



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

**QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN FLAUTA TRANSVERSA
PRESENTA**

ANDREA LETICIA MOYSÉN MASON

ASESOR DE NOTAS: MARÍA DIEZ- CANEDO

**MÉXICO D.F.
Noviembre - 2005**



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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Andrés Leticia Páez Páez

FECHA: 25 enero 2005

FIRMA: [Firma manuscrita]

A mi familia por ser mi fortaleza y hacer que ame la vida.

A mis maestros por abrirme las puertas a un mundo maravilloso.

A mis amigos por su incondicional apoyo.

Contenido	
I Programa	2
II Introducción	3
III Sonata en la menor para flauta sola de Carl Philipp Emanuel Bach	
• Aspectos históricos	4
• Análisis	6
• Aspectos interpretativos (Consideraciones personales y aspectos técnicos)	20
IV Concierto en re mayor op.283 para flauta y orquesta de Carl Reinecke	
• Aspectos históricos	23
• Análisis	24
• Aspectos interpretativos	47
V Fantasía op.79 para flauta y piano de Gabriel Fauré	
• Aspectos históricos	48
• Análisis	50
• Aspectos interpretativos	58
VI Sonata op.23 para flauta y piano de Lowell Liebermann	
• Aspectos históricos	59
• Análisis	61
• Aspectos interpretativos	76
VII Anexo 1	
• Síntesis para el programa de mano	78
VIII Bibliografía	82

INTRODUCCION

El recital final de un estudiante para obtener la licenciatura como instrumentista, cualquiera que sea la especialidad del intérprete, es la culminación de sus estudios; un paso importante que tiene que ser dado no solamente para mostrar lo que ahora el estudiante es capaz de tocar, sino cómo las capacidades técnicas e interpretativas aunadas al conocimiento adquirido a través de los años, dan como producto final un entendimiento global. Cualquiera que sea la época en la que se escribieron las piezas del programa, éstas deben ser interpretadas de manera correcta, apegándose a lo que en el momento de haber sido compuestas las obras se deseaba.

La música nos transporta en el tiempo, es como un boleto que abre las puertas a una época que a pesar de haber sido distinta lleva consigo las emociones y la sensibilidad humana. Estas siempre serán las mismas: la rabia, el amor, la alegría, el odio y todas las otras pasiones, no tienen fecha. Es la forma y la técnica empleada lo que hace que cada uno comunique sus sentimientos de manera distinta, todos buscando un mismo fin.

Así como las artes difieren entre ellas por los recursos que utilizan, también los periodos se diferencian entre ellos por la misma razón. Uno puede saber a que periodo pertenece una obra dependiendo el manejo y la existencia o no de ciertos elementos. En la música sucede lo mismo, es por eso que me parece de gran importancia que un recital de titulación presente música de diferentes periodos que permite que se muestren, tanto las capacidades interpretativas del músico en relación a distintos periodos, como la manera en que la música y el mismo instrumento fueron adaptándose a la estética de la época.

Este programa fue estructurado de esta forma porque, además de que todas estas piezas son importantes dentro del repertorio de la flauta, cada una de ellas pertenece a un periodo distinto. Por otro lado, estas cuatro piezas han dejado una huella particularmente significativa en mis estudios, han sido fundamentales en mi formación. Cada una de ellas tiene retos totalmente distintos a nivel técnico, estilístico e interpretativo.

Sonata en *la menor* para flauta sola de Carl Philipp Emanuel Bach

Aspectos históricos

Carl Philipp Emanuel Bach nace el 8 de marzo de 1714 en Weimar Alemania, y muere el 14 de diciembre de 1778 en Hamburgo. Hijo de Johann Sebastian Bach y su primera esposa María Bárbara, es el más prolífico de los hijos de Bach. Tuvo puestos de gran influencia en Berlín y Hamburgo, fue muy reconocido como clavecinista, como teórico y es el principal representante del estilo denominado *Empfindsamkeit*. El estilo *Empfindsamkeit* del norte de Alemania, es un estilo que se define como estilo expresivo, de sentimentalismo o sensibilidad extrema, donde el discurso musical es caprichoso, lleno de modulaciones sorprendidas, contrastes dinámicos y un discurso musical estrechamente ligado al discurso hablado.

Procedente de una familia de músicos, C.P.H.E. Bach tuvo como padrino a Georg Philipp Telemann y como maestro de música a su padre Johann Sebastian.

Además del clavecín, no existe evidencia alguna de que hubiera estudiado de manera formal algún otro instrumento. Recibió una educación muy amplia la cual incluye, además de su formación musical, los siete años que pasó estudiando leyes y su clara habilidad en el ámbito literario que se hace tangible en su *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensayo sobre el verdadero arte de tocar los instrumentos de teclado). En 1731 ingresa a la Universidad de Leipzig para estudiar leyes gracias al apoyo de su padre, quien procuró dar a sus hijos la educación que él mismo hubiera deseado. En el año de 1733 es rechazado en una audición para ser organista en Naumburg, tras lo cual decide mudarse en septiembre de 1734 a la Universidad de Frankfurt, ciudad en donde permanece hasta el año de 1738. Allí se mantiene de dar clases de clavecín, dirige conciertos públicos y compone para festividades eclesiásticas o por encargo de la realeza.

En 1734 Emanuel ha compuesto ya cinco sonatas para clavecín, siete tríos, una suite para clavecín, dos conciertos para clavicordio y seis sonatinas para clavecín. En 1738 añade aproximadamente una docena de obras instrumentales a su lista.

Ese mismo año (1738) toma una decisión que marcaría su vida; acepta la oportunidad de ir como guía y acompañante del hijo del embajador Ruso en Dresden. Esta oferta fue un encargo del príncipe heredero y futuro emperador de Prusia, Federico II, quien llegaría a ser su empleador.

En el año de la coronación de Federico, Emanuel comenzó a trabajar oficialmente como su empleado, ocupando el puesto de clavecinista. Su salario era el más bajo de todos los músicos. En su autobiografía escribe orgullosamente que en 1740 tuvo el honor de acompañar al clavecín el primer solo de flauta de Federico, en el palacio de Charlottenburgo. Sus funciones, además de la de acompañante, consistían en componer, transcribir, hacer arreglos y fungir como maestro de capilla. El maestro de capilla estaba a cargo de escoger la música para toda ocasión oficial, dirigir a los músicos de la orquesta, componer obras *ad hoc*, etc.

Dentro de las obras que dedicó a Federico el Grande se encuentran las *Sonatas de Prusia* compuestas en 1743. Durante los años que pasó en la corte de Berlín, compuso también algunas

de sus obras más destacadas como sus piezas para teclado solo W48, W49 (H24-9 y H30-34, 36), las *Sonatas Württemberg* y algunas de las "piezas muestra" publicadas en la primera parte de su ensayo en el año de 1753.

Emanuel trabajó para Federico el Grande cerca de treinta años, hasta el fin de la Guerra de los Siete Años, época en la que el apoyo a las artes disminuyó debido a la dificultad económica que los gastos de guerra generaban. Esta situación aunada a la difícil relación que sostenía con el rey, el cual nunca comprendió el verdadero valor de C.PH.E. Bach, ocasionó que renunciara. Su mente independiente retaba y ofendía al monarca, que estaba acostumbrado a la obediencia en ámbitos civiles, políticos y artísticos.

La muerte de Telemann en 1767, su padrino, abre una puerta en la carrera de C. PH. Emanuel; quizá por recomendación del mismo Telemann, C. PH. Emanuel, con 54 años de edad, ocupa el puesto antes perteneciente a Telemann, quedando como maestro de capilla del coro y director musical de Hamburgo en marzo de 1768. La vida en Hamburgo a diferencia de la de la corte, era mucho más libre e informal, alegre, llena de ocupaciones y regida por la influencia de empresas comerciales; esto significó un cambio bien recibido por parte de Emanuel. A pesar de que su salario como canónigo del Johanneum era bajo, pudo vivir con cierta tranquilidad económica pues compensaba sus ingresos a través de la venta de las colecciones de sus composiciones por suscripción. Esto representó para su obra el éxito comercial.

De mayor importancia dentro de sus creaciones de esta época se encuentran las seis colecciones de sonatas para teclado, rondos y fantasías *fur Kenner und Liebhaber* (W55-9, 61), diez sinfonías (W-182-3;H657-66), doce conciertos para teclado (W41-7, H410, 469-79), seis sonatas para clave, violín y violonchelo (W89, H531-4) y tres cuartetos para flauta, viola y clave obligado (W93-95, H537-9).

Emanuel murió de un agudo dolor en el pecho. En 1795 cuando Haydn, regresando de Viena vía Hamburgo, pasó a la casa de los Bach con la esperanza de conocer a Emanuel, encontró únicamente a su hija. La mayor parte de la colección de *Pölnchau*, junto con otras colecciones de Berlín ricas en autógrafos y manuscritos de las obras de Emanuel, se encuentran ahora en las dos secciones de la Biblioteca del Estado en Berlín.

Su creación comprende alrededor de 866 obras, las cuales incluyen tratados, piezas para teclado, conciertos, sonatas y sonatinas, música de cámara con acompañamiento obligado de clavecín así como distintos ensambles de cámara, sonatas para cuerdas y alientos, trío sonatas, sinfonías, obras para voz sola y obras corales. Alrededor de 114 de las composiciones de C.PH.E. Bach incluyen la flauta transversa. Algunas de ellas son: tres cuartetos para flauta, viola y clave obligado (W93-95, H537-9), 12 sonatas para flauta y bajo continuo (Wq123-133), sonatas para flauta y clave (Wq 85-87) .La *sonata para flauta sola en la menor* (W 132), pertenece al estilo *Empfindsamkeit*, es su única obra para flauta sola y fue escrita en el año de 1763 en Berlín.

Análisis

Primer movimiento

Poco Adagio

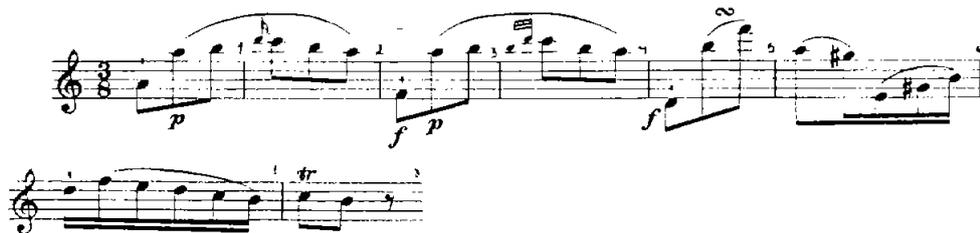
Un solo instrumento puede ser mágico cuando la música nos lo permite. A pesar de ser ésta una *Sonata* para flauta sola, desde los primeros compases podemos notar la presencia de dos voces; cada una de ellas jugando un papel distinto durante la pieza. Los temas, claramente diferenciados en carácter, reflejan diversas emociones y estados de ánimo. Las distintas veces que se presenta el tema sin repetirse de manera idéntica nos da la idea de continuidad; a pesar de representar a los mismos personajes, éstos siempre están en movimiento, encontrándose con sorpresas y situaciones no previstas para llegar finalmente a una conclusión.

La indicación de *tempo* es *Poco adagio*, lo cual nos dice que no debe de ser muy lento. El compás 3/8 denota además un *tempo* más rápido. Ésto, junto con las ligaduras de articulación nos da la idea de que más que pensarlo en tres, se debe pensar en uno.

El registro abarca desde un *re* índice 5 hasta un *fa sostenido* índice 7, que es para la flauta de la época un registro muy amplio. Carl Philipp Emanuel escribe indicaciones de dinámica con un rango que va desde un *pp* hasta un *ff*. Esto significa dinámicas extremas para esta época y un cambio muy significativo en la notación; pocas obras hasta entonces especifican de este modo la dinámica.

Esta sonata esta construida en tres partes principales; la primera del inicio al compás 37 con la cadencia a *do mayor*, la segunda de la anacrusa de 37 al compás 69 estando en *mi mayor*, y la conclusión o tercera parte que va de la reexposición del tema hasta el compás 94.

Al principio la línea de bajo, formada por las notas graves con acentos cortos, va marcando fuerte y contundentemente el primer tiempo de cada compás. El bajo, fundamental para el desarrollo del movimiento, lleva el movimiento armónico de la pieza. En contraste con el bajo, la melodía con notas ligadas y apoyaturas, da la sensación de ser un lamento. Esto sucede dentro de los primeros ocho compases del movimiento.



En el compás 9 comienza una parte más narrativa en *do mayor*, tonalidad que C.P.H.E.

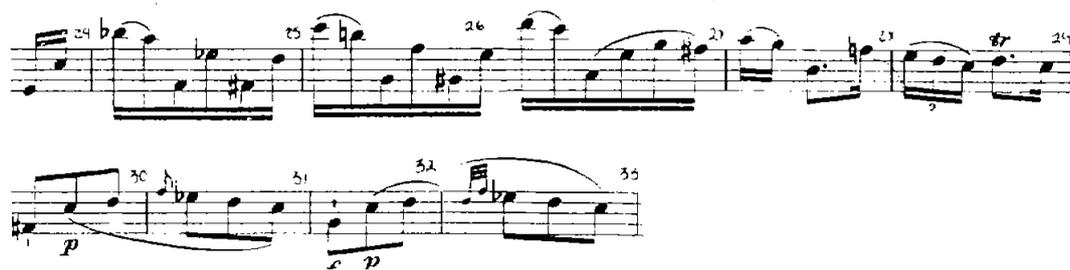
Bach utiliza en secciones de carácter más plácido. La sección concluye en el compás 14, con un final de *tresillos* propio del estilo galante y una cadencia a *do mayor*.



Un cambio abrupto a *re menor* marca el inicio de compás 15 en donde vuelve a la idea del principio, ahora con movimiento invertido que da la sensación de querer subyugar a la melodía.



Esta idea continúa pero cada vez con un diálogo más cerrado que sube de intensidad y al llegar al segundo tiempo del compás 24 comienza lo que pareciera una discusión. La armonía aquí, compases 25 y 26, se vuelve más compleja, el bajo se mueve cromáticamente más exaltado haciendo grandes saltos de *séptima* hacia la voz superior que constantemente esta usando apoyaturas. Las disonancias empleadas le añaden tensión a lo que esta ocurriendo; los cambios de registro traen consigo la sensación de inestabilidad y cuando por fin parece haber llegado a una zona más estable, marcada por una cadencia galante en el compás 29, C.P.H.E. Bach la rompe abruptamente para volver a presentar el tema que modula a *sol menor*.



Para llegar aquí, la forma en que maneja el bajo es determinante en generar el impulso musical y en hacernos llegar a este punto aparentemente conclusivo. Del compás 24 al 29 el bajo describe de manera saltada una escala cromática ascendente que va desde un *mi* índice 5 hasta un *do* índice 6, sin pasar por el *la sostenido*.



A lo largo del movimiento el tema reinicia varias veces, pero siempre lo interrumpe de manera inesperada.

En el compás 30 se vuelve a presentar el tema, lo cual le da unidad al movimiento. Ahora se encuentra en otra tonalidad (*do menor*).



La voz del bajo ahora, en lugar de bajar una *tercera*, asciende medio tono y la presentación del tema no logra completarse. En el compás 34 nos sorprende con un silencio en donde originalmente no lo había, los dos compases siguientes aumenta la tensión usando apoyaturas y una *séptima* retardada, dando como resultado un estado de ansiedad que será calmado al hacer, en el compás 37, una cadencia a *do mayor*.



En el compás 38 un nuevo tema, con grandes saltos, contrastes dinámicos y una rítmica muy fuerte, comienza. La armonía nos mantiene en un estado de tensión ya que de estar en *re menor* (compases 38-41) pasa a *mi mayor*, quinto grado de la tonalidad original.



El tema, originalmente de ocho compases, lo volvemos a encontrar ahora en el compás 50 pero en *mi menor* nuevamente incompleto encadenándose en el compás 56 a una progresión de *terceras* ascendentes que llega a un *re sostenido*, sensible de *mi*, que resolverá haciendo cadencia a *mi menor* en el compás 61.



A partir de la anacrusa del compás 61 al 62 tenemos una parte sumamente expresiva de afecto un tanto nostálgico con apoyaturas largas y arpeggios en segunda inversión ligados.



En el compás 64 el ritmo cambia volviéndose más fuerte y mostrando una vez más saltos amplios de hasta una décima para llegar en el compás 65 a una cadencia evitada en la *dominante*.



La reexposición aparece en el compás 70. A pesar de ser casi idéntica a la original, una vez más encontramos una variante: el compás 75 correspondiente al 6 del tema original, se encuentra modificado y nos presenta varias veces repetido el modelo de la doble apoyatura, como ornamento a la apoyatura simple originalmente usada en el compás 4, ahora en los compases 76 y 79.



Este mismo modelo también se presenta todas las veces que aparece el tema. Tanto la apoyatura como la doble apoyatura son importantes dentro del discurso melódico ya que nos ayudan a darle más expresividad.

Ahora el bajo se encarga de decirnos que el fin se acerca. Del compás 79 al primer *dieciseisavo* del 84, el bajo describe de manera figurada una escala cromática descendente que va desde un *do* índice 6 hasta un *re* índice 5.



Esta última nota es importante ya que es la *dominante* que busca resolver a la *tónica*, la cual en este caso es *la menor*, tonalidad que además de ser en la que se encuentra escrito este movimiento, es la tonalidad de toda la sonata.

Realmente el fin debiera de llegar en el compás 87, pero rompe la cadencia con un sexto grado y como recordando la amargura del comienzo, reaparecen los primeros cuatro compases del tema.



Y así, después de un silencio que dura todo el compás 91, un quinto grado en la nota *mi*, resuelve a la *tónica* llegando así al tan esperado final.



Segundo Movimiento *Allegro*

En esta *Sonata*, el segundo movimiento es un *allegro* en compás de 2/4; al igual que el primer movimiento, la tonalidad es *la menor*. Abarca un registro desde un *re* índice 5, nota más grave de la flauta barroca, hasta un *fa* índice 7, nota muy difícil de obtener en este instrumento.

El manejo armónico que C. PH. E. Bach emplea afecta notablemente el carácter de la pieza ya que los cambios de *mayor* a *menor* de las tonalidades nos remiten a distintos estados de ánimo. Por lo general, los motivos presentados tienden a repetirse dos veces antes de desarrollarse. Usa también secuencias de arpeggios con terceras ascendentes y un ritmo estable y simétrico con pocos elementos muy bien explotados.



Este segundo movimiento está dividido en tres partes A B A' en donde, a su vez, cada una de estas secciones se subdivide en "a" y "b" siendo la última parte de la "b", una especie de *coda* local de cada sección que reúne elementos tanto de "a" como de "b".

El tema principal de la parte A se presenta en forma completa solamente al inicio, en los compases 1-6 y en la reexposición del 95-100. Sin embargo, existen otros momentos a lo largo de este movimiento en que aparece el tema ya sea modificado o incompleto. Tal es el caso de los compases 41-44, donde el tema, a pesar de tener gran similitud con el original, tiene una intención diferente; tiene algunos cambios y esta en una tonalidad distinta. También aparece en los compases 65-72 en donde además de estar ampliado, esta en la *dominante* de la tonalidad original.

La parte A, dividida en "a" de los compases 1 al 20 y en "b" que va del compás 21 al 40. Es en la primera parte de "a" donde se encuentra el tema principal que como ya dijimos va de los compases 1 al 6.



El primer compás y medio, de carácter contundente, es un primer planteamiento al que responde afirmativamente la segunda parte del tema. Esta respuesta afirmativa es un patrón melódico que va desde la segunda mitad del compás dos hasta el primer tiempo del compás 4, repitiéndose hasta el primer tiempo del compás 6.

La sección que va de los compases 7 al 14 funciona como complemento a la primera parte del tema, tiene una inversión de figuras y grandes saltos que, con un carácter positivo, contrastan con el resto de la línea melódica que desciende hasta que, en el compás 13, asciende para llegar a un *do*. Armónicamente, podemos notar que esta sección es una transición; al llegar al compás 15 el carácter de la melodía es más alegre; la tonalidad cambia de *la menor* a *do mayor*.



En el compás 21 comienza la sección b'. La primera parte dura 8 compases con secuencias de *dieciseisavos* que van del compás 21 al 28; encontramos dos frases de 4 compases; a su vez, cada frase de 4 se organiza en 2 compases con la misma armonía.



Frase No.1

No. de Compás	Tonalidad	Función
21-22	<i>Do mayor</i>	<i>Dominante</i>
23-24	<i>Fa mayor</i>	<i>Tónica</i>

Frase No.2

No. de compás	Tonalidad	Función
25-26	<i>Re mayor</i>	<i>Dominante</i>
27-28	<i>Sol mayor</i>	<i>Tónica</i>

Toda esta parte tiene un carácter alegre y de libertad; el mismo ritmo genera una sensación de movimiento que es ayudada por la melodía. La última parte de “b” son los últimos doce compases antes de llegar a la barra de repetición, esta parte presenta elementos que fueron mostrados en un principio tales como los grandes saltos, empleado incluso las mismas notas (*re, sol, fa, mi*).



En el compás 33 se presentan más saltos que forman dos líneas paralelas de grados conjuntos ascendentes, éstos continúan con el carácter de júbilo que venía desde el inicio de la letra “b”. La zona del compás 33 hasta el 40 concluye con una cadencia que resuelve a *do mayor*.

La letra A concluye en el compás 40 en la barra de repetición. A pesar de finalizar con un carácter alegre, el regreso al principio genera una más acentuada sensación de tristeza y añoranza, la cual quizá se evidencia por el contraste entre el modo *mayor* del que veníamos con el *menor* del inicio del movimiento.

La progresión de *sextas* que se presenta en los cinco compases últimos antes de llegar a la barra de repetición no es exclusivo de esta sección, sino que lo emplea en algunas ocasiones en las que quiere darle un carácter conclusivo a la frase, tal es el caso de los siguientes compases:

Segunda mitad del 72 al primer tiempo del 76 y también en el final, del segundo tiempo del 116 a la doble barra.



La letra B comienza con un carácter alegre en *do mayor*, tonalidad en la que finaliza la sección anterior; tras haber presentado el tema en el compás 41 con un final distinto, aparece en el compás 45 el primer motivo del tema original de maneta idéntica regresando la armonía al modo *menor*, razón por la cual el carácter se vuelve nuevamente grave y melancólico.

Esta sección es verdaderamente dramática. Esto se manifiesta mediante los grandes saltos de *sextas y séptimas* junto con los arpeggios que conducen hasta la nota *mi* índice 7 que tiene un carácter climático, por primera vez en este movimiento se llega tan alto, sin embargo, es brevísima pues cae inmediatamente a un motivo que parte de un *la* índice 5.

Los siguientes tres compases, del 49 al 51, muestran una secuencia con el siguiente motivo:



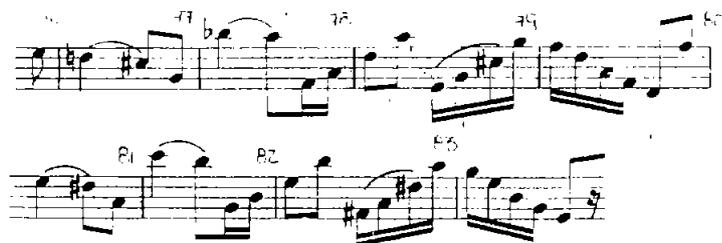
En el primer tiempo de cada compás la nota *la* como pedal es seguida por tres *dieciseisavos* que descienden por grado conjunto y en el segundo tiempo además de presentar el pedal de *la*, vemos un salto de terceras ascendentes que caen en el siguiente compás nuevamente a *la*. Esta secuencia muestra una progresión por *segundas* en donde la segunda nota junto con la penúltima de cada compás ascienden por grado conjunto hasta bajar una *segunda* (*re-mi, mi-fa, fa-sol, fa*). Encadenado por una escala descendente que va de un *la* 6 a un *si* 5 (compás 52), este mismo motivo se repite, ahora con un carácter más grave, una *segunda* abajo. El pedal a pesar de no ser tan evidente, es la nota *sol*.

Una vez más la escala descendente que apareció en el compás 52 se presenta ahora en el compás 56 llevándonos a un motivo similar a los dos anteriores con la diferencia de que el pedal es sustituido por una escala descendente formada por el primer tiempo de los compases 57 a 61 que va de un *la* 5 a un *re* sostenido 5, esta última nota es muy importante ya que además de ser la nota más grave que hasta ahora se ha presentado, forma un pedal de *dominante* y nos genera una gran tensión armónica.



El compás 61 con el *re sostenido* y el *fa sostenido* es un compás sumamente importante ya que, además de generarse una sensación de inquietud al no resolver el *fa sostenido*, se forma el arpeggio de *dominante* aumentando la necesidad de llegar a la estabilidad de la *tónica* que se prolonga hasta la cadencia del compás 64. La resolución llega con el regreso al tema, ahora en *mi menor*, el cual va del compás 65 al 72, dejando la cadencia abierta para concluir mediante la progresión de *sextas* de los compases 72-74 hasta hacer una cadencia a *mi* en el compás 76.

Es en este punto de la parte B que aparece un segundo tema el cual va de la anacrusa del compás 77 al compás 84. Es la única ocasión en que tanto el patrón rítmico como melódico experimentan un cambio más perceptible mostrando a pesar de sus grandes saltos un tema mucho más cantado con apoyaturas largas en *re menor*.



Este tema también se va desarrollando con una secuencia de *la menor* en el compás 86 que pasa a *mi mayor* en el compás 88 y regresa a *la menor* para finalmente concluir, tras una amplia sección con el pedal de *mi*, en el compás 98 con una cadencia al quinto grado y la llegada al calderón con la nota *mi* en función de *dominante*.

La reexposición en el compás 95 indica el comienzo de la parte A', en ésta sí se presentan de manera completa los seis compases del tema principal. Al igual que en la primera parte, aparece nuevamente un motivo de ocho compases que a su vez se subdivide en 4. Éstos se encadenan a un nuevo desarrollo, formado por *dieciseisavos* en el compás 108 que forman una cadencia sexto-quinto-primero, la cual concluirá en la llegada a *tenute* (sic.) y las notas *re, fa, sol sostenido* en los compases 113 y 114 que acaban por resolver a *la*.

Los últimos seis compases son como una especie de *coda* que va del sexto al quinto grado para finalizar el movimiento, aquí una vez más se presenta nuestra conclusiva progresión de *sextas* y en el penúltimo compás el *fa* índice 7, nota más aguda de todo el movimiento.



Finalmente un quinto grado, el cual presenta una vez más un trino sobre *sol sostenido*, resuelve a *la menor*.

Tercer movimiento
Allegro

El tercer movimiento es un *allegro* lleno de ternura y empuje a la vez. Esta en compás de 3/8. El registro que abarca va desde un *re* índice 5 hasta un *mi* índice 7. Esta en la tonalidad de *la menor*; de manera subjetiva, creo que esta tonalidad nos provoca una sensación un tanto nostálgica y melancólica. El patrón rítmico que muestra es muy constante, todo el movimiento se encuentra estructurado mediante *octavos* y *dieciseisavos*; es la combinación y la forma de manejar éstos lo que hace que sean evidentes las diferencias que hay entre temas completamente rítmicos y otros melódicos con un carácter más *cantabile*.

Al igual que en los dos movimientos anteriores, este movimiento maneja el discurso hablado propio del *Empfindsamkeit* y nuevamente nos presenta el dialogo entre dos voces.

Entre los recursos de los que hace uso C.P.H.E. Bach, están el de presentar por primera vez un motivo e inmediatamente repetirlo de manera casi idéntica variando únicamente el final; esto nos da como resultado frases simétricas que comúnmente vuelve a presentar en algún momento del desarrollo del movimiento. Lo que provoca esta repetición de motivos en el discurso musical es enfatizar lo que se está diciendo. Las modificaciones que se aprecian en estos motivos son: el cambio de tonalidad y el aumento o supresión de ciertas notas sobre algunos de los compases que se presentaron con el motivo original. Al analizar estas variantes, distinguimos que llevan una intención determinada, ya que cada una de las repeticiones nos produce una impresión diferente. Otro recurso es el de presentar una nota repetida a manera de pedal, con lo cual se va incrementando más y más la tensión para resolverla en la frase siguiente. El empleo de grupos de *dieciseisavos* continuos en zonas a las que se quiere dar un carácter más jovial y dinámico, y los *octavos* con ligadura en los pasajes más tiernos y sutiles es otro de los elementos que es importante mencionar.

La estructura de este movimiento es A B A', donde A' nos sirve para recapitular lo sucedido tanto en A como en B. En contraste con los dos primeros movimientos, este último se diferencia armónicamente en que en la parte B se establece como tonalidad predominante *do mayor*, relativo mayor de *la menor*.

El tema principal lo encontramos varias veces durante el movimiento:

La letra A abarca del compás 1 al 28 y es la primera vez que se presenta el tema, en la reexposición (compases 102 -129) aparece por ultima vez. Éstos son los únicos dos lugares en los que se encuentra el tema en su totalidad. De los compases 29-32 en la letra A así como del 53-56 hace alusión al tema.

El movimiento comienza con tres notas separadas formando un arpeggio ascendente de *la menor* seguido por un grupo de notas ligadas a manera de respuesta.

Podemos notar que dentro de los primeros cuatro compases se maneja un diálogo entre lo que serían dos voces; esto sucede cada dos compases.



En los siguientes ocho compases distinguimos una vez más dos voces. Existe ahora una clara diferencia entre lo que sería la melodía y el bajo; la nota aguda y las ligadas constituyen la melodía y las separadas y graves el bajo. Es importante mencionar que el bajo de estos ocho compases desciende en cada compás por grado conjunto comenzando en el compás 5 con un *la* índice 5 y llegando al compás 9 a un *re*.



Del compás 13 al 20 nos encontramos por primera vez con un patrón rítmico-melódico también de mucha importancia ya que se presenta tres veces más durante el desarrollo del movimiento.



En el primer tiempo de los primeros dos compases de este patrón encontramos un salto de *sexta*, el cual da la impresión de ser un suspiro o una pregunta a la cual la otra voz, que se encuentra con una nota pedal sobre *sol* en el primer caso y sobre *fa* en el segundo, responde firmemente. El carácter determinante se acentúa más al mostrar en el compás 15 y 19 respectivamente un arpeggio de *re* y *do* en primera inversión que de cierta forma alude al arpeggio mostrado al inicio del tema.

Las indicaciones dinámicas que se encuentran escritas ayudan a favorecer la situación de pregunta respuesta que se presenta nuevamente en los compases 21-28. Ahora, a diferencia del comienzo, son los dos *dieciseisavos* con *octavo* la figura que nos da la sensación de respuesta.



La figura antes mencionada va acompañada de un *forte* y la figura que representa la pregunta tiene una indicación de *piano*. Otro elemento que nos hace percibir la figura de los compases 21 y 23 como pregunta es el salto ascendente inicial de *sexta menor* y su resolución ligada hacia el grado conjunto descendente.



En los últimos cuatro compases de esta sección encontramos que la parte firme del diálogo presenta una oración más larga de lo común con lo cual pareciera mostrar un argumento contundente en el diálogo. El carácter firme de estos últimos compases se pone de manifiesto al tener una estructura de seis *dieciseisavos* por compás que además inician con un arpeggio ligado y ascendente de *la* en primera inversión que funcionando como impulsor nos ayuda a llegar a un *re* índice 7 el cual al ser la nota más alta hasta el momento nos reitera el carácter climático de la frase. Las tres últimas notas del compás 25 al presentar un bordado ascendente y ser articuladas, hacen que la llegada al *re* tenga mucho más énfasis.



Después de haber llegado a este punto de tensión, la línea se suaviza ya que desciende nuevamente con notas ligadas para llevarnos a un trino sobre *sol*, el cual, resolviendo a *fa*, tiene la intención de llegar a *mi*. Sorpresivamente, en lugar de la nota esperada, el autor coloca un silencio lo cual provoca en el escucha mucha más inquietud. Ésta se ve resuelta al presentarse en el compás 29 una vez más la cabeza del tema de ahora en *mi menor*.



Las relaciones armónicas que se presentan en esta pieza, a pesar de parecer lejanas, tienen una sencillez y una lógica sorprendente al momento de analizarlas. *Mi mayor* vendría siendo la *dominante* (quinto grado) de *la menor*. La siguiente vez que se presenta la cabeza del tema, sería de esperarse que estuviera en *mi mayor*, ya que la lógica del incremento de tensión nos llevaría a un grado con carácter de dominante. Inesperadamente vemos que *mi* se presenta en modo *menor*. Esta tonicalización que comienza con la cabeza del tema, tiene la finalidad de darle continuidad tanto rítmica como melódica al desarrollo mientras que conserva el carácter inicial del movimiento. *Mi*, a pesar de estar en modo *menor*, sirve para extender el dominio de *la menor*.

Los siguientes compases antes de la barra de repetición, del 33-52, presentan un contraste entre cuatro compases de una melodía en *piano* más desarrollada y emotiva la cual, al llegar hasta un *mi* índice 7, se ve abruptamente interrumpida por un silencio de octavo seguido por una jovial cadena de dieciseisavos que sube y baja con saltos y juega combinando notas ligadas con articuladas.

Es en el compás 41 que por tercera vez se presenta el diálogo de pregunta-respuesta. El bajo, enfatizado mediante *forte*, desciende para llegar a un trino sobre *fa* (compás 47) y da lugar a la sección conclusiva de la letra A ahora en *mi mayor*.

Esta sección se encuentra estructurada por una nota pedal sobre la nota *mi* índice 6 y la otra voz ascendiendo cromáticamente desde un *mi* 5 hasta un *si* 5 para llegar a un arpeggio que resuelve con carácter conclusivo a la barra de repetición llegando a la nota *mi*. Al estar ahora en un modo *mayor*, la repetición de esta sección A adquiere en contraste un carácter mucho más nostálgico que en un principio.

Retomando el carácter mas no la tonalidad del final de la parte A, comienza la parte B una vez más con la cabeza del tema ahora en *do mayor*, relativo mayor de *la menor*. Son solamente los primeros cuatro compases los que se presentan en esta tonalidad, pero, en lugar de continuarlos, el autor decide mostrar una vez más el inicio del tema en la tonalidad original. Al hacer esto es como si algo hermoso que sucedió alguna vez se recordara con añoranza.

La sección media, de los compases 61-101, es la parte más emotiva del movimiento. Muestra tanto el diálogo entre las dos voces como el cambio de temperamento que va desde el juego y la alegría hasta la nostalgia. Después de pasar por diversos elementos que nos remiten a la pregunta y respuesta y las frases melódicas, nos presenta el patrón rítmico ya antes visto en la sección A (compases 13 al 20), finalizando la frase mediante dos grandes saltos descendentes de *novena*. Estos, son contestados por un arpeggio de *do mayor* en primera inversión el cual, al llegar a su parte más alta, es interrumpido sin más por un silencio de todo un compás.



Es la segunda vez en toda la sonata que una pausa tan larga se presenta, la tensión es muy grande y prepara el terreno para decir algo que definitivamente debe de ser escuchado.

Ocho compases llenos de determinación son los que le siguen a este expresivo silencio. El elemento que determina la fuerza en esta progresión por *segundas* (compases 94-98) es el gran salto de *décima* que existe entre el bajo y la melodía, que responde con escalas descendentes de un *fa* 5 a un *do* 6 en el bajo y en las notas superiores un *la* 6 que llega un *mi* 7. Esta progresión es concluida por un arpeggio que resuelve a *do*.



La reexposición o A' comienza en el compás 102 y sus primeros 28 compases se presentan de manera casi idéntica a los de la sección A.

Recapitulando, del compás 130-137 se presenta el mismo dibujo melódico que en la sección B se había presentado en los compases 70-77. Y es de la anacrusa del compás 138 al 144 que por última vez se presenta el motivo del compás 13 ampliando ahora sus repetición hasta por cuatro veces con lo cual da la sensación de ya querer llegar al final. La nota pedal de este motivo, va descendiendo por grado conjunto de un *la* hasta un *re sostenido*, el cual busca ir a *mi* (*dominante de la*). En los últimos compases de la A' encontramos el motivo conclusivo ya antes visto en la sección A.



La diferencia consiste en que ahora el pedal esta sobre la nota *la* y la otra voz sube, incrementando así la intensidad. Un *la* 5 sube cromáticamente hasta su quinto grado *mi* 6, el cual resuelve mediante una apoyatura de *sol sostenido* al tan esperado *la*, reiterando el final mediante el salto de octava descendente.

Consideraciones Personales

Existen dos razones principales por las cuales me interesó este autor. En primer lugar, me parece de gran importancia para todos los instrumentistas informarse más sobre la vida y trabajo de Carl Philipp Emanuel Bach, que no ha sido valorado en su justa medida y fue un excelente clavecinista y compositor. Una prueba de ello es la autoría del que fue probablemente el tratado de música de teclado más importante escrito en el s. XVIII “Ensayo sobre el verdadero arte de tocar los instrumentos de teclado”, en donde se muestra su clara intención por divulgar sus conocimientos a ámbitos más amplios y ayudar a que el resto de los músicos, aunque no fueran tecladistas, pudieran tener noción del lenguaje armónico. En el caso de un instrumento melódico como la flauta, que generalmente requiere del acompañamiento de un instrumento de tipo armónico, es indispensable conocer la armonía para una interpretación más profunda.

Por regla general uno tiende a leer e investigar sobre aquellas personas que fueron destacadas en el instrumento que uno toca, descuidando a aquellos que se dedican a instrumentos diferentes al nuestro. Lo anterior me parece un gran error, pues a pesar de que un instrumentista es capaz de montar un recital por sí solo, el formar parte de un grupo es algo constante en la vida de todo músico, ya sea en un ensamble de cámara o en una orquesta. Por esta razón considero básico preocuparnos por saber, aunque sea de manera general, cómo funcionan otros instrumentos, principalmente aquellos con los que existe mayor interacción. Si nuestra intención es hacer las cosas lo mejor posible y a la vez lograr un trabajo más profundo en el conjunto, es necesario saber cuáles son las dificultades técnicas y los requerimientos de los instrumentos con los que vamos a trabajar. De esta manera no sólo comprendemos la naturaleza del instrumento, sino también los posibles escenarios que podemos enfrentar al ser parte de un equipo, la forma en que el ensamble puede conocerse mejor, adaptarse y lograr el resultado deseado.

La segunda razón que motiva mi interés por C. P. E. Bach, es que es uno de los compositores que más obras tiene para la flauta transversa. Eso se debe en gran medida a que tuvo contacto cercano con grandes flautistas de la época y a que durante muchos años estuvo al servicio de Federico el Grande, Rey de Prusia, que era flautista aficionado. Parte de las obligaciones de C.P.E. Bach durante este periodo, además de acompañar al teclado al monarca y a sus músicos, era componer piezas para flauta con la finalidad de que el rey las interpretara. Es importante mencionar que durante la misma época en que C.P.E. Bach se encontraba en la corte de Federico el Grande, otro gran compositor y virtuoso flautista se encontraba al servicio del monarca: J.J. Quantz. Este personaje era maestro del monarca y, al igual que Bach, componía piezas para él. El contacto tan cercano y constante que tuvo Bach con el instrumento y músicos dedicados al él, aunado a su gran talento, dieron como resultado magníficas obras que sin duda alguna forman parte del repertorio destacado para la flauta transversa.

El tocar la *Sonata para Flauta sola* de Carl Philipp Emanuel Bach, compuesta en 1763, ha sido para mí un gran reto ya que no existe forma alguna en que gracias al ensamble con la otra persona uno tenga una referencia constante del tiempo y la afinación, además es necesario tener la condición suficiente para estar tocando de principio a fin sin los acostumbrados espacios para descansar mientras que el otro ejecutante toca un solo, etc. El hacer música con alguien más

siempre ayuda a enfrentar el momento de la ejecución en público, además de dar placer trabajar en conjunto y lograr un buen resultado en equipo.

Aunque la música de cámara ha sido mi repertorio favorito, fue con esta sonata que experimenté por primera vez el gusto de tocar yo sola. A pesar de sentirme mucho más expuesta, la sensación de sentir que era solamente mi sonido el que cortaba el silencio fue lo que me hizo amar la música para flauta sola; el saber que en ese momento tú y nadie más es dueño de la situación es maravilloso. En cierta medida uno sabe que puede manipular el tiempo a su antojo sin considerar a nadie más que la propia obra. La sensación de libertad que esto genera es extraordinaria. Por otro lado, saber que te encuentras sola hace que la responsabilidad y la entrega tengan que ser mayores; todo depende de uno y no se puede culpar a nadie por el resultado obtenido. Al ser sólo un instrumento el que esta tocando, se corre el peligro de que la música se vuelva monótona y que el público pierda el interés, por lo que el reto es mucho mayor. Capturar la atención de la gente no es algo fácil y mucho menos lo es el realmente llegar a transmitir algo dándole la debida intención.

En ocasiones, me da la impresión de que las piezas para instrumentos solos abusan del virtuosismo y convierten la obra en un modo de lucimiento, más que en algo que tenga valor musical artístico. Una de las razones por las que me gusta esta *Sonata* es porque a pesar de ser flautística, muestra las capacidades del instrumento de una forma elegante. En los tres movimientos el autor siempre nos sorprende con soluciones no esperadas, contrastes y la agradable sensación de continuidad y movimiento.

Aspectos Interpretativos

Uno de los aspectos más importantes en esta *Sonata* es la armonía; el bajo conduce el ritmo armónico y delimita el fraseo bajo; por esta razón se debe de analizar primero armónicamente.

Esta escrita a dos voces que interactúan en un diálogo continuo; hay que diferenciar bien cuáles son y dar el carácter que distingue a cada una. Es necesario establecer cual voz tiene función de bajo y cuál de melodía. Es recomendable marcarlo en la partitura.

Existe una estrecha relación entre los tempos de los tres movimientos: la *corchea* del primero debe ser igual al *cuarto* del segundo y al *cuarto con puntillo* del tercero. Es importante trabajar en un inicio toda la sonata con metrónomo, pues es probable que podamos inconscientemente variar el tiempo.

Siempre hay que pensar en la acentuación que debe de llevar el compás y la jerarquía, tanto de las notas dentro del compás como de los compases en una frase. En los primeros tiempos es necesario que exista un apoyo agógico alargando la nota.

Hay momentos en los que la acentuación en lugar de ir compás por compás deba ir cada dos o tres compases. En algunos casos esto nos lo indican las ligaduras, pero hay que tener especial cuidado con el fraseo.

La articulación es muy importante ya que es la manera en que se va a decir el discurso musical y de eso depende que sea claro y bien pronunciado. Para C. P. E. Bach era tan importante el *cantabile* como el que la música “hablara” y fuera expresiva.

Esta música, enmarcada dentro de la corriente *Empfindsamkeit* trata de ser muy expresiva y conmover al oyente; esta perfectamente planeada de acuerdo con las intenciones emocionales que le quiso dar el autor. Utiliza muchos intervalos grandes para expresar sorpresa o angustia. Los medios tonos son como lamentos. Las *appoggiaturas* largas y cortas enfatizan una armonía bien definida, por eso las resoluciones de las disonancias se deben realizar suavemente pues lo importante es la disonancia que crean las *appoggiaturas*.

Los matices son importantísimos. Esta *Sonata* es una de las primeras en dónde el autor indica claramente qué matiz quería, lo cual es una innovación para la época. Hay cambios extremos de matices en un mismo compás, cosa que no sucedía con toda la música anterior por ejemplo con la de J. S. Bach. También en esta *Sonata* rompe con la tradición en cuanto a la forma de la sonata; hasta entonces no se había escrito un movimiento lento seguido de dos rápidos.

Concierto en *re mayor* op. 283 para flauta y orquesta de Carl Reinecke

Aspectos históricos

Nacido el 23 de junio de 1829 en la ciudad de Altona, Alemania, Carl Reinecke fue además de célebre compositor, maestro, administrador, excelente pianista y director de orquesta.

Su educación musical fue impartida casi por completo por parte de su padre J.P. Rudolph Reinecke (1795-1883) quien a su vez era un respetado teórico musical, autor de varios libros de texto. A lo largo de su vida Carl Reinecke tuvo diversas vivencias y cargos que hicieron de él el gran hombre promotor de las artes que fue.

Comenzó a componer a la edad de siete años; a los once años hizo su debut como violinista y a los doce dio su primera presentación en público como pianista. A partir de 1845 Reinecke viajó por Europa desde Danzig a Riga y en el año de 1846 fue nombrado pianista de la corte de Copenhague donde sus obligaciones incluían tanto ser pianista acompañante como dar recitales como solista.

En el año de 1851 se muda a Colonia para ser maestro del conservatorio Hiller; más tarde el mismo Hiller lo recomienda a Barmen donde permaneció de 1854 a 1859 ocupando puestos como director musical y como líder de diversas sociedades musicales. Reinecke contribuyó notoriamente a incrementar el nivel y estilo de la vida musical del lugar. Mas tarde estuvo en Breslau como director de música de la Universidad y director de la Academia de Canto.

En 1860, su creciente reputación lo llevó a enseñar en el Conservatorio de Leipzig, del cual sería director en 1875. Como director, pudo seleccionar maestros capaces que compartían su punto de vista para mejorar tanto las instalaciones como el programa de estudios de la institución, convirtiendo así al Conservatorio de Leipzig en uno de los más reconocidos en Europa. Entre sus discípulos se encuentran Grieg y Janacek.

Desempeñó también el cargo de maestro de capilla (*Kapellmeister*) en el ayuntamiento de Leipzig entre 1860 y 1895, función de gran relevancia, ya que en esa época se consideraba como una de las instituciones musicales más prominentes de toda Alemania. Durante el periodo de sus funciones como *Kapellmeister* tuvieron lugar los estrenos mundiales de obras de compositores como Mendelssohn, Brahms, Chaikovsky, Dvorák, Verdi, Grieg y R. Strauss entre muchos otros. Siendo muy joven conoció personalmente a Schumann y a Mendelssohn quienes le dejaron una honda huella para el resto de su vida. Como compositor siempre rindió homenaje a estos dos compositores y conservando la influencia de ambos estilos en su obra. Según Tchaikovsky, se consideraba al Mtro. Reinecke en toda Europa como un músico extraordinario, un talentoso compositor en la línea de Mendessohn y además un excelente director de orquesta. Tuvo a su cargo la sinfónica Gewandhaus en Leipzig hasta 1895 y supo mantener en alto la ya prestigiada reputación de la actividad concertista de la ciudad de Leipzig.

Extremadamente estricto, exigía un alto nivel de virtuosismo en los intérpretes ya que insistía en la claridad de ejecución. Estaba muy consciente de su posición como guardián y representante de la tradición musical de los compositores clásicos.

En 1875 Reinecke fue nombrado miembro de la academia de Berlín recibiendo el doctorado honorario en 1884 y volviéndose profesor en 1885.

Se retiró en el año de 1902, mas continuó creando hasta el final de sus días.

Reinecke es mejor conocido como maestro de la llamada *Hausmusik*; su obra musical más conocida son sus *Cuentos de Hadas*, basados en parte en cuentos que él mismo escribió bajo el seudónimo de Heinrich Carsten. Asimismo, se destacan sus cuatro conciertos para piano, su concierto para violonchelo y arpa, música de cámara, cuatro óperas, tres sinfonías, oberturas y música sacra.

Análisis

Aunque la flauta era un instrumento que estaba de moda en el S. XVIII, como se puede inferir por la gran cantidad obras y conciertos que había para ella en comparación con otros instrumentos, la popularidad de ésta decayó en el S. XIX y fue sustituida por instrumentos considerados más románticos, como el clarinete. En ese momento, la flauta sufría modificaciones que buscaban satisfacer los requerimientos que la música exigía. En particular, se puso de manifiesto que los instrumentistas franceses y alemanes necesitaban instrumentos con mayor volumen. A pesar de estas observaciones, los flautistas de orquestas alemanas después de 1850, continuaban opinando que el estruendoso volumen de la flauta Boehm era un defecto. Hasta la era de las grabaciones, el sonido de la flauta Meyer de Ziegler que era cónica y de madera, fue defendida de manera ferviente por directores alemanes y austriacos, compositores y flautistas, como la única flauta con el un sonido orquestal aceptable.

Es de hacer notar que según Maximilian Schwelder, gran flautista alemán (1853-1940), en el año de 1881 la orquesta Gewandhaus de Leipzig, de la cual Carl Reinecke sería director, abrió una convocatoria para el puesto de flautista principal, en la cual se invitaba a participar solamente a aquellos flautistas que no tocaran la flauta tipo Boehm.

De 1885 a 1898 Schwelder desarrolló diversas modificaciones en la flauta Meyer para mejorar su mecanismo, respuesta y afinación sin afectar su sonido característico.

La firma Kruspe de Erfurt construyó la primera "flauta reformada" bajo las especificaciones de Schwelder en el año de 1885 y tras una versión mejorada en 1895 se estableció en 1898 la "Schwedler-Kruspe Reform flöte" que tenía una mejor afinación, eliminaba algunas llaves de trinos y evitaba, mediante un nuevo mecanismo automático, el uso de la llave de *fa* como válvula indispensable para producir de dieciocho a veinte notas.

Dentro de las composiciones escritas especialmente para la flauta "Reform" se encuentra el concierto Op.283 de Carl Reinecke escrito en 1908 y dedicado a Maximilian Schwedler.

Su concierto en *re mayor* op.283 data del año 1908 y no corresponde estilísticamente con el inicio del s. XX. Esta obra, escrita cuando Reinecke tenía 84 años de edad, es una brillante y atractiva recopilación de toda su obra. Se divide en tres movimientos: un brillante *allegro* es seguido por un pausado y apasionado *lento e mesto* y finaliza con un *moderato* con forma de *Rondeau*. El manuscrito original de la partitura orquestal de este Concierto es propiedad de la editorial Breitkopf y Härtel en Wiesbaden. Lo terminó de escribir en octubre de 1908; en 1909 aparece una edición de Breitkopf y Härtel en reducción para piano y flauta pero desgraciadamente el manuscrito original de ésta reducción esta perdido. Esta obra se estrenó en

marzo de 1909 en la ciudad de Leipzig, al parecer en versión para piano y flauta. Por anotaciones en la partitura se sabe que fue interpretada por el flautista M. Schwedler, quien tuvo una estrecha relación con el compositor.

El estreno mundial con orquesta se llevó a cabo el cuatro de septiembre del mismo año en Londres por el flautista Albert Fransella (1865-1934) bajo la dirección de Henry Wood con la orquesta "Queen's Hall". Otra ejecución se llevó a cabo el 6 de marzo de 1915 en el Conservatorio de Música de Leipzig. Las partichelas usadas en esta ocasión están extraviadas, pero el manuscrito original de las partichelas que hoy se utilizan es propiedad de la Escuela de Música y Teatro F.M. Mendelssohn en Leipzig; este manuscrito proviene directamente de la familia Reinecke y parece no haberse utilizado nunca.

Este concierto es romántico. Como todas las obras de ese periodo, el manejo armónico que utiliza Reinecke es bastante complejo, recorre diversas tonalidades dentro de la obra (va a tonalidades lejanas e ingeniosamente regresa a la tonalidad original). El carácter varía desde *amable, dulce, "como soñando"*, hasta zonas muy intensas que están señaladas con *espressivos* y fragmentos alegres indicados *con grazia*.

Allegro molto moderato

Este movimiento está en 6/8; la flauta abarca desde un *do* 5 hasta un *la* 7, lo cual nos muestra que se hace uso de casi todo el registro del instrumento. La agógica y dinámica también son muy variadas, El compositor juega con el tiempo en diversos lugares poniendo indicaciones tales como *calando, animato* y *acelerando*. Las dinámicas van desde un *pp* hasta un *f con calore*.

La obra presenta un motivo rítmico base muy transformable que es pilar del acompañamiento y de gran parte de la melodía:



La estructura del primer movimiento es:

AB C A' B' coda

Los primeros cuatro compases constituyen la introducción. La orquesta sola hace los dos primeros compases y la flauta aparece por primera vez en los compases 3 y 4; juntas forman una cadencia perfecta que resuelve a *re mayor* en el primer tiempo del compás 5.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the flute, showing a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes. The middle staff is the right hand of the piano, and the bottom staff is the left hand. The piano accompaniment begins with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

A partir de aquí (compás 5) comienza una nueva sección; un *tutti* de la orquesta anticipa el tema principal de la flauta que entra hasta el compás 21.

The second system continues the piano accompaniment and introduces the flute. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic. The flute part enters with a melodic line. The dynamic marking *colla parte* is written above the piano part, and *mf* (mezzo-forte) is written below the flute part. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

Es en el compás 28, en el *a tempo*, donde aparece por primera vez en la flauta el tema que introdujo la orquesta.

La sección A, va del compás 17 al 66 y llega a la letra de ensayo C con la indicación de *meno mosso*. Toda esta sección recorre diversas tonalidades:

Letra o indicación	No. de compás	Tonalidad
A	17-25	Re mayor
A tempo (con calore)	26-38	Si mayor
B	39-53	Fa# menor
(2 después) animato	54-66	(Llega a) Mi mayor

En la letra de ensayo C (compás 66 y *tutti*), comienza un episodio orquestal que sirve de transición para llegar a lo que es la letra B en el compás 75.

La letra B se divide en dos secciones principales, *a* en *la menor*, con un carácter apacible, y *b* en *la mayor*, más dinámica y con la indicación *animato*.

En el compás 75 (a), aparece un nuevo tema claramente diferenciado en carácter y tonalidad. Sin embargo la figura rítmica del acompañamiento guarda una estrecha relación con la utilizada en la sección anterior.

The image shows a page of musical notation for a section marked *b (animato)*. The score is arranged in three systems. The first system includes a Flute (Fl. Cl.) part and a Horn (Corno) part. The second system includes a Piano (p) part. The third system includes a Flute (Fl. Cl.) part. The music features dynamic markings such as *p espress.*, *p*, and *pp*, and includes performance instructions like *Solo* and *Fl. Cl.*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

En la letra *b (animato)* por primera vez hay un cambio más notable tanto en el carácter como en el acompañamiento. Es una sección con más saltos y una articulación más pronunciada.

Animato

con grazia

Tr.

Ob.

mf

Cor.

dolce

Fag.

Tr.

mf

Cor.

p

La sección C (con la letra de ensayo E) es un episodio orquestal (*tutti*, compás 118). Esta sección nos sirve como transición para regresar a la tonalidad de *re menor* en el compás 122 y llegar a la letra de ensayo F.

En F, los violines y el clarinete tienen el tema principal de A mientras que los cellos llevan en el bajo una línea descendente que acaba por llegar a una *la* (*dominante de re*); esta nota la utilizarán los timbales en el compás 152 para hacer un pedal con duración de siete compases. Mientras tanto la línea de la flauta parece jugar con las notas fundamentales de la melodía mientras que articula una progresión de *dieciseisavos*.

F Tempo I

poco calando

decresc.

pp

mf espressivo

espressivo

Solo
Viol. I Clar.

Cor.

Ob.

cresc.

pp

f

Timp.

cresc.

Cor.

cresc.

Tu

f

G

La reexposición o A' aparece en el compás 159 en la letra de ensayo G. Desde ahí la misma estructura mencionada en la letra A se repite hasta el compás 188.

En la letra I, la elaboración que antes estaba en los compases 66 al 74 se omite y se presenta el tema del compás 75 (ahora en el 193) en *fa # menor*. Aquí (compás 193) la flauta expande el tema a través de arpeggios y el violín la acompaña al unísono.

Musical score for Violin and Clarinet. The Violin part is marked "Viol. solo con sord." and the Clarinet part is marked "PPF. Clar.". The score shows a melodic line in the Violin and a rhythmic accompaniment in the Clarinet.

También la B -*animato*- se vuelve a presentar como parte de la reexposición en la letra de ensayo K (compás 206-225) ahora ya de regreso a *re mayor*.

La coda aparece en el compás 225 con el *tutti* de la orquesta y se retoma el tema principal de la sección A.

Musical score for the Coda section. The score is marked "Tutti" and "ff". It features a full orchestral texture with multiple staves. The score includes markings for "deoresc." and "ritardando".

A partir del compás 237, se cierra el movimiento con los compases de la introducción. Finalmente, después de un trino sobre la nota *re* de la flauta que dura los dos penúltimos compases, la orquesta hace una cadencia perfecta a *re mayor* dejando en la voz de la flauta la *tercera* del acorde.

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows the Flute (Fl. Clar.) and Clarinet (Str. Clar.) parts. The Flute part has a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *mf amabile*. The Clarinet part has a dynamic marking of *p*. The second system shows the Timpani (Timp.) part with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *in tempo*. The third system shows the Flute (Fl. Clar.) part with a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *in tempo*. The fourth system shows the Flute (Fl. Clar.) part with a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *in tempo*. The fifth system shows the Flute (Fl. Clar.) part with a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *in tempo*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Musical score for the first system. It includes parts for Tutti (piano), Cor. (cornet), Clar. (clarinet), and Bassi e Timp. (bass and timpani). The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#).

En el compás 6 entra la flauta con el tema. La misma indicación aclara el carácter de esta sección: *con dolore*. Este tema dura 8 compases y se subdivide en dos frases de cuatro cada una. La melodía que comienza descendientemente esta cuidadosamente planeada en sus puntos climáticos; en la primera frase hace un *crescendo* al llegar a la tónica y justo al final, en la *sensible*, hace un *diminuendo*; auditivamente esto genera ansiedad.

La segunda frase comienza en la *dominante*, anacrusa al compás 10. Ahora el matiz es *forte* y la melodía llega hasta *mi7*, esta nota es la más alta hasta el momento y constituye el clímax de la letra A. La sección concluye en el compás 13 con una cadencia perfecta a *si menor*.

Musical score for the second system. It includes parts for Solo (flute), Viol. con sord. (violin with mutes), and Bassi e Timp. (bass and timpani). The Solo part is marked *mf con dolore*. The music continues in 2/4 time with a key signature of one sharp.

Un cambio de ritmo en la figura del acompañamiento sirve como transición hacia la letra B. La letra B es una sección de siete compases que va del 11 al 20 que consiste en una serie de progresiones; comienza en *do menor* y finaliza en *si menor* para iniciar en esta última tonalidad la A'. Además del pedal figurado, el bajo lleva en el compás 16 una escala cromática ascendente que va desde *re* hasta *sol*.

The image shows a musical score with five systems of staves. The first system includes a melody line with a dynamic marking of *p* and a section labeled 'A'. The second system features a cor Anglais part with a dynamic of *mf* and the instruction 'un poco marcato'. The third system shows a string part with a dynamic of *f* and the instruction 'calando a piacere'. The fourth system includes a string part with a dynamic of *pp* and the instruction 'colla parte'. The fifth system continues the string part with a dynamic of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

En A' se vuelve a presentar el tema, ahora modificado. Está una *octava* abajo de la primera vez que se presentó, lo cual alude a un dolor más profundo. En esta sección existe un diálogo entre la voz de la flauta y el chelo, el cual contesta con el mismo motivo de la melodía.

The image shows a musical score for three staves. The top staff begins with a dynamic marking of *mf*. The middle staff is marked *a tempo* and *pp*, with a section for the Violin (*Vcl.*) marked *espressivo*. The bottom staff is marked *Timp*. Below the main score are three smaller musical staves, likely representing a different arrangement or a continuation of the piece.

La C, compás 28-36, es una sección más apacible, tranquila y positiva. Es el único lugar en donde el pedal figurado desaparece y cambia el acompañamiento. Los nueve compases que dura la C están estructurados por progresiones tanto ascendentes como descendentes. La tonalidad de esta sección es *re mayor*.

The image shows a page of a musical score with five systems of staves. The top system is a flute part, marked with a 'B' and the instruction 'leneramente e dolce'. The second system includes a woodwind part labeled 'Cor p' and a string part. The third system features a woodwind part with 'molto tranquillo' and 'un poco rit.' markings, and a string part with 'rit.' and 'ppp' markings. The fourth system continues the woodwind and string parts, with 'molto tranquillo' and 'ppp' markings. The fifth system shows a woodwind part labeled 'Tt' and a string part with 'ff' markings.

Un puente de once compases une la C con el regreso a A''. Es en el compás 44 dentro del puente, que está el *Quasi Recitativo*. En esta sección la flauta esta prácticamente sin acompañamiento; es una parte sumamente emotiva y representa el clímax del movimiento.

Quasi Recitativo

Solo

rit. molto

La A'' llega en el compás 48 (en la letra de ensayo D).

Regresa el pedal figurado y la cabeza del tema se presenta dos veces antecediendo a la flauta: primero en el clarinete, luego en el oboe; finalmente entra la flauta. Un cambio significativo aparece en la melodía, ahora en lugar de que la *mitad* posterior al *tresillo* se mantenga, asciende a la nota *sol* y le da un nuevo giro a la melodía. Este ligero cambio es un recurso que utiliza el compositor para anticiparnos que el "dolor" esta por finalizar.

mf

Clar.

Ob.

sf

mf

Timp.

Los tres primeros compases de la C' (compases 57-59) nos sirven de transición hacia *si mayor*, tonalidad en la que finaliza el movimiento, ahora con un carácter más dulce y tranquilo. La *coda* dura los últimos siete compases y con ella se reafirma la llegada al homónimo mayor.

Moderato

En contraste con el segundo movimiento, este tercer o último movimiento tiene un carácter más jovial y dinámico. Comienza en *si menor*, relativo menor de la tonalidad original. El compás cambia de 3/4 a 9/8

El ritmo que lleva tanto en la melodía como en el acompañamiento esta íntimamente relacionado al que tienen los dos movimientos anteriores utilizando continuamente este tipo de figuración en los tres movimientos.

Su forma es la de un *Rondeau*:

ABA episodio orquestal 1 C D AB E episodio orquestal 2 ABA G Coda

Letra	Tonalidad	Compás
A-B-A	Re M- Fa# m- Re M	16-40
Episodio Orquestal 1	Re m- Sib M	40-50
C	Re M	51-61
D	Si b M	61-81
A-B	Re M- Fa# m	82-100
E	Si mayor	100-126
Episodio Orquestal 2	Si m	126-143
A-B-A	Re M-Fa# m-Re M	144-168
G	Fa# m	168-185
Coda	Re M	186-235

Los primeros 14 compases son una introducción que hace la orquesta en tonalidad de *si menor*, es hasta la anacrusa al compás 15 que aparece la flauta con el tema principal. Este tema esta dividido en dos secciones:

La primera es A, esta en *re mayor* ya va de la anacrusa del compás 15 al primer tiempo del compás 23

The image shows a musical score for section A, spanning measures 15 to 23. It consists of four systems of staves. The first system (measures 15-16) features a flute melody starting with an anacrusis, marked with a forte 'f' dynamic. The second system (measures 17-18) shows the orchestral accompaniment, with a piano 'p' dynamic and an 'espr.' (espressivo) marking. The third system (measures 19-20) continues the flute melody. The fourth system (measures 21-23) shows the orchestral accompaniment, with a 'Fag.' (Fagotto) marking and a piano 'p' dynamic. The key signature changes from B minor to D major at measure 15.

La segunda sección, B, esta en *fa sostenido menor* y va del segundo tiempo del compás 23 al compás 32. Aquí la flauta lleva una serie de dieciseisavos dentro de los cuales hay un pedal de *fa sostenido*, la melodía de la flauta así como el acompañamiento de la orquesta van al unísono.

The image shows a musical score for a section of a piece. It consists of several systems of staves. The top system includes a treble clef staff with a complex melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*. A marking *Fag.* is present. The second system continues the accompaniment with *pp* and *legatissimo* markings. The third system shows a more active melodic line with *p* dynamics. The fourth system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment, including the instruction *un poco calando*. The fifth system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment, including the instruction *f colla parte* and fingerings (2, 1).

El *a tempo* del compás 33, es el regreso a la letra A.

La sección C esta en *re mayor* y va de los compases 51 al 61, la melodía vuelve a adquirir un carácter apacible y un pedal de *re* aparece en los primeros 6 de la sección.

The image shows a page of a musical score with multiple staves. The top staff is for Viola, with a dynamic marking of *p*. The second staff is for Cor. (Cornets), with a dynamic marking of *mf* and a performance instruction of *espr.*. The third staff is for Clar. Fag. (Clarinets and Bassoons). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is arranged in a system with multiple staves for each instrument.

La sección D comienza en el compás 61 con el cambio de compás a 3/4 y la letra de ensayo C. Aquí la orquesta anticipa el movimiento de la flauta. En el compás 82 aparece una vez más la A con un pedal sobre la nota *re*. B también aparece nuevamente ahora en el compás 89.

La letra de ensayo E (*In tempo animato*, compás 100) marca el inicio de una nueva sección en *si mayor*. Esta sección tiene a mi parecer un carácter romántico y apasionado que finaliza en el compás 126 con la llegada al segundo episodio orquestal ahora en *si mayor*. La siguiente intervención de la flauta es un solo que va de los compases 140 a 143 y sirve de puente para llegar a la reprise A B A, compases 144-168.

The image shows a musical score for a section of a symphony. It consists of five staves. The top staff is marked "Solo" and contains a melodic line. The second staff is for the Oboe ("Ob.") and is marked "p". The third staff is for the Clarinet and Bassoon ("Clar. Fag.") and is marked "cresc.". The fourth and fifth staves are for the Horns ("Cor.") and are marked "p" and "mf" respectively. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La letra G, con un pedal de *fa#*, es la última sección de gran importancia antes de llegar a la coda. Los últimos compases de G con la indicación *acelerando poco a poco* nos sirven de transición para alcanzar el *tempo* y carácter de la *coda* (*piu mosso*).

The image shows a page of a musical score with the following elements:

- Staff 1:** Melodic line with dynamics *dolce* and *f*.
- Staff 2:** Bass line with dynamic *p*.
- Staff 3:** Flute part, marked *Fag.* (Fagotto) and *espr.* (espressivo).
- Staff 4:** Continuation of the melodic line with the instruction *accelerando poco a poco*.
- Staff 5:** Continuation of the melodic line with the instruction *cresc.* (crescendo).
- Staff 6:** Timpani part, marked *Timp.*
- Staff 7:** *Tutti* section, featuring a complex rhythmic pattern with dynamics *p* and *f*.

Los primeros 17 compases del *piu mosso* (compases 186-202) hacen las veces de una *cadenza* ya que es una sección sumamente virtuosa cuya función principal es la del lucimiento del solista.

The image displays a musical score for piano and voice, consisting of four systems of staves. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 9/8. The score features various dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include *Cor.* (Crescendo) and *ff con fuoco* (fortissimo con fuoco). The piano part includes complex rhythmic patterns and chordal textures.

Los últimos 12 compases antes de la letra de ensayo K retoman el material de la sección E en 9/8 y es hasta el compás 214 que el fin de la obra se anuncia, el compás regresa a 3/4 y una serie de escalas ascendentes y descendente reafirman la tonalidad de *re mayor*.

K

ff

10

10

En los últimos compases del movimiento una cadencia perfecta a *re mayor* junto con un arpeggio de *re* en la línea de la flauta acaban por concluir el concierto.

Più lento maestoso

sf

Consideraciones Personales

El concierto de Carl Reinecke para flauta y orquesta, además de gustarme mucho, me parece que es una obra llena tanto de emociones intensas: ternura, dolor, juego y realización, como de requerimientos técnicos de alto nivel, es esta la razón por la cual decidí incluirlo dentro del material para mi examen profesional. Aun habiéndolo trabajado durante bastante tiempo cada vez le encuentro más y más cosas y se que cuando lo retomo hay más retos, no me aburre y definitivamente me ha servido para crecer como flautista y como persona.

El estilo del Concierto a pesar de haber sido escrito en 1908, es romántico. Es este periodo, el romanticismo, una época en la que se consideraba el sentimiento como uno de los aspectos fundamentales de la vida. Y fue en realidad esto, lo interpretativo, lo que me costo más trabajo al momento de montarlo. Es muy fácil caer en solo tocar las notas sin darle realmente un sentido a lo que se interpreta. A pesar de que el ideal es que toda la música fuera tocada buscándole una intención, habrá alguna que otra pieza que quizá no se sea tan afectada al ser tocada superficialmente ya que en ocasiones pareciera que lo que buscan ciertas composiciones es solo mostrar el nivel técnico que un ejecutante tiene y necesita para tocarla. Sin embargo, lo interesante de este concierto es que exige una fusión entre el desempeño técnico y la emotividad.

Una de los mayores dificultades que he enfrentado y sigo enfrentando es precisamente controlar estas dos cosas. A veces, con la intención de querer hacer las cosas casi perfectas uno se vuelve frío y se concentra únicamente en los pasajes difíciles: la velocidad de los dedos, respirar lo suficiente para sostener las fases y miles de cosas más que son parte de la técnica; sin embargo la música al igual que las otras artes surge de una necesidad del hombre por expresar su sentir, es así que al no contar precisamente con el sentimiento, la obra se queda como si fuese simplemente un ejercicio.

Nos tenemos que volver como actores y uno debe de llegar manejar sus emociones de tal manera que inmediatamente después del sufrimiento más profundo sea posible cambiar a la dicha. El gran reto esta en controlar los sentimientos, utilizando los necesarios de acuerdo con cada obra o movimiento. Existen piezas que no son tan complejas en este sentido y el imaginar un paisaje, un animal o un color, nos puede ayudar a lograr el carácter deseado, pero, al trabajar este concierto me di cuenta de que por más que imaginaba situaciones o personajes, no lograba convencerme a mi misma y por lo tanto mucho menos a los que escuchaban. Fue entonces cuando supe lo importante que es compenetrarnos e involucrarnos a nivel personal con la pieza. Quizás sea por esto que uno debe escoger lo que toca y saber distinguir si esta listo o no para acceder a cierta obra.

Es muy difícil abrirse y tocar "con el corazón" ya que uno se vuelve transparente con los demás y es realmente complicado lograr este grado vulnerabilidad en público. Aquí no hay cabida para "mascaras" uno muestra lo que en realidad es.

Esta es la pieza que más he trabajado dentro de mis últimos años como estudiante de flauta transversa. Le tengo cariño, he vivido y aprendido muchas cosas con este concierto y se que definitivamente marca otra etapa en mi vida.

Fantasia op.79 para piano y flauta de Gabriel Fauré

Compositor, maestro y organista francés, nace el 12 de mayo en la ciudad de Ariège, Pamiers. Siendo el compositor más avanzado de su generación, desarrolló un estilo personal que generó una considerable influencia en muchos de los compositores de inicios del s.XX. Sus innovaciones armónicas y melódicas también influyeron a generaciones posteriores en la manera de enseñar armonía.

Su padre Toussaint-Honore Fauré y su madre Marie-Antoniette-Hélène Laléne-Laprade eran miembros de la aristocracia menor, siendo Fauré era el más pequeño de seis hijos.

Por falta de recursos económicos, Gabriel fue mandado durante cuatro años a la Villa de Verniolle con una familia que cuidara de él. En 1849, su padre fue nombrado director de la Escuela Normal de Montgauzy, cerca de Foix. Lo que más tarde Gabriel recordaría de esa etapa de su vida, era que desde muy pequeño pasaba horas tocando el armonio en la capilla ubicada a un lado de la escuela. Durante el verano de 1853, Saubiac, archivista de la Asamblea de París, escuchó a Fauré y aconsejó a su padre que debía mandarlo a Escuela de Música Clásica y Religiosa en París, recientemente establecida por Louis Niedermeyer. En octubre de 1854, después de un viaje de tres días, Gabriel Fauré llega a estudiar a París.

Permaneció interno en la Escuela Neidermeyer por 11 años, durante los cuales contó con el apoyo de una beca otorgada por el obispo de Pamiers. Sus estudios, que influyeron de manera determinante en su estilo, fueron principalmente en música eclesiástica (órgano, canto llano y obras polifónicas renacentistas). Dado que los alumnos estaban destinados a convertirse en organistas y maestros de capilla, la enseñanza musical se veía complementada con profundos estudios literarios. Los maestros de Fauré fueron: Clément Loret de órgano, Louis Dietch armonía, Joseph Wackentheler contrapunto y fuga y composición, canto llano y piano.

La Muerte de Niedermeyer en Marzo de 1861 trajo como consecuencia para fortuna de Fauré, tener como nuevo maestro de piano a Saint-Saëns. Camille Saint-Saëns introdujo a sus alumnos, fuera del plan de estudios de la escuela, a la música contemporánea; esto incluía a Schumann, Liszt y Wagner, además, su enseñanza pronto fue más allá de los límites de la composición para piano. Las primeras obras de Fauré de las cuales se tiene registro son las *Romances* para piano y voz sobre versos de Victor Hugo y las *Trois romances sans paroles*. Sus estudios profesionales en la Escuela Neidermeyer fueron finalizados el 28 de junio de 1865.

El primer trabajo de Fauré consistió en ser organista de la iglesia de San Sauveur en Rennes, donde permaneció de enero de 1866 a marzo de 1870. El cómo fue dándose cronológicamente su producción musical es impreciso, pero aparentemente sus años en Rennes fueron de un intenso trabajo en la composición, escribiendo algunas piezas para piano, sus primeros intentos en formas sinfónicas, música eclesiástica y sus primeras canciones, en las cuales se encuentra claramente la búsqueda por un estilo personal.

Al regresar a París, Fauré fue inmediatamente contratado como organista asistente de la iglesia de Nuestra Señora en Clignancourt, cerca de París, donde permaneció solo algunos meses.

Durante la guerra Franco-Prusiana, el 16 de Agosto de 1870, Fauré se enlistó en el primer regimiento de infantería ligera de la Guardia Imperial. Después de haber sido dado de alta del ejército el 9 de marzo de 1871, fue nombrado organista de la iglesia del parisino San Honoré d'Eylau. En octubre de 1871, en París, fue nombrado organista asistente en Saint Sulpice y se volvió un visitante frecuente del salón Saint-Saëns, donde conoció todos los miembros de la sociedad musical parisina. Entre sus amigos se encontraban d'Indy, Lalo, Duprac y Chabrier, quienes formaron, el 25 de febrero de 1871, la Sociedad Nacional de Música. Las reuniones subsecuentes de la sociedad, fueron en muchas ocasiones utilizadas para el estreno de sus obras.

En enero de 1874, Fauré deja San Sulpice para suplir a Saint-Saëns en la Madeleine durante su ausencia. En Abril de 1877, cuando Saint-Saëns renunció, Théodore Dubios tomó su puesto, dejando así a Fauré bajo el cargo de maestro del coro. Fue aproximadamente durante Octubre de 1877, después de haberse cancelado su compromiso con Marianne Viardot, que compuso las obras maestras de su juventud entre ellas la primer Sonata para Violín, su primer Cuarteto para Piano y la *Balada* para Piano.

Entre la música de cámara que escribió para flauta transversa, están su *Sonata* No.1 para flauta y piano op.13, la *Fantasia* op.79, la pieza (*morceau* de lectura, 1898) y la *Siciliana* op.78 de *Pelleas y Melisande*. La *Fantasia* de Gabriel Fauré, escrita en 1898, fue una comisión del Conservatorio Nacional de París para el concurso de flauta de 1898. Esta dedicada al flautista Paul Taffanel, quien era entonces maestro en el Conservatorio.

La *Fantasia* consta de dos partes:

Andantino-Allegro

Análisis

Primera parte en *mi menor, andantino*,
Segunda parte en *do mayor, allegro*

La forma da la Fantasía para Flauta y Piano de G. Fauré es:

A B A' C

I- III- I- VI

No. compás	Letra	Tonalidad	Grado	Movimiento
1-39	A	<i>Mi menor</i>	I	<i>Andantino</i>
40-87	B	<i>Sol mayor</i>	III	<i>Allegro</i>
88-164	A'	<i>Mi menor</i>	I	<i>Allegro</i>
165-250	C	<i>Do mayor</i>	VI	<i>Allegro</i>

El primer movimiento esta en compás de 6/8. El tiempo indicado es de *cuarto con punto* igual a cuarenta y cuatro; a pesar de ser un tiempo lento hay que tener en cuenta que la indicación *Andantino* revela la intención del autor de tomar el pulso más ligero y hacia delante.

En este movimiento es muy notoria la función que tiene cada instrumento. La flauta es la encargada de la melodía y el piano hace el acompañamiento con una figura rítmica muy sencilla: la mano izquierda lleva el bajo del acorde en primer y tercer tiempos y la derecha lo completa en el segundo y quinto tiempos, dejando en el tercero y sexto un silencio.

Flute

PIANO

p dolce

simile

Esta parte se encuentra organizada en tres secciones, la primera y la última en *mi menor* y la sección media en *mi mayor*. El tema principal de la fantasía se presenta por primera vez en el *Andantino*, de los compases 2 al primer octavo del 19.



Después se presenta varias veces y le da sentido de unidad a la obra. A pesar de que las otras veces que aparece el tema esta modificado, es auditivamente distinguible y siempre esta en la misma tonalidad.

No. de veces que aparece el tema	No. de Compás	Movimiento	Tonalidad
1	2-19	<i>Andantino</i>	<i>Mi menor</i>
2	25-33	<i>Andantino</i>	<i>Mi menor</i>
3	87-104	<i>Allegro</i>	<i>Mi menor</i>

El carácter inicial del primer movimiento es dulce y, al estar en modo menor, nos remite a un estado de ánimo, a mi parecer, melancólico. Esta armonía, aunque aparentemente sencilla, esta ingeniosamente planeada; provoca sensaciones que junto con la melodía despiertan en el oyente diversas sensaciones que van desde la tristeza hasta la alegría. Tal es el caso de los compases 15 y 17.

Por primera vez en el desarrollo del tema se presenta un fa natural (compás 15). Esta nota esta antecedita por un re sostenido; auditivamente se esperaría que la nota resolviera a mi pero de forma inesperada hace un salto de *tercera disminuida* llegando al fa natural, provocando inestabilidad.

La armonía que lleva el bajo es de suma importancia en generar esta sensación; de venir con una armonía sencilla de I-V-I, I-IV-I, introduce, en el compás 15 después de un V7, un acorde *mayor con novena menor*. La *novena* del acorde la tiene la flauta en la melodía.

En la sección media, compases 19 al 24, *mi menor* va a su relativo mayor, el acompañamiento cambia un poco y un nuevo tema con un carácter más alegre aparece.

En el compás 25 la obra regresa a la tonalidad de *mi menor* y se presenta el tema del comienzo hasta el compás 33; a partir de ahí hasta el compás 39 una especie de *coda* finaliza en *Andantino*.

Allegro

El *Allegro* comienza con una introducción del compás 40 al 59. En los primeros 13 compases de la introducción únicamente el piano esta presente y es hasta la ancrusa del compás 53 que aparece la flauta también formando parte de la introducción. Un nuevo tema aparece en el *Allegro* en el compás 60 y acaba en el primer octavo del compás 71.

The image shows a musical score for the *Allegro* section, measures 60-71. It consists of three systems of staves. The first system shows measures 60-62, with a piano part starting at measure 60 and a flute part entering at measure 63. The second system shows measures 63-67, with the piano part continuing and the flute part playing a melodic line. The third system shows measures 68-71, with the piano part continuing and the flute part playing a melodic line. The score includes dynamic markings such as *p*, *crac.*, *sf*, *mf*, and *f*.

Los compases 80 al 87, con la figuración rítmica y melódica utilizada en el comienzo del *Allegro*, nos sirven de puente para unir dos secciones distintas: La que va de los compases 40 a 79 en *sol mayor* y la sección donde se presenta nuevamente (ahora ampliado) el tema principal del primer movimiento, compases 88 a 142.

Dentro de la sección A' del *Allegro*, encontramos la presencia de un motivo ya antes visto en el *Andantino* de los compases 19 a 24, ahora en *mi menor*, de los compases 142 a 157. A diferencia del primer movimiento, ahora la flauta y piano intercambian la melodía.

No. Compás	Sección	Tonalidad	Grado
40-87	B	<i>Sol mayor</i>	III
88-164	A'	<i>Mi menor</i>	I

140

crescendo

(left hand above)

(left hand under)

144

148

152

156

cresc.

A partir del compás 164 al final del movimiento la tonalidad es do mayor. Comienza en la anacrusa al compás 165 una recapitulación de lo sucedido durante la obra. Los compases 160 a 164 nos sirven de transición para regresar al tema B, motivo principal del *Allegro*. Este es anunciado en el compás 159 por el bajo del piano.

51

156 *cresc.*

160 *simile*

164 *P*

La *Fantasia* de Gabriel Fauré está estructurada por secciones con temas que vuelven a repetirse en distintas tonalidades mostrando ligeras variantes. Por ejemplo el tema del compás 183 es el mismo que el que se presentó anteriormente en el compás 117, al igual que el del 60 es el mismo que el de los compases 165 y 208. Es en el compás 208 la última vez que aparece este tema antes de terminar la obra. También al final de esta presentación del tema encontramos variantes, por ejemplo, vemos partes ampliadas de la cabeza del tema en el piano mientras que la flauta va haciendo progresiones de *terceras*.

204 *leggiero*
crac. molto
crasc.
p

208

212

216

220 *crasc.*

224

228

Los últimos compases del movimiento (sección C), sirven para reafirmar la tonalidad de *do mayor* a la vez que se le da un carácter conclusivo al movimiento. El piano lleva acordes que acompañan la melodía, la flauta hace arpeggios que suben y bajan. Es en los últimos cinco compases que se cierra el movimiento, la flauta hace una escala ascendente con figuras de quintillos mientras que el piano con sus acordes complementa haciendo cadencia a *do mayor*.

The image shows a musical score for the final section of a movement. It consists of three staves. The top staff is the melody, featuring a series of eighth notes and quarter notes, with a final phrase that includes a quintuplet. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, showing chords and arpeggiated figures. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Consideraciones Personales

La *Fantasia* Op.79 para Flauta y Piano de Gabriel Fauré además de gustarme mucho por su emotividad es, dentro del repertorio para flauta, una de las obras más conocidas y solicitadas tanto en audiciones como en concursos. Se podría decir que es una obra que todo flautista debiera trabajar en sus años de estudiante.

La razón por la que decidí incluirla en el programa de mi examen profesional, es que, debido a la diversidad de sus elementos, permite trabajar distintos aspectos del instrumento, tales como la distribución del aire en pasajes con grandes ligaduras, articulación clara, buen sonido en todos los registros y cambios de color, entre otras cosas. Además, gracias a su relativa sencillez rítmica se presta muy bien para trabajar aspectos musicales.

Una de las cosas que más me gustan es como Fauré maneja el cambio de carácter a lo largo de la pieza. El *Andantino* es totalmente dramático, doloroso y lleno de sentimiento. Las respiraciones, que parecen sollozos, van perfectamente con la música que inicia con cierta calma y gradualmente se hace más y más intensa hasta que finalmente se apacigua. El *Allegro* es todo lo contrario: ligero, juguetón, más dinámico y fresco. Los dos, a pesar del contraste de carácter, llevan el carácter de unidad.

Aspectos interpretativos

En el *Andantino* me parece que el reto es más interpretativo que técnico. Hay que darle dirección a la línea melódica y que no se estanque el tiempo. Por lo sencillo del ritmo, es muy fácil limitarse a tocar los octavos y blancas con puntillo sin pensar en conducir las notas; existe cierta flexibilidad en el ritmo, sin embargo, el pulso debe de ser constante. Se tiene que planear bien en dónde respirar y hacer que la respiración forme parte de la música; muchas de las frases son muy largas y van aumentando de intensidad y volumen por lo que, si no se distribuye bien el aire, puede faltar tanto para completar la frase como para darle la intención que necesita. Debe cuidarse particularmente en el compás 19 el ritmo debido a que el registro grave es difícil de emitir y puede suceder que se quede el tiempo.

El *Allegro* es mucho más virtuoso y juguetón que el primer movimiento. Tiene varios pasajes que son complicados técnicamente debido a la velocidad y a los abruptos cambios de registro, es por esto que es bueno estudiarlos subiendo poco a poco la velocidad.

Es importante que la articulación sea limpia, precisa y ligera para que auditivamente se distingan los sutiles cambios que hace, sobre todo en los pasajes de *dieciseisavos*. Debido a que la intensidad va aumentando gradualmente y el ritmo no es tan complicado, se corre el riesgo de aumentar inconscientemente la velocidad y se pierda el control; es bueno estar consciente de esto para evitar que ocurra.

Sonata para flauta y piano op 23 de Lowell Lieberman

Aspectos históricos

Compositor estadounidense, pianista y director de orquesta, nace en Nueva York el 22 de febrero de 1961. Comenzó sus estudios de piano a los 8 años de edad y de composición de manera formal a los 14. Dos años después, Liebermann presenta en el Carnegie Hall el estreno de su primer *Sonata* para Piano op.1, que compuso cuando tenía 15 años. Por esta composición recibe premios de la Asociación Nacional de Maestros de Música y de la Fundación Yamaha.

Estudió composición en la escuela Julliard; sus maestros fueron Diamond y Persichetti. También estudió piano con Jacob Lateiner y dirección con Lázlo Halász. En 1982 fue durante un tiempo director asistente de la compañía de Opera Lírica de Nassau en Long Island. Desde entonces participa frecuentemente como director invitado e intérprete de su propia música. En 1987, habiendo recibido sus diplomas de Licenciatura, Maestría y Doctorado, Lowell Liebermann se gradúa de la escuela Julliard.

Este prolífico compositor, mantiene un promedio de aproximadamente seis obras al año. Mientras que sus primeras obras fueron de textura cromática y contrapuntística casi rayando en la atonalidad, su *Sonata Noturna* trae consigo una mayor claridad armónica, su *Concierto para Violín, Piano y Cuarteto de cuerdas* presenta una ligera influencia de la música de Shostakovich y su segundo *Concierto para Piano* muestra gran cercanía a la virtuosa tradición Romántica. Debido a esto, es que se dice que la música de Lowell Liebermann se resiste a ser identificada con una escuela de composición en particular.

A pesar de haber sido juzgado como conservador por muchos críticos, la música de Liebermann se caracteriza por su gran cantidad de recursos, versatilidad y evidente calidad.

En 1995, compuso su opera de dos actos *El Retrato de Dorian Gray*. Esta composición fue el primer encargo a un compositor norteamericano por parte de la Compañía de Opera de Montecarlo. Dos años después, 1998, fue nombrado compositor residente de la Orquesta Sinfónica de Dallas.

En mayo del 2000, a cargo del trompetista Philip Smith y la Filarmónica de Nueva York, se estrena su *Concierto para Trompeta*. Sobre este concierto la reseña en el "Wall Street Journal" dice: El maestro Liebermann es un maestro de la orquestación. Sus atrayentes ideas musicales nos invitan a querer escuchar su música repetidas veces; éstas, son un balance de salud e inigualable energía.

En el verano del 2001 Liebermann fue invitado como compositor residente al Festival del Pacífico. Por primera vez en la historia del festival, cada una de las tres orquestas invitadas tocaron una obra de él. Dentro de los eventos del festival se interpretó, además de su *Concierto para flauta y orquesta* ejecutado por el solista Jeffer Khaner, un concierto de música de cámara dedicado en su totalidad a la música de Liebermann.

Ese mismo año la violinista Chantal Juillet presentó el estreno de su *Concierto para Violín y Orquesta op.74* con la Orquesta de Filadelfia en el Centro para las Artes de Saratoga, mismo en el que Lowell Liebermann participó un año antes como compositor invitado. Además de ganar el onceavo concurso de composición de Van Cliburn, también en el 2001 se estrena en el Carnegie Hall su segundo Concierto para Piano y Orquesta por el pianista Stephen Houg.

Orquestas de todo el mundo incluyendo la Filarmonica de Nueva York, la Orquesta de Filadelfia, La Orquesta Sinfónica de Montreal, la Sinfónica de Tokio, la Orquesta Nacional de Francia y las sinfónicas de Dallas, Seattle, San Luis, Cincinnati, Baltimor y Minesotta han ejecutado y aplaudido su trabajo. Dentro de los artistas que han interpretado su música se encuentran Chantal Juillet, Chales Dutoit, Kurt Masur, Joshua Bell, Steven Isserlis, Paula Rovinson, Wolfgang Sawalisch, Philip Smith, James Galway, Steuart Bedford, Jesús Lopez-Cobos, Sthephen Hough y Jean-Yves Thibaudet.

A los 43 años de edad, L. Liebermann es uno de los compositores más buscados en el ámbito internacional. Dentro de los diversos reconocimientos y premios que ha sido merecedor, se encuentran la beca Charles Ives de la Academia Americana e Instituto para las Letras y Artes. Asimismo, Lowell Liebermann es un artista de la Fundación Yamaha.

En el mundo de la flauta, Liebermanm es ya uno de los compositores más recurridos, y sus obras para este instrumento se han establecido de manera importante como parte del repertorio del instrumento. *La Sonata para Flauta y Piano op. 23*, ha sido grabada diez veces en los años posteriores a su estreno en 1988. Atrayendo la atención de James Galway y por encargo de éste, Liebermann compuso consecuentemente el *Concierto para Flauta* (1992) y más tarde el *Concierto para Flauta y Arpa* (1995). Lowell Liebermann cuenta también con un magnífico *Concierto para piccolo* y varias obras de música de cámara que incluyen a la flauta. Además de James Galway, Paula Robinson, Alexa Still, Goran Marcuson, Eugenia Zukerman y Jeffer Khaner entre otros destacados flautistas, han tocado las obras de este compositor.

Su *Sonata para Flauta y Piano op.23* compuesta en el año de 1987, cuando Liebermann contaba con tan solo 26 años de edad fue un encargo del Festival Spoleto, en Carolina del Sur. Esta sonata fue dedicada a la Flautista Paula Robinson y al pianista Jean-Yves Thibaudet. La *Sonata* dura aproximadamente 13'30'' y consta de dos movimientos:

- I Lento
- II Presto

Análisis

La Sonata para flauta y piano de Lowell Liebermann consta de dos movimientos, el primero es un *Lento* y el segundo un *presto enérgico*.

El primer movimiento, *Lento*, esta en 4/4 y su forma es la siguiente:

A B A'B' A'' A (reexposición) coda

La letra A va desde el compás 1 hasta la mitad del compás 30. A se subdivide en dos frases, la primera abarca del compás 1 al 17 (*un poco piu mosso*) y la segunda desde el compás 17 hasta la mitad del 30. Cada sección contiene un elemento que la caracteriza y hace que todas las veces que se presenten sean auditivamente distinguibles. En la letra A el elemento base está en el acompañamiento. En la primera mitad es un patrón continuo de cuatro octavos (1) y en la segunda mitad, grupos de cuatro *dieciseisavos con octavo* alternados en mano derecha e izquierda de la línea del piano (2).



Musical notation for the first part of section A, showing a piano accompaniment with a continuous pattern of four octaves. The notation is in 4/4 time and includes the dynamic marking *pp luminoso*. The number (1) is placed below the notation.



Musical notation for the second part of section A, showing piano accompaniment with groups of four sixteenth notes with an octave. The notation is in 4/4 time and includes the dynamic marking *ppp imitato*. The number (2) is placed below the notation.

Es en los primeros ocho compases de A que se presenta por primera vez la melodía. El matiz se mantiene siempre en *p* y el carácter que tiene es dulce y transparente, las frases son largas y ligadas.

El piano, con el acompañamiento, se mueve paralelamente a la flauta.

Flute

pp *illeggero possibile*

Piano

pp *luminoso*

5

poch. rit.

Liebermann utiliza el recurso de añadir o eliminar elementos de las secciones para cambiar el carácter de estas. Tal es el caso de los compases 10 a 15; aquí la melodía permanece prácticamente igual, sin embargo aparece un bajo de blancas haciendo *octavas* paralelas, este elemento le añade profundidad y tensión.

a tempo

En la segunda mitad de A (compás 17, *un poco piu mosso*) aparece en la mano derecha del piano un nuevo tema que será retomado por la flauta en el compás 21. Es ahí (compás 21, *movendo*) que la segunda figura de acompañamiento aparece. La fluidez y ligereza de este motivo proporcionan a esta sección un carácter más fresco.

Un poco più mosso

20

The image shows a musical score for piano, measures 20 through 36. The score is written in treble and bass clefs. The tempo is marked "Un poco più mosso" at the beginning. The first system (measures 20-24) includes the instruction "molto tranquillo". The second system (measures 25-29) is marked "movendo (♩. = 60)". The third system (measures 30-34) is marked "PPP ampio". The fourth system (measures 35-36) is marked "pp". The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

La letra B inicia en el compás 30 con la indicación *a tempo subito* y finaliza en el compás 36 con el regreso a *tempo I*.

El elemento característico de esta sección es la figura de *treintaidosavo* que se presenta por primera vez en la mano izquierda del piano en el *ff* súbito.



La letra B tiene un carácter y melodía muy contrastantes. El cambio más notorio es el del matiz ya que de haber estado durante los primeros 29 compases en *p* aparece abruptamente un *ff* en el compás 30. La figuración rítmica se vuelve más compleja y las frases grandes con ligaduras de A, cambian por frases más cortas y con acentos.

B es divisible en frases de tres compases, en la primera (compás 30), es el piano quien lleva la melodía, en la segunda (compás 33) lo retoma la flauta.

El tema es el siguiente:



Otro elemento importante es la figura de seisillo que hace el piano ya que generan movimiento y al ir en movimiento contrario hacen que la sensación de *crescendo* aumente.



La letra B finaliza en el compás 35 con un acorde de *si mayor* con un *sffz*. Este es hasta el momento el punto climático de la obra, la flauta alcanza un *si* 8 y el piano un *si* 1.

Segunda parte de B:

The image displays a musical score for the second part of section B. It consists of two systems of staves. The first system includes a flute part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The second system continues the piano accompaniment. Below the second system, there is a tempo marking: "Tempo I² (♩ = 40)". Below the tempo marking, there is a short musical phrase in the piano part, marked with "ff" and "rit. molto".

Otra sección da inicio, la A' va del compás 36 al 54. Se divide en dos secciones donde la flauta y el piano hacen un diálogo; de nuevo en la primera frase es el piano quien lleva la melodía y la flauta lo acompaña (compases 36 a 47 con el calderón). En la segunda frase, compases 49- 54, la melodía regresa a la flauta.

En A' la melodía regresa al estado inicial de tranquilidad, sin embargo, Liebermann añade un elemento nuevo que hace que una inquietud este latente: los *octavos con puntillo* unidos a los 4 *treintaidosavos* (compás 37 línea superior del piano).

A musical score for piano accompaniment, consisting of three staves. The top staff has a dynamic marking of *pp*. The middle staff has a dynamic marking of *p*. The bottom staff has a dynamic marking of *p*. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Otro cambio aparece en A'; la figura de acompañamiento, antes en la man derecha del piano, esta ahora invertida y en la mano izquierda.

En el compás 49, segunda parte de A' encontramos que la melodía principal de A se hace presente en los octavos del bajo. El encontrar este tema junto con el regreso a *tempo I* nos confirma el parentesco de las secciones.

A musical score for piano and flute, consisting of four staves. The top staff is marked *Tempo I° (♩ = 40)*. The second staff has a dynamic marking of *p esitante: poco a poco più f e ritmico*. The third staff has a dynamic marking of *pp (col flauto) poco a poco più f e ritmico*. The bottom staff has a dynamic marking of *p*. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

La B' inicia en el compás 56 con la indicación *a tempo* en *ff*.
El compás 55 funciona como puente hacia B, flauta y piano ascienden cromáticamente hasta llegar al primer tiempo del compás 56.

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony or concert band, covering measures 55 and 56. The score is arranged in a system of ten staves. The top two staves are for woodwinds (flute and clarinet), the next two for strings (violin and viola), and the bottom four for piano and other instruments. The music is in a major key and 4/4 time. Measure 55 is a bridge measure where the flute and piano ascend chromatically. Measure 56 begins with a forte (*ff*) dynamic and a tempo marking of *a tempo*. The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The woodwinds and strings provide harmonic support with various articulations and dynamics.

Este punto climático en el movimiento, por primera vez en la obra aparece el matiz de *fff* y el registro llega casi a sus extremos, el piano llega hasta un *re* 2 y la flauta a un *do* 8. La letra B finaliza en el tercer tiempo del compás 60 con la nota *si* 7 de la flauta.

A partir del compás 60 se prepara el regreso al carácter inicial, en el bajo aparece un patrón similar al del compás 21 (segunda frase de A). Los enlaces entre cada sección están muy bien planeados; Liebermann fusiona los materiales del final de una sección con el comienzo de otra dando como resultado una transición suave y natural.

poch. movendo $\text{♩} = 52$

La A'' comienza en el compás 62 (*estatico*), utilizando materiales tanto de A como de A', y finaliza en el compás 79. La reexposición aparece en el compás 80 (*a tempo*) y llega hasta el compás 96 donde inmediatamente inicia la *coda* que comprende los últimos seis compases (97-102).

Finalmente en el compás 100 la flauta hace una escala ascendente en *diminuendo* hacia la nota *sol* de dos compases de duración mientras que el piano cierra el movimiento con la misma figura con la que inició.

Presto energico

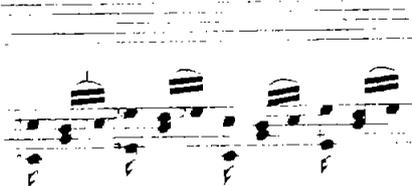
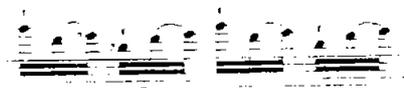
La estructura de este movimiento es:

AB A': B A coda

Las dos grandes secciones, A y B, con las que esta formado este segundo movimiento son claramente diferenciables entre sí. La unidad de tiempo es el *dieciseisavo* tanto en A como en B, sin embargo la unidad de compás dentro de A cambia; todas las veces que se repite la letra A conserva el mismo orden en el cambio de compás:

9- 12- 9- 6- 9- 12- 15- 12- 6, 9- 12- 9- 6- 9- 6- 12(x4 compases)- 9

El ritmo es el elemento más importante de este movimiento. En A la figura más importante es:



La letra A se repite cuatro veces y consta de 20 compases a partir de la entrada de la flauta, los compases del piano que anticipan esta entrada también son una introducción de A. En A' su número se amplía al doble.

No. de aparición de A	No. de Compás
1	2-24
2(A')	62-81
3(A')	103-121
4	141-160

La letra A se divide en dos frases, la primera que va del compás 1 al 12 y la segunda del 13 al 23 repitiendo casi igual el mismo tema, las dos veces en *f* y con un *crescendo* hacia el final. El acompañamiento esta formado por dos elementos: un *octavo* (doblado a la *octava*) que inicia cada tiempo del compás y por dos *dieciseisavos* que lo complementan. Esta constante de acompañamiento comienza en una posición muy cerrada, ambos elementos inician en la mano izquierda del piano (clave de *fa*), y poco a poco se va abriendo hasta que los dos dieciseisavos quedan en la mano derecha del piano (clave de *sol*). El registro que abarca este acompañamiento va desde un *re* b 2 hasta un *do* 6.

20

La letra B esta en compás de 12/16 y el primer cambio distinguible esta en el acompañamiento que es mucho más ligero, sólo el primer tiempo del compás lleva el *octavo* de la mano izquierda del piano que ahora esta haciendo un pedal, de los compases 23 a 33, sobre la nota *do*. El resto del acompañamiento (mano derecha) lleva un encadenamiento de *terceras* menores.

En la letra B la flauta aparece hasta el compás 27 con una línea melódica horizontal de frases largas que recuerda a la de la sección A del primer movimiento.

The image shows a musical score for a flute, consisting of five staves of music. The first staff begins at measure 23 and ends at measure 27, marked with a circled '25'. The second staff starts at measure 30, the third at measure 35, the fourth at measure 40, and the fifth at measure 45, marked with circled numbers. The music features a melodic line with various intervals, including octaves, and is characterized by long, horizontal phrases. The key signature changes from one flat to two flats. The score includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'poco'.

La letra B también se divide en dos secciones casi idénticas, la primera va del compás 23 al 44 y la segunda del compás 45 al primer tiempo del 57.

En la segunda sección de B (compás 45) se anticipa el regreso a A, en el bajo vuelven a aparecer los *octavos* que marcan el inicio de cada tiempo del compás y la indicación *crescendo poco apoco* llega hasta el compás 57 fin de B y comienzo de A'.

45

p cresc. poco a poco

La estructura y melodía de A' son casi idénticas a las de A, la diferencia consiste en que ahora hay cuatro compases de introducción en lugar de dos, la melodía inicia una *tercera* menor por debajo de la original y el matiz es *p*.

Un puente en 6/16, que va de los compases 81 al 101, une la A' con su repetición. La figura de acompañamiento cambia a un grupo de seis *dieciseisavos* que se mueven paralelamente en las dos líneas del acompañamiento.

f

Esta figura es importante ya que se retoma en la repetición de A' del compás 107 al 111 ahora moviéndose en paralelo con la flauta.

La dinámicas en movimiento se manejan por niveles, se busca crecer al final de cada sección y comenzar la siguiente en un nivel mayor al de la que finalizó. La intención es la de un gran *crescendo* que va desde el principio hasta el final del movimiento.

Un elemento que utiliza Liebermann para acentuar más aún este *crescendo* es el de doblar en el acompañamiento la figura utilizada en la sección anterior. Tal es el caso de la segunda vez que se presenta B.

La reexposición aparece en el compás 139 y finaliza en el 160. Los compases que van del 161 al 164 funcionan como puente para llegar a la *coda* que va del compás 165 hasta el final del movimiento, compás 175. Aquí la dinámica llega hasta un *fff*, el piano y la flauta se unen formando cada uno con sus elementos lo que pareciera ser una misma línea. En los últimos 7 compases encontramos arpeggios encadenados que llegan a acordes de *si* y *sol mayor* mientras que la flauta hace durante los dos penúltimos compases un pedal figurado de *si, la#, si*, que culmina llegando a un *re* índice 8 con un salto conclusivo de *octava* descendente.

First system of musical notation, featuring a treble clef staff at the top and two bass clef staves below. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *fff* and *ff*. The notation is dense with many notes and rests.

Second system of musical notation, featuring a treble clef staff at the top and two bass clef staves below. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *fff* and *ff*. The notation is dense with many notes and rests.

Third system of musical notation, featuring a treble clef staff at the top and two bass clef staves below. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *fff* and *ff*. The notation is dense with many notes and rests.

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef staff at the top and two bass clef staves below. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f cresc. molto*, *mf cresc. molto*, and *fff*. The notation is dense with many notes and rests.

Consideraciones Personales

Esta *Sonata* es una obra que me gusta mucho. Fue un gran reto montarla y me dio mucha satisfacción haberlo hecho. Los dos movimientos que forman esta *Sonata* son muy distintos entre sí, pero algo que tienen en común es que la tensión nunca se pierde.

En el primer movimiento, *Lento*, lo que más me gusta es la atmósfera de expectación que genera el Piano y como, de manera casi imperceptible, entra la flauta. Todo el comienzo está lleno de misterio. Los contrastes y cambios inesperados son lo principal de este movimiento. La melodía va cambiando entre una delicada línea y momentos llenos de fuerza mucho más penetrantes y agresivos.

En el principio de la obra la flauta y el piano llevan motivos muy transparentes que deben estar muy controlados; es en las partes agresivas del movimiento que uno se puede y debe soltar. Es esta sensación de liberación después de haberse contenido por tanto tiempo la que disfruto más, son pocas obras en las que uno puede permitirse casi gritar con el instrumento.

El *Presto enérgico* me encanta, es un movimiento explosivo de mucha tensión, la energía que tiene es avasalladora. El piano y la flauta nunca descansan, hay fuerza, ímpetu, determinación. Es quizá un poco angustioso.

Lo difícil de esta *Sonata* es que requiere de toda la capacidad física del ejecutante; hay que poner mucha energía para lograr los contrastes deseados. Algo especialmente difícil es controlar la dinámica; volver al matiz de *pp* en notas muy largas y ligadas después de haber tenido que tocar en *ff* con acentos muy marcados, grandes saltos y pasajes realmente rápidos.

Aspectos interpretativos

En el *Lento* lo primero a trabajar es el sonido y la respiración. La línea melódica es tan sencilla que requiere muchos cambios de color para hacerla interesante y hay que planear bien dónde respirar para que el encanto de la frase no se rompa. También es muy importante cuidar la afinación, al hacer *pp* uno puede quedar bajo y en los *ff* pasa lo contrario, la afinación se sube demasiado sobre todo en el registro agudo.

Siempre hay que estar pendiente de lo que está haciendo el piano, porque la armonía que lleva es una excelente pauta para mostrarnos dónde se debe de incrementar la tensión y donde regresar al reposo.

En el cambio al *a tempo súbito* en *ff* es recomendable estudiar la melodía primero sin apoyaturas, subdividiendo el pulso en *octavos* y poco a poco subir el tiempo hasta pensarlo en *cuartos*. El ritmo es complicado y el empuje que tiene la música hace que uno tienda a correr.

Aquí también es importante escuchar el bajo del Piano, ya que el motivo que lleva marca cada tiempo del compás. Lo mismo sucede en el *a tempo* del compás 51.

En todos los motivos rápidos hay que ser claros y lograr que se escuchen todas las notas. Justo al final, en el *lento a piacere*, hay que aprovechar el calderón para respirar profundamente y poder aguantar la nota de los últimos dos compases. En el segundo movimiento *Presto Enérgico* lo difícil es igualar la sonoridad y buena articulación de las notas en el registro grave con las del registro agudo. También hay que tener cuidado con los cambios de compás, sobre todo cuando el piano y la flauta llevan ritmos encontrados de cuatro contra tres, como sucede en el compás 20.

En la sección donde cambia la melodía (compases 25 y 122) es importante distribuir bien el aire y conservar el tiempo. El Piano lleva figuras rítmicas muy rápidas y hay que ser concientes de esto; en primer lugar por respeto al pianista y en segundo porque, al regresar al motivo inicial, el tiempo puede ser extremadamente rápido y se puede salir de control. También es bueno saber cómo está construido el movimiento para distribuir bien la energía. Es un movimiento pesado con un final climático por lo que debemos llegar hasta el último compás todavía con control, energía y entereza.

**Carl Philipp Emanuel Bach
(1714-1778)**

Sonata en la menor para flauta sola

Carl Philipp Emanuel Bach nace el 8 de marzo de 1714 en Weimar Alemania, y muere el 14 de diciembre de 1778 en Hamburgo.

Fue uno de los hijos de Johann Sebastian Bach y su primera esposa María Bárbara.

Fue muy reconocido como clavecinista, como teórico y es el principal representante del estilo *Empfindsamkeit*. El estilo *Empfindsamkeit* del norte de Alemania, es definido como un estilo expresivo, de sentimentalismo o sensibilidad extrema, donde el discurso musical es caprichoso, lleno de modulaciones sorprendidas, contrastes dinámicos y un discurso musical estrechamente ligado al discurso hablado.

Carl Philipp Emanuel Bach además de haber sido un excelente compositor e intérprete fue también muy destacado como teórico, siendo autor de uno de los tratados más importantes hasta el momento para instrumentos de teclado: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensayo sobre el verdadero arte de tocar los instrumentos de teclado). Carl Philipp Emanuel trabajó para Federico el Grande, emperador de Prusia, alrededor de treinta años durante los cuales tuvo la oportunidad de estar en contacto con grandes músicos dentro de los cuales se encontraba el virtuoso flautista Johann Joachim Quantz.

C. P. H. E. Bach es uno de los autores que más obras ha dedicado a la flauta transversa. Alrededor de 114 de las composiciones la incluyen. Algunas de ellas son: tres cuartetos para flauta, viola y clave obligado (Wq 93-95, H537-9), 12 *Sonatas* para flauta y bajo continuo (Wq123-133), sonatas para flauta y clave (Wq 85-87). La *Sonata* para flauta sola en la menor (W 132), perteneciente al estilo *Empfindsamkeit*, es una obra muy expresiva en donde se trata de conmover al oyente utilizando diversos recursos tales como grandes saltos, *appoggiaturas* y contrastes dinámicos especificados por el autor cosa que era una gran innovación para la época. La afinación y temperamento usados eran distintos a los de ahora, la afinación estaba en 4.15 y el temperamento era el llamado *meantone* (afinación media). Es la única sonata de Carl Philipp Emanuel Bach para flauta sola y fue escrita en el año de 1763 en Berlín. Consta de tres movimientos: *Poco adagio*, *allegro* y *allegro*. En esta *Sonata*, a pesar de ser para flauta sola, se percibe la presencia de dos voces; cada una de ellas jugando un papel distinto. Los temas claramente diferenciados en carácter, reflejan diversas emociones y estados de ánimo. Es una obra muy bien escrita que requiere de un gran control del instrumento para poder llevar a cabo todas las sutilezas necesarias que la composición demanda.

Carl Reinecke (1829-1910)

Concierto en re mayor op.283 para flauta y orquesta

Nacido el 23 de junio de 1829 en la ciudad de Altona, Alemania, Carl Reinecke fue además de célebre compositor, maestro, administrador, excelente pianista y director de orquesta. Comenzó a componer a la edad de siete años; a los once años hizo su debut como violinista y a los doce dió su primera presentación en público como pianista.

A lo largo de su vida, Carl Reinecke tuvo diversas vivencias y puestos que lo hicieron el gran hombre promotor de las artes que fue. Desempeñó cargos como el de maestro y director en el Conservatorio de Leipzig, en 1875, fue nombrado miembro honorario de la Academia de Berlín recibiendo el doctorado honorario en 1884 y volviéndose profesor en 1885; fue también maestro de capilla de la ciudad de Leipzig y tuvo a su cargo la sinfónica Gewandhaus hasta 1895. Se retiró en el año de 1902, mas continuó creando hasta el final de sus días.

Siendo muy joven conoció personalmente a Robert Schumann y a Felix Mendelssohn quienes le dejaron una honda huella para el resto de su vida. Como compositor siempre rindió homenaje a estos dos compositores conservando la influencia de ambos estilos en su obra. Reinecke es mejor conocido como maestro de la llamada *Hausmusik*; su obra musical más conocida son sus *Cuentos de Hadas*, basados parcialmente en cuentos que él mismo escribió bajo el seudónimo de Heinrich Carsten. Asimismo se destacan sus cuatro conciertos para piano, su concierto para violonchelo y arpa, música de cámara, cuatro óperas, tres sinfonías, oberturas y música sacra.

Su concierto en *re mayor* Op.283 data del año 1908 y no corresponde estilísticamente con el inicio del s. XX. Esta obra escrita cuando Carl Reinecke tenía 84 años de edad, es una brillante y atractiva recopilación de toda su obra. Fue escrito para la flauta "Reform" y está dedicado al gran flautista alemán Maximilian Schwedler.(1853-1940). Se divide en tres movimientos: un brillante *allegro* es seguido por un pausado y apasionado *lento e mesto* y finaliza con un *moderato* con forma de *rondeau*. El manuscrito original de la partitura orquestal de este *Concierto* es propiedad de la editorial Breitkopf y Härtel en Wiesbaden. Lo terminó de escribir en octubre de 1908; en 1909 aparece una edición de Breitkopf y Härtel en reducción para piano y flauta pero desgraciadamente el manuscrito original de ésta reducción esta perdido. Esta obra se estrenó en marzo de 1909 en la ciudad de Leipzig, al parecer en versión para piano y flauta. Por anotaciones en la partitura se sabe que fue interpretada por el flautista M. Schwedler, quien tuvo una estrecha relación con el compositor. El estreno mundial con orquesta se llevó a cabo el cuatro de septiembre del mismo año en Londres por el flautista Albert Fransella (1865-1934) bajo la dirección de Henry Wood con la orquesta "Queen's Hall".

Este *concierto* es romántico. Como todas las obras de ese periodo, el manejo armónico que utiliza Reinecke es bastante complejo, recorre diversas tonalidades dentro de la obra. El carácter varía desde *amable, dulce, "como soñando"*, hasta zonas muy intensas y expresivas de gran fuerza.

Gabriel Fauré
((1845-1924))

Fantasia op.79 para flauta y piano

Gabriel Fauré fue un gran compositor, maestro y organista francés. Nació el 12 de mayo de 1845 en la ciudad de Ariège, Pamiers. Desarrolló un estilo personal que generó una considerable influencia en muchos de los compositores de inicios del s. XX. Sus innovaciones armónicas y melódicas también influyeron a generaciones posteriores en la manera de enseñar armonía. En octubre de 1854 Gabriel Fauré llega a estudiar a París; sus estudios, que influyeron de manera determinante en su estilo, fueron principalmente en música eclesiástica (órgano, canto llano y obras polifónicas renacentistas). Dado que los alumnos estaban destinados a convertirse en organistas y maestros de capilla, la enseñanza musical se veía complementada con profundos estudios literarios.

Fauré tuvo como uno de los maestros que más influyeron en su vida a Camille Saint-Saëns, quien introdujo a sus alumnos a la música contemporánea, yendo sus enseñanzas más allá de los límites de la composición para piano. Gabriel Fauré fue organista de la iglesia de San Sauveur en Rennes, organista asistente de la iglesia de Nuestra Señora en Clignancourt, cerca de París, organista de la iglesia del parisino San Honoré d'Eylau y en octubre de 1871, en París, fue nombrado organista asistente en la iglesia de Saint Sulpice volviéndose visitante frecuente del salón Saint-Saëns, donde conoció a todos los miembros de la sociedad musical parisina. Entre la música de cámara que escribió para flauta transversa, están su Sonata No.1 para flauta y Piano op.13, la Fantasia op.79, la pieza (*morceau* de lectura, 1898) y la Siciliana op.78 de *Pelleas y Melisande*.

La *Fantasia* de Gabriel Faure op.79 para flauta y piano, escrita en 1898, fue una comisión del Conservatorio Nacional de París para el concurso de flauta de 1898. Esta dedicada al flautista Paul Taffanel, quien era entonces maestro en el Conservatorio.

Lowell Seth Liebermann (1961)

Sonata op.23 para flauta y piano

Compositor estadounidense, pianista y director de orquesta. Nació en Nueva York el 22 de febrero de 1961. Comenzó sus estudios de piano a los 8 años de edad y de composición de manera formal a los 14. Dos años después, L. Liebermann presenta en el Carnegie Hall el estreno de su primer Sonata para Piano op.1, que compuso cuando tenía 15 años. Estudió composición en la escuela Julliard.

En 1982 fue durante un tiempo director asistente de la compañía de Opera Lírica de Nassau en Long Island. Desde entonces participa frecuentemente como director invitado e intérprete de su propia música.

A los 43 años de edad Lowell Liebermann es uno de los compositores más apreciados y buscados en el ámbito internacional.

A pesar de haber sido juzgado como conservador por muchos críticos, la música de L. Liebermann se caracteriza por su gran cantidad de recursos, versatilidad y evidente calidad. Orquestas de todo el mundo incluyendo la Filarmónica de Nueva York, la Orquesta de Filadelfia, La Orquesta Sinfónica de Montreal, la Sinfónica de Tokio, la Orquesta Nacional de Francia y las sinfónicas de Dallas, Seattle, San Luis, Cincinnati, Baltimore y Minnesota han ejecutado y aplaudido su trabajo.

En el mundo de la flauta, Lowell Liebermann es ya uno de los compositores más recurridos, y sus obras para este instrumento se han establecido de manera importante como parte del repertorio flautístico. Su Sonata para Flauta y Piano op.23 compuesta en el año de 1987, cuando Liebermann contaba con tan solo 26 años de edad, fue un encargo del Festival Spoleto, en Carolina del Sur. Esta *Sonata* fue dedicada a la Flautista Paula Robinson y al pianista Jean-Yves Thibaudet.

La Sonata para flauta y piano op. 23, es una obra apasionante, demandante y con grandes retos para ambos instrumentos. El carácter contrastante y los cambios inesperados que maneja constantemente en ambos movimientos hacen de ella una obra llena de expectación en donde la tensión nunca se pierde. Ha sido grabada diez veces en los años posteriores a su estreno en 1988. A raíz del éxito de la *Sonata*, L. Lieberman compuso consecuentemente el Concierto para Flauta (1992) y más tarde el Concierto para Flauta y Arpa (1995).

Lowell Liebermann cuenta también con un magnífico concierto para piccolo y varias obras de música de cámara que incluyen a la flaut

Bibliografía

Bach, C. PH. E. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*.
Berlín, W.W.Norton & Company, 1949

Boyle, J.Davd, Richard Fiese K y Nancy Zvac. *A Handbook for Preparing
Graduate Papers in Music*. U.S.A., Halcyon Press, 2001

Caballero, Carlo. *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge University
Press, 2001

Cadena, Agustín. *Las ideas y sus caminos*. México, Ediciones de la Libélula

Kondd, Wulf. Carl Reinecke. The Nederlands, Texts Phonogram International, 1895

Powell, Ardal. *The Flute*. U.S.A., Yale University Press, 2002

Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second
Edition, Vol. 2, 14, 16, Grove Mcmillan Publishers, 2001

Villermoz, Emilie, Gabriel Fauré. London, Chilton Book Company, 1960