

**RECITAL INTERPRETATIVO DE FLAUTA TRAVERSA.
“LA INTERPRETACIÓN DE LA FLAUTA TRAVERSA EN LA MÚSICA
UNIVERSAL Y LATINOAMERICANA”.**

EFRÉN EDUARDO ORBES PÉREZ.

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO.
FACULTAD DE ARTES.
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA.
PASTO – NARIÑO.
2013.**

NOTA DE RESPONSABILIDAD.

“Las ideas y conclusiones aportadas en el presente trabajo son responsabilidad exclusiva de su autor”.

Artículo 1º de acuerdo No 327 del 11 de octubre de 1966 del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN.

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

Pasto, Octubre de 2013.

RESUMEN

En el presente documento se encuentra información concerniente a la interpretación de la flauta travesa en los periodos Barroco, Clásico, Moderno y de repertorio Latinoamericano, con biografías de autores de las obras y sus respectivos análisis, para hacer de la interpretación lo más cercana posible a la concepción de su autor y las características propias de su entorno contenidas en un marco conceptual, donde se encuentra la información musical necesaria para la ejecución del recital interpretativo. Cuenta también con un marco teórico en el cual se verá información del componente histórico tanto del instrumento como de compositores de las obras a tratar.

Éste es un material de consulta para flautistas y músicos en general que deseen información que ayude a resolver dudas para mejorar la interpretación de obras que pertenezcan a los periodos musicales tratados aquí; anexando también la partitura correspondiente a las obras a ejecutar en el recital para los interesados en ellas.

ABSTRACT

In this document you will find information concerning the interpretation of the flute in Baroque periods, Classical, Modern and Latin American repertoire, with biographies of authors of works and their analysis, to make the interpretation as close as possible to the conception of the author and the characteristics of their environment contained within a conceptual framework, where musical information necessary for the implementation of interpretive recital. There is also a theoretical framework in which information will be historical component of the instrument both as composers of the works to try.

This is a reference material for flutists and musicians in general who want information to help answer questions for improving the performance of works belonging to the musical periods covered here; also attaching the sheet music on the works to be executed in the recital for their stakeholders.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	15
1. TITULO.	16
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.	17
2.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.	17
2.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.	17
3. OBJETIVOS.	18
3.1. OBJETIVO GENERAL.	18
3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.	18
4. JUSTIFICACIÓN.	19
5. MARCO DE REFERENCIAS.	21
5.1. MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL.	21
5.1.1 La flauta traversa.	21
5.1.1.1 Antecedentes históricos.	21
5.1.1.2 Flauta primitiva.	22
5.1.1.3 Flauta medieval.	23
5.1.1.4 Flauta renacentista.	23
5.1.1.5 Flauta de Theobald Boehm.	24
5.1.1.6 Flauta moderna.	25
5.1.1.7 Materiales de construcción.	26
5.1.1.8 Flautistas reconocidos a nivel mundial.	27
5.1.1.9 Valor Regional.	27
5.1.2 Periodos musicales.	29
5.1.2.1 El Barroco.	30
5.1.2.2 El Clasicismo.	35
5.1.2.3 El periodo Moderno.	40
5.1.3 Música Tradicional Latinoamericana	46

6. DISEÑO METODOLÓGICO	50
6.1. PARADIGMA	50
6.2 ENFOQUE.	50
6.3 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN.	50
6.4 ANÁLISIS DE LAS OBRAS	51
6.4.1 análisis de la Sonata para flauta travesa y bajo continuo en Mi menor, BWV 1034 de Johan Sebastian Bach.	51
6.4.2 Análisis del Andante para flauta y acompañamiento de piano en do mayor kv 315 de Wolfgang Amadeus Mozart.	60
6.4.3 Análisis de la Sonata para flauta travesa (Paul Hindemith).	65
6.4.4 Análisis de la Historia del tango.	75
6.4.5 Análisis del joropo “De tres a seis”	89
6.4.6 Análisis de bambuco “Ancestro”.	92
6.4.7 análisis del pasillo “Azufraleando”.	97
CONCLUSIONES.	104
BIBLIOGRAFÍA.	105
ANEXOS.	107

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Flauta Neandertal.	22
Figura 2. Flauta Dordercht.	23
Figura 3. Flauta Renacentista.	24
Figura 5. Flauta Boehm 1832.	25
Figura 6. Flauta Traversa Moderna.	25
Figura 7. Flauta del Clasicismo – 1795.	37

LISTA DE GRÁFICAS.

	Pág.
Gráfica 1, Tema.	52
Gráfica 2, Frase antecedente.	53
Gráfica 3, frase consecuyente.	53
Gráfica 4, motivo antecedente.	55
Gráfica 5, sujeto.	55
Gráfica 6, introducción del piano.	57
Gráfica 7, tema antecedente.	57
Gráfica 8, tema antecedente.	59
Gráfica 9, arpeggios del compás 31.	60
Gráfica 10, introducción del piano.	61
Gráfica 11, Frase antecedente principal en la línea de la flauta.	62
Gráfica 12, Cadencia compuesta de segundo aspecto.	62
Gráfica 13, modulación a la dominante (Sol mayor).	63
Gráfica 14, Cambio modal y paso al relativo directo.	64
Gráfica 15, codeta.	65
Gráfica 16, introducción.	66
Gráfica 17, tema antecedente.	66
Gráfica 18, tema consecuyente.	67
Gráfica 19, periodo transicional.	68
Gráfica 20, tema antecedente en línea de la flauta.	69
Gráfica 21, Periodo asimétrico en voz principal.	70
Gráfica 22, compases diez (10) y once (11).	70
Gráfica 23, motivo.	72

Gráfica 24, periodo.	72
Gráfica 25, introducción del piano en la Marcha.	73
Gráfica 26, Frase antecedente.	74
Gráfica 27, Frase consecuente.	74
Gráfica 28, frase inicial en flauta y respuesta percutida en guitarra.	77
Gráfica 29, ritmo de milonga.	78
Gráfica 30, dialogo flauta y guitarra percutida.	78
Gráfica 31, periodo inicial después de introducción de guitarra.	80
Gráfica 32, codeta primera sección.	80
Gráfica 33, tema antecedente de la segunda sección.	81
Gráfica 34, codeta final.	81
Gráfica 35, frase antecedente.	83
Gráfica 36, Relativo directo (A) y modulación al relativo menor de éste.	84
Gráfica 37, transición con efecto de “slap” en la flauta.	84
Gráfica 38, introducción de guitarra.	86
Gráfica 39, Frase antecedente.	87
Gráfica 40, Codeta de la primera sección.	88
Gráfica 41, Obligado, sección final.	88
Gráfica 42, periodo antecedente.	90
Gráfica 43, periodo consecuente.	90
Gráfica 44, métrica compuesta.	91
Gráfica 45, primeros 4 compases de la sección “b”.	91
Gráfica 46, secciona final para retornar al <i>D. C.</i>	92
Gráfica 47, introducción.	93
Gráfica 48, primer periodo o periodo antecedente.	94
Gráfica 49, periodo antecedente de la sección lenta.	95

Gráfica 50, periodo inicial de la región en Mi mayor, relativo directo de la tonalidad axial.	96
Gráfica 51, coda.	97
Gráfica 52, motivo.	97
Gráfica 53, Periodo antecedente.	98
Gráfica 54, mordentes inferiores en la voz de la flauta.	99
Gráfica 55, registro agudo que exige ésta sección.	100
Gráfica 56, periodo asimétrico y sustituciones sobre el acorde de Si bemol menor con séptima.	101
Gráfica 57, periodo inicial de la sección lenta.	102
Gráfica 58, periodo consecuente asimétrico de la sección lenta.	102
Gráfica 59, progresión ascendente y modulación por cambio modal.	103
Gráfica 60, últimos seis compases de la coda.	103

ANEXOS.

	Pag.
ANEXO A. Score Sonata en sol menor de J. S. Bach.	108
ANEXO B. Score Concierto en Sol Mayor de Mozart.	109
ANEXO C. Score Historia del Tango de Astor Piazzolla.	110
ANEXO D. Score Joropo de tres a seis de Giovanni Mendoza.	111
ANEXO F. Score Bambuco Ancestro de Germán Darío Pérez.	112
ANEXO G. Score Pasillo en Sol menor de José Ismael Mora.	113

INTRODUCCIÓN.

En el mundo de lo onírico, la música se sumerge en las entrañas hasta estremecer el espíritu conllevando a explorar esos mundos inexplicables con figura alguna. Gracias a la interpretación, que es el grado más elevado, nos figura con frecuencias mundos alternos maravillosos a base de sonoridades que excitan el sistema nervioso conllevando a una catarsis emocional en la cual el creador de su obra espera entrar al oyente con toda esa energía interna de la que fue concebida, a la espera de la forma dionisiaca que el oyente se regocije y se extasie hasta el alma más impenetrable y se afloren ante una simultaneidad de sonidos.

Cada periodo se enmarca ante una serie de normas que se estandarizaron para hacer de la interpretación un sistema con el propósito de enriquecer las posibilidades compositivas, que gracias al instrumentista, serán difundidas prevaleciendo una firma de su creador. En este documento se permite apreciar la interpretación de la flauta travesa, en sus diferentes periodos Barroco, Clásico y Moderno, con el ánimo de contribuir tanto al ejecutante de este instrumento, como al consultor. Se hallará también una síntesis histórica de la evolución y técnicas de la flauta, junto con las obras de sus personajes más sobresalientes.

Encontraremos un bosquejo del mundo interior de la interpretación que enmarca como síntesis después de fusionar todos los elementos hasta ahora tratados por un sin número de historiadores, técnicos y especialistas, y que se trata de sintetizar en un proyecto que solo tomará fragmentos de toda una historia del maravilloso arte de la música.

El viaje por los diferentes periodos en que las artes se desarrollaron y se condensa en elementos que hicieron un marco a este lapso de tiempo, serán tratados con relativa minuciosidad para dar el preámbulo necesario y tomar las obras a tratar desde el punto de vista estilístico-técnico.

1. TITULO.

RECITAL INTERPRETATIVO DE FLAUTA TRAVERSA “LA INTERPRETACIÓN DE LA FLAUTA TRAVERSA EN LA MÚSICA UNIVERSAL Y LATINOAMERICANA”.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA. Una de las formas más efectiva de difundir la música académica en la región es a través de recitales interpretativos que bosquejen los estilos de cada periodo transcurrido y las nuevas tendencias. Pero estas presentaciones son poco expuestas en nuestro departamento a pesar que se ha convertido en un territorio que apoya mucho la música con los programas municipales de escuelas de formación musical.

En el caso del repertorio flautístico se puede aseverar que es muy extenso ya que éste instrumento ha acompañado a la humanidad desde tiempos remotos, y muchos compositores se han tomado su tiempo para transcribir desde su intelecto musical, las más bellas melodías y las más virtuosas para lucimiento del intérprete y goce del espíritu, pero han sido muy pocas las exhibiciones.

Este proyecto da una idea lo más acertada posible sobre la interpretación de las obras tratadas en el mismo, precisando necesario dejar un documento que sirva de consulta para próximas generaciones, y en comunión con los datos, poder hacer una buena presentación en un recital interpretativo en Flauta Traversa como requisito parcial para optar el título de licenciado en música en la Universidad de Nariño.

2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.

¿Cómo abordar un repertorio flautístico conjugando la historia del instrumento, la morfología de las piezas musicales y estilo del periodo, para realizar un recital interpretativo como requisito para obtener el título de licenciado en música en la Universidad de Nariño?

3. OBJETIVOS.

3.1 OBJETIVO GENERAL.

Interpretar un repertorio para flauta travesa basado en su historia, la biografía de los compositores de las obras seleccionadas, la evolución y desarrollo técnico del instrumento desde el punto de vista de su construcción y el análisis y estilo de cada pieza musical.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.

- Identificar el proceso evolutivo que tuvo la flauta travesa con referencia a las exigencias y requerimientos de interpretación del repertorio seleccionado.
- Examinar el contexto histórico en el cual el autor desarrolló su obra para construir criterios de interpretación apegados a la época e intención del compositor.
- Analizar y estudiar la forma estructural melódica, armónica y rítmica de las piezas musicales a interpretar, para darle una interpretación más acercada a la concepción del compositor resolviendo sus complejidades técnicas.

4. JUSTIFICACIÓN.

La música ha sido uno de los medios transmisores de todas las culturas que hasta ahora se han estudiado asiduamente, y gracias a ésta, se puede estudiar las características preservadas que definen a los pueblos acompañadas de su continua evolución para generar un lenguaje muy sofisticado como lo es hoy en día. Es el conducto por el cual ha sido transmitido el bagaje cultural de cada pueblo o tribu y desde tiempos remotos eso ha prevalecido siendo una fuente muy importante en el estudio de la humanidad.

La Flauta traversa ha sido cómplice del tiempo y por las numerosas excavaciones se han encontrado resquicios que demuestran la presencia de este bello instrumento desde siempre ya sea de hueso, caña o arcilla y su continua evolución ha llegado a un instrumento muy versátil siendo éste de carácter virtuosístico para las más osadas obras musicales que es importante difundir por medio de recitales y en especial en un documento por escrito que sintetiza un estudio arduo para la utilización como material de consultas para estudiantes de este instrumento así como para el público en general en cuanto a características de periodos o un formato para proyectos subsiguientes que complementen lo que se escape a esta recopilación de información.

El gran inconveniente que hay prácticamente de las instituciones educativas que competen al área de música, es la falta de material que conduzca a una interpretación para dicho instrumento con obras de los diferentes periodos, con sus características propias, que en este caso, es más escaso siendo nulo en el programa de licenciatura en música. Con este proyecto se pretende como idea principal, dejar un documento en el cual futuros estudiantes de este instrumento, tengan un material o un referente que sirva de consulta para así acercarse un poco más apoyándose en una investigación que se ha hecho minuciosamente para este fin.

El conocimiento de los conceptos estilísticos de cada periodo en las artes es vital en el ámbito de la interpretación, ya que ahí se define la técnica y las escuelas que han labrado trayectoria en la historia de la música y las características de cada compositor, además se podrá identificar el desarrollo y avances técnicos en la construcción del instrumento haciendo una relación con sus antepasados más cercanos.

Con esto se busca que la comunidad musical tenga más herramientas para una aproximación al producto final que llegará a la sensibilidad de todos los corazones y la razón como un solo receptor de la expresión sonora, para satisfacer a las dos partes que forman nuestro universo; intérprete y audio escucha.

Se espera que éste trabajo sea aprovechado tanto por estudiantes de música con énfasis en flauta traversa como para la comunidad en general que quiera profundizar en los detalles de interpretación de este instrumento en los periodos abarcados en este trabajo de recital interpretativo de flauta traversa.

5. MARCO DE REFERENCIA.

5.1 MARCO TEORICO CONCEPTUAL.

5.1.1 La flauta traversa. En el transcurso de la evolución humana, la música ha esbozado sus primeros trazos, a partir de un extenso y paulatino perfeccionamiento de la misma hasta lograr ser un eje principal de identificación cultural de un pueblo o nación. De la misma manera los instrumentos musicales han acompañado al hombre en su proceso y también se han visto transformados tanto morfológicamente como también en sus materiales de construcción.

Los aportes históricos junto con la ayuda arqueológica, han sido la ventana que nos permite dar un repaso a los primeros instrumentos musicales construidos por el hombre primitivo, pero seguirá siendo difícil el determinar claramente el primer antecesor del instrumento que ocupa este trabajo “la flauta traversa moderna”.

Es un instrumento musical de soplo humano de la familia de “viento-madera” ya que su construcción inicial era en caña y diversos materiales huecos a los cuales se les añadía posteriormente sus respectivos orificios.

Básicamente es un tubo con una serie de huecos pequeños que son tapados por un mecanismo donde el intérprete al que se le conoce como flautistas ubica sus dedos para variar la longitud del tubo y con ésta la frecuencia de las vibraciones cambiando así la entonación dando una serie de notas consecutivas que responden a un sistema universal que es “el temperamento”.

5.1.1.1 Antecedentes Históricos. En tiempos pasados, aproximadamente unos 35.000 años atrás, cuando los Neandertales estaban en una constante lucha por mantener su especie humana, los hombres de las cavernas ya hacían música con flautas fabricadas con colmillos de mamut.

Arqueólogos (Universidad de Tubinga)¹, ratifican tras excavaciones en la cueva de Geissen kloesterle, cerca de Blaubeuren, una pequeña ciudad del estado federado de Baden-Wurtemberg, en el sur de Alemania, la existencia física de piezas de una flauta de colmillo de mamut, que consideran la más antigua de la historia de la

¹ Nota Prensa “Una flauta de hace 35.000 años” Escrito por Jose Comas (Berlin) EL PAIS, martes 4 de enero de 2005.

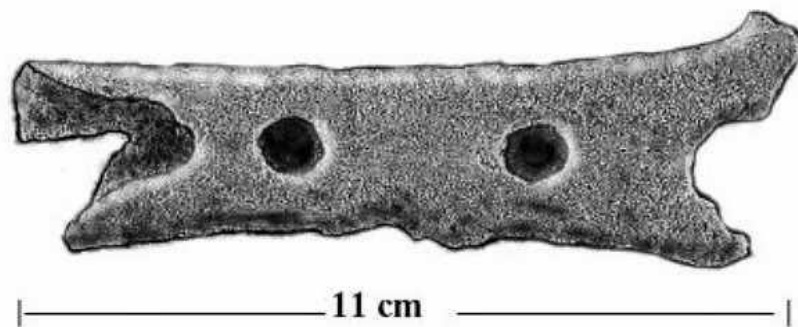
humanidad. Los arqueólogos de Tubinga afirman que " La música representaba un papel importante en la vida de nuestros antepasados de la era glacial".²

Friedrich Seeberger, especialista en arqueología musical afirma: "La flauta demuestra que los primeros hombres estaban capacitados para producir música estética y rica en variaciones".³

Sin lugar a dudas nuestros ancestros ya desarrollaban una cultura, en donde la música no era un accidente de su evolución, sino la exploración de un nuevo lenguaje universal.

5.1.1.2 Flauta primitiva. Las diversas culturas inventaron sus propios tipos de flautas, en el caso de la civilización antigua egipcia, las flautas en su mayoría fabricadas en madera, hueso y caracolas, se las destinaba para usos en ritos y ceremonias debido a su asociación con a la fertilidad. Por otro lado, en elementos greco-romanos y etruscos, las flautas aparecen dibujadas con diferentes formas.

En la cultura oriental también se utilizaron instrumentos de viento con diferentes finalidades, donde los chinos constituyeron la escala musical denominada en la actualidad "cromática", descubierta por el maestro de música de Hoan-Ti (antiguo Emperador).



Fuente: <http://foros.paralax.com.mx/discus/messages/17/168556.jpg>

Fig. 1 Flauta Neandertal

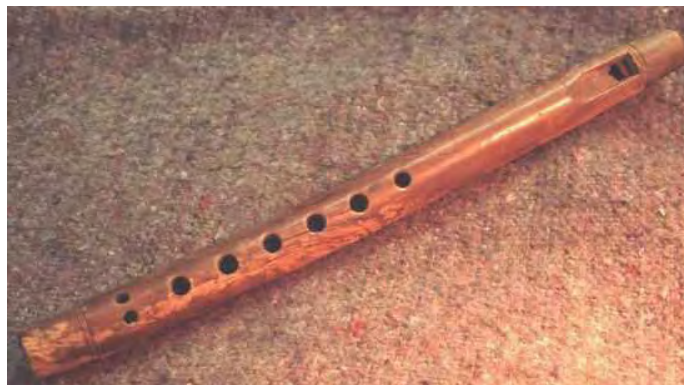
² Conard, N., Malina, M., & Münzel, S. (2009). New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany *Nature*. 10.1038/nature08169.

³ Tomado de: http://elpais.com/diario/2005/01/04/sociedad/1104793207_850215.html Insultado

5.1.1.3 Flauta medieval. Teniendo en cuenta que no todas las fuentes iconográficas de la Edad Media son puntuales, a la hora de suministrar las características reales de los instrumentos musicales de ese período, se obtuvo con una descripción donde la flauta cuenta con seis orificios. El material utilizado para su fabricación era muy diverso: hueso, madera, caña, cerámica y metal; una constante de estas flautas es que están hechas de una sola pieza, en forma de tubo cilíndrico o ligeramente cónico. Su sonido puede ser dulce y encantador, pero también agudo, agresivo y cortante.

De la edad media se conserva un ejemplar guardado en el Gemeente museum que apareció enterrado en el fango del foso del castillo de Merwede (Holanda); es el testimonio más preciado que se tiene de las flautas medievales. Es el célebre ejemplar de *Dordrecht*.

Esta flauta contaba con una pequeña embocadura y pabellón de hueso.



Fuente: <http://www.cincosiglos.es/instrumentos/viento/147-flautas-i>

Fig. 2 Flauta Dordrecht

5.1.1.4 Flauta renacentista. Esta quizá fue la época de apogeo para la flauta, se la agrupaba dentro de las Familias (soprano, tenor, alta y bajo); en Italia era un instrumento de mucha acogida, lo que favoreció a su popularidad, gradualmente fue introducida en Inglaterra donde se la conoció como Trompa de Gamuza.⁴

Durante los siguientes siglos, la flauta travesa sufrió muchos cambios, como pasar de ser de una pieza, a ser de tres; siguiendo los avances en física acústica, que iban adelantando los constructores, comienzan a fabricar flautas dulces,

⁴ Revista de Música Culta Por Pablo Ransanz Martínez. Estudiante de la Univ. Autónoma de Madrid. ISSN 1576-0464 D.L MA- 184-2000. www.filomusica.com.

además de la incorporación de llaves por la necesidad de usar la modulación cromática en la música de la época y la adaptación de temperamentos más cercanos al “temperamento igual”.

La flauta renacentista poseía una sola pieza con orificios, que se tapaban directamente con los dedos; es decir, sin llaves, lo que no permitía demasiada agilidad en la ejecución de las notas.



Fuente:<http://www.gtmusicalinstruments.com/images/instruments/uploads/bassano%20tenor%20flute%20kopia.jpg>

Fig. 3 Flauta Renacentista.

En la Edad de Oro, con la ayuda de los grandes compositores (Vivaldi, Telemann, Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven...) la flauta logró su máximo apogeo, se escribieron numerosas obras para ella y la usaron en gran medida tanto en sus obras instrumentales como en sus obras vocales⁵.

5.1.1.5 Flauta de Theobald Boehm. Con el inicio de nuevos sistemas y técnicas, se exigió a la flauta una adaptación a un nuevo esquema de reglas y ejecución. Es aquí donde Theobald Boehm, un Alemán fabricante de instrumentos especialista en acústica, modificó los procedimientos de construcción del instrumento; desarrolló nuevas técnicas de construcción para flautas y en 1832, creó el instrumento que se usa hoy en día.⁶

En este modelo de Flauta Boehm, se encuentra 15 agujeros distanciados entre sí, más anchos y puestos en lugares acústicamente correctos, para poder ser tapados con nueve dedos, además de la incorporación de un cierto número de llaves que permitían que un solo dedo cerrara dos o más agujeros.

⁵ Tomado de: <http://usuarios.multimania.es/sandramuro/flauta.htm>.

⁶ Tomado de: ©2008 ANDEAN JOURNEY PERU maxmundo.tripod.com/teoria/flauta.html



Fuente: <http://www.oldflutes.com/im/dcm890.gif>

Fig. 5 Flauta Boehm 1832

Este sistema Boehm es el que se utiliza actualmente en la flauta traversa moderna y ofrece al interprete una gran agilidad a la hora de abordar repertorio muy exigente tanto que se compara su destreza a la del violín; incluso es capaz de resolver ciertos pasajes con mayor facilidad, además de ejecutar todo tipo de escalas y arpegios, así como grandes intervalos con rapidez y comodidad.

5.1.1.6 Flauta moderna. En definitiva después de todo un proceso de mejoramiento del instrumento se llega a la construcción de un tubo dividido en tres secciones; la cabeza que en forma parabólica posee el lugar donde reposan los labios llamado embocadura y es el medio por el cual el sonido se inicia, el cuerpo de la flauta donde se encuentra la mayoría del sistema para accionar un sinnúmero de llaves para acortar o extender el tubo para generar los diferentes tonos, y por último, el pié que es la parte inferior del tubo que tiene tres llaves que solo son accionadas por el dedo meñique derecho para producir las notas do, do sostenido (o re bemol) y re sostenido (o mi bemol) sumadas las tres partes ensambladas dando una longitud de 67 centímetros de largo y 19 milímetros de diámetro, está provista de 13 agujeros para todos los dedos de las 2 manos con la excepción del pulgar derecho y una llave en cada uno de los orificios. Con las evoluciones de las técnicas de construcción de partir de un instrumento de madera a uno de metal dando este último más brillo y potencia en cuanto al sonido.



Fig. 6. Flauta Traversa Moderna

Fuente: http://1.bp.blogspot.com/-qd__SomRI9c/TVQbgvO3R7I/AAAAAAAAAUM/1Llhv7SBv0/s1600/flute.jpg

Por cuestiones de clasificación, la flauta aunque construida de metal, está entre la familia de los viento-madera, tanto por sus antecesoras como por su producción del sonido inalterado.

Siendo un instrumento aerófono, inicia su accionar tras el aliento del intérprete, previa disposición especial para este acto; se pone en acción mediante la columna de aire que al colocarse en vibración en el interior y el accionar de un mecanismo que acorta y alarga el tubo, dando así los diferentes sonidos de la escala cromática y el ámbito que ésta abarca.

El sonido de la flauta la produce el corte del aire en el bisel de la embocadura en la flauta, al momento en que la columna de aire insuflada por el accionante se parte en dos dando por resultado, la vibración del aire en el interior del instrumento, produciendo así frecuencias ordenadas, que en resultado es el mismo sonido característico. Por eso no importa la maestría con la que un flautista mueve sus dedos, lo que importa esencialmente es la forma en la que sus labios forman la embocadura y también el trabajo de la lengua que debe estar muy bien entrenada ya que con ella se articulan los sonidos y se acompasa al ritmo con los dedos.

El diafragma (membrana muscular que divide la cavidad torácica de la abdominal), músculo importante en la emisión de aire del intérprete, debe estar muy bien ejercitado ya que por correcta funcionalidad adecuada, permite una buena expulsión de aire siendo este importante en la calidad de sonido, las dinámicas fuerte-piano y la producción efectiva del vibrato ya que la conjugación de estos elementos hacen efectivo el buen manejo del instrumento y que éste irradie un bello tono o sonido.

La sincronía; diafragma, lengua y dedos harán que el manejo del instrumento sea el más óptimo dependiendo de las horas de estudio que se dediquen para tal efecto.

5.1.1.7 Materiales de construcción y constructores. Hoy en día la flauta moderna está vinculada a las orquestas sinfónicas y ensambles de vientos. Dicha flauta moderna está construida en metal, pero en algunas orquestas y algunos solistas utilizan flautas traversas construidas en madera. Hay ciertas discrepancias entre flautistas profesionales; una de ellas es en cuanto a la calidad del sonido, que independiente en el material en que esté construida, el sonido no varía. Pero ciertos oídos refinados pueden distinguir una de otra, y es por esto que se encuentran en los más variados materiales como son el oro, marfil y platino, madera y materiales mixtos como; cuerpos de madera con llaves de plata, oro y plata u oro y madera etc. Incluso grabados muy bien elaborados a mano que hacen del instrumento una obra de arte dándose un poco de “caché” por el costo de los materiales y la “mano de obra”.

La plata esterlina y plata alemana (alpaca) son los materiales más comunes para la construcción de flautas traversas aunque se utilizan otro tipo como lo es el níquel, oro, plata, titanio y hasta platino (la flauta más cara del mundo subastada hasta la fecha, está construida en este último material) de forma completa o combinándolos entre las diferentes partes de las flautas (mixto). Este uso de diferentes materiales de elaboración tiene mucho que ver con el agrado del flautista pero hay otros factores que pueden decidir el material a optar; a sabiendas que los diferentes materiales de construcción le da características especiales y únicas al instrumento en el color del sonido, así una flauta de oro, tendrá un sonido mucho más cálido mientras que una flauta de plata proporcionará uno más brillante según odios expertos.

Los constructores franceses contaban con un estilo propio que los identificó durante el Barroco, ya que era una tubo de madera en forma cónica con agujeros en sitios estratégicos para que puedan producir las notas requeridas, y provista de una llave para la nota Re sostenido. Hoy en día los constructores de flautas de marcas prestigiosas han mejorado notablemente el diseño de la boquilla, con especificaciones personales y detalladas según el intérprete, que varían según sus necesidades o requerimientos incluyendo toques de lujo como los grabados y demás accesorios e incrustes.

5.1.1.8 Flautistas reconocidos a nivel mundial. Uno de los grandes pilares de la escuela francesa en técnica flautística fué el célebre y más famoso del siglo XX, el Maestro Jean Pierre Rampal (1922 - 2000), quien rescató y exaltó el repertorio del barroco para flauta travesa. Ha sido de los grandes aportes que ha realizado a parte que incursionó en el jazz, folklore, música popular y oriental en calidad de solista, de igual manera Sir. James Galway, flautista de Irlanda (1939 -) nombrado caballero por la reina Isabel II, siguiendo los pasos de Rampal, también ha recogido fama por ser virtuoso en su instrumento como intérprete solista siendo nombrado como el hombre “de la flauta de oro” impulsador de la flauta contemporánea. Encontramos también al maestro Auréle Nicolet (1926 -) flautista irlandés reconocido también por promover el repertorio contemporáneo, Emmanuel Pahud (1970 -) es otro de los flautistas de origen Franco-Suizo más reconocidos a nivel mundial por su destreza interpretativa y por ofrecer giras de recitales como solista; es el primera flauta en la filarmónica de Berlín.

En Colombia, los maestros Gaspar Hoyos y Gabriel Ahumada son los exponentes a nivel internacional que han sido los únicos que han podido actuar en orquestas europeas.

5.1.1.9 Valor Regional. La flauta travesa tiene su puesto en la orquesta sinfónica o filarmónica donde es la encargada del brillo y de grandes melodías, o la

representación de cantos y trinos ya sea de un pájaro o de un pastor, también integran conjuntos pequeños que parte desde los duetos como pueden ser de flautas, flauta con guitarra, así mismo flauta con arpa, el más generalizado dueto para el concierto que es piano y flauta. También hace parte de conjuntos más grandes como los tríos, cuartetos, quintetos y demás donde por su carácter melódico, es la que lidera este tipo de agrupaciones.

Modernamente se aplican todo tipo de conjuntos musicales con los más diversos formatos, integrando estos, las orquestas de flauta donde aparece una gran gama de éste instrumento en casi todos los registros. Nuevas tendencias como flauta y percusión, generan un amplio repertorio para todos los estilos y gustos en lo que tiene que ver con la música académica, y, porque no, en la música popular como el jazz, latin-jazz, música cubana y demás, hacen que el ámbito de acción sea bastante amplio para la práctica de éste fabuloso instrumento.

En cuanto a nivel regional con la gran influencia instrumental andina, la flauta traviesa de caña se destaca como instrumento aerófono de embocadura, cuyo origen universal puede ser fruto del mestizaje (amerindio, español, africano), su aporte a la cultura regional es extenso⁷. Su estructura consiste en un tubo con seis agujeros de digitación en la parte delantera más uno de mayor diámetro, normalmente ovalado que hace de embocadura, el extremo superior del tubo está cerrado con un tapón que sirve para afinar el instrumento. En las últimas décadas el instrumento ha sufrido adaptaciones y se ha cambiado el material para su construcción; también su tamaño; pero no su estructura de seis agujeros. La flauta traviesa es utilizada en el contexto indígena, en el campesino y urbano, existiendo interesantes diálogos, diferencias y consensos en cuanto a la forma de interpretar la música y sus distintas sonoridades.⁸

Con la fusión del ser humano con su entorno natural, la presencia artística musical se integra con las diversas culturas indígenas, donde prima la unión con la cultura oral, la vida en común o en comunidad, característica de un componente de comunicación comunitaria.

Las diferentes formas de flauta como lo son las zampoñas, flautas de millo, de carrizo, pito “atravesao”, etc. ha sido dentro de la cultura Colombiana un elemento primordial de gran aporte a los diferentes focos de cultura musical regional.

En este caso la flauta traviesa en su forma moderna ha tenido un desarrollo continuo, haciendo parte integral de formaciones instrumentales de tipo sinfónico y académico, también llevada a la música popular colombiana principalmente de la zona andina, consiguiendo gran importancia en el desarrollo de una práctica

⁷ Gosselman, Carl August. "Viaje por Colombia 1825 y 1826" Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.<<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/viajes/indice.htm>>
Búsqueda realizada el 29 de mayo de 2011

⁸Tomado de: <http://ikeima.org/documentos/Traslosairesdelafautatraversa.pdf>

cultural y propia de interpretación. La presencia de la flauta a nivel regional, está muy ligada a las costumbres propias de la zona andina, por consiguiente su aporte no deja de ser significativo.

5.1.2 Periodos musicales. En esencia, el periodo es una unidad de tiempo que transcurre de un punto a otro, y en las artes se puede decir que es un lapso de tiempo que es enmarcado por unos elementos que se repiten como característica de este espacio determinado. Características de embellecimiento en algunos casos, otras de estilo que representan la forma de expresar ideas que se han plasmados plásticamente como también en el mundo onírico de los sonidos.

La música ha pasado por diferentes momentos en la historia, partiendo de la música vocal monódica, la utilización de instrumentos primitivos en la Edad Media y alcanza un punto álgido en la música polifónica que se trabaja en el Renacimiento a mano de los grandes artistas de éste tiempo. En el periodo Barroco fue la intersección del arte medieval y el renacentista donde la iglesia cumplió un papel muy importante en este desarrollo; algunos instrumentos musicales nacen y otros se perfeccionan para dar paso a nuevas obras donde el sonido puro, y sin el limitante de la palabra, generaron nuevos ambientes que se explotaran más adelante.

Los modelos compositivos fueron en el Clasicismo el común denominador que a pesar de sus normas, no restaban libertad al compositor a la hora de plasmar en el papel ideas nuevas e innovadoras para su tiempo acompañadas del sello propio.

Se dividen los caminos en cuanto a música vocal y música instrumental y la simplicidad hace parte de las nuevas tendencias ya que una voz acompañada de armonía era más discernible que la música trabajada en periodos anteriores.

El pensamiento humano, en todas las áreas del conocimiento, y en especial, el mundo de las artes, siempre sufrió un continuo cambio más o menos relacionados entre sí, conllevando a desarrollar y perfeccionar toda plasmación de ideas en modelos que se estandarizaron hasta el Clasicismo de una forma casi total y, a partir del Moderno, ya de forma parcial en diferentes corrientes. En la música se ha dado el mismo fenómeno, después del Clasicismo surgen variadas corrientes que en algunos casos retoman técnicas de tiempos anteriores con vanguardismo y en otros, ideas nuevas que no fueron acogidas en su momento pero que fueron bien explotadas por nuevas escuelas.

5.1.2.1 El Barroco. Período o lapso de tiempo entre finales del siglo XVI a las primeras décadas del siglo XVIII, caracterizado por excesiva ornamentación en la música y pintura. En las demás artes, por los adornos que hacían parte de la arquitectura, escultura. Este periodo comprende entre los años 1600 y 1750

aproximadamente, se desarrolló en Europa y especialmente en Alemania, Francia, Italia e Inglaterra. No hay un concepto único acerca de lo que significa el Barroco, pero su nombre parece ser derivado del portugués 'berrueco' que nace en Italia a finales del siglo XVI, un término utilizado para designar a una perla con características irregulares⁹. Este periodo tanto en las artes plásticas como en la música se caracterizó por su excesiva ornamentación, y se buscó la codificación de todos los parámetros musicales (ritmo, tonalidad...) como una forma de organizar y racionalizar la música.

Esto se puede confirmar con la frase de J. P. Rameau: "La música es una ciencia que debe disponer de unas reglas bien establecidas; dichas reglas deben derivar de un principio evidente, principio que no puede revelarse sin ayuda de las matemáticas".¹⁰

El Barroco fue un periodo de transición a los diferentes estilos, una etapa en la que se puede diferenciar tres fases que son: de gestión y formación, de plenitud y equilibrio y por ultimo de exuberancia y fantasía, por eso es importante tener claro las subdivisiones de sus diferentes etapas.

La época Barroca se divide en tres etapas.

- Barroco temprano, entre 1580 y 1630.
- Barroco medio, entre 1630 y 1680.
- Barroco tardío, desde 1680 hasta 1730.

En el Barroco temprano y medio, su música se caracterizó por el trabajo coral en conjunto con ensambles instrumentales que se contraponían es las catedrales ya que este periodo musical es meramente religioso-católico a cargo de la escuela veneciana (Giovanni Gabrieli), también se encuentra la monodia acompañada que trataba de una voz acompañada de bajo continuo, ya en el Barroco medio se internacionaliza la música Italiana por medio de la opera surgiendo el "Bel canto" iniciando este arte en la corte de Luis XIV para llegar a los grandes escenarios, siendo apreciado por la cúspide de la clase media. El repertorio para flauta travesa es muy escaso ya que dicho instrumento no había alcanzado aún el tecnicismo que la música requería. Era un instrumento en sus primeros inicios rustico y no permitía grandes hazañas al manejo del interprete.

El Barroco tardío es la cúspide de todo un proceso evolutivo de un estilo que llega a su fin con la muerte de Johan Sebastian Bach, llevando éste hasta el nivel más álgido a la música occidental. Aunque ya para este tiempo la música estaba ya

⁹ ©Revista al tema del hombre relación por EgonFriedler. @chasque.apc.org www.robertexto.com enlace de origen.

¹⁰ Artículo. Sobre el Barroco en la música. Pág. 1 /www.ciudadjardin.org/musica/.Busqueda realizada el 29 de mayo 2011.

“pasada de moda” ya que treinta (30) años antes ya habían surgido nuevas tendencias, empero, después de la muerte de J. S. Bach, compositores destacados siguen trabajando en el estilo ya decadente.

Durante esta etapa se hizo importantes avances en la construcción de la flauta traviesa, esta vez partiendo de la idea básica de la flauta dulce, la flauta traviesa fue construida en base a un tubo cónico y colocados en distancias precisas, seis orificios en línea que están dispuestos en grupos de tres por anatomía humana, y dividido este tubo en tres partes para poder ser afinado con respecto a los demás instrumentos acompañantes, alargando y acortando el tubo; esta flauta inicia su registro desde la nota Re con un ámbito de dos octavas, las notas intermedias como sostenidos y bemoles se podían obtener intercambiando la posición de los dedos (digitación en rulo) o tapando la mitad de los orificios, este sistema de digitación se torna complicado al interprete y sumado a esto, una sonoridad muy opaca y pobre.

Sobre este periodo la flauta barroca y el violín disputaban el protagonismo como solistas.

Generalidades de este periodo en la música:

- Con la escuela Boloñesa se establece el sistema armónico, es decir, la estructuración vertical versus lo horizontal (armonía y melodía respectivamente), cada voz tiene su importancia e integridad que se entrelazan unas con otras formando una malla armónica compleja bajo unos parámetros rigurosos de composición.
- Aparece el bajo continuo.
- La aparición de la disonancia tanto en las partes débiles y fuertes hacen que la música posea más movimiento de tensión.
- La rítmica es muy marcada, pulsos constantes y fuertes asemejándose así al movimiento que se expresa en la pintura.
- La música instrumental se separa de su segundo plano con la música vocal ya que solo servía de acompañamiento a la voz en tiempos ulteriores apareciendo música solo vocal y/o solo instrumental o una mezcla entre las dos.
- Los continuos planos sonoros en contraposición como el tutti orquestal y los solistas o concertinos.
- El color orquestal con el juego de combinaciones de los diferentes timbres de los instrumentos ya es trabajado efectivamente.

- Los cambios de movimiento contrastante como son los movimientos rápidos y lentos.

La flauta era preferida por los compositores de este tiempo por sus cualidades expresivas, color y sus diversos registros. Aunque por la limitada destreza del instrumento limitaban un poco a estos y obligaba a realizar obras en tonalidades con dos o tres alteraciones para evitar los compliques técnicos, la velocidad y los saltos eran medidos.

Obras del periodo barroco destinadas a la flauta travesa.

J. S. Bach. Fue el principal compositor que otorgó a la flauta, un lugar privilegiado en muchas de sus obras, compuso para este instrumento:

- Partita en La m para flauta sola - BWV 1013.
- Suite en Do m para flauta y clave- BWV 997.

Sonatas:

- Si m, Mi b M, La M, Do M, Mi m, y Mi, para flauta y bajo continuo,
- Si, Mi b, La, Mi, Mi m y Sol, para flauta, violín y bajo continuo.
- Sonata para dos flautas y bajo continuo.

Suite:

- Si menor para flauta, orquesta de cuerda y bajo continuo. Y en el quinto Concierto de Brandeburgo. Igualmente, la flauta asume un papel muy importante.

Georg Friederich Händel:

- Concierto Grosso para flauta, dos violines, orquesta de cuerda y bajo continuo,
- Sonatas, entre ellas las Op. 1, para flauta y bajo continuo, aparte de varias Trisonatas, para flauta, violín y bajo continuo.

Johan Joachim Quantz. Uno de los compositores más prolíficos en música para flauta:

- Conciertos, en los que combina la flauta con el violín, la orquesta de cuerda, el pianoforte, o para dos flautas y bajo continuo.
- 6 Duetos Op. 2 y 6 Duetos Op. 5.
- Gran cantidad de sonatas que compuso para flauta y bajo continuo Trisonatas, para flauta y violín, oboe, oboe de amor, para dos flautas y bajo continuo.

Alessandro Scarlatti. Muy destacado en música para flauta.

- 12 Sinfonías di concerto grosso, en las que combina la flauta con oboes, violines, orquestas de cuerda y bajo continuo.
- Varias Sonatas, y dos Suites, en Fa M y Sol M.

Antonio Vivaldi.

- Conciertos de cámara, unos 16, entre los que destacan “La notte”, y “Il Cardelino”. Op. 10 “La tempesta di mare”, que están consagrados a la flauta, conciertos para flauta y orquesta de cuerda; y para dos flautas y orquesta. Varias Sonatas, como las del pastor.

Y un compositor que cabe destacar máximamente.

George Philip Telemann.

- Sonatas Canónicas, Op. 5 para dos flautas. 12 Sonatas Metódicas
- Más de treinta Conciertos, en los que combina la flauta con gran variedad de instrumentos, como el oboe, violín... y bajo continuo.
- 6 Duetos para dos flautas.
- Ejercicios musicales para flauta.
- 12 Fantasías para flauta sola.
- Trisonata para dos flautas y bajo continuo y algunas Partitas, en Si b M, Sol M, do m, Mi m, Sol m.
- Varios Cuartetos para flauta, violín, viola y bajo continuo.
- Varias Suites para flauta y bajo continuo o violín y bajo continuo.

Telemann es el compositor que más obras le dedico a la flauta del Barroco seguido de Quantz y Vivaldi.

Johann Sebastian Bach. Nació en Eisenach en 1685, y partió de este mundo el año 1750, en Leipzig. Hijo de una familia de antigua tradición musical (entre antecesores y parientes pueden contarse hasta 120 músicos, compositores y artesanos en la fabricación de instrumentos), es el músico que mejor representa la música de su tiempo ya que llevó a los límites en la composición en todos los estilos que hasta el momento habían sido instaurados. Siendo un religioso, y trabajando para su doctrina, su música tiene algo de misticismo y religiosidad en su luterana vocación llevando plasmada en sus notas la espiritualidad con el que él exalta su devoción, y por esto se hace la siguiente cita a su música.

“La armonía de J. S. Bach un salto armonioso, como un silencioso despliegue del que se ramificase la música y la lógica”¹¹.

Con 17 hijos en dos matrimonios, su legado se prolonga por el tiempo ya que muchos de ellos son músicos renombrados a nivel mundial por sus grandes obras que aún son interpretadas.

J. S. Bach compuso: cantatas, misas, pasiones, estudios para teclado, violín, laúd o violonchelo, conciertos, piezas para órgano (su instrumento predilecto) y fugas. De las aproximadamente 2000 composiciones que se supone que elaboró han sobrevivido unas 1080, entre las que se encuentran al menos 215 cantatas. Fue reconocido por su maestría y virtuosismo en la improvisación del órgano, poseía un talento sobresaliente en el rigor de la forma instrumental y melodista, era muy fino en la ornamentación. En concreto, J. S. Bach estaba muy introducido en el estilo francés e italiano, que en el férreo contrapunto germano cultivado por él como elemento rigorista tratándose de la música religiosa luterana. Además contaba con la habilidad de armonizar su creación musical con la matemática y numerológica en sus partituras, lo que a los ojos de muchos de sus seguidores y estudiosos del contrapunto, era un hecho de admiración por la calidad de sus obras y también, por la dificultad que generaba su estudio minucioso, para entender la estructura musical claramente. Empleó la flauta como acompañamiento en las orquestas para sus piezas religiosas, también la utilizó como instrumento solista con acompañamiento y combinándola muchas veces con el oboe de amor¹².

Sin lugar a dudas fue el maestro del contrapunto y ha sido el punto de partida para grandes compositores que vendrán formando la escuela más sólida tratada hasta ahora. Utilizando todos los recursos compositivos que se ofrecían hasta la fecha, podía escribir para voz y para diversos instrumentos. Debido a su exploración de los recursos musicales en los diferentes géneros de la época, le permitió crear un lenguaje instrumental, es decir tomaba de un género en particular la estructura de su composición, donde intervenían varios instrumentos y la transformaba en una

¹¹ Artículo por Zorini, Claudio “Cultura, e Iglesia Juan Sebastián Bach” Nº 2257 »Revista Criterio Diciembre 2000.

¹² Tomado de: www.muscaria.com/bach.htm

obra para solista (instrumento). Reducía una compleja estructura como lo puede ser la Fuga a varias voces y la adecuaba para un solo instrumento. Sus composiciones parten de melodías sencillas, solitarias en la gran mayoría de los casos y que en el transcurso se van aglutinando y entremezclando, formando un tejido con hermosas fibras sonoras. Para Bach, la importancia de la armonía es clave a la hora de exaltar la melodía principal creando la atmosfera adecuada según su intención expresiva y un medio que enriquece el lenguaje que se muestran en cada melodía.

5.1.2.2 El Clasicismo. El término “clásico”, es utilizado en dos casos; el primero como un trabajo artístico que por sus características estilísticas se considera una obra de arte digna de imitación, y en la segunda opción se detalla un periodo de gran plenitud en las artes y en la ciencia. Los límites del Clasicismo son: el Barroco y el Romanticismo. Las fechas un poco convencionales sitúan éste periodo entre 1750 (muerte de J. S. Bach) y 1827 (año en el que muere Beethoven). Periodo en el cual se encuentra entre la Edad Moderna y La Edad Contemporánea. Es la época de la ascensión de la burguesía a amplios sectores del poder político y económico, lo cual tendrá consecuencias en el mundo de la cultura y de la música. En la segunda mitad del siglo XVIII se van a dar una serie de acontecimientos históricos importantes y reformas sociales que darán lugar a violentos movimientos de masas, destacando entre ellos "La Revolución Francesa" de 1789, hecho que romperá con las monarquías absolutas. No sólo en la música se producen cambios, sino en todas las artes que desean expresar la idea de la perfección formal de la realidad. Se ve al hombre como un ser bello, perfecto, y se intenta transmitir a través del arte el sentido de perfección, de lo ideal, de tranquilidad; por ello se intenta mostrar más la forma de las cosas, que es donde se ve esa perfección , que su contenido o ideología¹³.

Se percibe un espacio en el tiempo donde la música instrumental adquiere la mayor importancia y se torna más sobria en contraposición de la música del periodo Barroco, en cuanto a ornamentación, realizando una música clara, simple y natural. Con el surgimiento de las cortes y los palacios, la música cambia de centro de acopio religioso a ser música para la humanidad, hacia el ser capaz de razonar ya sea en casa de la burguesía o en espectáculos públicos. Inicia éste cambio en el estilo musical que se transformara en un nuevo “ver de las cosas” con los hijos de J. S. Bach: C. P. E. Bach y J. C. Bach, que hacen parte de una sección de transición llamada Rococó. Las figuras de este nuevo periodo serán los tres compositores que son: Haydn, Mozart y Beethoven, que trabajarán en Viena, ya que ésta es considerada la ciudad en el epicentro musical.

¹³ Tomado de: www.corazonistas.edurioja.org/haro/recursos/hmusica/clasicismo/index5.htm

Características Musicales:

- El trabajo de perfeccionamiento en sus obras por parte de su creador y la sobriedad con la que es concebida.
- Las obras instrumentales; solo por el placer de regocijar el espíritu separado de lo eclesiástico considerándose música “pura”.
- Es música cortesana, elegante, refinada, graciosa a veces, brillante, de virtuosismo, con abundantes adornos.
- La textura musical que se explota es la homofonía.
- Los elementos de la música que son; melodía, ritmo y armonía, evolucionan para darse a la par en importancia en las obras musicales.
- Las obras musicales por el mismo hecho que no poseen títulos, se implementa la palabra “Opus” con su diminutivo Op. Para designar las obras en orden cronológico de creación por compositor¹⁴.

Formas Musicales. Aquí desaparecen del periodo anterior: la suite, el preludio, el concierto grosso, la fantasía, la cantata, la tocata y la fuga, y perduran la variación, la obertura y la opera.

En cuanto a las formas musicales que se trabajan haciendo de estas típicas de este periodo son; la Sonata moderna o clásica creada por Carl Phillip Emmanuel Bach, la Sinfonía creada por John Stamitz y el Concierto instrumental que parte y con similares características de la Sonata clásica.

Compositores. Los compositores que se destacan en este periodo musical son: Franz Joseph Haydn, Johannes Chrysostomus Wolfgangus THEophilus Amadeus Mozart y Ludwig Van Beethoven, que son los representantes de la Escuela Vienesa en Austria, y por la Escuela de Manheim de Alemania se encuentran: Wilhelm Friedemann Bach, Johan Christian Bach, Carl Phillip Emmanuel Bach y Johann Stamitz, escuela en la cual nace el estilo orquestal clásico.

En este periodo, la flauta sufre un sinnúmero de cambios en pro del desarrollo evolutivo en su construcción. Entre los años 1726 al 1847 es cuando dicho instrumento tiene las mayores mejoras con su escala cromática ya que las obras que se escribían para éste instrumento así lo requerían y también en cuanto a su sonoridad o volumen dado a que las obras orquestales iban en aumento.

¹⁴ Tomado de: www.angelfire.com/hero2/mis_asignaturas/clasicismo.html

Pratton, Carta, Siccama y Radcliff también ayudaron a diseñar la flauta. Antes de 1800 sólo tenía seis llaves, luego el gran cambio en 1847 del sistema Boehm, que solucionó prácticamente todos los problemas del mecanismo, los inventos se sucedieron a una velocidad creciente; era la época de la industrialización¹⁵.



Fuente:http://2.bp.blogspot.com/_dnCLObl8na8/R63K1w_HxBI/AAAAAAAAAGI/pQAwY3E8zkc/s320/traversosxix.jpg

Fig. 7. Flauta del Clasicismo - 1795

Entre 1806 y 1848 Claude Laurent realiza flautas de cristal de 3, 4 y 7 llaves. En 1808, el Reverendo Frederick Nolan en Inglaterra inventó la llave abierta de Sol. Este invento es muy importante, ya que por primera vez se obturan dos agujeros para el mismo dedo.¹⁶

La flauta travesa se incluyen en la orquesta alrededor de los años 1800. Un ejemplo de esto es la participación de éste instrumento en las sinfonías de Beethoven.

Wolfgang Amadeus Mozart. Fue sin dudas uno de los genios musicales más grandes de toda la historia. Nació en Salzburgo (Austria) en 1756 y falleció en Viena en 1791. Antes de aprender a leer y a escribir, el pequeño Mozart tocaba el clavicémbalo, y a los 5 años componía sus primeros minuetos.

Tal vez, en toda la vida musical no hay biografía más conocida que la de éste compositor tan extraordinario, muchos de los sucesos son sorprendentes y hasta hoy en día causa de asombro en la élite de los músicos excelsos.

Su vida musical inicia a la edad de tres años en la cual antes de hablar él ya reconocía acordes y seguía progresiones armónicas que su padre tocaba al clavicordio y ya tenía en memoria melodías que las tocaba de oído. A la edad de cinco años ya hace su primer concierto de piano de complejidad, incluso para

¹⁵ Tomado de: Internet www.aflauta.com.br/flutepiccolo/histflute01.html

¹⁶ Ibid.

pianistas ya profesionales, a sus ocho años compone su primera sinfonía y es reconocido como concertista prestigioso.

Conocido por muchos es la vinculación de Mozart en la masonería, y como podemos observar el número tres que representa los tres lados del triángulo, símbolo masónico que también se lo encuentra inmerso en sus obras. Por ejemplo; en la Flauta Mágica inicia en la Obertura con tres acordes mayores, tres hadas, tres niños guiando al protagonista, tres instrumentos mágicos, tres pruebas y también tres templos.

Dado a su condición económica al final de sus días, es enterrado en una fosa común y hasta el momento no se sabe a ciencia cierta cuál fue el lugar en que sus restos se hallan reposando, el monumento erguido a su honor indica el lugar posible pero no el punto exacto.

Las causas de su muerte aun es incierta, se han formulado 150 hipótesis acerca de su muerte; los continuos problemas de salud que acarrearba desde niño en sus jiras como eran: la viruela, amigdalitis, fiebre tifoidea, reumatismo y periodontitis, también se ha difundido el envenenamiento por rivalidad profesional con el compositor Antonio Salieri.

Se Estableció en Viena, una de las capitales musicales y culturales más importante de esa época en toda Europa y Mozart en su primeros años aprovecha esto para darse a conocer con sus conciertos para piano y su tan mencionado virtuosismo al ser un niño precoz. Dado a sus estudios de violín conjunto con los estudios de piano y clavicémbalo se menciona que éste compositor, también impartía clases de técnica de estos instrumentos. También tenía problema con sus publicaciones ya que casi todas las casa editoras de aquel entonces publicaban sus trabajos.

Su manera a la hora de componer también ha sido uno de las cosas sorprendentes de éste compositor. Él decía que la manera era tan normal y natural que no debería despertar asombro, ya que en la gran mayoría no necesitaba borradores para realizar sus obras más elaboradas, simplemente surgían espontáneamente.

Obras:

Operas. La Clemencia de Tito, Idomeneo Rey de Creta, óperas compuestas en estilo italiano. Don Giovanni, Così fan tutte y las Bodas de Fígaro; obras compuestas al estilo cómico italiano (llamado también stilebuffo).

Música Sacra: Compone 17 misas y diversos Ofertorios; los más conocidos son el Réquiem y el Kyrie.

El Réquiem quedó incompleto debido a su muerte. Fue su última composición y fue completada por su alumno Franz Süssmayr¹⁷.

Música Instrumental. Entre 1765 y 1779 compone la mayoría de sus 49 sinfonías. Las más importantes son: Sinfonía en Re Mayor (K 385) llamada también Sinfonía Haffner en honor a su hermana; Sinfonía en Do Mayor (K 425) Di Linz; Sinfonía en Re Mayor (K 504), Praga; Sinfonía en Do Mayor (K 551) Júpiter; Sinfonía en Re Mayor (K 297) Parisina, con ella obtiene uno de los pocos éxitos conseguidos en París.

Mozart es consciente de la belleza de efectos que puede hallarse en una adecuada dosificación de las intervenciones de los instrumentos de madera y de metal (oboes, flautas, fagots, trompas) y aplica esos elementos de color con moderación. La deficiente capacidad de estos instrumentos, en aquella época, les imposibilitaba tocar con la misma soltura que los instrumentos de cuerda, de esta manera se evitaban ciertas tonalidades, sobre todo en los instrumentos de metal.

Si analizamos la utilización de la flauta en la obra orquestal de Mozart, podemos observar que en los conciertos y sinfonías los instrumentos de viento van por pares (dos oboes, dos trompas, dos clarinetes, etc.), excepto la flauta. No obstante, en algunos movimientos lentos, sustituye los dos oboes por dos flautas, que eran habitualmente tocadas por los propios oboístas. En cuanto a las sinfonías, en ocho de ellas utiliza dos flautas y en otras dos solamente una flauta.

Un aspecto interesante que cabe resaltar era la dificultad que encontraban los flautistas en la época de Mozart para interpretar sus conciertos, debido a que la flauta de aquella época no era de metal, era construida en madera y no poseía ninguna llave, básicamente era un tubo de madera con orificios que venían cerrados con los dedos de las manos, lo que la hacía un instrumento difícil de afinar, y al ser construido en madera tenía mucho menos volumen sonoro que la flauta en metal. Utilizó un lenguaje musical común a todos los compositores de la época, pero su forma de composición está basada e influida en J. S. Bach. También en la orquestación pueden percibirse progresos respecto a los compositores anteriores, e incluso respecto a Joseph Haydn.

El concierto en Re mayor fue uno de los considerados de gran dificultad donde el intérprete debe conocer la personalidad de Mozart para poder lograr un buen resultado, es un concierto virtuoso que exige una gran capacidad técnica y conocimiento del instrumento. Un aspecto interesante de resaltar era la dificultad que encontraban los flautistas en la época de Mozart para interpretar sus conciertos. Esto se debe a que la flauta travesa en aquella época era diferente a la flauta que hoy conocemos.

¹⁷ Tomado de: Internet www.toposytropos.com.ar/N3/fragmentos/mozart.htm

Obras para flauta. “Mozart odiaba el sonido de la flauta” él sostenía que no existían instrumentos más desafinados en el mundo que dos flautas tocando juntas al mismo tiempo”¹⁸. Quizá este señalamiento que se le hace a Mozart en cuanto al agrado que él tenía hacia la flauta, viene dado a que este instrumento conllevaba dificultades técnicas. Por este motivo logra amalgamar perfectamente el instrumento con la orquesta y extraer las mejores cualidades de ambos resultaba muy difícil. Más sin embargo Mozart compuso seis Sonatas para clave y flauta, K 10 a 15.

“Ningún flautista puede ignorar la genialidad y calidad de los conciertos para flauta y orquesta de W. A. Mozart.”¹⁹

En la extendida costumbre de realizar arreglos de carácter "doméstico" de obras que alcanzaban una cierta popularidad, aparecen una serie de dúos para dos flautas sobre motivos de las óperas de Mozart. La tentación de tales transcripciones debió ser grande por parte de los editores y de los flautistas. No parece preciso extenderse sobre el interés de este recurso que solía contar con el beneplácito de los propios autores.

Aquí tenemos el trabajo para flauta en forma cronológica.

- 1764. 6 Sonatas para clavecín y flauta K 10 a 15. Londres.
- 1777. Cuarteto en re Mayor K. 285. Mannheim (encargo de De Jean).
- 1778. Cuarteto en sol mayor K. 285 a. Mannheim (encargo de De Jean).
- 1778. Cuarteto en do Mayor K. 285 b. Mannheim (encargo de De Jean).
- 1778. Concierto en sol Mayor K. 313. Mannheim (encargo de De Jean).
- 1778. Concierto en re Mayor K. 314. Mannheim (encargo de De Jean).
- 1778. Andante en do Mayor K. 315. Mannheim [?] (Encargo de De Jean [?]).
- 1778. Sinfonía concertante mi bemol Mayor K. 297 b. París.
- 1778. Concierto para flauta y arpa en do Mayor K. 299. París.
- 1787. Cuarteto en la mayor K. 298. Viena.²⁰

5.1.2.3 El periodo Moderno. Se desarrolla entre el siglo XIX y principios del XX como foco principal es Francia, teniendo como característica musical la riqueza tímbrica y combinaciones de nuevas sonoridades.

¹⁸ Grandes Compositores Por Ramón Andrés “Mozart el son radiante y su música inmortal” Ediciones Robinbook, s.1 Barcelona. 2003

¹⁹ Artículo Topos & tropos” Por MaximilanoRibichini, Profesor y concertista de flauta travesa. Título otorgado por el Conservatorio “Giuseppe Verdi”, Milán, Italia

²⁰ Tomado de: raimundopinedaestudio.files.wordpress.com/2010/06/la_obra_para_flauta_de_mozart.pdf

El impresionismo movimiento pictórico que ocupó este periodo, es esencial para comprender que tanto en la música como en la plástica, los cambios producidos y características fueron semejantes desde el punto de vista objetivo. Esta corriente impresionista, nace como una reacción y liberación tanto al academicismo como al deseo de expresar el mundo tal y como lo ve el artista, sin ligarse a las convenciones y costumbres del momento. Por otra parte la música también se revela, para ser creada de una forma más individual personal del artista y desasiéndose para esto de las normas ya establecidas.

La música en este periodo busca a través de sus obras generar un nuevo impacto al ser escuchada, por medio de la melodía que se va a convertir en algo elemental y escondido, evocando lo esencial, creando una atmósfera sonora diferente y bastante imprecisa. De esta manera, el sonido va a establecer el alma de la música; al igual que en el impresionismo los sonidos serán como pinceladas independientes, una diferente de la otra que se yuxtapondrán (Puntillismo), creando una gama rica en efectos y colores²¹.

Todo esto generó:

- El desligamiento de armonías tradicionales.
- La Utilización de escalas poco comunes, como la de tonos enteros, escala acústica, pentatónicas, etc.
- El uso de distintos acordes, progresiones armónicas, sonoridades y colores distintos a los ya trabajados

Intérpretes de la flauta travesa. Aunque al principio no se generaron solistas destacados en éste instrumento, fue en la segunda mitad del siglo XX que comenzaron a surgir algunos virtuosos.

El campo de acción en el que se desarrollo fue iniciado dentro de la música docta o culta contemporánea por Jean Pierre Rampal, y continuado por James Galway, Philippa Davies y Emmanuel Pahud entre muchos grandes intérpretes.

Paul Hindemith. Nace un 16 de noviembre de 1895 en Hanau – Alemania y muere el 28 de diciembre de 1963 en Fráncfort del Meno - Alemania, nacionalizado estadounidense, uno de los músicos más destacados del siglo XX, estudio en el conservatorio de Hock, Frankfurt, realiza sus estudios con Arnold Mendelssohn y Bernard Sekles y toma clases de violín con Adolf Rebner, a los 20

²¹ “La música francesa entre los siglos XIX y XX. El impresionismo. Especial referencia a impresionismo pianístico”, Experto Universitario en Interpretación Musical, Universidad Internacional de Andalucía, Curso 2007/2008.

años gana el puesto de concertino en la Orquesta de Opera de Frankfurt y más tarde ganará el puesto de director en esta misma institución, en 1921 hace parte del importante cuarteto “Amar” como violista.

En sus primeros años de trabajos compositivos, entre 1918 y 1923, a la par con sus estudios de violín, dando excelentes pisadas de talento, muestran a un compositor absorbente en cuanto a la nueva ola musical trabajando en diferentes estilos, involucrando nuevas tendencias en cuanto a armonías y a ritmos, incluso introduciendo elementos del jazz en sus obras, luego pasa a un periodo donde ya se encuentra un trabajo maduro, en el cual trata de rescatar estilos del barroco como; la suite, el contrapunto y demás, pero con firma y sello del compositor. Esto sucede entre los años 1924 y 1933 catalogándose su producción como neo-barroca con un aderezo armónico muy nutrido, y por ultimo incursiona en el restablecimiento de la tonalidad y contradecir el nuevo sistema dodecafónico expuesto por Arnold Schoenberg, haciendo mofa con sus series de 11 y 13 sonidos, tratando de imponer un nuevo sistema de composición, pero que al final no dio resultado. En sus últimos trabajos termino empatando con este gran creador del serialismo en su obra “Die Harmonie del Welt”.

Este compositor fue uno de los más representativos de este periodo con su trabajo modernista y su intensa búsqueda de un lenguaje amplificado ya que aun siendo tonal, muestra la intersección de variadas técnicas compositivas que hasta ese tiempo se habían popularizado. Esto lo podemos ver cuando él era chico el haciendo parte de diversas agrupaciones musicales y tocando hasta en grupos de jazz menciona que ningún género o música se puede desdeñar ya que eso nutrirá el trabajo compositivo que se hará en el futuro y así mismo fue.

Mencionando a los cuatro que hicieron parte de la revolución musical del siglo XX como lo son: Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Béla Bartók, Paul Hindemith fue el único de ellos que se preocupó más por el trabajo de campo, por la educación musical activa ya que trabajó en su método en base a la música occidental y su búsqueda por popularizar la música académica con su “música utilitaria” que se refería a obras interpretadas en cualquier tipo de escenario público como por ejemplo; música para niños, para jóvenes, para bandas de metal, en fin, para un ámbito mucho más amplio.

Toda su vida está enmarcada por una serie de acontecimientos importantes iniciando en 1914 a 1918, en la cual se libra la primera guerra mundial derrocando a los imperios alemán, austrohúngaro, ruso y el otomano. Alemania al igual que el imperio ruso reciben apuntes territoriales perdiendo el segundo a Finlandia, Estonia, Letonia, Lituania y Polonia, y la Alemania quedo sometida bajo el imperio de los vencedores.

Una segunda guerra mundial entre los años 1930 a 1935, 6 años en los que se azotó con lo dureza de miles de muertes todos los territorios europeos, quedando estos y en definitiva, al mundo entero a merced de la antigua U. R. S. S. y de los

Estados Unidos tras la derrota del nazismo conllevando a una manipulación a su antojo de todos los territorios vencidos a cargo de estas dos potencias que se alzaron sobre la faz de la tierra.

Con estas circunstancias transcurridas en un relativo y pequeño lapso en la historia, conlleva a una revolución científica que arrastra a las demás áreas del saber a un plano mucho más elevado en comparación a tiempos anteriores, el hombre se vuelve ávido de cambio y de demostrar, de una manera distinta la realidad de las cosas ampliando como es el caso de la música. Los límites de una estructuración establecida y de un marco del cual se había explotado satisfactoriamente, pero ya era necesario un vuelco que vaya a la par con el pensamiento humano temporal.

En sí, el cambio es paralelo en todas las artes, tratando de buscar un lenguaje más acertado a la hora de plasmar plásticamente una realidad momentánea, y eso se ve reflejado en la manera de pensar del artista que ya no quiere “copiar” a la naturaleza, si no abstraer su esencia, su composición, su estructura prima observada desde la relatividad del creador de su obra.

En música se rompen algunos cánones, en sus primeros pasos en esta “renovación”, al cambiar de sistemas de plasmación del pensamiento y la eminente expansión de un sistema ya obsoleto para el pensamiento humano que perduro por 300 años y que ya era necesario imponer una nueva moda en la cual se hace una revolución en cuanto a ritmo, melodía, tonalidad y forma en sus primeros 30 años de experimentación que son transcurridos entre los años 1900 a 1930, donde es catalogada como “nueva música”, luego pasa a una segunda instancia desde 1930 a 1950 en la cual esa música nueva hace intersección con la música antigua a manera de fusión o aplicación de estos dos estilos.

El proyecto alemán “Gebrauchsmusik” en la cual Hindemith fue el mayor partícipe, refleja la importancia y la necesidad de difundir las nuevas tendencias musicales contemporáneas para su época, dirigida a la gente del común, como escolares y aficionados.

Aparecen los medios de comunicación y de grabación en medios magnéticos, muy importantes para la difusión y la preservación de la música, avanzando mucho en su calidad al paso del tiempo. La radio es el medio más importante ya que de ésta manera, la música llega a todos los territorios, a todos los públicos, incrementando y resurgiendo la producción de músicas populares.

La obra de Paul Hindemith es muy extensa, tanto que se ha dejado de lado muchas sin ser bien reconocidas, a pesar que la calidad de éstas sean a la par de todas sus obras cumbres. Entre ellas tenemos la fortuna de contar con una obra escrita para flauta con acompañamiento de piano, que caracteriza a su autor y su estilo, su época y el conflicto de la segunda guerra mundial con sus estragos políticos y sociales.

La sonata para flauta de Paul Hindemith es escrita en 1936 donde explora la forma sonata del clasicismo con las técnicas ya desarrolladas en su época, y con su expansión de la tonalidad, con la no simetría de sus secciones, con la rítmica libre de acuerdo al lirismo melódico, pero conservando la tripartición en su forma y estructura catalogándose éste trabajo con parte de sus obras en el marco del neoclasicismo.

Astor Pantaleón Piazzolla. Nace el 11 de marzo de 1921, Mar de Plata Argentina, único hijo de Asunta Manetti y de Vicente Piazzolla. Cuatro años después, la familia se trasladó a Nueva York y vivió allí más de un decenio, salvo un fugaz retorno en 1930.

Piazzolla emprendió un impulso renovador mediante obras y arreglos de dinamismo y elaboración armónica singulares, donde emergía una nueva perspectiva moderna, diferente y también generadora de inquietud para algunos conservadores del Tango. Ya en sus 28 años se dedicó a la composición y vio la necesidad de disolver su orquesta, apartarse del bandoneón y olvidarse del tango, dando paso al estudio de orquestación con Hermann Scherchen (de visita en Buenos Aires).²²

"Mi música es una música de cámara popular que viene del tango".²³ (Astor Piazzolla)

En el año de 1973, Piazzolla se instala en Italia donde comienza una serie de grabaciones en un promedio de cinco años donde la obra conocida de éste trabajo es la famosa pieza Libertango, tema musical muy representativo ante el público europeo. Aquí es donde Piazzolla navega por el tango clásico, conociendo los arreglos de Troilo y de Caro²⁴, transformándolos, rompiendo con la tradición y llevando al tango a niveles más altos.

De esta manera el tango con Piazzolla, se proyecta más para ser escuchado que para ser bailado, rompiéndose toda alianza entre música, baile y poesía, dando paso a ser percibido en salas de conciertos. El tango siempre contó con creadores e innovadores en el desarrollo de su historia, pero fue Piazzolla quien rebasó como gran compositor.

"En cuanto a mis discípulos, yo digo que cada uno se las arregle. Si escriben como yo, peor para ellos. Deberán saber que mi principal estilo es haber estudiado. De no haberlo hecho, no estaría haciendo lo que hago, lo que hice. Porque todos creen que hacer un tango moderno es hacer ruidos, es hacer cosas

²² Tomado de: www.piazzollatangoshow.com/seccion_detalle.php?idseccion=14

²³ Tomado de: Copyright © 2011 BOLETÍN ARGENTINO. Boletín Argentino - Todos los derechos Reservados. Información de contacto: oparrondo@boletinargentino.com - Webmaster: deakilae@gmail.com

²⁴ Tomado de: Anibal Carmelo Troilo y Julio de Caro respectivamente.

raras y no, ¡no es eso! Hay que profundizar un poco, ver que todo lo que yo hago está muy elaborado. Si yo hago una fuga a la manera de Bach, siempre va a estar tanguificada.”²⁵ (Astor Piazzolla)

La mayoría de las agrupaciones musicales en general de esta nueva era del tango, que se originaban de la modalidad de la Guardia Vieja, se caracterizaban por seguir tanto la estructura musical y la dirección impuesta por el director, al cual se lo reconocía como máximo instruido a nivel musical y más hábil en la ejecución del instrumento. Esto determinaba que los demás ejecutantes siguieran al pie de la letra sus indicaciones y al mismo tiempo, ésta peculiaridad hacía que los cantantes fueran un complemento, para lucimiento de todos en conjunto. Esta escuela se la puede definir con estas palabras.

“Mi audacia está en la armonía, en los ritmos, en los contratiempos, en el contrapunto de dos o tres instrumentos, que es hermoso y buscar que no siempre sea tonal, buscar la atonalidad”.²⁶ (Astor Piazzolla)

La Flauta en el Tango. Piazzolla incluyó la flauta en las instrumentaciones y orquestaciones de muchas de sus obras. Pero particularmente, dedicó a la flauta estas dos obras que son originales y que significan un gran aporte musical en el panorama latinoamericano.

Los Seis Estudios Tanguísticos para flauta sola, responden claramente a un gran conocimiento del instrumento, en cuanto a sus registros, sus posibilidades sonoras, de articulación y de dinámica. Su música requiere de ciertos elementos técnicos y musicales que Piazzolla encuentra con gran maestría en la flauta. Son obras virtuosas, en las cuales el instrumentista debe desplegar una gama muy importante de recursos sonoros, y donde la fuerza rítmica es el eje de su inconfundible estilo.

En definitiva, la mayor importancia de estas obras radica en que Piazzolla eligió la flauta y no otro instrumento, para transmitimos esta maravillosa música.²⁷

Con similar tratamiento compositivo, técnico y expresivo, La Historia del Tango, para flauta y guitarra, es otro aporte destacable en este panorama. Piazzolla plantea, desde lo musical, un relato cronológico del desarrollo de ciertos aspectos

²⁵ Tomado de: Copyright © by César Luongo and piazzolla. 1995-2001. Argentina Información de contacto: orgcesar@piazzolla.org

²⁶ Tomado de: Copyright © (c) 1989 Gonzalo Saavedra. Entrevista Radio. Barcelona, Oct 6, 1995 Información de contacto: Gonzalo Saavedra, gssaavedra@puc.cl - www.piazzolla.org/interv/index

²⁷ HUELLAS. Búsquedas en Artes y Diseño, nº1, año 2001, p. 66 – 71. Música Contemporánea latinoamericana para Flauta. Licenciada Beatriz E. Plana.

del lenguaje del tango desde el 1900 a 1990 donde él mismo la lleva al “nuevo tango”.²⁸

“El tango nos representa e identifica ante el mundo, aunque es obvio que no todos los músicos argentinos son exclusivamente “músicos de tango”. Muchas veces el género exalta valores muy diversos de nuestro pueblo y su poesía es todo un capítulo aparte. Nos describe melancólicos, sentimentales, cordiales, nostálgicos, escépticos, individualistas, creativos, emotivos”²⁹.

5.1.1.8 Música tradicional latinoamericana. Éste tipo de música es la que representa muy bien a un pueblo en su cultura, ya que son tradiciones que han permanecido con ellos desde tiempos inmemoriales y se siguen practicando hasta la actualidad. Se pueden realizar muchos estudios y determinar mucha información acerca de sus tradiciones y costumbres como los bailes, su forma de aprovechar sus tiempos libres y en especial la forma en que dan a conocer su historia.

La música tradicional tiene un gran valor cultural para todas las regiones del mundo ya que sus características son propias y únicas, que su continuo estudio ha generado un enriquecimiento que ha sido muy bien aprovechado por compositores regionalistas, tradicionalistas y nacionalistas en sus grandes trabajos que han trascendido las fronteras y en muchos casos ha pasado a ser patrimonios nacionales y mundiales.

Gracias a las *culturas activas*, siendo esas esas ideas que han llegado de otros lugares y se han fusionado con las *culturas pasivas*³⁰ que son las propias del lugar, transformando en un producto más rico y mejor elaborado; en Colombia lo podemos apreciar en uno de los ritmos más conocidos y que hace parte de nuestra identidad, de nuestra música tradicional como lo es el *bambuco*, ritmo que de alguna u otra manera es interpretado en casi todo el país y que es nuestra carta de presentación a nivel mundial, de una forma pasiva, ha permanecido por décadas en nuestro territorio, siendo el espíritu de las fiestas, de los concursos musicales y de nuestras danzas y que gracias a las inclusiones de nuevos conceptos musicales que llegan de otros confines como lo es Norte América, se ha enriquecido con nuevas armonías y sustituciones armónicas dando como resultado un sonido perdurable en el tiempo a gremios musicales que están en la vanguardia; por citar un ejemplo contemporáneo es el trabajo del gran intérprete del saxofón; el maestro Antonio Arnedo que gracias a la inclusión de conceptos

²⁸ Territorios del tango en Buenos Aires: aportes para una historia de sus formas de inscripción, Sofía Cecconi

²⁹ Seminario: Interpretación II, Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, Universidad Nacional de Cuyo, Fernando Lerman.

³⁰ Tomado de: <http://www.candela.scd.cl/comp3/docs/EstudioMusPop-JPGonz.pdf>

del jazz ha transformado y han ampliado las posibilidades de transmitir una idea musical tradicionalista en un género universal como lo es el Jazz.

Cuando un género musical es representativo de un país se convierte en *música Nacional*; tal es el caso del Bambuco en Colombia y del Joropo en Venezuela aunque este último también hace parte de un sector considerable de la región colombiana.

Giovani Mendoza. (Maracay, Edo. Aragua, 1978). Licenciado en Artes Mención Música (UCV. 2002), Magister Scientiarum en Musicología Latinoamericana (UCV, 2011). Flautista, musicólogo y compositor. Comenzó sus estudios musicales a la edad de nueve años en la institución Niños Cantores de Villa de Cura. A los trece años inició sus estudios de flauta traversa con Aneliesse Romero, continuándolos más tarde con el maestro Omar Acosta. En 1996 se traslada a Caracas para iniciar sus estudios universitarios en la UCV. Ese mismo año se alista por concurso en las filas de flautas de la >Orquesta Sinfónica Juvenil de Chacao, en la cual se mantiene hasta 1999, año en el que ingresa en la Orquesta de Cámara de Chacao, Permaneciendo en la misma hasta el año 2000. Se ha presentado en diversas salas de conciertos de Caracas y del interior del país, como solista y acompañado por la Orquesta Filarmónica San Luís Rey de Villa de Cura y la Orquesta Sinfónica Juvenil de Guárico. Entre 2001 y 2003 fue flautista del Grupo Instrumental de Cámara Multifonía. Desde el año 1997 hasta 2001, fue alumno del maestro Luis Julio Toro. En 2006 realiza el “Curso de Musicología para la Conservación del Patrimonio Artístico Iberoamericano”, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, gracias a una beca de la Fundación Carolina, de origen español. Como compositor ha obtenido Mención Honorífica en el Premio Municipal de Música de la Alcaldía Libertador (Caracas, 2010), en el renglón Música de Cámara; el premio de composición en el Segundo Concurso Nacional “El Piano Venezolano” (2004), competencia en cuya primera edición (2002), Mendoza obtuviera una Mención Honorífica. Así mismo, ha colaborado en proyectos audiovisuales con realizadores como Luis Brito, Antolín Sánchez y Mirna Chacín, entre otros. En 2011 el Cuarteto Yzacuy estrenó su obra “Oniric”, para cuarteto de cuerdas. En 2008 los Niños Cantores de Villa de Cura estrenaron su “Ave María” a tres voces, la cual fue grabada posteriormente por la misma agrupación, en un CD dedicado a música mariana (2010). Su actividad como investigador ha dado lugar a la publicación de artículos en diferentes revistas especializadas y presentación de ponencias en diversos espacios académicos. En 2009 formó parte del jurado del Premio Municipal de Música, que patrocina la Alcaldía del Municipio Bolivariano Libertador. Desde 2006 se ha desempeñado como Maestro Interno de la Sección de Video en varias producciones del Teatro Teresa Carreño. Entre 2003 y 2009 fue profesor de flauta traversa en la Escuela Nacional de Música “Juan Manuel Olivares”.

Actualmente trabaja como investigador en el Centro de Documentación e Investigaciones Acústico-Musicales de la Universidad Central de Venezuela (CEDIAM-UCV), es invitado frecuentemente en la Maestría en Musicología Latinoamericana de la misma universidad como docente especialista en documentación musical y es articulista de Sacven Creativa, donde publica artículos de divulgación para público general³¹.

Germán Darío Pérez. Nace en Bogotá – Colombia. Desde muy temprana edad muestra dotes musicales con su oído absoluto, la familia ha incentivado a los estudios musicales dado a este gran hecho.

A los cuatro años de edad inicia sus estudios de piano con el maestro Arturo Puentes. Después entra al instituto “Centro de Orientación Musical Francisco Cristancho” donde sigue con su carrera pianística a la edad de 10 años con la maestra Ruth Marulanda quien lo adentra al mundo de la música Colombiana agregada a sus estudios de Gramática y Teoría musical en esta institución.

No tarda en dar sus primeras presentaciones al piano para programas infantiles de televisión siendo su primer concierto el 17 de Noviembre de 1981 a los 13 años de edad en la Casa de la Cultura “Julio E. Lleras” del Banco Central Hipotecario. En 1982 da un recital en la Sala “Teresa Cuervo” del Museo Nacional. 1985 al 1987 realiza varios conciertos en Ibagué y Neiva. Participa en el programa de “Lunes de los Jóvenes Intérpretes” de la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango en los años 1987 y 1989.

En 1982 estudia piano en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia con los maestros Mireya Arboleda y Pablo Arévalo y talleres de composición con el maestro Blas Emilio Atehortúa los cuales hacen un complemento para su trabajo con la música andino-colombiana como son; el bambuco, pasillo, guabina, danza, etc. Que no eran tan conocidos en esos tiempos.

Los premios por sus composiciones en música andino-colombiana parten desde el año 1985 a la edad de 16 años y de allí ha seguido cosechando buenos frutos a lo ancho y largo de nuestro país siendo este compositor el más galardonado en la historia de la música colombiana.

Sus obras han sido interpretadas por diversos conjuntos musicales reconocidos a nivel nacional como lo son: Grupo Sincopando, Nogal Orquesta de Cuerdas, Trío Ancestro, Plectro Trío, Cuatro Palos, Trío Palos y Cuerdas, Trío Arco Iris, Dúo Barrockófilo, Sexteto de Cámara Colombiano, Trío Colombita, Cuarteto Saxonando, Grupo Impromptus, Grupo Camaradería, Edwin Roberto Guevara,

³¹ Tomado de: <http://www.dofasolre.blogspot.com/>

Raúl Mesa, Azul Degradée, Urbambú, Trío Tres, Ensamble Trípico, El Barbero del Socorro, Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, Orquesta Sinfónica Batuta, Trío un, dos, tres por mi, Cafemate, Jorge Montilla (Venezuela) y Sergei Pylkov, Facetada (USA). Musique 21 (USA), Atípico trío, entre muchos otros, y por supuesto por el TRIO NUEVA COLOMBIA, y por SÍNCOPA-CINCO, agrupaciones que dirige³².

JOSÉ ISMAEL MORA. Guitarrista, Nació el 25 de octubre de 1987 en el municipio de Túquerres, departamento de Nariño – Colombia.

En el año 2000 inició sus estudios de básica primaria con el sistema de lectoescritura para personas invidentes denominado Braille, el cual fue impartido por el profesor Marco Tulio Benavides.

Entre los años 2001 y 2002 culminó con éxito el curso de primaria acelerada para mayores de diez años en la Institución Educativa El Pilar de la ciudad de San Juan de Pasto, y cursando su bachillerato en el mismo establecimiento.

Entre los años 2005 y 2006 ingresó a programa de Licenciatura en Filosofía y Letras de la Universidad de Nariño, del cual se retiró para realizar estudios de Licenciatura en Música de la misma institución, donde estudio guitarra clásica con el maestro Luis Olmedo Tutalcha V.

Ha participado en clases magistrales de los maestros Mauricio Arcos, Cristina Pérez y Daniel Moncayo en los años 2008 y 2010 respectivamente.

Se ha desempeñado como guitarrista invitado en diferentes ensambles instrumentales como la agrupación “dos tiempos” y cuarteto de guitarras “Entre Cuerdas”. En el año 2008 fue ganador del Festival Cultural Universitario organizado por la Universidad de Nariño y como solista ha realizado recitales en diferentes teatros y auditorios de la ciudad, tales como, Teatro Imperial de la Universidad de Nariño, auditorio Luís Santander Benavides; Cámara de Comercio, auditorio Dpto de Música, casa teatro La Guagua, etc.

En Octubre del año 2011 fue finalista en el II Festival y concurso de Guitarra Clásica el Nogal organizado por la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, como también se le hizo un reconocimiento en público por parte de la Facultad de Artes por ser un estudiante destacado.

Actualmente forma parte de Dúo “Intermezzo” (Charango y Guitarra) y sigue afianzando su aprendizaje en la interpretación de la guitarra.

³² Tomado de: <http://www.germandarioperez.com/espanol/resenagdp.html>

6. DISEÑO METODOLOGICO.

6.1 PARADIGMA.

Esta investigación de recital de grado pertenece al paradigma Cualitativo ya que esta actividad combina, la investigación y las acciones en un determinado campo seleccionado por el investigador con la participación de los sujetos de investigación.

6.2 ENFOQUE.

La investigación se orienta desde el enfoque histórico hermenéutico como también participativo, por lo que busca un realizar, un estudio analítico-musical y contextual

6.3 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN.

- Diario de campo.
- Análisis de la información.
- Entrevistas.
- Observación.
- Referencias de audio y video.

6.4 ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

6.4.1. Análisis de la sonata para flauta travesa y bajo continuo en Mi menor, BWV 1034 de Johan Sebastian Bach.

El compositor alemán J. S. Bach (1685 – 1750), constituye para la música erudita universal el punto de partida y paso obligado en la exploración de nuevas sonoridades contenidas en una retórica mucho más rigurosa, que para el presente caso exalta la espiritualidad y la sujeción del ser humano a ésta.

En cuanto al catálogo de obras de J. S. Bach las sonatas para flauta con acompañamiento de bajo continuo y la Partita en La menor BWV 1013 son un ejemplo de elaboración temática que trae consigo un grado de dificultad técnico interpretativo que las hacen tan particulares.

En principio hay que decir que el contexto histórico social de estas obras parte de un ambiente sumamente familiar; así por ejemplo, como se afirma en el ciclo de programas transmitido por la emisora HJCK.com titulado “Bach el viejo peluca” durante los años 2009 y 2010, estas sonatas eran dedicadas a sus hijos Carl Philipp Emanuel y Christian Bach, las cuales eran estrenadas una vez por semana en los grandes cafés de Leipzig en donde el compositor dirigía desde el clavecín. En consecuencia, la dificultad técnica que se halla inmersa en estas piezas parte de la concepción del intérprete como un ser capaz de trastocar las emociones y jugar con el resultado final de las mismas.

De otro lado, durante el siglo XX se ha generado en torno a la obra de Bach una corriente de investigadores que buscan reconstruir en un modo más fiel lo que podría constituirse como la interpretación perfecta a partir del sentido filosófico del contexto musical; así por ejemplo los investigadores Elga Twenin, Eduardo Fernández, entre otros buscan la reconstrucción de la obra Bachiana mediante la conservación de las sonoridades primigenias y los códigos ocultos en la sucesión de notas, los cuales surgen a partir de la conducción exacta de la retórica y el gesto.

Desde luego la sonata BWV 1034 no es la excepción a este cúmulo de investigaciones, pues cada uno de los movimientos que la constituyen, son elementos que contienen entre sí fragmentos corales que muy pocas veces pueden ser descubiertos, aunque esto sea posible mediante un análisis exhaustivo de la retórica de los corales originales.

ANALISIS FORMAL

ADAGIO MA NON TANTO.

Tónica axial: Mi menor.

Métrica: 4/4.

Textura polifónica.

Forma binaria simple (a a' a)

El compositor distribuye el discurso musical de ese primer movimiento en tres secciones principales. En primer lugar, la sección “A” comienza con un silencio de corchea en la voz superior, entre tanto el bajo continuo afirma la tónica con un marcado pulso de corchea, el cual será una constante a lo largo de dicho movimiento, salvo las modificaciones rítmicas en los pasajes imitativos.

Un motivo conformado por un pie métrico corto – corto – largo en la melodía, antecedido de silencio de corchea en primera parte del tiempo, da inicio al primer movimiento, mientras el marcado ritmo de la armonía nos establece el tempo de “Adagio ma non tanto” como lo indica la partitura.

Gráfica 1, Tema.



Fuente: éste estudio.

Ahora bien, la melodía de la voz principal comienza con una frase antecedente que está en la tónica y la dominante (compases uno y dos hasta primer tiempo del tercer compas).

Gráfica 2, Frase antecedente.

Musical score for Flute and Piano. The score is in 2/4 time and G major. The Flute part (top staff) begins with a rest in the first measure, followed by a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano part (bottom staves) features a rhythmic accompaniment with eighth notes in the bass and chords in the treble. A bracket underlines the first three measures of the piano accompaniment.

Fuente: éste estudio.

En consecuencia, la frase consecuente que resulta ser más amplia, se desarrolla en las tres funciones tonales (compases tres, cuatro y cinco hasta primer tiempo del sexto compas).

Gráfica 3, frase consecuente.

Musical score for Flute and Piano. The score is in 2/4 time and G major. The Flute part (top staff) starts with a triplet of eighth notes, followed by a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The Piano part (bottom staves) continues with a rhythmic accompaniment. A bracket underlines the first three measures of the piano accompaniment.

Fuente: éste estudio.

Respecto de éste tema conclusivo, el bajo continuo se convierte en un elemento catalizador, y en el compás cinco anticipa lo que vendrá en el siguiente periodo en la voz de la flauta, mientras la voz principal ataca la nota “Si” a modo de pedal de dominante que arranca en el copas nueve; acto seguido, el esquema ritmo

melódico del *ostinato*, es llevado a su total desarrollo hasta la culminación de toda la sección enmarcada entre los compás uno al ocho.

La segunda sección surge del material temático primario, con la diferencia de que la figura retórica es ligeramente variada tanto por su estructura rítmica como armónica. Así por ejemplo, el compositor realiza el siguiente procedimiento: Mi menor tónica axial y a su vez como vi (sexto) grado del relativo mayor convirtiendo a éste en un pivote para la modulación hacia la nueva tónica mediante la dominante en primera inversión de los tiempos tres y cuatro del compás nueve; a partir de la nueva tónica que se establece en el compás diez, siendo ésta Sol mayor, el compositor prepara la modulación definitiva a Si menor mediante los acordes de; Do sostenido semi-disminuido y Fa sostenido mayor en los tiempos tres y cuatro del compás decimo respectivamente.

El compositor elabora completamente el discurso musical haciendo uso de una estrecha imitación entre el continuo y la vos superior, hasta que ésta llega a un clímax, que a su vez servirá de material inicial en la exposición de nuestra última sección encontrado en el compás once (11), con una ligera variación en forma secuencial que se extiende hasta el compás trece (13), en el primer tiempo por retardo armónico que a su vez, es una anticipación de la tónica del acorde de dominante de Si menor que se encontrara en el compás catorce (14), recorriéndose ésta tónica a lo largo de tres compases como región de ésta.

Empero, el procedimiento empleado por el autor en la tonalidad de Si menor es retomado en última sección, y el clímax del cual se hizo referencia en otro lugar, se hace más evidente registrando en la flauta un Sol sobre agudo en el tono de Mi menor.

A partir de este elemento, se acude a la última frase de la sección primaria hasta su culminación con breves cambios en las secuencias melódicas, en forma ascendentes transcurridas en el tono de Mi menor.

ALLEGRO. Análisis formal.

Tónica axial: Mi menor. Métrica: 4/4.

Textura polifónica.

Forma Binaria Simple (b b' b).

Inicia este movimiento con un breve *fugato* a modo de *Tutti* concertante como sucede en la presentación de los conciertos BWV 1042 (primer movimiento) y BWV 1063 (tercer movimiento), para dos violines y dos clavecines respectivamente.

El motivo inicial de esta pieza está constituido por el pie métrico corto-corto que al unirse de forma consecutivamente a manera secuencial descendente forman la frase antecedente y consecuente con las mismas características, las que formarán el sujeto de este estilo fugado.

Gráfica 4, motivo antecedente.



Fuente: éste estudio.

Para el presente caso, el compositor desarrolla el tema que presenta como sujeto la flauta travesa desde el primer compas hasta el compás quinto, donde el contra sujeto se enlaza a la melodía principal, re exponiendo el tema de presentación hasta su culminación en la tónica axial siendo el compás quince (15).

Gráfica 5, sujeto.



Fuente: éste estudio.

A continuación se expone un largo pasaje en donde la voz superior realiza una serie de arpeggios ininterrumpidos durante las cadencias evitadas que confluyen en el relativo mayor siendo éste compás el número veinticuatro (24).

A partir de dicho compas se re expone el tema de presentación con cierta modificaciones rítmicas.

Finalmente sobre el acorde de Re mayor [compas veintinueve (29)] el compositor re expone el motivo principal, haciendo uso de las alteraciones accidentales propias de esta región tonal hasta el compás treinta y dos (32).

De manera inmediata se procede a realizar una conducción armónica que parte en el compás treinta y tres (33) en Mi mayor con séptima, dominante del acorde de Si menor, seguido de La mayor que a su vez es dominante de Re mayor pero por cadencia rota va hacia el relativo del paralelo en función de dominante de la tónica axial, este anterior tramo por cadencia evitada confluye a la tónica de Mi menor en el tercer tiempo del compás treinta y cuatro (34) a una corta región, transformándose en pivote cuarto menor, Fa sostenido mayor dominante en el compás treinta y cinco (35) de Si menor como nueva tónica en el tiempo tercero del mismo compas.

Nuevamente emerge la serie de arpeggios ya mencionada en el compás 40 en el nuevo tono; adicional a esto, se forma una conducción armónica por cadencias evitadas que concluyen en la exposición de la tonalidad del relativo mayor de la tónica axial en el compás cuarenta y ocho (48).

Finalmente, se expone un elemento de transición que inicia en la dominante de la tónica axial, que parte en el compás cincuenta y nueve (59) hasta el sesenta y cuatro (64) en el cual, prepara el retorno al tema de presentación, solo que esta vez no se efectúa el procedimiento de imitación, si no que se realiza una ligera transformación melódica que trae como consecuencia una tención final en la última frase de este movimiento hasta su conclusión.

ANDANTE. Análisis formal.

Tónica axial: Sol mayor.

Métrica: 3/4.

Textura homofónica.

Forma Binaria simple.

El compositor asigna al acompañamiento armónico una breve introducción de 6 compases la cual sintetiza el material motivito de la voz principal.

Gráfica 6, introducción del piano.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part begins with a rhythmic pattern of eighth notes, while the flute part is mostly silent, with a few notes appearing later in the sequence.

Fuente: éste estudio.

El tema antecedente que nos ofrece la melodía principal que se muestra en la flauta travesa, inicia con una nota larga mientras que el piano en la clave de sol, anticipa la melodía que se expondrá por el solista en el compás trece (13).

Gráfica 7, tema antecedente.

The image shows a musical score for Flute and Piano, labeled as the antecedent theme. The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The flute part begins with a long note, followed by a melodic line. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A bracket is drawn under the piano part, indicating a specific section of the music.

Fuente: éste estudio.

Este movimiento se estructura en dos secciones. La primera, presenta células ritmo melódicas que difieren de los movimientos anteriores por su variedad, que se refleja a partir de la nota larga a distancia interválica de quinta sobre la tónica axial. En adelante se expone el discurso de la primera sección en las siguientes funciones: tónica Sol mayor en el compás siete y acorde de paso Si menor en el tercer tiempo del mismo para regresar a tónica en el compás siguiente. En este

mismo compas en su tercer tiempo tenemos dominante siete (V7) y resuelve por cadencia rota a la relativa menor en el compás noveno. Luego dominante, tónica en primera inversión, subdominante, dominante y tónica (esquema que generalmente se repite durante el desarrollo de la primera sección).

Sobre estas funciones el compositor realiza una exposición variada del material motivito hasta su conclusión que abarca desde el compás séptimo hasta el diez y nueve en el primer tiempo.

El tema antecedente de la primera frase de la sección primaria es empleado como principio de la segunda sección. Por consiguiente, sucede una serie de frases alternas de carácter simétrico sobre las funciones de tónica con modulación por dominante hacia el relativo menor; se establece a partir de este acorde una nueva tónica a modo de modulación pasajera. A continuación se produce una alteración tonal de tercera que convierte a esta función en dominante de La menor, que a su vez es subdominante de la tónica axial (pivote) todo esto entre los compases diez y nueve (19) al treinta y uno (31).

El sistema composicional Bachiano concluye con dos frases cuyas ritmo melódicas se alternan para conducir en una modulación pasajera hacia el acorde de Si menor que comprenden desde el compás treinta y dos (32) hasta el primer tiempo del cuarenta y dos (42).

A modo de *Aria Da Capo* reaparece la idea central, solo que esta vez las funciones adyacentes a la tónica axial no presentan ninguna modificación, salvo la variedad motivica en la frase final que inicia con una pequeña cadencia en ante compas al cuarenta y tres (43) que se extiende hasta el final.

ALLEGRO Análisis formal

Tónica axial: Mi menor

Métrica $\frac{3}{4}$

Textura polifónica

Forma binaria simple (a a b b)

El motivo de esta sección está claramente conformado por el pie métrico largo-corto-cortó y su frase antecedente está constituida por dos motivos idénticos mientras el acompañamiento del piano afirma la tonalidad con la ejecución en el acento métrico con cambio de distribución.

Gráfica 8, tema antecedente.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It provides harmonic support with chords and a bass line. A bracket under the piano part indicates a specific rhythmic pattern.

Fuente: éste estudio.

Este último movimiento se compone de dos secciones con sus respectivas repeticiones. La primera presenta dos grupos de frases contrastantes sustentadas por una estrecha imitación del bajo continuo. En principio la voz superior expone un material temático con elementos ritmo melódicos perfectamente diferenciados y cuya característica consiste en la progresión de su dificultad técnica interpretativa.

El segundo grupo de frases consiste en un intercambio de corcheas y semicorcheas entre la voz superior y el continuo iniciando estas en el compás veintisiete (27); La siguiente sección es un fragmento de dificultades técnicas de interválica de terceras y quintas en la tonalidad de la relativa mayor de la tónica axial, requiere que el flautista haya hecho un estudio profundizado en cuanto a intervalos y articulación definidos, dado a su velocidad moderada pero constante y que serán repetidos con similares características pero en el tono de Mi menor en el compás setenta y seis (76).

Gráfica 9, arpeggios del compás 31.

The image shows a musical score for Flute and Piano, measures 31-33. The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. Both parts are in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. Measure 31 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Flute part begins with a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F4, G4, A4, B4, C5, and D5. The Piano part begins with a quarter note D3, followed by eighth notes E3, F3, G3, A3, B3, C4, and D4. The score continues for three measures, showing the development of these arpeggiated patterns.

Fuente: éste estudio.

Esta secuencia es ligeramente variada hasta la conclusión en el acorde de si menor que lo encontramos en el compás cuarenta y dos (42) y con el signo de repetición nos remontamos al compás uno para ser interpretada de igual manera.

La estructura de la segunda sección principia con un procedimiento compositivo que presenta esquemas rítmicos nuevos con relación a la primera sección. Compases cuarenta y tres (43) al cincuenta y ocho (58).

Finalmente el intercambio de corcheas y semicorcheas en las dos voces extremas se realizan desde la dominante como forma de preparación de la tónica axial, en adelante el compositor concluye con el desarrollo de las frases expuestas antes desde el relativo mayor, es decir, que éstas se re exponen desde la tónica hasta su conclusión. Esta sección si como la anterior se repite desde el compás cuarenta y tres (43) (compases 57 al 88).

6.4.2. Análisis del Andante en Do mayor KV. 315 para flauta y acompañamiento en piano de Wolfgang Amadeus Mozart.

Durante los últimos años de vida del compositor de vida del compositor Johan Sebastian Bach, comenzó a gestarse un nuevo movimiento musical que distaba en absoluto del rígido contrapunto en el sentido de darle importancia suficiente a la

melodía, sustentándola con un tipo de acompañamiento instrumental mucho más sobrio, de modo que la característica fundamental de este momento denominado clasicismo es la textura homofónica en contra posición a la polifonía.

Adicional a lo anterior se establece el concepto de sonata como una forma de estructuración aplicada a diversas creaciones musicales, salvo el capricho, que es una especie de composición libre sin abandonar la estética esencial.

Para el caso presente, el andante KV 315 está constituido bajo esta forma, pues el compositor es uno de los grandes exponentes de la sonata como una normatividad en la composición.

ANÁLISIS FORMAL

Tónica axial Do Mayor.

Métrica 2/4.

Textura homofónica.

Forma Binaria Simple re expositiva (a a' a).

Una corta introducción por parte del piano prepara la exposición notifica de la voz principal que parte desde el compás primero hasta el segundo tiempo del segundo compás.

Gráfica 10, introducción del piano.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part is written in a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It begins with a whole rest in the first measure, followed by a quarter rest in the second measure, and then a quarter note G4 with a trill (tr) in the third measure. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. It begins with a whole chord in the first measure, followed by a half chord in the second measure, and then a quarter note G4 with a trill (tr) in the third measure. The piano part provides harmonic support for the flute's melodic line.

Fuente: éste estudio.

La exposición de la primera frase del tema principal comienza de manera anacrúsica del compás tercero hasta el sexto y su posterior desarrollo con predominio sobre la tónica axial y sus funciones vecinas iniciando su conteo en el tercer compás extendiéndose hasta el compás catorce (14) finalizando ésta en una cadencia compuesta de segundo aspecto en la cual inicia con subdominante segundo menor (Re menor) para pasar al acorde característico de este tipo de cadencia, tónica en cuarta y sexta (Do 6/4) pasando a la dominante con séptima (Sol con séptima) y su culminación en tónica a primer tiempo (Do mayor).

Gráfica 11, Frase antecedente principal en la línea de la flauta.



Fuente: éste estudio.

Gráfica 12, Cadencia compuesta de segundo aspecto.

The image displays a musical score for Flute and Piano. The Flute part starts with a trill (tr) on a note, followed by a series of sixteenth notes. The Piano accompaniment consists of chords and moving lines in both the right and left hands. A bracket under the piano part indicates a specific section of the accompaniment. The score is marked with '13' at the beginning of the Flute line.

Fuente: éste estudio.

El compositor recurre al empleo de una nota de paso en el bajo en el compás catorce (14) en el segundo tiempo, siendo esta nota la tercera de la tonalidad axial transformando esto en un cambio modal que pasará de ser tónica a sub dominante de la nueva tonalidad (Sol mayor) por cadencia compuesta de primer aspecto tenemos a do menor como cuarto menor (de la escala de Sol mayor artificial) dominante con séptima Re mayor en el compás quince (15) y resuelve en el segundo tiempo del compás diez y seis (16) en la nueva tonalidad Sol mayor.

Como resultado de esta conducción armónica se realiza una modulación definitiva a dicha tonalidad como norma principal de la forma sonata.

Gráfica 13, modulación a la dominante (Sol mayor).

The image shows a musical score for Flute and Piano, measures 14 to 21. The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature changes from one flat (F major) to one sharp (C major) at measure 20. The Flute part features a melodic line with trills and slurs. The Piano part provides harmonic support with chords and a bass line. A bracket under the piano part indicates a specific section of the music.

Fuente: éste estudio.

En esta obra se expone en forma simétrica la nueva frase que concluye en una cadencia de primer aspecto conformada por los acordes Do mayor como cuarto, La menor como segundo y en el compás veinte (20) Re mayor como dominante para concluir en el compás veintiuno (21) en Sol mayor donde arranca el pequeño interludio de dos compases expuesto por el piano.

Finalmente, el compositor procede a crear una frase conclusiva que reafirma la nueva tónica mediante la alternancia de cadencias que concluyen sobre la dominante y la tónica iniciando todo esto en el compás veintitrés (23) con anacrusa prolongando el re en la flauta como un pedal de dominante hasta el siguiente compas.

Este periodo se extiende a lo largo de diez (10) compases terminando esto en el compás treinta y tres (33) con cadencia simple autentica (Re dominante - Sol mayor)

A partir de la nueva tónica el piano realiza una breve exposición de la melodía contenida en una de las frases de la voz principal hasta concluir sobre la tónica que prepara la nueva sección de la obra. Compases del treinta y cuatro (34) al treinta y seis (36).

La segunda parte de esta pieza musical sigue su curso sobre sol mayor. Dado que en el compás treinta y ocho (38) en el primer tiempo el piano registra un Si bemol (cambio modal), la nueva tónica resulta ser el paralelo de la inmediatamente anterior. Sin embargo, la nota Re a manera de pedal de dominante de la nueva tónica que se aprecia en la melodía principal se interrumpe por la nota Mi bemol siendo ésta la séptima del acorde de dominante Fa sostenido disminuido reafirmando el paso al relativo directo (Sol menor).

Gráfica 14, Cambio modal y paso al relativo directo.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part is on a single staff with a treble clef. The Piano part is on two staves (treble and bass clefs). Both parts start at measure 38. The Flute part has a melodic line with a fermata over measures 38-40. The Piano part has a complex harmonic accompaniment with a fermata over measures 38-40. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) at measure 38.

Fuente: éste estudio.

A partir de esta modulación, sucede una serie de acordes pivote que se expresan de la siguiente manera: Sol menor como tónica y a su vez sub dominante de Re menor (compas cuarenta y tres (43)); acto seguido, se aplica la dominante para reafirmar la modulación pasajera (compas cuarenta y cinco (45) La mayor). El acorde de Re menor se emplea de modo más amplio de forma simétrica como sucedió en la modulación a Sol menor; sin embargo este acorde se convierte a su vez en subdominante de La menor (segundo tiempo del compás cuarenta y cinco (45)). Finalmente el compositor crea sobre esta función un elemento de transición que adquiere mayor tensión en el retorno a la dominante de la tónica axial [compas cincuenta y cinco (55)] dominante de la dominante, dominante y tónica.

De acuerdo a los principios de la forma sonata el compositor recapitula en su totalidad el tema central desde la tónica axial, incluyendo el interludio del acompañamiento armónico (compases cincuenta y seis (56) al noventa y dos (92) donde da paso a la *kadenza* o cadencia en el compás noventa y dos (92).

Finalmente a modo de codeta, el compositor procede a exponer el tema principal de manera puntual en lo que sucede en los tres primeros compases de la obra, sin embargo, la conclusión definitiva de la pieza se da al pasar a la dominante de la sum dominante cuarto mayor que en este caso es fa, sub dominante segundo menor, tónica axial y finaliza con la cadencia compuesta de segundo aspecto así: sub dominante cuarto mayor, tónica en cuarta y sexta en función de dominante luego pasa a dominante con séptima Sol mayor 7 y concluye en Do mayor con apoyatura en la melodía de la flauta que luego se resuelve al primer grado de la tonalidad axial.

Gráfica 15, codeta.

Fuente: éste estudio.

6.4.3 Análisis de la sonda para flauta travesa de Paul Hindemith.

I. Heiter bewegt (Allegro mosso)

Tónica Axial Si bemol

Métrica 4/4

Textura homofónica

Forma Sonata

El piano realiza una introducción de cuatro compases basada en una breve presentación del tema principal que le corresponde a la melodía en un lapso de cuatro compases al inicial la obra.

Gráfica 16, introducción.

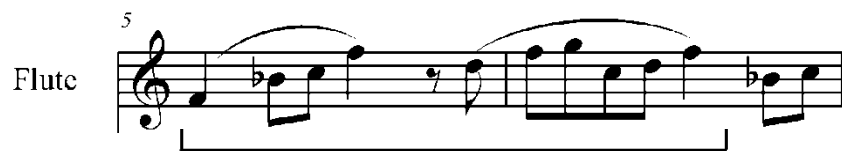


Musical score for Flute and Piano, measures 1-4. The Flute part is silent. The Piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Fuente: éste estudio.

De manera posterior a la introducción, el tema principal es expuesto por la flauta, en tanto que la armonía es elaborada en procedimientos tendientes a la dodecafonía debido a sus leves disonancias y la utilización de la escala cromática sin menospreciar ninguna de las notas que la conforman. Su motivo formado por el pie métrico corto – corto - largo con entonación ascendente conforma el primer motivo en la voz principal de la flauta travesa.

Gráfica 17, tema antecedente.



Musical score for Flute, measures 5-8. The Flute part shows a melodic line with a slur over measures 5 and 6, and a fermata over measure 7. A bracket is placed under measures 5 and 6.

Fuente: éste estudio.

El tema consecuente que inicia anacrúticamente es prácticamente una progresión de notas cromáticas en la melodía de la flauta e interválica paralelas de cuartas aumentadas en el caso de los tresillos que se parecían en el compás siete y de cuartas justas en el compás ocho en el tercer y cuarto tiempo mientras que la mano izquierda del bajo hace una escala de Re bemol mayor descendentemente,

la mano izquierda con una rítmica juguetona en saltillos que será trasportada con las mismas características en el compás ocho a una tercera menor.

Gráfica 18, tema consecuente.

The image shows a musical score for Flute and Piano, measures 6 to 29. The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The Flute part features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and a fermata over the final measure. The Piano part provides a rhythmic accompaniment with a bass line that includes a bracketed section from measure 15 to 29, indicating a specific rhythmic or harmonic structure. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

Fuente: éste estudio.

Como se aprecia en este movimiento, las frases que conforman la primera sección no se corresponden en forma simétrica, antes bien, cada parte del discurso, es un cambio constante de elementos ritmo melódicos que escasamente se repiten compases. Todo esto enmarcado entre los compases cinco (5) al veintinueve (29).

Cabe destacar el desarrollo de la primera sección, pues la progresión de acentuaciones que desplazan los grupos de frases, generan el efecto de fracciones motívicas o conclusiones parciales como se pueden ver en los compases del veinticinco (25) al veintiocho (28).

El caso más notorio lo constituye el periodo transicional que prepara el cambio de sección. Aquí, la secuencia melódica de la voz principal se ataca con sutileza sobre el registro grave de modo tal que se pueda apreciar el movimiento armónico y la reiteración motívica. Compases del treinta y cinco (35) al cuarenta (40).

Gráfica 19, periodo transicional.

The image shows a musical score for a flute and piano. The flute part is in the upper staff, starting at measure 35 with a dynamic marking of *p*. The piano part is in the lower staff, starting at measure 35 with a dynamic marking of *pp*. The score consists of 15 measures, with the flute playing a melodic line and the piano providing harmonic support with chords and arpeggios. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

Fuente: éste estudio.

Ahora bien, la frase conclusiva de la sección primaria asciende en un arpeggio perfecto de Si bemol menor en tempo lento, volviendo posteriormente al tempo primo que da paso al ritmo ostinato del acompañamiento del piano en la región tonal de Re bemol mayor que cumple la función de interludio, dando paso así a la segunda sección. Compases treinta y cinco (35) al cuarenta y nueve (49).

El compositor elabora la estructura motivica de la primera sección, esta elaboración consiste en una imitación estrecha entre el material melódico de la flauta y el acompañamiento del piano, aunque este procedimiento se desvanece posteriormente debido a la progresión melódica plena desarrollada desde la estructura rítmica de la voz principal desde el compás cincuenta (50) con anacrusa hasta el ochenta y seis (86).

Como consecuencia el desarrollo de la segunda sección desemboca en la recapitulación de la primera, olvidando la exposición del tema principal y procediendo al cambio de registro en la flauta de forma paralela a la breve secuencia de octavas en el piano. Compases del ochenta y seis (86) al ciento cuatro (104).

El tema de transición citado en la primera parte del movimiento se expone nuevamente con la diferencia de que no se realiza un acorde en una triada perfecta sino con notas ajenas a este acorde. Compases del ciento cinco (105) al ciento once (111).

Finalmente se establece una coda cuyo material melódico es asignado al piano como consecuencia la flauta expone el mismo material hasta su conclusión en el acorde de Si bemol mayor. Compases del ciento doce (112) al ciento treinta (130) fin del primer movimiento.

II. Sehr langsam (Muy lento)

Métrica $\frac{3}{4}$.

Textura homofónica.

Forma sonata.

Este movimiento refleja una notada tendencia neoclasicista en las dos secciones la reexpedición de una de ella. Inicialmente, el periodo antecedente de presentación es asignado a la flauta mientras el acompañamiento del piano progresa con un ostinato de corchea con puntillo y fusa (compases uno al siete).

El motivo con el que inicia esta pieza musical está conformado por una nota larga en la nota Si que se extiende hasta el tercer tiempo del primer compas y con el descenso de en grados consecutivos hasta el primer tiempo del segundo compas en la nota Fa sostenido concluyendo en un acorde cuartal en segunda inversión con bajo en La.

Gráfica 20, tema antecedente en línea de la flauta.

The image displays a musical score for Flute and Piano. The Flute part is written in a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It begins with a long note on G4 (Si) that spans the first three beats of the first measure. The Piano part consists of two staves, treble and bass clefs, with a 3/4 time signature. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted eighth note, while the left hand plays a simple eighth-note accompaniment. The piano part is marked with a dynamic of *pp* (pianissimo). A bracket under the piano part indicates the first period of the piece, which concludes at the end of the first measure.

Fuente: éste estudio.

El primer periodo descrito en los primeros ocho compases lo expone la voz principal en la flauta a manera de periodo asimétrico en el cual la melodía solo alcanza hasta el primer tiempo del séptimo compas en el cual es complementado con el retorno la primera frase de este movimiento por el piano.

Gráfica 21, Periodo asimétrico en voz principal.



Fuente: éste estudio.

Seguidamente el piano retoma el tema de presentación de manera fragmentada, como haciendo una tasita alusión al segundo movimiento del concierto número dos en Re mayor para violocello y orquesta de Josephe Haiden. Compases diez (10) y once (11).

Gráfica 22, compases diez (10) y once (11).

Musical score for Flute and Piano, measures 10 and 11. The Flute part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). Both parts start at measure 10. The piano part features a complex, fragmented accompaniment with many beamed notes and rests. A bracket is placed under the piano part for measures 10 and 11.

Fuente: éste estudio.

Posterior al interludio, se procede ahora a desarrollar la primera sección y la melodía presenta un clímax ascendente muy gradual. Los esquemas rítmicos que constituyen este desarrollo son ligeramente variados, pues persiste el ostinato del tema de presentación como una constante. Compases nueve al veintitrés (23).

La nota Fa sostenido que se encuentra en el compás veintitrés (23) en la voz de la flauta, constituye como elemento común para el cambio de sección, y además el acompañamiento del piano la reafirma en su registro grave.

De manera sutil, el compositor inicia la exposición de la segunda parte de este movimiento haciendo énfasis en el esquema rítmico del segundo tiempo del segundo compás de la primera sección. Compases del veinticuatro (24) al treinta y dos (32).

A partir de este esquema surge un movimiento constante de células rítmicas que desembocan en un matiz fortísimo por parte de la melodía complementado a su vez por los acordes en posición abierta que se atenúan con un diminuendo ocasionando así el retorno a la sección primaria desde una progresión armónica. Compases treinta y tres (33) al cuarenta y cinco (45).

El tema de presentación se expone en un interludio más corto y las frases que se desarrollaron sobre Fa sostenido menor aparecen ahora en el acorde de Si menor [compases cuarenta y cinco (45) al cincuenta y cuatro (54)].

III. Sehr lebhaft (Muy animado)

Métrica 6/8.

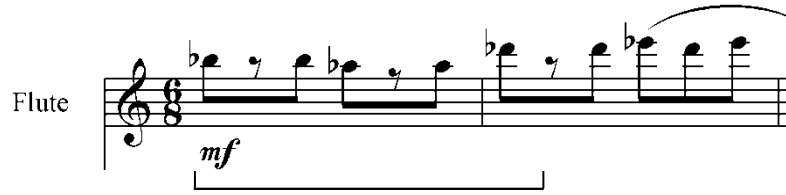
Textura homofónica.

Forma Rondó.

El compositor plantea un último movimiento vivo en donde la flauta inicia exponiendo el tema de presentación con un sutil acompañamiento del piano (compases del uno al veintitrés (23) primer tiempo).

El motivo generador de esta tercera parte inicia con un motivo sencillo a manera de saltillo figurando un pie métrico de corto-corto-corto en la aparente tonalidad de Si bemol menor.

Gráfica 23, motivo.



Fuente: éste estudio.

El periodo inicial está formado por dos frases asimétricas en la cual la primera con una longitud de cinco compases es más larga que la frase consecuyente que solo cuenta con tres compases con ante compas terminando en el acento métrico del octavo.

Gráfica 24, periodo.

Fuente: éste estudio.

El acompañamiento toma parte del motivo introductorio así como el segundo movimiento de esta sonata y el tercer movimiento del concierto para violoncello de Josephe Haiden. [Compases del veinticuatro (24) con anacrusa hasta el treinta y nueve (39)].

La estructura rítmica que compone el tema de presentación es una especie de retrospección a la tarantela como danza catalizadora de las emociones y las virtudes, esta pulsación rítmica será una constante en todo el movimiento hasta el cambio de métrica en la coda.

Entre tanto el acompañamiento del piano sigue marcando el ostinato paralelo al melodismo de la flauta que progresa en pequeñas variaciones rítmicas. En este episodio se presenta una imitación entre el piano y la flauta que desaparece tras el desarrollo pleno de la melodía hasta concluir en el registro inferior. Compases del cuarenta (40) al noventa y dos (93).

El tema de presentación aparece nuevamente, empero la imitación citada anteriormente se presenta ahora en menores proporciones y el esquema de negra y corchea es más reiterativo sobre la melodía. Del compás ciento dos (102) al primer tiempo del ciento veintiocho (128).

El efecto ya citado de los grupos rítmicos toma un matiz más variado y la progresión armónica del piano es a su vez más independiente: este nuevo efecto se convierte en generador de un nuevo clímax que desemboca en el tema de transición sobre el registro grave de la flauta para dar paso al cambio de métrica en la coda. Del ciento veintinueve (129) con anacrusa hasta doscientos cuarenta y nueve (249).

Finalmente el compositor establece una coda con métrica 2/2, una marcha a una velocidad promedio a un pulso de blanca igual de 100 a 108 pulsos por minuto en *metrónomo maetzel*, este procedimiento aunque con otro tipo de métrica se puede apreciar en la coda del rondó (tercer movimiento de concierto para piano y orquesta en Do menor de L. V. Bethooven). En el presente caso el acompañamiento del piano expone un motivo a modo de introducción, este en seguida es asignado a la flauta que imita de manera más ornamentada la secuencia melódica. Compases 1 con anacrusa del piano hasta el veinte (20).

Gráfica 25, introducción del piano en la Marcha.

The image shows a musical score for the piano introduction in the March. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/2. The score begins with a piano dynamic marking. The melody in the treble staff starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Fuente: éste estudio.

La frase antecedente que se presenta en esta marcha a manera de final del tercer movimiento de esta sonata muestra una decisiva rítmica por parte del piano en la

cual bosqueja lo ya planteado en la introducción del mismo. Esta frase presentada por la flauta traversa presenta un variado movimiento partiendo del cromatismo en “interválicas” amplias ascendentes y descendentes por lo general de quintas y de cuartas acompañadas de tresillos de corchea que la hacen de un carácter un poco jocoso e incisivo por su registro sobreagudo en el instrumento melódico.

Gráfica 26, Frase antecedente.

Musical score for Flute and Piano, measures 10-14. The Flute part features a melodic line with wide intervals and triplets. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Fuente: éste estudio.

La frase consecuente resulta ser una prolongación de lo expuesto en la anterior presentación pero de forma asimétrica con dos temas en forma de secuencia descendente que recaen sobre el acorde de Do menor dando paso a una tercera frase que conforma el periodo expuesto por el compositor en esta última sección del tercer movimiento.

Gráfica 27, Frase consecuente.

Musical score for Flute and Piano, measures 12-16. The Flute part continues with descending sequences and triplets. The Piano part continues with harmonic accompaniment.

Fuente: éste estudio.

El procedimiento ya mencionado aparece nuevamente con una amplitud de compases que resultan ser asimétricos con relación a la primera exposición. Posteriormente la melodía de la flauta realiza el esquema rítmico similar al piano hasta concluir en un paralelismo de acordes abiertos que conducen a la función última de Si bemol mayor.

6.4.4 Análisis de la “Historia del tango”.

Obra musical con una estructura muy sólida dividida en cuatro secciones o movimientos en la cual describe los inicios y evolución del tango en cuanto a estilo, armonías y ritmos que pasan de ser un género tan popular que nace de los lugares de citas o burdeles hasta el gran concierto para público no convencional que gusta de la música bien elaborada. Dichos movimientos como lo son: Burdel 1900, Café 1930, Nightclub 1960 y Concierto de hoy 1990 que describen esa transición progresiva a un mundo sonoro de complejidades estilísticas que también se encuentran en los detalles de la música impresionista de ese tiempo en que fue concebida. Siendo una representación de música tradicional en su primera pieza, el trabajo de Piazzolla es muy característico en los diferentes movimientos encontrándonos a cada trazo su indiscutible firma.

Esta obra se ha convertido en repertorio académico indiscutible para demostrar el tecnicismo, estilo argentino y también, porque no, las capacidades del intérprete a la hora de interpretar este género que es muy sensual, agresivo y triste a la vez. Las diferentes versiones no se han hecho esperar; podemos encontrar en violín en la mayoría de los casos, clarinete, saxofón acompañados de guitarras o piano y también como cuartetos y otros tipos de conjuntos musicales.

Astor conocía muy bien la tradición de la música académica, de hecho antes de escribir sus tangos había experimentado escribiendo música de cámara influenciado por Bartok y Stravinsky, pero son las obras de este nuevo período iniciado a fines de los setenta las que cumplen con ambos ambientes, “suenan” al Piazzolla que viene del tango pero también pueden ser ejecutadas por músicos académicos de todo el mundo sin perder efectividad.³³

³³ Seminario: Interpretación II, profesor Luis Rossi- maestreando Fernando Lerman, www.fernandolerman.com/index.php?option=com_docman...8...

BURDEL 1900.

Tónica axial La mayor.

Métrica 2/4.

Textura homofónica.

Forma binaria simple re expositiva (a a' a).

“El tango comienza en Buenos Aires en 1882 y los primeros instrumentos que lo tocaban eran guitarra y flauta. Esta música debe ser tocada con mucha picardía y gracia para visualizar las alegrías de las francesas, italianas y españolas que vivían en esos burdeles, coqueteando con los policías, ladrones, marineros y malevos que los visitan. Esta época era completamente diferente a todas. El tango era alegre”.³⁴

La pieza es una milonga rápida que según expertos no es más que una habanera acelerada, la única de esta serie que está en tonalidad mayor y Piazzolla con esta cita o escrito en la partitura da al interprete la esencia de la pieza musical que debe ser jocosa, música del pueblo y para el pueblo ya que es de estilo burlesque y no pretende más que señalar sus inicios y su calidad interpretativa. Recordando a Villoldo y Filiberto al tango tradicional, también Piazzolla da sus estocadas en cada círculo armónico y regiones tonales que lo caracterizan acompañado con sus rítmicas estilizadas. Este primer movimiento es la pieza referencial en cuanto al tango tradicional en toda la suite pero aun así se encuentra las acentuaciones y también los desplazamientos rítmicos que hacen de esta pieza no solo referente histórico sino también una obra representativa de su autor con el ánimo de incluir elementos de enriquecimiento sonoro.

Prueba de lo anterior es el estilo en que está escrita la pieza en su segundo tema donde tenemos el ritmo del payador (trovador que recita o canta acompañado de guitarra en la localidad de Uruguay y Argentina) que es la raíz de lo que se considerará el tango. En síntesis, el tango nace de la milonga que está nutrida de la habanera, la contradanza y el tango andaluz con las características de la payada.

A manera de introducción se expone un tema en la melodía donde irrumpe anacrúticamente, la cual es intercalada por una ligera respuesta por parte de la percusión, en el acompañamiento de la guitarra. Este periodo introductorio se conforma de tres frases que expone la flauta y una pequeña respuesta por parte

³⁴ Piazzolla, Astor “La historia del tango” partitura original

del instrumento acompañante conformando una de las secciones complejas técnicamente para flautista traversa que se extiende del compás dos con anacrusa hasta el primer tiempo del compás doce de manera muy jocosa sugiriendo esa llamada a la puerta al recinto donde se encuentran esas mujeres que brindan compañía por unos cuantos pesos.

Gráfica 28, frase inicial en flauta y respuesta percutida en guitarra.

The image shows a musical score for Flute and Guitar. The Flute part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking 'f' and features a melodic line with accents. The Guitar part is also in treble clef with the same key signature and time signature. It shows a rhythmic accompaniment with a bracket indicating a specific section.

Fuente: éste estudio.

Dicho acompañamiento prepara los grupos de frases que se desarrollan en movimientos de dominantes y tónicas pasajeras que inician desde el compás trece con anacrusa describiendo el marcado ritmo de la habanera en la guitarra que concluyen en la región de Mi bemol Mayor (compas veintidós (22), la cual a su vez es interrumpida por la dominante de la tónica axial que resuelve a esta en el compás veintiséis.

Sobre esta última función el compositor desarrolla libremente el tema central tomando como elementos las funciones de tónica, dominante, dominante de la sub dominante, subdominante con alteración de tercera, tónica, dominante de la dominante, dominantes y tónica (del compás veintiséis (26) hasta el cuarenta y siete (47)- este último es un compás de 3/4).

La segunda sección contiene en principio, rasgos del material primario, el cual se funde con el esquema ritmo melódico que caracteriza la modulación al relativo directo o paralelo que están del compás cuarenta y ocho (48) al compás sesenta y uno (61) donde hay cambio de armadura a Do mayor.

Con fuerte acento de milonga el acompañamiento de guitarra realiza un corto interludio para dar paso a la sincopa constante de la melodía que va desde el compás sesenta y uno (61) al sesenta y cuatro (64).

Gráfica 29, ritmo de milonga.



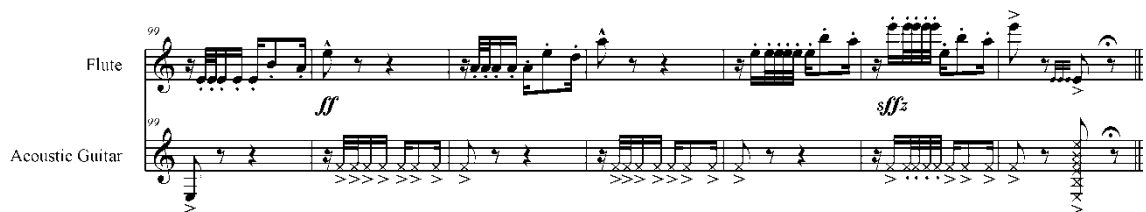
Fuente: éste estudio.

A propósito de esta sincopa el compositor la presenta en tres frases perfectamente simétricas sobre las funciones de tónica, dominante de la dominante, y tónica. Compases sesenta cinco (65) con anacrusa hasta el ochenta y ocho (88).

Finalmente el compositor expone dos frases adicionales mediante una conducción armónica típica de éste, que parte del acorde de Si bemol Mayor con sexta como apoyatura de la dominante de la sub dominante, sub dominante con cambio de distribución, La menor con sexta como apoyatura de la dominante de la dominante. Compases ochenta y nueve (89) hasta el noventa y ocho (98).

A continuación surge una frase de características dialógicas entre la melodía y la percusión del acompañamiento de la guitarra. Compases noventa y nueve (99) al ciento cinco (105).

Gráfica 30, dialogo flauta y guitarra percutida.



Fuente: éste estudio.

Lo anterior se complementa por la reaparición del tema introductorio en registro inferior atacado *ad libitum* y retomando el *tempo primo*. Concluye la obra con la re exposición de la primera sección en registro inicial sin ninguna coda. Compases ciento seis (106) al ciento trece (113) y retorna al compás nueve (9) para finalizar en el cuarenta y ocho (48), segundo tiempo del tres cuartos.

CAFÉ 1930.

Tónica axial Mi menor.

Métrica 4/4.

Textura Homofónica.

Forma ternaria simple.

“Otra época del tango donde se escuchaba y no sólo se bailaba como en 1900. Era más musical y romántico, las orquestas de tango estaban formadas por dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo. A veces se cantaba y la transformación era total; Más lento, nuevas armonías y muy melancólico”³⁵. En manos del gran Piazzolla nos cuenta esta historia con su “puño y punto” dándonos una imagen de su evolución con las nuevas tendencias, los nuevos públicos ya con el encanto melódico y con pulsos muy bien marcados en orquestas de baile del momento.

El compositor ha estructurado esta pieza en dos grandes secciones; la primera corresponde a la tónica axial y se caracteriza por un melodismo envolvente y profundo fundamentado en la exploración gradual de todos los registros de la voz principal hasta su clímax.

Ahora bien, esta sección comienza con una secuencia melódica pausada por parte del acompañamiento de la guitarra como función introductoria, La cual se ataca ad libitum que parte desde el inicio hasta el compás catorce (14).

Las dos frases iniciales de la melodía principal expuesta por la flauta manejan un discurso melódico que se presenta en células rítmicas sencillas, para proceder a su respectiva elaboración. Compases quince (15) al veintidós (22).

³⁵ Tomado de: Copyright © Radio Raíces Argentinas Programas semanales de Tango y Folklor
www.radioraicesargentinas.com

Gráfica 31, periodo inicial después de introducción de guitarra.

The image shows a musical score for two instruments: Flute and Guitar. The Flute part is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *mf*. The Guitar part is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score covers measures 12 through 30. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some slurs and accents.

Fuente: éste estudio.

Seguidamente, aparece un nuevo material temático desde la dominante y la subdominante, cuyo tema antecedente recae sobre esta última función. En consecuencia el tema conclusivo presenta una alteración de quito grado sobre la melodía para proceder a una modulación pasajera hacia el relativo mayor que desaparece por los acordes de Mi disminuido y Re sostenido disminuido como dominante de la tónica axial. Compase del veintitrés (23) con anacrusa hasta el treinta (30).

A partir de esta función tonal aparece un conjunto de frases que se atacan en tempo de acelerando; en este caso la conducción armónica presenta elemento más variados como una forma de sustentación del clímax en el discurso melódico hasta su resolución. Compases del treinta y uno (31) al cuarenta y dos (42).

Finalmente el compositor recapitula las frases iniciales con el agregado del cambio de registro en la frase conclusiva a modo de codeta, el solo ad libitum de la guitarra finalizando en armónicos de la tonalidad axial con novena. Compases cuarenta y tres (43) al cincuenta y uno (51).

Gráfica 32, codeta primera sección.

The image shows a musical score for Guitar. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score starts at measure 51, indicated by a '51' above the staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some slurs and accents. The score ends with a section labeled 'Armonicos' (Harmonics) above the staff, which consists of a few notes.

Fuente: éste estudio.

La segunda sección es de tipo contrastante, tanto por su modulación al relativo directo de la tónica axial, como por su discurso melódico que, aunque no es alterado en profundidad, dista en cambio en sus células rítmicas.

La conducción armónica de esta sección es más amplia y genera efectos de tensión y reposo más notorios. Compas cincuenta y dos (52) al setenta (70).

Gráfica 33, tema antecedente de la segunda sección.

The image shows a musical score for Flute and Guitar, measures 52 to 70. The flute part is marked 'a Tempo tristemente' and 'f'. The guitar part provides harmonic accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The flute part features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The guitar part consists of chords and arpeggiated figures.

Fuente: éste estudio.

A modo de interludio, la melodía de la voz principal es asignada al acompañamiento de la guitarra que ataca los motivos correspondientes *ad libitum*. Compases setenta y uno (71) al setenta y siete (77).

Finalmente el compositor recurre al segunda parte de la frase conclusiva para terminar en la dominante y de este modo re exponer el tema central a partir de la tónica axial. Compases setenta y ocho (78) al ciento siete (107).

Finaliza la obra con una breve codeta que se ataca en matices de disminuyendo en progresiones armónicas menores hasta la dominante y la tónica en posición fundamental.

Gráfica 34, codeta final.

The image shows a musical score for Flute and Guitar, measures 108 to 117. The flute part is marked 'mf' and 'p'. The guitar part provides harmonic accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The flute part features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The guitar part consists of chords and arpeggiated figures.

Fuente: éste estudio.

NIGHTCLUB 1960.

Tónica axial La menor.

Métrica 4/4.

Textura homofónica.

Forma ternaria simple re expositiva.

“La época internacional, el tango triunfa en Europa. Comienza una nueva época transformante. La gente concurre a los night clubs para escuchar seriamente el nuevo tango. La revolución y cambio total de ciertas formas de viejo tango. No bailable, si escuchable. Música para los músicos”.³⁶

En este movimiento ya encontramos a un Piazzolla renovador en el nuevo estilo de la composición “tanguística” acorde al trabajo que él mismo había ido adelantando a las nuevas tendencias, etapa en la que renueva el género llevarlo a otro nivel de percepción auditiva, música para no ser bailada sino para deleitar al oído exigente y ávido de nuevas tendencias, música que se torna compleja y que solo un individuo concentrado, apreciaría el valor de cada nota interpuesta con gran esmero.

Ésta nueva idea era el fusionar o más bien el complementar del tango tradicional que se había popularizado en este tiempo con armonías y acentuaciones ya revolucionarias como la inclusión del contrapunto y técnicas compositivas del barroco europeo, acentuaciones ya diferentes y orquestaciones propias características en Piazzolla. “una nueva manera de hacer música en un ambiente absolutamente conservador de las tradiciones”³⁷.

El compositor inicia planteando un grupo de cuatro frases con un esquema ritmo melódico reiterativo desde la anacrusa inicial hasta el compás diez y seis (16), este procedimiento sin embargo, es ligeramente variado en el compás diez y siete (17).

El motivo generador de dicha reiteración está compuesto por la nota Mi en la voz de la flauta traversa con variaciones rítmicas y acentuaciones a tiempo y contratiempos a manera de pedal y/o acompañamiento rítmico a la guitarra que

³⁶ Tomado de: Copyright © Radio Raices Argentinas Programas semanales de Tango y Folklor www.radioraicesargentinas.com

³⁷ Seminario: Interpretación II, Universidad Nacional de Cuyo, Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Luis Rossi, Fernando Ieramn

presenta un papel importante que describe una melodía bien elaborada trabajando a contrapelo con la voz de la flauta y jugando mucho con acentuaciones y articulaciones diversas.

Grafica 35, frase antecedente.

Deciso ♩ = 120

Flute

Guitar

Fuente: éste estudio.

A continuación se presenta un nuevo conjunto de frases con elementos rítmicos diferentes al primer periodo; además, el procedimiento armónico que se caracteriza por un movimiento cromático, él, ahora más amplio hasta la transición que parte desde el acorde de Si bemol mayor con sexta hasta la dominante terminando en una pequeña codeta expuesta por la guitarra a manera de puente para llegar a la nueva tonalidad (compases del diez y ocho (18) al treinta y seis (36)).

Lo anterior corresponde a una sección simétrica en su discurso musical, de tipo enérgico que se contrapone a la segunda sección que es de carácter triste y pesante como lo indica la partitura en la tonalidad del relativo directo de la tonalidad axial (La mayor), los motivos están formados básicamente de arpeggios de los acordes que conforman el círculo armónico de ésta tonalidad por los siguientes 8 compases que conforman este periodo para luego modular a la relativa menor de éste (Fa sostenido menor) en el compás cuarenta y cuatro (44) que se extiende hasta el cincuenta y dos (52).

Gráfica 36, Relativo directo (La mayor) y modulación al relativo menor de éste.

Fuente: éste estudio.

Como transición, surge una frase asimétrica de seis compases cuya ejecución es realizada con decisión y con efecto de “slap” en el flauta, una clara imitación del efecto lija que se realiza en músicas del presente compositor realizadas en el violín cerca al puente. A continuación surge un episodio polimétrico que se realiza en la métrica de 6/8 partiendo en el compás cincuenta y cuatro (54) al cambio de tonalidad al relativo directo tónica axial.

Gráfica 37, transición con efecto de “slap” en la flauta.

Fuente: éste estudio.

El material temático primario es re expuesto sin ninguna modificación en su forma estructural salvo la transición a la sección lenta, caracterizada por una breve secuencia en el acompañamiento de la guitarra. Compases sesenta y nueve (69) al ochenta y seis (86).

La segunda sección contiene procedimientos armónicos que no difieren en absoluto de la primera exposición, sin embargo la secuencia de acordes y la progresión melódica de la flauta presenta estructuras rítmicas más sencillas en su discurso, de manera que se busca una reafirmación sobre la modulación en el relativo directo. Compases del ochenta y siete (87) al ciento siete (107).

Finalmente reaparecen los dos episodios contrastantes en su estructura polimétrica ya que se presenta en 6/8 a modo de coda para reafirmar la conclusión definitiva sobre la tónica axial. Compases ciento ocho (108) al ciento veintiocho (128) fin de la pieza musical.

CONCERT D'AUJOURD'HUI 1990 (Concierto de hoy 1990)

Esta pieza musical no presenta tonalidad definida.

Métrica 4/4.

Textura homofónica.

Forma binaria re expositiva y coda (a a' a).

“Esta es la música de tango con conceptos de la nueva música. Esencia de tango con reminiscencias de Bartok, Stravinsky y otros. Este es el tango de hoy y del futuro. Abajo está el tango, arriba está la música. Una música donde se escucha la historia del tango con un agregado, la nueva música.”³⁸

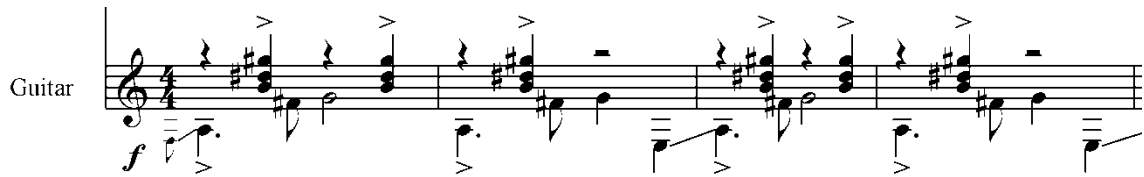
Con estas palabras sobre el texto original de la obra, Piazzolla ya nos ilustra hasta donde llegó el tango en sus manos, a tal punto de convertir el género en música universal con ideas de la música del siglo XX sin perder su esencia y su raíz, y de este modo, demuestra lo aprendido en clases con la famosa Nadia Boulanger quien le sugiere seguir con el género por sus resultado muy bien logrados.

Esta pieza final de la suite se puede apreciar el arduo trabajo compositivo y ese color a música nueva con un aire muy familiar para muchos melómanos, esa música que llega gracias a Astor Piazzolla a las salas de concierto ya para oídos refinados y cultos, oídos que aceptaran esta nueva música como un “algo bueno que escuchar”, y para los músicos consumados un “algo que estudiar”.

De toda la suite, se destaca este último movimiento, que, como se ve en su título, refleja las nuevas sonoridades enmarcadas en un lenguaje libre con tendencia a la atonalidad, cromatismo y el desplazamiento rítmico. Inicialmente, el acompañamiento de la guitarra realiza una marcada introducción del compás uno al cuatro.

³⁸ Piazzolla, Astor “La historia del tango” partitura original

Gráfica 38, introducción de guitarra.



Fuente: éste estudio.

Ésta se interrumpe por la exposición del tema central en la melodía de la flauta, caracterizado por una secuencia cromática rica en sucesiones rítmicas que distan de un equilibrio simétrico en su acentuación como en los anteriores movimientos de la obra.

La frase antecedente que se propone inicialmente en la voz de la flauta desde el compás 5 hasta el 8, está compuesta por los arpeggios descendentes en el acorde de Si mayor variando su tónica por cromatismos que hacen la vez de puntos álgidos que marcan los acentos característicos del trabajo de su autor, manejando la rítmica 3 + 3 + 2 pero con un desplazamiento de corchea en toda la secuencia haciendo de éste aún más interesante mientras la armonía describe el acorde de Sol sostenido mayor en sexta y el bajo claramente se afirma en la línea de la tonalidad de La menor. Ésta aparente contradicción es la que caracteriza el trabajo Tanguísticos al que Piazzolla muestra al mundo como última instancia en un género tradicional de su región o país. Gracias a estas innovaciones en cuanto a armonía, ritmo, melodía y timbre, el compositor genera una nueva ola en cuanto al estilo compositivo de estos ritmos populares de la Argentina de este tiempo para universalizarlo y marcar un canon a nuevas generaciones.

Gráfica 39, frase antecedente.

The image shows a musical score for two instruments: Flute and Guitar. The Flute part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *mf*. The Guitar part is also in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Both parts show a chromatic ascending sequence of notes and chords. The Flute part starts with a five-measure rest, followed by a series of eighth notes and sixteenth notes. The Guitar part starts with a five-measure rest, followed by a series of chords and single notes. The score is labeled with measure numbers 5, 10, and 15.

Fuente: éste estudio.

La frase siguiente también describe una secuencia de manera ascendente de manera cromática como a manera de puente que es reforzado por la armonía que también va de manera cromática en acordes menores partiendo de Si bemol menor hasta terminar la secuencia Do sostenido menor, en el caso de bajo, y por diferencia de un tono de manera simultánea, la armonía inicia dicha secuencia en Do mayor y llega hasta Fa mayor reforzando este movimiento conductivo hacia el corte que se presenta en el compás trece (13) y que se extiende hasta el diez y seis (16).

Después de la exposición del tema principal se presenta un desarrollo del discurso que resulta ser en principio, ambiguo por la distancia interválica de medio tono entre la melodía de la flauta y el acompañamiento de la guitarra (aunque es más notorio el pantonalismo) del compás diez y siete (17) al veinticuatro (24).

En adelante el discurso se amplía aún más en el sentido armónico, aunque la estructura rítmica se mantiene más o menos estable, pues es ligeramente variada por la cantidad de adornos en la melodía. Compases del veinticinco (25) al cincuenta (50).

Empero, surge un procedimiento armónico que interrumpe momentáneamente la inestabilidad tonal; esto es que el compositor aplica un movimiento tonal característico en su estilo de composición. Compases cincuenta (50) al sesenta y dos (62).

Como contraposición al procedimiento antes mencionado, aparece una breve secuencia ritmo melódico en acordes con séptima (evitada) generando un clímax ascendente en un cambio polimétrico de gran complejidad, el cual a su vez da fin a todo el discurso compases sesenta y tres (63) al setenta y cuatro (74).

La codeta que hace presencia en el compás setenta y uno (71) marca el final de la sección primera y hace a manera de puente un marcado ritmo que es reforzado por la guitarra en los puntos más sobresalientes por los acentos, para la recapitulación del tema inicial.

Gráfica 40, Codeta de la primera sección.

Fuente: éste estudio.

Finalmente, el compositor recapitula todo el material temático que inicia con la intro en la guitarra para dar paso al tema central sin ninguna alteración formal que indica en el compás setenta y seis (76) y termina en el noventa y uno (91) antes del cambio de métrica que da paso a la coda.

Respecto de ésta se puede apreciar una gran complejidad en su estructura, la cual es originada por un episodio polimétrico en compas compuesto hasta la conclusión en el acorde de Mi menor Maj 7 finalizando en un obligado que comparten las dos voces de una complejidad considerable terminado en la flauta en un *glissando*, que conduce a la tónica de la cuarta octava del acorde de mi menor en la cual la guitarra termina. Compases noventa y dos (92) al ciento trece (113).

Gráfica 41, Obligado, sección final.

Fuente: éste estudio.

6.4.5 Análisis del joropo “De tres a seis”.

Tonalidad Mi menor.

Métrica 3/4 - 6/8.

Textura homofónica.

Forma binaria simple re expositiva (a a' a).

La pieza musical es un joropo venezolano que presenta dos secciones bien definidas y una tercera que resulta ser una prolongación de la segunda a manera de “background” o acompañamiento armónico.

La primera sección que va desde el compás uno al catorce está conformada por dos periodos asimétricos, el primero de ellos tiene una longitud de siete compases, siendo la primera frase más grande con un tamaño de cuatro compases contra tres de ellos para la frase consecuente. El primer tema está dividido en dos motivos; el primero de ellos, que es la consecuencia de un arpeggio sobre el acorde de tónica Mi menor (tonalidad axial), está conformado por un pie métrico corto-largo de iniciación “tética”. El siguiente motivo presenta ésta misma característica con la diferencia que está sobre el acorde de la dominante en el segundo compas para así formar el primer tema. El tema consecuente que parte del compás tres hasta el cuatro se forma al igual que el primer tema, en la tónica axial con diferente distribución del acorde pasa al cuarto compás en la cual hay una amalgama donde el pulso de melodía y armonía describen una Métrica de 6/8 solo por ese compas a manera de puente en el que el primer pulso hace un segundo menor con sexta (ii6) y en el siguiente pulso un quito con séptima (V7) de La menor estableciéndose ésta como una región por los próximos tres compases siguientes que son del cinco al séptimo.

Esta región en La menor (i) con sexta también describe en la melodía del arpeggio de esta nueva modalidad en el compás quito y pasa al sexto a la dominante de ésta con las mismas características describiendo aquel acorde de dominante Mi siete (V7) en el compás sexto y finaliza en el séptimo en la melodía arpeggio sobre la tónica La menor en diferente distribución que en el compás cinco.

Gráfica 42, periodo antecedente.

Flute

Frase antecedente. *Frase consecuente.*

Fuente: éste estudio.

El segundo periodo de esta sección inicia en el compás ocho con anacrusa en la cual ésta hace un Re dominante para resolver en el compás nueve en Sol mayor en una nueva secuencia descendente que se propone en estos compases en la cual se rompe en el compás trece (13) con el arpeggio de Do mayor con séptima mayor y el compás catorce nuevo corte en 6/8, retoma el La menor con sexta como cuarto menor (vi6) en el primer pulso y en el segundo Si mayor con séptima menor como quinto de la tónica axial (V7) mi menor y con puntos de repetición vuelve al inicio y repite tal cual hasta el compás trece y salta casilla ubicada en el catorce.

Gráfica 43, periodo consecuyente.

Flute

D7 G C7 F B7 CMaj7 Am6 B7

Fuente: éste estudio.

En el compás se encuentra una métrica compuesta por un 6/8 y un 2/8 en el mismo compas que torna interesante en el ritmo, en el primer pulso de este seis octavos está el La con sexta como segundo menor y en el siguiente pulso el Si mayor con séptima dominante de la tónica axial Mi menor y resuelve en el tercer tiempo de negra.

Gráfica 44, métrica compuesta.

Flute

Guitar

15

Am6 B7 Em

Fuente: éste estudio.

La sección “b” de este joropo no es más que un obligado repetitivo con variaciones por los siguientes doce compases. La armonía en los primeros cuatro compases que comprenden dieciséis al treinta y uno se repite constantemente en el círculo armónico siguiente: (acordes por compas) Mi menor con sexta (Em6), Si menor como quito menor de Mi menor en el modo dórico (v), La mayor como cuarto mayor de la tonalidad paralela (IV) y Si mayor con séptima como quinto de Mi menor (V7).

Gráfica 45, primeros 4 compases de la sección “b”.

Flute

Guitar

16

Em6 Bm A B7

Fuente: éste estudio.

Como parte “b” de esta pieza musical la melodía describe un obligado en los compases treinta y seis (36) al treinta y nueve (39) que parte en la melodía de las

notas del acorde a manera de acompañamiento armónico o background en el cual el bajo tiene un papel un poco más destacado con cambio de rítmica negra corchea que lo hace interesante mientras que la armonía sigue una secuencia con los siguientes acordes por compas: Mi menor (i), Do siete en calidad de tónica (sustitución) resultante del sexto grado del modo locrio de Mi (VI7), Mi menor con séptima y Do sostenido disminuido en función de tónica, como sexto disminuido con séptima de la escala de Mi menor melódica (vi dim7). En los siguientes seis compases la flauta hace un pedal de dominante desde el compás cuarenta (40) al cuarenta y tres (43) mientras la armonía describe un círculo armónico que inicia en Si siete (V7), Mi menor (i), Do Maj siete como sustitución de (i) por (VI Maj7) en el compás cuarenta y dos (42), en el cuarenta y tres (43) aparece el sexto disminuido que sale de la escala melódica y los últimos dos compases de Si mayor con séptima, dominante y en la melodía hace el arpeggio de este acorde para el *D. C.* y terminar en la primera sección.

Gráfica 46, sección final para retornar al *D. C.*

The image shows a musical score for Flute and Guitar, measures 40-43. The Flute part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of eighth notes with slurs, followed by a final arpeggiated chord. The Guitar part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The chords are B7, Em, C Maj7, C#dim7, and B7. Both parts end with a double bar line and the instruction "D.C. al Fine".

Fuente: éste estudio.

6.4.6 Análisis del bambuco “Ancestro”.

Tonalidad Mi menor.

Métrica 6/8.

Textura homofónica.

Forma ternaria simple.

Gráfica 48, primer periodo o periodo antecedente.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Guitar, and Bass. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Flute part begins with a melodic line starting on a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The Bass part plays a steady bass line with quarter and eighth notes. The score is marked with a '15' at the beginning of the first staff, indicating the starting measure.

Fuente: éste estudio.

El periodo consecuente parte del compás veintitrés con anacrusa en tónica axial y progresa con acordes de la tonalidad y en el veintisiete hay una dominante auxiliar de la relativa mayor que posteriormente es resuelta satisfactoriamente en el compás veintinueve donde termina el segundo periodo.

Un tercer periodo de seis compases de longitud que parte desde el compás treinta hasta el treinta y cinco la cual es contrastante con respecto al primer y segundo periodo, y éste dará paso a la recapitulación de periodo inicial en el cual terminara la primera parte de esta obra musical en el compás cincuenta.

La segunda sección de esta pieza musical es un lento que iniciará en el compás cincuenta y cuatro con anacrusa en la cual predomina lo sutil de la melodía en notas largas que por lo general van de acuerdo a los tempos, la guitarra por su parte matizará con arpeggios de los acordes implicados.

Esta sección parte de la “binariedad” de los sentimientos cruzados; por un lado la ternura que puede infundir una tónica mayor en un tempo lento, con melodías un tanto prolongadas, y el paso a estados de tristeza y melancolía en los tonos menores con esa pluralidad de las modalidades relativas, el compositor juega con este cruce haciendo de este párrafo musical muy contrastante con respecto a las dos partes que lo delimitan en tempos vivos y un tanto vertiginosos.

Inicia en la subdominante, La menor de la tónica axial con el primer tema en la anacrusa del compás cincuenta y cuatro hasta el cincuenta y seis como una pequeña región de esta sub dominante y termina en Do mayor la relativa de éste y el tema consecuente del compás cincuenta y ocho con anacrusa hasta el sesenta en la cual la tonalidad emerge al relatico mayor de la tónica axial (Sol Mayor) y

luego retorna a Mi menor con cadencia compuesta de primer aspecto entre los compases sesenta y dos al sesenta y cuatro.

Gráfica 49, periodo antecedente de la sección lenta.



The image shows a musical score for three instruments: Flute, Guitar, and Bass. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Lento'. The Flute part features a melodic line with a long note in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The Bass part follows a similar rhythmic pattern, providing a solid foundation for the melody. The score consists of 12 measures in total.

Fuente: éste estudio.

La melodía del sesenta y seis con anacrusa resulta una trasposición de tercera superior del tema primo del compás cincuenta y cuatro, como una célula o espíritu que se percibe en éste “Lento”, y reposa en Sol mayor en el compás sesenta y ocho.

Con una cadencia evitada desde el compás setenta al setenta y cuatro en la cual cae al segundo menor de Sol Mayor (relativo mayor tónica axial) La menor que hace parte a su vez de la cadencia compuesta de primer aspecto con la cual termina es periodo para nuevamente retornar con las mismas características al inicio del “Lento” compas cincuenta y cuatro con anacrusa.

El lento termina con una semicadencia en el compás cien (100) antecedido de la dominante de Sol Mayor y seguido de Si mayor don séptima, dominante de Mi menor.

La sección contrastante que llega en el compás ciento dos (102) está a una velocidad mayor a la del inicio de la obra; un vivo en el relativo directo o paralelo de la tonalidad axial, Mi mayor, que forma dos periodos simétricos y se prolongan hasta el compás ciento diecisiete (117) y en el siguiente compas retorna al inicio de este movimiento Vivo con iguales características hasta el compás ciento veinticinco (125).

Gráfica 50, periodo inicial de la región en Mi mayor, relativo directo de la tonalidad axial.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Guitar, and Bass. The score is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Guitar part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The Bass part provides a steady bass line. The tempo marking 'Vivo' is present above the first staff.

Fuente: éste estudio.

En el compás ciento veintiséis hay un cambio modal en la melodía que refuerza la armonía con un La menor siendo éste un segundo menor de Sol Mayor (Relativo mayor del paralelo de Mi mayor, tonalidad de esta sección), en el siguiente compas al anterior acorde hay un De siete, dominante de Sol mayor y reposa en el ciento veintiocho en Sol (cadencia compuesta de primer aspecto en Sol Mayor).

Para retornar al Signo que está ubicado en el compás nueve, antes se establece la tónica axial con la progresión armónica Do Mayor como Sexto de Mi menor, Fa sostenido disminuido (add 11) como segundo disminuido, Si siete y por ultimo Mi menor.

Este retorno no se hace de forma total ya que el lento solo se realiza hasta el compás setenta y siete y salta al vivo del compás ciento dos con anacrusa para así proseguir con el transcurso normal y finalizar en una coda en los últimos siete compases con la progresión armónica: Mi menor, Do mayor como sexto, Fa sostenido disminuido como segundo disminuido y por ultimo Mi menor tónica axial en la cual la melodía describe un arpeggio descendente Mi menor seis (add 9) y termina en la tónica de la tonalidad.

Gráfica 51, coda.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Guitar, and Bass. The score is in 3/4 time and consists of six measures, numbered 133 to 138. The key signature has two sharps (F# and C#). The Flute part starts with a whole rest in measure 133, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The Guitar part starts with a whole chord in measure 133, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The Bass part starts with a whole chord in measure 133, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The score ends with a double bar line and the word 'Fine' written below each staff.

Fuente: éste estudio.

6.4.7 Análisis del pasillo “Azufraleando”.

Tonalidad Sol menor.

Métrica 3/4

Textura homofónica

Forma ternaria simple re expositiva (A B Ay coda).

Pasillo Colombiano de tipo fiestero por su acelerada marcha, tiene en su primera sección una longitud de cuarenta compases, en los cuales están divididos en cuatro periodos asimétricos.

El motivo inicial está conformado por un pié métrico Largo-Largo sobre el acorde de Sol menor con séptima que se registra en forma descendente.

Gráfica 52, motivo.

The image shows a musical notation for a Flute. It is in 3/4 time and consists of a single measure. The key signature has two flats (Bb and Eb). The melody starts with a quarter note G3, a quarter note Ab3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, a quarter note Bb3, a quarter note Ab3, and a quarter note G3.

Fuente: éste estudio.

La frase antecedente inicia en el primer compás y termina en el cuarto en la tonalidad axial (Sol menor), y termina en el sexto grado, Mi bemol Maj siete (Eb Maj 7) formando así una pequeña sección que se repetirá a lo largo de toda la pieza musical a manera de un motivo conductor “Leitmotiv” que entrelazará ésta obra.

La frase consecuente por su parte inicia en el quinto compás, establecida ya en la región de Eb Maj 7, da paso a través de un segundo menor disminuido (D dim), y un quinto mayor con quinta aumentada con séptima (G aug 7) que nos conducirá a la nueva región de Do menor con séptima con onceava agregada (Cm7 add 11) que iniciará a partir del compás nueve formando parte del periodo consecuente.

Mientras que esta frase antecedente se desliza por grados conjuntos y que a su vez tiene en forma general a un descenso iniciando en un La quinta octava en la flauta, con ligeros altos y bajos, termina la frase consecuente en un Re en cuarta octava, dando la sensación de un fraseo en continuo regulador de volumen descendente (*depress*) para así reaccionar de manera contraria en el periodo consecuente.

Gráfica 53, Periodo antecedente.

The musical score consists of three staves: Flute (top), Guitar (middle), and Bass (bottom). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The antecedent phrase (measures 1-4) features a descending melodic line in the flute. The consequent phrase (measures 5-8) continues this line. Chord changes are marked above the guitar staff: Gm7 (measures 1-2), Gm6 (measure 3), Fm7 (measure 4), Bb7 (measures 5-6), EbMaj7 (measure 7), Ddim (measure 8), and Gaug7 (measures 9-10). Brackets below the bass staff delineate the 'Frase antecedente' and 'Frase consecuente'.

Fuente: éste estudio.

Del compás nueve al catorce se encuentra una frase a manera de puente en la que inicia con el mencionado “leitmotiv” y es seguido de secuencias en arpeggios de cuartas descendente.

Como se puede apreciar, el juego que hace el compositor con un motivo sencillo y variado, en un juego armónico que conduce a continuos cambios de regiones tonales como sí describiese ese trayecto que figura esas continuas pendientes y hondonadas para llegar al punto más álgido del “Gran Chaitan” o volcán Azufral en la ciudad de Túquerres, del cual fue el motivo inspirador para realizar este trabajo musical.

Esas regiones que están claramente diferenciadas, partiendo en el compás primero hasta el cuarto en la tonalidad axial, y desde el quinto al compás ocho en Eb maj7 desde el compás cinco hasta el ocho, del nueve al dieciséis en la tonalidad de do menor, este último, como pivote; primero de Do menor y segundo menor de Si bemol mayor que por la secuencia de dos (ii), cinco (v) y uno (i), se establece ésta región en el compás diez y nueve (19) hasta el veinticinco (25) en el cual aparece un Fa con séptima, cambia en el siguiente compas a Fa menor con séptima como cambio modal ya que este es el segundo menor de Mi bemol Maj 7 que aparecerá en compas veintiocho (28).

Nuevamente con una dominante con séptima (Fa7) ubicado en el compás treinta (30) retornando a Si bemol mayor en el treinta y dos (32) y con el segundo con séptima de esta región termina en el treinta y siete (37) dando paso en el compás siguiente a una secuencia armónica de acordes disminuidos en la armonía mientras que la flauta registra adornos de mordentes inferiores con la nota fundamental de cada acorde en tresillos ascendentes. Por cada nota principal de cada acorde disminuido, y luego por acción de puntos de repetición se retorna al inicio de la pieza siendo interpretada en iguales características ya trabajadas y por acción de casillas, saltamos a la segunda de estas para dar paso al “a” prima que viene siendo la segunda sección de la primera parte.

Gráfica 54, mordentes inferiores en la voz de la flauta.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Guitar, and Bass. The Flute part is in the treble clef and features a melodic line with triplets and mordentes inferiores. The Guitar part is in the treble clef and shows a sequence of chords: Ebdim, F#dim, Adim, Cdim, Edim, Cdim, Gm7, and Gm9. The Bass part is in the bass clef and provides a harmonic foundation with a similar chord sequence.

Fuente: éste estudio.

La segunda sección de esta pieza musical inicia en el compás cuarenta y tres (43) en el acorde de Si bemol mayor que permanecerá por los siguientes cuatro compases mientras que la voz de la flauta retoma al “motivo conductor”, un cambio modal en cuarenta y siete (47) irrumpe y se establece por los siguientes ocho compases, en el que otro cambio a Do mayor con Mi natural en la voz de la flauta en la quinta octava la generando un nuevo color por la relación armónica que cumple este acorde en la tonalidad de Fa menor (como dominante de éste que no es resuelta de la forma habitual) y que conduce a Si bemol menor con séptima en el compás cincuenta y seis (56).

Ésta sección del cincuenta y uno (51) hasta el sesenta (60), exige al flautista un sonido potente en los sobre agudos ya que su punto más alto es el mismo Do en la octava seis que ya hace parte de los límites en cuanto al ámbito del instrumento, para así en el sesenta y uno hacer un salto descendente de dos octavas en el mismo discurso melódico. El requerimiento técnico que pide al intérprete es un poco dispendioso y necesita haber realizado ejercicios de extensión en dicho instrumento como el trabajo de armónicos por cada nota y saltos en intervalos amplios en varias velocidades para realizarlo satisfactoriamente, ya que el movimiento de la pieza es un allegro vivo.

Gráfica 55, registro agudo que exige ésta sección.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Guitar, and Bass. The Flute part begins at measure 51 with a melodic line that includes a two-octave jump. The Guitar part shows chords: C, Bbm7, Eb7sus4-3, Eb7, and Ab. The Bass part provides a rhythmic accompaniment.

Fuente: éste trabajo.

El trabajo técnico que exige la pieza musical, requiere que el intérprete haya superado muchas barreras a la hora de abordar la escala cromática y también de “pasos” de complejidad en toda la extensión de la flauta. Tal es el caso de la sección que abarca los compases sesenta y cuatro (64) con anacrusa hasta el setenta y tres (73), éste periodo asimétrico conformado por nueve compases está asentado sobre el acorde de Si bemol menor con séptima con la variación de

cromatismo en los acentos métricos de cada compas, que dan paso a variadas sustituciones que generan atmosferas de diferentes contrastes.

Gráfica 56, periodo asimétrico y sustituciones sobre el acorde de Si bemol menor con séptima.

Flute

65

B^bm7 C B^bdim F m7a^b G dim D^bM7 B^bm6 G dim

Fuente: éste trabajo.

Una sección de candencia evitada entre el setenta y cuatro (74) y el setenta y cinco (75), dan paso a un cambio a la tonalidad de Si menor y en la melodía se repite con las mismas características ya estudiadas en el periodo inicial de la pieza.

En el compás ochenta y ocho (88), con un *ritardando* y con una longitud de cuatro compases se encuentra una pequeña transición en *tempo* lento par así preparar la nueva sección que vendrá en la tonalidad de Sol mayor, relativo directo de la tonalidad axial.

La nueva sección es un *Lento* que abarca los compases noventa y dos (92) al ciento treinta y cuatro (134) con claras influencias de armonía moderna en cuanto a sus relaciones tonales y en el ritmo Vals de Serenata; ritmo tradicional de la hermana república de Venezuela.

El periodo inicial tiene una longitud de ocho compases y es de carácter melancólico, muy expresivo, en figuraciones tan sencillas como lo es blancas, negras y hasta corcheas, pero que evocan ternura y emoción, tal vez inspirado en la flora y fauna que se aprecia en el acenso a esta estructura geografía de la cual lleva su nombre.

En el primer periodo se puede apreciar la utilización de modulaciones por nota común que se aprecia en el comas tres. Al iniciar, arranca en tonalidad de Sol mayor que trascurre por los siguientes dos compases, en el tercero aparece Mi mayor con séptima que es dominante de La menor (sí hablamos de la región del tono en la cual arranca esta sección), empero, la nota común entre éste acorde de dominante con el siguiente es la séptima del primer acorde que es la misma nota

fundamental del siguiente acorde (Re menor) que ya hace parte de región de La siendo este acorde (Re menor) segundo menor (ii) de la región ya mencionada que es reafirmada en el compás seis en la que aparece el acorde de dominante (Mi menor con séptima) que se resuelve no en un la menor como parte de Sol mayor sino en La mayor Maj siete estableciéndose esta ya como una modulación en el compás cien (100).

Gráfica 57, periodo inicial de la sección lenta.

92 *Lento*

Flute

G Maj7 E7 Dm7 E7

Fuente: éste trabajo.

La modulación que se ha realizado en el compás cien cumple con las mismas características que se vieron en el compás noventa y dos (92) al noventa y nueve (99) con un tono ascendente de diferencia. El periodo consecuente inicia en La mayor en el compás ciento tres (103) y en el ciento cinco (105) Fa sostenido mayor con séptima, dominante de Si menor, que por nota común no resuelve a éste si no a la subdominante Mi menor, mientras que la melodía por cambio modal, recae sobre este último acorde en la tercera alterada.

Gráfica 58, periodo consecuente asimétrico de la sección lenta.

100

Flute

A Maj7 F#7 Em F#7

Fuente: éste trabajo.

Desde el compás ciento siete (107) la progresión melódica va en un continuo ascenso que conduce al climas de la sección en el ciento veinticuatro (124) y la armonía se desliza de regiones tonales que solo duran 4 compases y modulan por

alteración tonal de tercera de los acordes mayores para cambiar de tónica de la región a sexto grado de una nueva región.

Gráfica 59, progresión ascendente y modulación por cambio modal.

Flute

107

F#7 Dm7 F Fm7 A♭

(vi) (I) (vi) (I)

Modulación por cambio modal.

Fuente: éste trabajo.

Finaliza ésta sección lenta con una codeta de duración siete compases con anacrusa desde el ciento veintiocho (128) hasta el ciento treinta y tres en la cual termina en Re mayor, dominante del tono inicial del lento y también dominante del allegro que inicia en el compás ciento treinta y cuatro (134).

La sección “C” es un *allegro* en la tonalidad del relativo directo de la tonalidad axial de una prolongación de dieciocho compases (18) a manera de puente que conducirá al retorno al “A” en una pequeña sección en el compás ciento cincuenta (150) con la variación de una escala cromática ascendente en la voz de la flauta travesa en el ciento cincuenta y dos (152) y proseguir con un periodo en el tono de Si bemol Mayor (relativo mayor de la tonalidad axial) y finalizar en una gran coda de obligados tanto para la voz melódica y armonía, y cortes de improvisación en la percusión retornando al tono inicial de la obra.

Gráfica 60, últimos seis compases de la coda.

Flute

Guitar

Bass

175

175

Percusión

Fuente: éste trabajo.

7. CONCLUSIONES.

- La conjugación de la historia del autor y su obra, de la flauta travesa con su proceso de evolución y el conocimiento técnico-expresivo, hacen que la ejecución sea mucho más acertada a la idea prima, que la obra pretende alcanzar.
- La investigación de los diferentes elementos como; compositor, obra e instrumento, permiten la apropiación de elementos que ayudarán a la hora de abordar una pieza musical.
- El análisis estructural de cada pieza musical, establecen un mapa mental en el ejecutante, haciendo de la interpretación el resultado más acertado posible a la concepción del autor y estilo de su periodo.

BIBLIOGRAFIA.

- MIÑANA BLASCO, Carlos. Música y fiesta en la construcción del territorio Nasa (Colombia). Revista Colombiana de Antropología, 44(1)2008.00123-155.
- DE PEREZ, G. MARIA STELLA. Sobre el estudio de la música como hecho cultural. WWW.HUMANAS.UNAL.EDU.CO/COLANTROPOS/
- PIAZZOLLA, Astor. La Historia del Tango. Paris, Editorial. HenrieLeimoce 1986
- GarccíaBrunelli, Omar. 1992. "obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie popular urbana" Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"12: 155-221.
- CORCHÓN, M'.S. (1986): El arte mueble paleolítico cantábrico: Contexto y análisis interno. Centro de Investigación y Museo de Altamira. Monografía n.º 16. M.º Cultura.
- CABRERA VALDÉS, V. (1984): El yacimiento de la Cueva del Castillo (Puente Viesgo, Santander). Biblioteca Prehistórica Hispana, 22, CSIC. Madrid.
- F. J. LOPEZ RODRIGUEZ: Flauta y Música. Artículo "La flauta en la correspondencia de W. A. Mozart". Junio 1996. Asociación de flautistas de Andalucía.
- F. J. LOPEZ RODRIGUEZ: Flauta y Música. Artículo "Cadencias. Evolución, análisis y elaboración".
- <http://mdelam.com>.
- www.flauto-traverso.com/evolucion.html.
- www.csmmurcia.com/musica_antigua/Trav_Rowland.html.

- www.latinoamerica-musica.net.
- [docs./escuelasflautisticas/google.com](https://docs.google.com/escuelasflautisticas).
- www.filomusica.com/filo68/flauta.html
- Marshall, Robert L. "de JS Bach, composiciones para solo de flauta: Una reconsideración de su Revista de la Sociedad Americana de Musicología "La autenticidad y la cronología ", No 33 (1979): 463-98.
- Johann Sebastian Bach. "The learned Musician" Por Elias Gottlob Haussmann 2003 EdicionesRobinbook s. Barcelona. Pàg 28
- Bach, Carl Philipp Emanuel. Ensayo sobre el verdadero arte de tocar instrumentos de teclado Trad. Por William J. Mitchell. Nueva York: WW Norton &Company, 1949
- JS Bach y sonatas La Flauta: Un panorama de la autenticidad y la cronología por SávioCuntodeAraújo.
- Queens College de la City University de Nueva York, NY Diciembre de 1990© Copyright 1990 por SavioAraújo Todos los derechos reservados.
- Ferrer, Horacio: El Libro del Tango, 3 ts., Edit. Antonio Tersol, Barcelona, 1980.Priore, Oscar del: El Tango de Villodo a Piazzola y Después, Edt. Aguilar, Bs. As., 1999.
- Bates, H. y Bates, L.: Historia del Tango, Edit. Cía. Fabril Financiera, Bs. As., 1936.
- TEORIA DE LA MUSICA, libros I y II, Joaquín Zamacois, editorial Labor, novena edición, 1983
- <http://ikeima.org/documentos/Traslosairesdelaflautatraversa.pdf>

ANEXOS

ANEXO A. Score Sonata en Mi menor de J. S. Bach.

ANEXO B. Score Andante en Do mayor de Mozart.

ANEXO C. Score de la Sonata para Flauta de Paul Hindemith.

ANEXO D. Score de la suite “Historia del Tango” de Astor Piazzolla.

ANEXO E. Score Joropo “De tres a seis” de Giovani Mendoza.

ANEXO F. Score Bambuco “Ancestro” de Germán Darío Pérez.

ANEXO G. Score Pasillo “Azufralenado” de José Ismael Mora.