

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

Obras de C.P.E. Bach, Debussy, Liebermann y Angulo.

OPCIÓN DE TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO
INSTRUMENTISTA - FLAUTA TRANSVERSA

PRESENTA:

YAZHMÍN AIDEÉ CASTAÑÓN CAMACHO

ASESORES:

NOTAS AL PROGRAMA: DR. LUIS ALFONSO ESTRADA RODRÍGUEZ

RECITAL PÚBLICO: MTRO. MIGUEL ÁNGEL VILLANUEVA RANGEL

MÉXICO D.F. MAYO 2013



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.

INDICE

Programa.....	3
Introducción.....	4
Concierto en Re menor para flauta y cuerdas..... Carl Philipp Emanuel Bach (1714 -1788)	5
<i>Syrinx</i> para flauta sola..... Claude Debussy (1862 -1918)	26
Tocatta para flauta y guitarra..... Eduardo Angulo (1954-)	51
Sonata para flauta y piano op.23..... Lowell Liebermann (1961 -)	67
Bibliografía	84

ANEXO

PROGRAMA

Syrinx
para flauta sola

Claude Debussy
Francia (1862- 1918)

Concierto en Re menor
para flauta y cuerdas

Carl Philipp Emanuel Bach
Alemania (1714 -1788)

Allegro
Andante
Allegro di molto

Toccata
Para flauta y guitarra

Eduardo Angulo
México (1954 -)

Sonata op. 43
Para flauta y piano

Lowell Liebermann
E.U. A. (1961 -)

Lento con rubato
Presto energico

Introducción.

Al interpretar una obra, cualquiera que sea, es importante conocer lo más posible de ella. En este trabajo presento la investigación y análisis de cada una de las obras elegidas para realizar mi examen profesional.

El programa está compuesto por cuatro obras y fue hecho pensando en la diversidad, tanto de estilos como de instrumentación, para de esa manera, mostrar la versatilidad de la flauta, y exponerla en distintas facetas, ya sea en un ámbito de solista, como parte de un ensamble de cámara o incluso participando en la multidisciplina.

El presente escrito pretende ser una fuente de información confiable a la cual puedan recurrir aquellas personas interesadas en interpretar, analizar o simplemente saber más del contexto general de cualquiera de las obras aquí incluidas, sus épocas, compositores, estructuras o sugerencias interpretativas.

Este trabajo presenta información de cada una de las obras, que si bien puede ser encontrada en diferentes fuentes, se concentró aquí con el fin de facilitar el acceso a ella.

Dentro de cada obra a estudiar se habla del contexto histórico en el que fue creada, de la vida de su compositor, el análisis rítmico, melódico y formal y alguna sugerencia interpretativa basada en mi experiencia como estudiante.

La finalidad de mi trabajo es que cualquier persona, especialmente los músicos en formación, pueda obtener información de las obras para así enriquecer su ejecución y ofrecer al público una interpretación mas profunda y mejor informada.

**Concierto en Re menor para flauta y cuerdas.
Carl Philipp Emanuel Bach.
Weimar 1714 - Berlín 1788**

Contexto histórico.

El siglo XVIII llamado “de las luces” se caracterizó por su equilibrio entre tradición y revolución. Fue una centuria marcada por el pensamiento ilustrado y es también el momento donde el absolutismo monárquico alcanza en toda Europa su mayor esplendor.

Ante la decadencia de España y la rivalidad entre Francia e Inglaterra; Prusia, Austria y Rusia, impulsadas por sus monarcas, se configuran en el siglo XVIII como potencias; fuertes contendientes en la vida política del viejo continente.

Los reyes europeos del siglo XVIII se vieron obligados a introducir nuevas reformas, producto de las ideas de la ilustración, que trajeron transformaciones económicas y sociales como por ejemplo: reforzaron su autoridad frente a la iglesia, fortalecieron el poder militar, estimularon el desarrollo económico y promovieron la cultura y la educación. A pesar de estos cambios, no quisieron reducir su poder absoluto, lo que provocó el descontento de la burguesía, que para este momento ya tenía el poder económico y deseaban también el poder político.

En la Alemania de este siglo se inicia la transformación de Prusia como una potencia. El reinado de Federico I y su sucesor, Federico El Grande, dio un gran impulso a la consolidación de este reino, que se vio envuelto en las guerras de Sucesión Austriaca y de los Siete Años. Fueron años de esplendor para Prusia, país que llegó a ser el mejor preparado a nivel mundial en materia militar. (Hertz 2003, 354)



Carl Philipp Emanuel Bach.

De origen alemán, Carl Philipp Emanuel Bach nació en Weimar el 10 de marzo de 1714, el segundo hijo del primer matrimonio de Johan Sebastian con María Bárbara Bach y ahijado de Georg Philipp Telemann. De naturaleza emprendedora, fue una de las figuras más influyentes y populares en la Alemania protestante durante la segunda mitad del siglo XVIII

Recibió de su padre la educación musical. Al igual que su hermano Friedemann, estudió filosofía y derecho en las universidades de Leipzig y Frankfurt del Oder antes de dedicarse exclusivamente a la música.

Su vida cambió cuando en 1738 fue llamado a Rheinsberg donde el príncipe heredero prusiano, Federico, residía en una especie de exilio. Ahí el heredero al trono gozaba de festivales de buena música y planificaba reformas y actividades culturales para cuando subiera al trono.

Se desconoce cómo es que Federico se interesó en Carl Philipp, el heredero prusiano pudo haber escuchado alguna de las obras para flauta de Bach, instrumento del que su majestad era un gran ejecutante. O quizá fueron los Von Happe, amistades en común, quienes recomendaron al joven músico.

Sea como fuere, Carl Philipp se convirtió en el acompañante de Federico el año en que el monarca subió al trono es decir en 1740 y hasta 1768.

El mismo compositor escribe:

“Tuve el honor de acompañar en el clavicordio el primer solo de flauta que Federico tocó como rey”

Mientras Federico fue rey, no solo se ocupó en campañas militares, sino también logró cumplir sus ambiciones artísticas.

Bajo su reinado se erigieron grandes castillos en Charlottenburgo y Postdam, llamado Sans Souci, residencia favorita del rey y escenario de sus actividades musicales. También, en 1742, se construyó un teatro en Berlín donde se ofrecían funciones de ópera gratuitas dos veces por semana. Durante estas funciones, Federico ocupaba un lugar detrás del director y, con partitura en mano, seguía la obra; cualquier ligera inexactitud era severamente castigada.

El grupo de músicos del rey se amplió a 40, y se reunían 5 veces por semana en Postdam para ofrecer conciertos.

De entre todos ellos, el flautista, compositor, constructor y maestro, Johann Joachim Quantz gozaba de una posición única y privilegiada.

Maestro de Federico desde 1727, el rey consideraba la ejecución de Quantz como “el colmo de la maestría”

El flautista escribió 300 conciertos para flauta y Federico tocaba 4 y hasta 6 de ellos en cada velada musical. De todo el grupo de músicos, Quantz era el mejor pagado. (Heartz 2003, 373)

Por el contrario, en la corte de Federico, Carl Philipp no era igualmente apreciado. El hijo de Bach no gozaba de trato distinguido y hasta era, en ocasiones, menospreciado. Hacia el final de la guerra de los 7 años, el apoyo a las artes disminuyó debido a los gastos que implicó la batalla. Esta situación sumada a la difícil relación que C. Philipp sostenía con su Majestad lo llevaron a abandonar el puesto en la corte.

Georg Philippe Telemann fallece en 1767, y Bach le precede en su cargo de maestro de capilla del coro y director musical en Hamburgo en marzo de 1768.

Esta época en su vida resultó más alegre que la anterior, aunque su salario no era el mismo, el compositor se ayudaba mediante la venta de su colección de composiciones, lo que no sólo le resultó un beneficio económico sino también le dio éxito comercial.

Emanuel murió en 1788 en Hamburgo, de un fuerte dolor en el pecho, gozando de respeto y fama.

La mayor parte de su colección se encuentra ahora en dos secciones de la Biblioteca del Estado de Berlín.

El hijo de Bach fue uno de los compositores representativos del *Empfindsamer Stil* (estilo expresivo) surgido en Alemania, ponía de relieve contrastes emocionales y anticipó rasgos representativos del estilo clásico. Su trabajo es clave para entender el desarrollo de las formas musicales clásicas, fue uno de los principales innovadores de la forma-sonata, forma que se impuso en sustitución de la antigua Suite que era un conjunto de danzas. Su *Ensayo sobre el Verdadero Arte de Tocar Instrumentos de Teclado* (dos volúmenes, 1753-1762) es, junto con el tratado de flauta¹ de Quantz, una de las fuentes más importantes escritas en alemán, referentes a la interpretación de la música del siglo XVIII

La obra de Carl Philipp, casi toda escrita por encargo, es extensa e incluye 210 piezas para clave, 20 sinfonías, 52 conciertos, 70 obras de cámara y varios oratorios, pasiones y cantatas religiosas. Dentro de tan vasto repertorio, cerca de 114 de sus composiciones incluyen flauta como ejemplo: tres cuartetos para flauta, viola y clave obligado (W93 - 95, H537-9) 12 sonatas para flauta y bajo continuo (Wq. 123-133), sonatas para flauta y clave (Wq. 85-87) y la famosa sonata para flauta sola en La menor (W 132).

¹ *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*

El Estilo Galante, el *Empfindsamer Stil*.

El estilo galante, sucesor del barroco, hizo aportaciones fundamentales a las estructuras clásicas posteriores.

Este estilo buscaba comunicar a través de la sencillez y la elegancia. Contrario al estilo barroco, su antecesor, el galante se caracteriza por su tratamiento regular y lírico de la melodía y acompañamiento ligero, así como pequeñas frases que iban de los dos a los cuatro compases. Dentro de estas composiciones, el bajo pierde todo vestigio de conducción e independencia contrapuntística.

Quantz, en su tratado, describe que el canto galante consiste en: sombras dinámicas, resultado de unir la voz del pecho, con el *falsetto* suavemente y una hábil ornamentación. (Stevenson 2001, 430)

Dentro de la música instrumental, el estilo galante llegó a su clímax en el tercer cuarto del siglo, el "*menuet galant*" representa la epítome del estilo. Rousseau escribió en su Diccionario (1768) "el carácter de un *menuet* es elegante y de noble simplicidad" En palabras de Voltaire, ser galante significa buscar complacer.

Hacia el último cuarto del siglo, se dio una reacción "anti-galante" por parte de los defensores del antiguo contrapunto, quienes afirmaban que el abuso de este estilo, estaba llevando hacia la degeneración completa de la música. Uno de sus argumentos fue que "frases o segmentos muy pequeños funcionan para exaltar pasiones ligeras; así pues, están fuera de lugar en las composiciones sacras..." (Stevenson 2001, 431) El estilo galante suponía mayor libertad y ligereza, y lo que en un principio fue un estilo elegante y lleno de gracia, terminó por ser visto como vacío y artificial, adjetivos ligados al estilo de vida aristocrático, que difería por completo de la visión burguesa.

Con el estilo galante imperante en Europa, el *Empfindsamer Stil*, también llamado *Empfindsamkeit*, fue un sobresaliente, y específico, movimiento surgido al norte de Alemania a mediados del siglo XVIII

Este "estilo expresivo" en alemán, se caracterizaba por buscar la simplicidad y naturalidad, cualidades altamente apreciadas por la corriente filosófica de la Ilustración.

Los compositores, quienes creían en la teoría de los afectos², buscaban incrementar el impacto que su música provocaba a los escuchas, mediante líneas melódicas expresivas y bien definidas; el efecto se intensificaba al cambiar repentinamente el carácter, así pues, el estilo es reconocido por su libertad entre frases y secciones contrastantes las cuales eran ubicadas estratégicamente.

Carl Philipp Emanuel Bach fue, junto a Antonin Benda, el mayor representante de dicho estilo.



Jean-Antoine Watteau, Les Plaisirs du Bal, Oleo sobre lienzo de la serie "Fêtes Galantes"

² Teoría que afirma que la música es más que solo un patrón de sonidos, sino que tiene repercusión en las pasiones humanas. Por tanto, el intérprete no sólo debe ejecutar la pieza técnicamente impecable, sino que debe también provocar las pasiones de quien le escuche mediante la evocación del sentimiento correcto.(Mitchell, 1949, p.81)

La flauta del siglo XVIII.

Hoy en día todo el repertorio puede ser abordado en la flauta moderna, más no fue ésta la que conocieron los compositores del siglo XVIII.

Todas las flautas contemporáneas, se basan en el modelo creado por el virtuoso flautista, compositor, constructor de instrumentos, inventor y especialista en acústica de origen bávaro: Theobald Boehm, pero este modelo no llegó sino hasta mediados del siglo XIX.

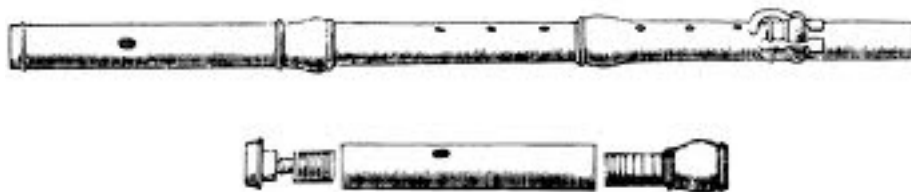
Al ser compañero en la corte de Federico el Grande del gran flautista Johann J. Quantz, lo más probable es que el hijo de Bach haya tenido en mente el tipo de flauta que el maestro del monarca construía.

Las flautas que Quantz fabricaba se diferenciaban del resto de los instrumentos construidos en el barroco por ciertas características, por ejemplo: hasta 1726 las flautas contaban tan sólo con una llave, la de mi bemol, en ese año, Quantz agrega una segunda llave: Re sostenido. Para el flautista marcar la distinción entre estos, y el resto de los enarmónicos, resultaba esencial. (Quantz 2001, 25)

Si bien las flautas construidas por Quantz gozaban de cierta reputación en los círculos artísticos de Berlín, al no ser un constructor “comercial” sus flautas no fueron muy conocidas en el resto de Europa; muy poca gente tenía la oportunidad de poseer uno de estos instrumentos.

Durante su estadía en la corte de Federico, Quantz construyó dieciocho flautas para el rey.

El Monarca tenía la costumbre de regalar los instrumentos, es debido a ello que un par de estas flautas sobreviven en museos de Alemania, Estados Unidos y Japón.



El concierto.

Hasta antes del siglo XVIII el término Concierto, era empleado para definir composiciones de forma variada e incluso de distintas dotaciones instrumentales o hasta vocales. Sin embargo, durante este siglo, el Concierto se consolidó como aquella composición instrumental, que mantiene un contraste entre uno o más instrumentos solistas y la orquesta.

Construido generalmente de tres movimientos (rápido - lento - rápido) y con forma sonata, ésta composición se volvió popular hacia finales del siglo XVIII y durante casi todo el siglo XIX como una manera prominente de demostrar el virtuosismo del intérprete. (Hutchings)

Los conciertos de Carl Philipp.

La primera de las obras de esta forma escrita por Carl Philipp fue el Concierto en La menor Wq. 1 con fecha en 1733, y el último fue el Concierto en Mi bemol mayor para clavecín y fortepiano Wq. 47 compuesto en el mismo año de la muerte del músico, 1788.

Debido a que Bach escribió conciertos a lo largo de toda su vida, en ellos se pueden observar con claridad las etapas atravesadas por el compositor.

Sus primeros conciertos fueron escritos cuando era aún estudiante en Leipzig, y en ellos es evidente la tradición e influencia del "*Collegium Musicum*" del cual Bach era parte activa.

El que podríamos considerar su periodo medio, refleja fielmente su trabajo como músico de la corte de Prusia, y muestra también la vida de los círculos sociales más selectos de Berlín lugar donde surgieron sociedades musicales privadas tras el ascenso de Federico a la corona, las cuales se desarrollaron tras la guerra de los Siete Años volviéndose uno de los pilares centrales en la vida musical burguesa.

Su etapa tardía, muestra su vida como maestro de capilla en Hamburgo, donde componía para el público en general que acudía a los conciertos.

Su estilo es tan diverso como su cronología y funciones sociales.

Para la época en la que escribió sus primeros conciertos, el concierto para instrumentos de teclado era relativamente nuevo, Carl Philipp se concentró bastante en este tipo de conciertos, es por ello que su aportación en éste género es considerable y hoy en día sigue siendo materia de estudio.

Los conciertos de éste miembro de la familia Bach, fueron evolucionando, la interacción entre el solista y la orquesta se volvió mas refinada, lo que llevó a estas composiciones a un nivel mas elevado de composición, así como también la calidad sinfónica de los distintos movimientos.

Así pues, la mayor parte de sus conciertos están hechos para ejecutantes profesionales y conocedores, aunque también algunos de ellos fueron escritos pensando en amateurs, como los seis conciertos “Hamburgo” Wq 43.

Bach escribió cadencias para algunos de sus conciertos, algunas de ellas pueden ser reproducciones de sus propias ejecuciones. Aunque algunas otras fueron hechas claramente para ejecutantes de un nivel menor, o como modelos para los estudiantes.

Concierto en Re menor para flauta y cuerdas.

Las opiniones alrededor de este concierto se encuentran divididas.

No en todas las ediciones se encuentra especificado el número de la obra en el catálogo general, pero en aquellas que sí lo está, lleva el Wq. 22 o el H. 425

Por un lado, se cree que pudo haber sido escrito para Federico el Grande o la hermana de éste, y que sirvió de modelo para lo que en el futuro sería su concierto para clavecín en Re menor.

Por el contrario, también se cree que el original fue el concierto para clavecín, y fue aquél el que sirvió de modelo para éste; y que no pudo haber sido escrito para el monarca debido al nivel técnico que la obra requiere.

Escrito hacia finales de la década de 1740 el concierto en Re menor de Carl Philipp refleja su carácter atormentado y apasionado. El andante cargado de sensibilidad prerromántica, es el movimiento central entre dos Allegros magníficamente articulados y contrastantes, incisivos, profundos, ágiles y elegantes.

El enérgico inicio de este concierto y su forma, en tres movimientos, son típicas de un concierto del barroco tardío.

El primer movimiento *Allegro* comienza con una larga sección de *tutti* antes de que la flauta tome su papel protagonista. Los pasajes del solista son en ocasiones extendidos, pero frecuentemente interrumpidos por secciones de *tutti*, esto es muestra de la emergente forma sonata.

A pesar de ser un Concierto para flauta, Carl Philipp no puede evitar dar un lugar importante al clavecín, instrumento del que se sabe virtuoso.

El movimiento lento, *Un poco andante*, comienza también con una larga introducción por parte de la orquesta, en ella, el *Empfindsamer Stil* queda en relieve llenando el movimiento de sentimiento y elegancia.

Finalmente, a través del último movimiento del concierto permanece una tensión y una emoción tal, que refleja la esencia del *Sturm und Drang*. Avanzando siempre con constante inquietud, este movimiento da un cierre abrupto y dramático a la obra.





Análisis.

Primer movimiento.

Allegro.

Carl Philipp, como importante precursor del periodo clásico, escribió este movimiento en la forma característica de dicho periodo: la forma sonata.

Este primer allegro alterna secciones de *tutti* de orquesta con la flauta solista, en un diálogo lleno de energía y tensión que nunca se rompen.

Exposición. Compases 1 a 85	<p>El tema 1, consistente en las notas del acorde de re menor a modo de arpeggio, es presentado por los violines mientras que los bajos utilizan solo la “cabeza” del tema para responderles. Continuamente a lo largo de todo el movimiento, está presente la imitación entre secciones, por un lado los violines, y por el otro la sección de los bajos, violas, cellos y contrabajos junto con el clavecín.</p> <p>En esta sección también aparecen dos motivos rítmicos que serán utilizados, a lo largo de todo el movimiento, a manera de material de transición entre temas o incluso entre temas que son iguales pero que serán re expuestos en una nueva tonalidad. Es por ello que en ocasiones son secciones modulantes.</p>  <p>Tema 1. Compás 1 a 8</p>  <p>Secciones de imitación. Compás 9 y 10</p>  <p>Material de transición formado por tresillos. Compás 32 a 36</p>  <p>Material de transición formado por síncopas. Compás 28 a 31</p>
-----------------------------------	---

Tras una extensa sección de *tutti*, la flauta hace su aparición hasta el compás 48 exponiendo el tema principal (tema 1) y acompañada únicamente por la sección grave de la orquesta. Los violines por su parte, se mantienen discretos, acompañando con notas del acorde, haciendo terceras, y teniendo más presencia únicamente en los compases donde la flauta descansa, cosa que ocurre en los compases 63, 65 y 67. Fuera de eso, a la flauta solo la acompañan violas, cellos, bajos y clavecín.

Al entrar la flauta, los bajos vuelven al acompañamiento realizado al inicio de la obra, es decir utilizando la “cabeza” del tema principal. Después de reiterar el tema, hacia el compás 72 la flauta entra en una sección que nos llevará de re menor a un fa mayor casi imperceptiblemente para aterrizar en el relativo mayor en lo que será el desarrollo de este movimiento.

Sección modulante. Compás 72 a 86.

Desarrollo
Compás
86 a 274

Esta sección intermedia, escrita en el relativo mayor (Fa mayor) comienza con la cuerda exponiendo el tema 1, exactamente igual que al principio. De nuevo, la sección es extensa antes de que comience la flauta quien se une en el compás 121. Ella empieza utilizando las notas del acorde de fa mayor a manera de arpeggio, pero rápidamente comienza a modular hacia el quinto grado de la tonalidad original, es decir La menor, se ve interrumpida por la cuerda en el compás 142 que comienza a incorporarse una voz cada compás con el mismo motivo tan recurrente en el acompañamiento de los bajos, la primera parte del tema. Este puente permite a la flauta dirigirse al que denominaremos Tema 2. A lo largo de este tema, la flauta atraviesa rápidamente por las diferentes tonalidades expuestas hasta ahora: La menor, Re menor, Sol menor, Do mayor, y Fa mayor.

Durante este tema, las cuerdas solo apoyan a la flauta reforzando la tonalidad mediante acordes a manera de progresión. Este es un punto donde la flauta, cantando libre, demuestra su virtuosismo.

Inicio del desarrollo. Fa mayor. Compás 86

Entrada de la flauta. Compás 121 a 126.

Cuerda. Compás 142 a 145

Flauta. Tema 2 Am Dm Gm CM Compás 146 a 155

Alternando con el resto de la cuerda, quienes hacen la cabeza del tema 1, la flauta y los violines primeros contestan con el material de transición 1, los tresillos. Esta sección que va del compás 163 al 170 es un puente que nos lleva al tema 3. El tema comienza siendo expuesto por la flauta, a quien los violines imitan un compás después. Toda esta sección se mueve a través de las distintas tonalidades que han sido empleadas hasta ahora, resaltando Re menor, Fa mayor y La menor.

El movimiento armónico se detiene al retomar el tema 1 en el compás 194 y establecer la tonalidad en La menor.

De nuevo comienza una sección de *tutti* extensa que llega al compás 225 donde la flauta hace de nuevo su aparición, reforzando la tonalidad mediante el arpeggio de la menor, siendo imitada un compás después por los violines. Mediante una pequeña sección modulante, la armonía es llevada de vuelta a re menor, y el tema 1 en la tonalidad original es re expuesto por la cuerda en el compás 230.

Material de transición. Compás 163 a 170.

Flauta. Tema 3. Compás 171.

Regreso a Tema 1. Compás 194 a 198.

Sección modulante, compás 226 a 229.

Regreso a re menor. Compás 230.

Instalada de vuelta en Re menor, su tonalidad original, la obra retoma también el tema 1, pero esta vez el *tutti* dura tan solo 4 compases pues la flauta de inmediato toma el mando nuevamente al exponer el mismo material melódico del compás 224 ahora en re menor.

Flauta compás 224. La menor



Flauta compás 234. Re menor

Llegando al compás 246 aparece de nuevo el material de transición 1, los tresillos en las voces más agudas acompañadas por el primer fragmento del tema 1. Esta sección llega hasta el compás 275, donde comienza la re exposición.

Re
exposición
Compás
275 a 343

La re exposición, instalada en re menor, vuelve a ofrecer el tema 1 e inicia de nueva cuenta con las cuerdas solas, para dar paso a la flauta que, siete compases después, comienza su participación directamente con el tema 2. Este tema, que es modulante, recorre varias áreas tonales cercanas de nueva cuenta, como: Sol menor, Do mayor y Fa mayor para regresar siempre a Re menor, tonalidad en la que la flauta concluye su participación en este movimiento.

Al concluir la flauta, las cuerdas retoman el lugar estelar y re exponen el tema 1 literalmente. Hacia el compás 324 aparecen juntos los materiales de transición, síncopas y tresillos para dirigir el movimiento hacia una pequeña coda final que va de los compases 337 a 343.

Re exposición. Compás 275.

	<p>SOLO</p> <p>284</p> <p>288</p> <p>292</p> <p>Flauta. Tema 2</p>
--	--

Segundo Movimiento.
Un poco andante.

Este movimiento, escrito en el homónimo mayor y contrastante entre dos agitados *allegros*, representa la elegancia, la sutileza y la belleza características de la época de Carl Philipp. Es el único de los tres movimientos que otorga espacio a la flauta para realizar una cadencia.

Podemos dividirlo en 5 partes donde alternan participación la orquesta y la flauta.

<p>Orquesta. 1 - 22 Flauta 23 - 45</p>	<p>En esta primera sección, la orquesta es la encargada de presentar el tema 1. Mientras que las voces graves marcan un pedal en octavos, los violines exponen un tema cargado de dulzura y delicadeza que se vale de dieciseisavos y treintaidosavos para darle movimiento. A partir del compás 16 hay un leve esbozo del que será el tema 2, pero es sólo por un par de compases pues vuelve a re mayor y prepara el terreno para la entrada de la flauta, quien toma la batuta en el compás 23 imitando el tema expuesto por la orquesta en un inicio, pero hacia el compás 28 comienza a haber una insinuación del tema 2 al que llega a través de una serie de progresiones que comienzan en el compás 30 y nos llevan, ahora sí, al que será el tema 2 en el compás 35. Una vez presentado el tema, la flauta devuelve el protagonismo a la orquesta.</p> <p>Un poco Andante</p> <p>Tema 1. Orquesta.</p>
---	---

Esbozo Tema 2. Compás 16.

Entrada de la flauta. Tema 1

Tema 2. Presentado por la flauta. Compás 35.

Orquesta
46 - 52
Flauta
53 - 73

Una vez más la orquesta presenta el tema 1, esta vez en la región de la subdominante, es decir sol menor, para lo cual, el séptimo grado de la tonalidad original, es descendido medio tono para que encaje en la nueva tonalidad. La participación de la orquesta es breve, pues la flauta retoma en el compás 53 presentando de nuevo el tema 2. El movimiento se detiene un poco hacia el compás 70, dando la impresión de una pequeña cadencia que conduce de vuelta al tema de la orquesta.



Orquesta
74 - 76
Flauta
77 - 87

El tema 1 es nuevamente presentado por la orquesta en la tonalidad original, re mayor, la flauta hace lo propio, exponiendo el tema 2 en el compás 77, y hacia el compás 80 vemos a la orquesta haciendo un intento por presentar una vez más su tema intento que no prospera, resignada, la orquesta deja a la flauta seguir cantando hasta llegar al compás 88.

Orquesta. Tema 1. Compás 74




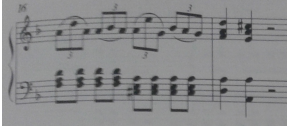

Flauta. Tema 2. Compás 77.


Motivo tomado del tema 1.

<p>Orquesta 88- 90 Flauta 91 - 98</p>	<p>Ahora la orquesta presenta el tema dos, la flauta se une a ellos en el compás 91 y a partir de este punto, flauta y orquesta continúan en un dulce diálogo presentando cada una los temas que ha interpretado a lo largo del movimiento esta vez de manera simultanea hasta llegar al compás 98 donde la flauta canta libre presentando su cadencia.</p> 
<p>Orquesta 99 - 107</p>	<p>Finalmente, la orquesta abandona el tema que hasta entonces había presentado siempre y da al movimiento un final delicado y tranquilo utilizando el tema 2.</p> 

Tercer Movimiento.
Allegro di molto.

El último movimiento de este concierto, alternando secciones entre flauta solista y *ritornellos* de la orquesta da un cierre lleno de energía y cargado de tensión.

<p>Orquesta 1 -33</p>	<p>Re menor</p>	<p>El movimiento comienza con un <i>tutti</i> bastante enérgico donde se expone el tema que la orquesta re-expondrá en cada uno de los <i>ritornellos</i>. Éste se compone de varios motivos rítmico-melódicos que la flauta utilizará para desarrollar su línea solista.</p> <p>1.- La cabeza del tema, primer motivo expuesto.</p> <p><i>Allegro di molto</i></p>  <p>2.- Fragmentos de escalas que suben y bajan en dieciseisavos:</p>  <p>3.- Ritmo consistente en octavo con punto - dieciseisavo</p>  <p>4.- Motivo formado por tresillos y notas largas que conducen al final de la sección:</p> 
<p>Flauta 34-69</p>	<p>Re menor</p>	<p>La flauta hace su primera aparición en el compás 34. Construida con la combinación de motivos tomados de la línea de la orquesta, la melodía de la flauta está cargada de la misma energía y el carácter ansioso que la orquesta expuso. Mientras que los bajos acompañan solo con notas pedales, los violines, cada vez que la flauta tiene una nota larga, exponen el primer motivo de su tema.</p> <p>Tema de la flauta</p> <p>Motivo 1 violines</p> <p>Notas pedal en bajos</p> 

<p>Orquesta <i>Ritornello</i> 69-95</p>	<p>Fa mayor</p>	<p>Este primer <i>ritornello</i>, ahora en Fa mayor, tiene una ligera variación en el séptimo compás, donde, tras un par de compases alternando entre escalas y saltos de octava, introduce material nuevo en el compás 81</p> <p>Para después, utilizando los tresillos, crear un puente y con él, dar paso a la flauta</p>
<p>Flauta 96 - 138</p>	<p>Fa mayor La menor</p>	<p>Comenzando en el relativo mayor, la flauta vuelve al tema expuesto en el inicio. Una ligera variación, con respecto a la primera vez en que se expuso, se encuentra ocho compases después de que inicia, donde, en rápida sucesión, aparecen arpeggios en dieciseisavos sobre la tonalidad en la que se encuentra, figuras que utiliza para modular hacia el quinto grado de la tonalidad original. Una vez instalada la tonalidad en La menor, en el compás 111 la flauta comienza una sucesión de escalas ascendentes y descendentes que hacen gala del virtuosismo del ejecutante, dichas escalas recorren tonalidades cercanas, con las que el compositor trabaja a lo largo de la obra, como re menor o si bemol mayor, sin embargo, debido a la velocidad con que son presentadas se vuelven casi imperceptibles para el oyente.</p>
<p>Orquesta <i>Ritornello</i> 138- 164</p>	<p>La menor</p>	<p>Este tercer <i>ritornello</i> vuelve a presentar una variación al eliminar nueve compases, los que originalmente abarcarían del 15 al 23, y encadena con el motivo de tresillos repetidos dos veces y permite a la flauta continuar con su discurso.</p>
<p>Flauta 165- 192</p>	<p>La menor Do mayor Re menor</p>	<p>Esta vez la flauta no comienza con el tema que había presentado en sus dos intervenciones pasadas. El motivo con el que inicia proviene de nuevo de la línea de la orquesta (cuatro dieciseisavos, entre los dos primeros hay un intervalo de tercera que es rellenado por los dos dieciseisavos siguientes) y lo combina con los ritmos con puntillo. Atraviesa, de nuevo de manera casi imperceptible debido a la velocidad, por Do mayor, y regresa a la tonalidad original.</p> 

		El esquema de acompañamiento realizado por la orquesta no varía en absoluto, las voces graves llevan notas pedales en octavos, mientras que los violines exponen la cabeza de su primer tema cada vez que la flauta tiene una nota tenida.
Orquesta <i>Ritornello</i> 192- 197 Flauta 197 – 206 Orquesta 206 – 207	Re menor Progresión armónica por cuartas Vuelta a Re menor	La variación de este <i>ritornello</i> , consiste en que esta vez dejará a la flauta participar en él exponiendo una pequeña parte del tema entre los compases 197 a 206, para luego, por medio de un puente construido con el motivo de los tresillos, permite a la flauta retomar su papel de solista.
Flauta 208 – 220 Orquesta 220 – 224 Flauta 225 – 234 Orquesta 234 – 254	Re menor Sol menor Re menor Re menor La mayor Re menor Si bemol M Sol menor Re menor Re menor	Ella entonces retoma las escalas con dieciseisavos que se han presentado anteriormente, esta vez recorre zonas como la subdominante y la dominante, para volver en el compás 220 a la tonalidad original. La orquesta entonces tiene una pequeña participación presentando 5 compases de su tema original, pero es sólo para que la flauta descansa e inicie con la que será su frase final dentro del concierto. La última participación de la flauta comienza en la tonalidad original, re menor, si analizamos con cuidado la frase, compuesta únicamente por dieciseisavos, está construida de la siguiente forma: abarcando dos compases, en el primero de ellos los primeros cuatro dieciseisavos forman un bordado superior y uno inferior sobre la primera nota del grupo, los siguientes cuatro forman el arpeggio de la tonalidad en la que se encuentran, y los últimos ocho son una escala descendente que abarca exactamente una octava. El segundo compás comienza igual, bordados superior e inferior, en el segundo grupo hay un cambio, no hace el arpeggio, sino brinca, de la primera a la segunda nota, una distancia de séptima, y baja una tercera para llegar de nuevo a la escala que desciende una octava en los últimos ocho dieciseisavos del compás. Repitiendo esta frase de dos compases pasa de re menor a si bemol mayor y al relativo menor de éste, sol menor. Para concluir contundentemente en re menor y dar paso a que la orquesta cierre el concierto, siempre enérgica e incluso atormentada con una pequeña “coda” construida con todos los motivos rítmicos de los que hizo uso a lo largo de todas sus participaciones.

Sugerencias interpretativas.

Se trata de un concierto que exige al intérprete no sólo el dominio de una articulación clara y precisa en los movimientos rápidos. Sino también es un reto para el buen gusto.

En su tratado, Carl Philipp es meticuloso en la explicación de la ornamentación, él distingue entre 8 distintos tipos de adornos (Bach 1949):

1.- La *appoggiatura*:



2.- El trino. Con tres variantes:

a) Desde la nota inferior:



b) Desde la nota superior.



c) "trino pequeño (mordente)"



3.- Grupetos:



4.- Mordentes (largos y cortos)



5.- *Appoggiaturas* compuestas.



6.- Slide



7.- Snap o mordente invertido.



8.- La elaboración de cadencias.

Por ello, la selección de los adornos debe ser hecha con cuidado pues tiene que reflejar siempre el buen gusto del intérprete aunado al estilo de la época.

³ Ejemplos tomados de: *Carl Philipp Emanuel Bach. The complete Works. Editorial Guidelines.* The Packard Humanities Institute. Cambridge Massachusetts. 2012

Syrinx (La Flûte de Pan)
Para flauta sola.
Claude Debussy
St. Germain-en-Laye 1862 - Paris 1918

Contexto histórico.

Durante el Segundo Imperio, bajo el reinado de Napoleón III, Francia logró una de las mejores épocas de prosperidad y desarrollo de su historia.

Económicamente el país se dotó de infraestructuras modernas, un nuevo sistema financiero, bancario y comercial, y en 1870, superó el retraso industrial con Reino Unido. El Emperador apoyó al Barón Haussmann quien, con su trabajo, volvió a París una de las capitales más bellas del mundo. Grandes secciones de la ciudad se demolieron y las viejas calles se sustituyeron por grandes avenidas.

Los progresos sociales fueron innegables: reconocimiento del derecho de huelga y de organización de los asalariados (antecedentes de sindicatos) fueron concedidos en 1864, elevación del nivel de vida de los obreros y de los campesinos, los comedores de beneficencia organizados para los pobres, los primeros sistemas de jubilaciones y de seguros para los obreros así como el desarrollo de la educación de masa.

Todos estos cambios tuvieron fuerte eco en las artes y las ciencias.

Para la literatura por ejemplo, fue un período prolífico, con escritores de la talla de Gustave Flaubert, George Sand o Charles Baudelaire.

La *Ópera Garnier*, u *Ópera de París*, construido también bajo las órdenes de Napoleón III, ilustra la importancia concedida al mundo del espectáculo, y se convirtió en uno de los edificios característicos del IX Distrito de París y del paisaje urbano de la capital francesa.

En la ciencia y bajo el impulso personal de la emperatriz Eugenia, se apoyaron los trabajos de Luis Pasteur y de Fernando de Lesseps, que respectivamente, aportaron la vacuna contra la rabia y en el Canal de Suez, inaugurado en 1867.

En cuanto a la música, podemos ubicar un renacimiento musical francés en 1871, cuando al término de la guerra franco-prusiana se fundó la Sociedad Nacional para la Música Francesa. Uno de sus efectos fue el auge de la música sinfónica y de cámara.

Fundada en 1896, la Schola Cantorum, escuela de música, dio pie a amplios estudios histórico-musicales, en contraste con la estrecha formación técnica que caracterizaba a la ópera y que había prevalecido en el antiguo Conservatorio desde su fundación, en tiempos de la Revolución.

Dentro de la historia de la música francesa, a partir de 1871 y hasta principios del siglo XX podemos detectar 3 líneas evolutivas principales:

- La tradición cosmopolita, transmitida por medio de Cesar Franck y continuada por sus discípulos, en especial por D'Indy .
- La tradición específicamente francesa, transmitida a través de Saint-Saëns y proseguida por sus alumnos, sobre todo por Gabriel Fauré .
- Un tercer camino, posterior en sus inicios pero fundamental y de mayor alcance en cuanto a su influencia, está enraizado en la tradición francesa y se ve llevado a consecuencias imprevistas por la música de Debussy.

IMPRESIONISMO MUSICAL

Considerando que el Impresionismo fue un movimiento pictórico, entonces hablar de "música impresionista" puede resultar inexacto.

Al traspasar categorías ópticas a categorías auditivas se corre el riesgo de caer en convencionalismos establecidos. El color representa un factor vago e impreciso cuando lo que pretendemos definir es una característica sonora.

En lo que sí se puede encontrar coincidencias es en la finalidad estética perseguida por uno y otro arte.

Pero así como se encuentra ligada a la pintura, también tiene una fuerte conexión con el movimiento conocido como Simbolismo en literatura.

Y esto se debe a que hacia el final de siglo XIX, los artistas de las distintas disciplinas mantenían estrechos lazos entre ellos.

La música impresionista no trata de expresar emociones profundas ni de contar una historia, sino de evocar un clima, un sentimiento fugaz, una atmósfera, con la ayuda de títulos sugerentes y ocasionales reminiscencias de sonidos naturales, ritmos de danzas o trozos de melodía. (Francastel 1979, 19)

El Impresionismo se basa en la alusión y el sobreentendido, y en cierto sentido, es la antítesis de las expresiones profundas, vigorosas y rectilíneas de los románticos.

Un rasgo común a todos los compositores impresionistas es un esteticismo a ultranza por el cual la obra de arte es considerada un fin en sí misma, un objeto precioso e inútil cuya contemplación hace olvidar lo grosero e imperfecto de la vida cotidiana.

Sus innovaciones son aceptadas y permiten que el desarrollo de la música se produzca al mismo tiempo que el del resto de las artes.

Entre sus recursos musicales, el impresionismo utiliza la libertad cromática, escalas antiguas, exóticas, hexátonas y acordes contruidos con éstas. La vaguedad tonal es otra de sus herramientas, notas ajenas al acorde clásico, así mismo los acordes están al servicio de la melodía.(Palmer 1973, 115)

La orquestación impresionista es colorista y está basada en los timbres. Se buscan sonoridades distintas. Los sonidos, al igual que los colores en la pintura, se utilizan de forma autónoma y libre.

El tiempo carece a menudo de finalidad, de dirección, parece que se detiene para poder captar una visión creando una atmósfera.



Monet, Claude.
Femme à l'ombrelle tournée vers la droite
1886
Óleo sobre lienzo.

Achille - Claude Debussy

Nacido en St Germain-en-Laye el 22 Agosto de 1862 Claude Debussy fue una de las figuras mas importantes dentro del impresionismo francés a finales del siglo XIX y principios del XX. Sus innovaciones armónicas abrieron el camino a las nuevas tendencias.

Hijo de un marino y una comerciante, Claude fue el mas grande de tres hermanos. Inicio su educación musical en 1870 cuando a causa de la guerra franco-prusiana la familia, buscando refugio, se mudó a Cannes con la hermana de su padre, es ella quien contrata al pianista italiano Jean Cerutti, primer maestro de Debussy. Mientras tanto, debido a la guerra, el padre del compositor queda desempleado y es enviado a pelear bajo el rango de Capitán, sin embargo es arrestado y condenado a 4 años de prisión. Cumpliendo su condena, conoce a Charles de Sivry quien recomienda al marino a Antoinette Mauté. Es la maestra Mauté quien prepara a Debussy para ingresar al Conservatorio de París en 1872. Allí tuvo como maestros a Albert Lavignac en solfeo, Antoine Marmontel en piano y Ernest Guiraud en composición.

En el Conservatorio sus maestros reconocen su buen oído, sin embargo nunca logró ganar el primer premio en piano, situación que lo obliga a abandonar la carrera como virtuoso. Entra entonces a la clase de armonía de Emile Durand, y en 1879 comienza a escribir sus primeras melodías sobre textos de Alfred de Musset.

En el verano de 1880 la patrona de Tchaikovsky, Nadezhda von Meck, lo contrata para tocar a dúo con ella y como maestro de sus hijos en Florencia.

A su regreso a París, vuelve a la clase de composición de Guiraud.

Se mantenía trabajando como acompañante en la clase de canto de Victorine Moreau-Sainti. Allí conoció a su primer amor, Marie Vasnier, a quien escribió sus melodías sobre poemas de Gautier, Leconte de Lisle y Banville.

Compitió por el premio de Roma en 1883 con su cantata "*Le gladiateur*". Para entonces su repertorio ya contaba con mas de 30 *mélodies*, dos *Scènes lyriques*, coros, una suite para violoncello y una sinfonía.

Se convirtió en el acompañante de la sociedad coral Concordia, donde Gounod lo tomó bajo su protección.

En 1884 su cantata *L'enfant prodigue* le valió el premio de Roma. Pasó dos años en la Villa Medici, donde el director y pintor Hébert lo tenía en alta estima.

Volvió a París en 1887.

Muchas fueron las obras del compositor relacionadas con artes como la poesía o la danza. Debussy, como muchos artistas de su época, mantuvo a lo largo de su vida una cercanía con el círculo intelectual parisino contemporáneo. Contaba entre sus amistades a pintores, poetas y escritores cuyas producciones resultaban fuentes de inspiración para el músico. Fue lector de Charles Baudelaire y Paul Verlaine; su música mantenía pues una afinidad en esencia con las obras de maestros de la literatura y de la pintura impresionista.

La música de Debussy fue precursora de la música moderna. Sus innovaciones, sobre todo armónicas, resultaron revolucionarias, fue el primero en utilizar la escala de tonos enteros con éxito, y su tratamiento de los acordes consistía en dar colores y efectos y no recurría a ellos como soporte de una tonalidad concreta o progresiones tradicionales.

En la Exposición Universal de 1889, conoció el folklore español y otro tipo de músicas exóticas que, al ser desconocidas para él, le impresionan profundamente, causa un especial impacto en él la música de los gamelanes de Java.

Este descubrimiento le ayudó a superar los límites y tabúes de la música occidental.

Luego, en su obra, mostraría una preferencia especial por las escalas y las armonías modales, con las que ensancha considerablemente el ámbito armónico de su época.

Sus obras sinfónicas denotan un cuidado exquisito de la instrumentación y una forma particular de contemplar el paisaje, rara vez busca sonoridades fuertes o agresivas por parte de la orquesta.

Fue debido a esa falta de tonalidad estricta, que en momentos derivaba en un carácter vago, que algunos críticos dieron el adjetivo de impresionista a su música. Término utilizado hasta hoy en día.

Claude Debussy no creó una escuela de composición como tal, sin embargo, sí liberó a la música de las limitaciones armónicas tradicionales.

Con sus obras demostró también la validez de la experimentación como método para conseguir nuevas técnicas.

Compositor prolífico, entre sus obras más destacadas podemos citar la música para ballet "*Jeux*" (1912) el poema orquestal "*La mer*" (1905) las canciones "*Cinq poèmes de Baudelaire*" (1889) su única ópera "*Pélleas et Mélisande*" (1902) "*La damoiselle élue*" el "*Prelude a L'après-midi d'un faune*" y de su obra para piano: "*Estampas*" (1903), "*L'île joyeuse*" (1904), "*Imágenes*" y una serie de preludios, que se han convertido en repertorio básico para los pianistas hoy en día.

El principio de la primera guerra mundial produjo en el compositor una depresión, durante este periodo compuso solamente el "*Berceuse héroïque*"⁴ para piano; etapa contrastante con el verano de 1915 cuando, en rápida sucesión, escribió la Sonata para Cello, la Sonata para flauta, viola y arpa y sus "*Etudes*". Etapa que tuvo que detener hacia el final de ese mismo año cuando su salud se vio debilitada debido al cáncer que le había sido diagnosticado unos años atrás. En diciembre de 1915 compuso una pequeña pieza que puede ser considerada entre sus obras maestras "*Le Noël des enfants qui n'ont plus de maison*".⁵

En marzo de 1917 concluyó su Sonata para violín misma que interpretó en St. Jean-de-Luz a lado de Gaston Poulet en la que fuera su última aparición en público en el mes de septiembre de ese mismo año. (Vallas 1989)

Vencido por el cáncer, falleció el 25 de marzo de 1918 en París.



⁴ Escrito como un homenaje a su Majestad, el Rey Alberto I de Bélgica y sus soldados, y orquestado en el mes de diciembre de 1914, fue presentado en su versión sinfónica en la temporada de conciertos de 1915-16 en Colonne y Lamoreux. Su elementos heróicos fueron considerados insuficientes, y su significado no fue comprendido. Este hecho llevo a que Debussy se abstuviera de componer por un año entero. (Vallas, 1989, p.p. 252- 253)

⁵Esta obra, a pesar de su corta duración es considerada dentro del mejor material de Debussy. Se trata de un poema en donde los niños pertenecientes a las zonas que fueron devastadas por los alemanes en la guerra, dirigen una ingenua plegaria a Santa Claus, (Vallas, 1989, p.p. 263-264)

Syrinx.

Introducción

“Ven mañana, si puedes, después del almuerzo, no hay mucho que mostrar, pero es bastante bueno.”(Debussy 2005, 1704)

Con esas palabras tomadas de la carta dirigida a Gabriel Mourey el 26 de noviembre de 1913, Debussy informa a su amigo poeta que la música escrita para su obra *Psyché* está casi lista.

La flauta de Pan, que pasaría a la posteridad bajo el nombre de *Syrinx*, ocupa un lugar primordial en el repertorio para flauta por dos razones centrales:

Se trata de la primera pieza importante en el siglo XX escrita para flauta sola desde la Sonata para flauta sola en La menor, de Carl Philipp Emanuel Bach, compuesta 150 años antes (1736).

La segunda razón es que estamos ante la primera obra de flauta sola escrita para la flauta Boehm, perfeccionada en 1847.

Mucho se ha escrito alrededor de la obra, existen numerosos análisis desde distintos puntos de vista, el mismo Edgar Varèse escribió acerca de la importancia que tuvo *Syrinx* en la creación de su *Densidad 21.5*, igualmente para flauta sola; pero también existen muchos datos acerca del proceso de creación de la obra: cartas entre Debussy y Mourey, el texto de la obra para la que fue escrita y por supuesto el texto de Ovidio, donde se relata el mito que nos cuenta la historia entre el Dios Pan y la ninfa Syrinx; además de las contribuciones de flautistas como Lois Fleury quien estrenó y a quien está dedicada la obra y Marcel Moyse, quien tuvo la oportunidad de trabajar con el mismo Debussy. Aunado a todo esto, se cuenta también con un manuscrito de la obra que nos permite compararlo con la primera edición de la misma, dada a conocer en 1927.

Todos estos datos aportan al ejecutante distintos puntos de vista a considerar, y a través de los cuales puede aproximarse a la obra para así, tener un panorama completo donde pueda definir los parámetros que utilizara para su interpretación.

Historia.

Es importante, en primer lugar conocer el origen de la obra. Para *Syrinx* existen dos vertientes que tomar en cuenta.

En primer lugar se encuentra la historia de Pan y Syrinx. Mito relatado por el poeta romano Ovidio en su *Metamorfosis*, poema en 15 libros, que describe la creación e historia del mundo mitológico. La historia se ubica en el primer libro, y nos cuenta el mito de Syrinx, ninfa del bosque de la que se enamora el Dios Pan, deidad de los bosques y pastores. Él la persigue hasta el río Landon donde la asustada ninfa ruega a sus hermanas que la ayuden a escapar del Dios, ellas entonces la transforman en cañas de pantano de las que brota una dulce música, cuando Pan escucha cómo el viento produce el sonido a través de las cañas, corta varias de ellas de diferentes longitudes fabricando su flauta que le acompañará y distinguirá de ahí en adelante. (Ovidio 2008, 23-24)

Sin embargo no es precisamente éste el relato principal en el que Debussy se basó.

Claude Debussy, amante de las artes plásticas así como de la literatura se mantuvo siempre cercano al círculo de poetas de su tiempo, como Stephan Mallarmé, Gabriel Mourey y Paul Valéry, y tuvo siempre intenciones de componer música para ciertas obras, como por ejemplo, *La caída de la casa Usher* de Edgar Allan Poe, intenciones que jamás lograron consolidarse.

Sin embargo, con Mourey mantuvo una relación estrecha. En Julio de 1907 el poeta había enviado a Debussy el libreto para una ópera en cuatro actos titulada *Le roman du Tristan*, el compositor comenzó a trabajar en ella, pero debido a un conflicto con los derechos de representación abandonó el proyecto. El escritor continuó ofreciendo nuevas ideas que Debussy declinó, sin embargo, en 1913 recurrió nuevamente a él con una propuesta que al músico le resultó muy atractiva: la creación de la música incidental para una obra en tres actos titulada "*Psyché*"

De acuerdo con Léon Vallas, amigo y biógrafo de Debussy, *Syrinx* representaría la última melodía que Pan tocaría en su flauta antes de morir; sin embargo se cree que ésta idea no es del todo correcta, pues la pieza no es tocada en el momento de la muerte de Pan, donde además el texto no sugiere ninguna interrupción musical, por el contrario es interpretada en un momento de la obra de intenso lirismo, bajo una atmósfera llena de sensualidad.

Se sabe que para Debussy el proceso de creación de la obra no fue del todo sencillo, y éste se puede rastrear en una serie de cartas entre el compositor y el escritor entre los meses octubre y noviembre, una de ellas tiene particular interés.

En la misiva correspondiente al 17 de noviembre de 1913 se lee a Debussy dirigiéndose a Mourey comentando que aún no encuentra lo que busca, de dicha carta podemos obtener 4 puntos que resultaron cruciales en la composición de *Syrinx*: (Debussy 2008, 1696)

El primer punto a destacar se refiere a la búsqueda de la naturalidad, todo artificio puede volverse burdo, en ese mismo intento de mantener las cosas naturales, el compositor decide que Pan debe tocar solo, sin ningún tipo de acompañamiento.

De ese punto se deriva una de las preocupaciones fundamentales del compositor y es que toda la emoción debe estar contenida en una flauta cantando en el horizonte.

El tercer punto a destacar que por ello no hay espacio para la repetición.

Y para finalizar, señala que la línea del contorno melódico no puede sufrir ningún cambio abrupto de color.

Es por ello que pide a Mourey, le indique después de cuales líneas exactamente comenzará a tocar la flauta.

En respuesta a su carta, Debussy recibe el diálogo completo.

“La flauta de Pan” ejecutada dentro de la primera escena del tercer acto, acompaña el diálogo de dos ninfas, la primera, una Náyade que nunca ha conocido y tiene miedo del mal afamado Dios, la segunda, una Oréade que trata de persuadir a su compañera de lo milagrosa y encantadora que resulta la música de Pan. Unas cuantas notas son suficientes para hacer que la Náyade cambie de opinión y se deje llevar, como sus amigas, por el atractivo del Dios flautista, y mientras suena la melodía ella habla acerca de su desconcierto y de las apasionadas reacciones de las demás ninfas.

La línea que daba pie a que la flauta comenzara su participación era:

“Mais voici que Pan de sa flûte recommence a jouer...”

(Y he aquí que Pan su flauta comienza a tocar)

Esa línea indicaba al flautista que debía tocar los primeros ocho compases de la obra.

Tras la primera intervención la Náyade retoma su línea, pero la Oréade, ahora encantada por el sonido de la flauta, la interrumpe y dice:

“Tais-toi, contiens ta joie, écoute.”

(Espera, contén tu regocijo, escucha)

Después de esa línea, la flauta debía continuar con el resto de la obra, al mismo tiempo, la Náyade comienza un monólogo que relata toda la alegría que experimenta al escuchar la melodía del Dios.

El encargado del estreno de la obra fue el flautista francés Lois Fleury (1878 - 1926), alumno de Paul Taffanel (1844 - 1908) en el Conservatorio de Paris, Taffanel era un entusiasta promotor de la entonces novedosa flauta Boehm y fue también maestro de otro gran flautista, Georges Barrère (1876 - 1944) quien tiempo antes había realizado el estreno del "*Preludio a la siesta de un fauno*" el 22 de diciembre de 1894.

El solo de esta obra fue escrito específicamente para explotar la sutileza del timbre de la nueva flauta, según la técnica enseñada por Taffanel.

La flûte de Pan está dedicada a Fleury, quien dio fama a la obra pues la ejecutó en repetidas ocasiones a lo largo de Europa, siempre con mucho éxito. El flautista conservó celosamente el manuscrito hasta su muerte en 1926.

Lo que ocurrió después con el manuscrito original es un misterio, pues, para empezar no se tiene la certeza de que Fleury haya utilizado la partitura escrita originalmente por el mismo Debussy. Quien seleccionó al flautista para estrenar la obra no fue el compositor, Mourey fue el contacto entre ellos, y no se sabe a ciencia cierta si Debussy y Fleury llegaron a conocerse. Por lo mismo, se cree que Fleury quizá utilizó una copia del manuscrito original.

Acerca de la partitura que usaba Fleury se cree que su viuda pudo haber entregado el manuscrito al editor Jean Jobert quien publicó la primera versión de la obra.

Existe un manuscrito encontrado y dado a conocer en 1992, perteneciente a la colección de Mme. Paul Hollanders de Ouderaen de Brussels. No se sabe con exactitud si es ese el manuscrito que utilizó en su momento Fleury, y por tanto, el mismo que utilizó Jobert para su edición. Suponiendo que lo anterior es cierto, estudiosos de la pieza coinciden en que no se trata del manuscrito original de Debussy, debido a la notación "confusa y amateur" que se ve en él. Urs Peter Salm, responsable de preparar una nueva edición en 1991 dijo que éste podría tratarse de una copia, y que podía contener partes apócrifas.

De cualquier manera, eso no afecta el hecho de que todas las ediciones siguientes debían basarse en esa primera de Jobert de 1927.

Entre el manuscrito encontrado y la edición de Jobert de 1927 existen importantes diferencias que resultan sobresalientes para la ejecución de la obra.

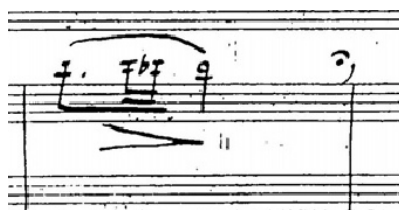
En principio, Jobert cambió el nombre a la pieza, pues Debussy contaba entre sus obras las *Chansons de Bilitis* para voz y piano, y la primera, de estas tres canciones llevaba precisamente el nombre de "*La flûte de Pan*". Para evitar confusiones entre las obras, el editor renombró la obra como *Syrinx*, y pidió al célebre flautista Marcel Moyse que realizara la revisión de la misma para publicarla.

Moyse había ya interpretado la pieza delante del mismo Debussy. El gran maestro y flautista realizó varios cambios a la partitura.

Al parecer la obra originalmente no tenía compás, Moysse le da un compás de $\frac{3}{4}$, pensando en los flautistas amateurs que quisieran aproximarse a la obra lo hicieran con mayor facilidad.

Las diferencias más sobresalientes entre el manuscrito de Bruselas y la edición de Jobert radican en las marcas de respiraciones así como indicaciones de agógica y dinámica, señalamientos íntimamente ligados a la interpretación. Es por ello que el análisis y comparación de las distintas ediciones es imprescindible.

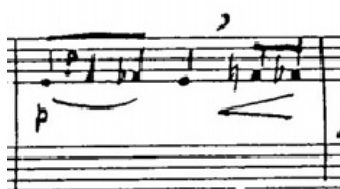
En cuanto a respiración, en el manuscrito sólo se observan 3 señalamientos: al final del compás 2, a la mitad del 4 y en el 14.



Compás 2



Compás 4



Compás 14

En sus escritos para instrumentos de aliento Debussy no escribía las indicaciones de respiración, salvo aquellas que fueran musicalmente importantes.

En la edición hecha por Moysse, hay 18 marcas de respiración.

Las respiraciones indicadas por Moysse se volvieron habituales, y debido a que el flautista se reusó a aparecer como el editor de la obra y por tanto su nombre no apareció nunca en la publicación, puede ser que subsecuentes flautistas y editores hayan pensado que dichas respiraciones habían sido señaladas por el mismo compositor; sin embargo, muchos años después, Marcel Moysse reveló lo que Debussy pensaba de esas indicaciones.

El célebre flautista admitió haber adaptado las respiraciones para que se ajustaran a sus posibilidades. (Cobussen, 8)

Es por ello que ahora sabemos que las respiraciones indicadas en los compases 16 y 25 fueron reprobadas por Debussy, pero necesarias para Moyses.



Compás 16



Compás 25

En cuanto a ésta última, Moyses señala que el compositor le había pedido muy especialmente no respirar en ese sitio, esfuerzo imposible para el flautista.

Evitando tomar aire en este punto, la tensión aumenta, pues, resulta un punto crucial en la obra al unir la sección que comienza en el compás 22 bajo la indicación: *animant peu à peu* y el retorno al motivo inicial de la obra.

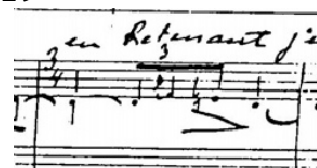
Debussy sin embargo agradeció un par de respiraciones, y fueron las indicadas por Moyses al final de los compases 28 y 29. La última diferencia significativa entre manuscrito y la primera edición, en lo que a respiración se refiere, es que en la segunda, encontramos en el compás 31 la penúltima marca después del primer tiempo, en el manuscrito primer y segundo tiempos se encuentran ligados.



Final del compás 28 y 29



Compás 31 Edición Jobert



Compás 31 Manuscrito

Hablando de dinámica, manuscrito y edición difieren en un par de puntos.

La publicación de 1927 carece del *diminuendo* indicado en el compás 31, y mientras que en el manuscrito aparece indicado *piano* al principio del compás 17, en la edición comienza a cerrarse un regulador, abierto en el tercer tiempo del compás anterior lo que indicaría que el volumen apenas comienza a disminuir. La diferencia mas importante se encuentra en el penúltimo compás de la obra, donde, en la edición aparece un acento, y en el manuscrito un *diminuendo*. Moyse opina que se trata de un error, lo correcto es el *diminuendo*, no el acento, pues además, resulta mas congruente con el *smorzando* indicado hacia el final de la obra.



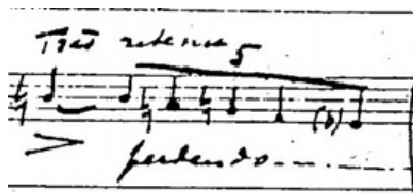
Compás 17 Jobert



Compás 17 manuscrito



Compás 34 Jobert



Compás 34 manuscrito

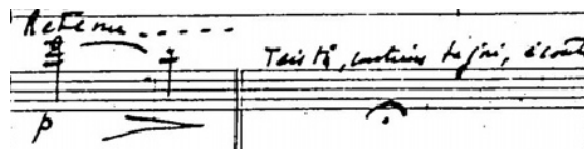
Finalmente al comparar las dos fuentes saltan a la vista dos diferencias relevantes en cuanto a agógica.

La primera se refiere al compás 9, donde, en el manuscrito, se encuentra una fermata sobre un silencio, pues es la parte de la obra donde la Oréade pronuncia su línea "Tais-toi, contiens ta joie, écoute." Por su parte, en la edición de Jobert sólo se encuentra señalada una respiración.

La segunda, se encuentra en el compás 22, donde, en el manuscrito se encuentra escrita la indicación *en animant peu à peu*, ausente en la edición.



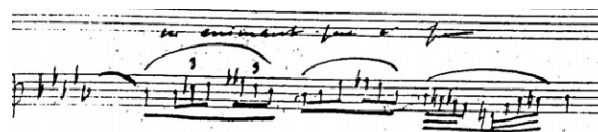
Compás 8. Jobert



Compás 9. Manuscrito



Compás 22 Jobert



Compás 22 Manuscrito

Tomando en cuenta todas estas diferencias e indicaciones, parece lógico pensar que Debussy buscaba un relajado e ininterrumpido movimiento melódico, de modo que derivara en una ejecución fluida y nada fragmentada; características acordes a Fleury, quien se destacaba por su habilidad para tocar largas frases.

Y son precisamente testimonios como el de Louis Fleury y Marcel Moyse que permiten al intérprete tener la información necesaria para lograr una ejecución completa y bien documentada.

El flautista encargado del estreno de la obra reafirma el gusto de Debussy por las frases largas, y dice *“un lamento es exactamente lo que el compositor quería expresar... haciendo uso de largas frases y la octava baja, no cae en ninguna explosión temperamental, se confina a la mas severa y sobria expresión del sufrimiento”* (Fleury 1922, 383)

Otro muy importante flautista alemán, que conoció también al compositor, Paul Krauß, a través de su estudiante, Joseph Bopp, dio a conocer la importancia que Debussy ponía a la exactitud rítmica con la que debe ser ejecutado *Syrinx*, en particular a los treintaidosavos del compás 13, donde a menudo, los flautistas suelen tomarse, erróneamente, libertades rítmicas, convirtiendo casi en dieciseisavos la figura. Bopp también da idea de las marcas metronómicas que, según Krauß, el compositor prefería; de ésta manera el octavo en el *Très Modéré* del principio correspondería a un 80 mm, y tras el compás 9 donde el tempo se vuelve *poco più mosso* los octavos serían equivalentes a 92 mm.

La Flauta Boehm

Theobald Boehm, reconocido flautista, compositor, joyero e inventor de origen bávaro es el responsable del diseño de la flauta transversa que usamos hoy en día, pocos han sido los cambios que ha sufrido el prototipo que él creó. (Montagu)

Boehm, quien fue entrenado como joyero por su padre, combinaba en su juventud dicho oficio con el de músico, a los 21 años se convirtió en el flautista principal de la Orquesta Real de Bavaria.

Estudió acústica en la Universidad de Munich, y en 1847 patentó su novedoso sistema de digitaciones para la flauta; sistema que posteriormente fue adaptado a otros instrumentos de aliento como el clarinete, el oboe y el fagot.

La creación de ese nuevo sistema provino de la búsqueda de Boehm de dar al instrumento un sonido homogéneo en todos los registros y favorecer a su vez, la afinación.

Con estas ideas como base, en 1829, un año después de haber abierto su propia fábrica de flautas en Munich, construyó una flauta cónica, con llaves suspendidas sobre pilares. El nuevo mecanismo de llaves permitía abrir o cerrar orificios que se encontraban fuera del alcance de los dedos del intérprete, o incluso dos o más orificios al mismo tiempo, por ejemplo, al utilizar el dedo índice de la mano derecha, dos orificios son sellados, lo que produce un Fa natural, en vez del Fa sostenido que hasta entonces se conseguía con esa misma digitación. Acciones como esta llevaron la escala del instrumento de un Re a un Do.

Tras varios cambios, en 1833, el estudiante de Boehm, Eduard Heindl presentó la nueva flauta interpretando la Fantasía de F. Kuhlau.

Para 1843 el instrumento había ganado tal popularidad que la firma Rudall & Rose comenzó a utilizar su sistema en la construcción de sus flautas.

En 1846 Boehm estudió acústica con su amigo Carl von Schafhäütl con el fin de encontrar la relación entre la medida del diámetro del tubo y el lugar donde éste debía perforarse así como el tamaño del que debían hacerse los orificios.

El resultado fue el que se conoce como el "Sistema Boehm" un instrumento cilíndrico, de plata, con un orificio rectangular con bordes redondeados para la embocadura, y orificios que eran cerrados por un mecanismo de llaves exteriores, tras experimentar un poco más con una llave para el pulgar izquierdo para obtener un Si y Si bemol, en 1849 Theobald Boehm obtuvo el instrumento que es la base para la flauta moderna y que se ha adoptado universalmente.

Bajo la dirección de Liszt, Theodor Winkler (1834- 1905) flautista principal en la orquesta de Weimar Hoforchester, se convirtió en el primer músico de orquesta en utilizar el modelo de Boehm.

Análisis.

Syrinx, una obra que puede parecer casi una improvisación, posee una estructura definida, y si bien, la armonía convencional pierde significado, un centro tonal aparece alrededor de las tonalidades Re bemol y Si bemol menor.

Con una forma A B A', el compositor utiliza motivos rítmicos muy definidos y los combina para darle a Syrinx la variedad y la fluidez que la caracterizan.

La obra no demanda al flautista el uso de un registro amplio. La idea de que Debussy utilice solamente dos registros de la flauta ha sido comparada con las voces de Pan y Syrinx que dialogan. Pan representado en la octava baja, Syrinx en la alta.

Al presentar diferentes regiones en la tesitura, el compositor juega también con la tímbrica, aspecto básico del impresionismo, así pues, el desarrollo no sólo se refiere a la frase, sino a la manera en que evoluciona el sonido. Otra característica de este periodo es que ideas como la rítmica y la armonía están desprovistas de los conceptos de consonancia y disonancia.

A	B	A'
Compás 1 a 8. La tonalidad se establece en Si bemol menor. En esta parte se exponen los principales motivos rítmicos con los que está construida la obra.	Compás 9 al segundo tiempo del 25 El centro tonal se encuentra en Re bemol la mayor parte del tiempo La rítmica presentada en la parte A es variada y con ello consigue dar la agógica.	Tercer tiempo del compás 25 al 35. Vuelve a establecer la tonalidad en Si bemol menor. Con la misma rítmica de la parte A desemboca a una pequeña coda en el compás 31 que nos llevará de vuelta a Re bemol.

Primera sección A:

De esta sección de ocho compases, los dos iniciales bastan para establecer la tonalidad y el motivo principal de la obra.



De carácter muy libre y tempo moderado, la línea melódica presenta ciertas alteraciones o cromatismos que resultan característicos de Debussy.

De esta primera parte podemos obtener las 3 estructuras rítmicas que Debussy utiliza para construir Syrinx:

En la primera frase encontramos:

1.- El octavo con punto ligado a dos treintaidosavos.



2.- El conjunto de cuatro dieciseisavos ligados:



De la siguiente frase, que inicia en el compás 3 obtenemos el tercer elemento rítmico clave en Syrinx, tresillos de dieciseisavos:



La obra, que comienza bajo la armadura de Re bemol mayor, se instala en esta primera parte en el relativo menor, Si bemol.

Esta primera parte, construida con una rítmica simple y movimientos melódicos que dibujan bordados y se encuentran a menudo en distancias de semitonos es, podríamos decir, la síntesis de la obra.

Segunda sección B:

En el compás 9, tras una larga pausa, el tema, presentado en el primer compás, es planteado nuevamente, de forma literal pero una octava mas grave (fig.1). Con un tempo ligeramente mas ágil, (*Un peu mouvementé, mais très peu*) comienza a desarrollar una sección que llegará al compás 20.



Fig. 1

Resulta interesante el uso de la armonía en esta sección. Como ya se dijo, en general la armonía gira alrededor de dos centros tonales, Re bemol, y su relativo menor, Si bemol; sin embargo a lo largo de esta sección B la armonía pareciera desviarse hacia Sol bemol y a Mi bemol sin nunca establecerlas por completo.

Así pues, omitiendo el Do bemol que completaría la escala, desde el tercer tiempo del compás 10 hasta el 12, la obra parece acercarse a un Sol bemol.



Compás 10



Compases 11 y 12

Pero es sólo una ilusión pues repentinamente, con un cambio en el compás 13, la melodía comienza a descender a través de una progresión cromática que terminará por devolver el centro armónico a Re bemol en el compás 17.

En esta sección, llena de cromatismos, la armonía se vuelve secundaria, y la agógica toma un papel mucho más protagonista.

Utilizando tresillos, con la indicación *Cédez* al final del compás 15 y pidiendo un *Rubato* al principio del 16 el resultado es una frase que parece hipnotizante, cosa que no suena tan descabellada si se piensa que el Dios está tocando su flauta con el fin de atraer a las ninfas.

Compases 13 a 17

El hipnotizante juego con los tresillos continua a través de los compases 18 a 22 donde por momentos, la armonía parece situarse en Mi bemol menor, en esta sección la rítmica se pone al servicio de la agógica, y nos lleva de los tresillos a los treintaidosavos movimiento que se ve súbitamente interrumpido en el compás 23 donde, valiéndose de un par de trinos, la armonía vuelve a recaer en Si bemol menor.

Compases 18 a 25

Tercera sección A':

Retomando el tempo primo (*Très modéré*) *Syrinx* llega a su punto climático. Claramente instalada en Si bemol menor, nos reitera la importancia de la primera frase presentada en la obra utilizando las mismas notas, solo variando la rítmica y el registro, así la obra llega hasta una pequeña coda en el compás 31 donde, no sólo pide explícitamente que el tiempo sea detenido poco a poco, ayuda a la agógica mediante la rítmica valiéndose de un par de tresillos de octavo que detienen el movimiento y así, Debussy conduce a la frase final a través de una escala hexátona que devuelve a la obra a Re bemol y rodeado de indicaciones como *Piano*, *Très retenu* y *Perdendosi* lleva a *Syrinx* a un desenlace tranquilo y misterioso.

The image displays a musical score for the piece 'Syrinx' by Debussy, specifically measures 26 to 35. The score is written in a single staff in the key of B-flat minor (three flats) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'au Mouvt (très modéré)'. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano), with a *dim.* (diminuendo) marking. The score features several musical techniques: a melodic line with a fermata over the first measure, a *dim.* marking, a *p* marking, a *(b)* marking, and a *p* marking. The final section is marked 'En retenant jusqu'à la fin.' and 'Très retenu', with a *p marqué* marking and a *perdendosi* marking. The score concludes with a double bar line.

Compases 26 a 35

Sugerencias interpretativas.

Syrinx es una obra que sugiere un ambiente de misterio, sobre todo si pensamos en su función original en la obra de teatro, donde Pan tocaba su flauta sin ser visto, y con el fin de convencer de su encanto a la desconfiada ninfa.

Para crear el ambiente pertinente, los cromatismos con que cuenta la obra son de gran ayuda, es por eso que, a pesar de no representar un reto técnico mayor, deben ser ejecutados con habilidad y claridad.

Dentro de la obra, el matiz se mantiene siempre en un rango discreto, donde el mayor volumen requerido es un mezzo-forte, lo que ocurre en tres lugares, siempre en el registro agudo: el primer Si bemol, que aparece al comienzo de la parte A, el La natural del compás 13 que corresponde a la parte B y de nuevo un Si bemol al regreso a la parte A' en el tercer tiempo del compás 25.

La última nota de la obra (re bemol) es de vital importancia, bajo la indicación de *perdendosi*, el flautista debe realizar un diminuendo en el matiz acompañado por un *ritardando* en el tempo, esa última nota tiene también una fermata. Todas estas indicaciones requieren de parte del flautista un apoyo siempre firme y una columna de aire estable, para lograr todas las indicaciones sugeridas sin perder calidad en el sonido ni en la afinación, lo que puede resultar una tarea difícil.

La sugerencia mas importante para la ejecución de la obra sería: nunca perder el contexto para el que fue originalmente escrita. Recordar que el flautista no era visto en escena, pero que sin embargo se trata de la flauta de un Dios que cautivaba a todo aquel que le escuchaba. Finalmente, gran parte de la fama del Dios fue debido a su instrumento.

Psyché.
Gabriel Mourey

ACTO III

La escena representa la cueva de Pan. Por su gran entrada se ve un claro en el centro del bosque frondoso. Por la pradera pasa un arroyo que forma un lago con rocas blancas en el fondo.

La luna inunda el paisaje mientras la cueva permanece en la penumbra. En el claro las ninfas danzan, van y vienen, vestidas de blanco, con posturas armoniosas. Otras cortan flores, otras más, primero tendidas en la orilla del lago, se acercan. Por instantes todas se detienen, maravilladas, al escuchar la flauta de Pan que es invisible, conmovidas por el canto que produce.

PRIMERA ESCENA
UNA ORÉADE, UNA NÁYADE

UNA ORÉADE
¿Nunca lo habías visto?

UNA NÁYADE
Nunca. Pan nunca vino
al valle donde hasta hoy viví
sola, cuidando la fuentecita florida
de donde las ovejas de Helios, tras haberla agotado,
secaron los bordes y devastaron el cauce...
Y tuve que huir...

LA ORÉADE
Míralo, posado
allá en lo alto sobre el peñasco.

LA NÁYADE
Me parece espantoso y muy bello, terrible
y resplandeciente como un dios,
rodeado por el esplendor de esta milagrosa
y cálida noche
que embriaga con el sonido de su gran flauta.

LA ORÉADE
Él vive aquí, entremos.

LA NÁYADE
Otra vez...
Tengo miedo. Tengo miedo, te digo. Suéltame.

LA ORÉADE
¿Miedo de qué?

LA NÁYADE

Pues de él. Porque está por doquier
y lo es todo,
quien sabe si en algún rincón de esta caverna
permanece por ahí sin esconderse
entre estas tinieblas o bien
en este rayo que merodea
débilmente mis hombros desnudos...
Mira ahí, algo se mueve...
No lo podrás negar.

LA ORÉADE

Se trata sólo de la sombra de esas hojas
que la brisa matinal acarició.

LA NÁYADE

Eso no importa, hermana mía, desfallezco;
el aire quema pero me siento helada;
Pan me aterra y de sólo pensar
que más tarde tendría que afrontar sus miradas...
No, no... antes de que sea muy tarde,
¿en dónde esconderme? ¿Cómo podré desaparecer?

LA ORÉADE

Quédate, cuando lo veas
de cerca, cuando escuches
su voz grave y dulce,
estoy segura de que no podrás evitar
amarlo, estoy segura de que así será.

LA NÁYADE

Pan es malvado y cruel... Recuerda la suerte
de Syrinx y de Eco.

LA ORÉADE

¡Cómo las envidio!
A Syrinx sobre todo. ¿Acaso no fue de la flauta
de donde surgió su vida? El aliento de Pan da
el impulso a los sonidos alados, a los ritmos de oro
que provocan la alegría en el corazón de los hombres.
¿No es acaso el alma de Syrinx la que, de un solo vuelo
sube más allá de los confines del cielo
azul para encantar a los astros y a los dioses?
Ahí viene Pan que vuelve a tocar su flauta...

LA NÁYADE

¡Qué extraordinario! Parece que la noche hubiera desatado
sus cintas y que al abrir sus velos
hubiera dejado caer todas las estrellas sobre la tierra

como para burlarse...
¡Oh! ¡Cómo se esparcen
por los solemnes campos silenciosos!
¿Crees que el amante de Eurídice
hacía vibrar las cuerdas de bronce de
su lira con las más sublimes y
conmovedoras notas?

LA ORÉADE

Cállate. Contén tu alegría, escucha.

LA NÁYADE

Si supieras del extraño delirio que me abraza
y me penetra.
Si tan sólo supieras... No puedo decirte
lo que siento. La dulzura voluptuosa
dispersa de esta noche me enloquece...
Me gustaría bailar como tus hermanas,
golpear el suelo con mis pies desnudos
con cadencia y sin esfuerzo, como ellas,
con posturas armoniosas,
entregar completamente mi cuerpo
a la fuerza ondeante y rítmica de las cosas.
Ésta que, en su suave gracia
eleva hacia el cielo
sus bellos brazos sobre los
bordes de las dóciles aguas
se refleja y parece una gran ave
impaciente por la luz...
Y aquélla coronada por hojas
y que, tan amablemente invita
a los labios de la luna a besar sus blancos senos
y la urna cerrada de sus flancos...
Y ésta otra de aquí, lasciva, sin engaño
se rueda sobre ese lecho de jacintos rojos...
Y ésta otra de la que sólo se ve
los ojos brillantes como reflejos de sol,
entre el follaje de sus cabellos
que la envuelven y la esconden...
Por la carne de todas ellas corre un fuego divino
y son abrazadas por el amor de Pan...
En cuanto a mi, el mismo ardor se insinúa en mis venas.
¡Oh Pan! Los sonidos de tu flauta
me embriagaron como un vino perfumado
y muy dulce.
¡Oh Pan! Ya no te temo, ¡te pertenezco!...

La encantadora música se detiene. Todas las ninfas se voltean hacia Pan, aún invisible, y caminan frente a él, lo rodean, lo cortejan.

LA NÁYADE

No me abandones... Él viene.
Cuando pase cerca.
¡Oh dioses! ¡Moriré de alegría!
FIN

**Toccata
para flauta y guitarra
Eduardo Angulo
México 1954**

Contexto histórico.

El siglo XX, una era marcada por la evolución y el cambio. El mundo avanzó aceleradamente, términos como: guerra mundial, genocidio, internet o globalización, se volvieron comunes.

Un acelerado avance científico, permitió al hombre comprender un poco mejor la complejidad del universo. Teorías como la física cuántica o la teoría de la relatividad, cambiaron drásticamente la visión que los humanos tenían de su entorno.

No hubo un solo aspecto que no se viera influenciado por el cambio: política, religión, cultura, ciencia, economía o medicina, fueron campos que sufrieron modificaciones trascendentales.

Y, cuando un avance en cualquier ámbito ocurría, tenía serias consecuencias en el resto, es decir, el veloz entendimiento científico por ejemplo, derivó en una mayor eficiencia en las comunicaciones, un siglo que comenzó con máquinas burdas y automóviles simples, finalizó con el hombre comerciando a través de aire, mar y tierra, con complejos y eficientes transportes que acortan distancias y minimizan tiempo y riesgos. Este fue también el siglo en el que el humano pisó la luna. A su vez, la compleja red de transportes fue posible, en parte, gracias a la obtención de combustibles naturales, principalmente el petróleo, que tuvo un impacto muy severo en el ambiente.

La evolución tecnológica ha jugado un papel primario desde hace un siglo. Aparatos como la computadora, la televisión, los teléfonos portátiles y demás *gadgets* usados hoy en día, han roto fronteras, y han acercado a todos los habitantes de la tierra, quienes se mantienen informados acerca del acontecer mundial. La aparición y rápido auge del internet como herramienta ha sido uno de los pilares del desarrollo.

Y, como es de esperarse, todos estos cambios tuvieron una fuerte repercusión en la ideología del hombre, quien durante toda una centuria se ha esforzado en pensar más allá de las fronteras y, viendo al mundo evolucionar, se aferró a ese cambio.

Ha roto paradigmas y ha luchado por los temas que más le preocupan, un ejemplo de ello, fue la lucha de la mujer por la igualdad de condiciones. El feminismo, fuerte movimiento social, consiguió, entre otras cosas, que la mujer pudiera ejercer su derecho al voto en varios países alrededor del mundo.

En el aspecto político, muchos fueron los cambios ocurridos. El Nacionalismo cobró fuerza, tanta, que se colocó como uno de los temas más importantes en la política global, y la oposición capitalismo – socialismo era la contradicción principal. Para muchos países los conflictos internos se tradujeron en alianzas con las grandes potencias.

Bajo este contexto, de un mundo en constante cambio, México ha luchado por encontrar su lugar, el tiempo mexicano avanzó a su propio ritmo.

En México bien podría decirse que el siglo XX inició alrededor de 1910 con la Revolución Mexicana, que, sin ser una revolución socialista, sí tuvo un fuerte contenido social. Fue a partir de entonces que el Partido de la Revolución monopolizó el poder.

Poco a poco los espacios de libertad política y cívica se abrieron en nuestro país.

A partir de la Revolución, en México, el Nacionalismo parecía alcanzar sus objetivos. Los mexicanos se volcaron sobre sí mismos y se esforzaron por crear ideas y expresiones culturales propias.

Se dio entonces una explosión de creatividad y originalidad; apareciendo corrientes como: el muralismo en la pintura con grandes exponentes como José Clemente Orozco, Diego Rivera o David Alfaro Siqueiros; la música nacionalista con artistas como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, José Pablo Moncayo o Silvestre Revueltas; en la literatura, Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela aportaron la novela revolucionaria y en la gran pantalla se alcanzó la época de Oro del cine mexicano lo que convirtió a la producción cinematográfica mexicana en la más poderosa de los países de habla hispana. (Tello 2010, 486)

Así pues el siglo XX representó para México una época fundamental en la construcción de nuestra identidad. Y es gracias a ello, que hoy en día los mexicanos, con una firme identidad colectiva, nos enfrentamos a la globalización y el multiculturalismo que el siglo XXI supone.



Eduardo Angulo

Nace el 14 de enero de 1954 en la ciudad de Puebla, México. Inicia sus estudios musicales a la edad de siete años en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México. Bajo la dirección del maestro Vladimir Vulfman realiza su formación violinística. Representa a México en la primavera de 1971, formando parte de American Youth Performs, como violinista, en un concierto efectuado en el Carnegie Hall en la Cd. de Nueva York. Durante el verano de 1972 también representa a México, esta vez formando parte de la World Youth Symphony Orchestra. Graban una serie de ocho conciertos para la ABC en Michigan.⁶

En 1973 en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México, se gradúa con Mención Honorífica. En este mismo año el gobierno de Holanda a través del Ministerio de Cultura, le otorga una beca para cursar estudios a nivel de postgrado en violín y composición en el Real Conservatorio de La Haya. Llega a ser concertino de la orquesta de esta institución y forma un cuarteto de cuerdas. En 1975 se gradúa obteniendo el Premio de Excelencia. Su estancia en La Haya se prolonga un año más, por la constante actividad con su cuarteto, realizando numerosos conciertos en Europa, principalmente en Holanda y Alemania, donde graban para la Radio Alemana.

Desde su regreso a México, se dedica casi por entero a la composición. Su obra incluye música sinfónica, de cámara y coral, así como conciertos para piana, arpa, clavecín, viola, guitarra, flauta, etc. Casi todo escrito por encargo de diferentes solistas, agrupaciones y casas editoras La Orquesta de la Radio de Colonia (Alemania), la Orquesta de la Radio y Televisión Española, la Sinfónica Nacional de Panamá, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Indiana (Estados Unidos), la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Sinfonietta Bournemouth (Inglaterra), la Orquesta Sinfónica de Jalapa, la Orquesta Sinfónica del Estado de México, la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, el Conjunto de Cámara de la Ciudad de México, la Orquesta de Cuerdas Rasgueadas de Baviera (Alemania), el Cuarteto de Cuerdas de la Filarmonía de Kattowitz (Polonia), y el Cuarteto de Cuerdas de Dresden (Alemania), entre otras agrupaciones, han interpretado su producción en diferentes foros y en festivales tan importantes como el Festival Internacional de Guitarra en Danzig, Polonia, el Primer Gran Festival de la Ciudad de México, el Festival Internacional Cervantino, la XIX Semana Internacional de la Guitarra en Schweinfurt (Alemania), el XVI Foro de Música Nueva en la Cd. de México, etc.

⁶ Angulo, Eduardo. Página oficial del compositor

En Alemania han sido editadas: la Suite Mexicana Op. 16 y Divertimento (para orquesta de cuerdas rasgueadas), De Aires Antiguos (para guitarra y mandolina), Primera y Segunda Sonatas para Guitarra, Die Vögel Op. 21 (para guitarra y cuarteto de cuerdas), Paseos (para guitarra y trío de cuerdas) Páginas en Bronce (para dos guitarras), Primer Concierto para Guitarra y Orquesta, Segundo Concierto para Guitarra y Orquesta (El Alevín) y Dos Plegarias para Guitarra y Orquesta, Después de la Lluvia... Cristal (para cuatro guitarras), Toccata para Flauta y Guitarra. La mayoría de ellas grabadas en CD para el sello alemán THOROFON.

Eduardo Angulo alterna el quehacer como compositor con su actividad concertística. En junio de 1994 estrenó su Concierto para Viola y Orquesta con la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Nuevo León, fungiendo él mismo como solista. En el Segundo Concurso Internacional de Composición "Alberto Ginastera" en Buenos Aires, Argentina en noviembre de 1996, su obra Dos Plegarias para Guitarra y Orquesta fue distinguida con Mención Honorífica. En el Concurso Internacional de Composición 2003 en Schweinfurt, Alemania su obra Ritual obtuvo el segundo lugar. Actualmente Eduardo Angulo radica en la ciudad de Cuernavaca, México.

Toccata.

Proveniente del italiano “*toccare*” que significa tocar, fue pensada en principio como una obra para mostrar la destreza y agilidad del ejecutante.

Sin una forma definida y por lo general escrita para instrumentos de teclado, el término *Toccata* ha sido encontrado titulado obras que a menudo incorporan formas más rigurosas dentro de ellas, como alguna fuga por ejemplo, o en la fanfarria inicial del *Orfeo* de Monteverdi.

Así pues a través del tiempo y los diferentes estilos, la *Toccata* ha variado poco, siempre conservando su cualidad de demostrar el virtuosismo del intérprete. (Caldwell)

Durante el periodo clásico, la *Toccata* perdió popularidad y, como consecuencia, a partir de entonces ha sido poco empleada.

Sus características han sido comparadas con otras formas. Por ejemplo: la manera en que se desarrolla ha sido encontrada también en estudios y ejercicios; su libertad rítmica y formal la encontramos en un capricho o una rapsodia; y finalmente comparte ese constante movimiento, que obtiene derivado de notas de valores cortos, con el *moto perpetuo*.

Ejemplos importantes de *Toccatas* son los que encontramos en el siglo XX. Debussy revivió la forma en su suite *Pour le piano*, y su contemporáneo Ravel la utilizó en *Le Tombeau de Couperin* en ambas obras, fue utilizada para el movimiento final de las suites y ambas están escritas en un compás de 2/4 con un movimiento perpetuo logrado a través de semicorcheas. En tanto que los compositores ingleses no cultivaron mucho la forma, encontramos un ejemplo sobresaliente en el Concierto para piano y orquesta de Vaughan Williams (1933) quien, saliendo de su escritura común, da al piano una línea difícil que se encuentra, de nuevo, en constante movimiento construido por semicorcheas.

Toccata para Flauta y Guitarra.

Dedicada al guitarrista Andrés Liceaga, la Toccata de Eduardo Angulo no pierde el objetivo de demostrar a un intérprete virtuoso. Fiel al estilo de su compositor, la Toccata nos remite a un ambiente casi mágico, captura al oyente y lo lleva de la mano de una manera muy clara, a través del intrincado diálogo que sostienen la flauta y la guitarra.

En ella, se puede percibir a ambos instrumentos en el mismo nivel de importancia, alternando episodios calmados y casi tiernos con explosivos momentos llenos de intensidad.

Es sin duda una obra que rápidamente ha tomado un lugar sobresaliente dentro del vasto repertorio para este ensamble tan favorecido por múltiples compositores.

Análisis.

Conformada por una forma general A B C, la Toccata guarda en cada una de sus partes distintas secciones íntimamente ligadas unas con otras.

A		B	C
Compás 1 a 92 Con puntillos de repetición Formada a su vez por tres secciones A B C Re menor	PUENTE hacia sección B Compás 93 a 99	Compás 100 a 177 Retoma el tempo primo. Formada por 3 secciones A B B' Recorre diferentes regiones tonales.	Compás 178 a 214 De nuevo tempo primo Utiliza elementos rítmicos y melódicos de la sección A y los desarrolla. Re menor/mayor.

Sección A:

Podemos dividir esta sección en 3 grandes partes: A B C

Bajo la indicación de *Enérgico* la obra comienza con un decidido tema en dieciseisavos en la guitarra que establece la tonalidad en re menor, tras dos compases, la flauta hace su aparición con un tema *legato* de valores más extensos de los que utiliza la guitarra, lo que da contraste entre ambas líneas. Esta sección, que llega hasta el compás 20 da el papel principal a la flauta, que canta y presenta motivos rítmicos que serán esenciales en la obra, mientras la guitarra permanece por debajo manteniendo siempre los dieciseisavos en un compás de $\frac{3}{4}$.

De esta primera sección obtenemos motivos rítmicos que prevalecerán a lo largo de la obra, apareciendo en momentos clave.

En primer lugar los dieciseisavos de la guitarra, que dan una base firme:

A



The image shows a musical score for guitar. It is labeled 'A' and 'Gitarre Guitar'. The tempo is marked 'Enérgico'. The music consists of a continuous stream of sixteenth notes in a 3/4 time signature. The dynamics are marked 'f' (forte) and 'p' (piano). The notes are grouped in pairs, with a slur over each pair. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one flat (B minor).

Mientras que en la línea de la flauta encontramos por primera vez tresillos de dieciseisavo ligados a un octavo que aparecerán una y otra vez a lo largo de la obra.



The image shows a musical score for flute. It is labeled '15' and '1'. The music consists of a continuous stream of sixteenth notes in a 3/4 time signature. The notes are grouped in pairs, with a slur over each pair. The dynamics are marked 'f' (forte). The notes are grouped in pairs, with a slur over each pair. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one flat (B minor).


Es importante señalar estos dos motivos, no sólo porque aparecen continuamente dentro de la obra, sino porque son elementos rítmicos como estos los que dan una de las características que distinguen a esta Toccata, y es que, la sensación del pulso puede llegar a ser confusa, pues a pesar de estar escrita en su mayoría en compases binarios, como $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ y $\frac{4}{4}$ son pequeños detalles como la ligadura entre el 4º y 5º dieciseisavos de la guitarra o la ligadura entre el primer y segundo tiempo de la flauta lo que da la sensación de “inestabilidad”.

En el compás 21 encontramos un puente que, lleno de tresillos en la flauta, dará paso a la segunda parte de esta primera gran sección.

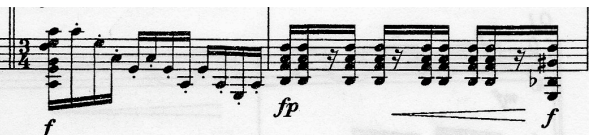
Comenzando en un compás de 3/8 la guitarra deja atrás sus dieciseisavos y toma el papel protagonista presentando un nuevo tema mucho mas cantáble, que es rápidamente interrumpido por la flauta, quien arrebató la palabra para volver a un carácter más energético.

Abarcando del compás 31 al 63 esta sección derivará en la parte A'

B Encontramos en la flauta otro motivo rítmico importante para la obra, arpeggios descendentes en treintaidosavos que por lo general abarcan dos octavas de la flauta.



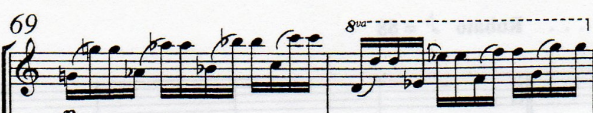
Indicando el tempo primo y volviendo al compás de 3/4 , esta sección de desarrollo puede ser considerada un resumen de las dos anteriores. Utilizando todos los elementos rítmicos ya presentados, la obra retoma su carácter energético y devuelve a la guitarra su papel de acompañamiento con los dieciseisavos, esta vez no del todo continuos, sino por momentos interrumpidos por algún silencio de igual medida.



C Guitarra inicio de la sección C compás 64 y 65

La flauta entonces retoma el papel principal y, combinando todos los motivos rítmicos ya mencionados, hace gala de todo su registro y exige al flautista que demuestre el dominio sobre su instrumento, presentando pasajes que, siendo típicos de la toccata, muestran el virtuosismo del intérprete.

De nuevo la rítmica da la sensación de inestabilidad, al utilizar ciertas ligaduras que dejan en duda dónde se encuentra el tiempo fuerte. Ejemplo de ello lo encontramos en los compases 69 y 70 de la flauta.



Hacia el compás 91 el movimiento se detiene, efecto logrado por la flauta al pasar gradualmente de los dieciseisavos al tresillo de octavo y finalmente a los octavos, que con ayuda de algunas ligaduras crean el efecto de un tempo más tranquilo, sin embargo, el compositor no escribe ninguna indicación de agógica.

Flauta. Compás 90 a 92.

De esta manera la obra llega a un Puente que, bajo las indicaciones de *rit.*, *meno mosso* y *lento* y dando a la guitarra el arpeggio de re mayor, da la impresión de ser la cadencia final de la obra, pero no es así, es sólo el material de transición hacia una nueva sección de la Toccata.

“Cadencia Final” Puente a sección B compás 93 a 99.

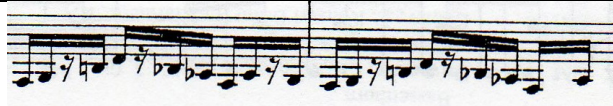
Sección B

Comenzando en compás 100, el diálogo de esta sección, a la vez ansioso y misterioso, es iniciado por la flauta, quién imita el ritmo dado por la guitarra en la sección anterior (compases 73 a 76). En esta intrincada plática, flauta y guitarra utilizan los mismos motivos rítmicos pero en distinto orden. Construido puramente por dieciseisavos, la variación la encontramos en el lugar en donde se encuentran los silencios. Mientras que la flauta comienza agrupando los dieciseisavos en un patrón dos dos cuatro- tres dos cuatro- tres dos cuatro, la guitarra lo hace: seis cuatro seis cuatro y luego lo invierten.

A

GUITARRA COMPASES 73 a 76

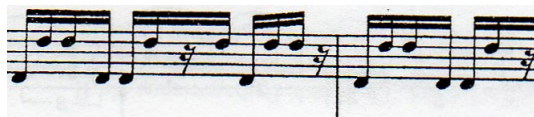
FLAUTA COMPASES 100 a 103



GUIARRA COMPÁS 104- 105



GUIARRA COMPÁS 102-103



FLAUTA COMPÁS 104 - 105

Una repetición de este juego de dieciseisavos que se imitan continua durante los compases 108 a 113, esta vez sobre La bemol.

En el 114, el compás cambia de $\frac{3}{4}$ a $\frac{2}{4}$ y con él se modifica también el carácter de la obra. La guitarra acompaña en tresillos de dieciseisavo a la flauta que canta ampliando considerablemente sus valores, así, la medida mas pequeña que utiliza durante toda esta sección es un octavo. Esta pequeña sección que va de los compases 114 a 122 y transita en su mayor parte por Fa menor y La bemol menor nos conduce a la última parte de esta primera sección, que, comenzando en el compás 123, se convierte en una síntesis de todos los elementos que hemos escuchado hasta ahora.

Así volvemos a encontrar el juego de los dieciseisavos agrupados que alternan lugares dentro de las líneas de ambos instrumentos.

Haciendo referencia al 114, el compás vuelve a cambiar a $\frac{2}{4}$ en el 126 y con este cambio vuelven los tresillos de dieciseisavo en la guitarra y los tresillos de negra en la flauta, cosa que ocurre tan sólo por 4 compases, pues, anacrusa al compás 129, regresa la imitación entre grupos de dieciseisavos, y esta vez, valiéndose de nuevo de la rítmica para apoyar a la agógica, la flauta incorpora treintaidosavos a su línea, lo que da la impresión de mayor velocidad, efecto que se consolida al llegar al compás 133, cuando aparecen tresillos de dieciseisavo por primera vez en la flauta.

Comenzando en el 135, la guitarra retoma la figura con la que inicia la obra, esta vez con un arpeggio que nos lleva a La bemol. La flauta hace también alusión a su primer tema expuesto, sin embargo, al contrario que la guitarra, sus valores no son exactamente iguales.

La flauta de nueva cuenta juega un papel principal, mientras que la guitarra retoma el lugar de acompañante con la figura que hasta ahora ha caracterizado su participación: los dieciseisavos. Del compás 135 hasta el 148 lo hará con un fraseo idéntico al del inicio de la obra, ligando el último dieciseisavo del primer tiempo, con el primero del segundo tiempo del compás; y a partir del 149 vuelve a agruparlos como en el 65, dos -dos- cuatro, tres- dos- cuatro, etc.



Guitarra compás 135 a 138

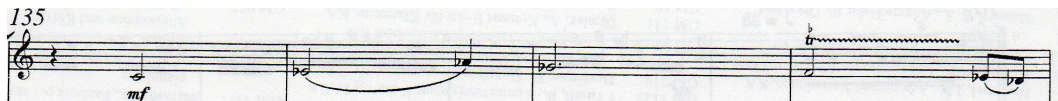


Guitarra compás 151 a 154

Por su parte, la flauta se encarga de la agógica, de nuevo apoyándose solamente en la rítmica, reduciendo gradualmente los valores utilizados para dar el efecto de velocidad. Es de nuevo un pasaje complejo técnicamente para el ejecutante. Comenzando en un do 5, el pasaje comprende prácticamente todo el registro de la flauta y la lleva hasta un do 8. Rítmicamente abarca también todos los motivos utilizados hasta ahora en la obra, comenzando con una blanca, los valores se van reduciendo y pasan por negras, octavos, dieciseisavos hasta llegar a los treintaidosavos.



Flauta compás 3 al 5



Flauta compás 135 a 138

Comenzando medio tono más arriba, pero de manera idéntica a la sección anterior, flauta y guitarra retoman sus lugares.

La guitarra vuelve al arpeggio en dieciseisavos, esta vez sobre La y la flauta vuelve a hacer alusión a su primer tema.

Esta reiteración de la sección anterior que va de los compases 155 a 177, lleva en sus 7 últimos compases lo que parecería ser una “cadencia final” en Re mayor justo igual que como lo hizo entre los compases 93 a 99 y que al igual que la última vez, solo es un engaño para el escucha, pues la obra continua.

A comparación de la sección anterior, el acompañamiento de la guitarra, que sigue utilizando dieciseisavos, solo utiliza el juego de agruparlos durante dos compases (161, 162) el resto del tiempo su motivo se encuentra escrito con el mismo fraseo del principio de la obra.

La flauta por su parte, esta vez no acelera tanto el tempo, más bien ayuda a contenerlo para dirigirlo hacia la cadencia del compás 170.

B'

Eduardo Angulo (*1954)

Allegro ♩ = 88

Flöte
Flute

Gitarre
Guitar

Enérgico

f *p*

Inicio de la obra. Compás 1 a 5

135

mf *mf*

Compás 135 a 138 (inicio de la sección C)

155

f *f*

Compás 155 a 159 (inicio de la sección C')

Sección C

Retomando el Tempo primo, esta sección, con la que cierra la obra, no alberga material nuevo, es por el contrario una recopilación de todo lo que ha ocurrido hasta este punto.

Comenzando con la rítmica del compás 100 y llena de energía, esta es la primera, de las tres grandes secciones, en donde ambos instrumentos inician a la par, de nuevo utilizando el juego de imitación de grupos de dieciseisavos; y mientras que la guitarra se mantiene, la flauta cambia y, sin abandonar la rítmica, se vale de ligaduras para dar esa sensación de “confusión” en el pulso. Es de nueva cuenta una sección demandante técnicamente para el flautista; como en la sección B de la segunda gran parte, el registro de la flauta es abarcado en su totalidad, y la que entonces abarcaba de un do índice 5 a un do 8, esta vez sube un tono completo y recorre desde Re 5 al Re sobreagudo, es decir índice 8.

La guitarra se aferra a los dieciseisavos, y, alternando entre las variantes ya señaladas, acompaña a la flauta unas veces agrupando las notas, otras veces ligando.

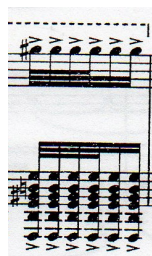
En toda esta sección encontramos dos elementos que hasta ahora no habían aparecido:

La primera es que en el compás 189, la flauta retoma la frase con la que inicia su participación en la obra, pero esta vez se encuentra una octava arriba y con la indicación de realizarse con *frulatto*, efecto que hasta ahora no había sido requerido en la obra.



Flauta compás 189 y 190

El segundo elemento nuevo es un motivo rítmico. Su importancia radica en que, en esta sección es utilizado dos veces, ambas para dar énfasis al final de una frase y comenzar una nueva, y las dos, es realizado por ambos instrumentos. Se trata de cuatro treintaidosavos unidos a dos dieciseisavos.



Compás 199



Compás 205

La segunda vez que el motivo aparece nos conduce hacia las frases finales de la obra. Retomando la idea de ayudar a la agógica con la rítmica, la flauta, que comienza la frase del compás 206 con saltos de octava en dieciseisavos, reduce los valores hasta llevarnos al compás 208 a los treintaidosavos. La frase cierra con fuerza, con la flauta en treintaidosavos en el registro agudo, y con la guitarra utilizando el nuevo elemento rítmico buscando enfatizar el final.



Compás 209

Así, en el compás 210, la armonía se instala en Re mayor, y los dieciseisavos agrupados vuelven a aparecer, en la flauta utilizando un patrón nuevo, en la guitarra uno de los ya conocidos.



Compás 10 a 12

La obra llega a su final mediante una escala en la flauta, que recorre todo el registro en una escala de re mayor en treintaidosavos, mientras que la guitarra abandona sus dieciseisavos y por primera vez en toda la obra se le pide un rasgueo, que solo ayudará para dejar clara que la tonalidad en la que finaliza la Toccata es Re mayor.



Compás 213 y 214

Armónicamente, en la Toccata no hay una sensación tonal clara la mayoría del tiempo. Eso se debe a que la armonía se encuentra al servicio de la melodía, pero sobretodo es resultado de la búsqueda de una atmósfera en específico.

Por lo tanto es difícil encontrar una secuencia armónica donde se resuelven las cadencias como tradicionalmente se acostumbra.

Para crear el ambiente tan característico de esta Toccata, el compositor utiliza sobretodo dos elementos armónicos en específico que prevalecen a lo largo de la obra y que dan como resultado esa peculiar atmósfera.

La primera herramienta de la que se vale, es añadir notas ajenas al acorde. Ejemplo de esto lo encontramos en el compás 69 donde aparece un acorde de Mi bemol con séptima mayor, acorde que podría hacer las veces de un napolitano, sin embargo, al no utilizar la inversión puede resultar confuso al oído y por tanto no lo reconoce como tal.



El segundo elemento que es utilizado es que la disonancia no siempre se resuelve.

El ejemplo perfecto de ello se encuentra en el compás 160 donde el oído esperaría que se resolviera el acorde de dominante, en cambio el tritono en vez de resolver, se disuelve al cuarto grado.



Acorde de dominante (La mayor) que se disuelve al IV (sol menor)

La armonía “ambigua” de la Toccata logra un efecto misterioso y casi mágico que se apega a la corriente con la que se identifica el compositor, el Realismo Mágico.

Sugerencias interpretativas.

La Toccata no solamente implica un reto técnico para el flautista, es también una especie de “prueba de resistencia” para ambos intérpretes. Es importante pues, tener en claro los puntos de descanso para “dosificar” la energía y que la obra no pierda carácter conforme se acerca al final.

Como se mencionó también, es una obra que puede resultar inestable en el pulso debido a todos los elementos a los que el compositor recurre para lograr dicho efecto. Sin embargo, el efecto debe ser sólo percibido por la audiencia; para los ejecutantes el sentido del pulso no debe perderse jamás. La clave está en el solfeo de la obra. Éste debe ser preciso, de esta manera, al ser la guitarra la base rítmica, el flautista puede ayudarse de él para no perder jamás la claridad en el tempo.

Sonata para flauta y piano Op. 23
Lowell Liebermann
Nueva York(1961-)

Contexto histórico.

Al hablar de la historia de los Estados Unidos de Norteamérica existe una palabra clave: diversidad; y es que la actual sociedad norteamericana es resultado de la mezcla de distintas y muy ricas culturas.

E.U. es un país que no se apega a una sola corriente por mucho tiempo, es una sociedad en constante evolución.

Haciendo gala de una increíble capacidad de adaptación, nuestro vecino del norte toma cada elemento nuevo que llega a su cultura y lo adapta a su estilo, de alguna manera siempre encuentra lugar para incorporar cada nuevo detalle y adueñarse de éste.

Este país, que hoy en día es una de las principales potencias mundiales, tomó dicho lugar tras la segunda guerra mundial. Al salir vencedor en la batalla, Estados Unidos experimentó años de prosperidad económica y grandes cambios sociales.

La estabilidad económica por ejemplo, permitió el desarrollo de la clase media, que a su vez se convirtió en un factor importantísimo, pues, buscando satisfacer sus necesidades, contribuyó a la expansión de la educación superior y el incremento en el consumo de masas.

En un país que crecía a tal velocidad, la infraestructura cambió también rápidamente. Fue entonces cuando las ciudades se extendieron y muchos norteamericanos se mudaron a los suburbios, dicho cambio trajo consigo la construcción de la red de autopistas.

Como reacción en cadena, el bajo precio de la gasolina y el apogeo del automóvil llevaron a E.U. a convertirse en la sociedad más móvil del mundo desarrollado, en la que, como media, una familia cambia de residencia una vez cada cinco años.

En materia política, dentro de los Estados Unidos se identifican únicamente dos corrientes: el partido Demócrata, de ideas liberales, que ha llegado a la Casa Blanca con presidentes como: Lyndon Johnson, Jimmy Carter, Bill Clinton y su actual mandatario Barack Obama, todos ellos han implantado novedosas reformas que se han visto en algunas ocasiones frenadas cuando el conservador partido Republicano ha tomado el poder representados por personajes como: Richard Nixon, Henry Ford, Ronald Reagan o Georges Bush.

Elemento clave en el desarrollo de esta sociedad ha sido la tecnología aparatos como la televisión, los reactores o los ordenadores definieron un nuevo rumbo.

Sin embargo es innegable que es la gente la que define el rumbo de un país, y en Estados Unidos la evolución social ha marcado el camino a seguir.

La constitución étnica de sus habitantes se ha transformado con el paso del tiempo. Los actuales habitantes de E. U. son resultado de una compleja mezcla que inició con los ingleses, quienes llegaron a hacer a un lado y a despojar de todo cuanto tenían a los indígenas que habitaban el territorio estadounidense.

Durante los años cincuenta la población negra, que en un principio llegó a América como esclavos, fue protagonista de las rebeliones sociales; lucharon por acabar con la marginación y segregación.

Hacia los años setentas se desencadenaron una serie de movimientos encabezados por un grupo de jóvenes, refugiados en el lema pacifista "*Make love not war*", quienes protestaban contra la guerra de Vietnam, desatando enfrentamientos que dejaron como saldo la muerte de muchos manifestantes.

Otro movimiento que cobró fuerza en estos años fue la emancipación de la mujer: el movimiento feminista que desembocó en la revolución sexual; incansable batalla que consiguió como uno de sus principales logros que, en 1973, el Tribunal Supremo legalizó el aborto.

Así pues, en E.U., considerado país de inmigrantes, la composición étnica ha variado rápidamente. Hacia 2003 la población de origen hispano superó a la población africana como mayor minoría. La inmigración ilegal ha crecido en forma considerable y es, hoy en día, tema de debate internacional.

Esa variedad de ideas y creencias en la construcción de su identidad se puede ver reflejada en los distintos aspectos de ésta sociedad vanguardista.

Con una población, derivada de diversas mezclas, Estados Unidos refleja las distintas ideas que ahí confluyen en el arte.

Las bellas artes se desarrollaron bajo condiciones muy distintas a las de otras naciones.

Los primeros gobernantes concibieron el desarrollo de las artes como un símbolo, esperando que se manifestara con el paso del tiempo, a medida que la prosperidad y la madurez nacional evolucionaran.

Así como no existe un solo grupo étnico o cultural tampoco se puede reconocer un estilo particular en las artes. La mezcla de muchos estilos son reflejo de tan diversa sociedad.

Convencionalmente el arte se ha desarrollado con mínimo apoyo o control del gobierno, dependiendo mas bien de benefactores particulares, donaciones universitarias o venta de boletos.

Sin el subsidio gubernamental que en otros países gozan las artes, en E.U., han estado siempre ligadas mas bien al comercio. Dicha autonomía parece ser la razón por la que las artes han florecido.⁷

Durante los últimos treinta años las artes han crecido velozmente. Las universidades han jugado un papel importante como centros para la creación y la representación artística integrando a su personal docente a reconocidos músicos, pintores y demás artistas.

Así hoy en día, en E.U cerca de 53 millones de ciudadanos tocan algún instrumento musical, 50 millones más pintan o dibujan y las estadísticas señalan que las cifras de escritores, poetas y bailarines aficionados son similares.

⁷ "Historia. Estados Unidos de América". The USA Online

Liebermann, Lowell.

“Tan tradicional como innovador” según el New York Times. La fama de este compositor, pianista y director de orquesta Neoyorquino, lo ha llevado a ser uno de los más demandados músicos de la actualidad. Con más de 100 obras escritas, su música se ha vuelto parte del repertorio estándar para distintos instrumentos y es grabada e interpretada por orquestas y solistas alrededor del mundo, incluyendo la Sonata para flauta y piano Op. 23 que cuenta con más de 20 grabaciones y su “Gargoyles” para piano, que suma 15 grabaciones en total.

Nacido el 22 de febrero de 1961, comenzó sus estudios de piano a los 8 años y a los 14 composición. Dos años después se llevó a cabo el estreno, en el Carnegie Hall de su Sonata op. 1 para piano, compuesta a los 15 años; evento por el que fue premiado por la Asociación Nacional de Maestros de Música y la Fundación Yamaha.

Alumno de Julliard, sus maestros fueron: Diamond, Persichetti, Latenier y Lazlo Halasz. En 1982 fue director asistente de la compañía de Opera Lírica de Nassau en Long Island, desde entonces participa como director invitado e intérprete de sus propias obras.

Se graduó en 1981, habiendo recibido diplomas de Licenciatura, Maestría y Doctorado.

Sus primeras obras son de textura cromática y contrapuntística, casi rayando en la atonalidad, pero su *Sonata Noturna* trae consigo una mayor claridad armónica. La influencia de Shostakovich se hace presente en un par de sus conciertos y en su cuarteto de cuerdas. Y su segundo concierto para piano, mantiene una cercanía con la virtuosa tradición romántica, es por eso que se dice, que la música de éste prolífico compositor, quien mantiene un promedio de 6 obras al año, se resiste a ser identificada en alguna escuela de composición en particular.

Entre sus obras, Lowell Liebermann cuenta con dos óperas completas, ambas fueron recibidas con gran aceptación. La primera de ellas “*The Picture of Dorian Grey*” fue la primera ópera norteamericana en ser comisionada e interpretada por la Ópera de Monte Carlo; y la segunda “*Miss Lonelyhearts*” basada en la novela de Nathanael West, fue comisionada por Julliard para la celebración de su centenario.

Entre su repertorio orquestal se encuentran algunas de sus obras más destacadas, comisionadas por distintas orquestas y reconocidos intérpretes: dentro de ellas se encuentran: su Segunda Sinfonía, escrita para festejar 100 años de la Sinfónica de Dallas, donde se desempeñó durante cuatro años como compositor residente; un Concierto para Orquesta, tres Conciertos para Piano, el tercero de ellos por encargo del pianista Jeffrey Biegel. Su “Rapsodia sobre un Tema de Paganini” fue escrita para el concierto de despedida del director de orquesta Raymond Leppard y estrenada por la Sinfónica de Indianapolis. Por petición de la Orquesta de Filadelfia, escribió su Concierto para Violín, estrenado por la violinista Chantal Juillet y dirigido por Charles

Dutoit. Su Concierto para Trompeta, estrenado por Philip Smith, fue compuesto para la Filarmónica de Nueva York y recibió grandes halagos por parte de la crítica.

Al respecto el Wall Street Journal escribió:

“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.”

Dentro de la música de cámara Liebermann ha escrito cuatro cuartetos de cuerda, cuatro Sonatas para Cello, dos Tríos para Piano así como Sonatas para Flauta, Violín, Viola, Flauta y Arpa, entre otras combinaciones.

Al ser pianista, el repertorio dedicado a su instrumento es vasto, y usualmente es usado tanto en conciertos como en competencias.

En el campo de la flauta, el famoso flautista Sir James Galway, ha encargado al compositor tres trabajos: el “Concierto para Flauta y Orquesta” el “Concierto para Flauta, Arpa y orquesta” y el “Trío no.1 para Flauta, Cello y Piano”

El estreno del concierto para flauta y el doble, ambos llevados a cabo por Galway, tuvieron lugar en 1922 con la Sinfónica de San Luis y la Orquesta de Minnesota en 1995 respectivamente. Ese mismo año, Sir Galway presentó con la Orquesta de la Ópera Metropolitana el concierto para flauta en el Carnegie Hall. Estas dos obras, más el concierto para Piccolo y Orquesta, fueron grabados por el flautista bajo la dirección del propio compositor.

Ha sido compositor residente no sólo para la Sinfónica de Dallas, sino también en el Festival de Música de Sapporo y en el Centro de Artes de Saratoga entre otros. En el verano del 2001, cuando acudió invitado al Festival del Pacífico, por primera vez en la historia del festival, cada una de las tres orquestas invitadas, interpretaron una obra de él. Ahí mismo, Jeffer Khaner, afamado flautista, interpretó su *Concierto para Flauta y orquesta*.

Su música es posible encontrarla en más de 60 grabaciones, Koch Internacional Classics en unión con el pianista David Korevaar han lanzado dos discos con toda su obra para piano, al mismo sello pertenecen las grabaciones de su música de cámara para flauta con la gran flautista Alexa Still, y Andres Diaz ha grabado su integral para cello con el mismo compositor al piano. Otras casas que cuentan con grabaciones del compositor son: Hyperion, Virgin Classics, Albany, New World Records, Cambria, Arabesque, Musical Heritage Society y Opus One entre varias otras.

Orquestas de todo el mundo han ejecutado y alabado su obra. La Orquesta Sinfónica de Montreal, la Sinfónica de Tokio, la Orquesta Nacional de Francia, y variadas Sinfónicas de Estados Unidos: Dallas, Seattle, San Luis, Cincinnati, Baltimore y Minnesota.

Ha recibido múltiples reconocimientos, como la beca Charles Ives de la Academia Americana e Instituto para las Letras y Artes. La compañía Theodore Presser tiene los derechos exclusivos de la publicación de sus obras. El compositor es un artista Steinway.

Lowell Liebermann, mantiene hoy en día una actividad intensa, no sólo componiendo, sino también como pianista y director de orquesta.⁸

⁸ Liebermann, Lowell. Página oficial del compositor.

Sonata.

Proveniente del italiano *suonare* que quiere decir sonar, sonata es un término utilizado para designar una obra que está formada por varios movimientos, y pensada para ser interpretada por un solista o un pequeño ensamble de cámara de instrumentación invariable. (Webster 2001, 672)

Sonata para flauta Op. 23.

La Sonata op.23 de Lowell Liebermann se ha colocado rápidamente entre las obras básicas del repertorio de la flauta.

Compuesta en 1987, a la edad de 26 años, fue encargada por el Festival de Spoleto, en Carolina del Sur. Está dedicada a la flautista Paula Robinson y está formada por dos movimientos y una duración de 13' 30"

La premier, a cargo de la misma Paula Robinson y el pianista Jean-Yves Thibaudet, fue un éxito total, algunas de las críticas señalaron a la obra como "artesanalmente realizada" "un gozo para los intérpretes" y "una demostración de fuerza".

Esta sonata es un excelente ejemplo de la preferencia de Liebermann por la forma clásica. Ambos movimientos están escritos en un formato por demás tradicional.

Análisis.

El primer movimiento “*Lento*” lleva una forma sonata, y el segundo “*Presto*” es un rondó en siete partes.

Armónicamente, el compositor también utiliza un lenguaje convencional, sin embargo, la selección de las áreas tonales y la manera en que las combina, no son las usuales. Salta a la vista la manera en que transita de una tonalidad mayor a una menor, lo que deriva en la ausencia de armaduras y en el continuo uso de alteraciones y enarmónicos.

1er. Movimiento: *LENTO*

EXPOSICION:

Tema 1 Mi bemol Mayor/menor Compás 1	Tema 2 Sol Mayor/menor Compás 17	Transición Compás 30	Tema 3 Si Mayor/menor Compás 36	Transición Fa Mayor/menor Compás 42	Gran pausa Compás 48
---	---	----------------------------	--	--	-------------------------------

DESARROLLO:

Tema 3 Tema1 acompaña Si Mayor/menor Compás 49	Transición La mano derecha del piano refiere al tema 3 Compás 56	Tema 2 Refiere al material de transición Si Mayor/menor Compás 60	Tema 3 Tema 2 1 (ostinato) Sol Mayor/menor Compás 70	Material nuevo Sol Mayor/menor Compás 77
---	---	---	--	---

RE EXPOSICION:

Tema 1 Mi bemol Mayor/menor Compás 80	CODA Sol Mayor/menor Compás 97	Acorde final Mi bemol Mayor Compás 102
--	---	---

2do. Movimiento: *Presto energico*

RONDO

A Mi bemol Compás 1	B Do Compás 23	A Si Compás 61	C Sol sostenido Compás 81
A Sol Compás 102	B Mi Compás 121	A Mi bemol Compás 139	CODA Mi bemol Compás 165

1er. Movimiento: *Lento con rubato.*

<p>EXPOSICIÓN Compás 1 a 48</p>	<p>TEMA 1</p> <p>Comenzando con octavos y bajo un compás de 4/4 es la mano derecha del piano la encargada del primer compás de esta obra. Haciendo uso de enarmónicos, el compositor crea una atmósfera llena de misterio utilizando la tonalidad de mi bemol menor. En esta primera sección se presenta el material que conforma el Tema 1. La flauta expone un tema tranquilo, muy <i>legato</i> todo el tiempo, utilizando valores que no exceden a la blanca y no son mas pequeños que un octavo y donde a pesar de existir cambios bruscos de octava, predomina un carácter tranquilo pero siempre cargado de suspenso. El piano no tiene otra función que acompañar a la flauta con octavos y acordes que se mantienen hasta llegar al compás 17 donde la indicación <i>Un poco più mosso</i> da paso al Tema 2 .</p>
---	---



De esta sección cabe destacar una característica que será recurrente a lo largo de la obra, y se refiere a los saltos de intervalos grandes en la línea de la flauta, que abarcan distintas distancias, desde la doceava, hasta las dos octavas. En algunas ocasiones estos saltos se encuentran ligados, lo que representa un reto técnico importante para el flautista, quien debe demostrar mucho control en la columna de aire para lograr precisión a la hora de realizar estos cambios.



Flauta. Compás 7 a 8



Compás 14



Compás 16

TEMA 2

De nuevo utilizando enarmónicos, el compositor crea el segundo tema oscilando entre sol mayor y menor. Aquí la figura de acompañamiento del piano cambia y, usando dieciseisavos, da mayor movimiento, mientras que la flauta no abandona su tema lleno de misterio.



Acompañamiento, tema 2 c.21 a 23.

De pronto de manera intempestiva el carácter cambia, y toda la energía que había estado guardando la flauta es liberada en el material de transición que aparece en el compás 30.

Usando valores como el treintaidosavo y ritmos como tresillos, quintillos y hasta sietillos, que hasta ahora no habían aparecido, esta sección, que va de los compases 30 a 36 resulta totalmente contrastante con el resto del primer movimiento, y es, por decirlo de alguna manera, la única parte donde se desahoga la tensión que se había estado generando.

Esta transición nos lleva de vuelta al tempo primo en el compás 37, donde el tema tres hace su aparición y avanzando a través de Si mayor y menor.

Expuesto por la mano derecha del piano, se convertirá en material importante en la construcción de futuras secciones. A pesar de que no dura más que cinco compases, una vez llegado el desarrollo, retomará su importancia y será expuesto esta vez por la flauta.



Piano, compás 37 a 38 . Tema 3

Un cambio en el tempo, que nos lleva a un *Più lento*, marca el comienzo de otra sección de transición que, moviéndose a través de fa mayor y menor, aterriza en el compás 48 en donde una gran pausa se hace presente antes de entrar al desarrollo.

Desarrollo

Utilizando el tema 3, ahora en la flauta, el desarrollo comienza a tejer de nuevo un ambiente de ansiedad que por momentos hace creer que va a ser liberada, pero eso no ocurre, y por el contrario, sigue generando más y más tensión que llevan al movimiento al que podríamos considerar su punto climático que justamente vuelve a ser una sección de transición que aparece en el compás 56 donde la flauta vuelve a utilizar seisillos y el piano por su parte acompaña utilizando el tema 3.



Inicio del desarrollo, compás 49 Tema 3

a tempo (♩ = 48)

Inicio de sección de transición. Tema 3 en la mano derecha del piano.

Esta sección climática, atraviesa por el registro completo de la flauta, y finaliza con una serie de trinos que, hasta el momento, no habían sido utilizados. El movimiento se detiene en el compás 60 donde la armonía llega a un Si mayor/menor, la flauta entonces retoma el tema 2 y permite al piano ser protagonista y dar movimiento a través de una serie de treintaidosavos, agrupados por momentos en quintillos que dan la impresión de fluidez, mientras tanto la flauta se mantiene en el tema 2 cantando con valores no menores al octavo y en una melodía que lleva la indicación de *estatico*

8

80 poch. movendo (♩ = 52)

ppp *delicato*

sim.

Final de la sección climática. Compás 58 y 59

Regreso a tema dos con el movimiento a cargo del piano a partir del compás 60.

Esta sección se extiende hasta el compás 70, donde encontramos los temas 1, 2 y 3 en ostinato, y moviéndose a través de Sol mayor y menor.

La flauta, es la encargada de retomar el tema 3. La mano derecha del piano lleva la melodía del tema 2 y finalmente la mano izquierda hace el tema 1

Seis compases mas tarde, aparece material nuevo, el movimiento del piano se detiene y, utilizando Sol mayor y menor, estos tres compases podrían considerarse un puente a la re exposición. La flauta, en dieciseisavos y haciendo octavas devuelve a la obra el tono misterioso y ansioso del principio.

Puente a re exposición compás 80 a 83

De esta manera se llega a la re exposición en el compás 80. Volviendo al tempo primo, la armonía se establece de nuevo en un mi bemol enarmonizando algunas notas, el tema 1 llega hasta el compás 97, donde encontramos una pequeña Coda construida sobre Sol mayor/menor con material del tema 3 que nos lleva a un acorde final de Mi bemol mayor.

Inicio de re exposición compás 80 a 84

CODA con el tema 3 compás 98 y 99

2do. Movimiento. *Presto energico*.

Siguiendo su apego a las formas clásicas, el compositor escribe este movimiento con forma de Rondó.

Un rondó es una estructura que consiste en una serie de secciones, la primera de las cuales, se vuelve recurrente. Usualmente en la tonalidad en la que está escrita la obra, alterna con secciones secundarias, o episodios, para siempre volver a la sección principal.

Rondo	A	Compás 1 a 22	Escrita con cambios de compás constantes (6/16, 9/16, 12/16 y 15/16), establece la tonalidad en Mi bemol. Ambos instrumentos llevan dieciseisavos constantes, lo que le da un movimiento perpetuo a esta primera sección.
	B	Compás 23 a 61	El compás se establece en 12/16. Mientras que el piano se mantiene en los dieciseisavos, la flauta se vale de valores como la negra y la blanca para dar la ilusión de que el tempo se detiene.
	A	Compás 61 a 80	Esta vez escrita en Si menor/mayor. Vuelve la primera sección regresando a la flauta ese carácter apresurado y ansioso.
	C	Compás 81 a 101	Sol sostenido mayor/menor. De nuevo se detienen los cambios de compás para establecer un 6/16. La flauta hace pequeños comentarios sobre los ininterrumpidos dieciseisavos del piano.
	A	Compás 102 a 120	Con sus característicos cambios de compás vuelve la primera sección esta vez estableciendo la tonalidad en Sol mayor/menor.
	B	Compás 121 a 138	De nuevo la flauta vuelve a los valores de negra y blanca para cantar sobre los apresurados dieciseisavos del piano. Esta vez la armonía se sitúa en Mi mayor/menor
	A	Compás 139 a 164	Devolviendo la armonía a Mi bemol, regresa la ya familiar melodía a base de dieciseisavos. Es la última vez que aparece antes de llegar a la coda con la que cierra el movimiento.

	CODA	Compás 165 a 175	Para finalizar el segundo movimiento de la sonata, el compositor lleva la obra a un cierre enérgico, donde se deshace de la agrupación de tres dieciseisavos para dar a la flauta sietillos que son resultado del impulso generado por el piano. Los dos últimos compases, ambos instrumentos vuelven a unirse en la rítmica, regresando a los dieciseisavos agrupados de tres en tres para acabar en un enarmonizado acorde de mi bemol mayor.
--	------	------------------------	---

Sugerencias Interpretativas.

El primer movimiento de esta Sonata, está lleno de misterio y cuenta con pequeñas explosiones de intensidad. El compositor consigue dicha atmósfera mediante grandes secciones de *legato* y notas tenidas en la flauta. En todos estos momentos, es muy importante cuidar la afinación, pues es una obra muy transparente, donde cualquier leve desajuste se vuelve muy evidente.

El compositor es muy claro en sus instrucciones acerca de dinámica, únicamente se encuentra la indicación *fff* en una sección (compás 33) la mayor parte del tiempo el compositor sugiere *piano*. La correcta interpretación de estas indicaciones dará como resultado el ambiente deseado.

El segundo movimiento, totalmente contrastante, es muy rítmico. Los dieciseisavos son el ritmo que impera y al definir el tempo como un: *presto energico*, el mayor trabajo recae sobre la articulación que debe ser ágil y muy ligera mientras que la columna de aire debe ser constante.

El movimiento tiene forma de Rondo, en donde todas las secciones A se caracterizan por el cambio constante de compás. Es importante no perder nunca el tiempo fuerte, pues de ser así, la obra puede volverse una interminable línea de notas sin orden definido ni jerarquía.

En las secciones denominadas B o C, encontramos reguladores dinámicos, contrario a las establecidas como A donde únicamente se tiene al inicio marcas como *piano* o *forte* que no varían. Así que es importante seguir estas indicaciones pues son ellas las que dan sentido a las frases

Bibliografía.

The Cambridge history of eighteenth century music. Edited by Simon P. Keefe. Cambridge University Press. 2009

Thomas Roeder, Michael. *A History of the Concerto.* Ed. Reinhard G. Pauly. Amadeus Press 1994. Portland, Oregon.

Hutchings, Arthur. *The baroque Concerto.* Faber & Faber. Londres 1961.

Johann Joachim Quantz. *On playing the flute.* 2nd. Edition by Reilly R. Edward. Northeastern University Press. Boston 2001.

Geiringer, Karl. *La Familia de los Bach.* Espasa-Calpe, S.A. Madrid 1962.

Hertz, Daniel. *Music in European Capitals: The Galant Style (1720 - 1780)* W.W. Norton & Co. Nueva York. c. 2003

Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the true art of playing the Keyboard Instruments.* Trans. Mitchell J. William. W.W. Norton & Co. Londres. Nueva York 1949.

Jaroncinski, Stefan. *Debussy, Impressionism et symbolism.* Trad. Thérèse Douchy. Editions du Seuil. París. 1971.

Francastel, Pierre. *El impresionismo.* Trad. Susana Soba. Emecé. Buenos Aires. 1979.

Fleury Louis. *The flute and his power of expression. Music and Letters.* London: University Press. No. 3. 1922

Wye, Trevor. *Explicative Note on C. Debussy, Syrinx or la Flûte de Pan.* Novello. Londres 1994.

Vallas Leon. *Claude Debussy, his life and Works.* Trad. Maire and Grace O'Brien. Dover Publications, INC. Nueva York 1989

Lesure François. *Claude Debussy. Biographie Critique*. Librairie Arthème Fayard. 2003.

Cobussen, Marcel. *The Meaning of Paratextual Elements in Debussy's Syrinx*. Leiden University. Holanda.

Tello, Aurelio. *La música en México. Panorama del Siglo XX*. FCE- Conaculta. México 2010.

Rosen, Charles. *Formas de Sonata*. Trad. Romano, Luis. W.W. Norton & Co. 2004.

Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford University Press. 1997.

Boyd Malcolm. "Bach, Carl Philipp Emanuel". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres. Mc Millan Publishers Ltd., 2001. Vol 2.

Stevenson, Robert. "Galant". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres. Mc Millan Publishers Ltd., 2001. Vol. 9.

Reilly, Edward R./ Giger, Andreas. "Quantz, Johann Joachim". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres. Mc Millan Publishers Ltd., 2001. Vol. 20

Webster, James. "Sonata" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) Londres. Mc Millan Publishers Ltd., 2001. Vol. 23

Carl Philipp Emanuel Bach. The complete Works. Editorial Guidelines. The Packard Humanities Institute. Cambridge Massachusetts. 2012

Tesis.

Leyva Serrano, Kaneko Patricia. Notas al Programa. Licenciado instrumentista Flauta Transversa. México D.F. Escuela Nacional de Música UNAM. 2010.

Revistas.

López R. Francisco Javier. *Syrinx: La dramática obra de Debussy para flauta sola. Flauta y Música*. No. 27 Enero de 2009.

Ronai, Laura. *Debussy's Syrinx. Flute Talk*. Marzo de 2008.

Discos.

Villanueva, Miguel Ángel. *"Realismo Mágico" Vol. 2*. Librillo. México D.F. Urtext, 2006.

Nicolet, Aurèle *"C.P.E. Bach. Concerto for flute in D minor (Wq. 22)"* Librillo. Londres. The Decca Record Company Limited. 1972.

Gallois, Patrick. *"The 18th Century Concerto"* Librillo. Toronto, Canadá. Naxos. 2002.

Recursos electrónicos.

Hutchings, Arthur. "Concerto". Oxford Music Online.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40737?q=concerto&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>

(consulta realizada el 16 de Febrero de 2013)

Curinga, Luisa. *"Parallel paths: historical – documentary and analytical contributions as a basis for the performance of Debussy's Syrinx"* *Analitica. Rivista Online di Studi Musicali* No. 2 Vol. 2

http://gatm.it/analitica/numeri/volume2/n2/0en_2.htm

(consulta realizada el 21 de enero de 2013)

Montagu, Jeremy. "Flute". Oxford Music Online.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40569>

(consulta realizada el 7 de marzo de 2013)

Caldwell John. "Toccatà" Oxford Music Online.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28035?q=toccatà&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>

(consulta realizada el 2 de abril de 2013)

"Historia. Estados Unidos de América". The USA Online.

<http://www.theusaonline.net/spanish/historia.htm>

(consulta realizada el 18 de febrero de 2013)

Liebermann, Lowell. Página oficial del compositor.
<http://www.lowellliebermann.com/biography/index.html>
(consulta realizada el 22 de febrero de 2013)

Angulo, Eduardo. Página oficial del compositor.
<http://www.eduardoangulo.com/>
(consulta realizada el 27 de marzo de 2013)

ANEXO

NOTAS PARA PROGRAMA DE MANO.

Concierto en Re menor para flauta y cuerdas Carl Philipp Emanuel Bach (1714 -1788)

De naturaleza emprendedora, Carl Philipp Emanuel Bach, segundo hijo del primer matrimonio de Johann Sebastian Bach, fue una de las figuras más influyentes y populares en la Alemania protestante durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Recibió de su padre la educación musical y, al igual que su hermano Friedmann, estudió Leyes en la Universidad de Leipzig.

Su vida dio un giro cuando en 1740 se convirtió en el acompañante del rey de Prusia, quien era un virtuoso ejecutante de la flauta, Federico “El Grande”. Durante su estancia en la corte, Carl Philipp convivió con renombrados músicos de la época, entre ellos destaca el célebre maestro, constructor, compositor y flautista Johann Joachim Quantz, maestro del monarca.

Tras la Guerra de los 7 años, debido a los gastos que ella representó, el apoyo a las artes se vio disminuido. Esto, aunado a una difícil relación que Carl Philipp sostenía con Federico, lo llevaron a abandonar su puesto.

Es así como Bach se convierte en maestro de capilla y director musical en Hamburgo en marzo de 1768, precediendo a Georg Philippe Telemann. Plaza que ocupó hasta su muerte en 1788.

El hijo de Bach fue uno de los compositores representativos del *Empfindsamer Stil* (estilo expresivo), surgido en Alemania, ponía de relieve contrastes emocionales y anticipó rasgos representativos del estilo clásico. Su trabajo es clave para entender el desarrollo de las formas musicales clásicas, fue uno de los principales innovadores de la forma-sonata.

La música de Carl Philipp es también muestra del estilo galante, sucesor del barroco. Este estilo buscaba comunicar a través de la sencillez y la elegancia.

Contrario al barroco, el galante se caracteriza por su tratamiento regular y lírico de la melodía y acompañamiento ligero, así como pequeñas frases que iban de los dos a los cuatro compases. Dentro de estas composiciones, el bajo pierde todo vestigio de conducción e independencia contrapuntística.

El concierto en Re menor de para flauta y cuerdas, escrito hacia finales de la década de 1740, refleja su carácter atormentado y apasionado. El *andante* cargado de sensibilidad prerromántica, es el movimiento central entre dos *allegros* magníficamente articulados y contrastantes, incisivos, ágiles y elegantes.

Syrinx para flauta sola **Claude Debussy (1862- 1918)**

Nacido en St Germain-en-Laye el 22 Agosto de 1862 Claude Debussy fue una de las figuras mas importantes dentro del impresionismo francés a finales del siglo XIX y principios del XX. Sus innovaciones armónicas abrieron el camino a las nuevas tendencias.

Considerando que el Impresionismo fue un movimiento pictórico, entonces hablar de “música impresionista” puede resultar inexacto. El color representa un factor vago e impreciso cuando lo que pretendemos definir es una característica sonora.

En lo que sí se puede encontrar coincidencias es en la finalidad estética perseguida por uno y otro arte.

El Impresionismo se basa en la alusión y el sobreentendido, y en cierto sentido, es la antítesis de las expresiones profundas, vigorosas y rectilíneas de los románticos. La música impresionista no trata de expresar emociones profundas ni de contar una historia, sino de evocar un clima, un sentimiento fugaz, una atmósfera, con la ayuda de títulos sugerentes y ocasionales reminiscencias de sonidos naturales, ritmos de danzas o trozos de melodía.

Un rasgo común a todos los compositores impresionistas es un esteticismo a ultranza por el cual la obra de arte es considerada un fin en sí misma.

La orquestación impresionista es colorista y está basada en los timbres. Se buscan sonoridades distintas. Los sonidos, al igual que los colores en la pintura, se utilizan de forma autónoma y libre.

El tiempo carece a menudo de finalidad, de dirección, parece que se detiene para poder captar una visión creando una atmósfera.

Syrinx, cuyo titulo original era *La flauta de Pan* es una obra imprescindible en el repertorio de todo flautista por dos razones principales:

Se trata de la primera pieza importante en el siglo XX escrita para flauta sola desde la Sonata para flauta sola en La menor, de Carl Philipp Emanuel Bach, compuesta 150 años antes (1736).

La segunda razón es que estamos ante la primera obra de flauta sola escrita para la flauta Boehm, perfeccionada en 1847.

La flauta de Pan fue escrita para ser interpretada en la primer escena del tercer acto de la obra de teatro titulada *Psyché* de Gabriel Mourey, con quien Debussy sostenía una estrecha amistad.

El título de *Syrinx*, remite al mito relatado por el poeta Ovidio en su libro *Metamorfosis*. La historia nos cuenta la leyenda de Syrinx, ninfa del bosque, quien es perseguida por el Dios Pan, deidad de bosques y pastores. Para salvar a la ninfa del dios, sus hermanas la convierten en un arbusto de cañas de pantano de la que brota una dulce música. Pan, al escuchar cómo el viento produce el sonido a través de las cañas, corta varias de ellas de diferentes longitudes y construye su flauta, que le acompañará y distinguirá de ahí en adelante.

El relato de Syrinx y Pan poco tiene que ver con la escena para la que fue escrita la obra. En ella, dos ninfas, una oréade y una náyade discuten acerca del encanto de Pan y su música. La náyade, dudosa de las intenciones del dios, relata su lucha interna, pues conoce la mala reputación de Pan pero al mismo tiempo, al escuchar su flauta comienza a compartir el sentir de su compañera, la oréade, y poco a poco se deja llevar.

La obra fue estrenada por Louis Fleury, reconocido flautista alumno de Paul Taffanel. Sin embargo, Fleury nunca trabajó directamente con el compositor. En cambio, quien sí colaboró directamente con Debussy fue el célebre flautista Marcel Moyse, a su cargo estuvieron las revisiones pertinentes para la primera edición de la obra.

Syrinx es una obra que trasciende al tiempo, y se instala como una obra básica en el repertorio de la flauta.

Toccata para flauta y guitarra **Eduardo Angulo (1954 -)**

Con la Revolución, en México, el Nacionalismo cobró fuerza. Los mexicanos se volcaron sobre sí mismos y se esforzaron por crear ideas y expresiones culturales propias.

Se dio entonces una explosión de creatividad y originalidad; apareciendo corrientes como el muralismo en la pintura con grandes exponentes como José Clemente Orozco, Diego Rivera o David Alfaro Siqueiros; la música nacionalista con artistas como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, José Pablo Moncayo o Silvestre Revueltas; en la literatura, Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela aportaron la novela revolucionaria y en la gran pantalla se alcanzó la época de Oro del cine mexicano lo que convirtió a la producción cinematográfica mexicana en la más poderosa de los países de habla hispana.

Herederos de una cultura tan rica, hoy en día los mexicanos, con una firme identidad colectiva, nos enfrentamos a la globalización y el multiculturalismo que el siglo XXI supone.

La producción musical en México hoy, es vasta. Dentro de los compositores más activos y reconocidos se encuentra Eduardo Angulo.

Estudió violín y composición en México y Holanda. Su obra es conocida alrededor del mundo. Eduardo Angulo alterna el quehacer como compositor con su actividad concertística. su obra incluye música sinfónica, de cámara y coral, así como conciertos para piana, arpa, clavecín, viola, guitarra, flauta, etc. Casi todo escrito por encargo de diferentes solistas, agrupaciones y casas editoras.

La toccata, proveniente del italiano "*toccare*" que significa tocar, fue pensada en principio como una obra para mostrar la destreza y agilidad del ejecutante.

Dedicada a Andrés Liceaga, la Toccata de Eduardo Angulo no pierde el objetivo de demostrar a un intérprete virtuoso. Fiel al estilo de su compositor, nos remite a un ambiente casi mágico, captura al oyente y lo lleva de la mano de una manera muy clara, a través del intrincado diálogo que sostienen la flauta y la guitarra.

En ella, se puede percibir a ambos instrumentos en el mismo nivel de importancia, alternando episodios calmados y casi tiernos con explosivos momentos llenos de intensidad.

Es sin duda una obra que rápidamente ha tomado un lugar sobresaliente dentro del vasto repertorio para este ensamble tan favorecido por múltiples compositores.

Sonata op. 43 para flauta y piano **Lowell Liebermann (1961 -)**

Al hablar de la historia de los Estados Unidos de Norteamérica existe una palabra clave: diversidad; y es que la actual sociedad norteamericana es resultado de la mezcla de distintas y muy ricas culturas.

E.U. es un país que no se apega a una sola corriente por mucho tiempo, es una sociedad en constante evolución.

Haciendo gala de una increíble capacidad de adaptación, nuestro vecino del norte toma cada elemento nuevo que llega a su cultura y lo adapta a su estilo, de alguna manera siempre encuentra lugar para incorporar cada nuevo detalle y adueñarse de éste.

Haciendo gala de esta herencia cultural, Lowell Liebermann, compositor, pianista y director de orquesta Neoyorquino a quien el New York Times describe como “Tan tradicional como innovador”, ha ganado tal fama que se ha convertido en uno de los más demandados músicos de la actualidad.

Compositor prolífico, las composiciones del maestro Liebermann van desde la música de cámara hasta la ópera.

En el campo de la flauta, el famoso flautista Sir James Galway, ha encargado al compositor tres trabajos: el “Concierto para Flauta y Orquesta” el “Concierto para Flauta, Arpa y orquesta” y el “Trío no.1 para Flauta, Cello y Piano”

El estreno del concierto para flauta y el doble, ambos llevados a cabo por Galway, tuvieron lugar en 1922 con la Sinfónica de San Luis y la Orquesta de Minnesota en 1995 respectivamente. Ese mismo año, Sir Galway presentó con la Orquesta de la Ópera Metropolitana el concierto para flauta en el Carnegie Hall. Estas dos obras, más el concierto para Piccolo y Orquesta, fueron grabados por el flautista bajo la dirección del propio compositor.

La Sonata op.23 de Lowell Liebermann se ha colocado rápidamente entre las obras básicas del repertorio de la flauta.

Compuesta en 1987, a la edad de 26 años, fue encargada por el Festival de Spoleto, en Carolina del Sur. Está dedicada a la flautista Paula Robinson y está formada por dos movimientos y una duración de 13' 30”

La premier, a cargo de la misma Paula Robinson y el pianista Jean-Yves Thibaudet, fue un éxito total, algunas de las críticas señalaron a la obra como “artesanalmente realizada” “un gozo para los intérpretes” y “una demostración de fuerza”.

Esta sonata es un excelente ejemplo de la preferencia de Liebermann por la forma clásica. Ambos movimientos están escritos en un formato por demás tradicional.