

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Recomendaciones técnicas e interpretativas para la ejecución del Concierto para Piccolo y Orquesta Op. 50 de Lowell Liebermann

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Artes Musicales

Autora:

María Agustina Arévalo Méndez

Directora:

Sandra Patricia Fernández Vizcaíno

ORCID: 0009-0007-9230-7702

Cuenca, Ecuador

2023-02-27

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo la elaboración de una propuesta interpretativa con recomendaciones técnicas e interpretativas aplicadas a la obra titulada *Concierto para Piccolo y Orquesta, Op.50* del compositor americano Lowell Liebermann. La autora realiza un acercamiento a la obra a través del contexto histórico y el estilo musical del compositor. Se presenta un análisis formal, siguiendo los parámetros del Análisis de Formas Simples propuesto por Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal. Se realiza también una exploración profunda de los diversos métodos de técnica instrumental disponibles tanto para la flauta traversa como para el piccolo. Finalmente, se presenta la propuesta interpretativa en la cual se incluyen ejercicios de técnica desarrollados por destacados especialistas del área, enfocados a las dificultades presentes en pasajes puntuales del concierto.

Palabras clave: propuesta interpretativa, análisis, flauta traversa, piccolo, concierto

Abstract

The objective of the present work is the production of a performance proposal with technical recommendations and interpretation resources for the Concerto for Piccolo and Orchestra Op. 50 by american composer Lowell Liebermann. The author first approaches the work by its historical context and the composer's musical style. She presents a formal analysis of the piece, following the parameters of the Análisis de Formas Simples proposed by authors Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal. A deep exploration of a variety of technical methods for both flute and piccolo is also included. Finally, the author presents her performance proposal, which includes technical exercises developed by experts in the field, with a focus on the challenges found in specific passages of the concerto.

Keywords: performance proposal, analysis, flute, piccolo, concerto

Índice

Resumen	2
Abstract	3
Introducción	11
Capítulo 1: Recursos Técnicos e Interpretativos para la ejecución de la flauta traversa y piccolo	12
1.1 Técnica para flauta	12
1.1.1 Sonido.....	12
1.1.2 Afinación	13
1.1.3 Embocadura	13
1.1.4 Articulación.....	14
1.2 Técnica para piccolo.....	16
1.2.1 Sonido y Afinación para diferentes registros.....	16
1.2.2 El sonido según Nicola Mazzanti	17
1.2.3 Articulación.....	18
1.2.4 Dinámica.....	19
1.3 Métodos de flauta que pueden ser aplicados a piccolo	21
Capítulo 2: Contexto histórico de la obra	23
2.1 Datos biográficos del compositor Lowell Liebermann	23
2.2 La Obra Musical de Lowell Liebermann.....	23
2.3 Concierto para Piccolo y Orquesta Op. 50	25
Capítulo 3: Análisis y propuesta Interpretativa del Concierto para Piccolo y Orquesta de Lowell Liebermann	26
3.1 Protocolo de análisis formal.....	26
3.2 Estructura de la obra	26
3.2.1 Primer movimiento.....	27

UCUENCA

5

3.2.2 Segundo movimiento.....	31
3.2.3 Tercer movimiento.....	33
3.3 Propuesta interpretativa y recomendaciones técnicas.....	36
3.3.1 Primer movimiento.....	36
3.3.2 Segundo movimiento.....	39
3.3.3 Tercer movimiento.....	44
Conclusiones.....	48
Referencias.....	49
Anexos.....	52

Índice de figuras

Figura 1. <i>Embocadura para la ejecución de la flauta</i>	14
Figura 2. <i>Ejercicio propuesto por Marcel Moyse para la sonoridad en la flauta</i>	21
Figura 3. <i>Cuadro resumen del Análisis de las Formas Simples de Lorenzo de Reizábal</i>	26
Figura 4. <i>Tonalidad y tema principal del movimiento I</i>	28
Figura 5. <i>Escalas modales presentes en el movimiento I</i>	29
Figura 6. <i>Similitudes y diferencias en la reexposición del tema principal del movimiento I</i>	30
Figura 7. <i>Serie dodecafónica en la parte de piano del movimiento II</i>	31
Figura 8. <i>Notas de la serie dodecafónica en forma prima del movimiento II</i>	31
Figura 9. <i>Motivo semicorcheas</i>	34
Figura 10. <i>Figura semicorcheas</i>	34
Figura 11. <i>Primera parte de la coda. Motivo de la sección C</i>	35
Figura 12. <i>Segunda parte de la coda. Motivo principal del movimiento</i>	35
Figura 13. <i>Propuesta interpretativa. Movimiento I. Respiraciones, fraseo y afinación</i>	36
Figura 14. <i>Propuesta interpretativa. Movimiento I. Digitaciones alternas para mejorar afinación</i>	37
Figura 15. <i>Propuesta interpretativa. Movimiento I. Trabajo de intervalos con diferentes articulaciones</i>	37
Figura 16. <i>Propuesta interpretativa. Movimiento I. Escalas modales y motivo de tresillos</i>	38
Figura 17. <i>Propuesta interpretativa. Movimiento II. Digitaciones alternas para mejorar sonoridad</i>	39
Figura 18. <i>Propuesta interpretativa. Movimiento II. Melodía cantabile en registro grave del piccolo</i>	39
Figura 19. <i>Propuesta interpretativa. Movimiento II. Nueva figuración en compás compuesto</i> ...41	
Figura 20. <i>Propuesta interpretativa. Movimiento II. Motivo de síncopas en compás de 12/8 en el piano y en el piccolo</i>	41
Figura 21. <i>Propuesta Interpretativa. Movimiento II. Puntos de apoyo y recomendaciones para fraseo de cadencia</i>	41
Figura 22. <i>Propuesta interpretativa. Movimiento II. Motivo rítmico de quintillo de semicorcheas en staccato</i>	42
Figura 23. <i>Propuesta interpretativa. Movimiento II. Ejercicios de flexibilidad y staccato para el registro medio del piccolo</i>	43

Figura 24. <i>Propuesta Interpretativa. Movimiento II. Escala cromática en intervalos descendentes de terceras disminuidas</i>	43
Figura 25. <i>Ejercicios de intervalos de segunda mayor ascendentes y descendentes a partir de la escala cromática</i>	44
Figura 26. <i>Estrategia de utilización de metrónomo en contratiempo</i>	44
Figura 27. <i>Propuesta interpretativa. Movimiento III. Alternativa de ligadura para estudio de pasaje escalar en compases 32-34</i>	45
Figura 28. <i>Propuesta interpretativa. Movimiento III. Alternativa de ligadura para estudio de pasaje escalar en compases 203-205</i>	45
Figura 29. <i>Propuesta interpretativa. Movimiento III. Respiraciones y matices en sección lírica</i>	46
Figura 30. <i>Propuesta Interpretativa. Movimiento III. Silencios adicionales para trabajo de pasaje de semicorcheas con alteraciones de paso</i>	47
Figura 31. <i>Propuesta interpretativa. Movimiento III. Trabajo de adornos de tres o más notas</i> ..	47

Índice de tablas

Tabla 1. <i>Estructura I movimiento</i>	27
Tabla 2. <i>Estructura II movimiento</i>	32
Tabla 3. <i>Estructura III movimiento</i>	33

Dedicatoria

A mis dos pilares para la vida, las que siempre me han apoyado en todas las decisiones que he tomado para este camino, que me dieron fuerzas cuando sentía que todo se venía encima, que me inculcaron los mejores valores para llegar a ser la persona que soy y seguir mejorando cada día, dedico el presente trabajo a mi madre y mi abuela.

Agradecimiento

Sus esfuerzos son impresionantes y su amor es para mí lo más valioso. Resulta importante reconocer que sin el apoyo incondicional de mis padres y de mi familia, no podría haber logrado todo esto, a ellos mi más sincero agradecimiento.

A mi querida tutora y maestra Sandra Fernández, por su paciencia, dedicación, inmenso conocimiento, consejos invaluable y sobre todo el apoyo incondicional, ha sido un sostén invaluable para todos estos años de estudio.

¿Qué sería de la vida de un universitario sin conocer nuevas personas? Por ello agradezco a todos mis compañeros que se convirtieron en amigos y cómplices en esta etapa y para la vida, gracias por todas las historias vividas.

Por último, quiero expresar mi agradecimiento a todos mis maestros, los cuales me brindaron mucho conocimiento y a la Universidad de Cuenca, que me abrió las puertas y ayudó a obtener nuevas oportunidades en esta carrera.

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo la elaboración de una propuesta interpretativa con recomendaciones técnicas y expresivas aplicadas a la obra titulada *Concierto para Piccolo y Orquesta, Op.50* del compositor americano Lowell Liebermann. Para lograr este cometido, se realizó un acercamiento a la obra a través del análisis formal, el contexto histórico y el estilo musical del compositor; fue necesario también realizar una exploración profunda de los diversos métodos de técnica instrumental disponibles tanto para la flauta traversa como para el piccolo; y, finalmente, se identificaron ejercicios de técnica propuestos por destacados especialistas del área, enfocados a las dificultades presentes en pasajes puntuales del concierto.

En el capítulo 1 se abordan los principales métodos de técnica, tanto para flauta traversa como para piccolo, con el fin de identificar los diferentes recursos técnicos e interpretativos de los instrumentos y enfocar la propuesta interpretativa al trabajo de los recursos que se requieren para la ejecución del concierto de Liebermann. Se contemplan también algunos métodos de flauta que la autora considera aptos para ser adaptados y ejecutados en el piccolo.

El capítulo 2 comprende el contexto histórico de la obra, desde los datos biográficos del compositor hasta los detalles del estreno del concierto. Se explora también el amplio catálogo de obras y el estilo compositivo de Liebermann, con el fin de informar las decisiones musicales sugeridas en la propuesta interpretativa.

El último capítulo del presente proyecto está enfocado en el análisis y propuesta interpretativa para la ejecución del *Concierto para Piccolo y Orquesta, Op. 50* de Liebermann. El análisis formal se realiza siguiendo el protocolo de Análisis de Formas Simples propuesto por Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal en *Análisis musical: Claves para entender e interpretar la música* (2004). La propuesta interpretativa se realiza partiendo de las secciones expuestas en el análisis formal e incluye recomendaciones para la ejecución de pasajes puntuales de los tres movimientos del concierto. Se proponen también una serie de ejercicios tomados de los métodos mencionados en el capítulo 1, los cuales contribuyen al desarrollo de las destrezas requeridas por los instrumentistas interesados en abordar el estudio del concierto.

Capítulo 1

Recursos Técnicos e Interpretativos para la ejecución de la flauta travesa y piccolo

La elaboración de una propuesta interpretativa con recomendaciones técnicas y expresivas aplicadas al *Concierto para Piccolo y Orquesta* de Liebermann requiere una investigación a profundidad de métodos de autores especializados tanto en la flauta travesa como en el piccolo, identificando ejercicios de técnica relevantes para las dificultades de la obra. A continuación, se abordan los principales métodos de técnica para flauta travesa y piccolo, así como algunos métodos de flauta que el autor considera aptos para ser adaptados y ejecutados en el piccolo.

1.1 Técnica para flauta

1.1.1 Sonido

Cuando se habla de sonido, se usa esta palabra como un nombre colectivo aplicable a un número de cualidades deseables, las cuales contribuyen significativamente a la calidad del sonido: Color, tamaño, proyección, intensidad, vibrato y pureza. Si el sonido presenta un porcentaje adecuado de alguno o de todos estos ingredientes, entonces el sonido se considera óptimo o “bonito”. (Wye, 1987).

Nancy Toff en su libro *The flute book* concluye que el sonido debe ser completo y redondo, no delgado y tenue, además debe proyectarse de manera clara, estar enfocado y centrado, no borroso o entrecortado y finalmente debe tener resonancia y proyección. Para esto debe haber continuidad de sonido entre los registros (Toff, 2012).

Trevor Wye en su método *Teoría y Práctica de la Flauta* (1987) menciona también que los ingredientes del sonido son los armónicos, dando color y carácter a las notas fundamentales del instrumento. Debido a esto, se dice que la flauta es capaz de producir una gran variedad de sonidos, más que cualquier instrumento de la orquesta. En palabras de Wye (1987), “la pintura musical es más interesante cuando en la paleta hay muchos colores.” (p.24)

Tocar una nota con un buen sonido no es difícil, pero requiere la combinación exacta de velocidad y dirección del aire, y de la posición del labio en relación con el orificio de la embocadura. Al pasar a otra nota, se deben realizar ajustes en el flujo de aire y en el movimiento de los labios para que al producir la segunda nota se obtenga un sonido igualmente bueno (Wye, 1987).

1.1.2 Afinación

La afinación es una parte integral de la producción del sonido. Un flautista con un sonido o tono débil y desenfocado normalmente estará desafinado; a la inversa, un flautista con un sonido centrado también se percibirá con una afinación correcta. La razón es que el sonido y la afinación son productos de los mismos mecanismos fisiológicos. Sin embargo, la buena afinación no es automática, ni los estándares de sonido son absolutos (Toff, 2012).

En el caso de ensambles, mientras el instrumentista ejecuta la flauta, constantemente debe hacer pequeños ajustes para adaptarse a la afinación de los demás instrumentos. Los estándares internacionales de afinación en la actualidad están establecidos en A-440, y aunque algunas orquestas, como la Sinfónica de Boston, tradicionalmente han elegido un tono más cercano al A-442 debido al sonido más brillante que crea el tono más alto, la mayoría de los flautistas pueden compensar fácilmente este ligero tono, cambios y desviaciones (p,100).

Además de ajustar la afinación en relación a otros instrumentos, los flautistas deben lidiar con diversas influencias climáticas en sus instrumentos, como la humedad y la temperatura del aire, los cuales pueden causar fluctuaciones tanto en la afinación como en la velocidad del aire y en la calidad de interpretación, especialmente en instrumentos de madera (p.100).

1.1.3 Embocadura

La posición de la boca en el flautista tiene una gran influencia en la calidad del sonido que se produce. En este sentido, se puede comparar la producción del sonido en la flauta con la producción del sonido en la tráquea del ser humano: Mientras más expandida esté la abertura de la tráquea, más bajo es el tono; y si, por el contrario, la abertura de la tráquea se contrae, se produce un tono alto. De similar manera, al producir sonidos en la flauta con una apertura contraída, la cual permite un flujo de aire más rápido, el tono es más alto y viceversa (Quantz, 1752).

Celso Woltzenlogel en su *Método ilustrado para flauta (1995)* nos recomienda que para formar una buena posición de la embocadura se debe colocar el bisel de la flauta bajo el labio inferior, la cabeza de la flauta apoyada en el hoyo de la barbilla, tratando de sentir el borde inferior del orificio en el inicio de la parte roja del labio. Es importante no apretar mucho la flauta contra el labio porque se corre el riesgo de obstruir el sonido (Woltzenlogel, 1995, p.41).

Figura 1

Embocadura para la ejecución de la flauta



Nota. Tomado del *Método Ilustrado de Flauta* (Woltzenlogel, 1995, p.41).

El instrumentista necesita colocarse frente a un espejo, para observar detenidamente que en la unión de los labios se forma un pequeño orificio. El agujero del bisel debe colocarse exactamente debajo del orificio de los labios; acto seguido, se debe inspirar profundamente y soplar para lograr la emisión del sonido. Siempre habrá una parte del aire que ingresa al tubo y otra que se dispersa. Debido a ello, se dice que la pureza del sonido dependerá de la cantidad de aire que se emane y su dirección (p.42).

La embocadura o formación del labio se considera el determinante más importante del tono de la flauta, debido a que influye en los cuatro factores de producción del tono: velocidad o presión del chorro de aire, tamaño de la corriente de aire, distancia desde la apertura del labio hasta borde de la flauta y ángulo del chorro de aire. El *Método Completo para Flauta* (1923) de Paul Taffanel y Philipp Gaubert sugiere que, como regla general, los labios deben cubrir alrededor de una cuarta parte del orificio del bisel de la flauta. La cantidad de cobertura variará en el curso de la interpretación real, de acuerdo con el registro, la calidad del tono deseada, la corrección de entonación y el grosor de los labios del intérprete individual (Toff, 2012).

1.1.4 Articulación

Según Nancy Toff, la articulación es “el arte o proceso de hablar,” (p.117) es decir, esta definición se utiliza tanto en el contexto de la ejecución de la flauta, como al referirnos a la expresión verbal.

Los componentes; respiración, ritmo, acento, fraseo, terminación y silencio, son los mismos, al igual que las herramientas, el sistema respiratorio, los labios y la lengua. El proceso intelectual también es similar, ya sea formando sílabas verbales en palabras, frases y oraciones o uniendo notas musicales en frases, períodos y movimientos. La articulación no es sólo lengua, como la definen la mayoría de los músicos de viento, sino algo mucho más amplio y más parecido a lo que generalmente consideramos como el fraseo. La articulación es un método para unir tonos musicales, determinando sus comienzos, finales y las relaciones entre notas individuales y aquellas que las rodean (Toff, 2012).

Entre las ideas que nos comparte Trevor Wye, tenemos que lo que la palabra es para el habla, la articulación es para la música. Cuando se habla de alguien que articula en su hablar, nos referimos a que es capaz de expresarse con claridad. Al hablar de articulación en la flauta, nos referimos al modo de atacar el sonido. No importa lo poderosas que sean las ideas musicales; éstas no podrán ser fácilmente comunicadas al público sin una buena articulación (Wye, 1987). Para esclarecer el tema de la articulación en la flauta travesa, vamos a referirnos específicamente a las ligaduras y los distintos golpes de lengua:

1.1.4.1 Ligaduras

A lo largo de la historia de la música, los ejecutantes han usado la ligadura de diferentes maneras y por diferentes razones. En el siglo XVIII, la decisión de ligar un pasaje era fundamentalmente cuestión de la costumbre del periodo, así como de las posibilidades del instrumento. Ya para el siglo XIX, las ligaduras se usaban a menudo para dar variedad a los pasajes musicales (Wye, 1987).

1.1.4.2 Golpe simple de lengua

Esta articulación es la más importante de todas. En primer lugar, el golpe simple de lengua a una velocidad moderada debe tener “rebote”. Se logra a través de la emisión de pulsaciones de aire, con ayuda de la lengua, y un constante uso del diafragma, un músculo que debe entrenarse para arrancar y parar rápidamente. De igual forma, el movimiento del diafragma debe concordar con cualquier movimiento de la columna de aire, especialmente para tocar octavas, obtener vibrato y para apoyar el sonido. Sin el uso del diafragma la articulación estará muerta (Wye, 1987, p.10).

Generalmente los flautistas trabajan el golpe simple con la intención de incrementar progresivamente la velocidad hasta alcanzar el siguiente nivel de técnica o golpe doble de

lengua. Sin embargo, Trevor Wye recomienda que mientras se estudie el golpe simple de lengua, hay que suponer que, en la flauta, al igual que el resto de los instrumentos de viento, no existe el doble golpe de lengua. Este enfoque permite al flautista practicar de mejor manera y lograr una mejor efectividad. Un buen golpe simple de lengua ayudará considerablemente a obtener fluidez en el doble y el triple (p.10).

1.1.4.3 Golpe doble de lengua

Al ser mucha la rapidez de un extracto destacado, es necesario el golpe doble de lengua, el cual permite obtener gran agilidad. La dificultad de esta articulación radica en la igualdad de dos movimientos de lengua (TE-KE), con la finalidad de lograr la misma claridad de sonido y de articulación obtenida con el golpe simple de lengua (Taffanel & Gaubert, 1923).

Hoy en día, la "pronunciación" más aceptada para el doble golpe de lengua utiliza las sílabas TA-KA, TE-KE, o en inglés TUH-KUH o DUH-GUH. Otras posibilidades, aunque más débiles, son en inglés TU-RU, TOO-KOO, DA-GA, DOO-GOO y TOO-TLE, siendo el último el más débil de todos, porque la indistinción de la segunda sílaba impide el escape del aire, en lugar de impulsarlo como debería hacerlo la sílaba inicial (Toff, 2012).

1.2 Técnica para piccolo

Uno de los principios más conocidos referentes a la ejecución del piccolo es aquel en que se lo considera como una extensión del registro agudo de la flauta, punto que es expresado por Trevor Wye y Patricia Morris en su libro *A Piccolo Practice Book* (2003). Los mencionados autores nos presentan varios aspectos de técnica a tener en cuenta para la práctica y ejecución de este instrumento.

1.2.1 Sonido y Afinación para diferentes registros

Para una correcta ejecución del piccolo, es importante desarrollar la capacidad de controlar el tono o la altura del sonido en tres situaciones: producción de un sonido estándar; la ejecución de ligeras desviaciones del estándar y la producción de intervalos; todo esto como parte integral de la producción de sonido (Seashore, 1938).

Al igual que para la ejecución de la flauta, Trevor Wye y Patricia Morris recomiendan buscar flexibilidad y expresión en el piccolo. Ante lo cual, se identifican los siguientes problemas:

- La colocación incorrecta del piccolo en el labio
- Cubrir demasiado el orificio de ventilación con el labio inferior
- Problemas con la corriente de aire: Se necesita menos aire, pero más apoyo abdominal que para los registros medio e inferior de la flauta.

Ambos autores recomiendan experimentar escuchando y pararse frente a un espejo mientras se ejecuta el piccolo para obtener la posición óptima del instrumento y corregir los problemas antes mencionados (Wye y Morris, 2003).

1.2.2 El sonido según Nicola Mazzanti

El primer acercamiento con el piccolo a menudo comienza con la convicción equivocada de que uno tiene que lograr inmediatamente un sonido delicado y limpio. Este pensamiento conduce a un apoyo demasiado pobre, constricción de la laringe y tensión de los labios, dando como resultado una embocadura sonriente. Un buen soporte conduce a una presión más fuerte que nos permite tocar con resonancia completa y una embocadura flexible (Mazzanti, 2014, p.4).

Nicola Mazzanti, en su novedoso método *The Mazzanti Method: Daily Exercises for Piccolo* (2014), menciona tres aspectos que deben considerarse para la óptima producción del sonido en el piccolo:

1.2.2.1 Soporte – Usar mayor presión

La tensión muscular abdominal nos permite ejercer una determinada presión para expulsar el aire. El piccolo requiere un flujo de aire más rápido que la flauta. La velocidad de aire adecuada se logrará sólo mediante el uso de una presión más fuerte.

1.2.2.2 Laringe y Cavidad Oral – Abierta y resonante

Al tocar el piccolo, a menudo se tiende a apretar la garganta para producir un sonido. Sin embargo, cualquier cierre de la laringe no aumenta la velocidad del aire, sino que reduce la calidad del sonido. Tener cuidado de mantener una amplia cámara de resonancia dentro de la boca y la garganta. Además, no ensanchar la apertura de los labios mientras se hace el crescendo en las notas bajas.

Practicar el registro bajo es siempre un excelente ejercicio en cuanto a la capacidad de la garganta y la cavidad bucal. Mazzanti indica que Marcel Moyse dedicó una sección entera de su libro *De la Sonorité: Art et Technique* únicamente a las notas graves y no a otros registros, esto

debido a que se requiere un suministro de aire amplio con baja velocidad para obtener las notas bajas, el cual favorece a los demás registros del piccolo.

1.2.2.3 Embocadura – Precisa y extremadamente flexible

La flexibilidad es de suma importancia para tocar el piccolo. Se identifican cuatro tipos de flexibilidad:

- Capacidad para tocar intervalos amplios
- Variaciones de dinámicas
- Variedad de sonido
- Afinación de una sola nota

Se recomienda comenzar con una resonancia amplia e intentar adaptar los labios moviéndolos hacia adelante, como un tubo que se va estrechando. Comenzar en la primera octava, que es la más cercana a la flauta, y concentrarse en una sola nota. De esta forma se obtendrá una mejor calidad del sonido (p.45).

Anteriormente, al buscar digitaciones para el piccolo se utilizaban las mismas digitaciones de la flauta. Sin embargo, Jan Gippo indica que existen diferencias acústicas entre los dos instrumentos, como el diámetro interior cónico y cabeza cilíndrica del piccolo, que hacen que las digitaciones tradicionales resulten inadecuadas (Gippo, 2009).

Gippo incluye en su libro múltiples opciones de digitaciones para cada nota, algunas de las cuales se han incluido en la propuesta interpretativa del presente trabajo. Tener alternativas de digitación da la oportunidad de seleccionar aquellas que suenen mejor, ya que no todas las digitaciones pueden ser utilizadas por todos los intérpretes o en todos los instrumentos. Esto se debe a la individualidad de la embocadura del piccolista, la velocidad del aire que se utiliza y la construcción del piccolo. Antes de renunciar a una digitación, Gippo sugiere intentar usar más velocidad de aire, más apoyo, un enfoque diferente u otro piccolo (Gippo, 2009).

1.2.3 Articulación

De la misma forma que en la flauta travesa, cuando hablamos de articulación en el piccolo nos referimos a los distintos golpes de lengua, los cuales requieren que la lengua interfiera lo menos posible con la corriente de aire para una mayor efectividad. Los golpes de lengua requeridos para

la ejecución del Concierto para piccolo y orquesta de Lowell Liebermann y que serán utilizados en la propuesta interpretativa del presente trabajo son el golpe simple y el doble.

1.2.3.1 Golpe simple de lengua

Esta articulación es la principal y más común entre los instrumentos de viento. Al igual que en la flauta, se produce al emitir pulsaciones de aire con movimientos de la lengua entre los labios. En el piccolo, se recomienda aspirar a producir una articulación que se asemeje a la calidad de una "gota de rocío" (p.51).

1.2.3.2 Golpe doble de lengua

Un problema que se presenta en los solos expuestos de piccolo que incluyen el doble golpe es que el movimiento de la lengua dentro de la boca a veces se puede escuchar. Para una apropiada ejecución del doble golpe de lengua en el piccolo, resulta útil practicar pronunciando las sílabas DE-GE, en lugar de TE-KE, ya que esto puede ayudar a mantener la articulación más clara y menos percusiva (p.53).

1.2.4 Dinámica

Para la ejecución de diversas dinámicas en la flauta, Marcel Moyse en *De la Sonorité* indica que se debe considerar la disposición de la mandíbula y los labios para cada uno de los registros. En general, la mandíbula debe estar levemente tensa para producir la dinámica *piano*, y totalmente relajada para un *forte*. Por consiguiente, sucede lo mismo con los labios, los cuales deben someterse a una severa disciplina; para la producción de un *piano*, debe existir una presión sostenida, mientras que, para un *forte*, debe haber menor presión (Moyse, 1934).

Este proceso es especialmente complejo en el registro bajo, por lo cual debe trabajarse con diligencia. En cuanto al registro medio y alto, Moyse indica que el timbre y la embocadura se deben mantener y utilizar de la misma manera; mientras que, en el registro agudo, por el hecho de que las notas se producen mediante la presión de los labios y diferentes combinaciones de digitación, la velocidad de aire no es un elemento tan esencial, especialmente cuando se requiere producir un *piano* (Moyse, 1934).

Estas mismas consideraciones se deben tener en cuenta al realizar diferentes dinámicas en el piccolo. Sin embargo, Nicola Mazzanti advierte que la diferencia radica en la velocidad del aire que se requiere para el piccolo, es decir, una mayor velocidad de aire (Mazzanti, 2014, p.4).

Claramente se puede notar que el piccolo suena más fuerte a medida que asciende en el registro; esto se debe, en parte, al cambio de color. Se recomienda intentar evitar este cambio de color para al menos crear la ilusión de tocar suavemente, tratando de mantener algo de amplitud o “aliento” en el sonido, en lugar de centrarlo. El registro agudo no debe ser más brillante que el medio (Wye and Morris, 2003, p.90).

En ocasiones se requiere tocar el piccolo con una dinámica muy fuerte, lo cual puede ser una prueba de resistencia para el ejecutante. Se sugiere usar tapones para los oídos, de preferencia de algodón, particularmente porque los tonos diferenciales¹ pueden interferir con la audición (p.84). Para trabajar las dinámicas en el piccolo, se sugiere tocar escalas y arpeggios, teniendo en cuenta las siguientes recomendaciones:

- a) No tocar rápidamente; mantener el sonido fuerte, pero sin subir la afinación.
- b) Elegir escalas que lleven gradualmente al registro superior.
- c) Tocar naturalmente, mantener el apoyo al ascender.
- d) Detenerse con frecuencia en el camino hacia arriba.
- e) Prestar atención a la uniformidad de los matices al ascender.
- f) Si el registro agudo es inseguro o simplemente ruidoso y áspero, entonces practicar el registro medio primero. Puede variar de un día a otro.
- g) Controlar cuidadosamente cuánto aire necesita para mantener el mismo tono dinámico. Hay una tendencia a usar demasiado aire a medida que se asciende y esto puede ser una experiencia dolorosa. También puede ser contraproducente porque las ráfagas repentinas de aire extra obligan a que el agujero en los labios se abra, produciendo una mayor tensión en los músculos (p.84).

En otras ocasiones se requiere tocar el piccolo con una dinámica muy suave. Para obtener esta facilidad, se deberá practicar en la flauta ejercicios que incluyan escalas ascendentes con *diminuendo*. Una vez establecida la embocadura con un orificio pequeño sin mucha tensión y una correcta dirección del aire, se facilitará la ejecución de la dinámica *pianissimo* en el registro agudo del piccolo (p.88).

¹ Sonido que se produce como resultado de la suma o de la diferencia de las frecuencias de los sonidos originales.

1.3 Métodos de flauta que pueden ser aplicados a piccolo

Al existir un número limitado de métodos de piccolo que se puedan consultar para ser aplicados en la presente propuesta interpretativa, hemos recurrido a utilizar los métodos que están a nuestro alcance, es decir, métodos de flauta. En primer lugar, hablaremos del compendio de métodos *Teoría y Práctica de la Flauta* de Trevor Wye, mencionado en los apartados anteriores, el cual consta de 6 libros, cada uno destinado para trabajar las siguientes competencias técnicas:

1. Sonido
2. Técnica
3. Articulación
4. Afinación
5. Respiración y Escalas
6. Estudios de Perfeccionamiento

El mismo Trevor Wye plantea la idea de “ayudar al flautista a transferir sus técnicas y conocimientos de ejecución” de la flauta al piccolo, refiriéndose al piccolo como una extensión de la flauta (Wye y Morris, 1998). Aclarando que existen ciertos ajustes que se deben hacer al pasar de un instrumento a otro, el autor incluye esta recomendación de utilización de métodos de flauta para el piccolo en el prólogo del libro *A Piccolo Practice Book*, escrito en colaboración con Patricia Morris y basado en el compendio antes mencionado de Wye.

Como se indica en la sección de técnica para flauta, los métodos de Marcel Moyse *De la Sonorité* y *Método Completo* de Taffanel & Gaubert cubren ejercicios para el desarrollo de fundamentos de técnica de ejecución de la flauta, los cuales según profesionales del piccolo, como Nicola Mazzanti, pueden ser aplicados para el desarrollo de la técnica del piccolo. Por lo tanto, se recomienda realizar estos mismos ejercicios, siguiendo las adecuaciones de registro en caso de que sea necesario.

Figura 2

Ejercicio propuesto por Marcel Moyse para la sonoridad en la flauta



Nota. Tomado del Método De la Sonorité (Moyse, 1934, p.6).

Capítulo 2

Contexto histórico de la obra

2.1 Datos biográficos del compositor Lowell Liebermann

Lowell Liebermann es uno de los compositores vivos más interpretados y grabados de Estados Unidos. Ha escrito cerca de ciento cuarenta obras en todos los géneros, varias de las cuales se han convertido en repertorio estándar dentro de programas de estudio para flauta traversa y piccolo.

Liebermann se unió a la facultad de composición de Mannes College the New School for Music en 2012, y al año siguiente fue designado por un período de cinco años como jefe de su Departamento de Composición. Fue el director fundador y director artístico de MACE, el Mannes American Composers Ensemble, un renombrado conjunto dedicado a la promoción de obras de compositores estadounidenses vivos.

Entre los múltiples premios y distinciones que ha recibido Liebermann, tenemos el CAG Virtuoso Award, otorgado por Concert Artists Guild por su trayectoria, y el Gran Premio del American Composers Invitational inaugural de la Van Cliburn Competition. Ha sido honrado varias veces por la Academia Estadounidense de las Artes y las Letras, convirtiéndose, recientemente, en el primer ganador del premio Vocal Virgil Thompson por todo su cuerpo de música vocal. En el 2016, recibió el premio Barto por su *Octavo Nocturno* para piano solo. Liebermann se ha desempeñado como Compositor en Residencia de la Orquesta Sinfónica de Dallas; el Festival de Música del Pacífico en Sapporo, Japón; el Centro de Artes Escénicas de Saratoga; y muchas otras organizaciones.

Las composiciones de Lowell Liebermann están ampliamente disponibles en CD y a través de descarga digital, con más de ciento veinte lanzamientos en Deutsche Grammophon, Hyperion, Virgin Classics, Hungaroton, New World Records, Albany, RCA Red Seal y muchos otros sellos. Sus obras son publicadas por las editoriales Theodore Presser Company, Schott y Faber Music.

2.2 La Obra Musical de Lowell Liebermann

El extenso catálogo de obras del compositor Lowell Liebermann incluye composiciones para una gran variedad de formatos, entre los cuales tenemos: Piano, voz, coro, ensambles de cámara, orquesta sinfónica, banda, ópera y órgano.

La *Sonata para flauta y piano Op.23* y la suite para piano *Gárgolas Op. 29* se encuentran entre las obras contemporáneas interpretadas con mayor frecuencia, apareciendo regularmente en programas de recitales y concursos para los mencionados formatos. Ambas obras han sido grabadas en disco compacto más de veinte veces hasta la fecha.

Los trabajos recientes de Liebermann incluyen un ciclo de canciones para la soprano Brenda Rae, encargado conjuntamente por Vocal Arts DC y el Wigmore Hall de Londres, y la *Sonata para Violoncello No.5 Op. 136*, encargado por la Sociedad de Música de Cámara del Lincoln Center y la Universidad de Reno, para el violonchelista Dmitri Atapine y el pianista Hyeyeon Park. En 2019, la compañía de pianos Steinway comisionó *Romance, Etude and Blessing* para dúo de pianos (el segundo encargo de Steinway a Liebermann) como regalo de bodas para los pianistas Lang Lang y Gina Alice Redlinger y se los presentó en su boda en el Palacio de Versalles.

Recibidas con entusiasmo en sus estrenos, Lowell Lieberman tiene a su haber dos óperas de larga duración: *El retrato de Dorian Gray*, la primera ópera estadounidense encargada y estrenada por la Ópera de Montecarlo; y *Miss Lonelyhearts*, comisionada por la Juilliard School para celebrar su 100° aniversario. Su ballet de larga duración *Frankenstein* fue encargado conjuntamente por el Royal Ballet de Londres y el San Francisco Ballet, y está disponible en Blu-Ray y DVD. La grabación en CD de la partitura completa se lanzará pronto en Reference Recordings con la Orquesta de Ballet de San Francisco dirigida por Martin West.

Liebermann ha disfrutado de una asociación creativa y de larga data con el flautista Sir James Galway, quien le encargó tres obras: *Concierto para flauta y orquesta Op.39*, *Concierto para flauta, arpa y orquesta Op.48*, y *Trío n.º 1 para flauta, violonchelo y piano Op. 83*. Galway estrenó el *Concierto para flauta* con la Sinfónica de St. Louis bajo la dirección de Leonard Slatkin y posteriormente lo interpretó con James Levine y la Metropolitan Opera Orchestra en el Carnegie Hall de Nueva York. Grabó tres de los conciertos de Liebermann para RCA Red Seal con el compositor dirigiendo la agrupación London Mozart Players.

Entre otras de sus obras orquestales se pueden mencionar cuatro sinfonías, el *Concierto para Orquesta Op.81*, además de tres conciertos para piano y otros conciertos para una gran variedad de instrumentos. Su *Sinfonía No.2* fue encargada para el centenario de la Sinfónica de Dallas y estrenada por ellos en febrero de 2000 bajo la dirección de Andrew Litton. Este concierto fue el primer e innovador webcast de un concierto orquestal. *El Concierto para Piano n.º 2* fue encargado por Steinway y estrenado por Stephen Hough con la Sinfónica Nacional bajo la

dirección de Msistislav Rostropovich. Stephen Wigler del diario estadounidense *Baltimore Sun* describió a este concierto como "quizás la mejor pieza del género desde el concierto de Samuel Barber" y John Ardoin del *Dallas Morning News* exaltó el trabajo indicando que "más que un golpe de gracia; se encuentra entre los mejores trabajos de su tipo en este siglo". La grabación del concierto producida por Hyperion Records, dirigida por el compositor, recibió una nominación al premio Grammy a la Mejor Composición Clásica Contemporánea en 1998.

La Filarmónica de Nueva York dirigida por Kurt Masur y el trompetista principal Philip Smith presentaron el estreno del *Concierto para Trompeta Op. 64* el 25 de mayo de 2000 en Avery Fisher Hall en la ciudad de Nueva York, sobre el cual *Wall Street Journal* escribió: "Equilibrar la bravura y una gran cantidad de ideas musicales atractivas para crear una partitura que invita a escuchar repetidamente. Liebermann es un orquestador magistral, y solo desde este punto de vista, la apertura del nuevo concierto llama la atención de inmediato", señalando también que "la conclusión conmovedora derribó la casa".

2.3 Concierto para Piccolo y Orquesta Op. 50

El encargo del *Concierto para Piccolo y Orquesta Op.50* de Lowell Liebermann fue patrocinado por la Asociación Nacional de Flautas de los Estados Unidos, institución que brindó asistencia administrativa y el lugar para su estreno.

El estreno mundial lo realizó Jan Gippo, ex piccolista de la Orquesta Sinfónica de St. Louis, junto a los miembros de la Sinfónica de New Jersey dirigida por Glen Cortese, en la 24ª Convención Anual de la Asociación Nacional de Flautas, el 18 de agosto de 1996 en Nueva York.

La obra originalmente fue escrita para piccolo y orquesta; sin embargo, se han realizado distintas adaptaciones de la misma para otros formatos, como es el de piccolo y piano, objeto de estudio del presente trabajo.

Capítulo 3

Análisis y propuesta Interpretativa del Concierto para Piccolo y Orquesta de Lowell Liebermann

3.1 Protocolo de análisis formal

El encargo del *Concierto para Piccolo y Orquesta Op.50* de Lowell Liebermann fue patrocinado por la Asociación Nacional de Flautas de los Estados Unidos, institución que brindó asistencia administrativa y el lugar para su estreno.

El estreno mundial lo realizó Jan Gippo, ex piccolista de la Orquesta Sinfónica de St. Louis, junto a los miembros de la Sinfónica de New Jersey dirigida por Glen Cortese, en la 24ª Convención Anual de la Asociación Nacional de Flautas, el 18 de agosto de 1996 en Nueva York.

La obra originalmente fue escrita para piccolo y orquesta; sin embargo, se han realizado distintas adaptaciones de la misma para otros formatos, como es el de piccolo y piano, objeto de estudio del presente trabajo.

3.2 Estructura de la obra

Figura 3

Cuadro resumen del Análisis de las Formas Simples de Lorenzo de Reizábal

I. ESTUDIO DE LA ESTRUCTURA	
OBSERVACIÓN DE LOS PROCESOS TONALES	MODULACIONES CADENCIAS
NÚMERO DE SECCIONES	ESTRUCTURA BINARIA
	ESTRUCTURA TERNARIA
	EXTRUCTURA REEXPOSITIVA
	ESTRUCTURA MIXTA O AFÍN
CARÁCTER COMPLEMENTARIO / CONTRASTANTE	
LONGITUD DE LAS SECCIONES	SIMETRÍA
	ASIMETRÍA
ESQUEMA GENERAL	
RECONOCIMIENTO DE ELEMENTOS ESTRUCTURALES	PUENTE / NEXO O SOLDADURA
	INTRODUCCIÓN
	CODA
DEFINICIÓN DE FUNCIONES	EXPOSICIÓN TEMÁTICA
	DESARROLLO
	RECAPITULACIÓN / REEXPOSICIÓN

Nota. Tomado de *Análisis Musical: Claves para entender e interpretar la música* (Reizábal, 2004, p.251)

El protocolo de Análisis de las Formas Simples abarca, como punto principal, el estudio de la tonalidad y los procesos que ocurren en la obra, los cuales pueden ser cadencias o modulaciones entre secciones grandes. A continuación, se analiza el número de secciones y estructura de la obra, con el objetivo de determinar si las secciones son complementarias o contrastantes, mediante comparaciones rítmico-melódicas de las mismas. Se examina también la longitud de las secciones para establecer si son simétricas o asimétricas. Finalmente, se indican algunos elementos estructurales presentes en la obra, como puentes, introducción y coda.

3.2.1 Primer movimiento

La estructura del primer movimiento guarda cierta relación con la forma Sonata en el sentido de que presenta un primer tema, segundo tema, desarrollo y finalmente reexpone los primeros temas; sin embargo, se divide en cinco secciones ABCB'A', evidenciando la presencia del estilo “neoclásico” del compositor. Cada sección se puede identificar por los cambios de tempo que presenta. Liebermann comienza el concierto con un *Andante comodo* $\text{♩}=80$, cambia el tempo a blanca $\text{♩}=72$ y el compás a $2/2$ para la sección B, inserta una transición a $3/2$ para dar paso a la sección C $\text{♩}=100$, la cual se percibe como una sorpresa por el hecho de que presenta “virtuosismo” en los pasajes tanto de piccolo como de piano, o por el simple hecho de ser el único Allegro del movimiento. Se ralentiza la figuración para llegar a la recapitulación de la sección B, finalizando el movimiento con la sección A'.

Tabla 1

Estructura I movimiento

Primer movimiento					
Forma	A	B	C	B'	A'
Compases	1 - 36	37 - 68	69 - 159	160 - 194	195 - 234
	Andante comodo Negra=80	Poco piu mosso Blanca = 72	Allegro Blanca = 100	Blanca = 72	Tempo I Negra = 80

Nota. Tabla elaborada por la autora.

El compositor utiliza la tonalidad como una herramienta, combinándola con técnicas modernas, mezclando formas tradicionales con un lenguaje armónico – el uso de escalas modales en este movimiento -, “Liebermann a menudo elige un centro de tono para organizar el espacio tonal” (Rice, 2017). La obra comienza en la dominante de re, por La, descendiendo con notas

pertenecientes a la escala lidia de Re, de esa manera da la impresión de estar en la tonalidad de La mayor, mientras el piano mantiene un pedal de Re durante los seis primeros compases, por esta razón decimos que usa una mixtura entre lo modal y lo tonal. A partir del tercer compás, el piccolo expone el tema principal del movimiento. El tercer grado de la escala, el Do#, recién aparece a partir del cuarto compás y únicamente en la línea melódica, lo cual contribuye a la sensación de tonalidad ambigua en este inicio.

Figura 4

Tonalidad y tema principal del movimiento I

Nota. Compases 1-8 del I movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann

Desde el compás 27, el piano expone un *movendo* con un pedal en Do, luego una melodía con centro tonal en Mi menor en el compás 29, para arribar a la sección B a partir del compás 37, el cual tiene como centro tonal La. Esta sección contrasta con la anterior debido a que presenta un carácter más lírico. En el compás 61, se presenta una nueva transición en el piano, esta vez hacia un sorpresivo *Allegro*. Ésta tercera sección, denominada C, es aún más contrastante que las anteriores por presentar pasajes virtuosos para el piccolo. La frase expuesta en el compás 69 es inmediatamente imitada por el piano en el compás 82 por movimiento directo, es decir, los

intervalos y demás figuración corresponden íntegramente a la frase original. Lo mismo sucede con la frase del compás 83, presentada inicialmente por el piccolo e imitada por la mano derecha del piano en el compás 97.

Liebermann utiliza numerosas escalas modales en la frase que va desde el compás 111 al 125. El motivo de tresillo de corcheas sobresale en este fragmento, siendo nuevamente imitado por el piano en el compás 125. Se podría afirmar que, en este movimiento, el piccolo y el piano intercambian funciones constantemente.

Figura 5

Escalas modales presentes en el movimiento I

Nota. Compases 111 - 124 del I movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann. Adaptado de Tesis de Maestría: *Tonal Procedures in Lowell Liebermann - Concerto for Piccolo and Orchestra* (Rice, 2017).

Se observa la presencia de un puente que va desde el compás 151 al 159, el cual toma motivos de la Sección A y Sección B, logrando con ello producir una pequeña modulación para dar paso a la sección B'. La nueva sección se identifica por presentar un centro tonal de Re, un tema lírico en el registro medio y agudo del piccolo, y acompañamiento de arpeggios ascendentes y

descendentes. Más adelante, en el compás 195, un cambio de tiempo indica el retorno al *Tempo I* o sección A', la cual abarca la reexposición del tema principal de la sección A. Al igual que al inicio del movimiento, se maneja un centro tonal en La Mayor con un pedal de Re, aunque en esta ocasión la melodía del piccolo se ejecuta a una octava más alta.

Figura 6

Similitudes y diferencias en la reexposición del tema principal del movimiento I

The image displays two musical excerpts for piccolo. The first excerpt, labeled 'A'', is titled 'Tempo I (♩ = c. 80)' and 'p dolciss.'. It shows measures 199, 202, and 205. The second excerpt, labeled 'A', is titled 'Andante comodo (♩ = c. 80)' and 'p cant.'. It shows measures 2, 6, and 9. Both excerpts feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

Nota. Secciones A' y A del I movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann

Finalmente, el compositor presenta una coda que empieza con un centro tonal de Re en el compás 208. El movimiento finaliza con la evocación de motivos rítmicos de la Sección B, como la figuración de blancas, además del motivo de quintillos de la Sección A.

3.2.2 Segundo movimiento

En el segundo movimiento del concierto, Liebermann deja un poco de lado la tonalidad tradicional, para utilizar un recurso compositivo más moderno: El dodecafonismo². Esto se evidencia al comienzo del movimiento en la mano izquierda del piano, observando la sucesión de notas con la figuración de negras en octavas.

Figura 7

Serie dodecafónica en la parte de piano del movimiento II



Nota. Compases 1-12 del II movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann.

La serie dodecafónica en forma prima presente en el segundo movimiento del concierto, presenta el orden indicado en la siguiente figura.

Figura 8

Notas de la serie dodecafónica en forma prima del movimiento II

² Tipo de música atonal que se basa en el principio de “ninguna nota posee superioridad tonal o armónica sobre otra”. El estilo de composición dodecafónico posee estrictas reglas e instrucciones.

D	Db	A	F	E	C	F#	Ab	Bb	G	B	Eb
Po	P11	P7	P3	P2	P10	P4	P6	P8	P5	P9	P1

Nota. Elaborada por la autora. Adaptado de Tesis de Maestría: *Tonal Procedures in Lowell Liebermann - Concerto for Piccolo and Orchestra* (Rice, 2017).

El segundo movimiento se divide en tres secciones principales: ABA'. Dentro de cada una de ellas, se identifican varias subsecciones. En vista de que la armonía del movimiento no contempla la armonía tradicional, sino el dodecafonismo, las subsecciones o transposiciones se basan en cada uno de los grados de la serie dodecafónica, se colocan con una P seguida del número de semitonos de diferencia que existen si tomamos como punto principal la nota de la serie original, la Prime form.

Tabla 2

Estructura II movimiento

Segundo movimiento					
Forma	A	B	Cadenza	A'	Coda
Compases	1 - 67	68 - 93	94 - 126	127 - 168	168 - 185
	Adagio Negra = 60			Negra = 60	

Nota. Tabla elaborada por la autora.

La sección A de este movimiento comienza con un solo de piano exponiendo la serie principal, generando un carácter desolado, sombrío, con un centro tonal en Re. En el compás 13 ingresa el piccolo con un tema sumamente lírico en el registro grave del instrumento. Se da paso a P11 en el compás 25, siguiendo el orden de forma prima de la serie, es decir en Do#. Esta parte vuelve a ser expuesta por el piano, tomando motivos de la melodía inicial del piccolo. Se llega en el compás 37 a P7 en La, mientras el piccolo retoma la melodía, esta vez en un registro más agudo. El compás 55, P3 en Fa, marca una nueva subsección a partir del siguiente grado de la serie. El piccolo realiza una escala ascendente en el compás 67 que culmina en el 68, dando paso a la sección B de este movimiento. El centro tonal o P2 de esta nueva sección principal es de Mi, lo cual se establece al observar que el acompañamiento de piano se mantiene en una síncopa con pedal en la nota Mi.

Como gran sorpresa del segundo movimiento, aparece un cambio al compás de 12/8, P10 en Do. El piano continúa con la figuración de síncopas, mientras que el piccolo es el encargado de llevar la melodía con motivos de figuraciones nuevas. En el compás 94 se encuentra una cadencia del piccolo, P4 en Fa#, manifestado por las reiteradas ocasiones en las que el piccolo ejecuta esta nota a manera de pedal. La cadencia culmina con una escala que arriba a un nuevo cambio de compás, esta vez a 6/8. El tempo libero del compás 106, P6 en Sol#, sigue siendo aún parte de la cadencia, con la diferencia de que el piano brinda un soporte ocasional a través de acordes presentes al inicio de cada compás. Nos encontramos con un pequeño puente en el compás 120, P8 en A#, que ayuda a dar paso a otra de las secciones principales mencionadas al inicio: La sección A'. En esta sección se retoma el tempo y el compás del inicio, aunque con la diferencia: P5 en Sol. El piccolo vuelve a exponer el tema del inicio en el compás 143, pero esta vez P9 es Si; luego, en el compás 156 cambia a P1, Re#, manteniendo el piccolo en la melodía. Se culmina el movimiento con el retorno a la primer forme, Po, en Re, pero esta vez en una coda expuesta por el piano.

3.2.3 Tercer movimiento

La estructura del tercer movimiento evoca la forma de un Rondó, pero con algunas variaciones. Se divide en 7 secciones: A-B-A'-C-A''-B''-Coda. Como se mencionó en el segundo movimiento, Liebermann utiliza formas tradicionales, pero con armonías de vanguardia. En cuanto al carácter del tercer movimiento, la presencia de pasajes de mayor velocidad y complejidad, de cierta forma más “virtuosos”, genera un ambiente frenético desde el inicio del movimiento, a diferencia del carácter lírico con el que inician los movimientos anteriores. El centro tonal de la Sección A es Re, lo cual reitera que el centro tonal global del concierto es Re.

Tabla 3

Estructura III movimiento

Tercer movimiento								
Forma	A	B	A'	C	A''	B''	Coda	
Compases	1 - 33	34 - 75	76- 128	129 - 173	174 - 204	205 - 277	278 - 291	292 - 307
	Presto Negra = 144							Poco Più mosso

Nota. Tabla elaborada por la autora.

En el compás 166, el piano realiza un pequeño puente para volver al motivo principal, es decir, a una nueva sección que denominamos A". El tema es similar al del inicio, pero en esta ocasión presenta variaciones y un centro tonal de Do#.

El piccolo en el compás 203 ejecuta una escala que culmina en el compás 205, el cual representa el inicio de la sección B". Escrita alrededor del centro tonal de Re, es decir, el centro tonal global, esta sección retoma la información armónica del principio para indicar el acercamiento al final de la obra. Esta sección contiene una melodía en el piccolo que es una imitación a lo que se expuso en el compás 37 de la sección B.

Para finalizar el Concierto, el compositor incluye una Coda desde el compás 278, la cual se divide en dos partes: La primera, es una frase que está basada en el motivo de la sección C mientras que la segunda, ya en un tempo *Poco piú mosso*, se basa en el motivo y tema principal del movimiento, es decir, en la sección A. Una transparente escala de Re Mayor pone fin al último movimiento del concierto.

Figura 11

Primera parte de la coda. Motivo de la sección C



Nota. Compases 278-280 del III movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann

Figura 12

Segunda parte de la coda. Motivo principal del movimiento



Nota. Compases 292-294 del III movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann

3.3 Propuesta interpretativa y recomendaciones técnicas

3.3.1 Primer movimiento

Según la experiencia del autor, al momento de estudiar y ejecutar este movimiento, se sugieren las siguientes recomendaciones puntuales:

- a) Prestar suma atención a la afinación y entonación en general, ya que al ser un instrumento “solista” y de distintas tendencias en comparación con la flauta, éstas pueden llegar a confundirse. Se recomienda revisar la sección del Poco Più Mosso, compases 39-61, ya que este pasaje se encuentra en el registro medio, el cual no es tan resonante en el piccolo, y por el mismo hecho de presentar notas largas, tiende a fluctuar mucho la afinación. Se sugiere revisar el libro de Jan Gippo: *The Complete Piccolo* (2009), el cual contiene una sección con digitaciones alternas para el instrumento, las cuales ayudarán al mejor manejo de la entonación y afinación. Finalmente, se agregan algunas respiraciones que ayudarán al fraseo.

Figura 13

Propuesta interpretativa. Movimiento I. Respiraciones, fraseo y afinación

The image shows a musical score for piccolo, measures 39-61, with several interpretive annotations. The score is in 2/4 time and marked "Poco più mosso (♩ = c. 72)". The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems of staves. The first system (measures 39-46) includes the tempo marking and dynamic marking "p dolciss.". The second system (measures 47-51) has a red "V" above measure 49 and a green circle around the note in measure 50. The third system (measures 52-57) has red "V" marks above measures 53 and 55, and a green circle around the notes in measure 54. The fourth system (measures 58-61) ends with a fermata and a "7" below the staff. The annotations include red "V" marks for breaths and green circles highlighting specific notes for intonation focus.

Nota. Compases 39 - 61 del I movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann

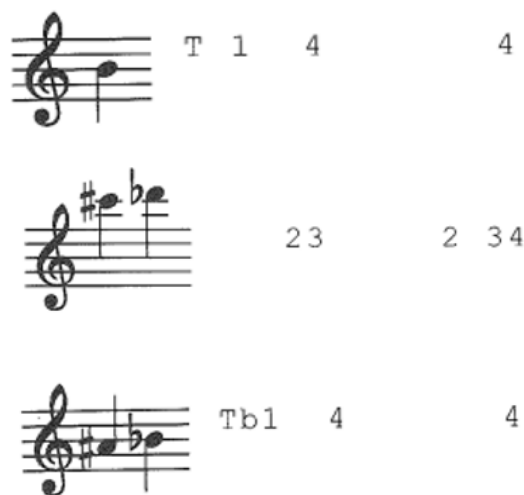
El sistema de digitaciones de Jan Gippo presenta el siguiente esquema:

Tb1234 * 1 ´ 2 ° 34

Cada serie de números se refiere a las llaves de las manos izquierda y derecha respectivamente. El pulgar B se indica como T; el pulgar Bb se indica como Tb; la primera llave de trino como ´; la segunda llave de trino, °; y el * indica la palanca lateral Bb (Gippo, 2009).

Figura 14

Propuesta interpretativa. Movimiento I. Digitaciones alternas para mejorar afinación



Nota. Digitaciones para piccolo tomadas del libro de Jan Gippo: *The complete piccolo* (2009).

Cabe recalcar que existen varias alternativas de digitaciones para cada nota. Se debe utilizar la digitación que más se adecue a las necesidades del flautista y a las tendencias de su instrumento.

- b) Al ser un instrumento con una alta sensibilidad, se debe tener una minuciosa atención al detalle, punto que menciona Nicola Mazzanti en su método *The Mazzanti Method: Daily Exercises for Piccolo* (2014). Debido a esto y encontrándonos en la sección C (Allegro) del primer movimiento, la articulación es un punto primordial a tener en cuenta al momento de ejecutar la misma. Tomando como referencia el motivo de los compases 69-83, se recomienda practicar los intervalos presentes en los distintos motivos, primero haciendo uso de una sola ligadura para todo el pasaje y luego implementar la articulación indicada.

Figura 15

Propuesta interpretativa. Movimiento I. Trabajo de intervalos con diferentes articulaciones



Nota. Compases 69 - 83 del I movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann

En los compases 96-110 se trabaja de la misma manera; sin embargo, se debe tener en cuenta que en este pasaje los intervalos presentan un mayor número y variedad de ligaduras.

- c) Se recomienda el estudio de escalas modales para la sección de los compases 111-124, en los cuales aparece por primera y única vez el motivo de tresillos en escalas. Tener muy en cuenta los distintos reguladores para mejorar la proyección de las escalas y proporcionar un fraseo agradable, evitando que el pasaje suene como un estudio de técnica.

Figura 16

Propuesta interpretativa. Movimiento I. Escalas modales y motivo de tresillos



Nota. Compases 111- 124 del I movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann

3.3.2 Segundo movimiento

- a) Como se mencionó anteriormente, se recomienda el uso del método de Jan Gippo: *The Complete Piccolo* (2009), con sus propuestas de posiciones alternas. Estas digitaciones ayudan en mayor medida a mejorar la sonoridad de notas que se encuentran presentes en el registro agudo y sobreagudo de este movimiento. Es importante recordar que las digitaciones en piccolo y flauta varían.

Figura 17

Propuesta interpretativa. Movimiento II. Digitaciones alternas para mejorar sonoridad



Nota. Digitaciones para piccolo tomadas del libro de Jan Gippo: *The complete piccolo* (2009).

Se recomienda el uso de posiciones alternas en la nota C, éstas ayudarán a lograr un sonido más brillante.

- b) El segundo movimiento inicia con una melodía *cantabile* en un registro del piccolo en el cual se dificulta la proyección. Se recomienda revisar los ejercicios de la sección que Marcel Moyse dedicó en su libro *De la Sonorité: Art et Technique* a las notas graves, los cuales ayudarán a obtener la velocidad de aire adecuada para la proyección de sonido en este registro. La mencionada melodía se encuentra presente en los compases 13 - 25.

Figura 18

Propuesta interpretativa. Movimiento II. Melodía cantabile en registro grave del piccolo

Nota. Compases 13- 25 del II movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann

El trabajo de sonoridad en este registro es fundamental para lograr un buen discurso musical, con esto se hace referencia a darle sentido a la frase presente dentro de las notas ligadas. Se puede agregar que, para complementar el fraseo, se requiere colocar anticipadamente respiraciones que ayuden a distribuir el aire cómodamente, dado que se requiere una gran cantidad del mismo en este movimiento.

De la misma manera, en el retorno al *tempo primo*, es decir, desde el compás 120 hasta el final del movimiento, se pueden aplicar las mismas recomendaciones ya mencionadas.

- c) Al ser la primera vez que se presenta en el concierto, la figuración rítmica del compás 84, una negra ligada a cuatro fusas en compás de 12/8, debe ejecutarse con exactitud. Se recomienda trabajar con metrónomo a destiempo, colocando la subdivisión de corchea a 115 BPM. En este pasaje, comprendido entre los compases 84 - 93, también es necesario colocar respiraciones que no interrumpan la continuidad de la frase musical. Tomando en cuenta que el acompañamiento del piano presenta figuraciones de síncopas, no es aconsejable basarse únicamente en seguir al piano para lograr una estabilidad rítmica. Por último, con el propósito de evitar la monotonía, se recomienda agregar matices que informen el fraseo de este pasaje.

Figura 19

Propuesta interpretativa. Movimiento II. Nueva figuración en compás compuesto

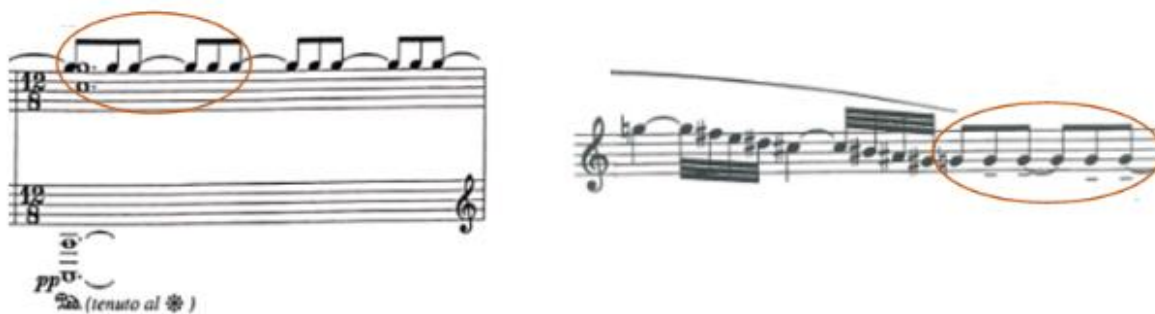


Nota. Compases 84 - 93 del II movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann

- d) La sección antes descrita finaliza con una figuración rítmica de síncopas: Doce corcheas consecutivas en donde cada tercera corchea está ligada a la primera del siguiente tiempo. Al tratarse de la misma figuración que mantuvo el piano durante el 12/8 a manera de *ostinato* durante los compases 84-93, es importante que el traspaso de esta figuración al piccolo sea fluido y sin interrupción. Con esta transición se da paso a la primera cadencia del Concierto.

Figura 20

Propuesta interpretativa. Movimiento II. Motivo de síncopas en compás de 12/8 en el piano y en el piccolo

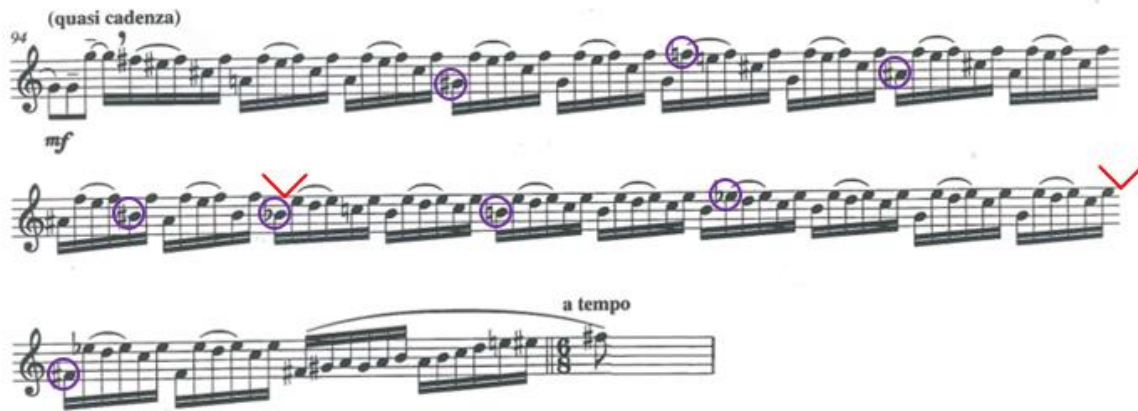


Nota. Compás 84 y 93 del II movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann

Para la ejecución de la cadencia del segundo movimiento, se proponen algunas respiraciones que ayudarán a frasear las semicorcheas. Se sugiere además añadir la indicación de *tenuto* a ciertas notas para que sirvan como puntos de apoyo, debido a que existe una constante repetición del motivo rítmico que podría confundir al intérprete y resultar monótono para el oyente.

Figura 21

Propuesta Interpretativa. Movimiento II. Puntos de apoyo y recomendaciones para fraseo de cadencia



Nota. Cadenza del II movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann

- e) Para trabajar el *Tempo libero*, el cual podría considerarse una segunda cadencia de este movimiento, primero se deben identificar el tipo de escalas y arpeggios presentes. La práctica individual de éstos garantiza una mejor y más fácil ejecución. Otra característica del *tempo libero* es que la parte de acompañamiento de piano está conformada por acordes únicamente al inicio de cada compás, por lo tanto, los pasajes del piccolo deben destacarse en mayor medida.

El motivo rítmico de quintillo de semicorcheas presente en los compases 107 y 109, al ser un pasaje clave en la terminación de frase, debe practicarse a profundidad para evitar la incorrecta emisión de aire y lograr una sonoridad homogénea en el staccato del registro medio. Para esto, se plantea el uso de los ejercicios de flexibilidad del método de Mazzanti. De igual manera, estos ejercicios resultan provechosos para la ejecución de todo el segundo movimiento.

Figura 22

Propuesta interpretativa. Movimiento II. Motivo rítmico de quintillo de semicorcheas en staccato



Nota. Compases 106 - 109 del II movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann

Figura 23

Propuesta interpretativa. Movimiento II. Ejercicios de flexibilidad y staccato para el registro medio del piccolo



Nota. Tomado de *The Mazzanti Method: Daily Exercises for Piccolo* (Mazzanti, 2014, p.56).

Continuando con esta sección, se recomienda trabajar por separado la digitación de la escala presente en el compás 112, la cual consiste en terceras descendentes a partir de la escala cromática.

Figura 24

Propuesta Interpretativa. Movimiento II. Escala cromática en intervalos descendentes de terceras disminuidas



Nota. Compás 112 del II movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann

El dato curioso de esta escala es que se puede practicar como parte de los ejercicios cromáticos de Marcel Moyse en el método *Ejercicios diarios para flauta*. Al tratarse de las mismas distancias en ambos intervalos, éstos se denominan enarmónicos, lo que significa que las notas del ejercicio suenan igual a las del pasaje del concierto, aunque con distinta denominación: Intervalos de segundas mayores, en lugar de terceras disminuidas.

Figura 25

Ejercicios de intervalos de segunda mayor ascendentes y descendentes a partir de la escala cromática



Nota. Tomado del método *Ejercicios diarios para flauta* (Moyses, 1923, p.2).

3.3.3 Tercer movimiento

- a) Generalmente los últimos movimientos son los más rápidos o llenos de virtuosismo, por esa razón se sugiere comenzar con un ejercicio que la autora ha considerado de gran ayuda en su estudio personal. Para trabajar la primera frase del movimiento, se utiliza el metrónomo en contratiempo, es decir, se subdivide el pulso en corcheas alternadas con silencios de corcheas, siendo los silencios los tiempos fuertes y semifuertes.

Figura 26

Estrategia de utilización de metrónomo en contratiempo



Nota. Figura elaborada por la autora.

Se recomienda comenzar el ejercicio con la corchea a 154 BPM hasta acostumbrar al oído a no ir al primer tiempo. Luego, se incrementa la velocidad progresivamente hasta llegar a un tempo que esté lo más cerca posible del sugerido por el compositor.

- b) Debido al registro agudo en el que culmina la escala del compás 34, se propone trabajar el pasaje con una sola ligadura que vaya del compás 32 al 34, en lugar de la articulación indicada en la partitura. Mediante este ejercicio se busca mantener una columna de aire que favorezca la ejecución de todos los registros del instrumento, para luego aplicar la articulación requerida sin afectar la calidad del sonido.

Figura 27

Propuesta interpretativa. Movimiento III. Alternativa de ligadura para estudio de pasaje escalar en compases 32-34



Nota. Compases 32 - 34 del III movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann

La misma recomendación puede aplicarse en otro pasaje con similares características, el cual se encuentra en los compases 203-205. A diferencia de la escala anterior, el registro se extiende hasta un La agudo y presenta un *crescendo* como preparación.

Figura 28

Propuesta interpretativa. Movimiento III. Alternativa de ligadura para estudio de pasaje escalar en compases 203-205

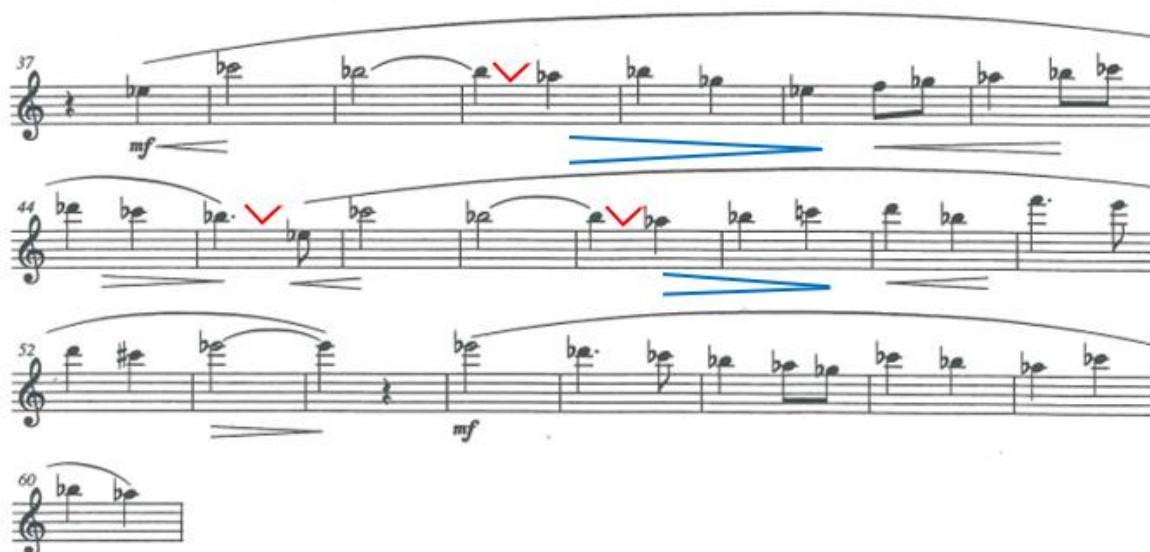


Nota. Compases 202 - 205 del III movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann

- c) Para la sección de los compases 37-60 se ocuparán las recomendaciones empleadas en el segundo movimiento para trabajar secciones líricas. De igual manera, se sugiere colocar respiraciones que ayuden a dar continuidad a la frase, complementando la interpretación de los matices ya propuestos por el compositor.

Figura 29

Propuesta interpretativa. Movimiento III. Respiraciones y matices en sección lírica



Nota. Compases 37 - 60 del III movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann

Para lograr una mejor interpretación de esta frase, se agrega un *diminuendo* a partir del segundo tiempo del compás 41, procurando que el *crescendo* del compás 42 tenga un inicio más discreto. Esta misma idea se puede aplicar a partir del compás 48. Por otro lado, es necesario colocar respiraciones en el compás 40 y 45, ésta última implícita por tratarse de la culminación de la frase anterior. Por último, se respira nuevamente en el compás 48 para contar con el aire suficiente para lograr un *crescendo* brillante, y así dar paso al *mf* del compás 45.

- d) El motivo rítmico comprendido entre los compases 115 - 124 corresponde a grupos de 4 semicorcheas con numerosas alteraciones de paso, las cuales en cierta medida dificultan la lectura del pasaje. Para lograr una ejecución fluida, se propone un ejercicio que

ayudará a trabajar cada grupo de semicorcheas por separado. Se comenzará colocando el metrónomo con la negra a 80 BPM -se aumentará el pulso progresivamente- y se separará cada grupo de semicorcheas con un silencio de negra, como se observa en la siguiente imagen.

Figura 30

Propuesta Interpretativa. Movimiento III. Silencios adicionales para trabajo de pasaje de semicorcheas con alteraciones de paso



Nota. Figura elaborada por la autora.

- e) En los compases 84-86, el trabajo de los adornos debe ser minucioso ya que se corre el riesgo de que por tratar de tocar todas las notas -las cuales se encuentran en un registro poco ágil para el piccolo- se cambie la estructura rítmica del pasaje. Se recomienda trabajar lentamente la digitación de los adornos, dando prioridad al arribo al primer tiempo de cada compás con el acento indicado.

Figura 31

Propuesta interpretativa. Movimiento III. Trabajo de adornos de tres o más notas



Nota. Compases 84 - 86 del III movimiento del Concierto para piccolo Op. 50 de Lowell Liebermann

En el último de los casos, si la integridad rítmica de estos compases se ve afectada, se podrían suprimir algunas notas de los adornos, ya que, al mantener la velocidad y los acentos, se conserva el carácter y virtuosismo del pasaje. Esta recomendación aplica para todas las instancias de adornos en el tercer movimiento.

Conclusiones

El *Concierto para Piccolo y Orquesta Op. 50* de Lowell Liebermann es una obra demandante cuya interpretación requiere, además del dominio de técnicas de ejecución tanto de flauta como de piccolo, un amplio entendimiento del estilo compositivo y lenguaje armónico del compositor. La examinación de similitudes y diferencias entre los recursos técnicos para la ejecución de la flauta travesa y del piccolo, para lo cual se procedió también a explorar una amplia variedad de métodos de técnica disponibles, ayudó en gran medida a lograr proponer varias recomendaciones de métodos para flauta que pueden también ser utilizados para el trabajo técnico del piccolo, además de proporcionar puntos que fueron utilizados en la propuesta interpretativa de la obra.

El tener un amplio conocimiento del contexto histórico y estilo musical del compositor, explorando su catálogo de obras e información relevante sobre el *Concierto para Piccolo y Orquesta Op.50*, sirvió para lograr un acercamiento a lo que busca expresar el compositor en su obra. La propuesta interpretativa, objeto del presente trabajo, fue elaborada con este acercamiento como referencia. A partir del análisis musical del concierto se pudo evidenciar las características de las diferentes secciones que conforman cada uno de los movimientos. Fue posible identificar formas tradicionales que a la vez presentan la peculiar sonoridad de armonías de vanguardia.

Una vez definida la estructura formal de la obra, se pudo identificar las dificultades técnicas en pasajes puntuales de los tres movimientos, y luego abordar estrategias para su estudio en la propuesta interpretativa. En la mencionada propuesta, la autora consideró importante incluir ejercicios que resultaron provechosos en su proceso personal de preparación para el recital de grado. Por otro lado, se incluyeron también recomendaciones de ejercicios puntuales provenientes de reconocidos métodos de técnica tanto para flauta como para piccolo, aplicados a pasajes específicos de la obra.

Referencias

- Altés, J.-H. (1956). *Célebre Méthode Complete de Flute - ALTÉS*. Paris, Francia: Editions Musicales Alphonse Leduc.
- Boehm, T. (1964). *The Flute and Flute Playing in Acoustical, Technical and Artistic Aspects*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Debost, M. (2002). *The Simple Flute*. New York: Oxford University Press.
- Fletcher, N. (1974). Some Acoustical Principles of Flute Technique. *The Instrumentalist* , 57-61.
- Friberg, M. F. (2011). Influence of pitch, loudness, and timbre on the perception of instrument dynamics. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 193-199.
- Gippo, J. (2009). *The Complete Piccolo* (Tercera ed.). United States: Theodore Presser Company.
- Liebermann, L. (s.f.). *Lowell Liebermann*. Obtenido de <https://www.lowellliebermann.com/>
- Mazzanti, N. (2014). *The Mazzanti Method, Daily Exercises for Piccolo*. Malvern, Pennsylvania: Theodore Presser Company.
- Morris, P. (1998). *The Piccolo Study Book*. London: Novello Publishing Limited.
- Moyse, M. (1923). *Exercices Journaliers pour la Flute*. Paris: Alphonse Leduc.
- Moyse, M. (1934). *De la Sonorité: Art et Technique*. Paris, France: Editions Musicales Alphonse Leduc.
- Paul Taffanel, P. G. (1923). *Taffanel & Gaubert: Método Completo de Flauta*. Paris: Alphonse Leduc.
- Peel, E. (2020). *Erica Peel, Practice with the experts: Piccolo Edition*. Obtenido de <https://www.ericapeel.com/practice-with-the-experts-piccolo>

- Powell, A. (2002). *The Flute*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Quantz, J. J. (1752). *Método para aprender a tocar la Flauta Traversa*. Berlín: Frederick Voss.
- Reizábal, M. Y. (2004). *Análisis Musical: Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona, España: Boileau, S. A.
- Rice, K. L. (2017). *Tonal Procedures in Lowell Liebermann - Concerto for Piccolo and Orchestra*. Tesis de Maestría, University of Nebraska, Lincon, Nebraska. Obtenido de <https://core.ac.uk/download/pdf/188113814.pdf>
- Seashore, C. E. (1938). *Psychology of Music*. New York: McGraw-Hill Book Company Inc.
- Sethares, W. (2005). *Tuning, timbre, spectrum, scale*. Wisconsin: Springer-Verlag London Limited.
- Sinico, A. (2016). *La flauta y las habilidades técnicas e interpretativas en la preparación e interpretación del fragmento orquestal Preludio a la siesta de un fauno de Claude Debussy*. Universidad Federal de Río Grande del Sur, Brasil. Obtenido de http://vortex.unespar.edu.br/sinico_gerling_v4_n1.pdf
- Teixeira, H. (2014). *Três ponsos de articulacao na flauta: relexões fonéticas*. Universidad Federal de Bahia. Brasil: Vórtex. Obtenido de <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/450/340>
- Toff, N. (2005). *The Flute Book*. New York: Orford University Press.
- Toff, N. (2012). *The Flute Book: A complete guide for students*. New York: Oxford University Press.
- Wellbaum, J. (1999). *Orchestral Excerpts for Piccolo*. United States: Theodore Presser Company.
- Woltzenlogen, C. (1995). *Método Ilustrado de Flauta* (Tercera ed.). Rio de Janeiro, Brasil: Irmaos Vitale.

Wye Trevor, M. P. (2003). *A Piccolo Practice Book*. London: Novello Publishing Limited.

Wye, T. (1987). *Teoría y Práctica de la Flauta 1-6*. Madrid, España: Novello Publishing Limited.

Wye, T. (1998). *Practice Books for the FLute: Tone*. London: Novello Publishing Limited.

Anexos

Commissioned by and dedicated to Jan Gippo
The commission of this work was sponsored by the National Flute Association, Inc.

Concerto for Piccolo and Orchestra

I.

LOWELL LIEBERMANN
Op. 50

Duration: c. 25'

Andante comodo (♩ = c. 80)

Piccolo

Piano Reduction

© 1996 by Lowell Liebermann
Published by Theodore Presser Co., King of Prussia, PA
114-40854

All Rights Reserved
Printed in U.S.A.

International Copyright Secured

Unauthorized copying, arranging, adapting, recording, or digital storage or transmission is an infringement of copyright. Infringers are liable under the law.

4

Musical score for measures 12-15. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line features a series of eighth notes with various accidentals (sharps, naturals, flats) and slurs. The piano accompaniment consists of chords and eighth notes in the bass line, with some chords marked with a '5' indicating a fifth finger. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 16-19. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line features a series of eighth notes with various accidentals (flats, naturals) and slurs. The piano accompaniment consists of chords and eighth notes in the bass line, with some chords marked with a '5' indicating a fifth finger. The key signature has two flats (Bb, Eb). The dynamic marking *mf* is present.

Musical score for measures 20-23. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line features a series of eighth notes with various accidentals (sharps, naturals, flats) and slurs. The piano accompaniment consists of chords and eighth notes in the bass line, with some chords marked with a '5' indicating a fifth finger. The key signature has one sharp (F#). The dynamic marking *f* is present at the beginning, and *dim.* is present towards the end of the section.

114-40854

24 *cresc.* *movendo* *f* *dim.*

28 $\text{♩} = c.96$

33 *cresc.* *Poco più mosso* ($\text{♩} = c.72$) *p* *con Ped.*

38 *p* *dolciss.*

114-40854

6

43

48

53

58

114-40854

62

Musical score for measures 62-64. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features arpeggiated chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.

65

Musical score for measures 65-67. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps. The music continues with arpeggiated chords and a rhythmic bass line.

68

Allegro (♩=c.100)

Musical score for measures 68-70. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps. Measure 68 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 69 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The tempo is marked Allegro with a quarter note equal to approximately 100 beats per minute.

71

Musical score for measures 71-73. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps. The music continues with arpeggiated chords and a rhythmic bass line.

114-40854

8

74

78

82

86

114-40854

89

mf cresc.

This system contains measures 89, 90, and 91. The top staff is a single melodic line with a long slur over measures 89 and 90, and a dynamic marking of *mf* *cresc.* at the start of measure 91. The middle staff is a piano accompaniment with eighth-note patterns. The bottom staff is a bass line with chords and eighth notes.

92

This system contains measures 92, 93, and 94. The top staff has a melodic line with a slur over measures 92 and 93, and a triplet of eighth notes in measure 94. The middle staff continues the piano accompaniment with eighth notes. The bottom staff continues the bass line with chords.

95

ff *f* *f*

This system contains measures 95, 96, and 97. The top staff has a melodic line with a slur over measures 95 and 96, and a dynamic marking of *ff* at the start of measure 95. The middle staff has a piano accompaniment with eighth notes. The bottom staff has a bass line with eighth notes and a dynamic marking of *f* at the start of measure 97.

98

This system contains measures 98, 99, and 100. The top staff has a melodic line with a slur over measures 98 and 99. The middle staff has a piano accompaniment with eighth notes. The bottom staff has a bass line with eighth notes.

114-40854

10

101

104

107

110

114-40854

113

Musical score for measures 113-115. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 113 features a triplet of eighth notes in the treble staff. Measures 114 and 115 continue the melodic line with various accidentals and phrasing slurs.

116

Musical score for measures 116-118. The system consists of three staves. Measure 116 begins with a key signature change to three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and contains a triplet of eighth notes. Measures 117 and 118 show complex chromatic passages in the treble staff.

119

Musical score for measures 119-122. The system consists of three staves. Measure 119 features a triplet of eighth notes. Measures 120, 121, and 122 continue the intricate melodic and harmonic development.

123

Musical score for measures 123-125. The system consists of three staves. Measure 123 features a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings: *ff* (fortissimo) and *dim.* (diminuendo). Measures 124 and 125 show further melodic and harmonic complexity.

114-40854

12

125 *f*

mf

This system contains measures 125, 126, and 127. The top staff (treble clef) features a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning. The middle and bottom staves (piano accompaniment) are marked *mf* (mezzo-forte). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

128

This system contains measures 128, 129, and 130. The melodic line continues with various dynamics, including *f* and *mf*. The piano accompaniment remains *mf*.

131

This system contains measures 131, 132, and 133. The melodic line continues with various dynamics, including *f* and *mf*. The piano accompaniment remains *mf*.

134

This system contains measures 134, 135, and 136. The melodic line continues with various dynamics, including *f* and *mf*. The piano accompaniment remains *mf*.

114-40854

137

ff dim. *ff*

141

dim. *mf*
dim. *p*

146

151

cresc. 5 5

114-40854

14

156 *dim.* $\text{♩} = c. 72$ *p*

161 *p*

166 *p*

171 *p*

114-40854

174

179

184

191

dim. 8va

114-40854

16

195 *Tempo I* (♩ = c. 80)

p *dolciss.*

pp

199 *dim.*

203

♩ = c. 72

207 *p*

114-40854

210

(sim.)

213

216

p
pp

219

114-40854

II.

Adagio (♩ = c. 60)

7

poco *pp sub.*

13 *cantabile*
p cresc.

19 *pp sub.* *pp sub.*

114-40854

45

cresc.

This system contains measures 45 through 48. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a complex accompaniment. The dynamic marking *cresc.* is present at the beginning of the system.

49

f

This system contains measures 49 through 52. The treble clef part has a melodic line with some rests. The grand staff accompaniment is dense. The dynamic marking *f* is present.

53

p

mf

This system contains measures 53 through 56. The treble clef part has a melodic line with some rests. The grand staff accompaniment is dense. The dynamic markings *p* and *mf* are present.

57

This system contains measures 57 through 60. The treble clef part has a melodic line with some rests. The grand staff accompaniment is dense.

114-40854

22

61 *f* *dim.*

First system of musical notation, measures 61-64. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff with a bass clef accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). Dynamics include *f* and *dim.*

65 *ff* *sf pp*

Second system of musical notation, measures 65-68. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff with a bass clef accompaniment. The key signature has two sharps. Dynamics include *ff* and *sf pp*.

69 *p*

Third system of musical notation, measures 69-72. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff with a bass clef accompaniment. The key signature has two sharps. Dynamics include *p*.

73

Fourth system of musical notation, measures 73-76. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff with a bass clef accompaniment. The key signature has two sharps.

114-40854

77

81

pp

pp (tenuto al *)

85

88

114-40854

24

91

94 (quasi cadenza)

mf

95 a tempo

fp

114-40854

Musical score for measures 99-102. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 99 begins with a treble clef staff containing a melodic line with a slur and a fermata. The grand staff below features a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. Measures 100-102 continue this pattern with similar melodic and accompanimental structures.

Musical score for measures 103-106. Measure 103 starts with a treble clef staff containing a melodic line with a slur and a fermata. The grand staff below has a rhythmic accompaniment. At measure 104, the tempo marking "Tempo libero" appears above the treble staff. At measure 105, the dynamic marking "mf" is present. At measure 106, the dynamic marking "pp" is present. The system ends with a double bar line.

Musical score for measures 107-109. Measure 107 begins with a treble clef staff containing a melodic line with a slur and a fermata. The grand staff below has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings "p", "mf", and "f" are placed below the treble staff at measures 107, 108, and 109 respectively. The system ends with a double bar line.

Musical score for measures 110-111. Measure 110 starts with a treble clef staff containing a melodic line with a slur and a fermata. The grand staff below has a rhythmic accompaniment. Measure 111 continues the melodic and accompanimental patterns. The system ends with a double bar line.

114-40854

26

112

Musical score for measures 112-114. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand has a simple accompaniment of half notes.

115

Musical score for measures 115-116. The right hand continues with a complex melodic line. The left hand accompaniment remains simple.

117

Musical score for measures 117-120. Measure 117 has a "grace" marking. Measure 118 has a tempo marking "(♩ = c. 60)". Measure 119 has a dynamic marking "p semplice". Measure 120 has a dynamic marking "pp".

121

Musical score for measures 121-124. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

114-40854

125 (♩ = c. 60)

(in tempo) *pp*

129

134

cresc.

138

f

114-40854

28

141

mf p

p

This system contains measures 141 to 145. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *mf* at the start and *p* later. The lower staff has a complex accompaniment with a dynamic marking of *p*.

146

cresc.

cresc.

This system contains measures 146 to 150. Both the upper and lower staves show a *cresc.* (crescendo) dynamic marking.

151

f p sub. dim.

mf pp sub.

This system contains measures 151 to 155. The upper staff has dynamics *f*, *p sub.*, and *dim.*. The lower staff has dynamics *mf* and *pp sub.*.

156

p molto espr.

pp

This system contains measures 156 to 160. The upper staff has a dynamic marking of *p molto espr.* and the lower staff has a dynamic marking of *pp*.

114-40854

162

pp sub.

PPP sub.

168

pp

174

dim.

180

sfzp *p* *pp*

114-40854

30

III.

Presto (♩ = c. 144)

f

ff

p

(sim.)

sfz p

sfz p

6

12

18

114-40854

24

cresc. *ff*

cresc. *f*

Musical score for measures 24-28. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase and ends with a fermata. The piano accompaniment features a complex harmonic texture with many accidentals and dynamic markings.

29

Musical score for measures 29-33. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment maintains the complex harmonic texture.

34

mf

sfz *(sim.)*

Musical score for measures 34-38. The vocal line has a fermata. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes.

39

Musical score for measures 39-43. The vocal line has a fermata. The piano accompaniment continues with the rhythmic pattern.

114-40854

32

Musical score for measures 44-48. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The treble staff contains a melodic line with a long slur over measures 44-48 and several flats (b) above the notes. The grand staff contains a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for measures 49-53. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The treble staff contains a melodic line with a long slur over measures 49-53 and various accidentals (flats and sharps) above the notes. The grand staff contains a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for measures 54-58. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The treble staff contains a melodic line with a long slur over measures 54-58 and a dynamic marking of *mf* below the first measure. The grand staff contains a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for measures 59-63. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The treble staff contains a melodic line with a long slur over measures 59-63 and several flats (b) above the notes. The grand staff contains a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *ff sub.* is present in the right hand of the grand staff starting at measure 61.

114-40854

64

Musical score for measures 64-68. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

69

Musical score for measures 69-74. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#). A dynamic marking of *f* is present.

75

Musical score for measures 75-80. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#). Dynamic markings include *f* and *sfz p*.

81

Musical score for measures 81-86. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#). Dynamic markings include *cresc.* and *ff dim.*

114-40854

34

87

87

f

mf

p

Musical score for measures 87-92. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase marked *f*. The piano accompaniment begins at measure 88 with a *mf* dynamic, featuring a bass line with chords and a treble line with chords. The dynamic changes to *p* at measure 91.

93

93

Musical score for measures 93-98. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a bass line with chords and a treble line with chords. The time signature changes from 2/4 to 3/4 at measure 95.

99

99

Musical score for measures 99-104. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a bass line with chords and a treble line with chords. The time signature changes from 3/4 to 2/4 at measure 101.

105

105

f

Musical score for measures 105-110. The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase marked *f*. The piano accompaniment features a bass line with chords and a treble line with chords.

114-40854

111

Musical score for measures 111-116. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest in measure 111, followed by a melodic line in measures 112-116. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. Dynamics include *ff* and *mf*.

117

Musical score for measures 117-121. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line starting in measure 117. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. Dynamics include *mf cresc.*

122

Musical score for measures 122-127. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line starting in measure 122. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. Dynamics include *ff* and *p*.

128

Musical score for measures 128-133. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line starting in measure 128. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. Dynamics include *ff* and *(sim.)*.

114-40854

36

134

139

144

150

114-40854

156

ff

Musical score for measures 156-161. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest for four measures, followed by a melodic phrase starting on a G4 note. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. A fortissimo (ff) dynamic marking is present.

162

p

Musical score for measures 162-167. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and chordal accompaniment. A piano (p) dynamic marking is present.

168

sfz

Musical score for measures 168-173. The vocal line has a rest for four measures. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line and chords. A sforzando (sfz) dynamic marking is present.

174

f

sfz

Musical score for measures 174-179. The vocal line features a complex, rapid melodic passage. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line and chords. Dynamic markings for forte (f) and sforzando (sfz) are present.

114-40854

38

180

Musical score for measures 180-185. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a minor key with a key signature of two flats. Measure 180 starts with a treble clef staff containing a melodic line with slurs and accents. The grand staff provides harmonic support with chords and bass lines. A dynamic marking of *sfz* is present in measure 183.

186

Musical score for measures 186-191. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues in the same key signature. Measure 186 starts with a treble clef staff containing a melodic line with slurs and accents. The grand staff provides harmonic support with chords and bass lines. A dynamic marking of *sfz* is present in measure 190.

192

Musical score for measures 192-196. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues in the same key signature. Measure 192 starts with a treble clef staff containing a melodic line with slurs and accents. The grand staff provides harmonic support with chords and bass lines. Dynamic markings of *mf cresc.* and *cresc.* are present in measures 193 and 194 respectively.

197

Musical score for measures 197-202. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues in the same key signature. Measure 197 starts with a treble clef staff containing a melodic line with slurs and accents. The grand staff provides harmonic support with chords and bass lines. Dynamic markings of *ff* and *f* are present in measures 198 and 199 respectively.

114-40854

203

sfz p

208

dolce
p

213

219

114-40854

40

225

Musical score for measures 225-229. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

230

Musical score for measures 230-234. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

235

Musical score for measures 235-239. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *cresc.* and *dim.*

240

Musical score for measures 240-244. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mf* and *p*.

114-40854

245

250

255

260

114-40854

42

264

f sub.

Musical score for measures 264-268. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The dynamic marking is *f sub.*

269

Musical score for measures 269-274. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part continues with the eighth-note bass line and chords. The dynamic marking is *f sub.*

275

ff

sfz *p*

Musical score for measures 275-279. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a steady eighth-note bass line and chords. The dynamic markings are *ff*, *sfz*, and *p*.

280

rinf. *p* *rinf.*

Musical score for measures 280-284. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a steady eighth-note bass line and chords. The dynamic markings are *rinf.*, *p*, and *rinf.*

114-40854

Musical score for measures 285-290. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a steady eighth-note bass line with chords. The melodic line consists of eighth-note chords. The key signature has one sharp (F#).

Poco più mosso

Musical score for measures 291-296. The tempo marking *Poco più mosso* is present. The piano part includes dynamic markings *sfz* and *p*. The melodic line continues with eighth-note chords. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 297-301. The piano part continues with eighth-note chords. The melodic line features eighth-note chords. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 302-307. The piano part includes a dynamic marking *ff*. The melodic line features eighth-note chords. The key signature has one sharp (F#).

114-40854