



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

JACQUELINE BERENICE CAMPUZANO SÁNCHEZ

ASESOR DE NOTAS: GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ
ASESOR DE RECITAL: RUBÉN ISLAS BRAVO

MÉXICO DF
ABRIL - 2004



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.

PROGRAMA

Preludio y Scherzo op. 35

Henri Büsser
(1872-1973)

Sonata para flauta y piano

Samuel Zyman
(1956-)

Allegro assai
Lento e molto espressivo
Presto

Sonatina para flauta y piano

Pierre Sancan
(1916-)

Moderato-andante expresivo-animé

Concierto para flauta y orquesta de cuerdas en la menor

Michel Blavet
(1700-1768)

Allegro
Gavotte I- Gavotte II
Allegro

Flauta: Jacqueline Berenice Campuzano Sánchez
Piano: Mtro. Abraham Alvarado

DEDICATORIA

A DIOS

A mis padres

Tomás Campuzano Mejía
Ma. Esther Sánchez Hernández

A mis hermanos

Monserrath
Roberto
Omar
Alejandro
Fabián

A mi querido y estimado maestro
Rubén Islas Bravo

AGRADECIMIENTOS

Gustavo Martín

Maestros y amigos músicos

Rubén Islas Bravo
Abraham Alvarado
Dulce María Sortibrán
Serguei Fokine Gironova
Integrantes de la orquesta

Escuela Nacional de Música
Escuela de Bellas Artes de Toluca

ÍNDICE

Programa.....	2
Introducción.....	5
Concierto para flauta y orquesta de cuerdas en <i>la menor</i> Michel Blavet.....	6
Contexto histórico	
Análisis	
Preludio y Scherzo op. 35 para flauta y piano de Henri Büsser.....	10.
Contexto histórico	
Análisis	
Sonatina para flauta y piano de Pierre Sancan.....	13
Contexto histórico	
Análisis	
Sonata para flauta y piano de Samuel Zyman.....	16
Contexto histórico	
Análisis	
ANEXO I	
Notas al Programa de mano.....	22
Tabla I.....	23
Fuentes consultadas	
- Bibliografía.....	27
- Hemerografía.....	28
- Discografía.....	29

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, fue realizado en relación con las obras que conforman el examen profesional para obtener el título de Licenciado Instrumentista-Flauta- en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. La selección de las obras, además de mi apreciación personal, corresponde al importante papel que juega la música francesa dentro del repertorio flautístico.

El reto que tenemos los músicos cada vez es mayor, tomando en cuenta la técnica instrumental, la musicalidad y el conocimiento de los diversos estilos que van surgiendo con el tiempo. Por ello es que al buscar información, ésta ha podido alimentar mis conocimientos así como justificar criterios artísticos e interpretativos.

Además de una consulta bibliográfica, acudí a revistas especializadas en flauta, una tesis doctoral, una entrevista con Samuel Zyman y el análisis comparativo de propuestas de interpretación a través de grabaciones de músicos de prestigio internacional.

El trabajo comprende, entonces, una breve ubicación del contexto histórico-social en el que se desarrolla cada obra, datos del autor, análisis (formal, armónico, temático, etc.) de la obra, en algunos casos observaciones para interpretación así como posibles soluciones a complejidades de las obras y por último las conclusiones.

Añadiendo, puedo concluir que el presente escrito ha sido de valiosa ayuda para sustentar mi interpretación y hacerla lo más apegada al estilo. Espero que también sirva como fuente de consulta para aquellos que se acerquen a él.

Michel Blavet
(1700-1768)

CONCIERTO PARA FLAUTA Y ORQUESTA DE CUERDAS EN LA MENOR

Contexto histórico

Michel Blavet, compositor aparentemente de poca trascendencia en la historia de la música, fue sin embargo ampliamente reconocido en la época Barroca. Nació en Besançon, Francia, el 13 de Marzo de 1700, y murió en París el 28 de Octubre de 1768.

Resulta interesante conocer la vida de este compositor, cuyos orígenes estuvieron lejos de la influencia musical. Su padre fue el tornero Jean-Baptiste Blavet y su madre Oudette Lyard, una mujer sin relación directa con la música.

Él, como muchos otros grandes músicos inició de forma autodidáctica, alcanzando con la práctica el dominio de la flauta y el fagot, además de las bases de la composición, todo esto con el simple contacto con música de la época. Para 1718, contrajo matrimonio con Anne-Marguerite Ligier, con quien tuvo dos hijos y dos hijas. En 1723, ya conocido como gran flautista, fue invitado a formar parte del séquito del duque Charles-Eugene Lévis, por lo cual se traslada a París, donde tres años más tarde hace su debut en los *Concert Spirituel* (1726) siendo este su lanzamiento como solista y apareciendo el siguiente cuarto siglo más veces que cualquier otro músico en aquellos conciertos (hasta 1768). Ahí fue aclamado tanto por músicos como por escritores, quienes unánimes coinciden en que su sonido, entonación y técnica marcaron el estándar de los flautistas en toda Europa y fue nombrado como el mejor de ellos en la primera mitad del siglo XVIII, aun sobre otros ya famosos como Lucas, Naudot o los hermanos Braun.

Aproximadamente en 1728, Blavet estuvo al servicio del Príncipe de Carignon, y a él le dedico su *opus 1*. Alrededor de este año entra en contacto con Pouplinière, uno de los hombres más ricos de Francia, patrón de las artes y de quien se dijo daba protección a Blavet. Posteriormente, en 1731, fue transferido al servicio del conde de Clemont, para quien fue escrita la mayor parte de su obra. Su fama trascendió hasta Prusia, en donde se encontraba el Príncipe Federico (“el grande”), quien le hizo la invitación de unirse a su corte pero esta fue rechazada.

Dos de sus puestos importantes fueron: Primera flauta en *La Musique du Roi* (1738), y también primera flauta en *La opera de París* (1740). Grandes músicos lo admiraban, entre los que se encontraban: Telemann, Marpurg, Quantz, Hubrit, Le Blanc y Leclair.

Blavet es considerado como el primer compositor de opera cómica francesa, de las cuales destaca *Le jaloux corrige* (1752) compuesta para el conde Clermont. Este gran músico estuvo fuertemente interesado en la pedagogía, y su particular interés fue en el fraseo musical, publicando música para flauta (sonatas de su *opus 2* para dos flautas) con marcas de respiración, puntuación así como de inicio y terminación de las frases. En cuestión de estilo, estas sonatas se consideran piezas maestras del repertorio flautístico, y corresponden al estilo violinístico de la sonata francesa representado por Anet, Duval, Senaille y Leclair.

Su obra abarca música escénica como: *Floriane, ou la grotte des spectacles*- comedia ballet (1752), *Le jaloux corrigé*- opera cómica (1752), *Le jeux olympiques- ballet héroique* (1753), y *La fête de Cythère* (1753); y música instrumental entre las que se encuentran: *Seis sonatas para 2 flautas op.1* (1728), *Seis sonatas para flauta y bajo continuo op.2* (1732), *Seis sonatas para flauta y bajo continuo op. 3* (1740), el *Concierto para flauta y orquesta en la menor* y muchas otras piezas instrumentales y vocales encontradas en antologías del siglo XVIII, además de arreglos y recopilaciones de piezas.

Concierto en la menor- Análisis

Con respecto a este (el cual se cree haber sido compuesto en 1745) se reconoce una fusión de los estilos representativos del barroco: el estilo francés y el estilo italiano, todo esto a raíz de la época que vivió Blavet que corresponde al Barroco tardío. La dotación instrumental es: flauta (solista), violín I, violín II, y bajo continuo.

El concierto se divide en 3 movimientos, de los cuales encontramos que el primer y tercer tiempo esta “escrito a la manera italiana Vivaldesca”, por el manejo melódico y virtuosismo. Por el contrario, el segundo movimiento con un gran contraste a la manera francesa: *Gavotte I - Gavotte II*.

El primer tiempo –*Allegro*– está en la tonalidad de *la menor* y en compás de *cuatro cuartos*. Inicia con una introducción por parte de la orquesta (*Tutti I*) la cual dura hasta el compás 11, el tema lo lleva el violín I, mientras los demás instrumentos realizan un contrapunto, esta parte finaliza con una cadencia (IV, V, I).

Un desarrollo del tema en forma descendente se encuentra a partir del compás 12, de nuevo la melodía en el violín I, pero el continuo ahora realiza un contracanto. Esta parte llega hasta el compás 21 en el que inicia el *Solo I* en la flauta, el cual podemos dividir en dos pequeñas secciones, la primera: un tema que aparece dos veces, y un puente que muestra el virtuosismo del ejecutante. El solo inicia de forma anacrúsica en el compás 22 y llega a su final en el compás 56, en el cual inicia la orquesta con el *Tutti II* (tal como lo vimos anteriormente en el compás 12) y termina en el compás 65 para dar inicio al *Solo II* de la flauta.

El solo II comienza con valores de dieciseisavos y por melodías formadas de intervalos abiertos, pero para el compás 72 se ve interrumpido por un contracanto con el violín I, esta alternancia de melodías termina con un calderón en el compás 81 que da pie a otra intervención de la flauta y así llegar al final del *Solo II* en el compás 91.

Una variación del *Tutti II* se encuentra en el compás 92 y llega a su fin en la barra 99, donde aparece ahora el *Solo III*, el cual tiene la característica de contener una nota pedal y otra que se mueve, dando un carácter polifónico. Para el final de este tenemos valores de treintaidosavos que le dan un carácter virtuoso a este pasaje.

Para el compás 111, reaparece en la orquesta con el tema del *Tutti I*, que es con la que inicia este movimiento, y para finalizarlo tenemos el *Solo IV*, caracterizado por una sección fugada, la nota pedal y una pequeña cadencia en la parte solista; el movimiento cierra con el material del *Tutti II* en la orquesta.

Este movimiento tiene una forma semejante a un *rondo*. Armónicamente no existen modulaciones a regiones lejanas sólo algunas inflexiones a tonos vecinos, por lo tanto, todo gira en torno a la tonalidad inicial de *la menor*.

El segundo tiempo, *Gavotte I – Gavotte II*, como ya lo mencionamos es al estilo francés de una danza de corte. La esencia de estas Gavottes es que la melodía se va pasando de los violines I y II a la flauta en valores rítmicos de octavos y cuartos.

Gavotte I- (tendrement) inicia con una melodía en la orquesta, la cual es tomada posteriormente por la flauta en la región de la tónica. En la segunda parte esto ocurre de manera invertida por la orquesta; esta sección gira ahora en la región tonal de la dominante.

Gavotte II- (tendrement), ahora en *Mi mayor*, que es el homónimo mayor de la dominante de *la menor*. Como en la segunda parte de la *Gavotte I*, inicia la flauta y es respondida por la orquesta. La segunda parte inicia con la melodía en la flauta y termina con la frase con que se abre la *Gavotte II*, en *Mi mayor* aún, para regresar a la reexposición de la *Gavotte I*.

En este segundo movimiento hay que hacer notar que las melodías son muy sencillas, por lo tanto, la ornamentación toma un papel sumamente importante para recrear el estilo francés. Formalmente, cada *Gavotte* por separado tiene una forma binaria. El *da capo* obligatorio luego de la *Gavotte II*, le da al conjunto una cierta cualidad ternaria (ABA). Esto es sólo una resultante de la mencionada reexposición de la *Gavotte I* para cerrar el movimiento, lo cual se realiza tradicionalmente sin repeticiones.

El tercer movimiento *-Allegro-* como su nombre lo indica es un movimiento rápido, está en compás de tres cuartos y que por su velocidad se interpreta mas “a uno”.

El inicio de este movimiento es por parte de la orquesta *Tutti I* la cual abre con lo que es el tema principal mismo que posteriormente será retomado por la flauta.



Este tema se desarrolla en los compases del 7 al 24 y se reexpone hasta el 32, después del cual aparece el Solo I de la flauta y se hace un desarrollo del mismo, el cual llega a un clímax que resuelve en una cadencia y que finaliza en el compás 75, retomando la célula rítmica del inicio. Cuando llegamos a este compás, tenemos el tema del *Tutti I* en la región de la dominante, con un periodo corto que da pie al inicio del *Solo II* de la flauta, el cual se desarrolla a manera de progresiones.

Las progresiones terminan en el compás 109 cuando entra la orquesta con la melodía del *Tutti I A* pero ahora en *Do mayor*, modulando a *Sol mayor* y regresando al tono original de *la menor*. El *Solo III* inicia en la barra 120, esta vez el tema pasa de la flauta a la orquesta terminando la flauta sola con una melodía cuya característica especial es la nota pedal.



Para el compás 147 tenemos un *Tutti* a cargo de la orquesta, el cual termina en el compás 152 para iniciar la Reexposición en el 151. La Reexposición es por parte de la flauta, haciendo una variante en el final a manera de Cadencia, acompañada sólo con una nota pedal del bajo continuo. Para el final del movimiento, la orquesta retoma el tema principal, con lo que termina el tercer movimiento dando fin a todo el concierto.

Comentarios

Al conocer la vida de este compositor, nos damos cuenta que ya en esa época había músicos que demostraban su supremacía entre otros. Este fue el caso de Blavet, quien marcó el estándar en cuanto a nivel de ejecución en Europa.

Francia en el siglo XVIII comenzó a sobresalir en cuanto a la escuela flautística se refiere. Como ya lo he mencionado, la vida de Blavet transcurrió en el periodo que corresponde al barroco tardío, esto nos lleva a deducir ciertas características del estilo. El Barroco tardío, significa una mezcla de los principales exponentes del barroco: Francia e Italia. Por esta razón, es relativamente fácil notar las diferencias y procedencia de cada movimiento del concierto que he analizado en este escrito.

Los movimientos I y III, tienen influencia del estilo Italiano, ya que las melodías de la orquesta y los solos tienen las características del virtuosismo, manejo de registros y técnica, que eran característico para aquella música. Por el contrario, el segundo movimiento que se relaciona con la música francesa de ese periodo, tuvo su origen en la corte como música de placer y para momentos galantes de la sociedad aristocrática, lo que hacía a la música ser marcial y pomposa. Este segundo movimiento es un claro ejemplo de lo anterior.

El concierto es de mi agrado desde que lo escuché por primera vez; recuerdo muy bien la grabación que me prestó mi maestro y por lo cual quise agregarlo a mi repertorio. El trabajo de cada movimiento implica particular dificultad, tenemos entonces que el primer movimiento así como el tercero me exigieron el estudio de distintos tipos de articulación, ya que la dificultad técnica y el pulso rápido hacían que se perdiera claridad en el fraseo.

El segundo tiempo es un movimiento lento y requirió otro tipo de trabajo, implicó un acercamiento a la ornamentación usada en los estilos francés e italiano. Algunas de estas ornamentaciones, de las cuales hago uso, se encuentran en la "Tabla I" ubicada en los anexos de estas notas, y otras (bordados, trinos, apoyaturas, entre otros) los tomé de grabaciones de música de este estilo, lo cual, fue consultado previamente con la maestra María Diez Canedo experta en la materia. Otro recurso que trabajé fue el pulso marcado y fuerte que todos los movimientos desde lentos hasta veloces contienen (con respecto al primer tiempo de compás y las apoyaturas) además de un énfasis en la articulación.

Mi perspectiva de ejecución del concierto cambió con el hecho de acercarme un poco más a la música del estilo por medio de grabaciones, y gracias también a la maestra María Diez Canedo, por su orientación para ejecutar la obra.

Por último quiero agregar que resultó interesante utilizar la flauta moderna para esta música, con lo que me di cuenta que los recursos que ahora tiene son simplemente distintos a los del traveso barroco y podemos hacer uso de ellos siempre y cuando nos apeguemos al estilo.

Henry Büsser
(1872-1973)

PRELUDIO Y SCHERZO PARA FLAUTA Y PIANO OP. 35

Contexto histórico

Nació en Toulouse el 16 de enero del año de 1872, y murió en París el 30 de diciembre de 1973. Sus inicios musicales fueron a temprana edad, debido a que su padre era organista (discípulo de Guilman) y fue el quien lo indujo a iniciarse en la música. Büsser fue miembro del coro de niños de la catedral de Toulouse (Francia), el cual era dirigido por Aloys Kunc. Al mostrar talento (a la edad de 12 años compuso una misa breve) fue llevado a París en 1885 para estudiar en una escuela de música religiosa con el maestro A. Georges, e ingresar posteriormente en 1889, al Conservatorio de París, estudiando órgano con C. Franck y Ch. M. Oidor, además de composición con Guiraud. Ya en París, Büsser conoce a Gounoud, quien lo recibe cordialmente arreglando su nombramiento como organista de St. Cloud, cerca de París, en el año de 1892. Un año más tarde gana el *Prix de Rome*. A su regreso a París inicia su carrera de director. Su primer puesto fue en el *Théâtre du Chateau d' Eau* en el año 1900. A petición de Debussy, en 1902 dirigió *Pelléas et Mélisande*, ocupando el lugar de Messenger, y en el año de 1905 fue nombrado director de la Opera de París.

En 1904 tomó cargo de la clase composición en el Conservatorio de París, sucediendo a Pierné y tomando el lugar de su antiguo maestro Gounoud. Continuó sus actividades como maestro, director, organista, compositor y escritor.

A pesar de la referencia indudable de Debussy en cuanto a orquestación, Büsser conserva la tradición de la música francesa del siglo XIX y por el periodo en que vivió, su música pertenece ya a la música de cámara que resurge en Francia después de ciertos acontecimientos históricos como: la guerra franco-prusiana o la insurrección de la Comuna en París (en esta época encontramos una serie de estilos variados que no obedecen a ninguna cronología).

Entre sus composiciones contamos con música escénica como ballets y dramas líricos, música orquestal, vocal (entre ella se encuentra seis misas y canciones para voces mixtas) y música de cámara para diversos ensambles, además de que cuenta con varios métodos y estudios de solfeo.

Preludio y Scherzo-Análisis

El *Preludio y Scherzo* tiene el toque romántico de la época anterior; armónicamente es muy tonal generalmente en *mi bemol* mayor, pese a algunos cambios armónicos que aparecen para dar variedad. En cuestión de tiempos no se manejan cambios bruscos de pulso o compás, en cambio lo que sí contiene claramente es riqueza melódica, expresividad y virtuosismo. Como podemos darnos cuenta, la obra consiste en dos partes que conforman un todo.

Preludio

La primera parte –*Prélude*– inicia en tiempo moderado, según la revisión que realizó Moyse, tenemos que la medida metronómica es *cuarto* = 72.

Esta primera parte inicia con la flauta a manera de cadencia, es modal, muy libre y la melodía por sí sola nos lleva a las dinámicas ya marcadas. Esta introducción llega hasta el compás 12 en donde, con la entrada del piano y cambio de compás a *seis octavos*, se da

movimiento al estilo siciliano marcando una región tonal de *sol menor*. Con los motivos rítmicos y la armonía en *si bemol mayor* se llega a un clímax en el compás 24 que pronto llega a su fin.

Ya para finalizar el *Prélude* regresamos al compás inicial de tres cuartos, el piano sólo toca arpeggios a manera de ambiente pasando por *si bemol mayor* y *fa mayor*, para dar paso a las melodías en la flauta a manera de cadencia, la cual al ir terminando dará la pauta a la rítmica del *Scherzo* centrando la armonía en *mi bemol*.

Scherzo

Esta segunda parte – *Scherzo* – nos indica un compás ternario de *nueve octavos*, que debido a la velocidad (mitad y cuarto con puntillo =60) la sensación del pulso es en uno. El piano lleva el ritmo al inicio del *Scherzo* y también es quien introduce el *Tema I*. En la tonalidad original: *mi bemol mayor*.

The image shows a musical score for the Scherzo section. It consists of two staves. The upper staff is for the flute, and the lower staff is for the piano. The piano part features arpeggiated chords in the right hand and sustained chords in the left hand. The flute part has a melodic line with triplets and a circled measure number 40. Dynamics include 'f' and 'dim.'

Ya en el compás 45, la flauta tomara la misma melodía y la llevara a su desarrollo cambiando su rítmica o transportándola a otros grados. Otra parte importante corresponde al *Tema II* que aparece en el compás 82, en el cual tenemos un cambio de compás en tres cuartos pero el pulso sigue siendo el mismo.

The image shows a musical score for Tema II. It consists of a single staff for the flute. The tempo is marked 'Même mouv!' and the dynamics are 'dolce espressivo' and 'mf'. A circled measure number 85 is visible.

A este Tema II le sucederá lo mismo que al anterior: será transportado a otras tonalidades, y en su desarrollo encontraremos la fusión de los dos temas, así como de los compases de *nueve octavos* y *tres cuartos*. Dentro de la evolución de este movimiento, hay una peculiaridad, y esta es una pequeña cadencia en medio de todo el pasaje rítmico; sucede esto del compás 159 al 165, lo que correspondería a cierta respiración para continuar con el movimiento.

Después de esto, en la barra 166, al piano le tocar el turno de tomar el Tema II como remembranza antes de acabar el *Scherzo*.

Para terminar el movimiento, la flauta retoma el *Tema II* en la tonalidad de *mi bemol* mayor, en esta última sección es donde encontramos el mayor desarrollo melódico y de ejecución para la flauta hasta llegar a su fin en el compás 196.

Comentarios

Desde mis inicios en el estudio de la flauta, he tenido contacto con música francesa de principios del Siglo XX. Lo más atractivo para mí es la riqueza en sus melodías en medio de ambientes recreados y fuera de la tonalidad tan marcada en épocas anteriores. En especial, el *Preludio* y *Scherzo* ha sido de mi agrado por la libertad de expresión que tiene la flauta en la primera parte, esto hace que el ejecutante haga su particular interpretación en medio de la armonía del piano, y no sólo es eso, además contiene movimiento y energía rítmica en el *Scherzo* que dan un gran contraste entre la primera y segunda parte de la pieza. Creo también que el compositor, al escribirla, conocía muy bien las posibilidades de los instrumentos, ya que habla un perfecto idioma flautístico, lo que quiere decir que no se encuentran dificultades mayores extremas.

Para mí, la mayor responsabilidad existe en la interpretación del *Preludio*, el cual da libertad de expresión pero también me reta a lograr la atracción del oyente por medio de los colores en el sonido, matices y habilidad técnica. El *Scherzo* no deja de ser difícil, sólo que la dificultad radica en otros recursos. El primero es la técnica, que va muy unida a la articulación, y el segundo consiste en poder hacer contrastes dinámicos y agógicos para no caer en la monotonía (tenemos que todo el *Scherzo* se basa en dos temas principales presentados en distintos registros y por lo cual ha sido necesario buscar los medios adecuados para no caer en lo repetitivo). Este *scherzo*, me recuerda a una pieza del repertorio francés de la época: la *Gigue de Georges Hüe* la cual he ejecutado con anterioridad. He comparado ambas obras en cuestión del manejo de las melodías y la articulación, y he encontrado además que ésta obra tampoco cuenta con difusión, tal como ocurre con muchas otras piezas de éste periodo.

Pierre Sancan

(1916-)

SONATINA PARA FLAUTA Y PIANO

Contexto histórico

Dentro del escenario de la música francesa encontramos a una gran diversidad de compositores, que como ya hemos mencionado, siguieron la influencia de corrientes de su época, (como el realismo musical, el naturalismo, el impresionismo, el neoclasicismo, el dodecafonismo y la atonalidad), tomando la que más se acercara a sus expectativas.

Sancan es un músico mayormente conocido como pedagogo de la carrera de piano en el Conservatorio de París. Fue uno de los principales formadores de la nueva élite pianística francesa, contando entre sus alumnos a pianistas como Jean – Bernard Pommier, Abdel Rahman el Bacha, Michel Bperoff y Jean – Philippe Collard, entre otros.

Nació en Mazamet el 24 de octubre de 1916, iniciando su formación pianística en Toulouse, y después de 2 años (1934) ingresa al Conservatorio de París en la clase de Yves Nat, donde obtendría un “primer premio” tres años más tarde. Su formación incluye igualmente un “premio” en armonía (clase de Jean Gallen), dirección de orquesta (Roger Desormiere, Charles Münch) y composición (Henry Büsser).

Sancan también fue acreedor al *Grand Prix de Rome* en 1943 gracias a su *cantata* “*La Legende d’ Icare*”, y en 1956 es nombrado sucesor de su maestro Yves Nat en el Conservatorio de París, clase que habría de conservar hasta 1985, año de su jubilación.

Como intérprete llevó una carrera activa, presentándose regularmente como solista y en música de cámara. Como compositor cuenta con un amplio repertorio, desde música escénica como ópera y ballet hasta música de cámara y orquestal, entre la que se encuentra una sinfonía, conciertos y piezas diversas. Realizo grabaciones de obras de músicos como Schumann, Ravel, Debussy y Mozart.

La *Sonatina para flauta y piano* fue escrita como obra de concurso para el Conservatorio de París (clase de Gaston Crunelle) en el año de 1946. Gran virtuosismo y musicalidad deben ser mostrados en ella, ya que esta pieza abraza el espíritu de la música francesa, siguiendo la línea de Debussy, Fauré y Ravel, como el mismo compositor lo mencionó en una clase maestra organizada por Alain Marion en el año de 1987. Esta *Sonatina* es una maravillosa pieza de recital con virtuosidad artística que requiere práctica precisa y un claro entendimiento de las intenciones del compositor.

Sonatina-Análisis

La sonatina está escrita en una sola parte aunque están marcados tres movimientos, los cuales se entrelazan entre sí dando la sensación de uno solo. Analizaremos a cada uno individualmente.

El primero –*moderato*- en compás de *seis octavos* y con medida metronómica de *cuarto con puntillo* = 76-80, lo que nos llevaría al sentido de un compás en dos tiempos cosa curiosa es que debido al trabajo melódico es posible también (en muchos casos) darle sentido en 3 tiempos. El inicio es por parte del piano el cual abre con figuras de dieciseisavos, que crearan un ambiente en el que la melodía principal se desarrollara. Tenemos entonces en el compás 2 el inicio del *Tema I* a cargo de la flauta, el cual es una melodía con flexibilidad y tierna emoción que nos va envolviendo.



Para el compás 8, el piano toma la melodía sólo por dos compases y la devuelve a la flauta terminando la frase en el compás 11, esto hace un intercambio melódico con el que jugarán en todo el movimiento, en este mismo compás encontraremos de forma momentánea un motivo rítmico de otra melodía importante de este movimiento (*Tema II*), posteriormente, variantes del *Tema I* estarán escuchándose entre la flauta y el piano.

El tema II entrara en el compás 25 a cargo del piano, esta melodía la toma la flauta y la encontraremos fugada a lo largo del movimiento.



En el compás 85 hay una recapitulación del *Tema I* después de la cual aparecerá una célula rítmica del mismo y ésta terminara en el piano con un *ad libitum* (compás 111) que por medio de acordes crea el sentimiento de *andante espressivo* marcado con gran tristeza. La flauta entra con una melodía que será la que una a los dos movimientos.

El segundo movimiento – *andante espressivo* – inicia con una melodía en la flauta en compás de *cuatro cuartos* y una medida metronómica de *cuarto* = 80; las figuras rítmicas que ahora son utilizadas son mitades, cuartos y sólo algunos tresillos y dieciseisavos tanto para la flauta como para el piano.

Del compás 6 al 21 corre el desarrollo, y antes de que finalice, el piano y la flauta recordaran el *Tema I* del primer movimiento. La reexposición comienza en el compás 21 en el piano y a partir del compás 22 se integra la flauta; después de recordar el Tema I, el piano finaliza el movimiento con una coda para dar la entrada a la cadencia de la flauta.

La cadencia contiene diversas dificultades técnicas relacionadas principalmente con la articulación y la habilidad digital (el desarrollo de la cadencia se da acelerando y deteniendo) y recorriendo los tres registros de la flauta. Ésta, al llegar a su final, tiene una melodía que darán la pauta para el último tiempo, los últimos ocho compases de la cadencia deberán entonces empezarse lentamente y llegar a ser progresivamente más rápidos con libertad en el tiempo para llegar a la medida indicada en el *Animé* que es de negra = 160-168.

El tercer movimiento – *Animé* – abre con un compás de *doce octavos* regresando a la armadura del primer movimiento que es de *re mayor*. Después de que la flauta indica el tiempo inicial, el piano lo toma para llevar el pulso de todo el movimiento. La melodía que abre el

movimiento la encontramos en diversos planos en la flauta y piano, en ocasiones en forma separada y otras al mismo tiempo, logrando así el gran desarrollo de este movimiento. Poco antes de terminar, partiendo de la exposición del *Tema I* en distinta rítmica, se podría llegar a pensar en una forma A-B-A' de toda la *Sonatina*, que llegará a su fin con una *coda* en la flauta por medio de la melodía con la cual inicia el último movimiento y terminando al unísono con el piano.

Comentarios

Las sensaciones que pueden llegar a producirse en el ser humano por medio de la música son innumerables, y una de las piezas que más emociones han evocado en mí es la *Sonatina* de Pierre Sancan. La música francesa es de mi mayor agrado, y por esta obra he tenido un interés especial que me ha llevado a trabajarla arduamente.

Inicié hace más de un año el estudio de ésta *Sonatina* y a partir de ahí he buscado medios para mejorarla ya que la obra contiene dificultades de todo tipo. Si con esto se pudiera pensar que la obra no es adecuada para flauta llagaríamos a un error, ya que cualquier dificultad encontrada se resuelve estudiándola, y esto es más fácil si encontramos el camino adecuado, con ello quiero decir que he encontrado muchos caminos que me han ayudado a acercarme un poco más a la obra.

A raíz de que ya tengo tiempo practicándola, cada vez que encuentro algún pasaje que requiera trabajo lo hago de distinta manera; me doy cuenta de que con esto mi interpretación fluye un poco más y es precisamente lo que la obra necesita. Considero que esto es madurar la obra, y sé que más adelante la ejecución podrá ser muy diferente de cómo la interpreto ahora.

El artículo de la revista *Flute talk* editada en julio de 1987 que trata acerca de la ejecución de esta *Sonatina* sirvió también de ayuda y del cual tomé recomendaciones que son muy lógicas y perceptibles con el simple hecho de escuchar la pieza. Algunas de ellas son: La división del compás de *seis octavos a tres octavos mas tres octavos* al inicio del primer movimiento y cada vez que aparece este tema, la claridad en la articulación al aparecer dieciseisavos; el cuidado de la afinación en intervalos abiertos de los cuales está llena toda la pieza; además, de hacer contraste en cuanto a colores y expresión en el sonido sobre todo en melodías cantables (particularmente en el segundo movimiento).

En cuanto a la cadencia, la he abordado de muchas formas, en diferentes rítmicas y tiempos, porque a pesar de ser libre tiene pasajes que demandan dominio técnico y buen manejo de todos los registros de la flauta. En adición, *la sonatina* exige lograr todo esto con naturalidad.

En el último movimiento (para mí el más difícil técnicamente), necesité mayor tiempo y cuidado para estudiarlo, y lo hice cambiando las agrupaciones melódicas y los patrones rítmicos. Con ello logré mejorar los pasajes técnicos y así gané velocidad.

No quiero dejar de mencionar que el recopilar datos sobre el autor y la obra, fue muy difícil, ya que Sancan es un compositor poco conocido, así como sus obras. Encontré que una de las piezas más famosas de su repertorio es la *Sonatina para flauta y piano*, la cual ha sido pieza de concurso para flautistas en todo en mundo, incluyendo el Primer concurso de Nacional de Flauta convocado por la Escuela Nacional de Música el año pasado.

Samuel Zyman

(1956-)

SONATA PARA FLAUTA Y PIANO

Contexto histórico

Samuel Zyman nació en 1956 en la ciudad de México, y es considerado como uno de los mejores compositores mexicanos de la actualidad. Estudió con Héctor Jaramillo (actualmente profesor de la cátedra de flauta en la E.N.M.), uno de sus maestros iniciales de piano, quien también le da sus primeras lecciones de flauta. Zyman reconoce la importante labor que hizo el maestro Jaramillo, ya que no sólo le enseñó a tocar la flauta, sino lo incitó a improvisar al piano; de hecho, sus primeras piezas más o menos serias fueron para flauta y piano, cuando contaba con alrededor de diez años de edad.

“La flauta es uno de los instrumentos más cercanos a mi corazón”, dice Zyman, “en parte por la influencia de Héctor y porque escribía para él”, disfrutaba el poder oír la música cuando recién la escribía, Héctor Jaramillo tocaba la melodía y Zyman lo acompañaba al piano improvisando. Escribió así piezas para flauta y piano, 2 flautas y 2 flautas y piano, buscando siempre a compañeros que pudieran tocarlas. Estudió piano y dirección en el Conservatorio Nacional de Música, al igual que composición con el maestro Humberto Hernández Medrano. Posteriormente, continuó sus estudios de composición en The Julliard School of music con los maestros compositores Stanley Wolfe, Roger Session y David Diamond, obteniendo MM y DMA. Desde 1987 forma parte de The Department of Literature and Materials (Music Theory) de Julliard School of Music.

Es un compositor reconocido en la escena internacional. Su música es calificada como intensa, vigorosa, brava, rítmica, llena de energía, exótica, expresiva, y caracterizada por el uso frecuente de la imitación, el contrapunto y modos, melodías latinas y judías.

Ha recibido numerosos reconocimientos, así como comisiones de organizaciones mexicanas y norteamericanas que incluyen la *Sonata para flauta y piano*, el *Concierto para flauta y orquesta* (ambos escritos para Marisa Canales), y el *Concierto para Violoncello* y orquesta (escrito para el cellista Carlos Prieto y premiado por la American Symphony Orchestra). Entre sus obras encontramos además conciertos para piano, guitarra, arpa, música sinfónica, música de cámara y música vocal. Además cuenta con mucha de su obra grabada por Island Records, I.M.P. Masters, Urtex Digital Classics, Ambassador, EMI, Sony Classics y Quindecim.

La *Sonata para flauta y piano* ha sido escuchada casi cada año en las convenciones anuales de la National Flute Association desde 1997 y se encuentra dentro del repertorio de numerosos flautistas de Estados Unidos, México, Latinoamérica, y otros países, como lo son: Elena Duran, Asako Arai, Julio Toro y Marcos Granados.

Según la entrevista hecha a Marisa Canales por Merrie Siegel, nos enteramos de lo siguiente: Habiendo Marisa Canales escuchado el *Concierto para piano* de Samuel Zyman, (a quien conoció en Julliard) decidió llamarlo y es entonces cuando comienza su amistad. Comisionó primero el *Concierto para flauta y orquesta*, el cual le gusto tanto que decidió comisionarle una sonata. La reacción al obtener las obras fue muy buena, ya que el trabajo en cuanto a técnica es perfecto y melódicamente cada nota tiene su justificación. Sus perspectivas estuvieron satisfechas, ya que lo que quería era música rítmica y melodías hermosas.

La premier de la *Sonata para flauta* implicó, además de agradecimiento, mucha responsabilidad y fue en el Museo Helénico en 1996. Para la grabación no estuvo Zyman presente. Sólo por teléfono dio algunas indicaciones y se le entregó la cinta ya terminada, pero

cuando Zyman escucho por primera vez en vivo su obra fue hasta la premier. La *Sonata* fue finalizada en el año de 1994, pero publicada en el año de 1997 por Theodore Presser. Marisa Canales recibió financiamiento por parte de la UNAM (que facilitó la Sala Nezahualcóyotl a bajo costo), la Escuela de Química, además del FONCA. Para Canales es un orgullo muy grande haber comisionado la obra de Zyman, por que además de ser interesante para otros músicos, ha sido la causante de enriquecer el repertorio con música que gusta y no solo a nivel académico.

Hablando más a fondo de la obra, nos daremos cuenta de todas las características que movieron a Zyman al desarrollo de esta *Sonata*. Los compositores que han influenciado su trabajo y en general, la creación de su propio estilo, son: su maestro David Diamond, compañeros como Richard Danielpour o Roger Sessions; maestros del temprano siglo XX, como Stravinsky, Copland, Bartók, Hindemith o Prokofieff, cada uno por sus características individuales. Otros compositores anteriores han sido el mismo Bach, con ciertos recursos como el contrapunto, la fuga y la imitación. A la manera de Ravel o Debussy, Zyman utiliza los modos frigio, lidio o mixolidio, las cuartas y quintas justas, los ritmos ostinatos y la ambigüedad tonal. La flauta como instrumento es uno de sus preferidos, por lo tanto conoce muy bien el manejo de sus cualidades.

Los elementos ya mencionados, aunados a su afinidad por el piano (el cual Zyman considera con un poder percusivo en cierto sentido más poderoso que la orquesta), hicieron que la música fluyera y trabajara por si sola. No puede faltar el mencionar que la estructura formal y la división de movimientos son recursos importantes para la composición de su obra.

La obra de Zyman ha sido muy comentada en diversos medios, uno de ellos de gran relevancia internacional: The New York Times, quien llamo a su estilo “Neo-Romántico”. El compositor acepto el término creyendo que es una buena etiqueta para su obra, porque su trabajo se mueve en un plano tonal, rítmico y poco disonante. Los estilos composicionales que utiliza son relativamente pocos, por ello el término de neo-romántico no afecta al designar a su música ya que la expresividad del romanticismo es precisamente lo que busca al escribir: poder hablar y comunicarse con la audiencia. Zyman esta convencido de su propio estilo por ello no considera necesario el uso de técnicas extendidas para expresar lo que quiere. Ese convencimiento plasmado en sus obras, lo ha llevado a ser nombrado como uno de los mejores compositores de México.

Sonata- Análisis

El primer movimiento –*allegro assai*– está escrito en forma sonata y se caracteriza por un gran virtuosismo en ambos instrumentos. La flauta en su melodía lleva dieciseisavos agrupados en forma 3+3+2, los cuales crean una sensación particular de movimiento.

La exposición inicia con el *Tema I* en *cuatro cuartos*, con una melodía integrada de intervalos abiertos y la tensión es creada por medio de los acentos y síncopas del acompañamiento en una medida marcada por una métrica de *cuarto* = 152.





Esta melodía se repite ligeramente variada después del compás 6, el piano se une a la flauta en el compás 9, este acompañamiento es con acordes sincopados de forma parecida al primer movimiento, además de estar compuestos por cuartas y quintas justas. Para pasar a la parte B, hay una transición en el cual se hace alusión de otro tema del primer movimiento.

La sección B aparece en el compás 23 con la parte de la flauta y un acorde de *mi menor* al piano, en una estructura clásica de antecedente-consecuente. En el compás 35 se repite la misma estructura y después reingresa la melodía con que abrió el movimiento, por lo que nos damos cuenta de la forma ABA'

El tercer movimiento -*Presto*- está constituido en forma *rondo*, la métrica es de *doce octavos* con una medida de *cuarto con puntillo* = 168, a modo de "movimiento perpetuo". Todo el tiempo está conformado por cuatro partes en general, las cuales se van a intercalar entre sí. En la primer parte la melodía de la flauta está conformada por una triada disminuida ascendente que al llegar a al registro más agudo, desciende de la misma manera. El acompañamiento tiene un pedal en *mi*, acordes de tritono además de acordes disminuidos sobre *mi y fa*.

La segunda parte está caracterizada por un ostinato por parte del piano con intervalos de tritono y terceras menores estableciendo un área tonal de *la menor*, por su parte, la flauta se caracteriza por una escritura con tresillos y notas con puntillo creando cierta tensión.

La tercer parte se caracteriza por acordes en los cuales incluyen el intervalo de medio tono. La flauta realiza una línea melódica sincopada, lo cual se enfatiza aún más por el uso de los acentos. Para la mitad del movimiento aparece una transición indicada como *Quasi cadencia, accelerando*, esto sucede exactamente en el compás 95 y se deriva del Tema del segundo movimiento terminando en el compás 102 con una marca de respiración para ambos instrumentos.

La energía rítmica continúa y llega al clímax con el acompañamiento en acordes del piano y la síncopa de la melodía de la flauta que nos llevan a una tensión máxima al ascender hasta el cuarto registro de la flauta, que con un *do y re* rompen la textura y dan un final frenético.

Comentarios

La *Sonata* de S. Zyman desde la primera impresión me resultó muy agradable. Estaba buscando la obra de un músico mexicano y ésta llegó a mis manos gracias a Gustavo Martín, mi asesor de notas. La obra está llena de energía y vitalidad, estas características me dieron el impulso para agregarla como material de mi examen. Antes de tener datos del autor, me di cuenta que conoce perfectamente las posibilidades de cada instrumento, tanto de la flauta como del piano, las cuales aprovechó al máximo.

Básicamente, en el primer movimiento la complejidad rítmica integra a los dos instrumentos, y no puede ir uno sin el otro y, además, los cambios de tiempo tienen que integrarse dentro del movimiento sin hacer notar su existencia, es decir, integrar las partes en un todo, esto hace que el estudio del movimiento requiera de un mayor trabajo en conjunto.

El segundo movimiento me recuerda a una pieza para flauta sola llamada *Kokopeli* de Katherine Hoover, por que he llegado a pensar en que la melodía es un anuncio que trata de captar la atención del auditorio, y en ella se percibe claramente el conocimiento de la música del norte de México y sur de EUA.

Para el tercer movimiento, según mi punto de vista, la dificultad radica en un buen manejo de los tres registros de la flauta, tanto técnico como en igualdad de sonido, ya que se exigen dinámicas que no son tan comunes sobre todo en el primer registro.

El contacto que tuve con Zyman fue vía internet y relativamente poco, de él obtuve su biografía y las direcciones de otras flautistas que han estudiado su obra (Merrie Siegel y Kim Risinger). Merrie Siegel, me proporcionó su tesis de doctorado con el estudio del *Concierto para flauta y orquesta de cuerdas* y la *Sonata para flauta y piano*, ambas de Samuel Zyman.

Kim Risinger me envió un disco que grabó con música de Latinoamérica en donde incluye la ejecución de la *Sonata para flauta y piano*, además, estuve esperando el envío de la última edición de la revista *Flute talk* de éste año, en donde aparece el artículo a cerca de la ejecución de la *Sonata*, cosa que no sucedió hasta el momento en que escribí estas notas.

Creo importante mencionar también la plática que tuve con el maestro Héctor Jaramillo, quien fuera maestro del compositor en sus inicios musicales y quien me hizo del conocimiento de algunos otros datos del autor, como su enorme interés por todo tipo de música a muy temprana edad, incluyendo la música orquestal, que hacía que Zyman gustara de ir a los conciertos de la OFUNAM en donde Jaramillo labora.

ANEXO I

NOTAS AL PROGRAMA DE MANO

MICHEL BLAVET

(1700- 1768)

Concierto para flauta y orquesta en la menor

Músico poco conocido pero de gran aportación al mundo de los flautistas, Blavet nació en Besançon, Francia, el 13 de marzo del año de 1700 y murió en París el 28 de octubre de 1768. Su vida transcurrió en lo que correspondería al periodo del barroco tardío. Sus inicios musicales fueron de forma autodidacta, llegando a lograr el dominio de la flauta, el fagot y la composición. Perteneció a los músicos de la corte del Duque de Charles-Eugene-Lévis. Por ello se trasladó a París y allí hizo su debut como flautista en los *Concert Spirituel*, en donde se presentó tocando más veces que ningún otro solista.

Por lo anterior, en adición a su calidad como músico, en la primera mitad del siglo XVIII fue reconocido como el mejor flautista de la época, siendo admirado por los mejores exponentes del arte musical de ese tiempo, como Telemann, Quantz, Leclair, y Le blanc. También Blavet es considerado como el primer compositor de ópera francesa con su obra *Le jaloux corrige* en 1752. Su mayor contribución en el ámbito flautístico es su aportación como pedagogo, ya que en el *opus* dos que corresponde a su catálogo de composiciones, hizo marcas de fraseo, respiración y puntuación, haciendo de las piezas obras maestras del repertorio de los flautistas.

Como flautista llegó a ocupar puestos importantes, entre los cuales estuvieron: primera flauta en *La Musique du Roi* y primera flauta en la Ópera de París. En cuanto al concierto se refiere, fue compuesto originalmente para el *traverso* barroco, que era el instrumento de la época y se cree haber sido escrito en el año de 1745. En él se reconoce una fusión de los estilos representativos del barroco: el francés y el italiano. Lo conforman tres movimientos, de los cuales el primero y tercero están escritos a la manera italiana “vivaldesca”, debido al manejo melódico y virtuosismo. Por otra parte, el segundo hace un gran contraste por ser una *Gavotte*, danza característica de corte. El trabajo que realizó Blavet en este concierto es perfecto, tanto en el lenguaje que maneja la flauta como en el manejo de las líneas melódicas y la naturaleza técnica del instrumento. En general, el concierto tiene un carácter vivo, y en su conjunto, los tres movimientos contienen las características esenciales de cada estilo y logran un ensamble notable. Armónicamente, la obra se encuentra claramente en la tonalidad de *la menor*, haciendo inflexiones a tonalidades cercanas y utilizando cadencias básicas. La parte de la flauta contiene pasajes muy exigentes en términos técnicos, mismos que al sumarse a la ornamentación improvisada, le dan a la obra un carácter virtuoso.

HENRY BÜSSER

(1872-1873)

Preludio y Scherzo

Este compositor vivió en el periodo de transición de los finales del romanticismo a la música contemporánea del siglo XX. Nació en Toulouse, Francia el 16 de Enero de 1872, y murió en París el 30 de Diciembre de 1973. Fue impulsado por su padre, quien era organista y al percibir sus cualidades para la música (a la edad de 12 años compuso una misa breve) lo llevo a París a estudiar en una escuela de música religiosa para posteriormente ingresar al Conservatorio, estudiando órgano con C. Franck, Ch. M. Widor y composición con Guiraud. En París tuvo contacto con Gounoud, quien arregla su nombramiento para que ocupe el puesto de organista de *St. Cloud* y un año más tarde, en 1892, ganó como compositor el *Grand Prix de Rome*. A su regreso a París inició su carrera de director y su primer puesto fue en el *Théâtre de Chateau d'Eau* en el año de 1900. Posterior a esto tomó cargo de la clase de composición en el Conservatorio de París, sucediendo a Pierné y tomando el lugar de su antiguo maestro Gounoud.

A pesar de la referencia indudable de Debussy en cuanto a orquestación, Büsser conservó la tradición de la música francesa del siglo XIX.

El *Preludio y Scherzo* es una obra poco conocida en México a pesar de formar parte del repertorio flautístico del siglo pasado. La obra claramente tiene una influencia romántica y posee las características de la música de francesa de finales del siglo XIX, llena de texturas, colores y ambientes característicos. El lenguaje que usó el compositor es perfecto para la flauta, ya que explora una gran cantidad de elementos en color, sonido y técnica. Armónicamente, el *Preludio* no tiene centro tonal, sólo a la mitad se puede reconocer una clara inflexión hacia *sol menor* y por lo general el piano tiene cambios armónicos que crean un ambiente y le dan intensidad a esta parte, muy rica en melodías expresivas y virtuosísticas, y que se expresan libremente en la flauta. Es en la llegada al *scherzo* cuando aparece un centro tonal en *Mi bemol mayor*, pero con varias inflexiones a tonalidades lejanas. Un *scherzo*, como sabemos, es regularmente un movimiento muy rítmico. En este caso, lo encontramos en compás de 9/8 en el cual se presentan dos melodías que aparecerán en distintos planos sonoros y combinándose entre sí. Los matices y colores en el sonido de la flauta son los elementos que le dan variedad a esta segunda parte, y es precisamente aquí donde se aprecia mayormente la exigencia técnica de toda la obra. En adición mencionaré que este *scherzo* me recuerda a otra obra de cámara de la época y estilo: la *Gigue* de Georges Hüe, tanto por su manejo melódico como rítmico.

PIERRE SANCAN

(1916-)

Sonatina para flauta y piano

Dentro del escenario de la música francesa del siglo XX, encontramos diversidad de estilos y de compositores. Sancan nació dentro de este periodo, el 24 de octubre de 1916 en Mazamet. Inició sus estudios pianísticos en Toulouse y después de dos años se trasladó a París ingresando al Conservatorio en 1934 en la clase de Yves Nat, en la cual obtuvo un “primer premio” tres años más tarde. Dentro de sus reconocimientos se encuentran galardones en: armonía, dirección de orquesta y composición, además de haber sido acreedor del *Grand Prix de Rome* en 1943. Para 1956, es nombrado sucesor de su anterior maestro, Yves Nat, en el Conservatorio Nacional. Dentro de éste ámbito, es reconocido como gran pedagogo de la carrera de piano y uno de los principales formadores de la nueva élite pianística francesa, ejemplo de ello son destacados pianistas como Jean-Bernard Pommier, Abdel Rahman el Bacha, Michel Bperoff y Jean-Philippe Collard.

La *Sonatina* fue compuesta como obra de concurso para el Conservatorio de París (clase de Gaston Crunelle) en el año de 1946. Un gran virtuosismo y musicalidad son requeridos al ser ejecutada, abrazando el espíritu de la música francesa que sigue la línea de Debussy, Fauré y Ravel. Una característica muy particular en la obra es la de unir sus tres movimientos de tal manera que hacen uno solo. El primero- *moderato*- está en compás de 6/8 y se inicia con la entrada del piano, que por medio de dieciseisavos y un acorde de séptima da un entorno de flexibilidad, creando un ambiente al que se integra la melodía de la flauta. Después, los dos instrumentos irán jugando con ella a través del movimiento. El *andante espressivo* está marcado con gran tristeza, la cual se rompe con una cadencia, misma que presenta pasajes con mucha dificultad técnica y velocidades cambiantes para desembocar en el tercer movimiento, *animé*. Éste se encuentra escrito en compás de 12/8, comienza lentamente por la flauta y progresivamente aumenta en velocidad hasta alcanzar un tiempo de: *negra con puntillo* =160-168. Este movimiento está lleno de pasión y tensión, que se mantendrán hasta la reexposición de

la melodía inicial del primer movimiento, pero manteniendo la intención de carácter hasta el final.

SAMUEL ZYMAN

(1956-)

Sonata para flauta y piano

Considerado como uno de los mejores compositores de la actualidad, Zyman nació en la ciudad de México en 1956. Comenzó sus estudios musicales a temprana edad, y uno de sus maestros iniciales en el piano y la flauta fue el maestro Héctor Jaramillo (actualmente profesor de la cátedra de flauta en la Escuela Nacional de Música). Son sus clases las que lo incitaron a la composición de piezas de cámara para este instrumento, además de motivar su interés en la improvisación. Formalmente, estudió piano, dirección y composición en el Conservatorio Nacional de Música, continuando sus estudios de composición en The Julliard School of Music con los maestros Stanley Wolfe, Roger Session y David Diamond, obteniendo el MM (Master of Music) y el DMA (Doctor of Musical Arts). A partir de 1987 forma parte del Department of Literature and Materials (Music Theory) en The Julliard School of Music. Zyman es un compositor reconocido en la escena internacional, siendo su obra comentada por los mejores diarios de EUA y México. Los compositores que han influenciado su trabajo son: David Diamond y maestros del temprano siglo XX, como Prokofieff, Stravinsky, Copland, Bártok y Hindemith. Zyman ha optado por no seguir la línea composicional de técnicas extendidas o el atonalismo, y tal vez por está razón se le ha nombrado a su estilo como Neo-romántico. Ha recibido numerosos reconocimientos así como comisiones de organizaciones mexicanas y norteamericanas que incluyen la *Sonata para flauta y piano*, el *Concierto para flauta y orquesta* (ambos escritos para Marisa Canales), y el *Concierto para Violoncello y orquesta* (escrito para Carlos Prieto).

Dentro de sus obras encontramos además conciertos para piano, guitarra, arpa, música de cámara y obras vocales. La *Sonata* fue finalizada en 1994 y publicada en el año de 1997. La premier se realizó en el Teatro Helénico en el año de 1996.

Los movimientos que conforman esta obra son: *Allegro assai* en forma sonata, *Lento e molto espressivo*, en forma ABA' y *Presto* en forma *rondo*. Las características que envuelven a esta obra son el virtuosismo en ambos instrumentos, el manejo rítmico de sincopas y acentos que crean un alto grado de tensión y el uso de los modos frigio, lidio y mixolidio. Esta obra está llena de energía, bravura y expresividad, elementos que caracterizan la mayoría de la música de este compositor.

Jacqueline Campuzano

FRANCE

M. DIEUPART

EXPLICATION DES MARQUES || RULES FOR GRACES

Tremblement
a shake
Pince
a beat
Double cadence
a shake turn
Tremblement pince
a shake beat
Port de voix
fore fall up
chute
back fall

Port de voix et pince
fore fall beat
Coulé
sur
Largement
Batterie

J.M. HOTTETERRE

Hotteterres Table of Ornamentation (1715)

Hotteterres Verzierungstabelle (1715)

Coulement
Accent
Port de voix double
Demie Cadence apuisee

Figures des agréments

Démonstration

Tour de gosier
Double Cadence
Double Cadence coupée
Battement
Tour de chant
Port de voix

Fuentes consultadas

BIBLIOGRAFÍA

- ANTHONY, James R. *The New Grove, French Baroque Masters*, New York, W.W. Norton & Company, 1986. pp. 586
- NETTL, Paul. *Forgotten Musicians*. New York, Greenwood Press, Publishers, 1969. pp. 545
- PEÑA, Joaquín. *Diccionario de la música*. Barcelona, Editorial Labor, 1954. Vol. I. pp. 1190
- RIEMANN, Hugo. *Dictionare de Musique*. Paris, Payot Editorial, 1931. pp. 950
- SALAZAR, Adolfo. *La música en la sociedad europea*. Madrid, Alianza Editores, 1983. Vol. II. pp. 479
- SHOENBERG, Harold C. *Los grandes compositores*. Madrid, Verlap S. A. Producciones Gráficas. pp. 367
- NEAL, Zaslów. "Blavet Michel" en: *The New Grove, Dictionary of Music & Musicians*. (Stanley Sadie ed.) Vol. II. London, Mac Millan Publishers Limited, 1980. pp. 787
- HOÉRÉE, Arthur. "Büsser Henry" en: *The New Grove, Dictionary of Music & Musicians*. (Stanley Sadie ed.) Vol. III. London, Mac Millan Publishers Limited, 1980. pp. 512
- THOMPSON, Oscar. *The International, encyclopedia of music and musicians*. New York, Dodd, Mead & Company, 1952. pp. 2385
- CASARES, Emilio. *La música en el barroco*. Oviedo, Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, 1977. pp. 211
- MAUCLAIR, Camilo. *Historia de la música moderna (1850-1914)*. Buenos Aires Argentina, Editorial Schapire, 1943. pp. 263
- LONGYEAR, Rey. *La música del siglo XIX, El romanticismo*. Buenos Aires, Editorial Victor Leru, 1969. pp. 259
- BAKER Theodore-Slavinsky Nicolas. *Dictionare de la Musique*. Paris, Editorial Robert Lafont, 1995. pp. 126
- TIMBREL. *French Pianism; and historical perspective*. EUA, PROAM Music Resources Inc., 1992. pp. 398
- WILLSON, Cobet Walter. *Dictionnaire encyclopédique de la Musique de Chambre*. Paris, Université d'Oxford, Ed. Robert Lafont, 1999. pp. 909

HEMEROGRAFÍA

MARION, Alain. “*Master class of Sancan’s Sonatina for flute and piano*”. *Flute talk*, magazine of National Flute Association. (EUA), julio-agosto de 1987, pp. 10-24.

MARION, Alain. “*Performing Pierre Sancan’s sonatine puor flute et piano*”. *Flute talk*, magazine of National Flute Association. (EUA), noviembre de 1997, pp. 12-17.

DISCOGRAFÍA

- OIEN, Per. *Virtuoso Flute Concerti of the Baroque*. Quantz, Vivaldi, Tartini y Blavet. A BIS original dynamics recording CD 118, Germany, 1993.
- Música Antigua Koln. *French Baroque Concertos*. Blavet, Boismortier, et al. Archiv Produktion, 447 286-2 AMA, Germany, 1983.
- PAHUD, Emmanuel. *París*. Poulenc, Dutilleux, Sancan, et al. EMI Classics 7243 5 56488 2 2, 1997.
- DEBOST, Michel. *Flute panorama, Vol. I, París 1920-1960*. Skarbo D SP 3573-3, París, 1990.
Flute panorama, Vol II, París- Leipzig 1910. Skarbo D SK 4963-4, París 1993.
- CANALES, Marisa. *Musica de las Américas, Vol. I*. Urtex Digital Classics, JBCC 001, 1995.
- SIEGEL, Merrie. *Flute Music of the Americas. Zyman's Sonata*. University of Idaho, s/catalogo, 2003.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA