

**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS
Y ARTES DE CHIAPAS
FACULTAD DE MÚSICA
LICENCIATURA EN MÚSICA**

**Análisis para apoyo en la
ejecución de dos obras
representativas del
repertorio flautístico**

Presenta

**Vannia Fernanda
Cabrera García**

Asesor de tesis:

Mtro. Ignacio Macías Gómez

Coasesor:

Mtro. Rafael Nava Curto

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Enero 2023





UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
SECRETARÍA GENERAL
DIRECCIÓN DE SERVICIOS ESCOLARES
DEPARTAMENTO DE CERTIFICACIÓN ESCOLAR
AUTORIZACIÓN DE IMPRESIÓN

Lugar: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
Fecha: 12 de agosto de 2024

C. Vannia Fernanda Cabrera García

Pasante del Programa Educativo de: Licenciatura en Música

Realizado el análisis y revisión correspondiente a su trabajo recepcional denominado:

Análisis para apoyo en la ejecución de dos obras representativas del repertorio para flauta transversal

En la modalidad de: Concierto con notas al programa

Nos permitimos hacer de su conocimiento que esta Comisión Revisora considera que dicho documento reúne los requisitos y méritos necesarios para que proceda a la impresión correspondiente, y de esta manera se encuentre en condiciones de proceder con el trámite que le permita sustentar su Examen Profesional.

ATENTAMENTE

Revisores

Mtro. Ignacio Macías Gómez

Lic. Mariú Palacios Urbina

Mtro. Rafael Nava Curto

Firmas:

[Firma]
[Firma]
[Firma]

Ccp. Expediente



Pág. 1 de 1
Revisión 4

Created By: Sigi

ÍNDICE

Introducción.....	1
-------------------	---

Antecedentes

1. Historia de la flauta.....	3
2. Constitución de la flauta.....	6
3. Tipos de flautas.....	7
4. Familia de la flauta transversal.....	9

Concertino para Flauta y Orquesta/Piano – Cécile Chaminade

1. Contexto Histórico.....	11
2. Biografía del compositor.....	13
3. Análisis Estructural.....	16
4. Propuestas para Resolución Técnica.....	24

Fantasia Pastoral Húngara – Franz Doppler

1. Contexto Histórico.....	40
2. Biografía del compositor.....	44
3. Análisis Estructural.....	48
4. Propuestas para Resolución Técnica.....	60
Referencias.....	81

INTRODUCCIÓN

En la música, como en diversas asignaturas, el análisis es una disciplina de suma importancia. Se han desarrollado diversos métodos para hacer un mejor análisis, algunos concuerdan entre ellos y otros exponen la contraparte de ello. Según Nicholas Cook:

“Existen numerosas técnicas, claramente definidas, de análisis musical; pero no siempre nos resulta claro lo que dichas técnicas revelan acerca de la música.” (Cook 1999, Pag. 56)

El análisis musical brinda herramientas al músico para poder desarrollar una mejor interpretación, ya que ayuda a comprender las obras por tocar. ¿Porque es importante el análisis musical para un intérprete? Para poder hacer una buena interpretación como músicos debemos estar conscientes de aspectos importantes como: melodía, armonía, estructura, textura, la forma en general, dinámica, contrapunto, época, ámbito social, etc. Todos estos aspectos nos ayudan a evitar lo que expone Luis Orlandini:

“Asimismo es de amplio conocimiento que los intérpretes han abusado de la escritura de los compositores, haciendo "aportes" de su propia iniciativa, muchas veces más allá de lo estrictamente recomendable. Se pueden citar casos emblemáticos como los de Couperin, Beethoven y Stravinsky, quienes se quejaban de estas prácticas abusivas, que alteraban su

música sin justificación aparente. La aparición del solista decimonónico es también una muestra palpable de, por un lado, la importancia que cobraba su aporte, como también de los abusos que cometían.” (Orlandini 2012, p. 3)

Cada obra a interpretar viene de un compositor distinto (y aunque fuera del mismo compositor), de diferentes épocas, con diferentes fuentes de creación, trasfondos y muchas más características que diferencian a las obras. Por esta razón es de suma importancia para el músico profesional hacer un buen análisis musical.

En este documento se desarrolla el análisis musical de algunas obras representativas en el repertorio flautístico. Se pretende lograr un análisis que brinde el contenido necesario para realizar una interpretación de mejor calidad y profesionalismo. Se busca compartir la información necesaria, tanto en el ámbito cultural como técnico, como: contexto histórico (tanto de la época de composición como en la que el compositor se desarrolló), la biografía del compositor, análisis armónico y dificultades técnicas. Mi objetivo es que con dicho análisis musical de estas obras, proporcione herramientas útiles para aquellos músicos interesados en interpretarlas.

ANTECEDENTES

1. Historia de la flauta transversal

En lenguaje náhuatl (utilizado en México) es llamado “acapitztli” y “tlapitzalli” usado entre los aztecas y otros pueblos nahuas. Al parecer la flauta es el instrumento musical más antiguo y más generalizado. Los romanos le dieron los nombres de “tibia” (porque solía hacerse del hueso llamado tibia), “fistula” (hecha con una caña vegetal) y “cálamus” (un tubo metálico). Se encuentran a menudo en las excavaciones de ciudades romanas, unos pequeños cilindros huecos de sección de tibia con un orificio lateral a manera de flauta reducida que parece debieron servir de silbatos. Más antiguas que todas ellas son, sin duda, las flautas egipcias de caña y de hueso. La flauta “syrinx” del dios Pan que consta de una serie de tubitos yuxtapuestos y de magnitud decreciente se halla dibujada en antiguos relieves griegos y en pinturas romanas con idéntica forma a la que hoy tiene. La flauta del primer tercio del siglo XIX, asociada a solistas célebres como Drouet y Charles Nicholson, es designada bajo el término de “flauta de ocho llaves”, aunque algunos intérpretes prefieran siete, nueve o más.



Esta flauta conservaba la perforación clásica, con cabeza cilíndrica y cuerpo cónico, y como en el origen, con seis agujeros para los dedos. Todas las llaves, salvo las más bajas, eran llaves "cerradas", es decir llaves que permanecían normalmente cerradas por sus resortes.

1.1. Flauta travesera o transversal

- La flauta travesera, la más conocida en la música occidental, aparece en China en torno al año 900 a.C.
- Hacia el 1100 d.C. pasa a Europa, donde se convierte en la flauta militar en las zonas de habla alemana (de ahí su antiguo nombre de flauta alemana). En la música de cámara de los siglos XVI y XVII, se tocaban conjuntos de flautas, desde la soprano hasta la bajo.
- La flauta fue alterada a finales del siglo XVII por la familia Hotteterre, que la fabricaron en tres piezas con una llave y un tubo cónico ahusado hacia afuera desde el intérprete. Esta flauta desplazó a la habitual hasta ese momento en la orquesta de finales del siglo XVIII. Se fueron añadiendo más llaves gradualmente para mejorar la afinación de ciertas notas.



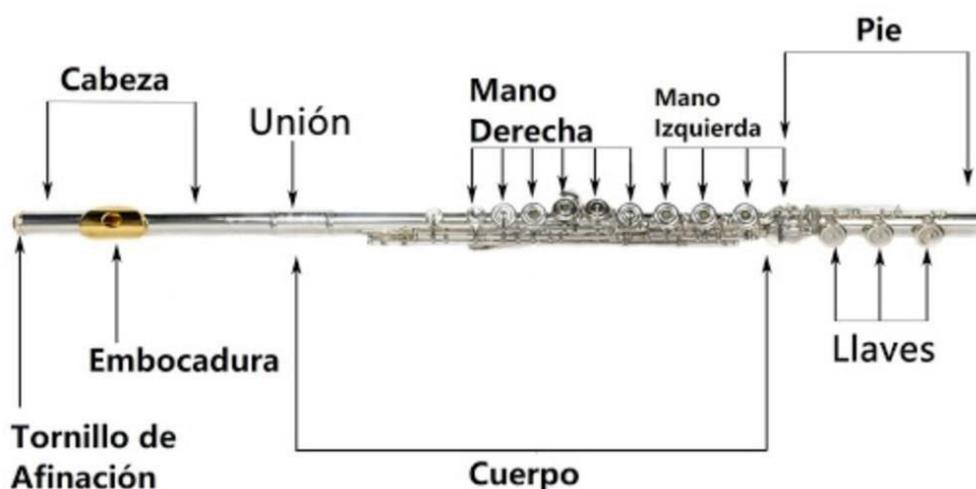
- 1800, la flauta de cuatro llaves era común, y se desarrollaron flautas de ocho llaves durante el siglo XIX.
- En 1832 el constructor alemán de flautas Theobald Böhm creó una con tubo cónico, que patentó en 1847. Éste será el modelo más extendido durante el siglo XX. La flauta Böhm está hecha de metal o madera, y tiene treinta o más orificios controlados por un sistema de llaves de tapón. Su extensión es de tres octavas a partir del do central. Otras flautas orquestales son el flautín o piccolo (una octava más aguda que la flauta soprano), y la flauta contralto, el bajo de las flautas. El mecanismo en 1832 fue conservado sin modificación importante, y actualmente sigue siendo el mejor mecanismo de la madera. El único que puede considerarse casi perfecto, incluso a pesar de la ligera alteración aportada por la adopción universal del modelo con el “sostenido cerrado”, fue por Böhm, del movimiento del sol sostenido.
- 1847, se introdujo la perforación con cuerpo cilíndrico y cabeza parabólica, todavía usada actualmente.



Flauta de Theobald Boehm

2. Constitución de la Flauta Transversal

La flauta transversal consiste en un tubo de 67 centímetros de largo y 19 milímetros de diámetro. Está dividida en tres partes: cabeza, cuerpo y pie. Está provista de 13 agujeros y una llave para cada uno. Los trece agujeros están hechos para todos los dedos de las dos manos, con la excepción del pulgar derecho. El material más común de fabricación es la plata esterlina, aunque también las hay de níquel, oro, plata, titanio y platino. Algunas orquestas y solistas aún utilizan flautas transversales de madera. El metal es un material que se ha estado utilizando desde hace poco. Ayuda a que el sonido sea más brillante y potente. Algunos piensan que el material no afecta el sonido de la flauta, pero los expertos flautistas son capaces de distinguir las diferencias y muchos gastan cantidades impresionantes de dinero en flautas de oro y marfil.



3. Tipos de flautas

- Flauta de pan: Varios tubos paralelos; de origen mitológico griego. En algunas partes de Sudamérica se conoce como zampona o sicu.
- Barroca: Europea, utilizada para la denominada “interpretación histórica”
- Flauta contralto
- Flauta traversa celta: Irlanda
- Flauta dulce
- Gaita: De Colombia. No tiene relación con las gaitas irlandesas, asturianas o gallegas.
- Flauta Ney: De Persia y Egipto, quizás la flauta más antigua que aún posee ejecutantes.
- Ocarina: En varias partes del mundo.

- Flautín o piccolo: En italiano ‘pequeño’, flauta minúscula de metal o de plástico.
- Quena: En la cultura incaica de Perú.
- Flauta Tin y low whistle: Irlanda.
- Shakuhachi: Japón.
- Suling: Indonesia/Filipinas.
- Flauta Venu: India.

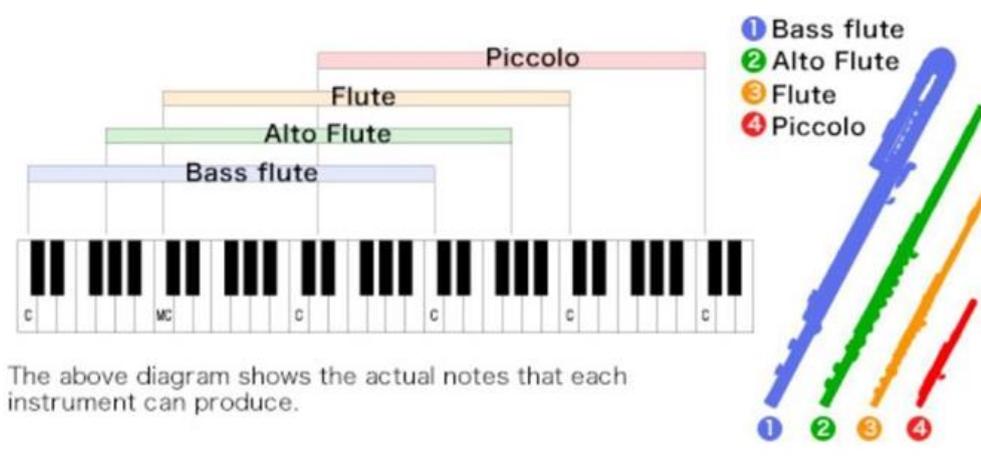
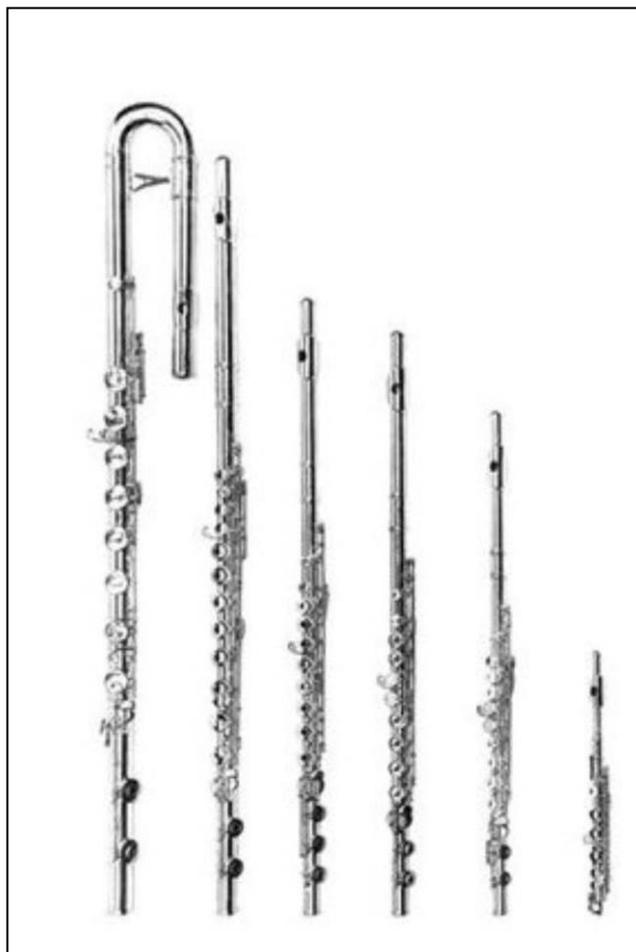


Imagen: The Tremending Topic

4. Familia de la Flauta Transversal

Con sus respectivos registros:

- Flauta piccolo (do5)
- Flauta soprano (re4)
- Flauta travesera (do4)
- Flauta alto (sol3)
- Flauta bajo (do3)
- Flauta contralto (sol2)
- Flauta contrabajo (do2)
- Flauta subcontrabajo (sol1)
- Flauta doblecontrabajo (do1)



Concertino para Flauta y Orquesta/Piano

Cécile Chaminade

1. Biografía del compositor

Cécile Chaminade

Nacida en Batignolles, París, el 8 de agosto de 1857, Cécile Louise Stéphanie Chaminade fue una gran pianista y compositora francesa, falleció en Montecarlo en el año de 1944. Su madre, quien era pianista y cantante, impartió a Cécile sus primeras lecciones de música. Su padre dirigía una compañía de seguros, él estaba de acuerdo en que Cécile aprendiera música, sin embargo, lo tomaba como una afición, ya que según él al crecer su destino era el matrimonio y a la maternidad. Para su primera comunión Cécile compuso O Salutaris, música sacra. Un amigo de la familia, Georges Bizet, la escuchó y le recomendó que se matriculara en las clases que impartía Félix Le Couppey. El papá de Cécile no le permitió hacer esto, sin embargo, dejó que su hija acudiera a clases particulares con Le Couppey (piano), Savard (armonía), Benjamín Godard y Marmontel (composición).



Realizó diversas giras de conciertos por Francia y otros lugares, entre los que destaca Inglaterra. En 1892 fue invitada de honor de la Reina Victoria. Chaminade también adquirió popularidad en los Estados Unidos de América y en el otoño de 1908 realizó una gira exitosa por este país, en el que recorrió doce ciudades, desde Boston a St. Louis. Recibió varios premios, uno de los más destacados fue la Légion d'Honneur francesa en 1913, ya que por primera vez fue concedida a una mujer compositora.

En 1901 se unió en matrimonio con el editor marsellés Louis-Mathieu Carbonel, que murió en 1907. A partir de su boda con Carbonel y hasta 1914, siete años después de su muerte, su actividad compositiva decayó. Chaminade comenzó a realizar grabaciones, muchas de ellas en pianolas. Sus casi 400 composiciones estuvieron a punto de caer en el olvido junto con el gusto por el Romanticismo francés tardío.

Escribió sobre todo piezas para piano y canciones de salón. Entre sus obras se puede mencionar una sinfonía dramática: Las Amazonas, opus 26, una Suite de orquesta, una ópera cómica La Sevillana, opus 10, un Trío n.º 2 para violín, violonchelo y piano, opus 34 y un Concertino para flauta y orquesta, opus 107. Entre sus 200 piezas para piano, en estilo romántico, destacan Estudio Sinfónico, opus 28; Seis Estudios de concierto, opus 35, Arabesco, opus 61; Seis Romances sin palabras, opus 76. Entre sus obras destaca “Concertino para flauta y orquesta”, que aún hoy es un desafío importante para flautistas.

2. Contexto histórico

Francia 1852-1944

Cécile Chaminade, con sus casi cuatrocientas composiciones publicadas, dejó una marca significativa no sólo en la historia de la música, sino también en la historia de las mujeres al ser una de las primeras compositoras en alcanzar fama mundial. Hace poco más de cien años, su música era escuchada tanto en Europa como en Norteamérica. Por doquier se escuchaban sus composiciones como Automne, o el celeberrimo Pas des Écharpes, los cuales obtenían récords de ventas. Su carrera musical no sólo le brindó la entrada a un mundo hasta entonces reservado a los hombres, sino que también llegó a considerarse un icono femenino de modelo para otras mujeres. Tras la Primera Guerra Mundial, la música (y el arte en general) cayó en el olvido. Con el olvido llegó el silencio para muchos compositores y músicos, incluida Cécile Chaminade. Hoy su obra es poco difundida, intérpretes o estudiantes apenas han oído mencionar su nombre, esto nos revela el poco interés que despierta una compositora y pianista. En esta sección nos adentraremos a conocer sobre a la condición política y social en el que se desarrolló la compositora Cécile Chaminade. Napoleón III de Francia, sobrino de Napoleón I, dio un golpe de Estado a la república en noviembre de 1852 se proclamó emperador. Bajo una apariencia de participación popular, entre 1852 y 1860 se mantuvo un régimen autoritario y conservador. La libertad de prensa fue limitada y los opositores fueron perseguidos. Sin embargo, se logró la estabilidad política gracias a una buena coyuntura económica. El Segundo Imperio parecía consolidado en bases democráticas más sólidas cuando estalló la guerra contra Prusia en 1870. París creció en población, industria, comercio, finanzas y turismo. Durante este periodo se registró la más radical transformación urbanística y de infraestructuras de la historia de París, bajo la dirección del barón Haussmann.

Para contener el expansionismo ruso, participó con el Reino Unido en la guerra de Crimea (1853-1856). Esta guerra supuso el regreso de Francia a los asuntos europeos, pero a pesar de la victoria el país no obtuvo ganancias sustanciales. Napoleón III apoyó la unificación de esta y prestó ayuda al rey Víctor Manuel II de Cerdeña en una campaña para expulsar a Austria de Lombardía. A cambio, Francia recibió del reino de Cerdeña, el ducado de Saboya y el condado de Niza, que se anexó en 1861 después del tratado de Turín. La república se proclamó el 2 de septiembre de 1870, en plena guerra contra Prusia. Mientras París era asediada se creó un gobierno de defensa nacional y se distribuyeron armas entre los ciudadanos parisinos. El 28 de enero de 1871 el gobierno firmó el armisticio. En medio de la ocupación prusiana se desarrollaron las elecciones, que dieron la mayoría a los monárquicos. Los republicanos se dedicaron a arraigar la república estableciendo grandes libertades: libertad de reunión y prensa en 1881, derecho a formar sindicatos en 1884 y derecho al divorcio. Desde 1905, la religión se convirtió en un asunto privado. Durante las últimas décadas del siglo XIX, Francia al igual que las demás potencias europeas vio un ámbito de parcial desarrollo social y económico. Las conquistas coloniales se llevaron a cabo parcialmente por razones económicas: llevar materias primas a la industria francesa y crear salidas de mercado. Se efectuaron bajo la presión de grupos colonialistas de los que formaban parte banqueros, empresarios, periodistas, parlamentarios y militares. Para la Primera Guerra Mundial el detonante fue el atentado de Sarajevo del 28 de junio de 1914 en el que fue asesinado el heredero del Imperio austro-húngaro por un nacionalista serbio. El acontecimiento desató la crisis de julio, un conflicto diplomático que no pudo evitar la guerra: Austria-Hungría, apoyada por Alemania, dio un ultimátum a Serbia el 23 de julio y al no cumplir esta con todas las condiciones impuestas, le declaró la guerra el 28 de julio. Después se desató un periodo de entreguerras. El Tratado de Versalles fue firmado el 28 de junio de 1919 en el palacio del mismo nombre, el mismo lugar donde Francia había aceptado su derrota en la guerra franco-prusiana en 1870. Se impusieron duras condiciones de paz a Alemania, que debía pagar costosas reparaciones de guerra.

Francia recuperó Alsacia-Lorena y fue miembro fundador de la Sociedad de Naciones, una organización internacional que pretendía la preservación de la paz. Francia fue una de las potencias que ocupó la Renania desde 1918 hasta 1930, como medio para asegurar sus fronteras y como garantía de cumplimiento del tratado de Versalles. La Gran Depresión afectó Francia hacia 1931. Sus efectos fueron relativamente moderados en comparación con otros países. La inflación, el desempleo y la lenta recuperación económica ante la crisis redujeron sensiblemente el efecto de las reformas del primer gobierno socialista francés, que había generado gran expectación entre la izquierda. Francia y Reino Unido declararon la guerra a la Alemania nazi el 3 de septiembre de 1939. Sin embargo, los aliados no lanzaron ataques decisivos sobre posiciones enemigas y se limitaron a conservar una postura defensiva, una fase que se conoció en Francia como guerra extraña. Una invasión francesa sobre el Sarre fue abandonada tras cuatro días de iniciada. En abril de 1940, tropas francesas y británicas acudieron en auxilio de Noruega, que también era invadida por Alemania, pero no obtuvieron ningún éxito importante. Mediante el Servicio del Trabajo Obligatorio, cientos de miles de franceses fueron transferidos a Alemania para compensar la falta de mano de obra en ese país. La Legión de Voluntarios Franceses participó al lado de Alemania en la guerra contra la Unión Soviética. Se combatió la oposición, se persiguió a grupos políticos y se dictaron leyes contra la población judía. En noviembre de 1942 todo el territorio del régimen de Vichy fue ocupado por Alemania e Italia. Aunque el gobierno francés continuó existiendo, estuvo bajo el estricto control alemán.

3. Análisis Estructural

El Concertino para flauta y orquesta/piano Op.107 de Cecile Chaminade está dividido en cuatro grandes partes en forma A, B, C, A' y Coda. Estas secciones se dividen en grupos de ideas y motivos.

- Primera Sección A

La sección A va del compás 1 al 32. Los compases 1 y 2 son una pequeña introducción de la orquesta. Esta sección A se conforma por 7 grupos de ideas y un puente, aparte de la introducción.

Los grupos de ideas se dividen de la siguiente forma:

IDEAS	COMPASES		REGIÓN TONAL
Idea a-1	3 al 6	Motivo principal	D mayor
Idea a-2	7 al 10	Motivo a dominante	
Idea a-3	11 al 14	Motivo en dominante	
Idea a-4	15 al 18	Puente modal	
Idea a-5	19 al 21	Variación de motivo	Bb mayor
Idea a-6	21 al 22	Modulación	
Puente	23 al 26	Virtuosismo	D mayor
Idea a-7	27 al 32	Motivo principal en 8ª arriba	

CONCERTINO

POUR FLÛTE AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORCHESTRE OU PIANO

Morceau de Concours
du Conservatoire National de Musique de Paris

C. CHAMINADE

Op. 107

FLÛTE SOLO

MOTIVO PRINCIPAL

Re mayor Moderato

IDEA a-1

mf dolce

les triollets sans rigueur

MODULACIÓN A DOMINANTE

IDEA a-2

dolce

MOTIVO EN DOMINANTE

IDEA a-3

PUENTE MODAL

cresc.

IDEA a-4

VARIACIÓN DE MOTIVO

Si b mayor a Tempo

IDEA a-5

MODULACIÓN

IDEA a-6

Poco string.

IDEA a-7

MOTIVO PRINCIPAL 8ª ARRIBA

VIRTUOSISMO

PUENTE

Re mayor

IDEA a-7

MOTIVO PRINCIPAL

8ª ARRIBA

ff

- **Segunda Sección B**

Esta sección B va del compás 33 al 72 y se conforma por 8 grupos de ideas y un puente. Los grupos de ideas se dividen de la siguiente forma:

IDEAS	COMPÁS		REGIÓN TONAL
Idea b-1	33 al 36		G menor
Idea b-2	36 al 40		
Idea b-3	41 al 44		
Idea b-4	45 al 48		
Idea b-5	49 al 53		
Idea b-6	57 al 60	Igual a b-1 (8ª arriba)	
Idea b-7	60 al 63	Igual a b-2 (8ª arriba)	
Idea b-8	64 al 68		
Puente	68 al 72	Modulación	a C mayor

11 **IDEA b-3** *p* *cresc.* *tr* *cresc.* **IDEA b-4** *cresc.*
 16 *f* *f*
 49 **IDEA b-5** *cresc.* *f* **IDEA b-6** (igual a b-1, 8ª arriba) *f* *dolce*
 52 *p* *p* **IDEA b-7** (igual a b-2, 8ª arriba) *Stringendo*
 59 *f* *sempre f*
 63 **IDEA b-8** *f* *mf*
 68 **PUENTE rall. MODULACIÓN** *espress.* *Sempre rall.* *G Rit.*

- Tercera Sección C

Esta sección C va del compás 73 al 110. Es el desarrollo y está compuesta por cuatro grupos de ideas, un puente y una cadencia. En esta sección se busca mostrar virtuosismo. Los grupos de ideas se dividen de la siguiente forma:

IDEAS	COMPASES		REGIÓN TONAL
Idea c-1	73 al 79		C mayor
Idea c-2	79 al 90	Sección Rítmica	
Idea c-3	90 al 96		
Idea c-4	98 al 103		
Puente	104 al 110		
Cadencia	111	Virtuosismo	

Handwritten musical score for Section C, measures 73-110. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns with many triplets and slurs. Handwritten annotations in yellow highlight 'IDEA C-1' (measures 73-79), 'IDEA C-2 - SECCIÓN RÍTMICA' (measures 79-90), and 'IDEA C-3' (measures 90-96). Performance markings include 'Do mayor a Tempo', 'p legg.', 'f', 'cresc.', 'Poco rit.', and 'tr'. A yellow bracket on the right side of the score spans from measure 77 to 110.

86 *f* *Poco rit.* *a Tempo*

88 *f* *p*

91 *cresc.* *p*

94 *f* *ff*

96 *mf* *cresc.* *f* *tr*

102 *f* *ff*

105 *mf* *p espress.* *Rit molto.*

110 *cadence.*

IDEA c-3

IDEA c-4

PUENTE

CADENCIA - VIRTUOSISMO

- **Cuarta Sección A'**

Esta sección A' es la recapitulación (re exposición) de la Primera Sección A. Esta sección A' va del compás 111 al 134 y concluye con una Coda del compás 136 al 152. Está compuesta por 4 grupos de ideas, un puente y la Coda final. Los grupos de ideas se conforman de la siguiente forma:

IDEAS	COMPASES		REGIÓN TONAL
Idea a'-1	112 al 115	Motivo principal	D mayor
Idea a'-2	116 al 119		
Idea a'-3	120 al 123	Motivo recortado en dominante	
Idea a'-4	124 al 127	Variación de motivo	Modulación
Puente	128 al 132	Virtuosismo	D mayor
Coda Final	136 al 152		

Re mayor
111 **Tempo 1º** IDEA n°1 MOTIVO PRINCIPAL - (re-exposición)
p

115 IDEA n°2
f

119 MOTIVO RECORTADO EN DOMINANTE
M

122 Poco string. IDEA n°3 a Tempo VARIACIÓN DE MOTIVO
f cresc.

125 MODULACIÓN Poco string

127 Re mayor a Tempo IDEA n°4 VIRTUOSISMO
f

129 N sempre f

131 Presto CODA FINAL
f

133 POCO rit.

140 ossia 8 Accel.

144 POCO allarg.

147 p cresc. ff

4. Propuestas para Resolución Técnica

El Concertino de Chaminade comienza con dos compases de introducción del piano, el flautista debe asumir el ambiente desde dicha introducción para conectar con el carácter desde la primera nota. La primera frase de la flauta aparece del tercer compás hasta el sexto. Esta primera frase entra en un matiz *mf* y en carácter *dolce*, haciendo los *tenutos* en las corcheas del compás cuatro para jugar con la textura sin perder la intención. En la escala ascendente del compás cinco la tendencia natural sería hacer un *crescendo* hasta la nota B como punto clímax de la frase. Sin embargo, el flautista debe mantener un mismo matiz e intensidad con el propósito de conservar el carácter y sacar a relucir el sonido más dulce y ligero, manteniendo un sonido homogéneo desde la primera nota hasta la última de la primera frase.

The image shows a handwritten musical score for flute, titled "au Conservatoire National de Musique de Paris". The score is in 2/4 time and marked "Moderato". It consists of two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is "Moderato". The score is annotated with several handwritten notes: "Tenutos" with arrows pointing to notes in measures 3 and 4; "PRIMERA FRASE" with a bracket over measures 3 to 6; "Matiz -> (mf) dulce" with an arrow pointing to the first measure; "les triolets sans rigueur" with a bracket over measures 4 and 5; "Escala Ascendente" with a bracket over measure 5; "PREPARACIÓN" with a bracket over measure 6. The second staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains measures 7, 8, and 9. Annotations include "corcheas" with a bracket over measure 7; "tresillos" with a bracket over measure 8; and "dolce" and "f" with arrows pointing to notes in measures 7 and 8 respectively.

En los compases 7,8 y 9 repite el mismo motivo rítmico (con la variación entre corcheas y tresillos) haciendo movimiento de matices en *crescendo* y *decrescendo*. Debemos pensar estos como una frase completa con una dirección de llegada hasta la re exposición del tema en el compás 11, aunque el movimiento de las notas y matices parezcan decirnos que cada compás tiene su llegada. En el compás

9 y 10 preparamos la conexión para retomar el tema principal ahora en su dominante. Repetimos misma intensidad que al principio en los compases 3 al 6 ahora durante los compases 11 al 14.

Musical score showing measures 6, 10, and 14. Measure 6 includes markings 'covechas' and 'trésillos'. Measure 10 is marked 'RE EXPOSICIÓN' and 'f'. Measure 14 is marked 'HOMOGÉNEO' and 'cresc.'. The score shows various rhythmic patterns including triplets and sixteenth notes.

En compás 15 y 16 se toma un matiz *p* con sonido ligero y sin acentuar nada, dando dirección hasta llegar al compás 17. Es importante prestar atención en llegar a todas las notas con sonido homogéneo hasta el compás 18, cuidando la dirección del aire con buena flexibilidad. Para apoyarnos podemos tomar como ancla las notas *D* y *C* dando peso para dirección, no acento, logrando así el movimiento del tiempo hacia el *poco string*. Así preparamos la conducción de la modulación para entrar a otra tonalidad con variación del tema principal.

Musical score showing measures 14, 18, and 19. Measure 14 is marked 'cresc.'. Measure 18 is marked 'Poco string-NEIDAD' and 'p'. Measure 19 is marked 'a Tempo VARIACIÓN DEL' and 'f'. The score shows a transition to a new section with a change in dynamics and tempo.

Del compás 19 al 22 tenemos una variación del tema principal ahora usada como modulación para entrar al puente de esta primera sección. Toda esta parte de la letra B se debe estudiar con metrónomo de manera estricta, con el fin de lograr estabilidad y seguridad, no solo en las notas, si no de la dirección de resolución.

Para resolver los saltos del compás 25 entre el *E* grave y *C* medio hay que pensarlas como si el *C* fuera la nota de llegada, no el *E*. Haciendo los acentos con golpe de aire y buscando un **ancla** en las notas de cada escala para mantener la estabilidad tanto en el compás 25 como en el 26, procurando acentuar las notas *E*, *D*, *C*, *D* y *E*. Esta parte tiene que conducirse con mucho sonido y fuerza para llegar a un *ff* al tema principal en compás 27, ahora una octava arriba y resolviendo para concluir esta primera sección. Del compás 27 al 31 se busca terminar con un sonido presente, seguro y brillante. Para lograr esto debemos respirar suficiente para hacer la frase completa y así no perder la conexión. Si esto no es posible podemos tomar una respiración en compás 29 después de la primer nota *B*, haciendo lo posible por no cortar la dirección. Para proyectar mejor el sonido tenemos que pensar en bajar la mandíbula, cuidando de no modificar tanto la abertura del paladar, manteniendo la velocidad y dirección del aire

hasta el final de la frase.

The image shows a musical score for a flute bridge section. It consists of three staves. The first staff is marked with a *crusc.* (crescendo) and contains measures 23 to 26. The second staff is marked with a forte *f* dynamic and contains measures 25 to 26. The third staff is marked with a stringendo *ff* dynamic and contains measures 27 to 30. The word "PUENTE" is written above the first staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

En esta segunda sección empezamos con un matiz *f*, el flautista debe procurar no acentuar la nota *B* del compás 33, ya que por naturaleza se tiende a hacer. En compás 34 se debe evitar hacer acentos, pero es importante que el *C* y *C#* suenen. La conducción de la frase debe llegar del compás 33 hasta la nota *F* del compás 36, haciendo un pequeño decrescendo al *E*. De la anacrusa al compás 37 hasta el compás 40 nos mantenemos en un matiz *f*, toda la frase se mantiene en el mismo registro. Se debe procurar hacer el *stringendo* lo más lógico posible, distribuyéndolo en los tres compases.

The image shows a musical score for a flute section. It consists of two staves. The first staff is marked with a stringendo *ff* dynamic and contains measures 33 to 36. The second staff is marked with a stringendo dynamic and contains measures 37 to 40. The tempo marking "C Più animato, agitato" is written above the first staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Del compás 41 al 53 es una sección bastante métrica, con un juego de matices claro al ser conducido

con la misma forma de las notas y su altura. Toda esta sección es importante estudiarla con metrónomo, ya que es muy rítmica. Otro aspecto de atención es la articulación, inicia lento (con metrónomo) y asegura bien las ligaduras, cortes, y *staccatos*, exagerando los matices y así lograr una buena conducción de frases.

The image shows a musical score snippet with four staves. The first staff starts at measure 11 with a piano (*p*) dynamic and includes a trill (*tr*) and a crescendo (*cresc.*). The second staff starts at measure 16 with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet (*3*). The third staff starts at measure 19 with a forte (*f*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*). The fourth staff starts at measure 57 with a piano (*p*) dynamic and includes a *dolce* marking. The score also features various articulations like slurs and accents, and dynamic markings like *f* and *p*.

La siguiente entrada en el compás 57 retoma la idea principal de la segunda sección, pero ahora una octava arriba y con una variación en el compás 64. Tanto en el compás 59 como en el 66 se debe preparar la llegada de las notas más altas respirando lo necesario, apoyando y dirigiendo el aire sin saturar. Para descender podemos apoyarnos del *decrescendo*, sin perder la tensión del apoyo.

Del compás 67 al 72 es una sección con mucho sonido y demanda expresividad. Uno de los riesgos es tocarlo dando la sensación de frases muy cortas, para evitarlo podemos hacer uso de reguladores descendentes (>) entre la blanca y la corchea ligada. Así preparamos la llegada con el *rall* sin perder la conexión y creando pesadez innecesaria. Otro punto a cuidar es la afinación, ya que nos movemos en el registro grave con un matiz *mf* a *f*. Las notas a cuidar son A, E y F en blancas. Para evitar que se suba la afinación y lograr un buen *f* debemos mantener un buen apoyo y bajar la mandíbula.

En la unión entre el compás 72 y 73 el flautista debe cuidar la conexión entre la sección anterior y la siguiente, porque en efecto, termina una idea y comienza otra, sin embargo, es una entrada sorpresiva con un cambio de carácter e incluso de tonalidad. Se debe procurar dar un efecto de final de frase en compás 72, pero se debe mantener la tensión del *rit* hasta llegar al primer tiempo del compás 73 para terminarla de manera corta, tomando inmediatamente el nuevo carácter.

The image shows a musical score snippet. The top staff is measure 68, featuring a melodic line with markings for *rall.*, *espress.*, and *Sempre rall.*. The bottom staff is measure 75, starting with *a Tempo*, *LIEGADA*, *p legg.*, and *LIGERO*. The word *LIGERO* is written in large letters above the staff. An arrow labeled *TENSIÓN* points to the right across the top of the score.

Durante el compás 73 hasta el 76 tenemos matiz en *p*, ligado y con figuras que se mantienen dentro del registro grave e inicios del registro medio. El flautista puede aprovechar los primeros compases para descanso de tensión, ya que se tiene que tocar lo más ligero posible. Para mantener un sonido homogéneo el apoyo tiene que estar constante y sin variación en el flujo de aire hasta llegar al tercer tiempo del compás 75 en el acento. Seguimos manteniéndonos en un matiz *p* pero con acentos en las notas marcadas, no modificamos matiz, solo acentuamos con golpe de aire. Durante estos cuatro compases se debe mantener el carácter y sensación de ligereza despreocupada, misteriosa.

The image shows a musical score snippet. The top staff is measure 75, starting with *a Tempo*, *LIEGADA*, *p legg.*, and *LIGERO*. The bottom staff is measure 76, continuing the melodic line with accents. The word *LIGERO* is written in large letters above the staff.

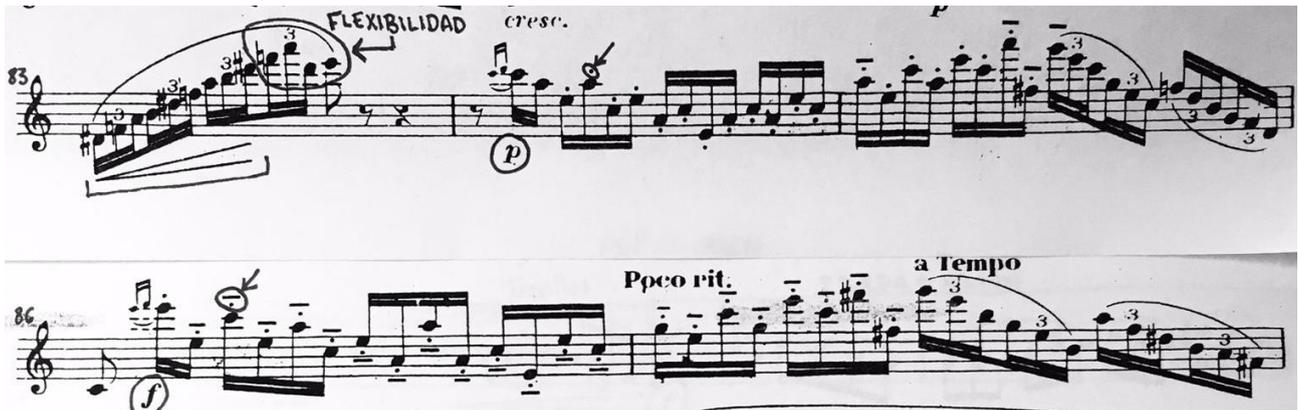
En compás 77 cambia de forma abrupta a un *f* con *cresc.* Para lograr una buena llegada de sonido, afinación e intensidad el flautista debe tomar una buena respiración justo después de la primera nota del compás 77 y 78. El apoyo junto con la apertura adecuada de la mandíbula nos permitirá llegar al climax de la frase, manteniendo el apoyo resolvemos la frase en un *decrescendo* a *p* en un *rit.* Retomando el tiempo inicial al momento de resolver.



En compás 83 encontramos una escala ascendente con un regulador *cresc.* Es importante cuidar que cada nota suene, ya que tiene saltos de registro y hay riesgo de que algunas notas piten o no suenen, sobre todo en el regreso de A7 a D6. Es recomendable en las primeras cuatro notas practicar flexibilidad.



En la parte del compás 84 al 87 se debe buscar el contraste de una misma idea repetida dos veces. Para esto hay que exagerar el matiz *p* la primera vez y cambiar de manera drástica al *f* de la repetición. Para el staccato con tenuto se puede hacer con pequeños golpes de aire.



En compás 93 tenemos la llegada de resolución de la frase anterior en *f* y con acento, pero inmediatamente aparece un súbito *p*. Hay que prestar atención en la afinación, ya que el cambio abrupto puede generar que la afinación baje. Para hacer más notorio el cambio de matiz se debe exagerar el staccato, sin perder la intención y el carácter que trae de ante mano para llegar a otra idea al compás 94. Aquí tenemos dos veces la misma idea. Con este tipo de estructura ascendiendo y descendiendo, el volumen naturalmente sube y baja junto al movimiento de la altura de las notas, haciendo este tipo de regulador (<>).

Sin embargo, debemos evitarlo pensando que ambos grupos llevan a una misma conducción para llegar al siguiente compás, que está en un *f cresc* hasta el *ff* en la resolución.

This musical score snippet covers measures 91, 94, 96, and 102. Measure 91 features a melodic line with a *cresc.* marking and a *p* dynamic. Measure 94 is marked 'HOMOGENEIDAD' and contains a *f* dynamic. Measure 96 includes a *mf* dynamic, a *cresc.* marking, and a *f* dynamic. Measure 102 starts with a *f* dynamic, includes a *ff* dynamic, and is marked 'PREPARAR' and 'Rit molto'. The score also contains various performance annotations such as '1', '(1)*', 'tr', and 'K'.

Del compás 104 al 110 se puede trabajar de la misma manera que en 64 al 72, buscando la conducción para llegar a la cadencia en compás 111.

This musical score snippet covers measures 102, 106, and 111. Measure 102 features a *f* dynamic, a *ff* dynamic, and is marked 'PREPARAR' and 'Rit molto'. Measure 106 includes a *mf* dynamic and is marked 'Rit molto'. Measure 111 is marked 'PRIMERA PARTE GRUPO 1' and contains various performance annotations such as 'TENUTOS', 'ANCLA', 'LIEGADA', 'GRUPO 2', 'TRESILLOS', and 'SALTOS DE OCTAVA'. The score also includes a *ff* dynamic and a *mf* dynamic.

Esta cadencia se podría decir que se compone de dos partes, por lo tanto, los grupos pequeños separados con calderones deben conducir para hacer notar estas dos llegadas dentro de la cadencia. En la primera parte el grupo 1 está compuesta por arpeggios, es importante empezar a trabajarlo lento y muy métrico, enfocándose en poner notas ancla para no pasar por alto ninguna. Para esto se debe formar grupos de 4 notas acentuándolas y articulándolas. Después ya pensándolas en 6 y con tenuto, se debe enfocar en conducir la llegada al calderón del C#. En el segundo grupo tenemos tresillos y luego corcheas con apoyaturas, se debe trabajar la rítmica con metrónomo para lograr diferenciar de estas dos figuras. Es importante enfocarse en los saltos de octava en las corcheas, para así lograr un buen sonido y afinación. La llegada de esta frase es en el calderón del F#6, sin embargo no es una llegada resolutiva, más bien como reposo suspendido. En el tercer grupo tenemos un rall subiendo por salto con staccatos ligados. Es necesario prestar atención en la afinación de cada nota, así como en no perder la conducción para llegar al calderón del F#7, el apoyo en diafragma juega un papel muy importante.

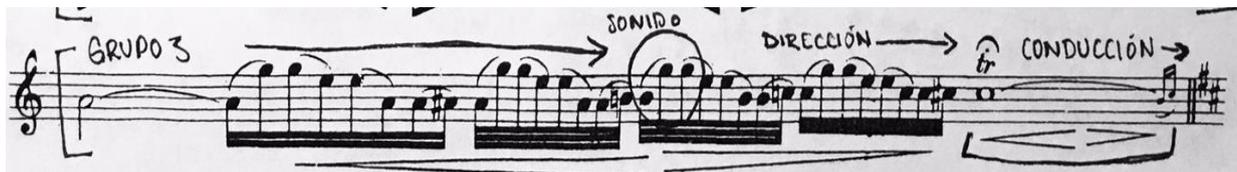
The image shows a handwritten musical score on two staves. The top staff is labeled 'PRIMERA PARTE GRUPO 1' and contains a sequence of notes with various annotations: 'TENUTOS' with a tenuto mark, 'ANCLA' with a downward arrow, 'LIEGADA' with an upward arrow, 'GRUPO 2 TRESILLOS' with a circled triplet, and 'SALTOS DE OCTAVA' with a bracket. The bottom staff is labeled 'SEGUNDA PARTE' and contains 'GRUPO 3 rall.' with a 'rall.' marking, 'GRUPO 1' with a circled note, and another 'LIEGADA' with an arrow. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'rall.', and various musical symbols such as slurs, accents, and tenuto marks.

En la segunda parte encontramos el primer grupo. De primera instancia hay corcheas con apoyaturas de octava, las cuales se deben cuidar en afinación y sonido, como comentamos con anterioridad. En el segundo grupo tenemos la misma fórmula que en grupo de la sección pasada, pero esta vez llegando a la nota A. Esta llegada debe diferenciarse de la llegada de la parte anterior, ya sea modificando el matiz o haciendo más notorio el rall. En este segundo grupo de la segunda parte de la cadencia tenemos escalas ascendentes y descendentes. Por lo tanto el flautista debe trabajar con atención los cambios de registro y buscar la homogeneidad en el sonido. Para trabajar en el aspecto de las notas, con metrónomo en tempo lento se debe buscar estabilidad rítmica y dar seguridad a los dedos tocando notas correctas, ya que tiene pequeños saltos que pueden pasar desapercibidos. Para las notas que llevan tenuto (E, D# y E) se debe cuidar de no saturar el sonido, provocando desafinación. Para hacer notorio el tenuto sin saturar podemos hacer uso del golpe de aire, que es soltar una bocanada de aire justo en las notas marcadas, al mismo tiempo bajamos mandíbula y lengua para compensar afinación.



Terminamos la cadencia con el tercer grupo en esta segunda parte. El flautista debe buscar un sonido homogéneo en los saltos, dirigiendo el regulador al punto clímax y al descenso sin que lo modifique. Se debe dirigir la llegada a la resolución en trino de C, que a pesar de llegar en un matiz p, el carácter y la intención de tensión a resolución no mengue. El C# en la flauta transversal es una de las notas más

inestables en afinación y por lo tanto lograr un sonido bonito. Al ser trino nos aligera un poco esta situación, sin embargo, teniendo el regulador < > se debe cuidar la estabilidad de la afinación. Para resolver el trino el flautista debe ser muy claro al dar la entrada al pianista. Una forma de mejorar dicha precisión es trabajando el trino con metrónomo en diferentes velocidades, luego combinando velocidades y por último agregando las notas de adorno para resolver a D.



En compás 112 tenemos la re exposición del tema hasta el compás 135. Toda esta sección se resuelve de la misma manera que cuando se expone como primera vez.



116 Corcheas Tresillos PREPARACIÓN

120 VARIACIÓN f M HOMOGE

123 Poco string. — NEIDAD a Tempo f cresc.

126 Poco string

128 a Tempo f PUENTE

130 N sempre f

132 Presto tr

En compás 136 al 139 tenemos el mismo motivo repetido con variaciones de notas, ambas en un matiz *f*. La dificultad de este patrón se encuentra en los tresillos, ya que tienen la última corchea con diferente nota. Para evitar notas erróneas, por la velocidad (*presto*) se debe estudiar lento y con metrónomo, prestando atención en la articulación. La meta es lograr coordinación de posición, articulación, cambio de registro y tener una llegada precisa de trinos. En compás 140 debemos cuidar no hacer caer el tempo, ya que por la ligadura se tiende a alargar esas notas.

132 f tr

138 f tr

En compás 141 aparecen dos opciones. La primera opción es la idea original, donde se repite cuatro veces el patrón de notas. En esta opción hay que cuidar la coordinación de los dedos en las posiciones, ya que es complicado este tipo de repetición. Si los cambios en los dedos no son claros se escucha como si la rítmica fuera otra. Para la segunda opción tenemos una nota distinta por cada grupo, esta opción se agregó en caso de que el flautista no pudiera realizar la primera. La dificultad de esta es la articulación, debe escucharse limpia y ligera. Para esto es necesario estudiarla lento y con metrónomo. Ya que la cuestión rítmica y de coordinación entre la articulación y posición estén seguras el flautista debe buscar realizar en acelerando lógico, dirigido al trino del siguiente compás.

The image shows a musical score for flute with handwritten annotations. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 141 and includes two options for a rhythmic pattern: 'ORIGINAL' (repeating a four-note pattern) and 'SEGUNDA OPCION' (a single note per group). The second system starts at measure 145 and features a trill with annotations 'CONDUCCIR' and 'SONIDO'. Performance markings include 'Poco rit.', 'Poco allarg.', and 'LLEGADA'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

En 148 aparece un p súbito, tanto para la flauta como para el piano. Este cambio debe ser realmente drástico para así hacer un crescendo notorio en el siguiente compás. Para el compás 150 ya debe sonar un ff con buena proyección. Por eso hay que tener cuidado con no saturar de aire, tener buena afinación y mantener la tensión e intensidad hasta el último D, no antes. Podríamos pensar que la llegada es ese A7 en penúltimo compás, pero no. La intensidad y tensión se debe mantener en esas últimas tres notas de D, dándole más énfasis por el allarg. El apoyo en diafragma, la columna y dirección de aire, así como la buena postura del cuerpo y rostro, juegan un papel relevante para ese final. El flautista debe evitar

confiarse en estos últimos dos compases y debe prestar atención en los aspectos mencionados para lograr terminar satisfactoriamente.



Fantasía Pastoral Húngara

Franz Doppler

1. Biografía del compositor

Albert Franz Doppler fue un virtuoso flautista y compositor conocido sobre todo por su música para este instrumento. Escribió una ópera en alemán y varias en húngaro que fueron estrenadas en Budapest con éxito. Su música para ballet también tuvo gran popularidad en la época. Nacido en Lemberg, Imperio Austriaco, el 16 de octubre de 1821, fue el mayor de los dos hermanos Doppler, ambos flautistas y compositores. En 1830 la familia completa se trasladó a Hungría. Su padre, Joseph Doppler, quien fue compositor y primer oboe del teatro de Varsovia, le impartió lecciones de flauta. Franz se negó durante toda su vida a tocar con la flauta de Böhm y prefirió hacerlo con la del francés y rival de Böhm, Tulou. Considerado como el padre de la ópera de su país y autor de su himno nacional. Debutó con éxito en Viena a los 13 años y realizó giras de conciertos por Europa con su hermano Karl, quien era cuatro años menor, logrando impresionantes éxitos. En 1838 obtuvo la plaza de flauta solista del Teatro Alemán de Pest, permaneció allí durante siete años. Simultáneamente, desde 1841, formó parte del Teatro Nacional Húngaro de la misma ciudad, en el que tocaba también su hermano Karl. Estrenó exitosamente la primera de sus seis óperas, Benyovski, en 1847. En 1853, bajo la dirección de Ferenc Erkel, colaboró con Karl en la fundación de la Sociedad Filarmónica de Pest.



Para los recitales que dio con su hermano Karl, escribió solo o en colaboración con él una serie de piezas para dos flautas de carácter virtuoso. Ambos se presentaron en toda Europa, actuando en la corte de Wiemar en 1854, donde conocieron a Franz Liszt, y otra actuación en Londres en 1856. En 1858 se establece en Viena, donde es contratado como solista de flauta de la ópera y como segundo director del ballet. Tiempo después sería nombrado director principal de la ópera y en 1865 sería nombrado profesor de flauta del conservatorio de Viena. Murió en la ciudad de Baden cerca de Viena el 27 de julio de 1883.

OBRAS:

La mayoría de sus composiciones buscan reflejar aires húngaros y cuando de obras para flauta se trata, expone el mayor virtuosismo posible. Su orquestación de las Rapsodias húngaras de Liszt le dio una notable reputación. Compuso bastantes obras para flauta, dentro de sus obras forman parte 6 óperas y 15 ballets.

A continuación, una lista de sus obras más representativas:

- Judith (su única ópera en alemán)
- Benyovsky.
- Aris Valaques Op. 10 para flauta y piano
- Berceuse Op. 15; Mazurka Op. 16; Nocturne Op. 17 para flauta y piano
- Concert-paraphrase sur des motifs de l'ópera "Die Verschworenen" de Schubert, D. 787 para dos flautas y piano Op. 18
- Nocturne Op. 19 para flauta, violín, trompa y piano
- Chansons d'amour Op. 20, air varié para flauta y piano
- L'Oiseau des bois, Op. 21, Idilio para flauta y cuatro trompas o armónium
- Souvenir de Prague Op. 24 sur de motifs bohémiens para dos flautas y piano (con la colaboración de su hermano Karl)
- Andante et Rondo Op. 25 para 2 flautas y piano. Dedicado a S. Negovetich

- Fantasía Pastoral húngara Op. 26 para flauta y piano. Dedicada a Alexandre Nikolits, profesor del conservatorio de Pest (Hungría)
- Valse di bravura Op. 33 para dos flautas y piano (con la colaboración de su hermano Karl) Dedicado a Maurice Fürstenau, miembro de la capilla Real de Dresde.
- Souvenir du Rigi Op. 34, Idylle para flauta, trompa, campanita en do y piano. Dedicado al Doctor Grünhut.
- Fantasie sur des motifs hongrois Op. 35 para 2 flautas y piano (con la colaboración de su hermano Karl)
- Concierto para dos flautas y orquesta en Re menor Op. 35
- Duettino Hongrois Op. 36 para 2 flautas y piano
- Duettino sur des motifs americans Op. 37 para flauta, violín y piano
- Rigoletto-Fantasie Op. 38 para 2 flautas y piano (con la colaboración de su hermano Karl).

2. Contexto histórico

En la época romántica se representa el desarrollo y establecimiento de la industria. Las nuevas tecnologías dieron a la flauta grandes cambios en su construcción; al mismo tiempo fue perdiendo protagonismo en la escena musical. En su mayoría, las obras para flauta en el periodo romántico fueron hechas por flautistas, los cuales se concentraron en exponer el virtuosismo en dicho instrumento. A pesar de esto, el repertorio romántico impulsó el desarrollo técnico interpretativo de la flauta. En la política se llevaron a cabo cambios en la configuración de la naturaleza del Imperio austríaco durante las conferencias en Rastatt (1797-1799) y Ratisbona (1801-1803). La caída y disolución del Imperio se vio acelerada por la intervención francesa, en septiembre de 1805. Cuando, el 11 de agosto de 1804, Francisco II asumió el título de primer emperador de Austria, el imperio se extendía desde la actual Italia a la actual Polonia y los Balcanes.

La composición multinacional del Imperio se ilustra por el hecho de que su población se componía de alemanes, checos, polacos, rumanos, húngaros, italianos, ucranianos, croatas, eslovacos, eslovenos, serbios y numerosas nacionalidades más pequeñas. El emperador de Austria no sólo gobernaba como tal, sino que también llevaba el título de rey de Hungría, Bohemia, Croacia, Eslavonia y Dalmacia, y comandaba el ejército multinacional del Imperio, siendo su título *Kaiserliche-Königliches Armée* (Ejército Real Imperial). El Imperio tenía una estructura centralista, aunque permitió cierto grado de autonomía a Hungría. Las políticas de Metternich estaban fuertemente en contra de la revolución y el liberalismo. En su opinión, el liberalismo era una forma de revolución legalizada. Metternich creía que la monarquía absoluta era el único sistema adecuado de gobierno. Esta noción influyó en su política antirrevolucionaria para asegurar la continuidad de la monarquía de los Habsburgo en Europa.

Bajo Metternich, revueltas nacionalistas en Austria, el norte de Italia y los estados alemanes fueron aplastadas por la fuerza. En las casas, siguió una política similar para suprimir los ideales revolucionarios y liberales. Se emplearon los Decretos de Karlsbad de 1819, en los cuales se aplica estricta censura en la educación, la prensa y la expresión para reprimir conceptos revolucionarios y liberales. A partir de marzo de 1848 a noviembre de 1849, de forma simultánea al periodo revolucionario europeo, iniciado en Francia y conocido historiográficamente como la revolución de 1848, el Imperio se vio amenazado por los movimientos revolucionarios, la mayoría de los cuales eran de carácter nacionalista. Además de su condición ideológica liberal, que cuestionaba los principios absolutistas del sistema político, la actividad revolucionaria tenía un fuerte carácter nacionalista, lo que era especialmente grave para un Estado multinacional, gobernado desde Viena pero compuesto por múltiples minorías étnicas en proceso de definición como naciones (alemanes, húngaros, rumanos, italianos, diferentes tipos de eslavos —polacos, checos, eslovacos, ucranianos, eslovenos, croatas, bosnios, serbios, etc.), cada una de ellas con distintas aspiraciones, incompatibles entre sí. A diferencia de las otras, la revolución en Hungría llegó a convertirse en una guerra por la independencia húngara del Imperio austriaco.

La Revolución comenzó el 15 de marzo de 1848 con eventos poco violentos en Pest y Buda, seguidos por insurrecciones a lo largo del reino, que permitieron a los reformistas húngaros declarar la autonomía de Hungría dentro del Imperio Habsburgo. No obstante, luego de que la revolución fuera sofocada y de que Francisco José I sucediera en el trono a su tío Fernando I como emperador, rehusó aceptar la independencia de Hungría. Durante la guerra civil, tuvieron que luchar contra el ejército austriaco, pero también contra los serbios, rumanos, croatas, eslovacos y alemanes que habitaban territorios del Reino de Hungría, quienes tenían sus propias ideologías nacionales y estaban en contra de aceptar un dominio de los magiares.

Inicialmente, las fuerzas húngaras consiguieron varias victorias contra el ejército austriaco (en la batalla de Pákozd en septiembre de 1848 y en la batalla de Isaszeg en abril de 1849), con lo cual Hungría declaró su total independencia de Austria en 1849. Debido al triunfo de la resistencia hacia la revolución, Francisco José I tuvo que pedir ayuda al zar de Rusia, Nicolás I, y el ejército ruso invadió Hungría dando lugar a antagonismos entre las partes húngaras y rusas. Después de que Viena fuera recuperada por las fuerzas imperiales, el general Windisch-Graetz y 70 000 soldados fueron enviados a Hungría para acabar con la última amenaza para el Imperio austriaco. Para fines de diciembre, el gobierno húngaro evacuó Pest. Julius Jacob von Haynau, el jefe del ejército austriaco que sucedió en el gobierno de Hungría por pocos meses, ordenó la ejecución de los caudillos húngaros del ejército en Arad y del primer ministro Batthyány en Pest. De esta forma, sucedió el evento conocido como la ejecución de los 13 Mártires de Arad el 6 de octubre de 1849.

Los cambios sociales afectaron a la cultura y a las artes de forma significativa. El arte giró en torno a las exigencias y gustos de la ahora Burguesía. Al principio del siglo había un gran apego a las artes antiguas, sin embargo, las nuevas generaciones se inspiraron en los nuevos cambios que en su actual realidad estaban experimentando. El arte romántico tuvo como característica el individualismo, la subjetividad y la libertad de expresión. Según la perspectiva de Friedrich Schlegel (1772-1829), la raíz de este movimiento se engloba en la concientización de la naturaleza heterogénea y cambiante de la realidad. El romanticismo es considerado como una de las épocas de mayor movimiento musical dentro de la historia. La consolidación del concierto público desencadenó diversas transformaciones dentro de todos los ámbitos de la música. La música tuvo que salir de las iglesias y de los palacios, ya que estaba destinada a grandes públicos, lo que dio paso a las salas de concierto y teatros. El surgimiento de Conservatorios y Sociedades filarmónicas se destinó para el estudio de la música a nivel universitario.

De esta manera se tuvo como resultado un engrandecimiento de la orquesta sinfónica, duplicando las cuerdas y ampliando la familia de los alientos. En el lenguaje musical las aportaciones se reflejaron en la ampliación de recursos para las nuevas necesidades: se ampliaron las armonías, nuevos acordes, signos expresivos, así como la modificación de la cuestión melódica y rítmica. Las formas predominantes de este periodo fueron en torno al piano y de la orquesta. Las características que más dieron auge al piano fueron su individualismo, expresividad y autonomía, que eran cualidades que llenaban el ideal romántico. Del lado orquestal se pueden dividir en dos categorías: una ligada a música instrumental con la Sinfonía; otra relacionada a la Ópera romántica. La ópera tuvo un auge gracias a la innovación de reunir música, literatura y espectáculo. Algunos músicos representativos de la época fueron Franz Liszt (1811-1886), Frederic Chopin (1810-1849), Felix Menddelsson (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897), Antón Brukner (1824-1896) y Héctor Berlioz (1803-1869).

3. Análisis Estructural

Primera Parte: *Molto Andante*

Escrita en la tonalidad de re m y en un compás de 6/8. Esta sección se estructura en tres periodos, dentro de los cuales la flauta se desarrolla en dos temas. El piano introduce y acompaña la melodía de la flauta.

SECCIÓN	TEMA	No. COMPÁS	REGIÓN TONAL
Intro Piano	-	1-8	D menor
Tema Principal	A	9-16	D menor
Tema Secundario	B	17-26	D menor
Cadencia	-	27-29	D menor
Re exposición del Tema Principal	A´	30-37	D menor
Extensión y Coda	-	38-48	D menor

Después de la introducción del piano la flauta expone el tema principal seguido de un breve desarrollo en el registro medio. Presentado en cuatro compases, el tema es definido en las primeras notas de cada tiempo adornado por figuras rítmicas de dieciseisavos y treintaidosavos, creando una línea melódica de virtuosismo y carácter de improvisación. El Tema es repetido a la octava y así se cierra el primer periodo. El tema secundario es presentado utilizando las notas del acorde de la dominante con tresillos de treintaidosavos. De carácter más animado, la melodía de este nuevo tema es presentado de igual forma en las primeras notas de cada tiempo. A la repetición del tema, a su final, esto es variado por una progresión descendente que introduce la cadencia de la flauta con la nota sensible de re menor, la cual escalando de manera progresiva forma arpeggios sobre el acorde del séptimo grado, conduciendo al primer clímax de la obra sostenido en un Calderón de Sib 7. En su descenso por las mismas notas del acorde y regresando a la tónica, enlaza con la reexposición del tema “A” (periodo 3). Con ligeras variaciones en el tema que conectan con una ampliación que desarrolla de forma más amplia del tema principal, se presenta la Coda final que cierra la primera parte.

Fantaisie Pastorale Hongroise

13

Op. 26

DOPPLER
PERIODO 1

TEMA PRINCIPAL A

INTRODUCCIÓN
PIANO
Molto Andante
Remember

MOTIVO PRINCIPAL

PERIODO 2

TEMA SECUNDARIO B

B Poco animato

Rall.

CADENCIA

mf *f* *cresc.* *ff*

pp *mf* *pp*

rall.

TEMA PRINCIPAL A'

DERIODO 3

REEEXPOSICIÓN

Tempo 1º

pp

morendo

EXTENSIÓN Y CODA

f

espr.

Rall.

p

30 35 36 38 40



Segunda Parte: *Andantino Moderato*

En un tempo más rápido y en forma contrastante, esta sección se presenta dentro de la tonalidad de re mayor y en un compás de 4/8 y 4/4 respectivamente. De igual forma que la parte anterior, se estructura en tres periodos. El último de ellos, a través de un puente, enlaza de forma directa con la tercera sección. Las melodías presentadas en esta sección de la fantasía, de carácter alegre y bailable, pueden considerarse dentro del término pastoral que alude al título de la obra.

SECCIÓN	TEMA	No. COMPÁS	REGIÓN TONAL
Intro Piano	A	45-54	D mayor-Si menor
Exposición Temática (flauta)	B	54-62	
Desarrollos (variaciones)	b'-c'	63-88	D mayor (Si m-Mi M)
Cadencia	-	89-90	
Re exposición	b'	91-99	
Puente	D	100-113	Modulación

En la introducción el piano presenta una breve melodía que introduce el primer tema de la flauta, el cual, dentro de ocho compases y basado en la progresión ascendente de una frase rítmica melódica que comienza en un La 5 y termina en un Fa# 7, conduce al siguiente tema. El tema “c” es escrito en aumento rítmico al utilizar dieciseisavos, además de adquirir una marcación en 2/4 cambia la organización jerárquica del pulso, por lo tanto la sensación de la línea melódica se tornó más tranquila. Al final del tema “c” en la indicación Poco piu Allegro, El cambio de compás a 4/4 inicia el segundo periodo que desarrollan los temas expuestos con anterioridad de forma más virtuosa, seguidos de una cadencia sobre el acorde de la dominante de re mayor se expone el tema B comenzando el tercer periodo.

El desenlace del tema secundario introduce un puente que en sus melodías antecede los elementos musicales y el carácter de danza que toma la tercera parte de la obra. La breve introducción del piano nos muestra la imagen de un baile: se divide en frases de carácter rítmico respondidas por frases líricas los cuales introducen en la entrada de la flauta, que con un tema Cantabile sobre acordes de si menor conectará de forma directa con el Allegro.

PERIODO 1 INTRO PIANO TEMA A
 Andantino Moderato

45 **D** 9 51 Rit. **E** Poco meno **EXPOSICIÓN TEMÁTICA B**

Re mayor (si menor) *p* *mf*

58 *f espr.*

61 *f p* **TEMA C** Rall. A tempo *mf*

66 *f* *pp* Rall.

70 **F** A tempo Rall. Poco più allegro *tr* *mf* Re mayor (si-mi-m)

74 *tr* *f* *p* *tr*

77 *f* *p* *tr* Rall. ---

80 **G** A tempo *p* *f*

83 *tr* *p* *pp* *s* *s* *s* *s*

85 Rall. --- A tempo *tr* *p*

CADENZA

CADENCIA

89 *p* *mf* *f*

90 *pp*

91 Rall. *pp* Tempo 1° **PERIODO 3** **REEXPOSICIÓN TEMA b1**

93 *tr* *cresc.*

96 *f* *sf*

99 *pp* *f* **PUENTE TEMA D**

MODULACIÓN

107 *mf espr.* *p*

112 *Re menor* Moderato *Poco rit.* **PERIODO P1** **DESARROLLO** *Allegro*

Tercera parte: *Allegro*

Esta última parte está enlazada sin pausas con la sección central, se puede analizar en dos periodos. El primer periodo, regresa a la tonalidad de re menor, y está escrito en un compás de 2/4. El segundo, cambia de forma contrastante a la tonalidad de re mayor a través de un puente. En esta última parte expone una Cadencia en tempo Moderatto en un compás de 4/4 así como una Coda que regresa al carácter Allegro en compás de 2/4.

SECCIÓN	TEMA	No. COMPÁS	REGIÓN TONAL
Desarrollo Temático	A	113-140	D menor
Desarrollo Temático	B	140-156	D menor
Puente	-	157-163	D menor
Desarrollo Temático	C	164-191	D menor
Cadencia	D	192-198	D Mayor
Coda	b´	199-223	D Mayor (re m)

El inicio del primer periodo está escrito en un compás de 2/4 y en la tonalidad de re m, presenta dos temas en forma de danza. En los dos casos se desarrollan dentro de un juego entre frases de carácter enérgico respondidas por frases de carácter cantáble. Para estos contrastes se usa el recurso de cambio de registro, así como cambios en el patrón rítmico, el uso de matices y contrastes. Así mismo los dos temas construyen todas sus frases dentro de ocho compases. Con un cambio de tempo a Piu lento se conecta un puente de manera súbita con el Allegro en Re M, tonalidad que se mantendrá hasta el final de la obra que da inicio al segundo periodo. El nuevo tema sigue presentando el recurso de contraste ahora exponiéndose de manera más cercana cada cuatro compases. El desarrollo de esta melodía desencadena un clímax sostenido en un agudo de Sib 7 y en su desenlace da paso a la última cadencia que abarca los últimos cuatro compases sobre el acorde de Re M.

The image shows a handwritten musical score for a piece in D minor. The score is divided into three systems of staves, with measure numbers 117, 119, and 126 indicated. The first system (measures 117-118) is marked 'mf espr.' and 'p'. The second system (measures 119-122) is marked 'Re menor', 'Moderato', and 'p'. The third system (measures 123-126) is marked 'Poco rit.', 'Allegro', and 'p'. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and slurs. Handwritten annotations in yellow highlight 'TEMATICO A' under the first theme, 'PERIODO p1' and 'DESARROLLO' under the second theme. The score concludes with a cadence on the D major chord.

132 *pp* *tr* *tr* **DESARROLLO TEMATICO B**

138 *tr* **I**

144 *p*

150 *5*

155 *Più lento* **PUENTE** *p* *Re menor* *pp* *Molto Rall.* **K**

159 *tr*

163 *pp* *tr* *tr* **PERIODO 2** **DESARROLLO TEMATICO C** *L* *Allegro* *mf* *Re mayor*

168 *ff*

173 *p* *f*

178 *f* *pp* *3* *3*

183 *mf* *cresc.* *f*

188 *ff* *Moderato* **CADENCIA** *pp*

193

196 *f* *ten. 3*

198 *accel.* *p* *tr.*

199 **N Allegro** **CODA** *f*

204 *f* *cresc.*

210 *f* *tr.*

214 *ff*

4. Propuestas para Resolución Técnica

Esta Fantasía comienza con una introducción de piano en la cual el flautista debe entrar en carácter junto con el pianista. La entrada de la flauta no es el inicio de la pieza, es la continuación de lo que el piano ya expuso con anterioridad. Sin embargo, sí es el inicio de exposición del motivo principal, por lo tanto se debe hacer notar su inicio y conducción. El tema principal se encuentra en la Sección A, la cual es muy libre. El acompañamiento lleva acordes siguiendo la idea de la frase que expone la melodía. Para que esta sección tenga coherencia se debe identificar los motivos, apoyándonos en las resoluciones armónicas y en las respiraciones que piden las frases. Toda esta sección es muy libre en el movimiento del tiempo, pero hay que tener cuidado en las indicaciones de matices, articulación y carácter que nos pide. Aquí se emplea el manejo del registro grave y medio con pequeños saltos. Al buscar sonoridad en las notas graves se tiende a subir la afinación o a saturar y romper el sonido.

13

Fantaisie Pastorale Hongroise

Op. 26

DOPPLER

Molto Andante

MOTIVO principal

DIRECCION

sonore

mp

Tenutos

HOMOGENEIDAD

MOTIVO

Resuelve

En el aspecto de fluidez de movimiento de dedos se debe trabajar cada grupo de notas de forma individual con metrónomo. Ya que los dedos hayan aprendido el movimiento y estén seguros de los cambios, podemos juntar frases y posteriormente secciones, esto sin modificar el tiempo. Cuando las notas y la rítmica estén seguras tocando con metrónomo, podemos empezar a trabajarlo sin este, para desarrollar el movimiento del tiempo que el carácter de la fantasía requiere.

The image shows three staves of handwritten musical notation in treble clef with a key signature of one flat. The first staff starts at measure 13 with a forte (f) dynamic and includes annotations for 's' (sustained) and 'espr' (spirit). The second staff starts at measure 15 with a piano (p) dynamic and includes the word 'HOMOGENEIDAD' written across the staff, 'acentos' (accents) over a group of notes, and 'CONDUCCIÓN' with an arrow pointing right. The third staff starts at measure 17 and includes the annotation 'sostener' (sustain) with an arrow pointing to a note, and 'B P' at the end of the staff.

En el Periodo 2 de la Sección 1 encontramos el tema secundario B, es el mismo carácter del tema principal pero exponiendo otro tipo de ideas. En el compás 18,19, 22, 23, 26 y 27 se debe prestar atención en los saltos para lograr la homogeneidad en cada nota, manteniendo el matiz en piano resaltando las notas de la melodía principal que dirige armónicamente. En los grupos de notas que aparecen en medio de esas secciones se puede tomar como de paso de forma ligera, cuidando que cada nota se escuche. En el compás 20, 21, 24 y 25 el flautista debe buscar la mejor exposición de sonido haciendo uso del apoyo, el aire y

dirección que el regulador indica. Es importante recalcar que en el compás 24 encontramos una diferencia en comparación al compás 20. Al abrirse el regulador en medio del compás encontramos un P súbito. Manteniendo la misma tensión de la frase debemos lograr ese La en piano afinado, dando dirección hacia el final del tema en el compás 27, para empezar la primer Cadencia.

La primer Cadencia aparece en el compás 28. El flautista debe resolver primero los grupos de notas y buscar homogeneidad en el sonido, apoyándose de los reguladores que aparecen. En la sección más aguda de la Cadencia, que está justo a la mitad (Sib7), el flautista debe buscar un sonido amplio y que proyecte.

Para esto debe buscar una buena respiración y mantener la dirección de la columna de aire lo más estable posible para no perder la afinación. En las notas con calderón del segundo sistema se debe evitar descargar la tensión de la frase, ya que no resuelve, más bien son conductores sorpresivos que alargan la resolución de la frase.

Al llegar a la última parte de la cadencia en el penúltimo calderón, empezamos en un Mi7 doble Piano que, en una escala descendente y con un regulador abriendo a mezzo F, conduce al último calderón de la Cadencia. Es importante enfatizar estos cambios de matices para poder conectar a la siguiente parte.

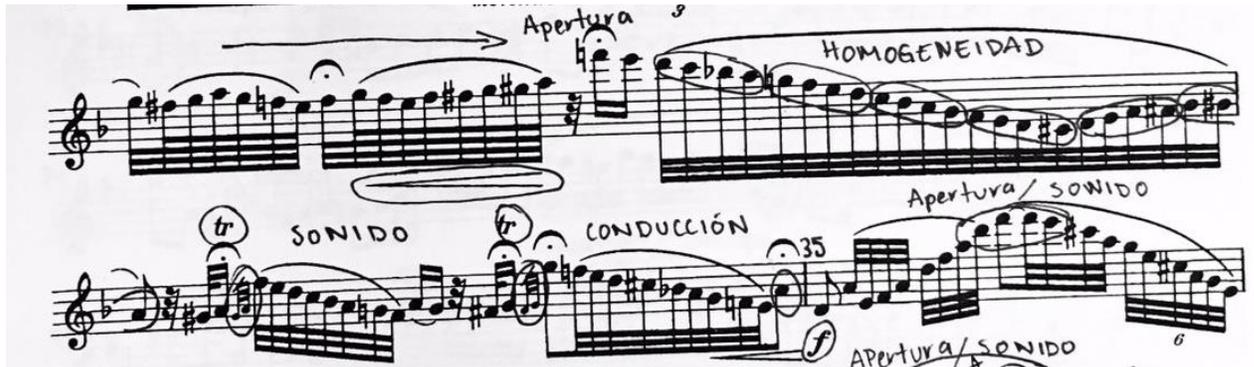
Después del último calderón tenemos un pequeño puente de conexión con un regulador disminuyendo a P con rall. No debemos hacer pausa entre una y otra ya que esta idea está unida a la re exposición del tema principal, dando inicio al Periodo 3.

En el compás 29 encontramos la re exposición del tema principal. Esta sección se resuelve de la misma manera como cuando se expone la primera vez. Sin embargo, los últimos cuatro grupos de notas son diferentes y conducen a una extensión y Coda. En toda esta sección se debe buscar un sonido homogéneo con buena conducción, evitando acentuar cada grupo.

The image shows a handwritten musical score for flute, consisting of four staves. The first staff begins with the instruction "Relaja poco a poco" and a dynamic marking of *pp*. It features a melodic line with a "rall." marking and a measure labeled "C 29". The second staff starts at measure 30 and includes annotations for "DIRECCIÓN" and "SONIDO". The third staff starts at measure 31 and includes "HOMOGENEO", "Resuelve", and "morendo". The fourth staff includes "Apertura" and "HOMOGENEIDAD". The score is heavily annotated with slurs, accents, and performance directions.

En esta extensión de la Re exposición del tema principal, en el periodo 3, el compositor expuso pasajes de gran virtuosismo para el flautista. Por esta razón se debe trabajar de manera meticulosa el movimiento de las notas y posiciones, así como la conducción de las frases y sus llegadas. Se puede trabajar subdividiendo y buscando notas ancla para tener estabilidad. Es importante trabajar los trinos, así como

los mordentes y las notas de adorno, para lograr resaltar el virtuosismo de los dedos y a la vez una buena conducción de sonido.



En el compás 35 retomamos el tiempo, cuidando la estabilidad. Empezamos en un matiz F procurando mantenerlo en todos los cambios de registro que aparecen. Para lograr el matiz F sin saturar y afinado es recomendable tener un buen apoyo, trabajar la flexibilidad y tener una buena apertura de la mandíbula para tener una mejor proyección.



En el compás 36,37 y 38 el flautista debe cuidar que los mordentes caigan en tiempo y que los grupos

queden acomodados adecuadamente en la disposición de los dedos junto con las llegadas de frase. El compás 39 debe retomar el tiempo inicial buscando la estabilidad hasta el compás 40, donde se puede manipular el tiempo en dirección a compás 41.

A handwritten musical score on four staves, annotated with performance instructions. The first staff (measures 35-36) features a trill (tr) and is marked with 'SONIDO' and 'CONDUCCIÓN'. The second staff (measures 36-37) includes 'Apertura/SONIDO', 'ligero', and 'espr'. The third staff (measures 38-39) has 'ligero', 'Rall.', and 'Estabilidad en tiempo'. The fourth staff (measures 40-41) is marked with 'SONIDO' and 'CONDUCCIÓN'. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*. Articulation includes slurs, trills, and accents.

En 41 nos encontramos la entrada de los armónicos, los cuales se deben estudiar en primera instancia por separado. Es importante cuidar la afinación, así como el movimiento de la columna de aire para lograr un sonido delicado y ligero. Ya que los armónicos estén estables en sonido y ritmo, se puede manipular el tiempo para conducir a la resolución de compás 43 con la nota real.

A handwritten musical score on one staff, starting at measure 41. It features a series of notes with circles above them, labeled 'Harmonique APERTURA'. The score is annotated with 'CONDUCCIÓN' and arrows indicating phrasing. Dynamics include *pp* and *morendo*. The page number '15' is in the top right corner.

En esta Segunda Sección empezamos el Periodo 1 con la introducción del piano. Anacrusa al compás 54 está la exposición temática B, en donde el motivo principal de la flauta se expone hasta compás 55. El motivo se repite tres veces con la misma rítmica, pero cambiando el registro de las notas, por lo que los matices juegan un papel muy importante en la conducción de las frases. Es importante trabajar las notas de adorno en el compás 56, 58, 60 y 61 para poder sonar cada nota y no se escuche mezclado. En compás 61 y 62 encontramos un pequeño puente para llegar a la otra idea dentro del tema C, donde retomamos el tiempo. Es importante hacer de manera adecuada las articulaciones que se indican en toda esta sección, para así lograr el carácter ligero y direccionando las frases con los matices y reguladores.

The image shows a handwritten musical score for flute, consisting of three staves of music. The score is annotated with various performance instructions and markings:

- Staff 1 (Measures 54-55):** Starts with a 9-measure rest, then a 7-measure rest, followed by a melodic line. Annotations include "Andantino Moderato", "E Poco meno", "Adorno DIRECCIÓN", and dynamic markings *p* and *mf*.
- Staff 2 (Measures 56-60):** Continues the melodic line. Annotations include "Adorno DIRECCIÓN", "SONIDO", "f espr.", and "Adorno".
- Staff 3 (Measures 61-62):** Features a bridge section. Annotations include "Adorno", "Adorno Rall.", "A tempo", "Exagerar articulación", "SONIDO", and dynamic markings *f*, *p*, and *mf*.

En el A Tempo del compás 63 el flautista debe cuidar de exagerar las articulaciones, en este caso los staccatos y los tenutos ligados. Debe buscar un sonido ligero que concuerde con el carácter de la idea inicial. En compás 66, 67, 68 y 69 las notas de adorno se deben trabajar para que queden claras y en tiempo. A partir del compás 67 aparece un doble piano, sin modificar la velocidad ni el carácter, debemos

cuidar que el sonido no decaiga y la afinación se mantenga estable. Para lograr eso debemos tener bien puesto el apoyo, mantener estable la velocidad de aire y buscar la dirección de las frases no por compás, mas bien hasta el compás 70 en la resolución del rall.

The image shows a handwritten musical score for three staves, likely for a woodwind instrument. The score is annotated with various performance instructions in Spanish. The first staff starts at measure 61 and includes markings for 'f', 'p', 'Adorno', 'Rall.', 'A tempo', 'mf', 'Espr.', 'Exagerar articulación', and 'SONIDO'. The second staff starts at measure 66 and includes 'f', 'pp', 'Afinación', 'CONDUCCIÓN', and 'Rall.'. The third staff starts at measure 70 and includes 'Resuelve', 'A tempo', 'Rall.', 'F', 'Poco più allegro', 'tr', and 'DIRECCIÓN'. The annotations are written in black ink and include circles, arrows, and lines pointing to specific notes or phrases in the music.

Para el Periodo dos, el Poco piú Allegro, recomiendo estudiar primero sin las notas de adorno. Es importante trabajar toda esta sección con metrónomo para lograr estabilidad y buena conducción de frase. Tanto los trinos como las notas de adorno se pueden trabajar por aparte, luego integrándolos en el grupo de notas en el que están y ya después tocando las frases completas con metrónomo. En el último tiempo del compás 73, 75 y en el penúltimo del 77 encontramos saltos de más de dos octavas, por lo que hay que poner mucha atención. Es importante trabajar la flexibilidad con estas notas para lograr que tanto el Do 4 como el Mi7 (en caso del compás 72), el Fa4 como el Fa7 (en compás 74) y el Si3 como el Mi7 se escuchen, cada una en su propio registro con un buen sonido a pesar de la velocidad.



En compás 78 se busca tocar un F son buena proyección y dirección, ya que inmediatamente aparece un Calderón en el silencio y después un P súbito, cambiando completamente el carácter. Esta última frase debe conducir y direccionar hasta el final, sin que el Calderón ni el Rall afecten haciendo cortar la frase.



En compás 80 se debe retomar la energía del tempo principal, haciendo un matiz P y ligero. En compás 81, dando más velocidad de aire, hacemos un crescendo, bajando la mandíbula para así lograr hacer un F con buen sonido. Se debe exagerar las articulaciones que vienen indicadas y siempre pensando en llevar

el tiempo hacia adelante. En 84 podemos encontrar un buen tiempo de descanso de tensión para el flautista. Es importante mantener bien estable el apoyo y la velocidad de aire para los saltos que vienen. La afinación debe punto de atención en esta parte, así como la estabilidad del tiempo, ya que es común pesar el tiempo cuando se toca un matiz P.

The image shows a handwritten musical score for flute, spanning measures 80 to 85. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score is annotated with various performance instructions:

- Measure 80: Starts with a treble clef and a G-clef. The tempo is marked "A tempo ligero / SONIDO". Dynamics include *p* and *f*. There are slurs and accents over the notes.
- Measure 83: Features a trill (tr) and dynamics *p* and *pp*. The tempo is marked "ligero".
- Measure 85: Includes a trill (tr) and dynamics *p*. The tempo is marked "Rall." followed by a dashed line and "A tempo".

The score is written on three staves, with measure numbers 80, 83, and 85 clearly marked at the beginning of each line.

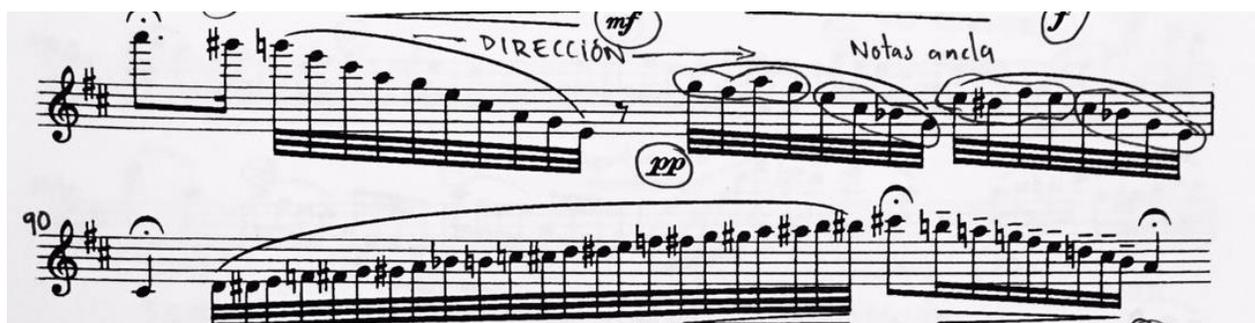
Cadenza

En la Cadenza de compás 89 encontramos diferentes tipos de escalas, tanto ascendente como descendente. Es importante trabajar cada una de las escalas haciendo sonar todas las notas con metrónomo, así también es importante hacer sonar de manera homogénea cada registro. También se puede trabajar con subdivisión y elegir notas ancla para asegurar pasar por todas las notas. Para conducir cada frase nos podemos apoyar en los matices. Primera frase conduce hasta el cuarto calderón, en las últimas notas a esa llegada podemos

aplicar la apertura de mandíbula, apoyando y manteniendo estable la columna de aire.



La segunda frase empieza en el 4º calderón y termina hasta compás 90. La conducción de las frases es llevada a través de los reguladores y de los calderones, hay que cuidar de no hacer frases demasiadas pequeñas, por grupos, más bien direccionándolos hacia la resolución.



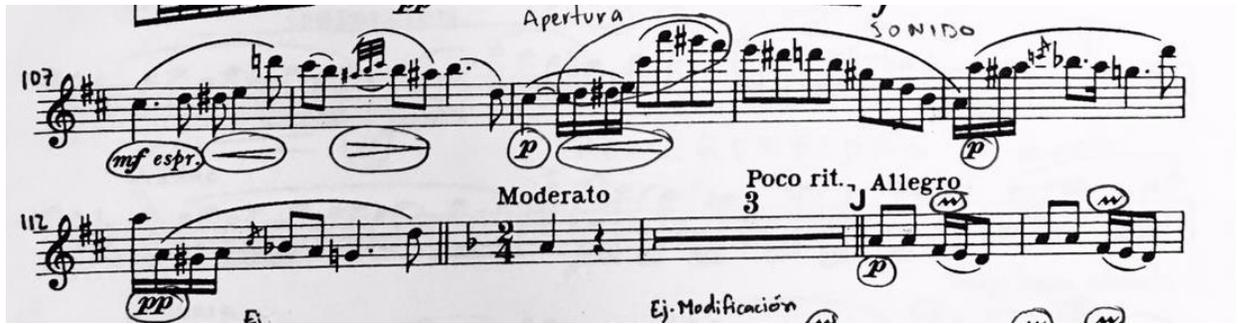
En la anacrusa a compás 91, el rall debe ser bien direccionado, con tensión suficiente para resolver a tempo, pero en doble p. Entrando a la exposición del tema, en el A Tempo, se debe retomar el carácter del desarrollo del compás 72. De la misma manera, comenzando a trabajar las notas de adorno, trinos y mordentes de manera individual. Así también los saltos en compás 92, 94 y 96. Durante toda la sección de compás 91 a compás 98 la dirección va aumentando tanto es registro como en matices. Empezamos en el

91 con un doble piano, crecemos en compás 95 y llegamos a un F y Sf en compás 97. En esta sección es importante prestar atención a la afinación en los saltos de octava, y buscar la homogeneidad en el sonido de cada registro. En compás 96 y 97 podemos apoyarnos en la abertura de la mandíbula, para no hacer un F saturado, más bien lograr una proyección a través de dicha apertura. En compás 98 se debe mantener tanto matiz F como la atención en la nota Si 6. El calderón en el silencio siguiente nos puede servir como un momento de descanso de tensión y cambiar el carácter para la anacrusa del compás 99, en donde aparece un doble piano súbito para el termino de esta sección.

The image shows a handwritten musical score for a single melodic line in treble clef, key of D major. The score spans measures 91 to 107. It includes performance instructions such as 'DIRECCIÓN' with an arrow pointing right, 'Rall.' in a circle, 'Tempo I' with a '1' above it, 'CARÁCTER', 'pp' in a circle, 'tr' in a circle, 'SONIDO' in a circle, 'Cresc' in a circle, 'DESCANSO' in a circle, 'Apertura' in a circle, and 'f' in a circle. The notation features various rhythmic values, slurs, and trills.

Del compás 107 al compás 113 hay un puente de modulación en la cual debemos cambiar de carácter. Es importante ser bastante estable en esta sección, por lo que recomiendo estudiarlo con metrónomo.

Pasamos una tonalidad de mayor a una menor, haciendo un cambio drástico de matiz y regulador.



En el desarrollo temático A del Periodo 1, compás 117 hasta el compás 156 encontramos una sección bastante rítmica, que recomiendo trabajar con metrónomo. Es importante trabajar los mordentes y los grupos de estos por aparte para luego incorporarlos aun con metrónomo. Los matices en toda esta sección aparecen muy pocas veces y se mantiene en piano, doble piano y regresa al piano. Sin embargo la dirección de las frases, por la altura de las notas y la tensión armónica, nos guía a modificar estos matices, siempre regresando al matiz inicial.



En el compás 141 debemos cuidar de no modificar la rítmica por hacer los acentos, tampoco correr el tiempo ya que el tipo de patrón tiende a llevarnos hacia delante. Es importante fijarnos en el paso de las notas, tanto en posiciones como en sonido.

En el Piú Lento, compás 157, tenemos un cambio de tiempo drástico. Debe ser bien claro el cambio de carácter, así como la diferencia de matices. Es importante mantener un buen matiz en piano y doble piano

con buen sonido y conducción de frase. El compás 161 y 162 el flautista debe buscar la homogeneidad en el sonido de esos saltos, apoyando bien para que la columna de aire no caiga, ya que estamos en un matiz piano y nos dirigimos a un doble piano en registro agudo.

Handwritten musical score for flute, measures 155-163. The score includes performance instructions such as "No modificar Tempo antes", "Più lento", "Cambio Drástico", "Molto Rall.", "Apertura de Mandíbula", "Allegro Flexibilidad y Sonido", and dynamic markings like "p", "pp", and "mf". It also features technical notes like "Notas clavadas", "CAMINA", and "CON SONIDO".

En compás 165 encontramos un cambio de carácter, así como de tiempo. La nota estable en esos grupos es La, mientras que las otras notas se modifican con pequeños saltos, es importante mantener estabilidad en el sonido así como en la afinación. Para hacer los acentos indicados en el primer tiempo del compás 167 y en el compás 170 se debe buscar hacer un acento con aire, no con articulación, cuidando de no hacer el tiempo para atrás.

Handwritten musical score for flute, measures 163-168. The score includes performance instructions such as "Allegro Flexibilidad y Sonido", "CONDUCCIÓN", "HOMOGENEIDAD", and "SONIDO". It also features dynamic markings like "pp", "mf", and "ff".

En el compás 175 y 176 aparecen saltos de octava en un matiz f. Aquí la flexibilidad y el apoyo juegan un papel muy importante para mantener una buena afinación. En compás 177 al 181 va incrementando la tensión armónica, por lo tanto también en carácter. Debe haber sonido con proyección y dirección en cada escala, para esto nos apoyamos de la apertura de la mandíbula y columna de aire.



Entre el compás 181 y 182 encontramos un cambio súbito de matiz, de f a un doble p. Un punto importante es la afinación y el tempo, en el primer aspecto es cuidar que no se baje y en el segundo que el tiempo no se vea afectado por el matiz, al contrario, se busca ir hacia adelante. A partir del compás 182 tenemos corcheas con tresillos, recomiendo trabajar las notas de los tresillos de manera individual y con metrónomo. De la misma manera trabajar las notas con tenuto para tener clara la dirección de la frase que forman estas notas. Para lograr esto también

podemos apoyarnos en nuestro aire, pensar como una misma columna de aire del compás 182 hasta el término de frase en 187.

En la frase del 189 aparece en matiz *f* con calderón notas muy agudas. El flautista debe apoyarse en una buena respiración y estabilidad en su apoyo de diafragma, así como en la apertura de la mandíbula y relajación de los labios.

En moderato, compás 192, tenemos un p con notas rápidas. Sin embargo debemos enfocarnos en resaltar la melodía principal, manteniendo un acompañamiento ligero pero sonoro, direccionando cada frase. En compás 194 se mantiene el mismo patrón, sin embargo la rítmica cambia haciendo una figura más pequeña.

The image shows a handwritten musical score for three staves, measures 188 to 195. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in Spanish provide performance directions:

- Measure 188: **SONIDO** (circled), **ff** (circled), *Apertura / Apoyo*
- Measure 192: **Moderato**, **Resaltar Melodía** (with arrow), **pp** (circled), *Acompaña*
- Measure 193: **Resaltar** (with arrow), *Acompaña*
- Measure 194: **Resalta** (with arrow), *Acompaña Cambia Rítmica*
- Measure 195: **SONIDO** (circled), **f** (circled), *CONDUCE* (with arrow), *cresc.*

A partir del compás 195 empieza una frase muy grande de conducción para la Coda Final. Cada pequeño motivo aumenta en tensión armónica, sin concluir. Por esta razón es importante generar tensión y no soltarla, al contrario, ir aumentando. Buscando sonido, proyección y ligereza en los grupos de notas rápidas.

Para la Coda Final el flautista debe apoyarse en todas las herramientas técnicas para lograr un tiempo estable, un sonido que proyecte y afinación en cada nota pese a los cambios de matices, los cuales tienen que ser notorios. En compas 203 y 204 hay saltos de octava, podemos apoyarnos abriendo mandíbula para la afinación y la homogeneidad del sonido. Ya que se repiten las mismas notas y la misma rítmica es importante hacer una diferencia de matiz en la segunda vez que se toca.

A partir del 207 se debe cuidar la estabilidad del tiempo para no perder en la conducción por los acentos aparecen. En la escala del 211 y 212 se debe tocar con ligereza aprovechando las notas cromáticas para hacer un regulador aún más notorio.

Handwritten musical score for measures 207-212. The score is written on two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 207 starts with a circled 'f' and a circled 'tr' (trill) over a note. A handwritten note 'Acento por aire' is written above the staff. A large arrow labeled 'CONDUCCIÓN' spans across measures 207 and 210. A circled 'cresc.' is written at the end of measure 210. Measure 211 features a circled 'f' and a circled 'tr' over a note. A handwritten note 'Velocidad de Aire' is written above the staff. Measure 212 features a circled 'f' and a circled 'tr' over a note. A large arrow labeled 'SONIDO' spans across measures 211 and 212. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Con los trinos y notas del compás 213 al 219 debemos cuidar la afinación por medio por la apertura de mandíbula y respiración adecuada, evitando la tensión tanto en los labios como en la mandíbula. Es importante recordar que durante toda la Coda cada frase debe aumentar la intensidad para así terminar con una buena conducción, sonido y proyección en la llegada de la nota La7, resolviendo satisfactoriamente en la nota Re4.

Handwritten musical score for measures 210-219. The score is written on two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 210 features a circled 'f' and a circled 'tr' over a note. A handwritten note 'Velocidad de Aire' is written above the staff. A large arrow labeled 'SONIDO' spans across measures 210 and 212. Measure 211 features a circled 'f' and a circled 'tr' over a note. Measure 212 features a circled 'f' and a circled 'tr' over a note. A large arrow labeled 'SONIDO' spans across measures 212 and 214. Measure 213 features a circled 'ff' and a circled 'tr' over a note. A handwritten note 'Apertura/Apoyo' is written below the staff. Measure 214 features a circled 'ff' and a circled 'tr' over a note. A large arrow labeled 'SONIDO' spans across measures 214 and 216. Measure 215 features a circled 'ff' and a circled 'tr' over a note. Measure 216 features a circled 'ff' and a circled 'tr' over a note. A large arrow labeled 'SONIDO' spans across measures 216 and 218. Measure 217 features a circled 'ff' and a circled 'tr' over a note. Measure 218 features a circled 'ff' and a circled 'tr' over a note. A large arrow labeled 'SONIDO' spans across measures 218 and 219. Measure 219 features a circled 'ff' and a circled 'tr' over a note. A handwritten note 'Mantener hasta el Final' is written above the staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

REFERENCIAS

https://ebuah.uah.es/xmlui/bitstream/handle/10017/35946/que_cook_QB_1999.pdf?sequence=1&isAllowed=y

https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902012000200006

<https://www.ecured.cu/Flauta>

<https://instrumentosmusicales10.net/flauta-travesera>

<https://promocionmusical.es/instrumentosmusicales/flautatravesera>

<https://www.mundoclasico.com/articulo/9742/CécileChaminae-Un-viaje-musical-a-la-Francia-de-la-Belle-Époque>

<https://www.uv.es/ivorra/Historia/Indice.htm>

<https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/france>

<https://www.france24.com/es/20191111-africa-perdio-mucho-gran-guerra>

<https://www.lonelyplanet.es/europa/francia/historia>

<https://sebuscancompositores.wordpress.com/2018/02/14/cecile-chaminade-1857-1944/> "Collier's New Photographic History of the World's War" (1919), Pag. 86

<https://www.mundoclasico.com/articulo/9742/Cécile-Chaminade-Un-viaje-musical-a-la-Francia-de-la-Belle-Époque>

<https://eldiariofeminista.info/2020/04/04/cecile-louise-stephanie-chaminade-brillante-compositora-y-pianista/>

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/chaminade.htm>

<https://sebuscancompositores.wordpress.com/2018/02/14/cecile-chaminade-1857-1944/>

<https://es-academic.com/dic.nsf/eswiki/501438>

<https://datos.bne.es/persona/XX1132676.html>

https://es.wikipedia.org/wiki/Franz_Doppler

https://www.naxos.com/person/Franz_Doppler_22589/22589.htm