



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Música de Lisboa

A MÚSICA DE CARL REINECKE PARA FLAUTA TRANSVERSAL

Micaela Antunes Carimbo Pinheiro

Mestrado em Música

Outubro de 2012

Professor Orientador

Nuno Ivo Cruz

Agradecimentos

O meu Relatório de Projecto Artístico não poderia ter sido concluído sem a ajuda de algumas pessoas que foram muito importantes durante a sua elaboração. Em particular, quero agradecer aos meus pais pelo apoio e ajuda que sempre me deram, em segundo lugar à minha irmã, Daniela Pinheiro que esteve sempre disponível para discutir dúvidas e dar sugestões. Ao meu namorado, pelo apoio e dedicação que deu ao meu trabalho, ajudando-me no processo de tradução e formatação dos textos. E por último ao professor Nuno Ivo Cruz pela sua orientação.

Resumo

Ao longo dos anos, a obra de Carl Reinecke tem vindo a suscitar bastante para os flautistas. As grandes composições que ficaram para flauta do período romântico, são precisamente as suas três obras que estabelecem um grande repertório para flauta, *Sonata Undine para Flauta e Piano op.167*, *Concerto para Flauta e Orquestra op.283* e a *Ballade para Flauta e Orquestra op.288*.

A escrita musical de Reincke é considerada uma atitude conservadora. O seu percurso enquanto músico foi sempre muito influenciado pelo seu pai, Rudolf Reinecke, que como pessoa era um pouco rígido. Esta sua atitude conservadora fazia com que a sua música não inovasse e ficasse bastante “presa” ao período clássico. Era um opositor à Nova Escola Alemã que era representada por Liszt e Wagner.

No séc. XIX, Leipzig era o centro musical da Europa. Reinecke foi director da Orquestra *Gewandhaus* e foi professor de piano e de composição no Conservatório de Leipzig.

O seu dualismo entre a forma clássica e a fantasia romântica fez da *Sonata Undine* um grande objecto de estudo, onde Reinecke combina a forma clássica da sonata com uma história programática fantasiosa.

A análise das suas três obras para flauta revelam uma forma sólida e um estilo coesivo.

Palavras-chave

Carl Reinecke, Romantismo, Nova Escola Alemã, Flauta

Abstract

Over the years, Carl Reinecke compositions have been to raise interest for musicians, particularly flutists.

The big compositions for the flute were Romantic period, it is precisely their three works provide a large repertoire for flute, *Flute Sonata Undine* op. 167, *Concerto for Flute and Orchestra* op. 283, and *Ballade for Flute and Orchestra* op. 288.

Reinecke is considered a conservative composer. His journey as a musician has always been greatly influenced by his father, Rudolf Reinecke, as a person who was a stiff. His conservative attitude made him not progressing; he was quite “stuck” to the classical forms. Reinecke opposed the New German School that was represented by Liszt and Wagner.

In nineteenth century, Leipzig was the musical center of Europe. Reinecke was director of the *Gewandhaus* Orchestra and was a teacher of piano and composition at the Leipzig Conservatory.

Your dualism between classical form and a romantic fantasy, the *Sonata Undine* did a great subject to study, where Reinecke combines classical sonata with a programmatic fantasy story.

The analysis of his three compositions reveals a solid form and cohesive style.

Keywords

Carl Reinecke, Romanticism, The New German School, Flute

Índice

I- Introdução	7
II- Revisão de Literatura	8
O Romantismo	8
Biografia	8
Influências da sua escrita musical	11
A Nova Escola Alemã	13
Música programática versus música conservadora	15
O Desenvolvimento da Flauta no séc. XIX	16
Prática da Performance no Séc. XIX	18
<i>Sonata Undine para Flauta e Piano, op.167</i>	19
Contexto da <i>Sonata Undine</i>	19
Análise da <i>Sonata Undine</i>	20
<i>Concerto para Flauta e Orquestra, op.283</i>	23
Contexto do <i>Concerto para Flauta</i>	23
Análise do <i>Concerto para Flauta</i>	24
<i>Ballade para Flauta e Orquestra, op.288</i>	28
Contexto da <i>Ballade</i>	28
Análise da <i>Ballade</i>	28
<i>Von der Wiege bis zun Grabe, op.202</i>	29

III- Projecto	30
Metodologias	30
IV- Reflexão Crítica	31
V- Conclusão	32
VI- Bibliografia	34
VII- Anexos	36

I- Introdução

O meu Projecto Artístico, inside no período romântico alemão no final do séc. XIX. O repertório romântico para flauta transversal sempre foi um pouco limitado, no sentido em que os grandes compositores do séc. XIX, como Brahms, Bethoven, não escreveram para o instrumento, sendo que as melhores obras românticas que nos chegaram, foram as obras de Carl Reinecke.

Hoje em dia as obras de Reinecke são cada vez mais interessantes para os músicos, especialmente para os flautistas, as suas três principais obras, fazem parte do repertório estabelecido para flauta.

Para um profundo conhecimento das suas três obras e antes de as analisar, alguns aspectos são importantes para a sua compreensão, entre eles, a vida do compositor, a influência de seu pai, assim como a influência de outros compositores. No séc. XIX a flauta conheceu pesquisas intensas sobre o seu desenvolvimento, esse factor marcou a prática dos flautistas. A união de todos estes factores deu origem às três obras encantadoras para flauta que têm resistido até aos dias de hoje.

Este tema é um assunto que me interessa bastante, nunca tinha interpretado obras deste compositor e sempre as quis tocar, nomeadamente a sonata e o concerto que são obras que constituem um bom programa de concerto para flauta.

A ideia para o meu projecto surgiu através do repertório. Outra razão pela qual optei reflectir sobre o tema, foi o facto de poder dedicar-me ao período romântico, pois sempre foi um período da História da Música que eu pouco abordei e nada melhor do que esta fase para abordar este tipo de linguagem. Sinto que o período romântico requer do intérprete uma grande maturidade musical em termos estilísticos.

No meu recital, interpretarei a vasta obra que Reinecke deixou para flauta e piano, desde a Sonata Undine, ao concerto e à Ballade.

O meu objectivo quanto ao projecto artístico é aprofundar os meus conhecimentos quanto ao repertório romântico para flauta, pois um bom trabalho de pesquisa pode ajudar na interpretação, no estudo e na compreensão estilística das obras.

O meu projecto, consiste num recital com cerca de uma hora de música para flauta e piano, para o qual eu tive que escolher tema. Agregado a este recital, está um trabalho de pesquisa e reflexão sobre o tema.

Nos capítulos que se seguem, será apresentada toda a temática do meu trabalho e toda a metodologia para a implementação do mesmo, posteriormente farei uma reflexão crítica sobre toda a temática.

II- Revisão de Literatura

O Romantismo

O romantismo surgiu no final do séc. XVIII na Europa, mais concretamente na Alemanha. Este movimento, veio causar uma reavaliação da natureza, da arte e do papel do artista na sociedade. Foi um movimento artístico, político e filosófico que se estendeu durante grande parte do séc. XIX. Caracterizou-se principalmente, como uma visão contrária ao racionalismo e iluminismo.

Inicialmente, o romantismo era uma atitude ou um estado de espírito, sendo que mais tarde, tomou a forma de um movimento, um espírito romântico que passa a centrar a visão do mundo no indivíduo. Assim, os autores românticos fecharam - se cada vez mais, voltando-se para si mesmos, retratando nas suas obras temas como o drama humano, os amores trágicos, ideias utópicas...

O romantismo é muito baseado no sonho e na fantasia, valoriza a criatividade do indivíduo e baseia-se em sentimentos fortes como a fé, o sonho, a paixão, a saudade, a intuição, na natureza e baseia-se também em histórias, lendas e mitos.

O período romântico conduziu a música num dinamismo de expansão e de exagero, na forma, explorando sistematicamente a alteração das regras.

Biografia

Carl Heinrich Carsten Reinecke nasceu em Altona, no dia 10 de Março de 1824, na época ainda era uma cidade Dinamarquesa, hoje situa-se em Hamburgo, na Alemanha.

Começou a estudar música por influência de seu pai e toda a sua carreira musical foi incentivada pelo mesmo.

Sua mãe faleceu quando tinha apenas 4 anos, o que fez com que ficasse fortemente ligado a seu pai, Johann Peter Rudolf Reinecke (1795-1883). Reinecke tinha uma irmã um ano mais velha, Anna Elisabeth, os dois foram criados apenas pelo pai.

Carl não frequentava a escola pública. Seu pai era um músico e pedagogo bastante conhecido na época e foi ele que lhe deu a primeira formação em piano, violino e teoria musical. Quando tinha sete anos de idade, começou a compor pequenas peças.

Rudolf Reinecke, era considerado uma pessoa muito triste devido à morte prematura de sua esposa e ao facto de seus filhos terem nascido tarde em relação ao tempo de vida da sua mãe. Mas Rudolf tinha consciência do seu papel fundamental de “pai e mãe” e preocupava-se bastante com o crescimento de seus filhos. Embora Rudolf fosse muito severo a ensinar crianças, o seu talento enquanto pedagogo foi muito admirado. Escreveu dois livros de teoria sobre piano e sobre harmonia.

Depois de estudar a teoria geral, Carl com cerca de 13 anos, começou a aprender como o seu pai, a partir de livros de contraponto, fuga, canon e harmonia. Embora tenha recebido uma sólida formação musical de seu pai, Carl foi sempre muito intimidado pela severidade de Rudolf, enquanto professor. O que mais tarde se veio a repercutir na vida de Carl, era um homem fraco e tinha medo do seu pai. Ao longo da sua vida, todas estas características o foram transformando numa pessoa muito modesta, sem força interior e com uma grande necessidade de se envolver em relacionamentos muito harmoniosos.

Podemos constatar, na sua sonata para flauta e piano, *Sonata Undine*, onde Reinecke recorre ao mundo das fadas, ao mundo da magia.

O facto de ter perdido a sua mãe tão cedo e ter sido criado apenas pelo pai, deixou-lhe muitas memórias tristes e o mundo da magia, era portanto um “lugar” de segurança para Reinecke.

As suas primeiras composições começaram a aparecer quando tinha sete anos de idade, embora tivesse sempre muito medo de as mostrar a seu pai, pois Rudolf era uma

pessoa bastante conservadora.

Quando estudava com seu pai, Carl Reinecke abordou obras de Bach e os clássicos de Viena, composições de Felix Mendelshon (1809- 1847) e de outros compositores da época, sendo que para o seu pai, os compositores mais importantes eram Joseph Haydn (1732- 1809) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756- 1791). Esta posição muito conservadora, orientava o seu filho para um estilo clássico conservador e não para o romantismo que começava a assumir-se.

Quando tinha 19 anos, em 1843, Reinecke fez a sua primeira digressão pela Dinamarca e Suécia.

Carl absorveu as influências e conhecimentos que determinaram a sua visão musical e o seu futuro. Realizou frequentemente concertos como solista de piano e música de câmara e ampliou o seu percurso musical, aceitando vários tipos de emprego, sempre com o objectivo de conquistar um lugar permanente. Fez concertos por toda a Europa e trabalhou em diversos ambientes musicais, procurando sempre um espaço onde pudesse especializar-se como músico. Chamado de “ Talento Universal”, por Reinhold Sietz, Carl Reinecke trabalhou como pianista, compositor, director, transcritor de música, pedagogo e autor. Era tão criativo que para além da música também pintava e escrevia poesia.

Reinecke era fluente em pelo menos quatro línguas (idiomas), o que facilitava as suas viagens e digressões. Ao longo da sua vida, Reinecke passou por várias estações, Altona, Copenhaga, Bremen, Paris, Colónia, Breslau e acima de tudo Leipzig. Ouvia regularmente os instrumentistas de toda a Alemanha no Teatro da cidade de Altona e todo este envolvimento entre o compositor e os instrumentistas, veio beneficiar a sua orquestração.

Ainda em 1843, Reinecke recebeu uma bolsa do Rei Christian VIII para continuar os seus estudos musicais. Reinecke foi logo de seguida atraído para a cidade de Leipzig, onde tomou contacto com inúmeras personalidades artísticas. Durante este período de estudo em Leipzig, Carl desenvolveu-se principalmente como compositor, bem como pianista, tendo feito um contrato com a grande editora de Leipzig, Breitkopf und Härtel para a publicação das suas composições.

Ainda em Leipzig, teve a oportunidade de estudar com Felix Mendelshon (1809-1847), Robert Schumann (1810- 1856) e Franz Liszt com quem mantinha uma relação particularmente amigável. Após a estadia em Leipzig, mudou-se para Paris, onde foi professor da filha de Liszt.

Em 1851, foi dar aulas para o conservatório de Colónia na Alemanha. Mais tarde, foi nomeado para ser director musical em Barmen e tornou-se director académico e maestro da *singakademie* em Breslau.

Em 1860, devido à sua crescente reputação, foi para Leipzig onde foi nomeado director dos concertos *Gewandhaus* e professor de composição e piano no Conservatório. Era um disciplinador severo e conseguiu alcançar um grande nível de virtuosismo dos seus músicos, devido a uma grande insistência na clareza na execução.

Como compositor, Reinecke ficou bastante conhecido, devido às suas numerosas obras para piano, apesar do seu estilo melódico ser um pouco influenciado por Mendelshon, do ponto de vista estilístico, aproximou-se muito mais de Schumann.

A sua sonata para flauta e piano, *Sonata Undine*, foi das obras que o caracterizou mais. Os seus concertos foram no geral bem sucedidos, ao contrário das suas óperas, que apesar de terem influências do estilo wagneriano, não foram tão bem recebidas.

Rudolf não gostava de Christoph Gluk (1714- 1787) nem de compositores italianos, para si, a boa música só tinha sido composta por Mozart, Haydn e Ludwig Bethoven (1770-1827). Como pensava desta forma, fez com que seu filho seguisse a sua linguagem musical. Reinecke ouvia a música que era composta na época e estava constantemente em contacto com a mesma, mas não conseguia alcançar progressos na sua escrita. Não se sentia satisfeito com as suas composições e com o seu estilo de escrita, mas ao mesmo tempo, sentia que era ousado arriscar num tipo de escrita mais progressiva e só mesmo quando o seu pai faleceu, em 1883, é que Reinecke se libertou de toda aquela ideia conservadora de seu pai. Concluiu a *Sonata Undine* para flauta e piano e foi um grande sucesso.

Influências da sua escrita musical

Quando falamos sobre Reinecke, forçosamente lembramo-nos de Schumann, pois

este foi um ídolo e precursor para a obra de Reinecke.

Por sua vez, Schumann também tinha o seu ídolo e precursor, de cuja linguagem musical se tentava aproximar, este ídolo era Franz Schubert (1797- 1828). A maioria dos compositores da época concentravam-se em seguir as linguagens de Bethoven e Johann Sebastian Bach (1685- 1750), ficando um pouco “presos” ao seu estilo de escrita e acabando por não inovar.

Schumann também venerava estes dois grandes compositores, foram também para ele uma grande fonte de inspiração. Mas Schumann tentava não limitar o seu tipo de escrita a estes dois compositores e tinha um estilo de escrita mais inovadora.

Para Schumann, Schubert era como um romancista musical e esta, era uma das características que lhe agradava imenso, pois o seu estilo sempre foi mais direccionado para o romance. A sua música, não era portanto uma música sem conteúdo, era bastante expressiva e deixava o conteúdo indefinido, o que obrigava o ouvinte a participar na sua criação.

As influências de Schumann e de Mendelshon são bastante notórias na sua música. O carácter especial na música de Reinecke reflecte-se na forma como o compositor mistura todas estas influências, umas com as outras.

A obra de Reinecke divide-se em três períodos. No primeiro período da sua escrita, a influência do estilo musical de Mendelshon parece ser clara. Este período, inclui duas óperas, poemas sinfónicos, dois quartetos de cordas, um trio de piano, quarteto de piano e concerto também para piano. Felix Mendelshon, foi uma influência precoce na música de Reinecke, que como atrás referi, começou no primeiro período da sua vida de compositor, quando estudava em Leipzig, onde lhe mostrou algumas das suas obras.

Quando analisava as obras de Reinecke, Mendelshon via uma grande talento para a composição, mas na sua opinião, Reinecke devia trabalhar mais afinadamente e escrever apenas o que fazia sentido para si, agora que já tinha idade, saúde e força para o fazer. Para Mendelshon, as obras Reinecke começavam sempre bastante bem mas a certo ponto deixavam de ter o interesse que suscitava de início.

No segundo período, a influência de Mendelshon diminui, é sentido então, o estilo de Schumann. Em 1834, Schumann fundou a revista musical, *Neue Zeitschrift für Musik*, em Leipzig. Esta revista musical funcionava como um meio de publicação independente e promovia jovens compositores talentosos, tornou-se assim, a porta-voz de todos os esforços musicais sérios que aconteciam na Alemanha.

Em 1844, Schumann e Reinecke conheceram-se e familiarizaram-se bastante um com o outro, tornando-se muito amigos. Reinecke entusiasmava-se imenso pelas composições de Schumann e estava um pouco desligado da música de seu pai, que para Schumann tinha pouco interesse. Fazem parte deste período as suas óperas, sendo a mais famosa, *König Manfred* (1867), a sinfonia nº1 (1858) e a sinfonia nº 2 (1874).

Apenas em 1895 apareceria a sua 3ª sinfonia, uma obra que caracterizou o seu terceiro período. Ainda desta terceira fase, fazem parte as três obras para flauta, (concerto, sonata e ballade).

De Mendelshon, Reinecke recebeu o sentido da clareza musical e fluxo melódico. De Schumann, recebeu o sentido de profundidade emocional. As características dos dois grandes compositores, complementavam-se e formavam um corpo dotado de qualidades individuais, transformando-se na própria linguagem de Reinecke.

A Nova Escola Alemã

A história deste país, deste século e particularmente desta música, defende que a música não pode ser compreendida sem algum conhecimento da história. Como método histórico, o “historicismo” morreu, vitimado dos extremos de distorção e abusos a que foi submetido no séc. XX. Portanto, o nome do seu protagonista musical foi Karl Franz Brendel (1811- 1868). Brendel é um pouco esquecido hoje em dia, mas vale a pena reviver a sua memória, pois foi a figura mais importante da música alemã em meados do século XX, foi um doutor em filosofia com apenas o ensino casual musical (nomeadamente, aulas de piano com o pai de Clara Schumann (1819- 1896), Friedrich Weick (1785- 1873). O seu impacto, veio da natureza dos seus volumes escritos e do activismo social e político através do qual colocou as suas ideias em prática.

Durante os estudos de piano de Brendel com Weick em Leipzig, conheceu um aluno chamado, Robert Schumman. Depois de receber o seu doutorado, voltou para Leipzig em 1844 e leccionou História da Música como preparação para o seu *Opus Magnum*. Este plano foi automaticamente colocado em espera, quando Schumman o convidou para assumir a *Neue Zeitschrift für Musik*. Brendel tornou-se formalmente seu editor com a edição de 1 de Janeiro de 1845 e permaneceu nessa posição por quase um quarto de século, até à sua morte. Já estabelecida a sua voz musical alemã, a revista, era um fórum eficaz e base de poder.

Reinecke, foi um dos raros compositores que viveu na música vários anos sem ser influenciado por novas tendências. Na verdade, utilizava e posteriormente adaptava as ideias e aspectos do estilo musical dos grandes compositores que o rodeavam, especialmente dos compositores românticos.

A sua forma de compor “imitativa” foi mais notória no início da sua carreira, pois mais tarde, Reinecke criou o seu próprio estilo, a sua própria linguagem.

A época revolucionária na música alemã pode ser considerada como uma consequência da revolução política de 1848 na Alemanha. Nessa mesma altura, Richard Wagner, que tomou parte activa na revolução, publicou os seus primeiros escritos polémicos, que causaram um grande movimento no mundo musical. A revolução política foi um elo necessário para o desenvolvimento da arte moderna.

Wagner tomou parte activa na revolução musical e em consequência foi obrigado a fugir do país. O objectivo da sua escrita polémica, era provocar uma revolução completa na arte, na sociedade, na política e na religião. A sua música, começou a tornar-se cada vez mais dramática, nomeadamente as óperas, *Tannhäuser* e *Lohengrin*, todo este dramatismo que criava na sua música, causava um grande descontentamento no público.

Wagner, Liszt e Hector Berlioz (1803- 1869) abandonaram as formas históricas. A forma era assim colocada em segundo plano, sendo que em primeiro plano tinha lugar a poética, as fantasias e os sentimentos.

A “Guerra dos Românticos” é um termo usado pelos historiadores com o fim de

descrever a estética musical entre os músicos que se destacavam na segunda metade do séc. XIX.

As principais áreas de contenção foram: a estrutura musical, os limites da harmonia e a música programática/ absoluta.

O círculo dos compositores conservadores tinha a sua sede em Berlim e Leipzig, centrava-se à volta Brahms, Schumann e do Conservatório de Leipzig, que tinha sido fundado por Mendelssohn. Os seus adversários, ou seja os compositores progressistas, tinham a sua sede em Weimar e eram representados por Liszt, os membros da chamada “Nova Escola Alemã” e por Wagner.

Ambas as partes, olhavam para Beethoven como um herói e uma fonte de inspiração espiritual e artística. Os conservadores viam-no como um pico insuperável e os progressistas pensavam na sua música, como o começo de uma nova era musical.

Clara Schumann, Joseph Joachim e Brahms, foram os principais membros da base conservadora em Leipzig. Os músicos apoiantes deste círculo conservador, mantiveram ligação com a linguagem de Robert Schumann, que faleceu em 1834 e que mantinha amizades entusiastas com a vanguarda dos românticos radicais, em particular com Liszt, bem como dos conservadores, como por exemplo Mendelssohn.

O ponto de divergência entre os dois grupos de músicos acontecia entre as tradicionais e as novas formas musicais. A escola de Leipzig defendia as formas utilizadas pelos mestres clássicos, enquanto a escola de Weimar utilizava cada vez mais a música de programa.

A tendência de hostilidade entre os dois grupos, era de diminuir ao longo dos anos, a “Guerra dos Românticos”, foi assim uma clara determinação entre o que foi visto como “música clássica” e “música moderna”.

Música progressiva versus música conservadora

O período romântico musical, como mencionei anteriormente, dividiu-se em duas correntes distintas, a progressiva e a conservadora. A grande questão estética das duas era a

validade ou a invalidade da música programática. O lado conservador, era adepto da posição de Eduard Hanslick (1825- 1904), que defendia que a música não podia representar ideias extramusicais. Ao contrário dos compositores críticos, como Liszt e Schumann, que defendiam a questão de como e quanto a música pode e deve representar.

Reinecke, pertenceu estilisticamente ao lado conservador da questão. A atmosfera musical em Leipzig foi tradicionalmente orientada e Reinecke achava-se um grande compositor no que dizia respeito à música absoluta, sendo que se opunha claramente à música programática. Nos concertos da Gewandhaus, que Reinecke dirigia, mostrava sempre uma grande preferência pelos compositores clássicos e pré-clássicos. Resistiu de tal modo à influência progressiva do romantismo tardio que acabou por perder a sua influência sobre a vida musical europeia.

Embora Reinecke fosse um grande opositor à música programática e à escola progressiva, muitas das suas obras têm nomes (títulos) programáticos, como é o caso da *Sonata Undine, Von der Wiege bis Zum Grabe* e de algumas das suas óperas. Reinecke continua ainda a aderir à posição clássica, dizendo que todas estas obras não são música de programa, no sentido moderno. Embora muitas das obras de Reinecke pareçam implicar música programática, o compositor idealizou-as como música absoluta, dando pouca importância aos comentários programáticos, sendo o mais importante a base sólida da forma. Ainda no caso da *Sonata Undine*, saber que o conto se trata de um espírito da água que anseia por uma alma proporciona uma maior profundidade de compreensão.

O desenvolvimento da Flauta no séc.XIX

Com as grandes salas de concerto ao estilo romântico, sentia-se a necessidade de alargar o poder sonoro da flauta, pois até ao momento a flauta estava no limiar do desenvolvimento.

A flauta que se tocava na Alemanha nos primeiros 75 anos do séc.XIX, era uma flauta descendente do traverso barroco, era muito próxima ao nível da acústica e da técnica de execução. Foram feitas algumas alterações para que a mesma obtivesse uma melhor resposta.

Depois de todos estes ajustes, a flauta já era satisfatória para os intérpretes, mas a música romântica precisava de uma flauta que melhor se adaptasse à orquestra.

Com Theobald Boëhm (1794- 1881), começou uma nova era no que diz respeito à construção do instrumento. A seu tempo, Boëhm construiu um instrumento cromático e ajustável que podia agora ser integrado numa orquestra, embora não tenha acontecido na Alemanha: em 1940, ainda algumas orquestras alemãs especificavam o sistema antigo nos anúncios de audições. Em 1831, numa viagem a Londres, Boëhm construiu uma flauta experimental que vinha possibilitar aos dedos novos meios mecânicos, de modo a controlar os orifícios que estavam fora do seu alcance. Em 1832, refinou o conceito da sua nova flauta, preocupando-se sempre com a igualdade e força de som entre as notas.

Em 1847, começou também a construir flautas de metal, o corpo do tubo tornou-se cilíndrico, enquanto a cabeça era cônica para o fim da cortiça. Os orifícios foram aumentados, para que se obtivesse um maior volume sonoro.

O processo de desenvolvimento da flauta no séc. XIX envolveu-se numa mistura de ideias e de experimentação ao longo dos anos. Em 1847, a flauta Boëhm de tubo cilíndrico era acessível em madeira e metal, o anterior modelo Boëhm, era a flauta de 1832, feita em madeira e de tubo cônico.

Após as escolhas dos flautistas, em relação aos instrumentos, começaram a desenvolver-se estilos nacionais, nomeadamente na França, Inglaterra e Alemanha.

A flauta Boëhm, foi logo desde cedo aceite na França, particularmente por Louis Dorus, quando sucedeu ao lugar de Tulou no Conservatório de Paris. Em 1860, a flauta Boëhm tornou-se o instrumento oficial do Conservatório de Paris.

Em Inglaterra, a aceitação da flauta Boëhm foi um processo mais lento, pois muitos flautistas ingleses criavam os seus próprios sistemas, criando híbridos do sistema Boëhm e do sistema simples. Algumas destas flautas foram fabricadas até ao início do séc. XX. O virtuoso flautista inglês Charles Nicholson usou o sistema simples adaptado com grandes orifícios o que permitia um grande volume de som.

Os flautistas alemães, ao contrário dos franceses e ingleses, preferiam um

instrumento de sistema simples. A aceitação da flauta Boëhm de 1847 na Alemanha, foi principalmente devido a princípios estéticos. Alguns maestros alemães partilhavam da opinião de que a flauta Boëhm não tinha lugar na gradação dos instrumentos da família das madeiras.

A Prática da Performance no séc. XIX

O som “alemão” era caracterizado por conter um vibrato pouco presente (menos notável) e era enriquecido com outras nuances. O som moderno, caracterizado por ser um som mais brilhante, era pensado para as grandes obras orquestrais Francesas. O som da flauta de madeira foi muito venerado por músicos alemães no séc. XIX, devido ao flautista Maximilian Schwedler (1853- 1940), flautista principal da orquestra *Gewandhaus*. O seu tratado, *Das Floten Und flotenspiel* (1897) fala especialmente das práticas da flauta, como o uso da articulação, do vibrato e dos harmónicos. Estas práticas, são bastantes aplicáveis no repertório de Reinecke para flauta, que foi escrito durante a permanência de Schwedler na orquestra. O concerto para flauta e piano foi dedicado a Schwedler e foi ele mesmo que o estriou.

A sua prática de performance, continuou a ser seguida por grandes e virtuosos flautistas, como Friederich Kuhlau (1796- 1832), Heinrich Soussman (1796- 1848). A sua prática desenvolveu-se principalmente pelos tratados de Quantz (1752) e Tromlitz (1791).

No final do séc. XIX, a prática alemã começa a distanciar-se da prática Francesa, principalmente a nível de som, começou a chegar a Alemanha um tipo de som mais brilhante, que vinha da escola Francesa, Claude Paul Taffanel (1844- 1908), Philippe Gaubert (1879- 1941)) e Marcel Moyse (1889- 1984).

Schwedler, tocava com um grande som, a sua articulação era pura e a sua técnica muito sólida. Um dos aspectos mais importantes do “seu tom de voz”, era a forma que tinha de tocar todos os intervalos em legato. Relacionada com esta forma de tocar, estava muito ligada a respiração. Para Schwedler, a respiração era feita com o peito expandido.

Ainda no séc. XIX, o vibrato foi considerado como uma nuance do som e como tal, era para ser usado com moderação, não era utilizado no registo grave, nem em passagens. O seu

uso, era suave e limitado de modo a não predominar sobre o som da flauta em madeira.

Assim o conceito de vibrato alemão era bastante diferente do conceito francês, uma vez que na Alemanha não se considerava que o vibrato fosse um elemento básico do som.

Contexto da Sonata *Undine*

Durante o seu mandato na Gewandhaus de Leipzig, Reinecke trabalhou com dois flautistas, que ele próprio contratou, que muito o inspiravam para compor, nomeadamente para eles. Primeiro Wilhelm Barge (1836- 1925), em 1836 e quinze anos mais tarde, Maximilian Schwedler. A Sonata, foi dedicada a Barge, que defendia o modelo cónico da flauta. Escreveu o *Praktische Flotenschule*, um método para flauta, publicado em 1880. Neste método Barge explicou o dilema dos flautistas desde a invenção de Theobald Boehm da flauta cilíndrica, ao ponto de restringir as audições para orquestra apenas para os flautistas que não tocassem numa flauta Boehm.

A *Sonata Undine* foi inspirada num mito europeu da mitologia grega, as Nereidas. Undine, é uma ninfa da água, que se transforma num ser humano, quando se apaixona por um homem que está condenado à morte se lhe for infiel. Em 1800, o escritor alemão Heinrich Karl Friederich de la Motte Fouqué (1777- 1843), escreveu um Romance sobre este mito, chamado *Undine*, no qual Reinecke baseou a sua composição. Fouqué escrevia principalmente peças de teatro fantasiosas, contos de heroísmo e poemas. A publicação do Conto de Fouqué em 1811, foi um sucesso e gerou expressão em várias formas de arte. Este conto, foi usado por outros compositores, nomeadamente, Hoffman, Anton Dvorák (1841- 1904) e Peter Ilyich Tchaikovsky (1840- 1893). A história de *Undine* é usada para poesia, balés, teatro, pintura e música. Um dos prelúdios de Debussy tem o nome de *Ondine*.

Os contos de fadas de la Motte Fouqué, inspiraram muito as obras de Reinecke, em especial a sua sonata para flauta. Ainda mais que um conto de fadas, Fouque, mova-se para um nível ainda mais espiritual, a guerra entre Deus e o Diabo.

A atracção à mitologia reflecte um grande desejo de transcender a realidade no que diz respeito à composição. Esta sonata tem o ideal romântico de conduzir o ouvinte para um mundo diferente.

Reinecke observou os fenómenos específicos da sua consciência quando compôs esta sonata, onde conseguiu retratar a personagem Undine através da sua música, pois a história de *Undine*, dá oportunidade ao compositor, de preparar um climax gradual ao longo da sua obra, pois é essa oportunidade que a história proporciona, um ser sem alma que se transforma numa mulher.

A história acrescenta um grau de compreensão à sonata e fornece as chaves para a sua interpretação. Embora Reinecke fosse um compositor conservador, a sua sonata, ultrapassa aquilo que chamamos de sonata clássica, pois apresenta outras possibilidades expressivas, que uma sonata clássica não contém.

Análise da Sonata Undine

A *Sonata Undine*, manteve-se ao longo do tempo como uma grande obra, devido a alguns aspectos, como a sua forma sólida e habilidade contrapontística. Ao longo da sonata, Reinecke recorre a certos gestos musicais que representam ideias específicas, principalmente a representação da água, ondulando arpejos nos quatro andamentos.

A sonata, diverge em alguns pontos do caminho da convencional forma sonata, para além desta diferença estrutural, Reinecke utiliza a narrativa cíclica e o facto da representação de personagens, sugere um evento extra- musical. A Personagem principal da sonata, é o espírito de água Undine, filha do rei mar, uma alma imortal. *Undine* anseia por uma vida humana, mas só o conseguirá através da união com um mortal. O início do primeiro andamento, representa a floresta através das muito alemãs chamadas de trompas de caça.



1º Andamento da *Sonata Undine* para flauta e piano, op. 167, compassos 1-8, Tema A

As passagens de semicolcheias sugerem-nos movimento, podem representar o espírito de Undine na água. No segundo tema, podemos verificar que o mesmo sofre uma descida gradual de registo que funciona como um suspiro musical que nos sugere o anseio

de Undine por uma alma.



1º Andamento da Sonata Undine para flauta e piano, op. 167, compassos 40-50, Tema B

Maioritariamente, o primeiro andamento da sonata, segue o modelo convencional da forma sonata, existindo alguns elementos incomuns, como o início da recapitulação do tema, entre os compassos 106- 134, onde o tema é obscurecido pelo movimento do piano (passagens de semicolcheias). Assim, a verdadeira sensação de retorno ao tema, é adiada para o compasso 220. Este adiamento do retorno ao tema pode representar um segredo sobre as origens de Undine. A coda reforça o tema de Undine, mas expandido para Mi menor.

O segundo andamento, abre com um diálogo de staccato arpejado entre o piano e a flauta. As entradas são em contratempo repousando o final do tema no compasso 16, estas características, sugerem-nos o comportamento caprichoso de Undine ao deixar o reino da água, seguidamente é levantada por um pescador e sua esposa.



2º Andamento da Sonata para flauta e piano, op. 167, compassos 1-5, Tema A

A forma deste andamento é ABACA, ou seja rondó, sendo que existem dois temas que diferem em humor, articulação e ritmo. O tema B, no piano, representa a chegada do cavaleiro Huldbrand. Na música ocidental, o ritmo pontuado (galope), simboliza a corte.



2º Andamento da Sonata Undine para flauta e piano, op. 167, compassos 33-40, Tema B

O tema C, distancia-se do resto da Sonata, devido à sua grande extensão de intervalos, a tensão entre as colcheias e as tercinas e a indicação (“Ohne jegliche Bebung im Ton”), que significa, sem vibrato, o que para a época e para o estilo da obra era algo incomum. Este tema parece transmitir-nos o amor de Undine para o cavaleiro.



2º Andamento da Sonata Undine para flauta e piano, op.167, compassos 98-105, Tema C

O terceiro andamento tem forma ternária, ABA. Consiste num dueto de um tema principal, entre a flauta e piano. A tessitura da flauta está mais elevada do que a do piano, este factor pode representar um dueto de amor entre Huldbrand e Undine.



3º Andamento da Sonata Undine para flauta e piano op.167, compassos 1-4, Tema A

Entre os compassos 21- 27, pode constatar-se uma secção agitada que nos sugere o desgosto dos espíritos de água quanto ao amor de Undine por um mortal.

E por último, o quarto andamento da sonata, o primeiro tema é tempestuoso, a flauta surge com grandes intervalos e a harmonia é instável.



4º Andamento da *Sonata Undine para flauta e piano, op.167, compassos, 1-5, Tema A*

O segundo tema, é ritmicamente e harmonicamente uma versão do primeiro.

De acordo com o drama do final do conto, que é na partitura marcado como “Finale, Molto Allegro, Agitato e Appassionato, quase Presto”, Huldbrand é censurado pela raiva dos espíritos da água, suplicando por Undine. Finalmente, Huldbrand morre. Vários novos motivos se adicionam tensão, reflectindo temas dos andamentos anteriores. A coda final, sofre de uma transformação musical, isto é, em vez de finalizar com o tema do quarto andamento, o compositor recorre à forma cíclica e volta ao tema do amor de Undine e Huldbrand, que aparece no Intermezzo.

Reinecke baseou a sua oposição à música programática pelo facto de não se distanciar da forma. No entanto recorre ao poder narrativo da história de *Undine*, que ama Huldbrand para além da sua morte.

Contexto do Concerto para flauta e Orquestra

Desde 1990, que a música de Reinecke tem sido alvo de grande interesse. Um dos trabalhos mais recentes de Reinecke, foi precisamente o Concerto que teve origem na Gewandhaus de Leipzig. O Concerto foi escrito em 1908, quando Reinecke tinha 84 anos. Foi dedicado ao flautista Maximilian Schwedler, que terá encorajado Reinecke a escrever esta obra, a sua estreia foi a 15 de Março de 1909, acompanhado não por uma orquestra mas por Oswin Keller (1854- 1925) ao piano. Embora o Concerto tenha sido escrito por Reinecke, tudo indica que Schwedler tenha sido responsável por algumas mudanças na parte de flauta. Este tipo de interacção (colaboração), entre o compositor e o intérprete era muito típico em 1800. O Concerto fazia parte do programa de um concerto de primavera, realizado pelo Coral de homens, Konkordia Leipzig.

A sua orquestração é reservada, discreta e devidamente equilibrada, de modo a não dominar o instrumento solo (a flauta). O estilo do *Concerto para flauta* é paralelo aos seus

outros concertos, nomeadamente os concertos para violino, violoncelo, harpa e piano. Ambos os concertos se destacam especialmente pelo seu conteúdo musical. Em vez de aderir ao exibicionismo dos seus virtuosos contemporâneos, Reinecke mantém o bom gosto pela orquestração que acompanha o solista.

Análise do Concerto para Flauta e Orquestra

Para Schwedler, o Concerto para flauta está escrito em Ré Maior. Esta tonalidade era muito bem adequada para os dedilhados modernos na flauta e foi também a escala original da flauta do sistema cónico de furo simples, sistema no qual a flauta de Schwedler foi baseada.

O primeiro andamento do Concerto está inserido como a *Sonata Undine*, na forma tradicional sonata- allegro. A introdução da orquestra de quatro compassos com uma linha de baixo descendente leva à tónica Ré Maior.



1º Andamento do Concerto para Flauta e Orquestra, op.283, compassos 5-8, Tema A

A flauta faz uma pausa na frase, na nona do acorde de V grau, seguido de um arpejo do acorde de V grau com sétima, para se juntar ao piano no acorde de Ré Maior, que começa na secção “a tempo”. Nesta secção, as violas introduzem o tema arpejado em legato, com os violoncelos novamente a descer cromaticamente. De seguida, as violas passam o tema para os violinos, que refazem o tema diatonicamente no V grau. Seguidamente, o tema passa para os oboés que fazem a actualização da Tónica. A flauta apresenta o primeiro tema, ainda com o seu distintivo salto para baixo. Explora o primeiro tema, até chegar a uma meia cadência no compasso 39, onde seguidamente reafirma o tema na tonalidade de Fá # menor com a alternância de semicolcheias e trilos. Finalmente assenta sobre um extenso trilo de Dó#, o quinto grau da tonalidade de Fá# menor. A harmonia que está sob o trilo transporta-nos para longe de Fá# menor.

O contraponto do tutti, dá-nos uma sensação de ar fresco com as suas indicações de pesante e fortíssimo. A grande prova de ser um V grau de uma tonalidade menor, é o percurso tonal do baixo na escala de Lá menor, Fá – Mi – Ré – Dó – Si, seguido da introdução do segundo tema na flauta.



1º Andamento do *Concerto para Flauta e Orquestra, op.283*, compassos 74-82, Tema B

Embora o segundo tema se inicie com um intervalo de 4ª como o primeiro, é igualmente lírico mas o seu *modus operandi* é bem diferente. Podemos observar que o percurso da melodia principal vai baixando melodicamente, Lá – Sol – Fá – Mi – Ré# - Ré – Dó – Si – Lá. Este tema termina com um floreio e uma cadência perfeita que anima o tutti no compasso 93. De seguida, a flauta apresenta uma secção divertida em tercinas. A flauta tem a última palavra do diálogo, numa escala de semicolcheias até à tonalidade Maior, compasso 118. A segunda parte do segundo tema, aparece agora em fortíssimo. Seguidamente, a flauta viaja por mais tonalidades ambigualmente arpejadas.

No compasso 152, a flauta tem uma passagem em staccato arpejado que vai levar à recapitulação do primeiro tema no tutti, no compasso 159. Quando a flauta entra na recapitulação, no compasso 174, reafirma o primeiro tema em si menor, como fez no compasso 28 da exposição. Até aqui, continua tudo como apareceu da primeira vez, até que no compasso 190, a flauta diverge com uns saltos de oitavas quebradas, movendo-se imediatamente para o segundo tema, que é preenchido pelas notas agudas que estão inseridas em arpejos encantadores de tónicas. De seguida, a flauta volta à secção de diálogo de alternância com o tutti, em tercinas. Novamente toda esta secção culmina num fortíssimo, surgindo de novo o tema principal no tutti.

De forma cíclica, a flauta termina da mesma forma que começou o primeiro andamento, com o mesmo arpejo da dominante mas agora terminando em Ré Maior.

O segundo andamento do Concerto foi escrito num tempo bem mais calmo, “Lento e

mesto”, na tonalidade de si menor. Na introdução, os baixos e os tímpanos, estabelecem a tonalidade relativa do Concerto, com um staccato de colcheias, criando um ambiente misterioso, enquanto a trompa e o clarinete apresentam as três primeiras notas descendentes do tema. De seguida, entra a flauta “con dolore”, três oitavas acima dos baixos, com um ré agudo, fazendo uma escala descendente que leva o III grau até ao quinto grau de si menor. Este tema decorre melancolicamente durante 8 compassos.

Lento e mesto ♩ = 68

2º Andamento do Concerto para Flauta e Orquestra, op.283, compassos 6-13, Tema A

No compasso 14, a flauta quebra o clima com uma passagem de semicolcheias em forte, este material de transição, é entendido como um “suspiro”. Seguidamente a flauta retorna ao tema uma oitava a baixo, após o desenvolvimento da primeira frase, termina novamente em “ suspiros”, agora com passagens mais cromáticas. Na letra B, compasso 28, a flauta apresenta o tema B *dolce teneramente*, arqueando semicolcheias passo a passo.

2º Andamento do Concerto para Flauta e Orquestra, op.283, compassos 28-32, Tema B

Na letra C, o novo material do tutti, assinala o momento como a curta e dramática secção B. No compasso 44, segue-se o modo recitativo, que se assemelha ao compasso 14, embora não tenha um acompanhamento marcato. A reexposição acontece logo após o recitativo, no compasso 50, encaminhando a música para a coda final.

O terceiro andamento começa com um motivo marcial no tutti, durante catorze compassos, terminando em cromatismo para a entrada da flauta, no compasso 15, onde a mesma apresenta o tema completo.



3º Andamento do Concerto para Flauta e Orquestra, op.283, compassos 15-19, Tema A

O tema volta a aparecer no compasso 33, seguido de uma pequena ponte no tutti, compasso 40, que prepara o novo tema que vai surgir na flauta em sol Maior, no compasso 50.



3º Andamento do Concerto para Flauta e Orquestra, op.283, compassos 50-54, Tema B

No compasso 55, o tema muda para sol menor. No compasso 74 (letra D), a flauta surge com um longo trilo, onde começa a criar tensão para preparar de novo o tema que surge no compasso 82.

De seguida na letra E, compasso 100, surge uma secção de tutti que prepara a grandeza do tema C, que surge na flauta no compasso 103.



3º Andamento do Concerto para Flauta e Orquestra, op.283, compassos 103-110, Tema C

A reformulação do tema C começa no compasso 119 divergindo no compasso 126, com uma secção tutti em fuga, impulsionando o movimento para a repetição final do tema A. Em vez de fechar de forma cíclica, Reinecke volta ao segundo tema, no compasso 168. O

tutti do compasso 182 funciona como uma ponte para o stretto final, que começa no compasso 186 (letra I). O andamento fica mais rápido, conduzindo a música para a conclusão final. Esta passagem de semicolcheias em stacatto é de grande virtuosismo para o flautista. No compasso 203, Reinecke volta ao terceiro tema, mas agora em fortíssimo *com fuoco*, seguidamente começa a acelerar o ritmo em semicolcheias e trilos até conduzir a música ao final.

Contexto da *Ballade*

A forma livre da *Ballade*, apelou para o lado romântico de Reinecke. Nesta peça, Reinecke mostra uma expressividade musical no seu mais alto nível artístico. Reinecke escreveu outras duas baladas para piano. Originalmente, *Ballade* tinha uma conexão com a dança, mas no séc. XIX, obteve um significado completamente diferente. Inicialmente significava uma canção folclórica com um grande número de versos que podiam ser cantados na mesma melodia. Os temas eram fantasiosos, eram frequentemente apresentados por anãs e elfos. Como já foi evidenciado na *Sonata Undine*, Reinecke tinha uma predileção pelo mundo fantasioso.

As primeiras baladas puramente instrumentais são as baladas de Frédéric Chopin (1810- 1849) para piano que surgiram em 1836. É provável que chopin tenha sido inspirado pelos poemas do seu tempo, mas a intenção não é que o músico ou o ouvinte pense no conto quando está a ouvir a música, pois a música fala por si própria. A *Ballade* de Reinecke insere-se nesta tradição.

Apesar de ser uma obra para flauta e orquestra, a *Ballade* é geralmente tocada com a redução para piano.

A partitura orquestral indica uma riqueza de timbre que se perde com o piano.

Análise da *Ballade*

A *Ballade* abre com um Adagio em ré menor com oitavas sombrias no baixo. No compasso 7, a flauta assume o tema principal, seguido de uns acentuados “suspiros”, no compasso 9 até chegar à 6ª alemã que resolve num V grau, uma meia cadência. No

compasso 11 as notas da melodia principal descem cromaticamente, Lá; Sol#; Sol; Fá, sobre os acordes I-V; V-VII. O tema continua mas agora marcado *com amabilitá*. A hemiola da flauta e do piano no compasso 17 leva a outra 6ª alemã, novamente outra meia cadência. No compasso 22, o fim da frase dramática da flauta e do piano expande, formando um interlúdio antes do solo da flauta e começa o segundo tema, o *maestoso*. Este novo tema tem um carácter muito diferente do primeiro, é como se fosse outra personagem, digna, confiante e triunfante. A partir do compasso 24 a tonalidade principal é Fá Maior, o piano começa com passagens de tercinas rápidas confiando-as à flauta. O terceiro tema, *con affetto*, começa na letra C e funciona como uma ponte para a secção B, o Allegro.

A secção B, tem um carácter saltitante e divertido, é introduzida pelo piano e no terceiro compasso entra a flauta com o primeiro tema. O segundo tema desta mesma secção começa na letra E, *Meno mosso*. Este tema tem um carácter apaixonado. Durante este tema, o compositor brinca com a parte apaixonante e o staccato do primeiro tema voltando mesmo no final desta secção a apresentar de novo o primeiro tema.

Depois de terminada a secção B, o compositor volta à secção A, pois a sua forma é ABA. Reinecke apresenta de novo a secção A, denominada por *Tempo I*. Durante esta secção, o compositor volta a introduzir os temas da secção A, finalizando com uma variação sobre os três temas.

Von der Wiege bis zum Grabe

Em 1888, foram publicadas 16 peças de fantasia para piano a quatro mãos de Carl Reinecke. Intituladas de *Von der Wiege bis zum Grabe, op.202* (Do berço ao túmulo). O ciclo de peças tornou-se tão popular que foi reorganizado por outros compositores para uma variedade de pequenos ensembles. Muito particularmente bem conhecido, é o arranjo para flauta e piano, mas outros incluem transcrições para violino e piano e arranjos para orquestra sinfónica e orquestra de sopros. A versão para flauta e piano, foi organizada pelo professor, flautista e compositor Ernesto Kohler (1849- 1907). Das 16 peças, oito são originais de Reinecke. As pequenas peças que constituem *Von der Wiege bis zum Grab*, são consideradas música programática, embora Reinecke teria salientado que não se encontravam em modo de narrativa, mas que meramente sugeria situações da vida diária, representando a natureza

da vida do Homem. As peças têm títulos como: *O Casamento; O Aniversário; O Anel de Prata; Sol de Ajuste; Trabalho Vigoroso*. Este ciclo de peças, foi realizado com muita frequência durante a vida de Reinecke.

Ao transcrever para flauta e piano, Kölher manteve de perto a partitura original, geralmente atribuindo a melodia da mão direita à flauta e melhorando muito discretamente o acompanhamento.

III- O Projecto

Metodologias

O tema do meu projecto artístico é sobre a música de Carl Reinecke para flauta transversal. Durante o projecto, falo de toda a sua obra e de que forma alguns aspectos como o meio em que nasceu e outros compositores influenciaram o seu tipo de escrita. Relaciono também a Nova Escola Alemã e o desenvolvimento da flauta no séc.XIX com a sua linguagem.

Para a parte escrita do meu projecto, o meu método de pesquisa, incide essencialmente sobre o compositor e toda a sua obra para flauta. Para que este trabalho de investigação pudesse ser bem sucedido, procurei saber qual a bibliografia disponível que me fosse útil para a sua realização. De seguida, de forma a inteirar-me sobre o assunto, comecei a ler tudo o que estava ao meu alcance sobre o tema, para que eu própria pudesse reflectir sobre o mesmo.

A minha pesquisa foi essencialmente bibliográfica. Foi realizada através de material publicado como livros, documentos, métodos, partituras e alguns artigos na internet.

Falando da parte prática do meu projecto artístico, o recital, teve que ser igualmente planeado e metódico. A escolha do mesmo, prendeu-se com o facto de querer aperfeiçoar a minha performance no repertório do período romântico da História da Música. Fizeram parte do meu método de preparação, a leitura das partituras, a análise das mesmas, o estudo individual, a audição de diferentes gravações das obras e a participação em masterclasses. Outra questão que precisei de organizar foi o acompanhamento para o recital, falei com uma

pianista que sabia que tinha já tocado algumas destas obras, pois são de extrema dificuldade para o pianista e fui agendando os meus ensaios.

IV- Reflexão Crítica

Os títulos programáticos que Reinecke adicionou à sua obra revelam uma atitude conservadora e absolutista que era o seu meio em Leipzig, durante a última parte do século. A tensão entre os dois caminhos de equilíbrio entre a forma clássica e a forma romântica, faz com que a sua obra seja para nós flautistas um absorvente objecto de estudo.

A sua música é caracterizada por diferentes estados de espírito e por ser rica em nuances. Reinecke era um grande opositor à música de programa, defendendo que a música só por si própria consegue transmitir sentimentos e emoções, sem precisar de uma história para a descrever e representar, embora na *Sonata Undine* o compositor faça referência ao conto e no seu ciclo de peças *Von der Wiege bis zum Grabe* recorra a títulos programáticos.

Ao longo dos anos a interpretação desta Sonata tem vindo a ser um dilema, pois será Reinecke um compositor de música programática ou não? Existem várias suposições quanto à questão do título programático de *Undine* para a Sonata.

“Embora seja considerada uma impertinência, o compositor anexa uma história à sua composição, onde nos dá um título significativo e nos convida a interpretar a sua intenção”, Eastman¹. Em vez de uma releitura da narrativa da história de Undine, talvez a intenção de Reinecke fosse mesmo fornecer através da sua música, uma reflexão com base na história e não que a música tivesse a função de descrever a história. Pois para Reinecke a música era absoluta e falava por si só.

John Barcellona² (1976) diz, “ O título não é programático, apenas sugere um estado de espírito”. Estado de espírito esse que Reinecke queria passar para o intérprete de modo a facilitar a sua interpretação.

¹ Edith Eastman, "Reinecke's Undine Sonata for Pianoforte and Flute", Music: A Monthly Magazine, 1893

² Barcellona, John. The Evolution of the Solo Flute Sonata, 1976

Philip Moll (1981) ³ concorda com a natureza alusiva de música programática na sonata, dizendo: “ De nenhuma maneira a Sonata para flauta pode descrever a narrativa ponto por ponto, mas de uma forma simples a sua relação com a história é alusiva ao invés da narrativa”.

Reinecke era uma pessoa muito sentimental, teve uma história de vida um pouco triste, pois perdeu a sua mãe em criança e foi principalmente criado pelo seu pai. Rudolf como atrás referi, era uma pessoa um pouco severa, talvez devido ao facto de ter perdido a sua esposa e ter que cuidar sozinho, dos seus filhos. Reinecke sempre viveu de acordo com a educação de seu pai e muitas foram as vezes que Reinecke ansiou por uma vida diferente.

A sua atracção pela mitologia romântica, reflecte um desejo de transcender a realidade na composição. O próprio Reinecke admitia que recorria ao mundo da fantasia para evitar as críticas de seu pai e mais tarde para escapar das pressões que iria ter como um músico adulto.

Na minha opinião, todos os seus sentimentos e sonhos mais tarde vieram a refletir-se nas suas obras, nomeadamente na Sonata. Reinecke através da sua música, queria representar sentimentos como os de Amor, medo, saudade, raiva. Talvez sejam sentimentos que estiveram presentes em toda a sua vida. O facto de ter recorrido ao conto de Undine, penso que tenha funcionado como uma ênfase que Reinecke quis dar à sua música de forma a dar ao intérprete uma fonte de inspiração de modo a que a sua interpretação fosse de acordo com a sua idealização. Não com o intuito de descrever uma história, mas dando ao intérprete uma chave de reflexão sobre a sua música.

V- Conclusão

A elaboração do meu Relatório de Projecto Artístico foi muito importante para mim. Na minha opinião o trabalho de pesquisa torna-se bastante importante, pois estamos a falar de um específico período da História da Música e de um específico compositor, Carl Reinecke.

Para a compreensão estilística das obras, da sua linguagem musical e da sua intenção enquanto compositor, conhecer a sua vida e todo o seu percurso, torna-se essencial. Durante

a elaboração do meu trabalho, percebi que há diferentes aspectos e acontecimentos da vida de Reinecke que influenciaram o seu estilo de escrita musical.

Na minha opinião o trabalho de pesquisa foi bastante útil na medida em que me facultou as chaves necessárias para a preparação do meu recital.

VI- Bibliografia

TARUSKIN, Richard, Music in the NINETEEN CENTURY. The Oxford History of Western Music, OUP, 2005- 2010.

SADIE, Stanley (E.D), SAMSON, JIM, The New Grove Dictionary Music and Musicians, Second Edition, OUP, 2001, Vol. 21.

BUTLER, Edwin, J. "A Biographical Sketch of Carl Reinecke." Dwight's Journal of Music 31, 1871.

POWELL, Ardal, The Flute, Yale University Press- New Haven and London, 2002.

MOLL, Philip, ed., Carl Reinecke: Sonata 'Undine'. James Galway and Phillip Moll, perf., RCA Record ATCI-4034, 1941.

BARCELONA, John. The Evolution of the Solo Flute Sonata. MA thesis, California State University, 1976.

FOUQUÉ, Friedrich de la Motte. Undine, trans. Paul Turner. London: John Calder, 1960. Eastman, Edith. "Reinecke's Undine Sonata for Pianoforte and Flute." Music: A Monthly Magazine, 1893. Ballade for Flute and Piano op. 288, ed. Eric Hanson. Cleveland: Ludwig Music, 1995.

Ballade für Flöte und Orchester op. 288, ed. Yvonne Morgan. Winterthur, Schweiz: Concerto Flauto Amadeus, 2003.

Konzert für Flöte und Orchester op. 283, ed. Henrik Wiese. PB/OB 5393, score, EB 8735, piano reduction. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 2003.

Konzert in D-dur für Flöte und Orchester op. 283, ed. Raymond Meylan. Winterthur, Schweiz: Amadeus Verlag, 2001. Von der Wiege bis zum Grabe op. 202, ed. Rien de Reede,

preface trans. Ruth Koenig. Amsterdam: Broekmans en Van Poppel.

Sonata 'Undine' for Flute and Piano op. 167. Weiner Urtext Edition, Schott/ Universal Edition,
UT 50242.

VII- Anexos

Os anexos que se seguem são constituídos pelas partituras correspondentes à análise das obras.