frases, las tres de mucho virtuosismo que se van haciendo cada vez más dramáticas a medida que se hacen más agudas. Las notas de polaridad de ésta sección son el *sol* y el *fa*, teniendo como un punto de apoyo intermedio a lo largo de la sección el *do sostenido*. La sección finaliza con una pequeña evocación del canto pero con la intención de relajar la atmósfera e introducir lo que será la primera sección. Esta relajación se hace por medio de la melodía, ya que a medida que avanza, se hace más lírica y con valores más largos en el registro

⁴⁵ Artaud, Pierre-Yves. Clase. [París: École Normale de Musique "Alfred Cortot", 26 de noviembre de 2014.]

grave, y con un *ritardando* en el piano. Finalmente la flauta hace una frase corta muy *cantabile* y sola, en forma de pequeña *cadenza*, que comienza por un *sol* y termina con un *fa*, las notas polares de esta sección.

Primera *cadenza*:



Extracto de la parte de flauta, compases 14-16.
Esta frase es la *cadenza* que lleva a la primera sección.

La primera sección funciona como un canto fúnebre, es bastante melódica y, a pesar de ser atonal, la polaridad con la nota *sol* se percibe claramente.

Primera frase de A:



Extracto de la flauta, compases 18-20.
Durante toda la sección A, la nota polar es *Sol*,
que es la primera nota de la frase y que se repite constantemente.

Última frase de A:



Extracto de la flauta, final del compás 30 al 32.
Para terminar de establecer la polaridad en *Sol* de esta sección, esa será la nota final.

Así mismo, la sección está construida sobre una escala poco tradicional:



Esta primera vez que se presenta la sección (A) tiene una dinámica con un gran *crescendo* hasta un *forte* en el registro medio y posteriormente regresa al *piano*. Todo este canto de la flauta se mueve sobre un *obstinato* rítmico sobre el piano que asciende melódicamente a medida que la flauta lo hace también.

La siguiente sección (B) es más virtuosa y con un carácter más desesperado y violento, ya que maneja ritmos muy rápidos, intervalos y acordes disonantes. La sección se divide en dos frases muy similares. Ambas comienzan con unos arpeggios ascendentes, una insistencia sobre las notas sobreagudas con apoyaturas, y finaliza con una caída por medio de intervalos en *flutterzunge*.

Tema de B:

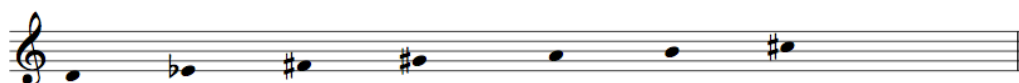
Extracto de la flauta, compases 34-39. El tema dura cinco compases. Agregué sólo el primer compás de la frase siguiente para mostrar que comienza igual pero en otro tono.

A través del uso del *flutterzunge*, que es la emisión del sonido mientras se genera al mismo tiempo una vibración con la garganta o la lengua (cómo si se dijera una R fuerte) y que su traducción literal significa “aleteo/revoloteo de la lengua”, vuelve a relajarse para dar paso a la reexposición de A (A1) que esta vez se desarrolla en un registro un poco más agudo y permanece en la dinámica *piano* con algunos reguladores.

Esta vez *A1* sigue construida sobre un *obstinato* pero ahora es más elaborado rítmicamente, ya que maneja valores más cortos que la vez anterior. La polaridad de la sección es un *Si sostenido* y la escala utilizada es la siguiente:



Posteriormente aparece otra vez una sección rápida, violenta y furiosa (*B1*). En esta sección la primera frase tiene una polaridad en *Mi bemol*, la segunda en *Fa*, y la tercera frase, está construida en modo *locrio* sobre *Re*:



Durante estas frases, se percibe una especie de caos debido a la complejidad agógica que se maneja entre los dos instrumentos. Constantemente Jolivet superpone figuras binarias contra figuras ternarias, tanto en las dos manos del piano como junto con la flauta.

Extracto de B1:



Extracto del score, compases 62-63.

En el primer compás se observan figuras binarias contra ternarias.

A la última frase no le es suficiente el *flutterzunge* para relajar, sino que retoma de manera ascendente y requiere una relajación más larga a través de una pequeña *cadenza* que comienza con ritmos asíncopados que nos llevan a la polaridad de la sección siguiente que es *Re*, luego pequeñas inspiraciones con las que toma vuelo y desemboca en la danza-ritual.

Cadenza previa a C:

Extracto de la flauta, compases 73-80.

Cadenza que comienza con ritmos asíncopados. Durante toda la *cadenza* es clara la polaridad en *Re*.

Esta sección (*C*) está escrita en un compás de 7/8 lo que le da una acentuación particular y nos hace pensar en una danza africana. Comienza en el registro grave y con notas repetidas, lo cual tiene como intención un efecto de percusión, Artaud lo llama el *tam tam*⁴⁶.

Tema de C:

Extracto de la flauta, compases 85-87.

Tema de la danza en 7/8.

⁴⁶ Pierre-Yves Artaud. Apuntes tomados durante la clase de flauta en *École Normale de Musique "Alfred Cortot"*. Paris: 26 de noviembre de 2014.

Después de esta exposición de la parte dancística del ritual, pasamos al canto del ritual (D) que sigue manteniendo el compás de 7/8 y el ritmo en el piano, pero con una melodía muy lírica en la flauta que después comienza a abandonar el lirismo añadiendo acentos en el registro grave, lo cual evoca la parte de la danza y finalmente se relaja para reintroducir por última vez el canto fúnebre.

Tema de D:



Extracto de la parte de flauta, compases 130-132.

A diferencia del tema anterior, éste tema es lírico y *legato*.

Esta vez el canto se realizará sólo en el registro agudo y con la dinámica *piano* y la polaridad en la nota *si bemol*. Sorpresivamente comienza la sección B2 con una reexposición del tema de B1 pero en *stretto*. Se retoma por última vez la danza africana (C2) de modo más tonal, dando la impresión de un *Fa mayor* o un *re lidio*. Finalmente una *coda* pequeña con un final en una de las notas más agudas de la flauta, un *re* que reafirma la tonalidad.

Final:

The image shows a piano and flute score for the 'Final' section. The piano part is in 7/8 time and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The flute part has a melodic line with various ornaments and dynamics. Key markings include 'gliss.' (glissando) and 'ff' (fortissimo). The piece concludes with a 'Red.' (ritardando) and a final note marked with a fermata.

Últimos cuatro compases. Reafirmación de la polaridad de *Re*.

Sonata para flauta y piano *Xibalbá* Op. 6

La creación

La sonata *Xibalbá* surgió como un encargo que le hice a mi amigo Rodrigo Acevedo Traba (1992). Colega pianista con el que, después de trabajar varios años juntos en música de cámara en la Facultad de Música de la UNAM, nos volvimos grandes amigos. Siendo un músico de excepcional talento y dedicación además de un gran ser humano, estaba segura de que la sonata que me había prometido componer, y que ahora yo le pedía hacer, sería un trabajo formidable, de mucha calidad y sobre todo, demandante.

Cabe mencionar que la sonata *Xibalbá* no es la primera sonata que compone para este conjunto de instrumentos. En 2014 compuso otra sonata para flauta y piano en Fa mayor, Op.4. De entrada, es interesante ver las diferencias que hay entre estas dos sonatas. Compuestas con un intervalo de un año y medio, el lenguaje, concepción y realización de ambas es muy diferente. Uno de los pocos elementos que comparten es estructural: hay un puente entre el segundo y tercer movimiento, con carácter de *cadenza*.

La sonata *Xibalbá* es una obra programática, basada en un pasaje del Popol Vuh⁴⁷, la narración de la travesía de Hunahpú e Ixbalanqué al Xibalbá. De todo el Popol Vuh, este pasaje fue el que le pareció a Rodrigo el más bello e interesante. En el afán de realizar una descripción fiel del relato, intentando llevar a la música la mayor cantidad de personajes y lograr narrar todas las acciones que ahí ocurren, el resultado es una obra cargada de muchos elementos, rica en motivos, secciones y particularidades estructurales. Dadas las dimensiones y la complejidad misma de la narración, la estructura de la sonata se vio un tanto alterada desde la primera idea que se tuvo hasta el resultado final para poder abarcar todo lo que acontece en la historia. La textura también es rica en contrapuntos, en metáforas de la interacción que hay entre personajes, escenarios y

⁴⁷ Anónimo. *Popol Vuh*. (México: Editorial Porrúa, 2012)

situaciones. En conclusión, es la historia escrita la que dicta en primera instancia los elementos primordiales de la presente sonata.⁴⁸

Rodrigo Acevedo Traba

Músico mexicano nacido en 1992. Entró en contacto con la música a la edad de 4 años gracias a su abuelo Timoteo Traba (fagotista de la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes) quien le enseñó solfeo. Entre 2001 y 2007 estudió el Ciclo de Iniciación Musical en Piano en la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM (ahora Facultad de Música de la UNAM) con el maestro Francisco Beyer y desde 2010 es alumno del maestro Carlos Montes de Oca con quien concluyó los primeros cuatro semestres de la Licenciatura en Piano en dicha institución. En marzo de 2014 fue ganador de la beca de la *Fondation Turquoise* para realizar estudios en la Academia de Música Rainier III en el Principado de Mónaco con los destacados maestros Laurent Alonso y Mark Solé-Leris. En 2015 obtuvo el *Diplôme d'Études Musicales* en Piano. Actualmente prosigue sus estudios en la Academia de Música Rainier III, en el que estudia el ciclo de perfeccionamiento con Laurent Alonso.

Ha sido premiado en distintas ediciones del Concurso Interno de Piano de la Facultad de Música de la UNAM. Ha tomado clases con los destacados pianistas Bruno Rigutto, Olivier Gardon, Hélène Bouchez, Franco Medori, Rodolfo Ritter, Josef Olechowski, Patricia Montero, Janos Kery, y Erzsébet Belák. Así también, ha participado y realizado recitales de piano y música de cámara en diversas escuelas, teatros, casas de cultura y recintos de la Ciudad de México como la Casa del Lago o el Castillo de Chapultepec y se ha presentado en Mónaco y en Francia. Ha sido invitado a participar cuatro veces en galas de Jóvenes Talentos en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario y en agosto del 2015 se presentó en el puerto de Veracruz con el recital "Música de ayer y hoy", en el cual incorporaba música de Chopin, Ravel y Messiaen al lado de obras de jóvenes compositores de la Facultad de Música de la UNAM. Adicionalmente, Rodrigo realizó estudios de composición en la Facultad de Música de la UNAM con el maestro Leonardo Coral. Algunas de sus obras se han transmitido en Radio UNAM. Su interés como pianista es la

⁴⁸ Acevedo Traba, Rodrigo. Información proporcionada a través de Skype a la autora de este trabajo. 28 de Diciembre del 2015.

difusión no solamente de la Música Académica, sino hacer énfasis en todo aquel repertorio que permanece poco difundido o incluso desconocido, en especial la Música Mexicana de Concierto y la de reciente producción.⁴⁹

Análisis estructural de *Xibalbá*

La principal inspiración para componer esta obra, debido a las similitudes de su objetivo, es la Sonata en *si menor* de Franz Liszt. También tiene influencia de Olivier Messiaen (en especial, de sus 20 *Regards sur l'enfant Jésus*)⁵⁰. Por lo tanto, tenemos una obra ambivalente, la cual podemos ver ya sea como una sonata de un solo movimiento, (ya que existen dos temas principales) o una sonata de tres movimientos continuos, los cuales están claramente diferenciados y cada uno posee su propia estructura.

En la narración, los héroes Hunahpú e Ixbalanqué, parten de la casa de su abuela y su madre, al Xibalbá, después de haber sido invitados por los Ajawab, quienes con engaños los atraen a ellos para matarlos. Antes de partir, los muchachos siembran unas cañas: si ellos mueren, éstas se secarán. En el Xibalbá, los Ajawab juegan a la pelota con los jóvenes y los someten a seis duras pruebas las cuales logran superar hasta que en la última, Hunahpú es degollado. Ixbalanqué recupera la cabeza de su hermano y la vuelve a poner en su lugar. Los Ajawab preparan una hoguera para matar a los muchachos pero éstos se inmolan por voluntad propia. Sin embargo, reviven como dos jóvenes harapientos, bailando y despedazando personas y animales, rehaciéndolos al final. Los Ajawab sin reconocerlos los invitan a que hagan sus actos ante ellos y como número final, solicitan ser despedazados y rehechos. Sin embargo, los jóvenes los despedazan y ya no los vuelven a revivir, vencidos de este modo. Regresan con su abuela, las cañas secas retoñan y ellos son elevados como el Sol y la Luna.

⁴⁹ Acevedo Traba, Rodrigo. Información proporcionada a través de Facebook a la autora de este trabajo. 28 de diciembre del 2015.

⁵⁰ Acevedo Traba, Rodrigo. Información proporcionada a través de Skype a la autora de este trabajo. 28 de Diciembre del 2015.

La obra tiene una *Introducción* y una *Coda* que retratan una escena en particular: la casa de la abuela y las cañas sembradas. Fuera de estas dos secciones, no aparecen ninguno de estos temas.

El primer movimiento tiene una exposición de los dos temas principales: un primer tema de los muchachos Hunahpú e Ixbalanqué y un segundo tema sobre los Ajawab.

Tema de los muchachos:

Extractos de la parte de flauta.
Compases 12-16.

Tema de los Ajawab:

Extracto del score. Compás 14.

Las seis pruebas son representadas en el desarrollo. Debido a la gran variedad de motivos y figuraciones necesarias para representar seis ideas diferentes, se exponen las primeras tres pruebas y luego se re-expone esta sección para narrar las últimas tres pruebas. Naturalmente, esto trae consigo la particularidad de que la re-exposición es del desarrollo y no de la primera exposición. En lugar de tener una obra ABA, tenemos una forma ABB. El final de este primer movimiento es abrupto, con la decapitación de Hunahpú y el traslado de su cabeza al atrio del juego de pelota.

El segundo movimiento, impregnado de una atmósfera triste, narra cómo Ixbalanqué labra la cabeza de su hermano en el cuerpo de Coc, la Tortuga. El optimismo regresa hasta el último acorde, con la tercera mayor. Se enlaza a esta escena la *cadenza* de la flauta que cuenta cómo Ixbalanqué recuperó la cabeza de su hermano mientras ambos jugaban a la pelota con los Ajawab. Y al final el piano se une para relatar la hoguera y la inmólación.

El tercer movimiento funge como una re-exposición de la primera exposición del primer movimiento. La metáfora de re-exponer está en que los muchachos reviven. La vitalidad de su baile y la brutalidad de sus actos (despedazar y reconstruir) se representan con diversos cambios de compás, ritmos acentuados y sincopados, armonías disonantes y uso de técnicas extendidas.

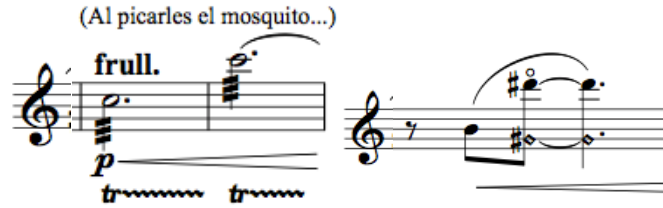
Ejemplos de técnicas extendidas:

sempre accel.
 (...para que fuera a averiguar el nombre de los Ajawab)

36

(cantar una "f" imitando el zumbido del mosquito)

Cantar una nota grave y tocar al mismo tiempo.



Flatterzunge o *frullatto*.

Armónicos

Compases 40-41.

Compás 74.

La *Coda* cierra el ciclo. La sonata finaliza con dos acordes: la superposición de notas del motivo de Hunahpú e Ixbalanqué, ascendidos como el Sol y la Luna.

Análisis temático

El tema de los muchachos y el tema de los Ajawab contrastan entre sí. El tema de los muchachos tiene vitalidad, ritmo, está inscrito en un cuadro modal. Se divide en dos partes: la primera es el tema de Hunahpú y la segunda es el tema de Ixbalanqué. Durante la obra van a aparecer de forma independiente uno del otro ya que cada uno posee un color y un ritmo bien definido. Por otra parte, el tema de los Ajawab es disonante, cromático, atonal, sin ritmo definido. Se compone de 13 notas, que representa a los 13 Ajawab.

Tema de los Ajawab:



Extracto de la parte de flauta, compases 48 y 49.

El tema de los Ajawab tiene 13 notas porque son 13 nombres.

Bajo el entendido de que estos dos temas son los principales y los encontraremos desarrollados durante toda la obra, existen motivos y temas secundarios para los demás personajes

que participan en la narración: El tema de la abuela es el primer tema que interpreta la flauta en la obra. Cabe remarcar que mientras la flauta toca esta melodía, el piano hace una figuración que comienza con las primeras dos notas del tema de Hunahpú y el de Xbalamqué. Desde ahí, ya aparecen los muchachos, siendo que aún no han sido presentados sus temas de forma oficial.

Enseguida tenemos el tema de las cañas, una dulce melodía que por supuesto aparecerá también en la Coda, articulado de tal forma que podamos ver como las cañas secas retoñan.

Tema de las cañas:



Extracto de la parte de flauta. Compases 6 a 7.

Después de la exposición del tema de los muchachos, éstos deben descender al Xibalbá. Vemos motivos muy sencillos que describen los dos ríos, las cerbatanas, el paso de los muchachos entre los ríos por medio de un glissando y los cuatro caminos de cuatro colores. Entonces viene el puente al tema dos, estelarizado por Xan, el Mosquito con un tema de escala cromática y el conocido sonido que los mosquitos emiten. Es acompañado con un motivo de tritonos, anunciando que estamos ya cerca de llegar al Xibalbá, que es traducido como el Infierno.

Tema del mosquito:

(Desde allí, despacharon a Xan, el Mosquito...)

32

(cantar una "f" imitando el zumbido del mosquito)

mf cresc.

Extracto del score, parte de piano y de flauta.

Compases 32-33.

Durante la exposición del tema de los Ajawab, éste cambia un poco. La primera vez el motivo tiene 15 notas: hay dos notas de más (las cuáles después quedan como notas de adorno y posteriormente desaparecen). Estas dos notas adicionales son los dos muñecos que se describen en la narración, utilizados para engañar a los muchachos.

Después de exponer el tema de los Ajawab y antes de que empiece la primera prueba, hay un pasaje que narra una broma que hacen los Ajawab a los muchachos, intentando engañarlos para que se sienten en una banca de lava ardiente.

Fragmento de los Ajawab intentando engañar a los muchachos:

σ-----|
 (-Siéntense aquí -les dijeron los Ajawab-)

grazioso
p *mf*

Extracto tomado del score.
 Compases 58-59.

Fragmento donde los muchachos no caen en la trampa:

(-No, esto es una piedra
 ardiente -les contestaron-)

Extracto tomado del score. Compases 60-61.

Las seis pruebas desarrollan los dos temas principales con figuraciones y motivos que buscan representar el carácter de cada una de las casas. Tenemos así que, en la Casa Oscura, el

piano da unas notas staccato como queriendo palpar en la oscuridad, mientras que la flauta produce unos sonidos similares al humo de los cigarrillos; en la Casa de las Navajas hay una sección con marcadas disonancias en los agudos dando a entender la idea de lo filoso, lo puntiagudo y está también un tema de las flores y las canastas; la Casa del Frío usa trémolos en los agudos pero también expone el tema del fuego, utilizado para pasar la prueba. Después de esto se cierra el Desarrollo.

Tema para el frío:

(Con fuego combatieron el frío)
bisbigl.



f

Extracto de la parte para flauta. El compositor utiliza los trinos de color, conocidos como *bisbigliando*, para crear el efecto de “tiritar” de frío.

A continuación viene la re-exposición del Desarrollo. La casa de los Jaguares toma elementos de la Casa de las Navajas pero altera otros para crear los rugidos de los animales. La Casa del Fuego toma el motivo del fuego presente ya en la Casa del Frío. La influencia de la Danza Ritual del Fuego de Manuel de Falla en el uso de trinos para representar las llamas es innegable.

Motivo del fuego:

frull.
(Entraron a la Casa del Fuego...)

147

dim.

dim.

Extracto del score. Parte de flauta y piano, compases 147 a 149.

Y finalmente, la Casa de los Murciélagos reinterpreta el motivo de las flores. Tenemos pues una reutilización de motivos ya expuestos. Ocurre esto también con los mismos temas principales. Al principio de la primera prueba, el tema de los Ajawab se divide en cuatro células, representando dos cigarrillos y dos ocotes.

Entremezclados entre algunas pruebas, encontramos secciones con el tema del juego de pelota, que estará presente a lo largo de toda la obra, en especial en la Cadenza de la flauta.

Tema del juego de pelota:

(...e invitaron a los muchachos a jugar a la pelota)

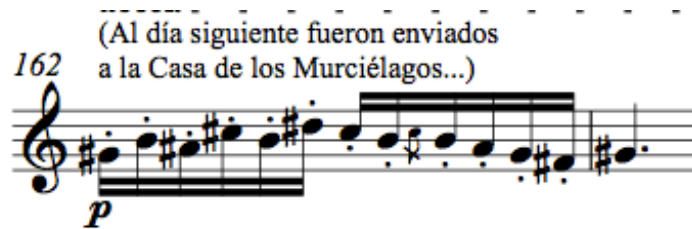
79 **A tempo**
2

f non legato

Extracto de la parte de flauta. Compases 81 y 82.

El final del movimiento llega con un clímax que desemboca en la rápida enunciación del tema de Hunahpú pero cortado en dos registros (metáfora de la separación de la cabeza y el cuerpo). Y entonces, una escala por tonos con el motivo de los murciélagos representa el traslado de la cabeza de Hunahpú al juego de pelota, motivos que escuchamos al mismo tiempo al final.

Tema de los murciélagos:



Tema de la cabeza de Hunahpú:



Extractos de las partes de flauta.

El segundo movimiento retrata la tristeza y el pesimismo ante la inesperada decapitación de Hunahpú. Ixbalanqué, retratado con un motivo un poco alterado del original, llama a los animales y entre ellos llega Coc, la Tortuga, con un motivo que, como está escrito, llega "balanceándose". Ixbalanqué la toma y comienza a labrar en ella la cara de Hunahpú. Escuchamos ambos motivos al mismo tiempo.

Tema de la tortuga:

199 (La tortuga llegó contoneándose...)

(...y tomó la forma de la cabeza de Hunahpú)

p

Extractos de la parte de flauta.

Los cuatro amaneceres interrumpidos por C'uch, el Zopilote, se representan con crescendos truncos y un motivo en la flauta que nos da la imagen del zopilote agitando y abriendo sus alas para evitar que salga el Sol. Al final regresamos a la escena con Ixbalanqué y la Tortuga.

Hay un corte abrupto de la flauta, la cual comienza su *cadenza* para narrar el juego de pelota entre los muchachos y los Ajawab y del cómo una liebre los distrae para que Ixbalanqué tome la cabeza de Hunahpú y se la ponga al cuerpo, dejando en su lugar a la Tortuga.⁵¹

⁵¹ Rodrigo Acevedo Traba. Información proporcionada por Skype a la autora de este trabajo. 28 de Diciembre del 2015.

Conclusiones

Las notas al programa son para que el alumno muestre que tiene las capacidades de escribir un trabajo formal, de analizar correctamente la música, de hacer una investigación profunda que pueda complementar y sustentar la interpretación. Al sumergirme en el proceso de investigación de mis obras, puedo decir con toda certeza, que fue un proceso que me permitió acercarme mejor a la música. A pesar de que antes de hacer la investigación, ya había tocado y trabajado las obras varias veces, mi concepción de las obras cambió mucho y estoy segura de que mi interpretación mejoró considerablemente.

Elegí un concierto porque me parece importante recalcar que un flautista debe tener las capacidades de ser solista, ya que tanto en la orquesta como en la música de cámara, la flauta lleva roles importantes donde debe resaltar y liderar. El concierto en *re menor* de Carl Phillip Emmanuel Bach fue un concierto que me enamoró desde la primera vez que lo escuché. Me parece que es una obra muy completa, muy bien escrita y muy bella. Además de que es un concierto que no se toca muy seguido en México y que considero que vale mucho la pena darlo a conocer tanto como se pueda.

La *Fantasia* de Taffanel fue algo que me influenció en París. Yo ya sabía que debía elegir una obra de ese estilo, pero realmente no me sentía muy atraída por las obras de Boehm o de Moyses, ni del mismo Taffanel. Hasta que un día, en clase de flauta, escuché a una compañera tocar un fragmento y me encantó, así que le pregunté que pieza era y al llegar a casa la escuché completa. Me pareció perfecta para mi programa de titulación. Consideré importante incluir una obra de este estilo ya que la flauta y su historia se construyeron mayormente en Francia.

El *Chant de Linos* me parece una obra que es un parte aguas tanto en la formación del flautista, como en la historia de la flauta, además de que a nivel de música de cámara, es un trabajo muy demandante. Siendo que mucho del repertorio para flauta es de música de cámara, consideré importante incluir una obra que exigía este tipo de trabajo, que es diferente al de ser solista.

Finalmente la sonata *Xibalbá* la incluí como un paso importante en mi carrera. Es la primera vez que yo le pido a un compositor que escriba algo para mí y me comprometo a tocarlo. Como flautista mexicana considero que es muy importante seguir generando repertorio todo el tiempo. Una de las aportaciones que a mí me gustaría dejar al mundo musical en México es mucho

repertorio, y si yo no soy compositora, lo único que me queda es ayudar a que se escriba música nueva e interpretarla con el acercamiento fiel al compositor.

Las notas al programa son un requisito para la titulación, pero de alguna manera, terminan siendo más que eso. Se le pide al alumno que prepare un programa de mínimo 45 minutos y máximo 90 con obras de estilos diversos y que muestren las cualidades y capacidades del alumno, y esa es la parte más difícil. Finalmente lo que uno elige tocar y las razones por las cuales dice que lo eligió son unas, pero muy profundamente, me doy cuenta de que hay que estar enamorado de lo que se eligió, porque el proceso de escribir este trabajo fue muy demandante. Y no sólo escribirlo, pero trabajar las obras en paralelo, es un proceso difícil que sólo se puede finalizar exitosamente si se está enamorado, tanto de las obras, como del instrumento, como de la música.

Bibliografía

Carl Phillip Emmanuel Bach:

- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Concierto en re menor para flauta, cuerdas y clavecín*. Suiza: Ediciones Kunzelmann, 1980.
- Miller, Carol B. "A Flute Historical Timeline." A Flute Historical Timeline. 2002. Consultado el 20 de Noviembre, 2015.
<http://www.mostlywind.co.uk/flutetym.html>.
- Montagu, Jeremy. *The World of Baroque and Classical Musical Instruments*. (Nueva York: The Overlook Press, 1979)
- Patier, Dominique, "Musique Instrumentale Baroque et Classique" en *Histoire de la Musique*, Coord. Beltrando-Patier, Marie-Claire. (Paris: Bordas, 1993)
- Sadie, Stanley. *The Grove Concise Dictionary of Music*. (Londres: Macmillan Press Ltd, 1988)

Paul Taffanel:

- Beltrando-Patier, "Le Romantisme", en *Histoire de la musique*, Coord. Beltrando-Patier, Marie-Claire. (Paris: Bordas, 1993)
- Blakeman, Edward. *Taffanel, génie de la flûte*. (Trad. Christophe Lanter) (Paris: Éditions Actualité Freudienne, 2008)
- Pistone, Daniele. "L'art instrumental au XIXème siècle", en *Histoire de la Musique*, Coord. Beltrando-Patier, Marie-Claire. (Paris: Bordas, 1993)
- Schwarm, Betsym "Der Freischütz", *Encyclopaedia Britannica*, (Ene. 10, 2014 [citado el 1 de octubre 2016]
<http://global.britannica.com/topic/Der-Freischutz>
- Taffanel, Paul. *Fantaisie sur le Freischütz, Opéra de C.M. von Weber pour flûte et piano*, editado por Philippe Bernold. (Paris: Gerard Billaudot, 2004).

André Jolivet:

- "André Jolivet." Boosey & Hawkes Composers, Classical Music and Jazz Repertoire. Consultado el 3 de abril de 2016.
http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?site-lang=en.
- Artaud, Pierre-Yves. Apuntes tomados durante la clase de flauta en *École Normale de Musique "Alfred Cortot"*. Paris, 26 de noviembre del 2014.
- Badcock, Abby, *André Jolivet's Chant de Linos: Spiritual Dimensions and Performance Perspectives*. Tesis de Maestría, Universidad de Tasmania, 2007. Consultado el 20 de diciembre del 2015.
http://eprints.utas.edu.au/22446/10/whole_badcock_thesis_ex_pub_mat.pdf
- Jolivet, André. *Chant de linos pour flûte et piano*. (Paris: Ediciones musicales Alphonse Leduc, 1946)
- Jolivet-Erlüh, Christine. "André Jolivet, Compositeur (1905 / 1974)." André Jolivet, Compositeur (1905 / 1974). Consultado el 4 de Noviembre, 2015.
<http://www.jolivet.asso.fr/>.

- Kandinsky, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. (España: Editorial Paidós, 2005)
- Sabatier, François. *Miroirs de la Musique*. (Francia: Librairie Arthème Fayard, 1995)
- Sadie, Stanley. *The Grove Concise Dictionary of Music*. (Londres: Macmillan Press Ltd, 1988) 174. S. V. “André Jolivet”
- Serge Gut en “La musique moderne de 1900-1945” en *Histoire de la Musique*. Coord. Beltrando-Patier, Marie-Claire. (Paris: Bordas 1998)

Rodrigo Acevedo Traba

- Acevedo Traba, Rodrigo. Información proporcionada a través de Facebook a la autora de este trabajo. 28 de Diciembre del 2015.
- Acevedo Traba, Rodrigo. Información proporcionada a través de Skype a la autora de este trabajo. 28 de Diciembre del 2015.
- Acevedo Traba, Rodrigo. *Sonata Xibalbá Op.6*. México 2016: obra sin publicar.
- Anónimo. *Popol Vuh*. (México: Editorial Porrúa, 2012)

PROGRAMA

Concierto para flauta y orquesta en <i>re menor</i>	Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)	22'
<i>Fantasia</i> sobre “Der Freischutz” de Carl Maria von Weber	Paul Taffanel (1844-1908)	13'
<i>Chant de linos</i>	André Jolivet (1905-1974)	12'
Sonata <i>Xibalbá</i> Op. 6	Rodrigo Acevedo Traba (1992)	19'

Notas al programa

Concierto para flauta y orquesta en *re menor*. C.P.E. Bach

Carl Phillip Emmanuel Bach fue el más famoso y productivo de los hijos de Johann Sebastian Bach. Durante su tiempo como compositor, que duró alrededor de 60 años, Carl Phillip creó alrededor de 1000 obras diferentes, desde canciones hasta oratorios y desde danzas para teclado hasta sinfonías para orquesta, además del tratado “Ensayo sobre el verdadero arte de tocar el clavecín” (*Essay on the True Art of Keyboard Playing, 1753-62*), con lo cual ganó una fama de gran pedagogo. De esto, cabe resaltar que varios de esos años, entre 1740 y 1755, fueron fuertemente influenciados por el tiempo que trabajó en la corte prusiana con el Rey Federico II “El Grande”, quien era flautista y un gran apasionado de las composiciones de Carl Phillip. Gracias a la influencia del Rey, Carl Phillip compuso varias obras para flauta, entre ellas, el concierto en *re menor*.

La composición de este concierto se ubica en los finales del barroco tardío y en el principio de un periodo de transición que desemboca en el clasicismo. Durante este periodo, aproximadamente entre 1750 y 1755, se produce una brusca aceleración de movimientos de ideas en todos los dominios: político, social, filosófico, estético, y en el lenguaje musical. Durante esta etapa de experimentación, aparece la crisis prerromántica, el *Sturm und Drang* (*Tormenta e Ímpetu*), que desemboca hacia el final, a una exaltación más calmada con Haydn y Mozart, y más tarde, el joven Beethoven hará la síntesis de los elementos positivos del periodo precedente para dar paso al llamado “clasicismo vienés”.

Dentro del *Sturm und Drang*, C.P.E. Bach aparece como el más grande maestro de su época. Su concierto para flauta y orquesta en *re menor*, ciertamente muestra abundantes elementos característicos del movimiento. Varios grandes flautistas han hablado de este concierto como la representación más clara y gráfica del *Sturm und Drang*. Dentro de él aparecen repetidamente los silencios como un recurso expresivo, las séptimas disminuidas. Se puede apreciar claramente el carácter tempestuoso del tercer movimiento, la expresividad del segundo y el impulso del primero.

Fantasía sobre Der Freischütz. Paul Taffanel

Durante el siglo XIX, la música instrumental estaba en pleno desarrollo. Mientras que el barroco se dedicó a crear nuevas formas, forjar una herencia, construir los cimientos de un lenguaje que eventualmente desembocaría en una profundización sobre lo tonal. El romanticismo se convirtió en una corriente que aspiraba a la vida, el amor sobre la muerte. Todo esto, trajo consigo un nuevo lenguaje, un lenguaje para el cual, la flauta del siglo XVIII no estaba a la altura. Para esto, en 1847 el músico, flautista virtuoso, compositor, inventor, fabricante de instrumentos y especialista en acústica de origen alemán Theobald Boehm, presentó al público su nueva creación. La transición de una flauta de madera con problemas de afinación y una sonoridad pequeña, de cuerpo cónico inverso, ocho agujeros y algunas llaves, a una flauta cónica de aleaciones de metal o plata, con trece agujeros que se tapan gracias a la acción conjunta de nueve dedos y varias llaves, causó una gran revolución entre los flautistas de la época. La Flauta transversa adquirió las capacidades de ser virtuosa, brillante, afinada y con un sonido mucho más amplio. Para mostrar y explotar estas cualidades al máximo, flautistas como Paul Taffanel, se dedicaron a componer obras de gran virtuosismo.

Paul Taffanel es considerado el fundador de la escuela francesa de flauta transversa y tenía una fuerte actividad como solista, compositor y pedagogo. Como parte de su proyecto pedagógico,

se dedicó a revisar los métodos, el repertorio y a crear libros de historia sobre la flauta y métodos de ejecución instrumental. Dentro de su amplio repertorio, se encuentran las *Fantasías* basadas en temas de ópera. De entre ellas, su *Fantasia* sobre *Der Freischütz* (El cazador furtivo) es una de sus piezas mejor logradas.

Escrita por Carl Maria Von Weber (1786-1826) y estrenada en Berlín el 18 de junio de 1821, la ópera *Der Freischütz* es considerada la primera ópera romántica alemana. Es un cuento sobre un joven guardabosques que se encuentra en duelo con el diablo al intentar ganar en una competencia de tiro para así obtener la mano de una joven en matrimonio.

Lo que Taffanel logró con sus *Fantasías* fue demostrar que, con una buena estructura, con una verdadera relación entre los dos instrumentos, más allá que de acordes y arpeggios que funcionan como un simple acompañamiento, y una utilización musical del virtuosismo, se podía crear un mensaje con bastante calidad.

Chant de linos. André Jolivet

Al principio de la partitura se lee: “El canto de Linos era, en la antigua Grecia, una especie de lamento, un lamento fúnebre, un quejido intercalado de gritos y danzas.”

Ya con una flauta moderna, después de que el lenguaje romántico-virtuoso se había explotado hasta el cansancio, llega un nuevo lenguaje. La segunda guerra mundial (1939-1945) traerá consigo la ruptura definitiva. El *Chant de linos* emergió de una época sin descanso en Francia durante el último año de la Segunda Guerra Mundial, por lo tanto, era un trabajo que respondía a este cambio de ideales y estéticas.

Jolivet encontraba que la tradición musical romántica era insatisfactoria, por eso la necesidad de encontrar inspiración en formas simples, antiguas, para eventualmente “devolver a la música su función mágica, encantadora, así como el doctor intenta devolverle la vida a alguien muerto, hacer música que lance un hechizo.” Por medio de su enfoque en el ritual, la encantación y las prácticas iniciáticas, Jolivet encuentra inspiración de las tradiciones africanas y de medio oriente.

Nacido en París en el seno de una familia de artistas, Jolivet estudió violonchelo y composición con Paul Le Flem y posteriormente con Edgar Varèse. Tras varios años de trabajo de composición y de colocarse como un ícono de la música francesa del siglo XX, además de haber creado la asociación musical *La Jeune France*, en 1966 Jolivet se convierte en profesor de composición del Conservatorio superior de París.

El *Chant de linos* fue escrita en 1944 para el concurso de flauta del Conservatorio Superior de Música y Danza de París. El primer premio de ese concurso fue Jean-Pierre Rampal. Durante la obra, la flauta desarrolla melodías que son la voz de un lamento fúnebre, mientras que el piano lleva a cabo diferentes ritmos y enfatiza los temas lastimeros. La flauta toca una parte bastante impresionante, a veces aludiendo a una voz humana cantando tristemente.

Sonata *Xibalbé* Op.6 para flauta y piano. Rodrigo Acevedo Traba

La sonata *Xibalbé* surgió como un encargo que le hice a mi amigo Rodrigo Acevedo Traba. Colega pianista con el que, después de trabajar varios años juntos en música de cámara en la Facultad de Música de la UNAM, nos volvimos grandes amigos. Cabe mencionar que la sonata

Xibalbá no es la primera sonata que compone para este conjunto de instrumentos. En 2014 compuso otra sonata para flauta y piano en *Fa mayor*, Op.4. La sonata *Xibalbá* es una obra programática, basada en un pasaje del *Popol Vuh*, es la narración de la travesía de Hunahpú e Ixbalanqué al *Xibalbá*. De todo el *Popol Vuh*, este pasaje fue el que le pareció a Rodrigo el más bello e interesante.

En la narración, los héroes Hunahpú e Ixbalanqué, parten de la casa de su abuela y su madre, al *Xibalbá*, después de haber sido invitados por los Ajawab, quienes con engaños los atraen a ellos para matarlos. Antes de partir, los muchachos siembran unas cañas: si ellos mueren, éstas se secarán. En el *Xibalbá*, los Ajawab juegan a la pelota con los jóvenes y los someten a seis duras pruebas las cuales logran superar hasta que en la última, Hunahpú es degollado. Ixbalanqué recupera la cabeza de su hermano y la vuelve a poner en su lugar. Los Ajawab preparan una hoguera para matar a los muchachos pero éstos se inmolan por voluntad propia. Sin embargo, reviven como dos jóvenes harapientos, bailando y despedazando personas y animales, rehaciéndolos al final. Los Ajawab sin reconocerlos los invitan a que hagan sus actos ante ellos y como número final, solicitan ser despedazados y rehechos. Sin embargo, los jóvenes los despedazan y ya no los vuelven a revivir, venciéndolos de este modo. Regresan con su abuela, las cañas secas retoñan y ellos son elevados como el Sol y la Luna.

Con el afán de realizar una descripción fiel del relato, intentando llevar a la música la mayor cantidad de personajes y lograr narrar todas las acciones que ahí ocurren, el resultado es una obra cargada de muchos elementos, rica en motivos, secciones y particularidades estructurales. En conclusión, es la historia escrita la que dicta en primera instancia los elementos primordiales de la presente sonata.

Rodrigo Acevedo Traba es un músico mexicano nacido en 1992. Entró en contacto con la música a la edad de 4 años gracias a su abuelo Timoteo Traba (fagotista de la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes) quien le enseñó solfeo. Entre 2001 y 2007 estudió el Ciclo de Iniciación Musical en Piano en la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM (ahora Facultad de Música de la UNAM) con el maestro Francisco Beyer y desde 2010 es alumno del maestro Carlos Montes de Oca con quien concluyó los primeros cuatro semestres de la Licenciatura en Piano en dicha institución. En marzo de 2014 fue ganador de la beca de la *Fondation Turquoise* para realizar estudios en la Academia de Música Rainier III en el Principado de Mónaco con los destacados maestros Laurent Alonso y Mark Solé-Leris. En 2015 obtuvo el *Diplôme d'Études Musicales* en Piano. Actualmente prosigue sus estudios en la Academia de Música Rainier III, en el que estudia el ciclo de perfeccionamiento con Laurent Alonso.

Andrea Selina Contreras Herrera
Mayo 2016