

Recital Interpretativo
“Un viaje sonoro con la Flauta Traversa”

Daniel Fierro Torres

Mayo 2018

Universidad de Nariño

Departamento de Música

Licenciatura en Música

San Juan de Pasto

Recital Interpretativo
“Un viaje sonoro con la Flauta Traversa”

Asesor: Arnold Carvajal

Daniel Fierro Torres

Mayo 2018

Universidad de Nariño

Departamento de Música

Licenciatura en Música

San Juan de Pasto

Nota de Responsabilidad

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo de grado, son responsabilidad exclusiva del autor”

Artículo 1 del Acuerdo No.324 de octubre de 1966, emanado del honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Copyright © 2018 por Daniel Fierro Torres. Todos los derechos reservados.

Nota de aceptación:

Firma del Asesor

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

San Juan de Pasto, mayo de 2018

Agradecimientos

Agradezco especialmente a mis padres que siempre me han apoyado en mi carrera musical, económica y espiritualmente. A mis maestros de flauta travesa que han transmitido su conocimiento como músicos y personas: John Granda Paz y Julia Mónaco. A mis compañeros y músicos que han estado a lo largo de mi formación y especialmente a los que hacen parte de la preparación y realización de mi recital de grado: a los guitarristas Mauricio Delgado y Juan Camilo Benavides, al violonchelista Rolando Ramos y al pianista Mtro. Andrés Roa. Por último, agradezco inmensamente a mi asesor Arnold Carvajal, por la orientación en la realización de este trabajo de grado.

Resumen

Este trabajo de grado está orientado a la realización de un recital interpretativo de flauta traversa enfocado en la investigación bibliográfica de aspectos históricos, técnicos musicales, estilísticos e interpretativos según un repertorio de diferentes compositores de los periodos Barroco, Romántico y Contemporáneo de la historia musical, escrito originalmente para este y sus respectivos instrumentos acompañantes. Este documento servirá como guía de estudio para la interpretación de las obras escogidas basándose en un análisis formal y musical, el cual podrá ser un modelo para futuros trabajos de investigación de recitales interpretativos en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

Abstract

This investigation is oriented towards the realization of an interpretative flute recital that focuses on the bibliographic research of historical, technical, stylistic and interpretative aspects of the instrument. It will explore repertoire by different composers of the Baroque, Romantic, and Contemporary music periods, originally written for this instrument and its accompanying instruments. This document will serve as a study guide for the interpretation of selected pieces, presenting a formal and musical analysis which could be a model for future research of interpretative recitals in the Bachelor's degree in music program at the University of Nariño.

Tabla de Contenidos

Lista de Tablas	xiv
Lista de Anexos.....	xx
Introducción	xxi
Capítulo 1	1
Planteamiento del Problema.....	1
Formulación del Problema	2
Justificación.....	2
Objetivos	3
General.....	3
Específicos.....	3
Diseño metodológico	4
Paradigma.....	4
Enfoque.....	4
Capítulo 2: Marcos de Referencia.....	5
Marco de Antecedentes	5
Marco Teórico.....	8
Particularidades del periodo Barroco	8
Johann Sebastian Bach.....	9
Sonata para flauta y clavecín en Si menor.....	9

Flauta barroca.....	10
Características estilísticas.....	11
Periodo Romántico.....	12
Características musicales.	12
Charles-Marie Widor (1844-1937)	13
Suite para flauta y piano, Op.34.....	13
Flauta Moderna	14
Técnica tradicional de la flauta traversa.....	16
La articulación.....	17
Afinación.....	18
Vibrato.....	18
Música Argentina	18
Diego Máximo Pujol. (1957 -).....	19
Suite Buenos Aires.....	20
Música contemporánea.....	21
Técnicas extendidas para flauta traversa.....	21
Sonido de Aire.	21
Armónicos explosivos.....	22
Flurato.	22
Tocar y cantar.....	22

Multifónicos.....	23
Trinos de color.....	23
Respiración.....	24
Doblar la nota (note bending).....	24
Cuartos de tono.....	25
Pizzicato.....	25
Slap.....	25
Técnicas extendidas del violonchelo.....	26
Slap.....	26
Técnicas extendidas de la guitarra.....	26
Percusión sobre el diapasón.....	26
Percusión sobre la caja armónica.....	26
Percusión sobre aros.....	27
Ian Clarke (1964 -).....	29
The Great Train Race.....	29
Música andina colombiana.....	30
Luis Enrique Nieto.....	31
Valle del Cauca.....	32
Marco Conceptual.....	34
Sonata a trío.....	34

Sistema retorico musical	34
Inventio.	34
Dispositio.	34
Forma	36
Forma binaria	36
Forma ternaria	37
Rondo	37
Motivo	38
Semifrase	38
Frase	38
Clasificación de la frase musical según se comienzo.....	38
Clasificación de la frase musical según su final.	39
Periodo	39
Periodo cuadrado.....	39
Tema.....	39
Repetición y transformación del tema.....	40
Diseño	40
Desarrollo temático y desenvolvimiento melódico.....	40
Imitación	41
Siciliana.....	41

Fuga.....	41
Sujeto.	41
Respuesta.	42
Contrasujeto.	42
Entradas.....	42
Episodios y codas.....	42
Giga.....	42
Suite	43
Scherzo.....	43
Romanza.....	43
Pasillo.....	44
Tango.....	44
Milonga	45
Candombe	46
Capítulo 3: Análisis.....	47
Sonata para flauta y clavecín en Si menor, BWV.1030.....	47
Andante.	47
Largo e dolce.....	62
Presto, Fuga.....	64
Giga.	70

Suite para flauta y piano de Charles-Marie Widor.....	76
Moderato.....	76
Scherzo.....	81
Romanza.....	87
Final.....	94
Suite Buenos Aires de Máximo Pujol.....	103
Pompeya.....	103
Palermo.....	105
San Telmo.....	107
Microcentro.....	110
The Great Train Race de Ian Clarke.....	115
Valle del Cauca de Luis Enrique Nieto.....	118
Estribillo (A).....	119
Digresión 1 (B).....	120
Digresión 2 (C).....	122
Conclusiones.....	124
Bibliografía.....	126
Anexos.....	130
Anexo A. Johann Sebastian Bach – Sonata en Si menor, BWV.1030.....	130
Anexo B. Charles-Marie Widor – Suite para flauta y piano, Op.34.....	131

Anexo C. Máximo Diego Pujol – Suite Buenos Aires.....	132
Anexo D. Ian Clarke – The Great Train Race, B foot version.....	133
Anexo E. Luis Enrique Nieto – Valle del Cauca, Pasillo.....	134

Lista de Tablas

Tabla 1. Uso de técnicas extendidas, The Great Train Race.....	30
Tabla 2. Partes del discurso, dispositio, Andante, Sonata BWV.1030	49
Tabla 3. Estructura de la fuga, Presto, Sonata BWV.1030	64
Tabla 4. Estructura formal, The Great Train Race.....	115

Lista de Figuras

Figura 1. Hotteterre, cuadro de digitación, 1707.	10
Figura 2. Flauta de Madera con tres cuerpos de recambio, 1760.....	11
Figura 3. Nuevo sistema Boehm, 1832.....	15
Figura 4. Sonido de aire, The Great Train Race	22
Figura 5. Armónicos explosivos, The Great Train Race.....	22
Figura 6. Multifónicos, The Great Train Race.....	23
Figura 7. Trinos de color, The Great Train Race	24
Figura 8. Note bending, The Great Train Race.....	24
Figura 9. Cuarto de tono y ligeramente alto, The Great Train Race.....	25
Figura 10. Pizzicato, flauta.....	25
Figura 11. Slap, flauta.....	25
Figura 12. Slap, violonchelo	26
Figura 13. Percusión sobre el diapasón, guitarra	26
Figura 14. Percusión sobre la caja armónica, guitarra	27
Figura 15. Representación sobre el pentagrama de puntos específicos para percusión sobre caja armónica, guitarra	27
Figura 16. Puntos específicos para percusión sobre aros, guitarra	28
Figura 17. Representación sobre el pentagrama de puntos específicos para percusión sobre aros, guitarra.....	28
Figura 18. Exordium, Sonata BWV.1030, mtv 1.....	50
Figura 19. Idea c, Sonata BWV.1030, mtv.1	51

Figura 20. Motivo e, Sonata BWV.1030, mvt.1	51
Figura 21. Motivos d-f, Sonata BWV.1030, mvt.1	52
Figura 22. Motivo g, Sonata BWV.1030, mvt.1	53
Figura 23. Motivo h, Sonata BWV.1030, mvt.1	54
Figura 24. Motivo c', Sonata BWV.1030, mvt.1.....	55
Figura 25. Desarrollo, Sonata BWV.1030, mvt.1	56
Figura 26. Transitus 2, Sonata BWV.1030, mvt.1	57
Figura 27. Motivo g', Sonata BWV.1030, mvt.1	58
Figura 28. Finalización Confutatio, Sonata BWV.1030, mvt.1	59
Figura 29. Transitus 3, Sonata BWV.1030, mvt.1	60
Figura 30. Peroratio, Sonata BWV.1030, mvt.1	61
Figura 31. Motivo 1, frase 1, Sonata BWV.1030, mvt.2	62
Figura 32. Motivo 2, frase 2, Sonata BWV.1030, mvt.2	62
Figura 33. Cadencia final, Sonata BWV.1030, mvt.2.....	63
Figura 34. Sujeto, Sonata BWV.1030, mvt.3.....	64
Figura 35. Segunda entrada sujeto, Sonata BWV.1030, mvt.3.....	65
Figura 36. Episodio 1, Sonata BWV.1030, mvt.3.....	66
Figura 37. Desarrollo, Sonata BWV.1030, mvt.3	66
Figura 38. Episodio 2, Fuga, Sonata BWV.1030, mvt.3.....	67
Figura 39. Respuesta en subdominante, fuga, BWV.1030, mvt.3	68
Figura 40. Re-exposición, fuga, Sonata BWV.1030, mvt.3.....	69
Figura 41. Coda, fuga, Sonata BWV.1030, mvt.3	70
Figura 42. Suspensión, fuga, Sonata BWV.1030, mvt.3	70

Figura 43. Tema 1, parte a, giga, Sonata BWV.1030 mtv 3.	71
Figura 44. Imitaciones motívicas, giga, Sonata BWV.1030 mtv 3.....	72
Figura 45. Tema 2, parte a, giga, Sonata BWV.1030 mtv 3.	72
Figura 46. Semicadencia, parte a, giga, Sonata BWV.1030 mtv 3.....	73
Figura 47. Tema 1, parte b, giga, Sonata BWV.1030, mtv 3.....	73
Figura 48. Tema 2, parte b, giga, Sonata BWV.1030 mtv 3.....	74
Figura 49. Tema 1 invertido, parte 'b', giga, Sonata BWV.1030 mtv 3.....	74
Figura 50. Re-exposición, giga, Sonata BWV.1030 mtv 3.....	75
Figura 51. Introducción, Suite Widor, mtv 1.	77
Figura 52. Tema A, Suite Widor, mtv 1.....	77
Figura 53. Tema B, Suite Widor, mtv 1.....	78
Figura 54. Melodía por terrazas y cadenza, Suite Widor, mtv 1.....	79
Figura 55. Variación Tema A, Suite Widor, mtv 1.....	80
Figura 56. Codetta & Cadenza, Suite Widor mtv 1.	81
Figura 57. Introducción, Suite Widor mtv 2.	82
Figura 58. Tema 1, Sección A, Suite Widor mtv 2.	82
Figura 59. Tema 2, Sección A, Suite Widor mtv 2.	83
Figura 60. Sección B, Suite Widor mtv 2.	84
Figura 61. Ampliación de introducción, Suite Widor mtv 2.....	85
Figura 62. Coda, Suite Widor mtv 2.	86
Figura 63. Frase 1, sección A, Suite Widor mtv 3.....	87
Figura 64. Frase 2, Sección A, Suite Widor mtv 3.	88
Figura 65. Frase 3, Sección A, Suite Widor mtv 3.	88

Figura 66. Periodo 1, Sección B, Suite Widor mtv 3.....	90
Figura 67. Periodo 2, Sección B, Suite Widor mtv 3.....	91
Figura 68. Sección C, Suite Widor mtv 3.	92
Figura 69. Coda, Suite Widor mtv 3.	93
Figura 70. Introducción, Suite Widor, mtv.4.....	94
Figura 71. Periodo 1-a, Sección A, Widor Suite, mtv.4.....	95
Figura 72. Periodo 2-a, Sección A, Widor Suite, mtv.4.....	96
Figura 73. Periodo 1-b, Sección A, Widor Suite, mtv.4.....	97
Figura 74. Periodo 2-b, Sección A, Widor Suite, mtv.4.....	97
Figura 75. Parte c, Sección B, Widor Suite, mtv.4.....	98
Figura 76. Parte c', Sección B, Widor Suite, mtv.4.....	99
Figura 77. Re-exposición de c, Sección B, Widor Suite, mtv.4.....	99
Figura 78. Parte d, Sección B, Widor Suite, mtv.4.....	100
Figura 79. Re-exposición Sección A, Widor Suite, mtv.4.....	101
Figura 80. Coda, Widor Suite, mtv.4.....	102
Figura 81. Sección A, Pompeya, Suite Buenos Aires.....	103
Figura 82. Parte b, Sección B, Pompeya, Suite Buenos Aires.....	104
Figura 83. Parte b', Sección B, Pompeya, Suite Buenos Aires.....	105
Figura 84. Palermo, Suite Buenos Aires.....	106
Figura 85. Parte a, Sección A, San Telmo, Suite Buenos Aires.....	107
Figura 86. Tercer periodo, parte a, Sección A, San Telmo, Suite Buenos Aires.....	107
Figura 87. Parte b, Sección A, San Telmo, Suite Buenos Aires.....	108
Figura 88. Parte c, Sección B, San Telmo, Suite Buenos Aires.....	109

Figura 89. Parte d, Sección B, San Telmo, Suite Buenos Aires	109
Figura 90. Estribillo, Microcentro, Suite Buenos Aires.....	110
Figura 91. Periodo 1, Digresión 1, Microcentro, Suite Buenos Aires	111
Figura 92. Periodo 2, Digresión 1, Microcentro, Suite Buenos Aires	112
Figura 93. Periodo 3, Digresión 1, Microcentro, Suite Buenos Aires	112
Figura 94. Re-exposición estribillo, Microcentro, Suite Buenos Aires	113
Figura 95. Coda, Microcentro, Suite Buenos Aires	114
Figura 96. Introducción, The Great Train Race	116
Figura 97. Transición, The Great Train Race	116
Figura 98. Sección B, multifónicos, The Great Train Race	117
Figura 99. multifónicos, fin de la sección B, The Great Train Race	117
Figura 100. Trinos de color sección C, The Great Train Race	118
Figura 101. Introducción, Valle del Cauca	119
Figura 102. Estribillo, Valle del Cauca.....	120
Figura 103. Digresión 1, Valle del Cauca.....	121
Figura 104. Transición, Valle del Cauca.....	122
Figura 105. Digresión 2, Valle del Cauca.....	123

Lista de Anexos

Anexo A. Johann Sebastian Bach – Sonata en Si menor, BWV.1030.....	130
Anexo B. Charles-Marie Widor – Suite para flauta y piano, Op.34	131
Anexo C. Máximo Diego Pujol – Suite Buenos Aires.....	132
Anexo D. Ian Clarke – The Great Train Race, B foot version.....	133
Anexo E. Luis Enrique Nieto – Valle del Cauca, Pasillo.....	134

Introducción

El presente trabajo de grado titulado “Un viaje sonoro con la flauta traviesa”, se presenta como requisito académico para la presentación de un recital de carácter interpretativo en el área de flauta traviesa, para optar por el título de Licenciado en Música, mostrando aspectos técnicos tradicionales y modernos de la flauta traviesa, en obras del repertorio universal, latinoamericano y regional de este instrumento, a partir de un análisis musical que se verá proyectado en la interpretación de cada una de las obras escogidas.

A partir de la información recolectada y los análisis realizados, se logrará obtener un documento que servirá de base para futuros trabajos de grado enfocados en la interpretación flauta traviesa, encontrando un marco teórico y conceptual con aspectos históricos, biográficos y teórico-musicales, el análisis formal, estructural e interpretativo para cada una de las obras escogidos; con el fin de contribuir al nivel musical existente en el programa de Licenciatura en Música, como a la Universidad en general.

En el recital se interpretarán las obras: la Sonata en Si menor para flauta y clavecín de Johann Sebastian Bach, la Suite para flauta y piano de Charles-Marie Widor, la Suite Buenos Aires para flauta y guitarra de Máximo Diego Pujol, la obra “The Great Train Race” para flauta sola de Ian Clarke y el pasillo “Valle del Cauca” para flauta, violonchelo y guitarra de Luis Enrique Nieto con arreglo de Mauricio Delgado.

Capítulo 1

Planteamiento del Problema

El área de flauta travesa del programa de Licenciatura en Música se ha caracterizado por tener un nivel musical que ha permanecido constante durante varios años, basado en el plan de estudios de la materia, el cual no permite proyectarse como solista según los requerimientos de concursos a nivel nacional en cuanto a repertorio y aspectos técnicos del instrumento. En la catedra de flauta travesa únicamente se han realizado dos recitales interpretativos como requisito para grado en los últimos cinco años, donde se han presentado obras de distintos periodos musicales, estilos y regiones, los cuales, a pesar de haber realizado un proceso de investigación importante para cada una de las obras a ejecutar, el repertorio trabajado no muestra un contraste en el lenguaje técnico flautístico de cada una de ellas, sino únicamente el manejo de las técnicas tradicionales del instrumento.

Con base en esto, se ha visto la necesidad de preparar un repertorio diferente e innovador para la realización de un recital interpretativo que ofrezca la posibilidad de tener nuevas bases técnicas, interpretativas y bibliográficas que no se habían trabajado en recitales anteriores, con respecto a la flauta travesa, con el fin de contribuir al programa de Licenciatura en música y a la catedra del mismo instrumento, nuevos conocimientos musicales interpretativos y obtener un reconocimiento que ayuden a fortalecer los procesos académicos existentes.

El repertorio escogido, se fundamenta en los periodos musicales más significativos para la flauta travesa, contemplando obras del repertorio flautístico universal que pertenecen a planes de estudio de pregrados de diversas universidades, exigidas en concursos solistas e incluso grabadas por reconocidos flautistas. Se parte con una obra del periodo Barroco, la Sonata para

flauta y clavecín en si menor, que muestra las particularidades interpretativas del instrumento solista junto al acompañamiento del clavecín y bajo continuo propios de la época, una Suite para flauta y piano del periodo Romántico, que refleja la versatilidad técnica y virtuosística de los instrumentistas a través de cuatro movimientos contrastantes, una obra contemporánea de finales del siglo XX, caracterizada por descubrir nuevos sonidos a través de técnicas extendidas para flauta traversa sin acompañamiento describiendo e imitando una escena del recorrido de un tren; y finalmente llegar a dos obras latinoamericanas que exponen ritmos propios de los barrios de Buenos Aires, Argentina y Pasto, Colombia a través de su música tradicional popular con ritmos como el tango, la milonga, el candombe y el pasillo fiestero.

Formulación del Problema

¿Qué resultados interpretativos se obtienen a partir de un análisis musical sobre las obras escogidas para un recital de Flauta Traversa para obtener el título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño?

Justificación

La presente investigación, permitirá acercarse a los contextos históricos, técnicos musicales, estilísticos e interpretativos, para ser plasmados en cada una de las obras escogidas y demostrar la versatilidad que existe en el repertorio de flauta traversa y los elementos necesarios como flautista para una correcta puesta en escena.

Se ha visto la necesidad de realizar un trabajo investigativo enfocado en el repertorio de la flauta traversa, ya que promueve a la comunidad musical estudiantil, especialmente de esta área, a acercarse a las diferentes obras académicas propuestas, brindando el conocimiento tanto

histórico como musical acerca del instrumento, abarcando aspectos técnicos e interpretativos por medio del análisis formal del repertorio escogido.

De esta manera, los estudiantes de flauta traversa serán los primeros beneficiados, debido al tipo de repertorio escogido y analizado, permitiendo a los profesores de la cátedra, tener un referente acerca de la técnica y contexto de las obras para un próximo recital de grado, el cual se verá afectado en el desempeño artístico del estudiante como en el nivel académico del programa y de la universidad en general.

La realización y el montaje del recital interpretativo será un espacio apto, principalmente, para estudiantes del instrumento y profesores del programa, así como para la comunidad universitaria y externa a esta, ya que será un concierto dirigido a todo público interesado en la apreciación musical tanto universal como regional.

Objetivos

General. Realizar un recital interpretativo de flauta traversa con base en un análisis musical detallado de las obras seleccionadas y optar por el título de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

Específicos.

1. Seleccionar un repertorio de diferentes periodos musicales que involucren técnicas tradicionales y modernas en la flauta traversa.
2. Analizar el repertorio escogido desde el punto de vista formal.
3. Identificar las características técnicas y estilísticas que se requieren para interpretar las obras escogidas.

4. Realizar el respectivo ensamble de las obras escogidas, con los músicos acompañantes.

Diseño metodológico

Paradigma. Este proyecto de recital de grado de carácter interpretativo, pertenece al paradigma cualitativo debido a que propone un análisis descriptivo, musical y contextual de cada una de las obras a interpretar, teniendo en cuenta aspectos técnicos, interpretativos y estilísticos donde el investigador participa activamente en la ejecución de cada una de estas, para ello se utilizará la investigación bibliográfica como un proceso para la recolección de información necesaria que permita desarrollar el presente trabajo de grado.

Enfoque. El proyecto se orienta en un enfoque histórico hermenéutico y análisis musical, ya que busca realizar un análisis estilístico e interpretativo de obras para flauta travesa de diferentes periodos de la historia musical. El proceso inicial se basó en la escogencia de las obras, pensando en una variedad de la música de los diferentes periodos de la historia, en la influencia del desarrollo técnico para la flauta travesa, en el uso de técnicas tradicionales y modernas, en tomar música de diferentes regiones del mundo y que a su vez sean obras novedosas para un recital de grado y con un nivel musical y flautístico aceptable. La importancia de presentar estas obras está enfocada en diferenciar los estilos y técnicas que están presentes en el repertorio de flauta a partir de un análisis musical previo. El proceso de montaje se realizó inicialmente directamente con el docente de cátedra de la Universidad de Nariño, también diferentes flautistas influyeron en el desarrollo interpretativo para cada obra, durante clases magistrales en festivales nacionales de este instrumento, enriqueciendo temas musicales que se investigaron para el presente trabajo, y finalmente se realizó el ensamble con los respectivos acompañamientos con la revisión del maestro de flauta travesa en diversas ocasiones.

Capítulo 2: Marcos de Referencia

Marco de Antecedentes

Se referencian los dos trabajos de grado que se han realizado en la modalidad de Recital interpretativo en el instrumento de Flauta Traversa, en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

ORBES PEREZ, EFREN EDUARDO

Recital Interpretativo de Flauta Traversa “La interpretación de la flauta traversa en la música universal y latinoamericana”, 2013, trabajo de grado meritorio, donde se interpretaron las obras:

- Johann Sebastian Bach – Sonata en mi menor
- Wolfgang Amadeus Mozart – Andante
- Paul Hindemith – Sonata para flauta y piano
- Astor Piazzolla – Historia del Tango
- Giovanni Mendoza – Joropo “De tres a seis”
- German Darío Pérez – Bambuco “Ancestro”
- José Ismael Mora – Pasillo “Azufraleno”

Basados en el análisis de la Sonata en mi menor de Johann Sebastian Bach, teniendo en cuenta que en el presente trabajo se analizará la sonata en si menor del mismo compositor, se tiene que manejan la misma textura polifónica, hay imitaciones entre la flauta y el clavecín, se usan formas binarias y fuga. A pesar de tener un análisis formal y estructural de la obra, este no conduce a una interpretación de la misma.

A partir de la Historia del Tango de Astor Piazzolla, podemos destacar las características estilísticas del tango a la hora de tocarlo, junto a la milonga, y proyectarlo en la Suite Buenos Aires de Pujol, que retoma estos mismos ritmos tradicionales argentinos, pero a su vez no hay explicación acerca de cómo interpretar la obra basando en aspectos técnicos.

Se concluye en el trabajo que: “El análisis estructural de cada pieza musical, establece 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”.

MORENO GUERRÓN, LUIS CARLOS

Recital Interpretativo de Flauta Traversa “La flauta traversa, como interprete solista dentro de la orquesta sinfónica”, 2017, trabajo de grado laureado, donde se interpretaron las siguientes obras:

- Antonio Vivaldi – Concierto en Gm, RV.439
- Franz Doppler – Fantasía sobre temas húngaros
- Alberto Ginastera – Impresiones de la Puna
- Luis Carlos Figueroa – Concertino
- John Granda Paz – Cuartas

Tomando como base las obras latinoamericanas analizadas en el trabajo, nos podemos dar cuenta que no brindan una idea interpretativa de cada obra, únicamente presentan una estructura general de la obra y un análisis descriptivo, que si bien, ayudan a comprender mejor la partitura, la interpretación quedaría a libertad del flautista.

Se concluye que: “El análisis estructural de las obras es indispensable, para comprender los recursos propios de cada estilo, compositor y periodo”.

Marco Teórico

Particularidades del periodo Barroco

Periodo musical que va desde 1600 hasta la muerte de Bach en 1750, la palabra barroco significa excesivo, recargado y adornado, se caracterizó por la simplificación racional del mundo, específicamente en la música, donde se redujeron los modos medievales de la polifonía renacentista a dos únicos modos: el mayor y el menor, siendo una forma de sistematizar las sonoridades que existían hasta el momento, simplificándolas incluso al modo mayor, donde el modo menor es una variación de éste; con un único fin de que la música pueda provocar sentimientos y sensaciones en el oyente. La música se dividió en música instrumental y música vocal, con la idea de imitar los sonidos de la naturaleza a través de los instrumentos y que las letras influyan en el ser, a su vez se codificó los parámetros musicales como ritmo, tonalidad y escritura; predominaba el contraste, el movimiento y el dramatismo, reflejados en las dinámicas, las texturas melódicas con la aparición del bajo continuo y la alternancia de ritmos entre movimientos. La música era parte de la iglesia y la monarquía, los cuales se convierten en mecenas de los mejores artistas y trabajarán para ellos.

Entre las formas compositivas más representativas se encontraban los motetes, oratorios, cantatas, pasiones y la opera en la parte vocal, y conciertos solistas, concerti grossi, sonatas, suites, fugas, entre otras para la parte instrumental. Los compositores más importantes de la época fueron Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Georg Frederich Händel, Jean Baptiste Lully, Henry Purcell, entre otros, los cuales dejaron cimientos importantes de formas compositivas y un gran número de piezas que servirían como base para la evolución de la música que hemos presenciado hasta el momento.

El resto de las artes como la arquitectura, pintura, escultura y escritura, también estaban al servicio de los poderes de cada ciudad, los cuales debían expresar sus ideas basándose en las celebraciones litúrgicas, que a su vez ayudaba al mantenimiento y equilibrio entre los estamentos: nobleza, clero y pueblo. (Fubini & IES, 1976 & 2010)

Johann Sebastian Bach

Compositor alemán del periodo barroco nacido en Eisenach el 21 de marzo de 1685 y fallecido en Leipzig el 28 de julio de 1750. Empieza a trabajar en Leipzig en 1723, donde estaba obligado a proporcionar la música para las cuatro iglesias principales de la ciudad. Terminó tres ciclos de cantatas, sus pasiones San Juan y San Mateo, motetes, su magníficat y obras sacras. Bach no tuvo los recursos necesarios para trabajar y su sueldo no era aceptable, pero no impidió a seguir componiendo y presentando su música al público. Se desempeñó como director del Collegium Musicum donde compuso obras instrumentales que fue posible presentarlas en conciertos semanales con el apoyo de estudiantes de la universidad y semi profesionales. (Diccionario Enciclopédico de la Música, 2008, p.134-136)

Entre las obras instrumentales de Bach, están conciertos, sonatas, suites escritas para instrumentos tanto de cuerda como de viento, para la flauta travesa o Traverso, compuso 6 sonatas para flauta y clavecín, dos conciertos Brandemburgo donde participa la flauta como solista, dos suites orquestales y una partita para flauta sola.

Sonata para flauta y clavecín en Si menor. Bach compuso esta sonata en la época cuando trabajó en Leipzig, como director del Collegium, entre 1729 y 1731. Es una sonata para instrumento melódico (flauta travesa) y clavecín obligado, lo cual es un invento prácticamente

de Bach donde el clavecín hace el bajo continuo con la mano izquierda y otra voz solista con la mano derecha. Se dice que esta sonata es una transcripción que viene de una versión anterior en tonalidad de sol menor, especulando que estas dos versiones se hicieron con fines académicos en el Collegium. Aunque no se tiene una fecha exacta se dice que la hizo mientras componía la cantata BWV.117 ya que hay una similitud entre el tema principal del andante y el coro inicial de la cantata, además del uso de flautas en esta. La pasión de San Mateo también puede estar relacionada ya que hace uso de contornos melódicos-rítmicos y patrones sincopados similares entre sí. (Páez, s.f., p.118-119)

Flauta barroca

Este periodo marcó un regreso de la popular flauta travesa, su construcción fue hecha en un tubo cónico que contenía seis agujeros abiertos agrupados en dos secciones y una llave cerrada, que producía el re sostenido. El cuerpo, antes de una sola pieza, fue realizado en tres partes: cabeza, cuerpo y pie. La flauta barroca empieza sus alturas en Re y tenía dos octavas (Figura 1), otras notas podían tocarse intercalando dedos o tapando la mitad de los orificios, pero eran difíciles de tocar y tenían una sonoridad opaca.

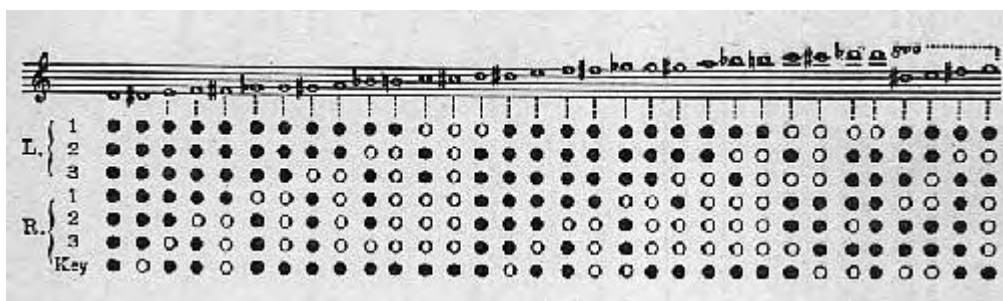


Figura 1. Hotteterre, cuadro de digitación, 1707.

Alrededor de 1700, el cuerpo fue dividido en dos partes y pies extras, llamados cuerpos de recambio, lo que permitía al flautista adaptar su afinación de acuerdo a diferentes orquestas

(Figura 2). De todas maneras, con las posiciones cruzadas, las flautas tenían mejor respuesta sonora en tonalidades de re y sol mayor. Si bien, había muchos flautistas, los profesionales lograron adaptarse a los cambios muy bien. En 1722 se inventan las llaves de Do y Do#. El flautista y compositor Johann Quantz critica mucho esta prolongación, juzgándola inútil y nociva para la calidad del sonido.



Figura 2. Flauta de Madera con tres cuerpos de recambio, 1760

En 1752, los Tratados de Quantz y Tromlitz, ofrecen diferentes digitaciones para cada nota. En 1760 los fabricantes Florio, Gedney, y Potter agregan las llaves de sol sostenido, Si bemol y fa. Alrededor de 1790 aparecen flautas de 4 llaves en la música sinfónica de Haydn y Mozart. (García, 2007)

El registro de la flauta usado para la Sonata BWV 1030, a pesar de que ya alcanzaba registros agudos hasta el sol sobreagudo, solamente parte desde un Fa sostenido en el registro grave, estas notas agudas, según Quantz, solo deberían ser usadas hasta un mi para la música barroca, a pesar de ellos, Bach utilizó notas altas en diferentes obras para darle un nivel de dificultad más alto a estas. (Páez, s.f.,)

Características estilísticas. La flauta traversa al no ser un instrumento construido perfectamente afinado en la época, era necesario que el flautista trabaje en la afinación a través de la embocadura y la emisión del aire, imitando la voz humana al hablar o cantar, haciendo que el uso del vibrato sea casi nulo ya que esto desafinaba el instrumento. La calidad del sonido dependía de la madera con la que era construida, del diámetro interior del tubo, los agujeros y del

hueco de la embocadura, haciendo que el sonido natural de la flauta en las notas graves sea más sonoro y las agudas lo contrario. (Quantz, 1752)

Periodo Romántico

En esta época, la flauta concertante conoce un período agitado, pues los compositores románticos prefieren por lo general la voz humana, el piano, el violín o el violonchelo; y van dejando cada vez más de lado los instrumentos de viento. La flauta sigue el curso que había comenzado en el Clasicismo, con un papel bastante importante dentro de la orquesta, pero en declive en cantidad y calidad de las composiciones de cámara y solos para flauta. Además, la flauta en este período está mutando constantemente su sistema de llaves; se encuentran simultáneamente sistemas de tres, cuatro, cinco y seis llaves; cada flautista intenta imponer el suyo. Se produce una gran confusión, y todavía no están resueltos los problemas de amplitud del sonido, afinación y cromatismo. Los virtuosos prefieren componer ellos mismos sus obras, ya que conocen el instrumento, en vez de hacer encargos a los grandes compositores. La flauta se abandona momentáneamente, dado que las disputas provocadas hacen que los compositores dejen de componer para ella; en definitiva, el siglo XIX es pobre en buena música para flauta, pero rico en cambios y transformaciones técnicas que desembocarán en el surgimiento del sistema Boehm.

Características musicales. Para el hombre romántico la música es un medio de evasión, de huida de la realidad y de olvido ante el fracaso de las revoluciones, el Romanticismo supone buscar en la música más el contenido que la forma, en contra del Clasicismo, y por ello se dan las siguientes características: libertad en cuanto a la forma musical, predominio de la fantasía y la expresión emocional es totalmente libre. Se hace énfasis en lo lírico, con ricas modulaciones,

armonías, cromatismos y abundante uso de la disonancia, su textura es compleja y densa, no muy clara, se da la riqueza y variedad de todo tipo de piezas, sobre todo en pequeñas piezas de piano, que huyen de la forma perfecta clásica. Nace una interrelación de la música con otras artes, lo que da lugar a la música programática y aparece la búsqueda del virtuosismo. (López Hernández, 2012)

Charles-Marie Widor (1844-1937)

Fue un compositor y organista francés, de la catedral de Notre Dame en Paris, empezando sus clases con su padre, constructor de órganos. Trabajó en el conservatorio de Paris, sucesor de Cesar Franck como profesor de órgano y que luego sería ascendido a profesor de composición. Escribió música para diversos formatos en todas las formas, como sinfonías, óperas y música de cámara, entre sus obras más importantes están las 10 sinfonías para órgano solo, donde integro diferentes estilos desde el lenguaje litúrgico de Bach hasta los profanos de Beethoven, Mendelssohn, Schumann y Liszt. (Diccionario Enciclopédico de la Música, 2008, p.1613).

Su repertorio para flauta es escaso, compuso una Serenata para piano, flauta, violín, violonchelo y armonio, y su más significativa obra fue la suite para flauta y piano, entrando en las obras importantes del repertorio flautístico.

Suite para flauta y piano, Op.34. Compuesta en 1898, es un trabajo significativo en cuatro movimientos, que dura aproximadamente 18 minutos. Tiene la estructura y el sentido de una sonata, pero el compositor no la nombró así por la falta de un movimiento en forma sonata. Esta obra fue compuesta y dedicada a Paul Taffanel, un flautista celebre del Conservatorio de Paris y creador de una nueva técnica para la flauta traversa que revolucionó la música para este instrumento, es gracias a él que existe una variedad de repertorio francés en los años previos a la

Primera Guerra Mundial. El idioma compositivo de esta pieza es conservador, a pesar de la música que se estaba haciendo hasta el momento, por ejemplo, con Debussy y El prelude a la siesta del fauno; se puede considerar que esta pieza tiene un estilo pre-Wagneriano.

El primer movimiento, Moderato, tiene la característica de introducción, donde se nota la lejanía a una forma sonata, llegándose a preocupar más por el lirismo y la musicalidad, que por un desarrollo musical. El segundo movimiento, Scherzo, es un allegro vivace, una pieza muy ágil para el intérprete, con un ritmo juguetón y sin aliento, dejando al flautista un respiro en la sección central (trío) en un ritmo más lento. El tercer movimiento, Romance, es el corazón de la obra por su nivel lírico y emotivo, donde se invierte esta idea romántica con una intempestiva sección finalizada por una cadencia para retomar al tema principal. Algunos críticos han comparado este movimiento con la música de Robert Schumann. A Widor le atrajo tanto, que lo usó para componer, más tarde, la música incidental de Le comte d'Avril. El movimiento final es un Vivace, donde el flautista deberá exhibir todo su virtuosismo a través de la obra; una sección lenta y romántica luego de la exposición del movimiento, se contrapone a rápidos cromatismos, pausas estratégicas y ritmos sorprendidos que mantienen la atención del público durante todo el movimiento. (Joseph Stevenson, s.f.)

Flauta Moderna

En 1820-30, el flautista Charles Nicholson en Londres intentó mejorar la flauta haciendo los agujeros más grandes, pero no tuvo éxito porque el mecanismo de las llaves no era correcto. Los fabricantes Rudall & Rose fabricaron en Londres flautas de 8 llaves, que fueron muy populares en Inglaterra.

El flautista alemán Theobald Boehm, estudió las nuevas técnicas de flauta y en 1832, basado en un nuevo sistema, creó la flauta que se usa hoy en día. (Figura 3) Entre sus fundamentos encontramos que los agujeros debían ser lo más anchos posible y estar en los lugares acústicamente correctos; que la flauta tendría un cierto número de llaves cubriendo todos los agujeros y que todas las llaves tenían que estar abiertas en su posición de descanso (excepto el sol sostenido). Las nuevas flautas estaban realizadas en un tubo cónico, y en 1846 Boehm creó el tubo cilíndrico moderno con una cabeza parabólica. Esto corrigió la afinación y homogeneizó el timbre en los diferentes registros. A medida que el tiempo pasó, las flautas se construyeron en metal, entre más duro el metal, más luminoso o brillante el timbre.



Figura 3. Nuevo sistema Boehm, 1832

Desde la construcción de la flauta por Boehm en 1847, se ha conservado básicamente el mismo modelo. Puede haber adicionales o extensiones, pero no se ha rediseñado. Hoy, la flauta moderna está construida sobre 26.5 pulgadas largo con un tubo de 0.75 pulgadas y está dividida en tres secciones que contienen la cabeza, el cuerpo, y el pie.

Hay trece agujeros que usan ocho dedos y el dedo pulgar izquierdo. El extremo de la cabeza se cierra con un corcho y está abierto hasta el pie. El material más común es la plata esterlina, pero algunos modelos más baratos son el níquel color de plata. Se ha experimentado con Platino, Auromite (oro y plata), y Titanio. También se ha agregado una llave con rodillo para el Re sostenido y un mecanismo de Mi partido que permite cubrir dos llaves, mientras en una flauta regular, cubre sólo uno. Esto le permite al Mi 3 ser tocado más limpiamente y con un buen

ataque. El diseño de la embocadura se ha cambiado según las necesidades del flautista. (García, 2007)

Técnica tradicional de la flauta traversa

El aspecto más importante para la interpretación de la flauta traversa está en la emisión del sonido que está directamente relacionada con el manejo del aire, los labios, la garganta y la postura:

- El manejo del aire debe respetar los principios de la respiración: inhalación, exhalación y apoyo, son aspectos importantes para que la sonoridad sea fiable, segura y pueda adquirir el dominio para el manejo de la intensidad y color.
- La colocación de los labios determinará el éxito de una buena emisión, donde el borde interior del orificio debe estar en contacto con el borde del labio inferior, el mentón debe estar apoyado en el bisel, los labios deben estar paralelos a la embocadura y centrados en el medio del orificio.
- Los labios son fundamentales para la dirección de la columna de aire hacia el bisel, cada registro requiere un cambio de dirección y tensión mínima sin necesidad de cambiar la embocadura, los movimientos exagerados afectarán la columna de aire.
- La garganta debe estar despejada relacionado con el reflejo de bostezo, que nos permite tomar conciencia de la capacidad de ampliación de la laringe y su flexibilidad.
- La postura general del cuerpo debe ser relajada y adecuada para la correcta aplicación de los aspectos anteriores.
- La velocidad del aire es el alma del sonido, que influye directamente en la intensidad, el matiz, el registro, la afinación y el color del sonido. El control de estos aspectos se basa

en el manejo del aire al ser enviado a mayor o menor velocidad, condición primordial para la interpretación dependiendo de la obra a ejecutar.

- La flauta traviesa ofrece muy poca resistencia en comparación a instrumentos de viento con cañas, el gasto de aire es más rápido y mantener el sonido en registros altos es complejo, por esta razón los labios no deben impedir el flujo del aire en los diferentes registros ya que se perdería más cantidad de aire, sonoridad y flexibilidad.
- El apoyo es el soporte al crear o mantener una presión continua del flujo del aire, por medio de los músculos abdominales. Para esto es necesario pensar en el ahorro del aire y el empuje de los músculos hacia abajo.

La articulación. Considerada como la dicción musical, por medio de la combinación de la ligadura y el staccato que da una correcta pronunciación musical, aspecto más importante del fraseo.

- Los sonidos ligados se producen por la emisión espontánea del aire, donde no interviene la lengua, los sonidos son continuos y los cambios de notas se basan en el movimiento de los dedos
- Los sonidos staccato se dan por el impulso adicional a la columna de aire al golpear la lengua detrás de los dientes superiores, dando así una mayor velocidad al aire. Las notas pueden ser cortas o largas dependiendo de la duración o el carácter, usando la punta de la lengua y las sílabas tu y ku para ataques simples, dobles o triples.
- Los sonidos portato están en el punto medio de los dos anteriores donde la lengua interviene de una manera más suave y sutil, utilizando la sílaba du.

Afinación. La flauta no posee una afinación exacta como los instrumentos de teclado, una buena afinación está dada por el desarrollo correcto de la técnica del instrumentista y a su audición.

Vibrato. Es la ondulación rítmica de la sonoridad, inducida por el intérprete y hecha con el fin de dar mayor expresión al fraseo. El vibrato debe ser controlado ya que, si es demasiado pronunciado, puede afectar directamente en la afinación. Debe ser trabajado luego del afianzamiento de la sonoridad. La onda de vibrato va relacionada con la métrica de la pieza y del carácter del fraseo, a mayor métrica, mayor la velocidad de onda y viceversa. (Ministerio de cultura, 2001, p.19-32)

Música Argentina

A finales del siglo XIX, Argentina se caracterizó por tener numerosas salas y teatros donde se presentaban operas, como las más predominantes por la influencia directa italiana, zarzuelas, obras para piano, música de cámara y por último la música sinfónica. Músicos europeos cumplieron la función de instructores para compositores regionales, los cuales se volverían en los principales exponentes de su música nacional, Amancio Alcorta, Juan Pedro Esnaola y Juan Bautista Alberdi. En el siglo XX la música argentina estaba encaminada a un nacionalismo basado en música folclórica y también a la música contemporánea Europea, pero siempre manteniendo un estilo propio argentino; a mediados de siglo, la música va tomando un giro con lenguajes musicales neoclásicos, y adoptando técnicas de la música moderna como es el caso de Alberto Ginastera, nace un grupo de compositores denominados “generación” que se encaminaron por la música tonal, el serialismo, dodecafonismo, la electroacústica y la

experimentación. En general, la música argentina es una de las más prolíficas a nivel de capitales de Hispanoamérica, en cuanto a desarrollo y calidad musical.

Diego Máximo Pujol. (1957 -)

Nació en el barrio de Villa Pueyrredón en Buenos Aires, Argentina. Desde los 8 años empezó a tomar clases de guitarra con un vecino, después de encontrar la guitarra de su padre, odontólogo que en su juventud se había dedicado a cantar tangos de manera profesional. A los 9 años da su primer recital y poco después le compone a su mamá una zamba para su cumpleaños. Luego recibió clases con Alfredo Vicente Gascón, que refuerzan su vocación como guitarrista y participar después en un grupo de estudio con Abel Carlevaro. Cuando termino su bachillerato empezó a estudiar matemáticas junto a la música, decidiéndose después por esta última. Ingreso al Conservatorio Provincial Juan José Castro para estudiar armonía y composición, estudios que le ayudaron a ganar diferentes premios con obras inéditas. Tocando tangos y milongas, trabaja como solista y acompañante en locales nocturnos de Buenos Aires, conforma dúos, tríos y cuartetos para entrar en el mundo del tango y toparse con diferentes artistas importantes. Pujol trabaja en una búsqueda de la fusión del tango tradicional y el pensamiento formal académico en sus obras, estudiando a Heitor Villa-lobos y Leo Brouwer, que le permitieron consolidar un lenguaje propio en la guitarra. (Pujol, 2017)

Entre sus obras para flauta encontramos: Yunta II para flauta sola, tres piezas para flauta y guitarra: Suite Buenos Aires, Aires Candomberos y Tres piezas marginales; y una obra para flauta, viola y guitarra llamada Buenos Aires Color Pastel.

Suite Buenos Aires. Es una obra escrita en 1993, por petición de un dueto australiano conformado por Julián Bizantine en la guitarra y Gherard Mallon en la flauta. Es una suite donde cada movimiento retrata un barrio diferente de la capital argentina. Pujol dice (2017): “Buenos Aires es una ciudad muy grande con decenas de barrios, todos muy bonitos, elegí esos cuatro porque sus perfiles me daban la posibilidad de llevar adelante mi proyecto.”

La suite posee una idea o elemento melódico que unifica sus movimientos para ser complementarios y pertenecer a una misma idea general, a pesar de esto, cada movimiento puede ser ejecutado independientemente, algo que no sucede siempre con las obras integrales, perdiendo un balance o saliendo de contexto, al ser ejecutadas individualmente. (comunicación personal, 23 de agosto, 2017)

Los barrios de los diferentes movimientos tienen unas características especiales que los identifican, de la siguiente manera:

Nueva Pompeya. Ubicado al sur de Buenos Aires, con mayor tradición tanguera, su nombre se debe a la Basílica y Santuario de Nuestra Señora del Rosario de Pompeya. El tango llegó con los inmigrantes europeos que se ubicaron en esta región de la ciudad y que con los años se fue destacando como la cuna del tango. (Wikipedia, La enciclopedia libre, 2018)

Palermo. Ubicado al norte de Buenos Aires, es el de mayor extensión de la ciudad, es un barrio residencial, su mayor parte lo ocupan los Bosques de Palermo, parques y espacios verdes, se caracteriza por ser un sitio gastronómico, cultural y audiovisual, como principal sitio turístico de la ciudad. (Wikipedia, La enciclopedia libre, 2018)

San Telmo. Ubicado al occidente de Buenos Aires, es el barrio más pequeño de la ciudad y uno de los más antiguos, se caracteriza por ser turístico con locales de diseñadores, museos,

tiendas de antigüedades y exposiciones artísticas, también se realizan actividades relacionadas con el tango y el candombe. (Wikipedia, La enciclopedia libre, 2018)

Microcentro. Ubicado al occidente de Buenos Aires, no forma parte de los barrios porteños, su ubicación se superpone entre los barrios San Nicolás y Monserrat. Se caracteriza por ser el centro financiero de Argentina, donde se ubican los principales bancos y bolsa de comercio, tradicionalmente llamada “La City”. Todos los días circulan miles de personas, por lo que se da gran concentración de oficinas y empresas. (Wikipedia, La enciclopedia libre, 2018)

Música contemporánea

Es casi imposible dar una definición exacta de la música contemporánea, los compositores se han encargado de discernir las ideas y el significado de cada obra a su propio modo, haciendo que se produzcan diferentes corrientes compositivas y musicales, conceptualizadas y creadas a su gusto por cada uno, aportando a su vez, a la evolución general de la música. Esto implica que, si quisiéramos investigar sobre la música de un periodo exacto de la actualidad, debemos concentrarnos en el estudio de un autor en particular, ya que así podremos entender la diversidad musical que se ha generado y que se diferencia de todo lo que ha precedido. (Tosi, D, 2001, p.737-739)

Técnicas extendidas para flauta travesa

Se utilizarán técnicas extendidas que el compositor explica en el prefacio de la partitura, de la siguiente manera:

Sonido de Aire. Es el ruido de aire que produce la flauta cuando el sonido no se forma adecuadamente. La notación es de una nota vacía con un slash en medio y encima de cada nota

una “R” que significa “Residual Tone”. La digitación debe ser de la nota que está escrita. La técnica necesaria sería una embocadura deformada, empujando el mentón y la embocadura hacia adelante, y reduciendo el espacio entre los dientes superior e inferior. (Figura 4)

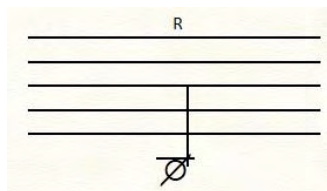


Figura 4. Sonido de aire, The Great Train Race

Armónicos explosivos. Según Robert Dick, llamados armónicos naturales a los sonidos producidos por el sobre soplo en las digitaciones normales de una nota, produciendo una serie armónica propia de tubos abiertos. Según Clarke, son el resultado de cortos y enérgicos acentos producidos por un soplo rápido y lleno de aire. No se debe intentar obtener la reproducción exacta de los armónicos escritos, pero se debe guiar más por el efecto y seguir la línea dinámica y rítmica; estas capas de armónicos se mezclan en esta sección para dar más intensidad y reforzar el ritmo. (Figura 5)

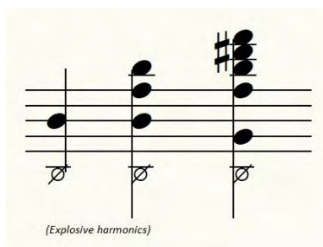


Figura 5. Armónicos explosivos, The Great Train Race

Flurato. Se produce pronunciando “R” y soplando o con sofisticadas gárgaras, aparecerá la abreviación “fltz”.

Tocar y cantar. Según Moller, cantar con la misma afinación que al tocar, el timbre cambiará, el efecto es más útil cuando se canta a la misma octava que al tocar. Clarke, dice que,

si el instrumentista no ha practicado esto antes, deberá hacerlo lentamente, para empezar con esto se deberá hacerlo en periodos cortos. Si eres hombre puedes usar falsete. Todas las secciones de cantar y tocar son en octavas. El descenso cromático/glisando podría tranquilamente terminar en un gruñido, pero no es conveniente, especialmente en la versión de flauta en do, que empieza en una nota muy alta para la voz. Se cuidadoso de no tensionar, particularmente si no estás acostumbrado a cantar y tocar.

Multifónicos. Dick, dice que hay una gran variedad de combinaciones para producir multifónicos, y el soplido es similar a la de los armónicos naturales. Clarke, da las posiciones exactas para los multifónicos usados en la obra, los usados en la pieza son de gran variedad (Figura 6). Hay siete multifónicos en total, cada uno con varias digitaciones, de las cuales solo se escribió una.



Figura 6. Multifónicos, The Great Train Race

Trinos de color. Según Moller, es el cambio entre una digitación normal y otra, cambiando el timbre, usualmente cambian la afinación también y están escritas con sus digitaciones propias. Clarke, aclara que el trino de re de la tercera octava es una repetición de tres notas con la digitación dada para re sostenido, re con cuarto de tono sostenido y re natural. Se debería forzar a dar una cualidad líquida al sonido. En la sección del trino largo, éste se transforma en una secuencia más compleja donde las propiedades rítmicas se desarrollan y luego

la música termina lenta y de una manera abrupta, el instrumentista podrá detenerse en cualquier nota, excepto en re. (Figura 7)

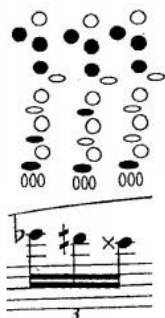


Figura 7. Trinos de color, The Great Train Race

Respiración. Nótese que la página de la introducción debe hacerse en una sola respiración, pero si esto genera alguna complicación entonces un corte de la idea musical será preferible que una sola respiración. Esto también aplica a la sección de los trinos donde debe haber un suspenso a través del uso de respiración circular si es posible para el intérprete, con el fin de dejar a la audiencia entretenida y perpleja.

Doblar la nota (note bending). Según Dick, le llama curvas, al cambio de afinación de una nota, sin el cambio de digitación, girando la flauta hacia adentro para bajar la afinación y hacia afuera para subirla. Clarke, maneja la misma definición, donde el mi doblado de la octava se logra con un movimiento del labio y de la cabeza, cubriendo el agujero de la embocadura. La octava debe mantenerse. (Figura 8)



Figura 8. Note bending, The Great Train Race

Cuartos de tono. Estos sonidos se producen con las digitaciones que están escritas con la respectiva notación. (Figura 9)



Figura 9. Cuarto de tono y ligeramente alto, The Great Train Race

Pizzicato. Técnica extendida de carácter tímbrico, producido por el aumento de la presión del aire al tocar una nota, haciendo que al enviar más aire llegue a cambiar el timbre y se pierda el centro sonoro de la nota escrita. (Figura 10)

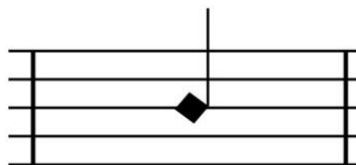


Figura 10. Pizzicato, flauta

Slap. Según Moller y Delgado (arreglista de la pieza), es una técnica extendida de carácter percusivo, producido por soplos con sonido con ataque de la lengua y una mínima presión de aire por parte de los pulmones. Se simboliza con una X sobre la nota. (Figura 11)

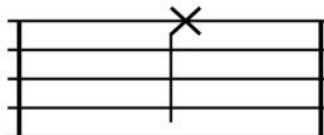


Figura 11. Slap, flauta

Técnicas extendidas del violonchelo

Slap. Técnica extendida de carácter percusivo, producido por el golpe de las cuerdas sobre el diapasón del violonchelo, generando un sonido metálico. (Figura 12)

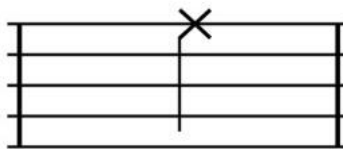


Figura 12. Slap, violonchelo

Técnicas extendidas de la guitarra

Percusión sobre el diapasón. Técnica extendida de carácter percusivo que posee una particularidad especial, su sonido proviene del diapasón; esto implica que entre la mano que percute (mano derecha) y la madera del diapasón se encuentran las cuerdas, esta situación representa un factor generador de una sonoridad especial, tímbricamente distinta a las otras percusiones. (Figura 13)



Figura 13. Percusión sobre el diapasón, guitarra

Percusión sobre la caja armónica. Es la técnica extendida percusiva que tal vez más preponderancia manifiesta, pues la caja armónica es la parte de la guitarra que más sonoridad posee y que, percusivamente, más posibilidades tímbricas ofrece. Se ejecuta percutiendo directamente, sea con mano derecha o izquierda (se especifica en cada caso puntual) sobre distintos puntos de la caja armónica del instrumento que serán especificados a continuación (Figura 14)

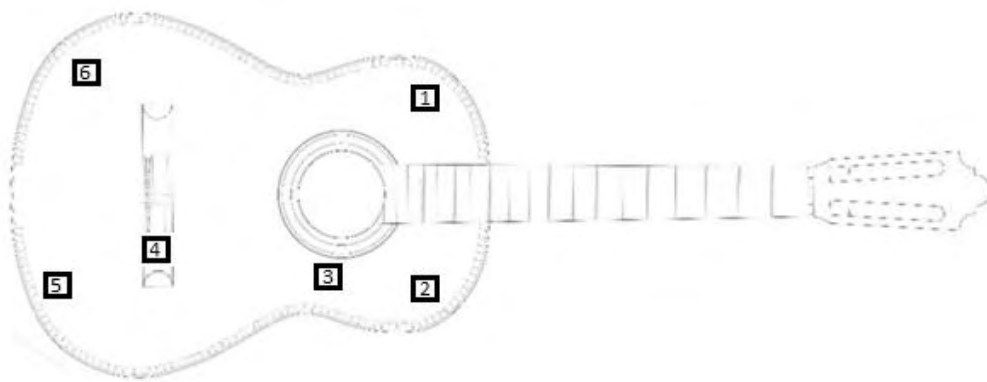


Figura 14. Percusión sobre la caja armónica, guitarra

A cada uno de los puntos antes especificados le corresponde un lugar en el pentagrama con la cabeza de nota especial para esta técnica extendida, de la siguiente manera (Figura 15):

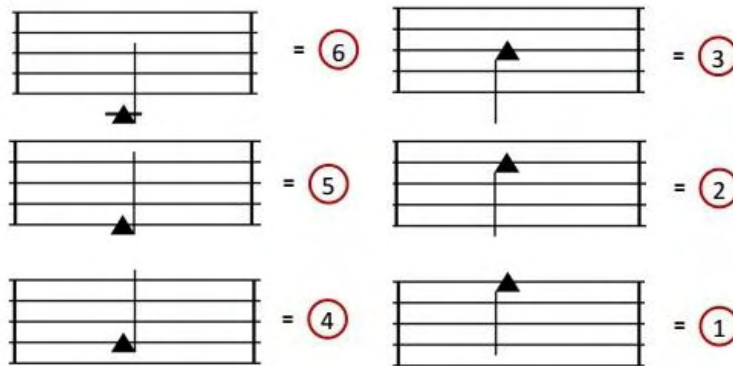


Figura 15. Representación sobre el pentagrama de puntos específicos para percusión sobre caja armónica, guitarra

Percusión sobre aros. Su característica principal es que, al no tener mayor longitud, al ser percutidos los aros emiten un sonido rico en frecuencias altas. Al igual que la técnica extendida anteriormente vista, la percusión sobre aros se ejecuta con cualquiera de las dos manos

(se especifica con cuál en cada caso puntual), y se realiza en puntos determinados de la guitarra (Figura 16):

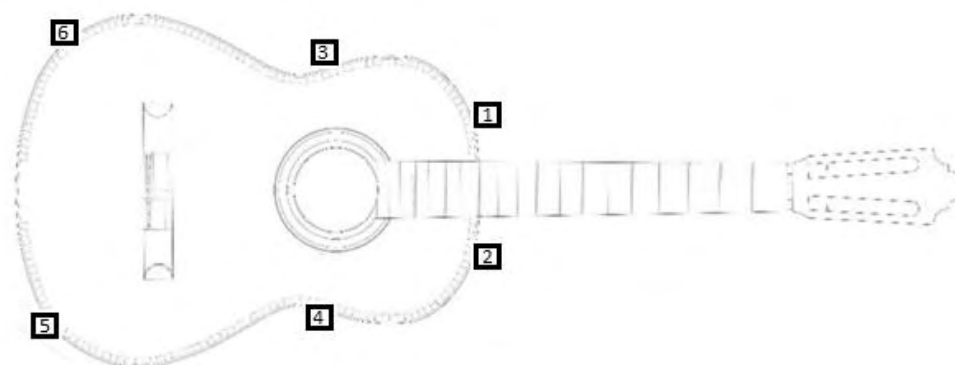


Figura 16. Puntos específicos para percusión sobre aros, guitarra

A cada uno de los puntos antes especificados le corresponde un lugar en el pentagrama con la cabeza de nota especial para esta técnica extendida, de la siguiente manera (Figura 17):

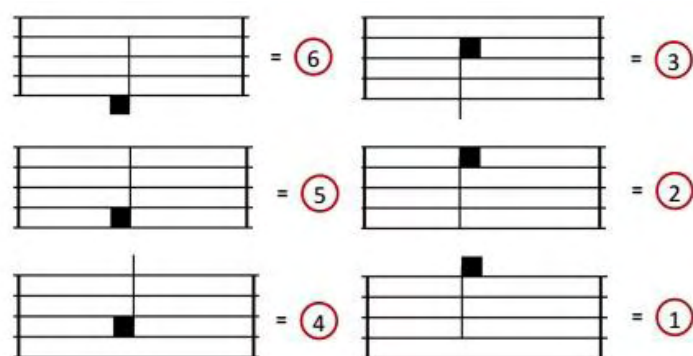


Figura 17. Representación sobre el pentagrama de puntos específicos para percusión sobre aros, guitarra.

Ian Clarke (1964 -)

Británico. Es uno de los principales compositores e intérpretes en el mundo de la flauta, sus composiciones son tocadas alrededor del mundo, considerando sus piezas como un repertorio muy emocionante para el instrumento. Ha participado en diferentes importantes festivales y eventos de flauta en todo el mundo dando recitales y clases magistrales. Actualmente es profesor de flauta en Guildhall School on Music, obtuvo su título con honores en matemáticas en el Imperial College y ha tenido un arduo trabajo con su banda de rock junto con el músico y compositor Simon Painter, escribiendo, produciendo y tocando música para películas y televisión bajo el nombre de Diva Music. Es artista internacional de la marca de flautas Miyasawa. En 2005 debutó con su CD llamado Within, con música para flauta sola, flauta y piano y coro de flautas, usando bastantes técnicas extendidas en sus obras. (Clarke, s.f)

Tiene un amplio repertorio para flauta travesa y grabaciones en su discografía, encontramos piezas para flauta sola, flauta y piano, dos flautas y piano, entre otras, donde predomina el uso de técnicas extendidas.

The Great Train Race. La gran carrera del tren, como traduce su título, fue una obra llamativa escrita para ser presentada como flauta solista: “como normalmente no la has oído” según dice su compositor. Esta pieza utiliza una variedad de técnicas extendidas como los multifónicos, sonido de aire y tocar y cantar, sin mencionar el uso de la técnica tradicional de la flauta travesa. Tiene una duración de aproximadamente cinco minutos donde el flautista debe demostrar que puede sonar como un tren corriendo sobre los rieles. La obra, según el compositor, tiene dos versiones, la original que fue escrita para flauta travesa con pie de Si, y la segunda escrita para la flauta con pie de do, para ninguna es necesario un sistema de precisión, con el

objetivo de acceder a todos los flautistas que estén interesados en tocarla; las dos versiones son casi idénticas, excepto por las notas iniciales de la pieza. (Ian Clarke, 2010)

La carrera del tren, es una obra corta y entretenida, donde el mayor reto es entender la notación del compositor para producir las técnicas extendidas lo más claras y efectivas posibles.

“La Gran Carrera del Tren fue concebida y escrita como una exhibición para la flauta ‘como normalmente no lo oyes’. Debe ser al mismo tiempo estimulante y divertido tanto para el intérprete como para el público”. El compositor, en el prefacio de la partitura aclara todas las técnicas extendidas que se usarán a lo largo de la obra con sus respectivas notaciones (Tabla 1):

Tabla 1. Uso de técnicas extendidas, The Great Train Race

Intro	A	Trans	B	Trans	A'	Trans	(A''	Codetta	
1-16	17-29	30	31-57	58-61	62-73	74-75	76-88	89-100	102-104
Sonidos de aire, armónicos explosivos	Flurato	Tocar y cantar	Multifóni cos	Multifónicos, cuartos de tono y doblar nota	Tocar y cantar	Trinos de color, cuartos de tono	Tocar y cantar	Sonidos de aire y multifónicos	

Música andina colombiana

Históricamente la música de la región andina proviene de tres vertientes importantes: la música militar española traída por los colonizadores, con instrumentos como pífanos, clarines, atabales, trompetas, chirimías y sacabuches; la música religiosa traída por el clero con instrumentos de la organología clásica y por último la música popular de entretenimiento con instrumentos como vihuelas, guitarras, laudes, entre otras. Todas estas, incluyendo las tradiciones indígenas, negras y posteriores mestizajes con su música instrumental dio origen a la música andina que actualmente conocemos, luego de modificaciones a lo largo de la historia y

catalogada como una nueva manera de expresión cultural. (Ministerio de Cultura Colombiano, 2005)

Entre los géneros de la música andina colombiana encontramos diferentes según la región, específicamente en la región sur occidente, comprendida por los departamentos de Cauca, Nariño y occidente del Putumayo están el bambuco viejo, son sureño, pasillo, el vals, la guabina, el bunde, la danza, entre otros. Hablaremos específicamente del pasillo fiestero.

El pasillo comenzó como una danza que trataba de adecuarse a un ambiente cortesano que incluía el uso de vestimenta y atuendos que la clase popular no podía acceder y que provenía directamente del Vals Austriaco, que, al llegar a Latinoamérica, cambió su ritmo, acelerando su tempo y cambiando el nombre de vals a pasillo en Colombia y Ecuador, poniendo a prueba a los mejores bailarines de la época. El pasillo fue sufriendo cambios y con influencias del bambuco los pasillos vocales se volvieron lentos y cadenciosos, al contrario de los instrumentales; fue tal la popularización de este ritmo que la clase alta y baja lo adoptó llegando a sobrepasar el repertorio del bambuco. (Abadía Morales, s.f, p.186-189)

Luis Enrique Nieto

Nace en San Juan de Pasto el 21 de junio de 1898, hijo del bogotano Manuel Nieto y la pastusa Ana Sánchez. Empezó su formación musical en la Escuela Santo Domingo, perteneciente a los Hermanos Maristas, bajo la tutoría del Hermano Cleónico, Frances, director del coro del plantel en donde Nieto aprendió a cantar, pero sin la enseñanza de notación en pentagrama ni teoría musical. En 1912 compone su primera obra, un pasillo llamado “Mentiras de un Músico”, nombre que hace alusión a él mismo, al no considerarse un compositor como tal a temprana edad. Entre sus composiciones predominan 24 pasillos entre los que se encuentra “Valle del

Cauca” algunos foxtrots, bambucos, entre otros. Funda la agrupación Clavel Rojo en 1915 con el fin de difundir su música por la región nariñense, colombiana e incluso en el norte de Ecuador. Nieto se caracterizó por su versatilidad en la calidad compositiva y estilística entre sus diferentes obras, sumado un fuerte patriotismo en estas. Fue el primer compositor nariñense en registrarse en casas discográficas en Estados Unidos. (Mesa Martínez, 2015)

Sus obras se caracterizaron por ser escritas para su propia agrupación Clavel Rojo, en el cual incluía la flauta traversa y otros instrumentos melódicos, la reconstrucción de partituras de sus obras ha permitido interpretarlas con diferentes formatos musicales a partir del score de piano. Entre los pasillos más representativos se encuentra Valle del Cauca, en honor al departamento colombiano.

Valle del Cauca. Es un pasillo fiestero compuesto por Luis Enrique Nieto, fue compuesto luego de un viaje a Cali con su agrupación Clavel Rojo en 1929. Su manuscrito fue encontrado en los cuadernos musicales del compositor los cuales presentabas algunas inconsistencias que fueron resueltos siguiendo criterios de edición luego de una investigación rigurosa por parte del musicólogo Luis Gabriel Mesa. Se hicieron correcciones de tonalidad (sol menor) debido a que el resultado sonoro era incoherente al tener una única alteración de si bemol en su armadura; también se encontró una inconsistencia en el número total de compases de la última sección en mi bemol mayor, ya que desfiguraba la simetría de 32 compases ocupados en las 2 partes precedentes del pasillo. Al ser una composición concebida dentro de los cánones tradicionales de forma, melodía, ritmo y armonía de la música andina colombiana, se hizo la reducción a piano expuesta en el libro “La música nariñense en los años del Clavel Rojo”, la

cual, sirvió de base para hacer un arreglo musical por parte de Mauricio Delgado para el grupo Sincopando Trío, que estará presente en este recital interpretativo. (Mesa Martínez, 2015)

El arreglista aclara el uso de las técnicas extendidas usadas en la pieza, en la partitura y en cada partichela, para la flauta travesa hará uso de pizzicato y slap.

Marco Conceptual

Sonata a trío

Es el tipo más común de música de cámara barroca, escrita a tres voces, dos superiores y un bajo (bajo continuo o bajo concertante). Se requerían tres intérpretes: dos que hacían las voces agudas, uno que reforzaba el bajo y el clavecín. El término también se adaptó a las sonatas de órgano (dos manuales y un pedal) y a las sonatas para violín y clave de Bach. En el caso de la sonata en si menor de Bach está escrita a tres voces, donde la flauta y la mano derecha del clave hacen las voces agudas, la mano izquierda hace el bajo concertante que será reforzado por un violonchelo, completando así 3 intérpretes. (Diccionario Harvard de la Música, 1999, p.951)

Sistema retórico musical

Estaba compuesto por cinco partes, basados en la retórica clásica: Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria y Pronuntiatio, todas adaptadas a la música, excepto la Memoria.

Inventio. Los compositores barrocos aplicaron los principios de la inventio retórica para obtener ideas o argumentos musicales apropiados, que se los denominó *loci topici*, los cuales se encargan de diversos temas musicales como la notación, la descripción musical de los afectos, las formas y estructuras de composición, la instrumentación y el orden de desarrollo de esta, para que público y lugar será escrita la obra, los personajes en el caso de obras vocales, la relación con obras anteriores con las mismas características ya sea del mismo compositor o de otros.

Dispositio. Es una de las secciones principales de la retórica en incorporarse a la teoría musical, en gran parte de la música barroca se puede identificar las partes de la *dispositio*, pero no muchas veces es posible diferenciarlas fácilmente. Son los diferentes momentos

caracterizables por la función que cumple un discurso melódico, la *dispositio* se opone a la forma musical ya que no es concebido un molde de formas como motivos, temas o sujetos que se distribuyen, desarrollan o repiten con un orden establecido, si no un orden que se le da las ideas que se van apareciendo durante el discurso musical y que hacen parte de un todo orgánico. Las interrelaciones en cada periodo de la *dispositio* son determinadas por la articulación, las dinámicas, el tempo, la agógica, el carácter, etc., aspectos que no aparecen especificados en la partitura. Se divide en:

Exordium. Es la introducción al discurso, preparando y disponiendo al oyente sobre el tema a tratar. La *captatio benevolentiae* es cuando el músico se gana la confianza del oyente.

Narratio. Es la presentación de los temas o motivos que se oirán a lo largo de la obra, de manera concisa, que permitirá desarrollarlos después.

Propositio. Es la enunciación de la tesis fundamental que sostiene el discurso, desarrollando las ideas que se presentaron en el *exordium* y en la *narratio*.

Confutatio. Es la defensa de la tesis o tema principal, argumentando y defendiéndolo a través de las modulaciones o cambios en el orden de los motivos presentados anteriormente. Se recomienda empezar por los argumentos fuertes, luego los débiles y por último los más poderosos.

Confirmatio. Es el regreso a la tesis o tema principal, reconstruyendo la *propositio* con algunas variaciones que podrá transformar el afecto del oyente.

Peroratio. Es el epílogo, resumiendo lo que ya se expuso antes con ideas esenciales, fragmentos del discurso o algún tipo de conclusión de la idea general. En ocasiones se termina el discurso con las ideas que se empezó o a veces con ideas nuevas o diferentes que ya se han mencionado.

Transitus. Periodos de transición utilizados para pasar de un momento a otro,

Estos momentos pueden ser omitidos, modificados, fusionados, subdividirse como el discurso lo requiera, es necesario tener en cuenta que el *dispositio* no es un esquema forma preestablecido que divide al discurso en secciones perfectamente delimitadas.

Forma

Es el conjunto organizado de ideas musicales dentro de una composición musical, la forma, estructura o arquitectura es asunto privativo del compositor: puede adoptarla o crearla. Es indispensable tener dichas ideas y saberlas organizar dentro de una obra, centrar la atención en las necesarias y desechar las innecesarias, las cuales podrían servir para otra oportunidad.

(Zamacois, 1960, p.2)

Forma binaria

Consta de dos secciones iguales (a-a') o dos secciones contrastadas (a-b), la llamaremos forma binaria simple. En el primer caso, a' debe ser ligeramente variada, pues de no ser así, se trataría de la forma secuencial. En el segundo caso, la sección a, tiene forma interrogativa (cadencia suspensiva a la dominante) y la sección b, forma afirmativa (cadencia conclusiva a la tónica). Cuando la parte b, tiene elementos de la sección a, se llama binaria re-expositiva o binaria compuesta. Cuando las dos secciones no son simétricas, suele ser la sección b, más larga, ya sea por adición de codetta o coda, o por la incorporación de algún fragmento con función de puente o transición. (Dionicio de Pedro, 1993, p.30)

Forma ternaria

Se basa en el principio de la repetición después del contraste, su esquema más común es A-B-A, para el presente trabajo, se la llamará forma ternaria simple. Donde A tiene un final suspensivo o conclusivo indistintamente, B es la sección contrastante o con elementos derivados de A y final suspensivo, y A es la repetición de A con final conclusivo. Existen repeticiones en cada una de las partes, lo que origina una forma bipartita que se conoce con el nombre de “forma de danza”, es decir, que combina la forma binaria con la ternaria. Cada parte puede asumir estructuras más complejas como formas binarias simples o compuestas. Puede tener introducción, pasajes transitivos, codetta o coda. La forma ternaria compuesta, es donde cada sección puede tener formas menores dentro de ellas, como binarias simples o compuestas. (Dionicio de Pedro, 1993, p.34)

Rondo

Originalmente era una danza francesa cantada (ronda cantada), en la cual una voz entonaba diversas Coplas, a cada una de las cuales el coro contestaba con el Estribillo, que siempre era el mismo, pero las coplas iban cambiando. Como composición instrumental conservó las mismas características, con la forma A-B-A-B-A o A-B-A-C-A, la tonalidad del estribillo (A) siempre era la misma, y la de las coplas o digresiones era libre pero que su paso fuera suave entre ellas. El rondo puede tener o no introducción siendo simple o incluyendo material motivico, puede tener transiciones con diversa longitud o materiales, pueden ser modulantes dependiendo de la digresión o simplemente no tener transición. El regreso al estribillo puede ser en una tonalidad diferente a la tonalidad axial original. Pueden tener codetta

o coda con material del estribillo o menor frecuente, con material nuevo. (Zamacois, 1960, p.157-158 & Gómez-Vignes, 1988)

Motivo

Elemento primario fundamental de la composición musical. Es la más breve división rítmica melódica de una idea musical y puede definirse como: reunión de dos o más sonidos sucesivos que se producen sobre dos tiempos rítmicos diferentes, binario o ternario. Todo motivo debe tener un ictus o acento. (Dionicio de Pedro, 1993, p.13)

Semifrase

Reunión de dos o más motivos, de los que el primero tiene un carácter expectante o de pregunta (antecedente) y el siguiente o siguientes un carácter conclusivo o de respuesta (consecuente). (Dionicio de Pedro, 1993, p.14)

Frase

Es la unión de dos o más semifrases que terminan, por lo general, en una cadencia no conclusiva, ya sea porque es una semicadencia o porque es una cadencia con terminación femenina.

Clasificación de la frase musical según se comienza. Según su posición con respecto al ictus inicial, la frase puede dar lugar a tres formas fundamentales:

Tético. el comienzo coincide con el ictus

Anacrúsico. el comienzo se produce antes del ictus

Acéfalo. El comienzo se produce inmediatamente después del ictus, en cuyo lugar se encuentra un silencio.

Clasificación de la frase musical según su final. Según su posición con respecto al ictus final, la frase puede ser:

Masculina. la terminación de la frase coincide con el ictus inicial (íctica).

Femenina. La terminación de la frase se produce después del ictus (post-íctica).

(Dionicio de Pedro, 1993, p.14-19)

Periodo

Sucesión de dos o más frases terminando, la última de ellas en una cadencia conclusiva. Cada uno de los elementos que intervienen en la construcción melódica pueden estar más o menos desarrollado y tener un mayor o menor grado de complejidad.

Periodo cuadrado. En este tipo de periodos, el elemento primario, es decir, el inciso, es la unión de dos compases, formando una unión estructural que contiene un solo acento. Dos incisos con sentido motivo único formarán una semifrase (4 compases), dos semifrases formarán una frase (8 compases) y dos frases, un periodo cuadrado de 16 compases (2 frases, 4 semifrases y dos incisos). (Dionicio de Pedro, 1993, p.15)

Tema

Idea musical expresada mediante una sucesión de sonidos articulados rítmicamente. En el tema se encuentra de forma concentrada una propuesta creativa que posteriormente será desarrollada. Hay temas que consisten simplemente en un motivo con un contenido melódico y

rítmico tal, que se desarrollan sobre sí mismos de manera dinámica. A este mismo tipo pertenecen los temas (sujeto) de la música contrapuntística. (Dionicio de Pedro, 1993, p.17)

Repetición y transformación del tema

Un tema puede ser sencillamente repetido en la misma tonalidad o transportado, conservada o no su modalidad, y transformado, introduciendo en él modificaciones que le de distinta expresión, en este último, la armonía desempeña casi siempre un papel muy importante. (Zamacois, 1960, p.8-9)

Diseño

Cualquier fórmula rítmico melódica de relativa importancia y ritmo uniforme que no sea ni tema ni motivo. (Dionicio de Pedro, 1993, p.18)

Desarrollo temático y desenvolvimiento melódico

Un tema puede ser utilizado casi siempre, para extraer de él elementos con que formar y fecundar nuevas ideas. Entonces se trabaja, se desarrolla el tema y los fragmentos musicales constituyen desarrollos temáticos. Una sucesión melódica puede no encerrarse en el reducido límite de un tema, ni desenvolverse según las características del desarrollo temático, sino en forma libre, de modo amplio, en la cual la curva de su línea de sonidos no esté constreñida en ningún sentido. Entonces se trata de un desenvolvimiento melódico que se concreta la mayoría de veces en frases. (Zamacois, 1960, p.13)

Imitación

Una o más partes, ya sean vocales o instrumentales, que forman un conjunto pueden imitar una melodía que se ha hecho anteriormente. Puede ser antecedente, a la parte que primero suena y será imitado; o consecuente, la parte que imita. (Zamacois, 1960, p.53)

Siciliana

Es un movimiento instrumental o un aria perteneciente al periodo barroco tardío, con un ambiente pastoral, generalmente está escrito a 6/8 o 12/8 con frases sencillas y figuras con puntillo comenzando a veces, con una anacrusa. Frecuentemente se usaban para movimientos intermedios de sonatas o suites de compositores como Bach y Telemann, pero rara vez las llamaban así, como es el caso de la sonata para flauta BWV.1030, bajo el nombre de “lento e dolce”. (Diccionario Harvard de la Música, 1999, p.925).

Fuga

Composición que consta de un solo tiempo escrito a un estilo polifónico, a un número de partes reales determinado y estructurada a un plan formal, que consiste en esencia, en la insistente repetición del tema y de su imitación, con fragmentos libres entre las repeticiones. Las partes de la fuga son:

Sujeto. Es la idea musical en que está basada la fuga, siempre comienzan por este, puede variar de tono o modo, así como también ser tratado por movimiento contrario, por retrogrado, por aumentación y por disminución; para comenzar las notas preferidas son la tónica o la dominante, aunque no las exclusivas. El sujeto al aparecer por primera vez, puede hacerlo solo o acompañado.

Respuesta. La respuesta real consiste en una imitación rigurosa del sujeto a la quinta justa superior. La respuesta tonal es una imitación libre que puede ser a la quinta o cuarta superior. La diferencia entre los intervalos del sujeto y respuesta se denominan mutaciones. La respuesta puede entrar con la última nota del sujeto, después del sujeto o antes de terminar el sujeto.

Contrasujeto. Se denomina un contrapunto que figura en muchas fugas como elemento melódico acompañante de alguna o de todas las intervenciones del sujeto y de la respuesta, indistintamente, encima o debajo de alguno de ellos, siendo Contrarrespuesta cuando acompaña a la respuesta, la contrarrespuesta tonal puede tener mutaciones, la real, no.

Entradas. Se denominan así a las entradas del sujeto y de la respuesta en la fuga, en consecuencia, al decir segunda entrada, se refiere a la primera entrada de la respuesta, ya que hubo una primera entrada del sujeto.

Episodios y codas. Las entradas son a veces inmediatas, y otras, están separadas por fragmentos libres, tales fragmentos cuando tienen una relativa extensión se denominan Episodios o Divertimentos, y cuando no la tienen, Codas, que pasan a serlo del sujeto o de la respuesta. (Zamacois, 1960, p.57)

Giga

Es un movimiento de danza barroco rápido, en forma binaria y que aparece como último movimiento de la suite madura. Los detalles rítmicos y de textura varían en gran medida y se derivan de modelos italianos y franceses. El tipo de giga más influyente utilizaba la imitación al comienzo de cada sección y tenía extensiones de frase irregulares. Muchos compositores,

especialmente en Alemania, combinaron elementos de las dos escuelas. (Diccionario Harvard de la Música, 1999, p.473).

Suite

Es un género instrumental que consiste en una sucesión de movimientos relativamente cortos y congruentes entre sí, es considerada como la forma instrumental más importante del periodo barroco, los movimientos de suite se basaron en diferentes tipos de danzas estilizadas por lo general en la misma tonalidad y en ocasiones relacionadas temáticamente. Los compositores posteriores del siglo XX usaron ocasionalmente el término “suite”, debido a una necesidad de unificación musical, concepto asociado tradicionalmente a la suite, pero que las técnicas compositivas más abstractas de la música contemporánea no han alcanzado aún.

(Diccionario Enciclopédico de la Música, 2008, p.1469-71).

Scherzo

Es un movimiento de una suite u otra obra en distintos movimientos, en tempo rápido y estilo ligero, suelen ser casi siempre escritos a 2/4 o 3/4, fue introducido para remplazar el minueto. Su carácter va de lo ligero y juguetón a lo siniestro o lo macabro. La mayoría de los scherzos están escritos en forma binaria re-expositiva. (Diccionario Harvard de la Música, 1999, p.910)

Romanza

Obra instrumental de carácter lírico en un tiempo lento, usualmente con forma A-B-A, rondó o variaciones, la cual forma parte de una sinfonia o una obra con diversos movimientos.

Tercer movimiento de la suite para flauta y piano de Widor. (Diccionario Harvard de la Música, 1999, p.890)

Pasillo

Genero tradicional perteneciente a la región andina colombiana, especialmente en la zona de occidente y sur, es producido por diferentes estructuras que varían en su interpretación y estilo, dependiendo del sector en el que se encuentre. Diminutivo de “paso”, indicando que sería bailado con pasos menudos, se caracteriza por escribirse a un compás de $\frac{3}{4}$. Originariamente era tocado por la estudiantina tradicional: bandola, tiple y guitarra, más percusión, la cual era indispensable en la época, a lo largo de los años se ha ido modificando con diferentes formatos a gusto propio. (Ministerio de Cultura Colombiano & Abadía Morales, 2005 & s.f.)

Tango

Termino debatido constantemente, hace referencia a un género de danza y canto de diversos ámbitos hispanoamericanos, hay puntos de vista que dicen que la palabra tiene procedencia africana, castellana y otras teorías dicen que era usada por los negros esclavos para referirse a tambores y otros instrumentos de percusión, al lugar donde se bailaba y al propio baile. Hoy en día es el género musical más representativo de Argentina, que se encuentra vinculado con la vida y las formas culturales propias de la región, gracias a la combinación de elementos aportados por inmigrantes europeos y músicas tradicionales gauchas, como la payada, la milonga y el candombe. Su origen se da en burdeles y barrios marginales, los cuales impiden al tango un acceso a lugares honorables. Las agrupaciones no eran conformadas por músicos profesionales y estaban formados por flauta, violín y guitarra, reemplazada por acordeón de vez

en cuando, que improvisaban a partir de melodías populares; poco a poco los grupos iban creciendo incluyendo piano, bandoneón, secciones de cuerdas y voces. Gracias a Carlos Gardel, el tango se popularizó en Argentina y Europa, con mensajes sociales en sus letras y con Astor Piazzolla, el tango se internacionalizó con agrupaciones orquestales y percusión. (Galindo, Villasante, Martínez, Osuna, 2001, p.1046-1053)

Milonga

Ritmo escrito en compases binarios de 2/4 y 4/4 pero con acompañamientos irregulares de 6/8 o 3+3+2. Se caracteriza por ser el género bailable de la época del tango 1940 y 50 en Buenos Aires, estaba asociada con los clubes sociales, salones o lugares privados, en los años 1960, pierde auge por difusión de géneros comerciales como el Pop y el Rock en el público joven, pero a comienzos del siglo XXI vuelve hasta la actualidad, donde existen diversos espacios milongueros de la ciudad como un foco de atracción para el público; los barrios de Palermo, Almagro y Villa Crespo se caracterizan por ser un circuito de milongas jóvenes y los barrios de Mataderos, Flores, Villa Urquiza, sectores de Palermo, San Telmo y Monserrat son el circuito de milongas tradicionales, en estos dos últimos se concentran un circuito de milongas Queer y Gay, donde se concentra gran cantidad de turistas. Se presentan dos tipos de milongas: la campera, pampeana o surera que es la forma original de esta y la ciudadana creada en 1931 como subgénero del tango. Está relacionada directamente con el tango, el candombe y la habanera. (Cecconi & Wikipedia, 2010 & 2018, p.1-2)

Candombe

Es un género percusivo musical y danzario de origen africano, en el país uruguayo que influyó y se desarrolló en Argentina. Era un ritmo que se realizaba constantemente en Buenos Aires en la época colonial hasta la primera mitad del siglo XIX, pero con muchas prohibiciones por parte de las autoridades, se concentraban en los barrios sureños, llamados barrios del tambor por la asociación del candombe de negros, especialmente en San Telmo, Monserrat y San Cristóbal. Actualmente, los artistas incorporan este ritmo a sus composiciones y han formado diversos grupos de candombe argentino, a pesar de ser más difundido y practicado en Uruguay, de donde es originario. (Parody & Wikipedia, 2014 & 2018, p.127.129)

Capítulo 3: Análisis

En este capítulo se encontrará el análisis musical de las obras escogidas para recital interpretativo: la sonata en si menor de Johann Sebastian Bach, la suite para flauta y piano de Charles Marie Widor, The Great Train Race de Ian Clarke, la suite Buenos Aires de Diego Máximo Pujol y el pasillo Valle del Cauca de Luis Enrique Nieto. El análisis musical de cada una de las siguientes piezas a trabajar está basado en bibliografía de los autores Joaquín Zamacois en su libro Curso de Formas Musicales, Dionisio de Pedro en su libro Manual de Formas Musicales y en la Retórica Musical del Barroco de Rubén López Cano.

Sonata para flauta y clavecín en Si menor, BWV.1030

Tiene forma sonata barroca, con un formato de “Sonata a trio” escrita para 3 partes instrumentales: flauta solista, clavecín solista y bajo continuo. Con dos intérpretes, uno que ejecuta la parte solista del clavecín con la mano derecha y el bajo continuo con la izquierda y el otro la flauta. La obra consta de tres movimientos:

Andante. El análisis para este movimiento se hará a partir de la Retórica Musical. En la fase de la *inventio*, existen aspectos del proceso creativo, donde el compositor debe responder antes de ocuparse de la composición musical, en este caso, fue escoger la forma musical como la sonata, representando el afecto de la complacencia, debido a que cada oyente escogerá el sentimiento que más se acerque o se ajuste a su temperamento innato. La tonalidad predominante durante la mayor parte del movimiento y de la obra es si menor, según varios autores, esta tonalidad es definida como solitaria y melancólica según Charpentier, y como triste, rara y con cambio de humor y temperamento constante según Mattheson. Según el lenguaje musical de

Bach para la flauta, podemos decir que a pesar de ser una tonalidad incomoda por el cambio de registros, es apta para el mecanismo del instrumento junto a su relativa mayor. Entre las obras para flauta que se relacionan, encontramos la Suite BWV.1067 y el Concierto Brandemburgo No.5, donde la flauta es protagonista y se utiliza la misma tonalidad y su relativo; entre obras vocales donde se destaca la flauta están el Oratorio de Pascua BWV.249, la cantata BWV.100 y la pasión de San Mateo BWV.244. Es una tonalidad muy usada por Bach en diferentes obras que no incluyen flauta, pero que parece representar al compositor con un afecto serio y majestuoso.

La indicación de andante indica esperanza según Mattheson, es un movimiento arioso y lirico, emplea la disonancia como forma de expresar la melancolía, se presentan 9 motivos melódicos distintos que surgen a partir del tema inicial y 2 motivos en dúo flauta y mano derecha (m.d.) del clavecín con conducciones independientes de las voces. Tiene un estilo contrapuntístico con semicorcheas por grado conjunto o saltos ligados. El andante es el movimiento más extenso de la sonata, por su articulación interna a modo de discurso. Con respecto a ¿Para quién fue escrito? Se desconoce si la pieza fue escrita para un flautista en particular, pero debido a su complejidad en el tercer movimiento y con sus conexiones en Dresde, Alemania, se dice que pudo ser para Buffardin, un flautista demasiado exigente y en cuanto al cambio de tonalidad de Gm a Bm, pudo ser compuesta con un fin pedagógico para el Collegium Musicum. En cualquier caso, se sabe que el intérprete debió tener un nivel flautístico elevado para satisfacer las necesidades de la obra. Se sugiere que la presentación de la obra debe ser en un lugar de dimensiones moderadas.

Basándose en la retórica de la dispositio, hemos dividido el discurso de la siguiente manera:

Tabla 2. Partes del discurso, dispositio, Andante, Sonata BWV.1030

	Exor.	Narr.	Trans.1	Prop.	Trans.2	Confut.	Confir.	Trans.3	Peror.
Comp.	1-6	7-22	23-32	33-58	59-68	69-79	80-101	102-108	109-119

Exordium. (cc.1-6) El tema principal de todo el movimiento es un motivo reduplicado (c.1-2), una vez presentado en una voz y que se repite en la otra intercambiando el material entre las voces, esto es el motivo a con melodía y contrapunto en semicorcheas. En el prólogo se da un tratamiento distinto al resto del discurso, donde la flauta hace la melodía principal dos veces y el bajo cambia a la octava inferior en la repetición, mientras que después se intercambian entre la flauta y la m.d. El motivo está construido por una sincopa y una doble apoyatura sobre una nota dominante, en este caso fa, la redundancia en los tiempos 3-4 del primer compás, es simplemente para hacer énfasis y captar la atención del oyente, conocido como *captatio benevolentiae*, ayudada por la repetición exacta del motivo en los compases 5-6 (Figura 18). El diseño de semicorcheas que acompaña en la m.d. al motivo a, está elaborado en contrapunto invertible y opone sus valores cortos e iguales a los largos y rítmicamente desiguales del motivo principal. El c.3 es un puente para la repetición del tema principal, pero se lo puede tomar como otro motivo melódico más (motivo b), ya que el material se repite en seguida, transportado una segunda.

Sonata
BWV 1030

Figura 18. Exordium, Sonata BWV.1030, mtv 1.

Interpretativamente, al tener el motivo principal del tema duplicado, se hará la diferencia a través de la dinámica, tocando el primero menos fuerte que el segundo y destacando la sincopa del segundo fa y con un trino en el penúltimo re; el tema será visto como una frase musical completa con tensión y distensión en sí misma. El bajo continuo se duplicará con el clave, haciendo que las notas no suenen completas, pero si sonoras, con una especie de decrescendo en cada una. Los grupos de dos notas ligadas se tocarán de la misma forma.

Narratio. (cc.7-22) En esta se expone el resto de motivos antes de la modulación hacia dominante presentada en la transición, que lleva hacia la presentación del motivo *a* en fa sostenido menor. La *Narratio* comienza mostrando el inicio del motivo *b* reduplicado (Figura 19), mientras que la flauta presenta un nuevo motivo (c.7) basado en el motivo *a* que rompe la primera sincopa con una sucesión de corcheas repetidas, introduciendo luego un salto de sexta, luego se amplifica con una repetición un tono inferior, sigue con un pasaje cromático disonante, antes de resolver en semicadencia a la dominante, la llamaremos idea *c* (cc.7-10).

The image shows a musical score for the first movement of Sonata BWV.1030. The top staff is labeled 'idea c' and contains a sequence of notes. Two specific notes are highlighted with red boxes and labeled 'exclamatio'. Below this staff, a blue bracket labeled 'gradatio' spans a section of the music. The bottom two staves show a counterpoint in semibreves, with a blue bracket labeled 'inicio motivo b' under the first staff. A trill 'tr' and a fermata 'V' are also present in the top staff.

Figura 19. Idea c, Sonata BWV.1030, mvt.1

En la idea *c*, las notas repetidas serán tocadas a modo de crescendo, conduciendo la nota hacia la nota cumbre (mi y re en cada motivo). Se resaltarán la primera nota (fa#) de las semicorcheas, que llevan al final de la idea *c*.

Seguidamente se inicia un pasaje de preguntas entre las voces superiores (cc.11-12), donde la flauta introduce un nuevo motivo a raíz del motivo *a*, llamado motivo *e* (Figura 20), sincopado y con floreo de fusas en parte débil, alrededor de la nota principal y ascendiendo una segunda por grado conjunto al final. Mientras tanto la m.d. hace un contrapunto en semicorcheas basado en el motivo *b*. El modelo se repite en un tono inferior.

The image shows a musical score for the first movement of Sonata BWV.1030. The top staff is labeled 'motivo e' and shows a melodic line with a syncopated rhythm and a trill. The bottom two staves show a counterpoint in semibreves, with a red label 'basado en motivo b' indicating its relationship to the first motif. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

Figura 20. Motivo e, Sonata BWV.1030, mvt.1

Los motivos *e*, se diferenciarán con contrastes de dinámica, uno fuerte y el otro piano y la cuarta nota del motivo, así como las notas largas en general o sincopas, se las tocará en decrescendo, simulando un sonido inflado, característico de la interpretación de la flauta barroca.

Del compás 13 a 16, tienen lugar subidas y bajadas expresivas mediante apoyaturas de segunda menor que originan fuertes disonancias entre las voces superiores. De los cc.17-20 se reutilizarán al final del movimiento como conclusión del discurso, lo llamaremos motivo *d*, porque parte de los motivos *a* y *e*, a partir del c.17 la m.d. imita la melodía a la quinta inferior en dos ocasiones el motivo *d* introducido por la flauta y en el c.19 vuelven a aparecer las disonancias de segundas y séptimas, entre voces y dentro de una misma voz, la séptima disminuida ascendente da un afecto de dolor que termina por la cadencia perfecta para cerrar el motivo en el c.20. El ultimo motivo (*f*) se presenta en seguida por parte de la flauta, amplificada por repetición e intensificada por la disminución del valor rítmico a fusas, mientras que el clave contrasta con acordes en la m.d. este motivo termina en si menor para terminar la *Narratio* sin presentar reposo (Figura 21).

The image shows a musical score for the first movement of Sonata BWV.1030. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 17 to 19, and the second system covers measures 20 to 22. The top staff is for the flute, and the bottom staff is for the keyboard. Measure 17 is labeled 'motivo d' in blue. Measure 19 is labeled 'disonancias' in blue. Measure 20 is labeled 'motivo f' in red. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 21. Motivos d-f, Sonata BWV.1030, mvt.1

Todas las figuraciones de dos fusas + una semicorchea se tocarán ligadas en toda la obra, en el motivo f, el primer grupo de seis fusas se tocará igual al último. Las apoyaturas que están presentes en este motivo, se mantendrán para todos los motivos siguientes así no estén escritas. En general, la finalización de las frases en dos notas a octavas diferentes, se tocarán en decrescendo también, como si estuvieran ligadas, para mantener la misma interpretación en todas las ideas.

Transitus 1. (cc.23-32) Entenderemos como digresión a un pasaje que carece de importancia estructural y tiene un motivo musical propio que no ha aparecido antes, por ejemplo, la frase modulatoria que enlaza la tesis fundamental (motivo *a*), otros materiales del prólogo y la *Narratio* con la *proposio*, con el motivo *a* en tonalidad de fa sostenido menor. Se destaca el uso de tresillos de semicorchea (cc.25-26) y los pasajes de figuración breve (tresillos, semicorcheas y fusas) en piezas de carácter lento y carácter melancólico simbolizan el fluir de las lágrimas, interpretaciones basadas en textos de piezas vocales. Desde el c.23 con anacrusa, se inicia el puente modulatoria con tresillos de semicorcheas acompañado de acordes en la m.d. (motivo *g*), formado por elementos de *a*, contrapunto y anacrusa de 5 semicorcheas (Figura 22).

Figura 22. Motivo g, Sonata BWV.1030, mvt.1

La articulación para las notas rápidas será corta y clara, haciendo énfasis en las notas graves para diferenciar las dos voces que tiene la melodía de la flauta, la respiración se deberá tomar antes de empezar el motivo *h* hasta el final de este.

Tras amplificar el c.24 empleando la anacrusa de este motivo, se establece en el c.25 el pasaje de tresillos que conducirá a re mayor (motivo *h*), como llegada a un tono importante, el relativo (Figura 23). Luego se recuerda el motivo *f* por la m.d. expuesto por la flauta anteriormente, en los cc.29-32, la flauta queda en silencio mientras que el clavecín, por medio de los motivos *g* y *h*, modula hacia la dominante.

Figura 23. Motivo h, Sonata BWV.1030, mvt.1

Propositio. (cc.33-58) Se trata de la re-exposición variada del prólogo, desde el punto de vista de la dominante, que según Mattheson, denota tristeza profunda, soledad y languidez. Aquí es donde se vuelven a presentar todos los motivos vistos en el *Exordium* y en la *Narratio*, pero más desarrollados porque se los presenta la respuesta en eco de cada uno: el motivo *b* pasa a ser modulado por las 3 voces como enlace para mostrar el motivo *a* en la m.d., el motivo *c* se varia tomando como cola el patrón rítmico de tresillos de semicorchea de *g* y *h* por movimiento

contrario (*c'*) y la m.d., diferenciándose de *c*, hace imitaciones a la melodía de la flauta, en forma de canon a la quinta inferior, con dos tiempos de desfase (Figura 24).

Figura 24. Motivo *c'*, Sonata BWV.1030, mvt.1

En todos los motivos de notas repetidas se hará una especie de crescendo que conduzca a la nota cumbre y relajando por medio de la bajada de tresillos, haciendo notar la imitación de la m.d.

En la disposición de los motivos, se hace un cambio, apareciendo primero *f* y luego *d* con un final más conclusivo que *f*, de modo de que el final de la *Proposito*, queda configurado para el final del movimiento. En relación a los motivos *a* y *b*, en esta ocasión la flauta toca una sola vez el motivo *a* y luego pasa a la m.d., el motivo *b*, pasa de la m.d. a la mano izquierda (m.i.) omitiendo el enlace al final de *b*. En los compases 44-52 empieza el desarrollo mostrando el motivo *e*, siendo el momento más lírico del movimiento, donde se deja de escuchar la pulsación de semicorchea y hay una sensación de detención momentánea del tiempo, denominado *suspensio*, se da una subida de registro, de intensidad y carga emocional por medio de las 4 repeticiones retóricas de la flauta hasta la tercera y una baja de intensidad en la cuarta que indica resignación, incluyendo también las pausas de una voz mientras la otra interroga (Figura 25).

imitación del motivo *e*

Figura 25. Desarrollo, Sonata BWV.1030, mvt.1

Las cuatro repeticiones del motivo en la flauta, se tocarán con un crescendo por cada motivo hasta llegar al cuarto, donde decrecemos, siempre manteniendo la dinámica interna de cada uno, de tensión y distensión (crescendo y decrescendo).

Al motivo *e*, le siguen subidas y bajadas con disonancias de segunda menor y aumentada con respecto al bajo y pasajes cromáticos que frenan el curso de la música, en el c.53 la m.d. introduce *f*, la flauta responde al tercer tiempo la misma melodía, por primera vez sin acompañamiento de acordes y el bajo se destaca con la exageración notas do graves. Se muestra el motivo *d* por la m.d. y contesta la flauta una cuarta arriba, más con un bajo melódico.

Transitus 2. (cc.59-68) Esta digresión se relaciona con la primera porque usa el mismo motivo *h* y lo alterna entre la flauta y el clavecín, el motivo *g*, ya no aparece porque la digresión se desarrolla únicamente con el motivo *h*, el primer puente modulante (cc.59-62) lo hace la flauta pasando a sol mayor por medio de una secuencia de tresillos de semicorcheas. Es una sección

muy difícil para el flautista ya que requiere que no se corte la idea que viene desarrollando durante la digresión con una respiración en medio, esto conlleva indirectamente a una situación de angustia para el flautista y el clave se solidariza con el sufrimiento, pareciendo lamentarse con repetidas suspiraciones, siendo lo que se busca en esta sección, con un silencio de corchea y tres corcheas seguidas. Luego se expone el motivo *a* por la m.d. en sol mayor (c.63-64), sin repetición de la flauta, dando una nueva visión más brillante del tema, con un efecto contrastante al del inicio. Pasan a intercambiar los motivos entre la flauta y la m.d. sirviendo de puente modulante hacia mi menor, relativo de sol mayor y subdominante de si menor, donde el clave hace el motivo *h*, y la flauta los suspiros; se recomienda respirar en cada silencio de corchea o hacer el gesto, para mostrar la expresión necesaria que pide la sección (Figura 26).

Secuencia de tresillos, puente hacia G

59 *suspiros*

63 *motivo a en G*

65 *suspiros*
secuencia de tresillos, puente hacia Em

Figura 26. Transitus 2, Sonata BWV.1030, mvt.1

Este puente se caracteriza por su angustia, que se verá afectado en la gran respiración que el flautista necesita para realizar antes de los 4 grupos de tresillos y el regreso al tema principal, si por algún motivo, el aire no es suficiente, es posible respirar después de la primera semicorchea de cada compás.

Confutatio. (cc.69-79) Es la parte del discurso donde se argumenta y se defiende la tesis, mostrando brevemente temas anteriores pero esta vez en la subdominante de si menor, ultimo grado importante antes de volver a la tónica. La flauta muestra el motivo *a*, pareciendo incompleto ya que no lo retoma la m.d., sin embargo, guarda la misma simetría del *Transitus 2*, ya que lo había mostrado en sol mayor, el cual había quedado incompleto. De aquí hasta antes de la aparición del motivo *f*, se produce una serie no modulante entre las voces principales con respuestas alternadas e imitatorias, por sextas, tomando como motivo la cabeza de *g*, lo llamaremos *g'*, caracterizado por saltos recurrentes entre los tresillos de semicorcheas y la corchea, cortando la línea melódica ascendente y pasando la nota a la octava inferior por medio de una séptima descendente (Figura 27).

Figura 27. Motivo *g'*, Sonata BWV.1030, nvt.1

El motivo *g'*, se tocará con una articulación clara en las semicorcheas y destacando la nota grave y relajando la nota cumbre, para luego poder oír la imitación por parte del clave.

Luego aparece el motivo *f*, esta vez presentándolo la flauta, lo responde la m.d. y con la exageración en el bajo, esta vez con la nota sí. La sección finaliza con las disonancias entre las tres voces: de séptima disminuida entre la m.d. y la m.i., y de quinta disminuida entre la flauta y el bajo en figuras de blanca más un trino a la vez, que alerta al oyente de que se re-expondrá el tema principal en la tonalidad original (Figura 28).

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for the Flute, the middle for the Middle Clef (m.d.), and the bottom for the Bass. A blue box highlights a trill (tr) in the middle and bass staves. A red box highlights a note in the middle staff labeled 'motivo a'.

Figura 28. Finalización Confutatio, Sonata BWV.1030, mvt.1

El trino será tocado desde la nota superior (do#) más una resolución de las notas la# y si, de dan paso a la bajada de tresillos y retomar nuevamente el tema principal por el clave. El contrapunto durante la re-exposición del tema principal, será tocado más piano ya que el tema está tocado por la m.d.

Confirmatio. (cc.80-101) Aquí se confirma el tema principal y se reconstruye la *Propositio* mediante simetría y variación, ya que el motivo *a*, esta vez está en la m.d en la tonalidad original, pero en la octava inferior, con pocas variaciones respecto a la *Propositio*, luego sigue un enlace con el motivo *b*, repitiéndolo en los siguientes tres compases pasando por las 3 voces y de nuevo el tema *a* en la voz de la flauta. La variación presentada en este caso es la inversión en que se presenta el motivo *b*, empezando la m.d., la flauta y por último la m.i. pero la disposición de los temas es la misma: motivo *a*, *b*, *c'*, *e*, sección de subidas y bajadas, y *f*,

exceptuando la aparición de *d*. La variación aparece también en el motivo *e*, donde se alarga la anacrusa en forma de sincopa haciendo que las notas siguientes se compriman en un tresillo.

El tema principal que vuelve con la flauta será destacado en general ya que está tocado en la tonalidad axial, respetando las mismas consideraciones del inicio, en el tema *e*, se resaltarán las sincopas.

Transitus 3. (cc.102-108) La última digresión antes del epílogo del discurso se plantea con los motivos *h* y *g'*, se trata de un puente no modulante que hace la flauta en tresillos de semicorchea en el c.102, se reduplica por la m.d. en los dos siguientes compases con la flauta recordando los suspiros y vuelve el motivo *h* a la flauta en el c.105, mientras tanto el bajo hace una línea de corcheas interrumpida por un silencio de esta misma; se destaca la exageración en el registro de flauta con las notas sobreagudas sol y fa. Lo sigue el motivo *g'* empezando con una fuerte disonancia de mi, fa# y sol en el mismo registro, seguido de respuestas alternadas en las partes principales (Figura 29).

Figura 29. Transitus 3, Sonata BWV.1030, mvt.1

Las suspiraciones de la flauta se tocarán en decrescendo por cada grupo de tres corcheas y cada una separada, al ser un registro agudo, no deberán ser muy sonoras. En los dos compases

anteriores al motivo *d'*, se destacará la nota sol del tercer tiempo, por estar duplicada. El motivo *d'* se lo tocará fuerte y la repetición de este, piano.

Peroratio. (cc.109-119) A pesar de que el tema central del movimiento es *a*, para el final, el motivo principal es *d*, consta de tres partes: *d'* motivo original ligeramente modificado por los tresillos de semicorchea, alternado entre las voces superiores. Un efecto retórico importante está en el c.112 donde el cambio de ritmo al final de la frase es acompañado con un cambio de modulación con cadencia rota (V-VI), alargando las líneas melódicas y produciendo apoyaturas disonantes con el bajo en los cc.113-115 (Figura 30). Para concluir, al igual que en el inicio se enfatiza el motivo *a*, aquí se hará con el motivo *d*, cerrando el movimiento con material de las voces superiores de los cc.17-20 y con la supresión de tercera y la quinta en el último acorde, con resolución de las tres voces en tónica. (Páez, 2016, 87-104)

The image displays a musical score for the Peroratio section of Sonata BWV.1030, movement 1. The score is in G major and 3/4 time. It shows measures 112 to 115. Measure 112 is marked 'cadencia rota'. Measures 113-115 show a modulation from G major to G minor (V-VI). The score is annotated with several features: 'alargamiento líneas melódicas' (prolongation of melodic lines) in blue, 'apoyaturas disonantes' (dissonant accompaniment) in red, and 'motivo d' (motif d) in blue. The bottom staff shows a complex bass line with triplets and sixteenth notes.

Figura 30. Peroratio, Sonata BWV.1030, mvt.1

El cambio de figuración en la cadencia rota será interpretada más fuerte, viniendo de un crescendo desde las apoyaturas disonantes de la flauta y destacando la dominante con un trino en la nota la#, desde la nota superior, que desemboca en la nota larga de si con un crescendo para llegar a los tresillos que dan la entrada a las apoyaturas disonantes del bajo, que darán la entrada al motivo *d'*, como finalización del movimiento, haciendo el tempo más pesado en el último compas, con un trino en el último la# para terminar en las notas 'si' a octavas diferentes por las tres voces.

Largo e dolce. Tiene un estilo de danza italiana: siciliana, basada en la suite barroca, con forma binaria conformada por dos partes repetidas (a-b), cada una con 8 compases. La primera parte a, está en tonalidad de re mayor (el relativo del primer movimiento), con un periodo de 2 frases, a su vez con dos semifrases cada una. La primera frase empieza en tonalidad de re mayor (Figura 31), la segunda en su dominante, la mayor (Figura 32), estando los motivos más importantes de la obra.

Figura 31. Motivo 1, frase 1, Sonata BWV.1030, mtv 2.

Figura 32. Motivo 2, frase 2, Sonata BWV.1030, mtv 2.

La parte a, termina con una semicadencia autentica en la segunda casilla, con el dominante de re mayor: la mayor, que da paso a la segunda sección del movimiento.

La segunda parte b, compuesta por un periodo de 8 compases, contiene los dos motivos principales del movimiento en tonalidad de la mayor (dominante tonalidad axial) y mi mayor (dominante de la dominante) respectivamente. El movimiento termina con una cadencia compuesta de primer aspecto imperfecta: D/F#-G-A7-D. (Figura 33).

Cad. 1er aspecto

I⁶ IV V⁷ I

Figura 33. Cadencia final, Sonata BWV.1030, mtv 2.

La flauta hace toda la melodía principal y el clave cumple la función de acompañamiento con acordes para reforzar la armonía y pequeñas contra melodías que ayudan a conectar las frases y las dos secciones. Las apoyaturas deben ser más largas y más notorias dentro de la melodía con un sonido dulce y pastoso para la flauta, los trinos se tocarán más lentos de lo habitual, el clavecín y la flauta harán ornamentos en la repetición de cada parte, a pesar de que el registro de la flauta sube hasta un sol, el sonido debe mantener la característica de “dulce” y sin ser estridente, imitando el sonido de una flauta barroca.

Presto, Fuga. Está escrito en dos partes: fuga y giga. El movimiento empieza con una fuga a compas partido, escrita en si menor con la indicación de “presto”.

Tabla 3. Estructura de la fuga, Presto, Sonata BWV.1030

		Exposición			Desarrollo				Re-exp		Coda
Fl.	S	CS1	Co	P.L.	Epi	R-5 ^a	Epi	CS1	Epi	CS1	P. L
m.d.		R-5 ^a	de	CS1	so	CS1	so	P.L.	so	S	P. L
m.i.	P.L.	CS2	tta	S	dio 1	CS2	dio 2	R-4 ^a	dio 1'	CS2	P. L

Leyenda: S: sujeto, R: Respuesta (a la 5ta o a la 4ta), CS: Contrasujeto, P.L.: Parte libre.

Exposición. La primera entrada se da con el sujeto en la voz de la flauta y una parte libre con el bajo continuo en contrapunto (Figura 34), durante los siete primeros compases y parte del 8, donde inmediatamente empieza la entrada de la respuesta a la quinta en la m.d. y la flauta empieza el contrasujeto 1 y la m.i. el contrasujeto 2, basado en la parte libre del inicio.

Figura 34. Sujeto, Sonata BWV.1030, mtv 3

La articulación usada para este movimiento debe ser corta y las notas largas serán tocadas como inflando el sonido, con un pequeño crescendo y decrescendo rápido en cada una de ellas, esto hará que el sonido no suene cortado y comunique una idea general en cada sujeto y respuesta. Se hará un énfasis especial en la primera corchea de cada compa del contrasujeto, haciendo que el segundo pulso del compás suene más menos destacado. En las bajadas de los

cc.13 y 69, se llevará la frase hacia la primera nota del compás siguiente en cada repetición a través de un crescendo.

Desde el c.16 empieza una codetta con una parte libre de la flauta, basada en la parte libre inicial, la m.i. toma células del sujeto con 4 negras y 2 blancas y la m.d. secuencias de corcheas tomadas del c.8, utilizadas por movimiento contrario, retrogresión y disminución. En el c.20 empieza el sujeto nuevamente por parte de la m.i., que, al no completarse, lo resuelve la flauta en el c.27, mientras tanto la m.d. empieza el contrasujeto 1 corrido un tiempo y la flauta continua su parte libre hasta el c.26, donde empieza el episodio (Figura 35).

Figura 35. Segunda entrada sujeto, Sonata BWV.1030, mvt.3

En el final de la parte libre de la flauta, se destacará el la# antes de las dos redondas, por medio de un trino veloz, que ayudará a conducir la bajada de la m.d y por tanto al desarrollo del episodio 1.

El episodio 1, consta de un divertimiento compuesto por células melódicas del c.8, y que pasa por las tres voces, la flauta desde el c.26, la m.d. desde y c.29 y la m.i. desde el c.31. Este episodio es un puente modulante que se dirige a la dominante (Figura 36).

Figura 36. Episodio 1, Sonata BWV.1030, mvt.3

Desarrollo. (cc.34-65) La respuesta en dominante en los cc.34-41, empezando en la flauta, introduciendo la respuesta en tonalidad de fa sostenido menor, mientras que la m.d. hace el contrasujeto 1 y la m.i. el contrasujeto 2 (Figura 37).

Figura 37. Desarrollo, Sonata BWV.1030, mvt.3

El episodio 2 (cc.41-52), es un puente que modula de fa sostenido menor a mi menor, (subdominante de si menor). Es una parte libre para las tres voces, basada en material de la codetta intercambiada en las voces principales, la parte de la flauta repetirá este motivo de dos

compases dos veces más, transportado (Figura 38). En los cc.47-50, hay una progresión ascendente por tonos por parte de la m.d., extraída de la flauta de los cc.26-28.

The image shows a musical score for Episode 2, Fuga, Sonata BWV.1030, mvt.3. It consists of three staves. The top staff is labeled "Episodio 2, partes libres". A red box highlights a section of the top staff with the text "material de codetta, intercambiada". The score shows a progression of notes across the staves, with a red box highlighting a specific section of the top staff.

Figura 38. Episodio 2, Fuga, Sonata BWV.1030, mvt.3

La respuesta se tocará fuerte ya que es la entrada del desarrollo y a pesar de estar una 5ta más arriba, mantiene la intención del sujeto, hasta entrar al episodio 2 con la voz principal en la flauta empezando fuerte y bajando la dinámica a piano hasta llegar a las progresiones, tocándolas poco a poco más fuertes hasta la nota cumbre (si) y relajar hasta la siguiente entrada de la respuesta.

La respuesta en subdominante (cc.52-59), introducida por la línea del bajo y completada por la m.d. en la parte final, mientras tanto, la flauta termina su parte libre en el c.52, haciendo que el contrasujeto 1, empiece un compás más tarde por la misma voz y de manera incompleta, la m.d. hace parte libre. La particularidad de esta sección es que en el c.56 hay un intercambio entre las voces superiores de C.S 1 y P.L. que se reestablecen en el siguiente compás (Figura 39).

Figura 39. Respuesta en subdominante, fuga, BWV.1030, mtv 3

La entrada de la respuesta deberá hacerse notar con el bajo continuo, el contrasujeto se tocará como ya se ha dicho antes y en el intercambio de voces se resaltarán las melodías descendentes haciendo un decrescendo en la flauta en la redonda, para luego dar paso otra vez a la m.d con las progresiones que se irán pasando de voz en voz, con una dinámica de piano en la flauta mientras suena la progresión en las otras dos voces.

Una vez acabada la respuesta, pasa a la m.d. un tercer episodio con material del episodio 1 pero con las voces superiores intercambiadas, se lo llamará Episodio 1'. Se desarrolla una serie modulante que pasa de la m.d. a la flauta y luego a la m.i. volviendo a la tonalidad original, si menor, conduciendo a la re-exposición.

Re-exposición. (cc.66-73), apareciendo todas las voces importantes en cada voz, con el sujeto en la m.d, el contrasujeto 1 un tiempo corrido en la flauta y el contrasujeto 2 en la m.i (Figura 40).

Figura 40. Re-exposición, fuga, Sonata BWV.1030, mvt.3

La re-exposición se deberá notar destacando a la m.d, la flauta deberá sobresalir un poco menos de lo habitual hasta llegar a las bajadas con los crescendos que habíamos mencionado anteriormente.

Coda. (cc.73-83) está relacionada directamente con el material de la codetta expuesto en las mismas voces, flauta y m.d. hasta el c.78, la m.d. donde repite el motivo dos veces transportado y con una variación al final en la flauta (Figura 41), el cual, después cede su motivo a la flauta en el c.79 tomando como base los motivos del episodio 1, que se originan de la m.d. de la misma codetta. A través de estas progresiones en dos repeticiones se llega a la semicadencia de IV-V, quedando suspendida la fuga para dar la entrada a la giga (Figura 42), esta suspensión es avisada por el trino en el bajo, una alerta parecida al cambio de textura en el primer movimiento para dar la entrada a la re-exposición del tema principal en si menor.

Figura 41. Coda, fuga, Sonata BWV.1030, mvt.3

Figura 42. Suspensión, fuga, Sonata BWV.1030, mvt.3

Los tres motivos de la coda, se distinguirán tocándolos en diferentes dinámicas, fuerte, piano y forte respectivamente, haciendo que la última variación del motivo conduzca a las progresiones de la flauta para llegar con fuerza a la suspensión, con la ayuda de un trino desde su nota superior.

Giga. está escrita a un compás de 12/16 con una forma binaria compuesta (a-b), la parte a, tiene una textura de melodía acompañada que está formada por un tema 1, con dos frases (Figura 43), en tonalidad de si menor, que lo expone la flauta y el clave hace un acompañamiento con acordes (c.84-87).

Figura 43. Tema 1, parte a, giga, Sonata BWV.1030 mtv 3.

El inicio de la giga es el más importante ya que establece un tempo seguro, las sincopas harán sentir una inestabilidad en este, pero las llegadas a las sincopas graves, serán la clave para escuchar el juego de voces en este tema, destacándolas más que las superiores. En la frase consecuente pasa lo mismo con la diferencia de que las notas la# y si, serán ligadas.

Justamente en el final del tema 1, el clave hace la imitación del tema en la misma tonalidad (c.88-91), mientras tanto la flauta lo desarrolla. Desde el compás 91 hay una imitación motívica (Figura 44) entre el clave y la flauta, que sirven de transición para exponer el tema 2 de la parte a, de la giga.



Figura 44. Imitaciones motívicas, giga, Sonata BWV.1030 mtv 3.

El tema 2 empieza desde el compás 94 (Figura 45), con la característica de tener puntos de apoyo melódicos durante los 4 compases, la m.d. presenta una nueva figuración y el clave hace una contra melodía.



Figura 45. Tema 2, parte a, giga, Sonata BWV.1030 mtv 3.

En el compás 102, el clave retoma el tema 1 en tonalidad de fa sostenido menor, con la frase antecedente y consecuente, luego la flauta hace la imitación de este en la misma tonalidad desde el compás 106 pero cambiando la primera nota, de un si por un do sostenido. Luego de esto, vuelven a aparecer las imitaciones motívicas para la entrada del tema 2 en el compás 111, esta vez, intercambiando las voces entre la flauta y el clave, y dar paso a una semicadencia auténtica (Figura 46) que finaliza la parte a.



Figura 46. Semicadencia, parte a, giga, Sonata BWV.1030 mtv 3.

Lo importante en general en esta primera parte, es siempre destacar las dos voces de las melodías, apoyándose en la primera nota de la voz inferior (apoyos melódicos), excepto en el tema principal.

La parte b, empieza con un primer tema con textura polifónica, con dos frases que se intercambian entre la flauta y el clave de manera imitativa (Figura 47), en tonalidad de fa sostenido mayor.

Figura 47. Tema 1, parte b, giga, Sonata BWV.1030, mtv 3.

La segunda parte empezará en forte en su primera frase, con un contraste de piano para la segunda, empezando un crescendo desde el c.120 y volviendo a bajar la dinámica, pero haciendo un crescendo en la nota larga y acompañada de un trino sobre el segundo compas de esta, como ornamentación extra e imitando el trino que tiene el clave más adelante, en el intercambio de

voces. En la figuración inicial, se destacarán las dos semicorcheas siguientes a la negra con puntillo, como bordadura inferior.

En el compás 122 el clave prepara el tema 2, pero es la flauta quien lo expone (Figura 48), consta de dos frases, el cual, equivale al primer tema de la parte a, esta vez en tonalidad de mi menor, en la segunda frase la m.d. hace la figuración del tema 2, de la parte a.

The image shows a musical score for 'Tema 2'. The upper staff contains two phrases: 'Frase 1' and 'Frase 2'. The lower staff features a series of trills, each marked with 'tr' above the notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8.

Figura 48. Tema 2, parte b, giga, Sonata BWV.1030 mtv 3.

Una vez acabado el tema 2, retoma nuevamente el tema 1 de la parte b (Figura 49), esta vez intercambiando las voces de la flauta y el clave, tratando cada frase de este, de la misma manera que al inicio.

The image shows a musical score for 'Re-exposición Tema 1, invertido'. The upper staff contains two phrases: 'Frase 1' and 'Frase 2'. The lower staff features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8.

Figura 49. Tema 1 invertido, parte 'b', giga, Sonata BWV.1030 mtv 3.

La parte b, se desarrolla hasta el compás 140, luego el clave junto al bajo continuo re-exponen una frase del tema 2 de la parte a, y la flauta una frase del tema 1, imitándolo el clave en

seguida hasta exponer el tema 2 de la parte a, completamente en mi menor y finalizar la obra con una cadencia auténtica (Figura 50). Se retoman los puntos de apoyo melódicos.

The image displays a musical score for the re-exposition of the first movement of the Giga in D major, BWV 1030, measures 142-145. The score is written for piano and features several key elements:

- Sección A:** A bracket above the score indicates the section starting at measure 142.
- Tema 1:** The first theme is shown in the upper staff, starting at measure 142.
- Tema 2:** The second theme is shown in the lower staff, starting at measure 142.
- P. apoyo melódico:** A bracket below the lower staff highlights the melodic support points, which are marked with blue boxes.
- Cadencia auténtica:** A bracket below the lower staff highlights the authentic cadence, which is marked with blue boxes and includes the Roman numerals I, V, and I.
- Measure Numbers:** The numbers 142 and 145 are clearly marked at the beginning of their respective measures.
- Trills:** A trill (tr) is indicated above a note in the upper staff.

Figura 50. Re-exposición, giga, Sonata BWV.1030 mtv 3.

Al final de la obra, el tiempo volverá a ser más pesado sobre el último compás, pero llevando hacia el final, el arpeggio descendente del bajo y cerrar la nota juntos. Para conservar el estilo de la obra, será necesario mantener un sonido plano sin vibrato, una articulación corta y regular en movimientos ágiles, exagerando las dinámicas y resaltar los diálogos entre la flauta y el clavecín, el registro grave en la flauta tendrá más intensidad que el registro agudo, imitando el sonido de la flauta de la época, el tempo no varía a lo largo de la obra, exceptuando las frases de final de movimiento.

Suite para flauta y piano de Charles-Marie Widor

Es un compendio de cuatro movimientos contrastantes entre sí, donde la flauta y el piano tiene protagonismo, siendo la flauta el instrumento solista principal. Para la interpretación de esta obra, es necesario respetar todas las dinámicas y articulaciones que el compositor escribió, tanto para la flauta como para el piano, en esta época, los compositores trataban de escribir todos los aspectos para la interpretación correcta, además de que al ser una obra dedicada al flautista Paul Taffanel, él aportó significativamente en la escritura de la obra, como instrumentista y también como compositor. El sonido debe ser enfocado en toda la obra, variando su color dependiendo del movimiento o sección de este a través del vibrato. Los pequeños silencios serán pertinentes para respirar, aparte de las respiraciones escritas por el autor. Las cadencias son casi libres, ya que el compositor pide ciertas indicaciones. Se debe tener en cuenta las secciones donde la flauta pasa de ser solista a ser acompañante. La obra pide una comunicación constante entre flautista y pianista debido a las entradas o melodías que tienen juntos.

Moderato. Está basado en la forma sonata clásica, pero no cumple exactamente todas sus reglas ya que el tema B está en subdominante y no en dominante como la forma sonata lo pide. Empieza por una pequeña introducción de dos compases por parte del piano y la flauta de manera imitativa (Figura 51).



Figura 51. Introducción, Suite Widor, mvt 1.

Exposición. Tema A (Figura 52), es una frase periodo de seis compases con inicio acéfalo y con final en forma de eco, el cual presenta una variación melódica del segundo pulso. Su tonalidad principal es la bemol mayor. La frase antecedente se caracteriza por tener elasticidad melódica en la que los saltos se ven contrarrestados por movimiento contrario y la frase consecuente está constituida por una línea melódica recta descendente. La estructura rítmica del tema obedece a la formula “a-b-b”.

Figura 52. Tema A, Suite Widor, mvt 1.

La interpretación de este movimiento puede ser un poco elástica en cuanto a tempo, especialmente al final de cada frase o periodo, pero sin llegar a ser rubato a lo largo de todo el movimiento. Se apoyarán las notas cumbres de cada semifrase (ejemplo compases 5, 7, 17, etc.) para resaltar la melodía tanto en la flauta como en el piano, por ser imitatorias. Las frases deberán ser estrictamente ligadas y con pequeños decrescendos al final como la partitura lo pide, con un sonido enfocado por parte de la flauta.

El tema B empieza en el c.30 en tonalidad de re bemol mayor (Figura 53), inicio anacrúsico, la frase antecedente presenta línea melódica ondulada y la consecuente, línea ondulada con elasticidad, la estructura rítmica obedece el patrón “a-b”; con ritmo paralelo en la repetición de la frase, que hará luego en tonalidad de sol bemol mayor.

Figura 53. Tema B, Suite Widor, mvt 1.

En esta sección se mantiene un ritmo un poco más firme debido al acompañamiento del piano. Es seguida de una transición con material del tema A y parte del tema B, que conducen al desarrollo del movimiento.

Desarrollo. Éste se da con un cambio de tonalidad desde el compás 51, empezando el desarrollo del tema B en re mayor, la flauta es acompañada por el piano a través de arpeggios por compás. Presenta crecimiento hacia la nota cumbre, la bemol, haciendo uso de una melodía por terrazas por medio de trinos y sus terminaciones ascendentes que van pasando por las notas del acorde de sol mayor con séptima, acompañadas de un acelerando que conducen a una pequeña cadenza hecha por la flauta, estructurada desde si disminuido para conducir a do menor, tonalidad de inicio de la re-exposición del movimiento (Figura 54).

Melodía por terrazas.....

The image shows a musical score for Suite Widor, mvt 1. It consists of four systems of staves. The first system shows piano accompaniment with arpeggios, marked 'accelerando' and 'poco a poco'. The second system shows the flute melody, marked 'nota cumbre' and 'Cadenza'. The third system shows piano accompaniment with arpeggios, marked 'Vivo.' and 'm.g.'. The fourth system shows piano accompaniment with arpeggios, marked 'rit.' and 'Tempo I.'. The re-exposition section is marked 'pp' and 'Tempo I.'.

Figura 54. Melodía por terrazas y cadenza, Suite Widor, mvt 1.

La flauta será la encargada de conducir el acelerando por medio de los acentos en cada trino y los dos instrumentos deberán cortar juntos el sonido cuando el piano llegue a la bemol. La cadenza se empezará a tempo con el que se llegó, acelerándose y finalizando con un ritardando que da la entrada a tempo de la re-exposición.

Re-exposición. Se expone el tema A con la primera parte de la sección completa, y una variación al final de la segunda parte, reservándose la re-exposición del tema B (Figura 55); conduce a una codetta, seguida de una cadenza.

Variación parte dos Tema A

Figura 55. Variación Tema A, Suite Widor, mvt 1.

En esta sección la flauta vuelve a conducir un animato, acelerando el tempo para llegar a un calderón que establece un tempo primo que se dirige a la codetta final. Se hará uso de un vibrato marcado y rápido con forme la melodía musical asciende y su dinámica incrementa.

Codetta. Empieza con una melodía de la flauta compuesta por puntos de apoyo melódicos sobre la nota sol, con acompañamiento de arpeggios rotos por compas, por el piano y que conducen nuevamente a una nueva y pequeña cadenza que finaliza el movimiento con notas dos largas de la flauta y refuerzo de la armonía por parte del piano para llegar a una cadencia autentica (Figura 56).

The image displays a musical score for Suite Widor, movement 1, divided into two main sections: a Codetta and a Cadenza. The top section, labeled 'Puntos de apoyo melódico', features a flute part with dynamics like *pp* and *a tempo*, and a piano accompaniment with *pp* and *a tempo*. The middle section, labeled 'Cadenza', includes a flute part with *Vivo* and *rubato* markings, and a piano part with *m.g.* and *Vivo*. The bottom section, labeled 'Cadencia autentica', shows a flute part with *dim.* and a piano part with *pp* and a V7 chord. The score is annotated with various performance instructions such as *aceler.*, *cresc.*, and *rubato*.

Figura 56. Codetta & Cadenza, Suite Widor mtv 1.

La cadenza se hará de la misma forma a la anterior, donde la parte del rubato, será libre y marcada según los acentos escritos, con un diminuendo que darán la entrada a los últimos acordes del piano, manteniendo las notas largas por parte de la flauta con un vibrato lento hasta perderse.

Scherzo. Haciendo atribución de que el scherzo está escrito a un tiempo rápido y ligero, se analizará este movimiento con lo que en musicología teórica se denomina como periodo cuadrado según el teórico Dionicio de Pedro. Con forma ternaria (A-B-A)

Empieza con una introducción corta de dos compases cuadrados con anacrusa, unísono y a octavas con el piano (Figura 57).



Figura 57. Introducción, Suite Widor mtv 2.

Se compone de dos secciones, la sección A, se caracteriza por tener un inicio anacrúsico, en el primer periodo cuadrado de 16 compases, se encuentra el tema 1 en tonalidad de mi menor (Figura 58), con dos frases simétricas, la primera con ritmo variado y la segunda con ritmo igual.

Figura 58. Tema 1, Sección A, Suite Widor mtv 2.

El carácter de este movimiento, exceptuando la sección B, deberá ser ligero para los dos instrumentos, los staccatos al final de los ligados, los acentos y los sforzandos serán importantes

para dar contraste a la melodía. El sonido deberá ser enfocado y manteniendo la dinámica escrita de piano.

En el segundo periodo de tres frases, está el tema 2 (Figura 59), escrito en secuencias con ritmo igual en la primera y segunda frase separadas por una interrupción melódica de silencio de semicorchea en cuatro compases, la segunda frase, como variación de la primera, con las mismas características y en tonalidad de mi menor. Inmediatamente finaliza la tercera frase, cita la introducción nuevamente para repetir la sección.

Figura 59. Tema 2, Sección A, Suite Widor mtv 2.

Se aprovecharán los silencios de semicorchea para hacer respiraciones cortas y rápidas para poder llegar al final de la sección sin respiraciones extra, la dinámica de piano escrita en la partitura se deberá respetar además de que ayudará a repartir correctamente el aire en toda esta sección. El calderón del regreso de la introducción será más largo para dar una pequeña diferencia con la primera.

La sección B consta de 3 periodos cuadrados, el primero en tonalidad de mi menor (Figura 60) donde el piano lleva la melodía con apoyos melódicos en la nota mi, para luego pasar

a hacer diseños melódicos con transposición melódica cada dos compases y terminar con una variación rítmica al final, mientras que la flauta acompaña con una melodía ondulada de notas largas. El segundo periodo, en tonalidad de si menor, hace lo mismo que el anterior pero los diseños melódicos conducen al tercer periodo, en tonalidad de fa sostenido menor, para unirse con la melodía de la flauta, haciendo variaciones de los diseños con apoyos de final melódicos en la nota de do sostenido, hasta el final del periodo, donde se unen las dos voces. Esta sección se caracteriza por tener inicios anacrúsicos y elasticidad melódica.

The image shows a musical score for Section B of Suite Widor, Op. 2, No. 2. It consists of three staves: a flute staff at the top, a piano staff in the middle, and a piano staff at the bottom. The flute staff is labeled 'accompaniamento flauta' and 'puntos de apoyo melódicos'. The piano staff is labeled 'pp' and 'rit.'. The score is annotated with blue boxes for 'puntos de apoyo melódicos' and 'transposición melódica', and red boxes for 'diseño melódico' and 'variación rítmica'.

Figura 60. Sección B, Suite Widor mtv 2.

En esta sección el piano tiene el protagonismo en los dos primeros periodos mientras que la flauta hace las notas largas ligadas con vibrato y flexibilidad entre ellas como acompañamiento, hasta el último periodo donde se une la melodía con el piano destacando las notas llegada de do sostenido, que se repiten hasta conducir a la transición.

La re-exposición del movimiento, sección A, se conecta con una ampliación de la introducción en tonalidad de la menor (Figura 61) con imitaciones del piano completando la armonía, a manera de transición. Se re-expone el tema 1 y el tema 2 completamente.

The image shows a musical score for Suite Widor, mtv 2. It consists of two staves: a piano part (bottom) and a flute part (top). Both are marked 'a tempo'. The piano part has three blue boxes highlighting specific chords. The flute part has a blue box highlighting a specific note. The word 'Imitaciones' is written above the piano part, and 'Re-exp.' is written above the flute part.

Figura 61. Ampliación de introducción, Suite Widor mtv 2.

Los acordes de respuesta a la transición por parte del piano, serán cortos excepto la última que se las destacará con acentos en staccato y la flauta hará las octavas con bastante vibrato y un disminuyendo al final desapareciendo la nota.

Empieza una coda después de la re-exposición del tema 2 (Figura 62), con material de la sección B, donde la flauta también acompaña al piano, pero con arpeggios de semicorcheas, para pasar a una reiteración tonal por parte del piano y flauta en tonalidad de mi menor, con apoyaturas melódicas y bordaduras superior e inferior en la voz de la flauta. Termina con una cadencia autentica. (B7-Em)

acompañamiento flauta.....

Reiteración tonal...

Apoiatura melódica

senza Ped.

Cadencia auténtica

V7 I

Figura 62. Coda, Suite Widor mvt 2.

La flauta deberá seguir la melodía del piano ágilmente, destacando las notas repetidas de sol en cada compás cuadrado y la primera nota en los últimos 5 compases cuadrados (apoyatura melódica) junto al piano y terminando en dinámica de piano con dos acordes cortos.

Romanza. Tiene una forma libre por secciones re-expositiva (A-B-C-A-Coda).

Sección A. Compuesta por tres frases, la primera (Figura 63) con semifrases antecedente y consecuente, formada por secuencias motívicas de forma ondulada, inicio anacrúsico y con un final femenino que termina en una semicadencia del quinto grado de si bemol menor (fa mayor).

Figura 63. Frase 1, sección A, Suite Widor mtv 3.

La segunda frase (Figura 64) también compuesta por dos semifrases, la semifrase antecedente con flexibilidad melódica de salto y movimiento contrario y la consecuente con melodía lineal descendente, con un final femenino que termina en una semicadencia plagal con sustitución, de la tonalidad de do menor, haciendo uso de armonía errada, ya que la nota propia del acorde es re bemol y no do sostenido, lo que conforma el segundo grado de do menor.

Semifrase antecedente.....

Semifrase consecuente.....

cresc.

cresc.

Semicadencia plagal y armonía errada

Figura 64. Frase 2, Sección A, Suite Widor mtv 3.

La tercera frase (Figura 65) tiene un periodo amplificado de seis compases con el principio de asimetría a través del uso de amplificación, tiene inicio anacrúsico y se forma por dos semifrases, la semifrase antecedente con flexibilidad melódica por salto y movimiento contrario y la consecuente con secuencia motívica y ritmo amplificado, termina con un final femenino en cadencia compuesta de segundo aspecto (Bbm-Eb-Ab).

Semifrase antecedente.....

Semifrase consecuente.....

p

p

.....amplificación.....

ii V I

Cadencia compuesta de 2do aspecto

Figura 65. Frase 3, Sección A, Suite Widor mtv 3.

La sección A se sigue desarrollando a través de motivos de la primera frase con diálogos entre el piano y la flauta, con una variación hacia el final, para dar paso a la sección B del movimiento. Esta sección se caracteriza por ser muy cantáble, produciendo un sonido cálido y redondo por medio de la expansión de la garganta y ayudándose del cambio de color para el cambio de dinámicas y tonalidades (Bbm, tercera frase de A), a pesar de tener melodías cantábiles y sostenuto, las semicorcheas del piano ayudarán a mantener el tempo estable, las apoyaturas serán rápidas y se apoyarán las frases en las notas cumbre, igual que en el primer movimiento (ej. cc.7-8-25-26, etc.).

Sección B. Formada de 16 compases, con dos periodos simétricos de 8 compases y dos frases cada uno. El primer periodo (Figura 66), empieza con la frase antecedente escrita en tonalidad de si bemol mayor, con inicio acéfalo, apoyos melódicos de nota re, con una variación del ultimo motivo por contracción rítmica de la nota mi y terminando con final femenino en semicadencia plagal en el segundo grado de si bemol; la frase consecuente elimina el apoyo melódico y hace una estructura de terrazas con un re, mi y fa para terminar con un final femenino en semicadencia autentica, con la dominante de si bemol mayor (fa mayor).

The image shows a musical score for Suite Widor, Op. 10, No. 3, first period, section B. The score is in G-flat major and 3/4 time. It features a piano (pp) melody with 'apoyos melódicos' (melodic supports) marked by red circles and a red line. The accompaniment is in the left hand. The first phrase is labeled 'Frase antecedente' and ends with a 'variación' (variation) marked by a blue box. The second phrase is labeled 'Frase consecuente'. The score includes dynamic markings like 'cresc.', 'dimin.', and 'p segue', and harmonic labels 'ii/Bb' and 'V/Bb'.

Figura 66. Periodo 1, Sección B, Suite Widor mtv 3.

El segundo periodo (Figura 67) se caracteriza por tener las mismas condiciones del primero pero la frase antecedente está en tonalidad de mi bemol menor, terminando con una cadencia autentica con sustitución (vii-i) y la frase consecuente, presenta un final con enarmonización del sexto grado (do bemol) que pasa a ser un si, para formar un acorde con séptima (B7), que a su vez es dominante de mi mayor, para hacer una cadencia rota en mi mayor y modular a do mayor.

Frase antecedente.....

Frase consecuente.....

enarmonía

f

rit.

a tem.

segue

p

V/E
B7 Cadencia Rota VI/E
C

Figura 67. Periodo 2, Sección B, Suite Widor mtv 3.

Los apoyos melódicos serán importantes tocarlos con los pequeños crescendos y decrescendos que están escritos para conducir cada semifrase hacia el final de cada periodo, ayudándose de la melodía por terrazas y poder llegar al final del segundo periodo fuerte y con un trino virtuoso que deberá bajar la velocidad y terminar la resolución de éste con el primer tiempo del cambio de tonalidad con el piano.

Sección C. Es un periodo asimétrico de 10 compases con 3 frases, que obedece a una estructura con una estética minimalista, en la que se desarrolla y transforma lentamente un

motivo melódico (Figura 68), empezando por mostrar el motivo original, la presentación, sus transformaciones y el motivo transformado. Luego sobre una nota larga con trino, el piano hace una secuencia de acordes sobre el bajo en movimiento cromático, que conducen a una cadenza por parte de la flauta como final de la sección en semicadencia auténtica, para dirigirse a la re-exposición de la sección A.

The image displays a musical score for Suite Widor, movement 3, section C. The score is annotated with red and blue boxes and labels. The first system shows the 'motivo melódico' (blue box), 'presentación' (red box), 'motivo' (blue box), and 'Transformación 1' (red box). The second system shows 'motivo a octava' (blue box), 'motivo transformado' (blue box), and 'transformación 2' (red box). The third system shows 'a piacere' and 'Vivo.' markings. The fourth system shows 'più lento' and 'a piacere' markings. The fifth system shows 'cadenza' (red box). The score includes various musical notations such as dynamics (p, cresc., f, ff, pp), articulation (trino), and performance instructions (accelerando, a piacere, più lento).

Figura 68. Sección C, Suite Widor mtv 3.

En esta sección es muy importante mantener la comunicación visual con el pianista, ya que los dos primeros tiempos de cada presentación del motivo se harán juntos, la presentación y transformaciones serán virtuosas y en tempo, exceptuando la transformación 2, que luego del acelerando guiado por la flauta y el motivo transformado, puede empezar un poco rubato, pero terminar vivo. El vivo siguiente, deberá ser muy metronómico ya que es el piano, el que hace las secuencias a destiempo, conduciendo a un *piu lento* donde el piano y la flauta tienen pequeños diálogos sobre la última nota de cada motivo y hacer una cadencia por parte de la flauta muy a piacere. Se apoyarán las notas cumbres antes de cada bajada y se acelerará poco a poco toda la bajada más un *diminuendo*; todas las notas deben ser precisas, por ser la conexión con la re-exposición.

Coda. Es una sección de 14 compases donde el compositor utiliza material melódico de la sección A y culminar el movimiento, con trinos por parte de la flauta (Figura 69) en forma de terrazas sobre el arpeggio de la bemol mayor y terminar con una cadencia auténtica (Eb-Ab)

Figura 69. Coda, Suite Widor mvt 3.

Se deberá tomar bastante aire desde el último *f* y tomar aire antes de empezar los trinos, para llegar hasta el final de la obra con un *pp* en la nota *do*. En caso de no alcanzar, el compositor escribe una respiración rápida antes de dar el último trino. Deberán ser

trinos virtuosos apoyándose en las apoyaturas, pero con resoluciones rápidas exceptuando la última.

Final. Con forma ternaria compuesta (A-B-A)

Sección A. Con forma binaria compuesta (a-b-a), empieza con una introducción de 4 compases (Figura 70) de arpeggios con igualdad armónica en do menor.



Figura 70. Introducción, Suite Widor, mtv.4

La parte a, empieza con el primer periodo (Figura 71) el tema principal de doce compases compuesto por tres frases, la primera frase es anacrúsica, con flexibilidad melódica y con final femenino en una cadencia autentica en do menor. La segunda frase presenta inicio anacrúsico, con la presencia de terrazas melódicas con trinos y termina con un final masculino con una semicadencia plagal con sustitución (i-IIb). La tercera frase es anacrúsica con la misma estructura melódica de la primera frase, con un final masculino con semicadencia autentica en F#° (vii°/v).

The image displays a musical score for a piano piece, divided into three phrases. Each phrase consists of a single melodic line in the treble clef and a supporting accompaniment in the bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.
 - **Frase 1:** The melodic line begins with a half rest followed by a quarter note, then a series of eighth notes. The accompaniment features a steady eighth-note pattern. Dynamics include *p* and *V*.
 - **Frase 2:** The melodic line starts with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The accompaniment continues with eighth notes. Dynamics include *pp*. The text "terrazas melódicas" is written in red above the second measure.
 - **Frase 3:** The melodic line begins with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The accompaniment features eighth notes. Dynamics include *sf*, *pp*, and *sf*. The text "marc. allarg." is written above the final measure. Chord symbols *ii b* and *vii°/v* are present at the beginning and end of the phrase respectively.

Figura 71. Periodo 1-a, Sección A, Widor Suite, mtv.4

El segundo periodo (Figura 72) está compuesto por 2 frases idénticas, anacrúsicas y con el mismo diseño melódico en forma de arco, en la frase antecedente la flauta presenta el tema y luego, en la frase consecuyente, pasa al piano como melodía oculta, terminando con un final masculino.

Figura 72. Periodo 2-a, Sección A, Widor Suite, mtv.4

Inicialmente se deberá respetar muy bien las dinámicas, pero manteniendo la idea de que la flauta es solista y no puede ser tapada por el piano. Los staccatos deben ser claros, dando un carácter juguetón y saltarín al movimiento. En la sección de los trinos a lo largo de la obra, se deberá acatar normalmente el primero y luego se atacará la resolución, que irá ligada a la nota de trino.

Hace una transición de 6 compases para pasar a la parte b, compuesta de dos periodos con ocho compases cada uno, el primer periodo (Figura 73) empieza con la primera frase en anacrusa, con la característica de tener una línea melódica ascendente con ritmo igual y un final masculino. La segunda frase es anacrúsica con una estructura melódica lineal ascendente con ritmo igual y final femenino con una semicadencia autentica en sol mayor

Figure 73 shows a musical score with two phrases. The first phrase, labeled "Frase antecedente", is marked with a blue highlight and the text "Melodía ascendente". The second phrase, labeled "Frase consecuente", is marked with a piano dynamic (*p*) and a crescendo (*cresc.*). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom right, there is a signature "V:G".

Figura 73. Periodo 1-b, Sección A, Widor Suite, mtv.4

El segundo periodo (Figura 74) empieza con una frase antecedente con inicio anacrúsico, línea melódica ondulada y un final femenino, la frase consecuente posee las mismas características, pero posee una melodía oculta en el piano.

Figure 74 shows a musical score with two phrases. The first phrase, labeled "Frase antecedente", is marked with a forte dynamic (*f*) and a crescendo (*cresc.*). The second phrase, labeled "Frase consecuente", is marked with a forte dynamic (*f*) and a crescendo (*cresc.*). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A blue box highlights a section of the piano part in the second phrase, labeled "melodía oculta".

Figura 74. Periodo 2-b, Sección A, Widor Suite, mtv.4

Hace una transición para ir a la re-exposición con la misma melodía, pero con cambio de armonía con la misma estructura. Aquí se tocará exactamente igual que la primera exposición, excepto el final de la sección A, con un ritardando en los últimos dos compases, la flauta y el piano juntos.

Sección B. con forma binaria compuesta (c-d), la parte c, es una forma binaria compuesta (c-c'-c), la sub-parte c está compuesta por dos periodos iguales, en el primero (Figura 75) está la melodía en el piano y en el segundo en la flauta, cada uno con dos frases con inicio tético, melodía ondulada con un salto de octava, llamado refracción melódica y final femenino con una cadencia autentica (V-I).

The image shows a musical score for two periods. The first period, 'Periodo 1, melodía piano', is marked 'Tranquillamente.' and features piano accompaniment. The second period, 'Periodo 2, melodía flauta', is marked 'Meno vivo.' and features a flute melody. A blue box highlights a specific melodic phrase in the piano part of the second period, labeled 'refracción melódica'. The score concludes with a cadence labeled 'V - I'.

Figura 75. Parte c, Sección B, Widor Suite, mtv.4

La sub parte c' (Figura 76) está compuesta por un periodo de ocho compases con dos frases, la frase antecedente con la melodía en el piano y la consecuente en la flauta, tiene un inicio tético, melodía ondulada y un final femenino.

Figure 76 shows a musical score with two systems. The first system is labeled "F. antecedente" and "Aciato." The second system is labeled "F. consecuente" and "a piacere." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "cresc." and "pp". There are also labels "melodía" and "segno" pointing to specific parts of the score.

Figura 76. Parte c', Sección B, Widor Suite, mtv.4

La re-exposición de c (Figura 77), contiene dos periodos, el primero igual con un cambio del acompañamiento y el segundo con melodía oculta en el piano, pero con variación al final en la flauta.

Figure 77 shows a musical score with two systems. The first system is labeled "Periodo 1" and "Poco meno vivo." The second system is labeled "Periodo 2" and "a piacere." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "pississimo". There are also labels "cambio de acompañamiento", "melodía oculta", and "variación de la melodía" pointing to specific parts of the score.

Figura 77. Re-exposición de c, Sección B, Widor Suite, mtv.4

Realiza una cadencia al final de la parte c, que se une con una transición a la parte d, con material melódico de A en el piano. La parte d (Figura 78), está compuesta por un periodo amplificado de doce compases con una frase de 4 compases, que lo sigue un desarrollo motívico del tema principal de la primera parte de la sección A, termina con una semicadencia autentica,

luego, hace diez compases de transición en secuencias melódicas alternadas instrumentalmente entre el piano y la flauta que conducirán a la reexposición de la sección A.

The image displays a musical score for the fourth movement of the Suite for Piano by Maurice Ravel. The score is annotated with several labels and boxes to highlight specific musical features:

- Frase:** A blue box highlights a melodic phrase in the upper staff, marked with *tempo 1^o* and *pp*.
- tema principal:** A blue box highlights the main theme in the upper staff.
- desarrollo motivico:** A blue box highlights a development of the main theme in the lower staff.
- transición:** A red box highlights a transition section in the lower staff, marked with *cresc.* and *pp*.
- secuencias melódicas alternadas:** A red box highlights alternating melodic sequences in the lower staff.

Figura 78. Parte d, Sección B, Widor Suite, mvt.4

La sección B, será un poco más tranquila en cuestión de tempo, pero es en el segundo periodo, donde la velocidad deberá bajar aún más, con las indicaciones de “meno vivo” y luego “poco meno vivo”. Estas frases serán muy legato y cantáble, contrastando toda la sección anterior. Se hará uso de un sonido dulce con vibrato lento.

Sección A. la re-exposición es trabajada de manera libre con temas de la sección A y B anteriormente trabajadas, no posee una estructura definida, pero tiene una estructura libre por secciones (Figura 79). La flauta empieza haciendo el tema principal en una octava superior y luego desarrollarlo con ideas musicales nuevas, re-expone un segundo tema y pasa a desarrollar

una melodía ondulada en forma de acompañamiento para el piano, mientras tanto el piano re-expone un tema de la sección B y luego vuelve a tomar el tema principal de la obra, la flauta finaliza con una melodía en terrazas a través de trinos que conducen a una transición y a la coda final.

Tema principal, octava superior

marcato



Tema parte b, sección A



melodía ondulada, como acompañamiento



Tema Sección B

Figura 79. Re-exposición Sección A, Widor Suite, mtv.4

La flauta es la encargada de establecer el tempo primo en la re-exposición, repitiendo el tema principal a la octava superior, es una parte muy virtuosística donde debe haber una comunicación estricta entre el piano y la flauta en la sección de cambios de tempos a través de a piacere y calderones; luego el tempo deberá ser totalmente estable entre los dos al momento del virtuosismo de la flauta como acompañante, y así retomar el tema principal y conducir a hacia la

coda, con crescendos progresivos entre los dos instrumentos. Sonido limpio y con bastante vibrato en notas altas y largas.

Coda. (Figura 80) escrita en sistema bimodal, el piano en tonalidad de do mayor y la flauta en do frigio, con un diseño melódico repetitivo que termina con una cadencia autentica (V-I), donde la dominante obedece al acorde de G7(b9)-11, sin fundamental.

Figura 80. Coda, Widor Suite, mvt.4

La flauta y el piano se caracterizan por ser instrumentos solistas a lo largo de la obra, sobresaliendo la flauta en la mayoría de sus melodías, la flauta deberá expresar todas sus cualidades sonoras a través del uso del vibrato, el color del sonido, la dinámica y la articulación, como características puras de la técnica tradicional del instrumento. El piano se caracteriza por

ser un acompañamiento virtuoso y complementario en la mayor parte de la obra, incluyendo sus partes como solista.

Suite Buenos Aires de Máximo Pujol

Consta de cuatro movimientos en formato de flauta y guitarra donde el compositor hace un homenaje a cuatro barrios de la capital de Argentina, Buenos Aires con ritmos tradicionales del país.

Pompeya. Tango con forma ternaria compuesta, (A-B-A), la sección A tiene una forma binaria simple interna (a-a'), donde a (Figura 81) tiene dos periodos de ocho compases cada uno, escrita en tonalidad de Em donde la primera frase tiene inicio acéfalo, melodía recta con ornamentos y final masculino y la segunda frase con inicio acéfalo, diseños rítmicos de milonga en la melodía y final femenino, el segundo periodo es idéntico pero con la melodía a la octava superior, la parte a' está compuesta por un periodo de 8 compases con las mismas características, pero escrita en tonalidad de Gm, finaliza con una transición que lleva a una codetta de ocho compases que da fin a la sección.

Figura 81. Sección A, Pompeya, Suite Buenos Aires

La sección B, también tiene una forma binaria simple internamente (b-b') escrito con una indicación de tempo de Andante, donde la b está compuesta de dos periodos (Figura 82), el primero con inicio tético donde la guitarra empieza con la melodía en forma ondulada y el segundo con inicio anacrúsico, con la melodía en la flauta, los dos con final femenino con una semicadencia autentica; hace una transición de doce compases que conduce a la parte b'.

The image displays a musical score for two periods. The first period, titled 'Periodo 1: melodía en la guitarra', is marked 'Andante (♩ = 76)' and 'mp bien cantando'. It features a guitar melody with a wavy, undulating character, starting with a tictic (downbeat) and ending with a feminine cadence. The second period, titled 'Periodo 2: melodía en la flauta', is marked 'mf' and begins with an anacrusis. It features a flute melody that also concludes with a feminine cadence. Both periods are part of a larger binary form (b-b') and are separated by a 12-measure transition.

Figura 82. Parte b, Sección B, Pompeya, Suite Buenos Aires

La parte b' está caracterizada por tener material propio y material de la codetta de la sección A (Figura 83), está escrito en tonalidad de Bbm con dos periodos de ocho compases cada uno, ambos con inicio acéfalo, melodía ondulada y final masculino, terminando en una semicadencia autentica que conduce a la re-exposición de la sección A y dar fin al movimiento.

Figura 83. Parte b', Sección B, Pompeya, Suite Buenos Aires

Principalmente, se tendrá en cuenta que el sonido no siempre deberá ser claro, ya que, por el estilo de la obra, los acentos que se usan son un poco toscos y sucios, sin perder el sonido de la nota. Los acentos serán la clave para mantener el ritmo de tango. Los motivos con ritmo de milonga en la flauta, podrán ser tocados con acentos un poco sucios o con un efecto de “slap”, pero no en todo el movimiento. El glisando se podrá hacerlo de la manera más sonora y buscando parecerse al glisando de un violín, acentuando la nota de llegada con más aire. Las dos semicorcheas en el tema principal se destacarán al ser el inicio de la bordadura. En la sección del andante 1, la flauta podrá agregar pequeños ornamentos al estilo de glisando, sin llegar a saturar la melodía. En el andante 2, se manejará un sonido más puro y limpio, conduciéndolo al regreso del tema con crescendos progresivos. El final será enérgico, agresivo y corto por medio de la doble apoyatura y acento.

Palermo. Es una pequeña forma reiterativa de 12 compases donde el compositor superpone diferentes tonalidades sobre la misma melodía en ritmo de Tango (Figura 84).

Empieza con una introducción de 8 compases donde expone el tema principal por parte de la guitarra, hace uso de una armonía i-iv-V-i, con la utilización del V/V (segundo grado mayor), propio del tango. El primer periodo tiene doce compases, con ocho compases de melodía en dos frases y cuatro de transición modulante para re-exponer el tema en otra tonalidad, con una semicadencia en E7 para ir a Am, presenta un ritmo paralelo con inicio acéfalo, melodía ondulada y final femenino.

The image displays a musical score for 'Palermo, Suite Buenos Aires'. It is divided into three systems. The first system, titled 'Melodía principal... a tempo', features a guitar part with a 'ritmo paralelo' and a piano part with a melodic line. The second system, marked 'poco più mosso', continues the piano melody. The third system, 'Transición modulante... mp', shows a guitar part with a rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, mp), articulation (accents), and performance instructions.

Figura 84. Palermo, Suite Buenos Aires

El sonido en este movimiento, al contrario del primero, deberá ser muy claro y enfocado, mostrando el contraste tímbrico de lo tosco a lo delicado. A través de la repetición del tema principal en diferentes tonalidades, la flauta puede agregar ornamentos como pequeños glisandos, mordentes superiores o inferiores y apoyaturas, que ayuden a variar la melodía, por ejemplo, en ideas repetidas dentro del tema. Los últimos dos compases del final, serán muy libres, la guitarra deberá esperar a la flauta y terminar juntos.

San Telmo. Con forma ternaria compuesta con ritmo de milonga y candombe (A-B-A), comienza con una introducción de 8 compases donde expone material del tema principal por parte de la guitarra en pizzicato. La sección A, está compuesta por una forma binaria compuesta (a-b-a), la parte a (Figura 85) posee el tema principal en dos periodos de ocho compases cada uno, con dos frases, cada uno con inicio anacrúsico, melodía por terrazas y ondulada y final femenino con una cadencia autentica, en el segundo periodo solo hay un cambio de acompañamiento armónico por la guitarra.

The image shows a musical score for the first period of the main theme. It is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'mf'. The score is divided into two phrases, each 8 measures long. The first phrase starts with an anacrusis and ends with a cadence. The second phrase also starts with an anacrusis and ends with a cadence. The accompaniment is in pizzicato. The score is labeled 'Tema principal, periodo 1' and 'Frase 1' and 'Frase 2'.

Figura 85. Parte a, Sección A, San Telmo, Suite Buenos Aires

Este tema se lo manejará la primera vez con un sonido de aire en la flauta y en la segunda vez sonido real, simplemente para dar un cambio expresivo y tímbrico al movimiento luego del pizzicato de la guitarra.

El tercer periodo (Figura 86) está formada por ocho compases con dos frases cada uno, con inicio acéfalo para la primera frase y anacrúsico para la segunda, melodía descendente, final femenino en cadencia autentica, finaliza con una transición de cuatro compases que conduce a la siguiente parte.

The image shows a musical score for the third period of the main theme. It is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'mf'. The score is divided into two phrases, each 8 measures long. The first phrase starts with an acéfalo and ends with a cadence. The second phrase starts with an anacrusis and ends with a cadence. The accompaniment is in pizzicato. The score is labeled 'Frase 1' and 'Frase 2' and 'Cadencia auténtica'. The first phrase is labeled 'Inicio acéfalo' and the second phrase is labeled 'Inicio anacrúsico'.

Figura 86. Tercer periodo, parte a, Sección A, San Telmo, Suite Buenos Aires

La parte b (Figura 87) compuesto por ocho compases de dos frases cada uno, con inicio tético, ritmo paralelo instrumental a partir del candombe y final femenino, la melodía está en la flauta en el primer periodo y en el segundo periodo pasa a la guitarra con las mismas características. Hace una transición para pasar a la parte a, con la característica de una re-exposición en espejo de los periodos. Los temas en el regreso de la a, se manejarán uno como está escrito y el segundo a la octava superior.

Figura 87. Parte b, Sección A, San Telmo, Suite Buenos Aires

La sección B con forma binaria (c-d), empieza con una introducción que utiliza material de A, con reducción melódica, la parte c, contiene dos periodos por parte de la guitarra, el primer periodo está construido en diez compases por diseños y por ritmos a partir del candombe a manera de melodía, el segundo periodo se destaca un pedal sobre la nota do, como parte del diseño construido que luego la guitarra lo hace a manera de percusión, (Figura 88) con la característica de tener un inicio tético, melodía ondulada en los dos periodos pero con final femenino en el primero y final masculino en el segundo.

Periodo 1

pp Diseños

mf Ritmo candombe

Periodo 2

mf diseños con pedal en do

pp ritmo del pedal, en forma percusiva

Figura 88. Parte c, Sección B, San Telmo, Suite Buenos Aires

La parte d, (Figura 89) sigue justo después por parte de la flauta, compuesto por un periodo de ocho compases con dos frases, con inicio anacrúsico y final masculino, la melodía tiene ritmo igual en tres semi-frases con excepción de la cuarta, la guitarra acompaña con ritmo de candombe combinando armonía y percusión, luego conduce directamente a la re-exposición de la sección A con la característica de retomar el segundo y tercer periodo de la parte a.

Frase 1, semifrased 1

semifrased 2

mf

mf

acompañamiento armónico-percusivo

Frase 2

f

f

Figura 89. Parte d, Sección B, San Telmo, Suite Buenos Aires

La parte d, será tocada con efecto de “slap”, siguiendo el efecto de la guitarra en el ritmo de candombe y al ser acompañada con melodía y percusión. Retoma el tema principal con sonido natural y nuevamente, termina de manera agresiva y con notas cortas y acentuadas.

Microcentro. Con forma rondo de cinco secciones (A-B-A-C-A-Coda) y no responde a ningún ritmo tradicional argentino.

El estribillo (A). se expone en los seis primeros compases (Figura 90), elaborado con base en diseños caracterizados por una construcción de armonía aumentada que resulta de superponer terceras mayores, a causa de bitonalismo entre la flauta (Si lidio) y la guitarra (Sol lidio) en la primera parte; y mi lidio y sol lidio en la segunda parte del estribillo, con una separación de un cambio de métrica en 5/8 con acordes aumentados en un compás formados por la escala hexatónica de tonos enteros. Tiene forma reiterativa, citando 3 veces el estribillo. Hace una transición de cuatro compases para ir a la sección B.

Figura 90. Estríbillo, Microcentro, Suite Buenos Aires

El estribillo será tocado con un tempo estable y marcando cada compás con la primera nota de cada diseño, se hará un crescendo para cada cambio de bitonalismo, en cada reiteración.

Los dos compases finales serán tocados simulando una sirena y en decreciendo para dar la entrada a la primera digresión.

Digresión 1 (B). se caracteriza por tener una relación de segundas menores en las tonalidades que se aplica para cada periodo, hay una superposición de modalidad y tonalidad en tres partes: la melodía de la flauta en tonalidad mayor (Eb), el acompañamiento armónico de la guitarra en tonalidad mayor (Eb) y un walking bass hecho por la guitarra en modo menor (Em). Está compuesto por tres periodos, el primer periodo (Figura 91) de ocho compases con dos frases con inicio acéfalo, final femenino, melodía ondulada, ritmo paralelo y con la melodía repitiéndose a la octava y a la quinta en cada frase.

The image shows a musical score for 'Digresión 1, Frase 1' and 'Frase 2'. The score is in 4/4 time and features a flute melody in Eb major, guitar accompaniment in Eb major, and a walking bass line in Em. The first phrase is marked 'Tonalidad de Eb' and the second phrase is marked 'ritmo paralelo'. The walking bass line is marked 'Walking Bass en Em'. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'f'.

Figura 91. Periodo 1, Digresión 1, Microcentro, Suite Buenos Aires

Tiene dos compases de transición para ir al segundo periodo (Figura 92) donde el walking está en Gm, la armonía de la guitarra y la melodía de la flauta en F#m, y hay una falsa relación de octava, se caracteriza por tener inicio acéfalo, final femenino, ritmo variado en la primera frase y ritmo paralelo en la segunda frase.

Período 2, Frase 1

Tonalidad de F#m

Walking bass en Gm

Frase 2

Falsa relación de octava

Figura 92. Período 2, Digresión 1, Microcentro, Suite Buenos Aires

Vuelve a hacer dos compases de transición para entrar al tercer periodo (Figura 93) con un walking en Am, la armonía y melodía en Ab, la primera frase con inicio acéfalo, final femenino, ritmo igual y melodía ascendente por terrazas, al igual que la segunda frase, pero con ritmo paralelo, con armonía cuartal en la guitarra con fa/bajo en mí y Si bemol/bajo en mí y con melodía en mi frigio en la flauta.

Período 3, Frase 1

Tonalidad en Ab

Walking bass en Am

melodía por terrazas

crescendo

mf

crescendo

Frase 2

Armonía cuartal: F/E

Bb/E

melodía en mi frigio

Figura 93. Período 3, Digresión 1, Microcentro, Suite Buenos Aires

Cada periodo será interpretado a manera de crescendo, donde después de cada transición volverá a empezar la flauta en dinámica de piano, para crecer a un fortísimo y decrecer nuevamente solo en último compás de cada periodo.

Se re-expone el estribillo manteniendo el mismo diseño melódico sin las condiciones armónicas aumentadas, hace un periodo con polimetría de 24 pulsos con 6 compases en la flauta y 8 en la guitarra, donde la guitarra hace una armonía en sol lidio/bajo en mí y do lidio/bajo en la y la flauta hace melodía en Eb lidio y Ab mayor, tiene melodía ondulada descendente con inicio tético y final masculino en las dos frases. (Figura 94)

The image displays a musical score for 'Microcentro' from the 'Suite Buenos Aires'. It consists of two systems of staves. The first system features a flute melody in Eb Lydian mode (melodía en Eb lidio) and a guitar accompaniment in Sol Lydian mode (acompañamiento sol lidio/ bajo en mi). The second system features a flute melody in Ab major mode (melodía en Ab) and a guitar accompaniment in Do Lydian mode (acompañamiento en do lidio/ bajo en la). Annotations include 'Polimetría' (Polyrhythm) and 'Diseño melódico' (Melodic design) with red and blue dashed lines indicating specific melodic and rhythmic elements. Dynamics like mp and mf are also marked.

Figura 94. Re-exposición estribillo, Microcentro, Suite Buenos Aires

En la sección de la polimetría, la melodía de la flauta deberá ser calmada y dramática, ayudándose de la armonía presente, para llegar a un clímax y volver a la calma con el rallentando de la guitarra, que conectará con el andante del segundo movimiento (Palermo). Esto hace un énfasis en el caos que maneja la ciudad, con momentos de calma y tranquilidad, pero que se ven afectados nuevamente por los problemas que se ocasionan, reflejado en el regreso al estribillo, interpretado de la misma manera del inicio.

Se hacen seis compases de transición para ir a la digresión 2 (C), que corresponde a la estructura de la forma reiterativa del segundo movimiento (Palermo), luego hay una transición con material del estribillo de manera ascendente en seis compases que llevan a exponer el estribillo completo (A) para luego pasar a la coda.

Coda. se caracteriza por tener material de la sección B y del estribillo, terminando con dos cambios métricos basado en una reducción del motivo inicial de B y el final de la obra (Figura 95).

The image displays a musical score for the Coda section of 'Microcentro' from the 'Suite Buenos Aires'. The score is written in 2/4 time and marked 'Tempo II (♩ = 184-192)'. It consists of two systems of notation. The first system shows the transition from 'Material Sección B' to 'Material estribillo'. The second system highlights three specific changes: 'Cambio métrico' (metric change), 'Reducción del motivo' (reduction of the motif), and another 'Cambio métrico'. Dynamics range from 'p sub.' to 'fff'.

Figura 95. Coda, Microcentro, Suite Buenos Aires

El final del movimiento alude a un caos final con cambio de métrica a $\frac{3}{4}$, con la repetición de motivos iguales entre la guitarra y la flauta que provocan desespero y es con el golpe de la guitarra en el puente que se concluye en un final agresivo nuevamente. Esta obra se caracteriza por basarse en ritmos propios de Argentina, lo que requiere respetar especialmente las articulaciones, con la ayuda de algunas técnicas extendidas en la flauta y en la guitarra que ayudarán a imitar el estilo propio del tango, milonga y candombe. Igualmente, es necesario

basarse en el contexto de cada uno de los barrios expuestos, ya que el compositor se referencia directamente con los aspectos musicales y sociales de cada uno.

The Great Train Race de Ian Clarke

Esta pieza tiene una estructura sencilla que puede ser vista en términos clásicos como una forma de Rondo. Un rondo clásico, normalmente, tiene cinco secciones distintas con un tema principal fijado en tres puntos diferentes y cada regreso al tema siempre está en la misma tonalidad separado por episodios contrastantes en una tonalidad relativa. En la música contemporánea el uso del rondo todavía existe, pero de una manera ligeramente alterada, como se ve en esta obra con la siguiente estructura: introducción, A, B, A', C, A'' y una pequeña coda final basada en la introducción. (Tabla 3)

Tabla 4. Estructura formal, The Great Train Race

Sección	Intro	A	B	A'	C	A''	Codetta
Compases	1-16	17-29	31-57	62-73	76-88	89-101	102-104
Tonalidad	B	Bm	A	Gm	Gm	Gm	Bm
		Dm	Bb	Dm	C	Dm	

La introducción permanece en una tónica de Si mayor empezando con sonidos de aire en la tónica del acorde marcando acentos en los pulsos 1, 3 y 4 (Figura 96), llega a producir el acorde completo por medio de armónicos explosivos y volver a la tónica con sonidos de aire hasta perderse, conduciendo al tema A; dando la imagen de un tren de vapor empezando su carrera sobre los rieles

Presto
♩ = 184
R R R R R R R R simile... (refer to performance notes throughout)
Flute
ppp
R - Residual/breathy tone notated by open slashed note-head
poco a poco cresc.

Figura 96. Introducción, The Great Train Race

El tema A empieza directamente en tonalidad de Si menor, en el compás 17, hasta llegar al compás 24 donde hay un cambio abrupto a la tonalidad de Re menor; Clarke no mantiene la forma clásica del rondo, donde se mantiene el tema A en tónica, si no que usa dos tonalidades y en cada regreso al tema A, lo hace en tonalidad de Sol menor; en esta sección hace uso del flurato en el compás 21 y dos compases con sonido de aire en tónica para repetir la sección en si menor y luego dar paso al re menor. En el compás 30 hace una transición por medio de una escala cromática descendente desde un Fa6 hasta un Re4 haciendo uso de la técnica extendida de tocar y cantar, donde la voz hace lo mismo en una octava debajo de la flauta. (Figura 97)

Upper part - flute
Lower part - voice glissando
fff
7

Figura 97. Transición, The Great Train Race

La sección B empieza directamente en tonalidad de La mayor con un nuevo material musical agregando multifónicos para formar la triada de la mayor y Si bemol mayor (acorde napolitano) intercalándolos hasta el compás 57, donde termina la sección B. (Figura 98).

Figura 98. Sección B, multifónicos, The Great Train Race

Desde el compás 38, hay una alternancia entre estos dos acordes producidos por multifónicos con un *accelerando* y un *crescendo* poco a poco que conduce al clímax de la pieza hasta llegar a una sucesión de multifónicos y terminar la sección con un *rallentando* de estos. (Figura 99). Es aquí donde se recrea al tren avanzando sobre los rieles, cada vez a más velocidad.

Figura 99. multifónicos, fin de la sección B, The Great Train Race

Luego, hace una pequeña transición de 4 compases usando multifónicos, cuartos de tono y movimiento de la embocadura, con el fin de generar un sonido imitativo a la bocina de un tren. La sección A vuelve a aparecer, ahora en tonalidad de sol menor y con el uso de tocar y cantar, donde el compositor aclara que la voz debe ser cantada una octava por debajo y para los hombres con el uso del falsete, con las mismas notas que toca la flauta.

La sección C empieza en el compás 74 con el uso de trinos de color, los cuales, la partitura especifica la posición exacta en la flauta, empezando en tonalidad de sol menor y

modulando a do mayor con un trino de color compuesto por tres notas: mi bemol, re con cuarto de tono sostenido y do doble sostenido; el trino se convierte en una secuencia más rítmica de semicorcheas en grupos de 5 notas para terminar con un rallentando en un do prolongado y forte. (Figura 100)

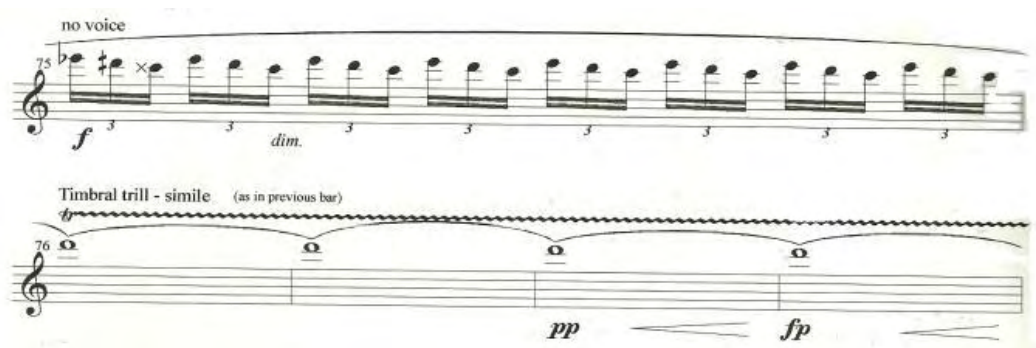


Figura 100. Trinos de color sección C, The Great Train Race

El regreso a la sección A es idéntico al primero, en tonalidad de sol menor, pero con el uso de trinos de color al final de esta, para dar paso a la codetta final en tonalidad de si menor en tónica, igual como la introducción; dando fin a la obra con un multifónico con calderón en dinámica fuerte, imitando el llamado de llegada con la bocina del tren.

Valle del Cauca de Luis Enrique Nieto

Es un pasillo fiestero colombiano compuesto en forma de rondo (A-B-A-C-A), para un formato de flauta traviesa, violonchelo y guitarra. Inicia con una introducción lenta con indicación de Moderato de 18 compases donde la guitarra y el chelo tienen un diálogo melódico y la flauta acompaña con notas largas. El chelo se caracteriza por tener la melodía en pizzicato y agregar un efecto de slap. (Figura 101). Continúa una transición de 4 compases a tempo, que da paso al primer estribillo.

Moderato

The musical score consists of three staves. The top staff is for Flauta (Flute) in treble clef, marked 'Acompañamiento'. The middle staff is for Violonchelo (Violoncello) in bass clef, marked 'pp' and featuring 'pizz.' and 'slap' techniques. The bottom staff is for Guitarra (Guitar) in treble clef, marked 'Diálogos melódicos'. The music is in 3/4 time and B-flat major.

Figura 101. Introducción, Valle del Cauca

Estríbillo (A). Se expone el motivo principal en la primera frase de cuatro compases, reiterándola 2 veces, más una cuarta frase como final del estríbillo. La melodía se encuentra en la flauta con la característica de tener un inicio acéfalo, melodía descendente, ritmo paralelo y final masculino con una cadencia autentica; el violonchelo hace la contra melodía y la guitarra acompaña con ritmo de pasillo con uso de golpe sobre el diapasón, la caja armónica y sobre el aro como técnica extendida. Se repite el estríbillo a la octava superior con la diferencia de extender la última frase con un compás extra donde la guitarra hace un ritmo de pasillo con el uso de técnica extendida mencionada anteriormente (Figura 102).

Figura 102. Estribillo, Valle del Cauca

La introducción se hará calmada y con la flauta con una dinámica por debajo de la guitarra y el chelo, a modo de acompañamiento, en la transición se establece el tempo de la obra y se empieza el tema principal con una articulación delicada pero clara, ligando las dos primeras corcheas de cada compás, a modo de resaltar el $\frac{3}{4}$. Los cortes del final del tema serán fuertes y con acento.

Digresión 1 (B). Se desarrolla en dos secciones de 16 compases cada uno, en la primera sección la melodía pasa a la guitarra con inicio anacrúsico, y diseños melódicos ascendentes por terrazas donde la flauta y el chelo hace un acompañamiento melódico con ritmo de pasillo con el uso de técnicas extendidas: de pizzicato y slap en la flauta y slap en el chelo; melodía ondulada y final femenino con una semicadencia autentica (Figura 103). En la segunda sección se repite la melodía con las mismas características, pero esta vez se reparte en el primer periodo con la flauta y en el segundo con el chelo, los dos con contra melodías respectivamente y acompañamiento en

la guitarra con uso de percusión sobre el diapasón cómo técnica extendida más un acorde, termina con un final masculino con cadencia auténtica.

The image displays a musical score for 'Digresión 1, Valle del Cauca'. It features three systems of staves. The top system is for guitar, with a blue box highlighting a 'pizz.' (pizzicato) section and a red box highlighting a 'slap' section. The middle system is for flute, with a blue box highlighting a 'slap' section and a red box highlighting a 'pizzicato' section. The bottom system is for piano accompaniment, with a blue box highlighting a 'pizzicato' section and a red box highlighting a 'slap' section. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *p*, and *mf*, and performance instructions like 'nat.' (natural) and 'arco' (arco). The number '3' is written at the end of the first system. The number '66' is written at the beginning of the second system. The text 'Acompañamientos ritmicos' is written in blue on the right side of the second system.

Figura 103. Digresión 1, Valle del Cauca

Los efectos que se dan en la flauta y el chelo deberán ser exactos en tiempo, ya que simulan la percusión a ritmo de pasillo, la cual mantendrá un tempo estable para la melodía de la guitarra, el slap sobresaldrá más que el pizzicato en la flauta.

Se re-expone el segundo periodo del estribillo exactamente igual para dar paso a una transición (Figura 104) de 12 compases caracterizada por servir de modulación hacia la digresión 2 (C) en tonalidad de mi bemol mayor, la flauta presenta una melodía ondulada descendente, ritmo igual y un final masculino, el violonchelo acompaña con un ostinato y la guitarra con ritmo de pasillo y uso de percusión sobre aros, como técnica extendida; termina con una semicadencia auténtica de mi bemol mayor.

The image displays a musical score for a piece titled "Transición, Valle del Cauca". It is organized into two systems of staves. The first system features a melody line with notes Gm, G#°, and F#m, a piano accompaniment with a blue box highlighting a section, and an ostinato bass line. The second system features a melody line with notes G°, F7, Bb7, Eb, and Bb-9b, a piano accompaniment with a blue box highlighting a section, and a bass line with a red box highlighting a section labeled "técnica extendida" and a blue box labeled "semicadencia autentica".

Figura 104. Transición, Valle del Cauca

Digresión 2 (C). Está compuesta por dos secciones de 16 compases cada una, en la primera la melodía se presenta con la flauta en el primer periodo y con el chelo en el segundo, con inicio tético, melodía ondulada y final masculino con una cadencia autentica de mi bemol mayor y en la segunda sección se presenta la melodía a unísono flauta y chelo durante el primer periodo y luego la sigue el chelo en el segundo con contra melodía de la flauta, la guitarra acompaña con ritmo de pasillo, usando golpe sobre el diapasón y sobre la caja armónica como técnica extendida; termina con una transición de 2 compases, bajando el tempo y acabando en una semicadencia autentica de sol menor, que permite dar paso al último estribillo (Figura 105).

Sección 2

f melodías a unísono

f acompañamiento, ritmo pasillo

técnica extendida

sp

ff

mp

ff

mp

Lento

Eb D7-9b

Transición y semicadencia

Figura 105. Digresión 2, Valle del Cauca

Esta sección es más melodiosa, y se pasan la melodía entre el chelo y la flauta, donde se debe tener en cuenta quien cumple el papel principal en cada periodo para saber cuál instrumento sobresaldrá más que el otro, hasta llegar al unísono, donde los sonidos se complementarán en un fortísimo.

El estribillo final se re-expone con el segundo periodo con la característica de hacer un acelerando desde el tempo final de la digresión 2 y terminarlo en una coda de 5 compases donde repite el motivo principal y finaliza con una cadencia auténtica, con la figuración tradicional de un pasillo fiestero.

La característica especial de esta obra, es el pasillo fiestero, con un estilo propio colombiano que se debe resaltar su ritmo a cargo de la guitarra como acompañante principal y a cargo del chelo y la flauta durante la segunda parte del arreglo, donde la guitarra pasa a ser la voz principal, las técnicas modernas por parte de todos los instrumentos imitan la percusión tradicional usada para interpretar esta música y darle un color más moderno y actual a la pieza.

Conclusiones

El análisis de la sonata para flauta y clavecín en si menor de Bach, permite identificar diferentes formas compositivas trabajadas en una misma obra, abordadas por un solo instrumento solista con el acompañamiento del clavecín y el refuerzo opcional del bajo continuo, haciendo que el músico diferencie cada una de ellas a través de su interpretación y demuestre las características técnicas del instrumento de la época por medio de la recreación de la obra a través de la flauta moderna, el piano y el violonchelo actual, con los que se realizará el recital. El tratamiento del sonido de la flauta será primordial para mantener un estilo más acertado de la sonata, con la exageración de las dinámicas, la anulación del vibrato, las articulaciones y el tratamiento de los trinos principalmente.

La suite para flauta y piano de Widor, está escrita con el fin de aprovechar todas las posibilidades interpretativas de la flauta travesa y su técnica tradicional, exigiendo el uso del registro completo del instrumento, matices y ritmos altamente contrastantes, lirismo en las melodías, virtuosismo por parte de la flauta y el piano, e incluso, el intercambio de papeles solistas y de acompañamiento entre los instrumentos, permitiendo mostrar las características plenas del romanticismo tardío.

Algunos de los géneros más representativos de Argentina, se ven reflejados en los cuatro movimientos de la Suite Buenos Aires de Pujol, donde el compositor toma las características principales de barrios de la ciudad y los presenta a través de la flauta y la guitarra como instrumentos solistas, el uso de técnicas extendidas complementan el acompañamiento percusivo de las melodías, permitiendo usar diferentes adornos por parte de la flauta que no están escritos,

pero que basados en el estilo de interpretación de músicos nativos y especializados en esta música enriquecerán la obra.

Las obras de Ian Clarke y Luis Enrique Nieto están en contraposición al estilo musical que cada una expresa, son dos obras con ideas musicales descriptivas totalmente diferentes, como la imitación del recorrido de un tren por medio de sonidos nuevos en la flauta en “The Great Train Race” y el homenaje al departamento del Valle del Cauca en Colombia con un pasillo fiestero bajo el mismo nombre, pero que están estrechamente relacionadas con el uso de técnicas extendidas, a través de la flauta sin acompañamiento y con un conjunto de música tradicional, este último mostrando la actualización de la música tradicional a través del formato utilizado.

El análisis musical e interpretativo presentado luego de la consulta bibliográfica, permitió adentrarse más en el contexto de cada una de las obras, facilitando la interpretación, el ensamble y la conceptualización de las ideas técnicas y estilísticas de cada una de ellas, para ser reflejadas en la puesta en escena. Cabe resaltar, que a pesar de que el plan de estudios del programa de Licenciatura en Música aborda temas de formas y análisis musical, no son suficientes para la realización de un trabajo teórico-musical para el nivel de las obras trabajadas anteriormente.

Este trabajo de grado permite innovar, en cuanto a la selección de repertorio y presentación musical de estas (puesta en escena), el uso de aspectos técnicos y estilísticos por medio de técnicas tradicionales y modernas de la flauta traversa, abarcadas independiente y conjuntamente en el repertorio escogido, con el propósito de exponer a través de la música de diferentes periodos históricos, la versatilidad del instrumento y que no se habían interpretado en recitales anteriores.

Bibliografía

- Abadía Morales, G. (s.f.). El pasillo. En G. Abadía Morales, *Compendio General de Folklore Colombiano* (págs. 186-189). Bogotá: Andes.
- Bach, J. S. (1966). Bach Bärenreiter Urtext. *Flute Sonata, BWV.1030 (Score)*. London.
- Cecconi, S. (2010). Los territorios de la milonga en Buenos Aires. *Memoria Academica*, 1-2.
- Clarke, I. (1993). The Great Train Race. *The Great Train Race (Flute Sheet Music)*. London.
- Clarke, I. (s.f.). *Biography Ian Clarke*. Obtenido de <http://www.ianclarke.net/page4.html>
- Clarke, I. (s.f.). *Biography Ian Clarke, flutist-composer*. Obtenido de <http://www.ianclarke.net/page4.html>
- Colombia, M. d. (2001). *Guia de Iniciación a la Flauta Traversa*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- De Pedro, D. (1993). *Manual de Formas Musicales*. Madrid: Real Musical.
- Escarrilla Galindo, A., Galaz Villasante, M., Martinez Quirce, F., & De la Orden Osuna, F. (2001). Tango. En A. Escarrilla Galindo, M. Galaz Villasante, F. Martinez Quirce, & F. De la Orden Osuna, *La Musica en America* (págs. 1046-1053). España: Espasa Calpe.
- Fubini, E. (1988). *La estética de la música desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Garcia, P. (2007). *Historia de la Flauta*. Obtenido de <http://www.aflauta.com.br/flutepiccolo/histflute01.html>
- Gomez-Vignes, M. (1988). *Formas Musicales I*. Cali.
- Gut, S., & Tosi, D. (2001). El Mundo Contemporaneo. En S. Gut, & D. Tosi, *Historia de la Musica* (págs. 737-740). España: Espasa Calpe.
- Jardin, I. C. (2010). *IES Ciudad Jardin*. Obtenido de Departamento de Musica IES Ciudad Jardin:

http://web.ciudadjardin.org/musica/musicajardin/Apuntes_files/3%C2%BA%20ESO%20La%20Mu%CC%81sica%20en%20el%20Barroco.pdf

Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lopez Cano, R. (2000). *Música y Retórica en el Barroco*. Mexico: UNAM.

Lopez Hernandez, R. (2012). *La Flauta Travesera en le Época Romántica*. Obtenido de http://aulaflautatraveseraburgos.blogspot.com.co/2012/11/la-flauta-travesera-en-la-epoca_28.html

Mesa Martinez, L. G. (2015). *Luis Enrique Nieto, La música nariñense en los años del Clavel Rojo*. Fondo Mixto de Cultura de Nariño.

Ministerio de Cultura Colombiano. (2005). *Al Son de la tierra, músicas tradicionales de Colombia*. Bogotá.

Monier, S. (2010). *Three Works For Flute By Ian Clarke: An Analysis And Performance Guide*. Obtenido de <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1028&context=musicstudent>

Nieto, L. E. (2018). Valle del Cauca, Pasillo. *Valle del Cauca, pasillo (arr. Delgado, Mauricio; Score)*. Universidad de Nariño, Pasto.

Paez, M. (2016). La Sonata en si menor BWV 1030 para flauta y clave, un análisis retórico musical. *Nassarre*, 87-104.

Paez, M. (s.f.). Estudio de la Sonata en si menor BWV.1030 para flauta y clave ¿Un lenguaje Bachiano no flautístico? *NEUMA*, 116-131.

- Parody, V. (2014). Música, política y etnicidad: convergencias entre democracia y dictadura en el proceso derelocalización del candombe afrouruuguayo en Buenos Aires. *Resonancias*, 127-153.
- Pujol, M. D. (1995). Suite Buenos Aires. *Suite Buenos Aires pour flute et guitar, Score*. Collection Delia Estrada, Paris.
- Pujol, M. D. (2017). *Biografía Maximo Diego Pujol*. Obtenido de <http://www.maximopujol.com/bio-es>
- Quantz, J. J. (1752). *Metodo para aprender a tocar la flauta travesera*. Berlin.
- Randel, M. (1999). *Diccionario Harvard de la Música*. Madrid: Alianza.
- Rivas Galarreta, E. (1994). *La investigación bibliografica y los textos academicos*.
- Stevenson, J. (s.f.). *Charles-Marie Widor, Suite for flute and piano*. Obtenido de <http://www.allmusic.com/composition/suite-for-flute-piano-op-34-mc0002366249>
- Widor, C.-M. (1898). Suite for Flute and Piano, Op.34. *Suite for Flute and Piano, Score*. Master Music Publications, Inc, EEUU.
- Wikipedia, E. L. (Marzo de 2018). *Candombe*. Obtenido de <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Candombe&oldid=106329712>.
- Wikipedia, E. L. (Febrero de 2018). *Microcentro, Buenos Aires*. Obtenido de [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Microcentro_\(Buenos_Aires\)&oldid=104582005](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Microcentro_(Buenos_Aires)&oldid=104582005).
- Wikipedia, E. L. (Marzo de 2018). *Milonga, música*. Obtenido de [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Milonga_\(m%C3%BAsica\)&oldid=10621899](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Milonga_(m%C3%BAsica)&oldid=10621899)

Wikipedia, E. L. (Febrero de 2018). *Nueva Pompeya, Buenos Aires*. Obtenido de

[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Nueva_Pompeya_\(Buenos_Aires\)&oldid=105384365](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Nueva_Pompeya_(Buenos_Aires)&oldid=105384365).

Wikipedia, E. L. (Febrero de 2018). *Palermo, Buenos Aires*. Obtenido de

[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Palermo_\(Buenos_Aires\)&oldid=105946513](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Palermo_(Buenos_Aires)&oldid=105946513).

Wikipedia, E. L. (Febrero de 2018). *San Telmo, Buenos Aires*. Obtenido de

[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=San_Telmo_\(Buenos_Aires\)&oldid=104037946](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=San_Telmo_(Buenos_Aires)&oldid=104037946).

Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor.

Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor.

Anexos

Anexo A. Johann Sebastian Bach – Sonata en Si menor, BWV.1030

Anexo B. Charles-Marie Widor – Suite para flauta y piano, Op.34

Anexo C. Máximo Diego Pujol – Suite Buenos Aires

Anexo D. Ian Clarke – The Great Train Race, B foot version

Anexo E. Luis Enrique Nieto – Valle del Cauca, Pasillo