

CONCIERTO AUDIOVISUAL PARA FLAUTA TRAVERSA

DIVA XIOMARA LEÓN QUINTERO

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES-MÚSICA

Bucaramanga

2010

CONCIERTO AUDIOVISUAL PARA FLAUTA TRAVERSA

DIVA XIOMARA LEÓN QUINTERO

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar el título de:
Licenciado en música**

Director: SANTIAGO EMILIO SIERRA

Codirector: JAIRO CALDERÓN

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES-MÚSICA

Bucaramanga

2010

Dedicatoria

A mi Amado Padre Celestial, a Jesucristo y al Espíritu Santo, quienes a pesar de todo, siempre estuvieron a mi lado apoyándome y guiándome.

También lo dedico a mi preciosa familia, mi esposo, mi bebé, y especialmente a mi madre, Luz Marina, el mejor ejemplo de amor y perseverancia que he recibido.

Agradecimientos

A Dios primeramente por ser mi guía, mi apoyo y mi gran amigo.

A Eduardo por su amor y comprensión.

A mi mamá, Juliana y Schantall, por su apoyo incondicional

A mis dos familias, por el apoyo moral y espiritual.

A mis alumnos, que aportaron gran parte de las soluciones pedagógicas que me han ayudado a entender el mundo musical.

A mis amigos, los que se fueron y los que todavía permanecen cerca para alegrar los momentos de crisis y de debilidad.

A cada uno de los profesores que durante la carrera estuvieron aportándome no sólo sus conocimientos, sino su sabiduría.

A la maestra Marjorie Tanaka por su colaboración como pianista acompañante.

A mis tres profesores de flauta, María Mercedes Bernal, Sandra Milena Gómez y el maestro Santiago Sierra, quienes me legaron su amor por este maravilloso instrumento: la flauta travesa.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
JUSTIFICACIÓN	2
OBJETIVOS	3
1. LA COMUNICACIÓN	4
2. LENGUAJE AUDIOVISUAL	6
2.1. La percepción humana como punto de partida	7
2.2. Intérpretes	7
3. SELECCIÓN DE VIDEO	9
3.1. Interpretación del material visual	13
3.1.1. Partita en la menor para flauta sola de Johann Sebastian Bach	13
3.1.2. Fantasía Op. 79 de Gabriel Fauré	13
3.1.3. Sequenza I de Luciano Berio	14
3.1.4. Sonata No.2 Op. 94 de Prokofiev	14
4. PROGRAMA DEL RECITAL	16
4.1 PARTITA EN LA MENOR PARA FLAUTA SOLA BWV 1013	16
4.1.1 ANÁLISIS FORMAL	17
4.1.2 ASPECTOS DE INTERPRETACIÓN	26
4.1.3. RECOMENDACIONES TÉCNICAS Y ESTILÍSTICAS	31
4.2 FANTASÍA PARA FLAUTA Y PIANO OPUS 79	44
4.2.1 ANÁLISIS FORMAL	44
4.2.2 ASPECTOS DE INTERPRETACIÓN	52
4.2.3. RECOMENDACIONES TÉCNICAS Y ESTILÍSTICAS	57
4.3 SEQUENZA I PARA FLAUTA SOLA	61
4.3.1 ANÁLISIS FORMAL	61
4.3.2 ASPECTOS DE INTERPRETACIÓN	71
4.3.3. RECOMENDACIONES TÉCNICAS Y ESTILÍSTICAS	82

4.4 SONATA No. 2 PARA FLAUTA Y PIANO OPUS 94 (1942-1943)	85
4.4.1 ANÁLISIS FORMAL	85
4.4.2 ASPECTOS DE INTERPRETACIÓN	104
4.4.3. RECOMENDACIONES TÉCNICAS Y ESTILÍSTICAS	109
5. RECOMENDACIONES FINALES PARA INSTRUMENTISTAS	116
CONCLUSIONES	119
BIBLIOGRAFÍA	121
ANEXOS	125

TABLA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Estructura rítmica de allemande	17
Figura 2. Estructura rítmica de la corrente	18
Figura 3. Estructura rítmica de la Sarabande	18
Figura 4. Estructura rítmica del Bourrée	19
Figura 5. Comienzo allemande. Movimiento continuo por semicorcheas	19
Figura 6. Repetición por secciones	19
Figura 7. Voces ocultas	20
Figura 8. Puntos de conclusión de secciones A y A1	20
Figura 9. Mayor movimiento rítmico e intervalos mayores que la octava	22
Figura 10. Voces ocultas	22
Figura 11. Movimiento melancólico y triste	24
Figura 12. Tema A asciende y luego desciende	24
Figura 13. Tema B desciende y luego asciende	24
Figura 14. Movimiento descendente final.	25
Figura 15. Motivo cíclico recurrente en tres danzas de la partita	26
Figura 16. Retrato Johann Sebastian Bach	28
Figura 17. Intervalos de segunda y tercera ligados sarabande	33
Figura 18. Escalas ligadas Corrente	34
Figura 19. Representación de un flautista barroco	35
Figura 20. Flauta barroca de 3 divisiones	35
Figura 21. Flauta barroca de 4 divisiones	36
Figura 22. Partes de Flauta barroca de comienzos de siglo XVIII	36
Figura 23. Tesitura usada en la partita BWV 1013	37
Figura 24. Ejercicio de armónicos	38
Figura 25. Ejercicio de Whistle sounds	39
Figura 26. Ejercicio de arpeggios ligados	39

Figura. 27 Planos sonoros	40	
Figura 28. Ejercicio de intervalos	41	
Figura 29. Ejercicio nota pedal	41	
Figura 30. Pasaje con voces ocultas de la Corrente	42	
Figura 31. Depuración del pasaje	42	
Figura 32. Ejercicio voces ocultas	43	
Figura 33. Pasaje completo melodía polifónica	43	
Figura 34. Primera frase Em	Figura 35. Segunda frase Dm	46
Figura 36. Tercera disminuida	47	
Figura 37. Tema a1 como desarrollo del tema "a"	47	
Figura 38. Final de la primera sección	47	
Figura 39. Estructura adicional que establece tonalidad	48	
Figura 40. Desarrollo tema "a"	49	
Figura 41. Tema "b" y su respectivo desarrollo	50	
Figura 42. Tema "c"	50	
Figura 43. Melodía en piano y contrapunto en flauta	51	
Figura 44. Establecen la tonalidad	52	
Figura 45. Quintillos y poliacordes	52	
Figura 46. Gabriel Fauré	54	
Figura 47. Carta que Gabriel Fauré dirigiera a Camille Saint-Saëns	56	
Figura 48. Ataque de la primera nota Fantasía Op. 79	59	
Figura 49. Rubato y pequeño ritardando compás 4	60	
Figura 50. Rubato y pequeño ritardando compás 6 y 7	60	
Figura 51. Articulaciones	60	
Figura 52. Sección B	63	
Figura 53. Tema lírico	63	
Figura 54. Sección C	64	
Figura 55. Sección C con elementos de A	64	
Figura 56. Sección A	64	
Figura 57. Sección A1	65	

Figura 58. Final sección Coda	65
Figura 59 .Manejo de 2as y 7as.	66
Figura 60. Voces ocultas	66
Figura 61. Polifonía	67
Figura 62. Uso de series	68
Figura 63. Uso de series	69
Figura 64.Luciano Berio	71
Figura 65. Ejemplo de la Sequenza I de Berio en una carta a Nicolet (1966)	75
Figura 66. Versión 1958	76
Figura 67. Versión 1992	76
Figura 68.Versión carta de Berio a Nicolet 1966	76
Figura 69.Diferencias entre la edición de 1958 y 1992 respectivamente	77
Figura 70.Diferencias rítmicas versión 1958 y 1992	78
Figura 71.Como estudiar dinámicas	83
Figura 72 Frullato de garganta	84
Figura 73.Combinación de frullato	84
Figura 74. Primera frase moderato	88
Figura 75. Enlace por secuencias en semicorcheas	88
Figura 76 Tema B moderato	89
Figura 77. Recursos polifónicos por imitación	89
Figura 78. Alusión a la guerra	90
Figura 79.Final de moderato	90
Figura 80. Introducción de scherzo	92
Figura 81 Arpeggios relevados al piano	92
Figura 82.Tema B carácter victorioso por la 4J y 5J	93
Figura 83.Sección B1	93
Figura 84.Sección C	94
Figura 85.Arpeggios descendentes Gb Mayor	95
Figura 86.Coda de Scherzo	95
Figura 87.Tema A del Andante	96

Figura 88.Tema A retomado por el piano	97
Figura 89.Tema "B"	97
Figura 90.Sección A1	98
Figura 91.Coda	99
Figura 92.Sección "A"	100
Figura 93.Sección "B"	100
Figura 94.Motivo C cuarto movimiento	Figura 95 Motivo D 2do
movimiento	101
Figura 96.Sección B1	102
Figura 97.Sección "D"	103
Figura 98.Coda	104
Figura 99.Sergéi Prokofiev en New York, 1918	105
Figura 100. Conducción de frase a través de notas iguales	109
Figura 101. Pasaje notas agudas piano	110
Figura 102. Diafragma	111
Figura 103. Pasaje sobreagudos pianísimo primer movimiento	112
Figura 104. Posición opcional Fa3 y Sib3	112
Figura 105.Notas graves, articuladas y forte	113
Figura 106.Cómo estudiar pasajes rápidos	114
Figura 107. Pasaje de dificultad por velocidad y digitación	114
Figura 108. Ejercicios de sincronización de los movimientos de los dedos	115
Figura 109. Secuencia de ejercicios de sincronización de los mov. de los dedos	115

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Ficha técnica de “Koyaanisqatsi”.	10
Tabla 2. Ficha técnica de “Naqoyqatsi”	11
Tabla 3. Ficha técnica de “Powaqqatsi”	11
Tabla 4. Ficha técnica de “El gran dictador”	12
Tabla 5. Estructura Primer movimiento: Allemande	21
Tabla 6. Estructura Segundo movimiento: Corrente	21
Tabla 7. Estructura Tercer movimiento: Sarabanda	23
Tabla 8. Estructura Cuarto movimiento: Bourrée Angloise	25
Tabla 9. Estructura Fantasía de Fauré	45
TABLA 10. Tabla de asignación numérica	62
Tabla 11. Tabla de parámetro de intensidad, articulación, nuevas técnicas y medida de tiempo.	79
Tabla 12. Estructura Primer movimiento: Moderato	87
Tabla 13. Estructura segundo movimiento : Scherzo	91
Tabla 14. Estructura Tercer movimiento: Andante	96
Tabla 15. Estructura Cuatro movimiento: Allegro con Brio	99

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Partita en la menor para flauta sola de Johann Sebastian Bach	125
Anexo B. Fantasía para flauta y piano Opus 79 de Gabriel Fauré:	133
Anexo C. Sequenza I para flauta sola de Luciano Berio:	146
Anexo D. Sonata No.2 para flauta y piano de Sergei Prokofiev	158

RESUMEN

TÍTULO: CONCIERTO AUDIOVISUAL PARA FLAUTA TRAVERSA *

AUTOR: LEÓN QUINTERO, Diva Xiomara **

PALABRAS CLAVES: Comunicación, flauta travesa, lenguaje audiovisual, concierto, Bach, Fauré, Berio, Prokofiev

DESCRIPCIÓN:

En un concierto de música académica, usualmente se identifica en el público la falta de comprensión del mismo, dado que los mensajes emitidos por el intérprete, tienen un código del cual, el receptor, no siempre tiene el dominio. Para evitar éste inconveniente, el intérprete puede valerse de otras herramientas que apoyen el concierto para que el mensaje cumpla su objetivo. Es así como en este trabajo se basa en la unión de dos de los lenguajes universales, como lo son la música y la imagen.

Para el presente proyecto se ha usado la conjugación de un concierto académico para flauta travesa, apoyado de una proyección de video, buscando no sólo un mejor entendimiento del lenguaje musical, sino la reflexión sobre diferentes realidades de la humanidad, como lo son la guerra, la destrucción de la naturaleza, entre otros. También se ha hecho un análisis formal musical de cada obra, al igual que uno interpretativo para aquellos intérpretes que deseen consultarlo.

También se busca una reflexión por parte de los intérpretes, para que no se limiten al plano estrictamente técnico, sino que ahonden en lo que a la interpretación de sensaciones, emociones, ideas y pensamientos me refiero, y así lograr una función mejorada de la música, como instrumento del ser humano y no como un objetivo.

* Proyecto de grado

** Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes. Director del Proyecto: Santiago Emilio Sierra

ABSTRACT

TITLE: AUDIOVISUAL CONCERT FOR FLUTE*

AUTHOR: LEÓN QUINTERO, Diva Xiomara**

KEYWORDS: Flute, audiovisual language, concert, Bach, Fauré, Berio, Prokofiev

DESCRIPTION:

In a concert of classical music usually it is identified on the audience a lack of understanding, given that messages sent via the interpreter have a code, which the receiver does not always have the domain. To avoid this drawback, the interpreter may use other tools to support the concert for the message to meet its goal. In this sense, this work is based on the union of two of the universal and important languages, such as music and image.

For this project it has been used the conjugation of an academic concert for flute, supported by a video projection, seeking not only a better understanding of musical language, but reflection on the realities of humanity, such as war, the destruction of nature, the life, stress, tranquility among others. It has also made a formal musical analysis of each work, as an interpretive one for those players wishing to consult it.

Also it promotes a reflection by future interpreters, not to be limited to purely technical skills, but lacking on what the interpretation of sensations, emotions, ideas and thoughts this means, and thus achieve an improved music function as an instrument of human beings and not only as an objective.

* Degree Project

** Faculty of Human Sciences. Arts School. Project Director: Santiago Emilio Sierra

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo argumenta la idea de acompañar el recital instrumental tradicional, con la proyección de imagen, basado en la importancia de usar el arte como medio de comunicación y no un fin en sí mismo, teniendo como prioridad al público musicalmente inexperto, y unificando dos de los lenguajes universales como lo son la música y la imagen.

Contiene un análisis formal y uno interpretativo de cada obra, partiendo del contexto histórico, así como del estilo característico correspondiente a cada época. Dentro del repertorio se encuentran cuatro obras de diversos períodos en donde la flauta tuvo una mayor relevancia como lo son el barroco, el romanticismo tardío, el neoclasicismo, y el serialismo integral, y dentro de éste, se expresan algunas sugerencias que apoyan su estudio y ejecución técnica e interpretativa.

Para los instrumentistas, he aquí una invitación a tomar conciencia de la forma de cómo se está estudiando, y a revisar los métodos utilizados para lograr procesos efectivos. Estudiar con calidad de tiempo es mejor que estudiar con cantidad de él; un buen aprovechamiento del tiempo de estudio incluye planificar, identificar problemas y todo un trabajo intelectual, ajeno al hecho de “botarse” a simplemente tocar, esto nos puede llevar a falencias como mecanizar los errores, o frustrarse porque el estudio no da resultado. Por esto, se añaden algunas recomendaciones que a la hora de tocar un instrumento serán de gran ayuda.

Por último, se hace un llamado a los estudiantes de licenciatura en música, a usar otras herramientas que enriquezcan el arte musical y la puesta en escena, así como a entender que la música no vale la pena si no tiene una motivación o propósito.

JUSTIFICACIÓN

Existen sensaciones, emociones, ideas y sentimientos imposibles de expresar con palabras. La música y la imagen como lenguajes universales se complementan logrando transmitir el conjunto de nuestra naturaleza y realidad humana. Es así como surge la idea de crear un concierto en donde el mensaje sea más importante que los recursos técnicos, sin pretender marginarlos, es decir reubicar la ejecución instrumental y los recursos técnicos como un medio y no como un objetivo independiente.

Este concierto está dirigido a un público adulto heterogéneo que puede o no tener nociones musicales, que reconozca la música como un medio que sirve a la humanidad, y que pueda reflexionar sobre la realidad social del ser humano.

OBJETIVOS

Objetivo general

- Presentar un recital de flauta traversa con acompañamiento de piano, complementado con proyección de video.
- Dar más importancia a la esencia del mensaje musical que a su mera interpretación.
- Emplear la música y la imagen, como herramientas que conduzcan a la reflexión sobre diferentes realidades de la humanidad.

Objetivos específicos

- Ejecutar adecuadamente las diversas obras musicales, aplicando el conjunto de las técnicas flautísticas aprendidas en el transcurso de la carrera.
- Coordinar correctamente la ejecución técnica de la flauta y el piano acompañante junto a la proyección de video.
- Homogenizar los lenguajes musical y visual.
- Lograr la emisión de mensajes, sensaciones y emociones a través de la interpretación audio-visual.
- Entender y transmitir la intención musical a través de la técnica de la flauta, y el análisis formal e interpretativo de las obras.

1. LA COMUNICACIÓN

La comunicación es un campo de estudio dentro de las ciencias sociales que trata de explicar cómo se realizan los intercambios de información y cómo éstos afectan a la sociedad¹. Ésta, por lo general, incluye un emisor, un receptor y un mensaje. Al momento de comunicarse, el emisor puede ser cualquier estímulo, una persona, un animal, un televisor, un instrumento, una imagen, etc. El receptor es la persona que acepta el mensaje del emisor. Y el mensaje comunicado es el significado de los sonidos, imágenes, dibujos, palabras o gestos generados por el emisor.

El mensaje usualmente está codificado, es decir, contiene un conjunto de reglas propias de cada sistema de signos y símbolos, que el emisor utilizará para transmitir su mensaje, combinándolas de la manera que cree conveniente para que el mensaje pueda ser entendido por el receptor.

Pero, ¿que pasa cuando el receptor no tiene el dominio de este conjunto de signos y, no puede decodificar el mensaje? No hay comunicación, porque el mensaje no logró su objetivo.

Siendo estudiante de licenciatura, es importante reconocer la función del docente como facilitador, llevando el conocimiento que quiere que sus alumnos aprendan, a un nivel de complejidad que el alumno pueda manejar, y es muy conveniente hacer lo mismo en la relación músico-público.

Tenemos que ser realistas, las personas que no están en el medio, les interesa poco o nada lo que pase con la música que hacemos, estamos acostumbrados a escuchar otra clase de música, más comercial, menos elaborada, (sin desprestigiar ningún tipo de música), pero no es lo mismo hacer un recital de

¹ FUNDACIÓN WIKIMEDIA. Comunicación (en línea). <http://es.wikipedia.org/wiki/Comunicaci%C3%B3n> (citado en 12 de febrero de 2010).

flauta de música del barroco, romanticismo y época contemporánea a escuchar una balada, un vallenato, o música tradicional.

Podríamos hacer un experimento, pongamos un video de algo que realmente nos interese, música, deporte, cine, cocina, etc., pero con la variable de que el idioma que se hable en el video no lo manejemos, como mandarín, hebreo, o cualquier otro. ¿Cuál sería nuestra reacción? Probablemente intentemos entender la imagen. Pero, ¿Y si no estuviera la imagen?

Como público (sin presaberes musicales), no tenemos las herramientas para decodificar estos mensajes, y es por eso que decidí hacer un concierto que se complemente con una proyección de video, uniendo así, dos de los sentidos más utilizados en nuestra sociedad, en cuanto a recepción: la audición y la vista, proyectados en dos lenguajes, considerados universales, la música y la imagen.

2. LENGUAJE AUDIOVISUAL

“Es un conjunto sistematizado y gramaticalizado de recursos expresivos que han sido siempre previamente imaginados por un narrador, y que permiten estimular en el público series organizadas de sensaciones y percepciones que se transformarán en mensajes concretos y complejos. Son los modos artificiales de organización de la imagen y el sonido que utilizamos para transmitir ideas o sensaciones, ajustándonos a la capacidad del hombre para percibir las y comprenderlas.”²

Cuando somos niños, se nos hace algo natural utilizar el arte como lenguaje personal. Inventamos nuevos modos de expresar ideas, impresiones y sentimientos por medio de canciones inventadas, dibujos o bailes. Esas eran nuestras herramientas. Cuando crecemos no es tan diferente, pero a veces nos concentramos tanto en la herramienta que perdemos el foco del propósito y el para qué, se difumina en un sinnúmero de técnicas.

Las formas de expresión del ser humano, son bastante simples en cuanto al punto de vista de la percepción. Si la percepción de los mensajes artificiales, (lenguaje audiovisual) se parece más a la realidad que nos rodea, el mensaje será mucho más fácil de decodificar, ya que lo que se persigue con el lenguaje audiovisual, es transmitir mensajes articulando estímulos que el receptor ya conoce, porque existen en el medio natural.

Cuanto más abstracto es un lenguaje, mayor es su dificultad de comprensión para el receptor, que necesita aprender a dominar códigos extraños. Es ahí en donde la opción de lo audiovisual, facilita la tarea al receptor, simplificando códigos que desembocan en estímulos parecidos a los naturales. El resultado es una

² RODRÍGUEZ, Ángel. La dimensión sonora del lenguaje audiovisual: el lenguaje audiovisual como objeto de estudio. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998. 25-26 p.

integración perfecta entre el lenguaje original y natural, de la comunicación audiovisual, y otros lenguajes abstractos como la lengua o la música, contruidos a partir de códigos comunicativos mucho más complejos.

2.1. LA PERCEPCIÓN HUMANA COMO PUNTO DE PARTIDA

Como se había mencionado anteriormente, los criterios del emisor que codifica el mensaje, no van a coincidir siempre con los del receptor. Pero existen características biológicas iguales para los miembros de una misma especie, así como su fisiología establece también una forma homogénea de percibir e interpretar su entorno inmediato para poder relacionarse con él de acuerdo a sus necesidades.

“Si la gama de frecuencias sonoras que percibe un ser humano es prácticamente idéntica a la que perciben todos los demás y la gama de frecuencias lumínicas también lo es, se establecen variables universales de interpretación de mensajes sonoros y visuales en los seres humanos”³. Si estamos vivos, nuestras experiencias están constantemente cambiando, no percibimos la vida como una sola imagen, ni un solo sonido, no aislamos el sonido de la luz, los objetos se ven y se oyen a la vez.

2.2. INTÉRPRETES

El público se limita a ver y escuchar, pero somos nosotros los que elaboramos el ambiente sonoro y visual, (en este caso), usando diferentes métodos, los cuales no tienen relevancia para el público. Éste no necesita aprender previamente nuestros códigos, o bien, sea el caso, no lo hacen de un modo consciente. Es

³ RODRÍGUEZ, Ángel. La dimensión sonora del lenguaje audiovisual: la percepción humana como punto de partida. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998. 22 p.

responsabilidad del “intérprete”⁴, enfrentarse al problema de cómo hacer inteligible un mensaje destinado a cualquier persona, a partir del conjunto de posibilidades y limitaciones del medio con el que se está trabajando, en éste caso, la música y la imagen.

⁴ Intérprete: Quien se ocupa de explicar a otros, en lengua que comprenden, lo dicho en idioma desconocido.

3. SELECCIÓN DE VIDEO

Para la selección de video se tuvieron en cuenta dos aspectos:

El primero fue técnico refiriéndose principalmente, al movimiento visual de las imágenes, sincronizadas con el carácter de las obras. Es así como encontramos movimientos rápidos con imágenes rápidas y viceversa.

Como segundo aspecto, al buscar en el público que se produzca alguna reflexión mediante el concierto, y debido al tema continuo en los medios de comunicación, centrados en los avances tecnológicos, los conflictos políticos, económicos y sociales, el alcance de metas (en su mayoría materiales), el exceso de trabajo, estrés, entre otros temas, el material visual, se selecciona, de acuerdo a imágenes relacionadas con los temas antes mencionados.

Teniendo lo anterior como punto de partida, el concierto se fundamenta primeramente, en una obra audiovisual reconocida mundialmente por el arte cinematográfico, llamada trilogía "Qatsi". Ésta, es una serie de tres películas dirigidas por Godfrey Reggio, producidas, entre otros, por Francis Ford Coppola y Steven Soderbergh, cuya música ha sido compuesta por Philip Glass, mediante las cuales se describe el mundo creado en equilibrio, el hombre en equilibrio con la naturaleza, y finalmente el efecto destructivo de la mano del hombre al tratar de conseguir la "felicidad" anhelada.

Aquí encontramos una ficha técnica de la obra:⁵

⁵ UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS DE POTOSI. Documentales DVD's (en línea). <http://cictd.uaslp.mx/nueva/cibyp/MatEspec/Documentales%20DVD%27s.pdf> (citado en 12 de febrero de 2010).

Tabla 1. Ficha técnica de “Koyaanisqatsi”.

<p>Koyaanisqatsi</p>	<p>Título original: Koyaanisqati Dirección: Godfrey Reggio Producción: Productor Godfrey Reggio Año de producción: 1982 Duración: 86 minutos Categoría: Documental</p>
<p>Koyaanisqatsi es un viejo vocablo de los indios Hopi para expresar la idea de “vida fuera del equilibrio”. Se inspira en las profecías Hopi que “excavar las riquezas de la tierra es cortejar el desastre” que “al acercarse el día de la purificación se tejerán telas de araña de un extremo al otro del planeta” y finalmente que “podría ser que algún día sea arrojado del cielo un receptáculo de cenizas que queme la tierra y evapore los océanos”. Con estas tres ideas la película trama un escenario narrativo que se apoya en una técnica cinematográfica singular la de acelerar las imágenes hasta crear un verdadero efecto de vértigo al espectador. Aunque, quizás, no será la Abuela Araña la que teja los hilos, sino el hombre moderno, que levantará sus torres, sus arañas de hierro, tendiendo cables entre torre y torre. El viaje filmico está lleno de grandiosidad. Parajes como el Gran Cañon del Colorado con sus inhóspitos y escarpados relieves se convierten en el vientre de la Madre Tierra, que como las vellosidades de nuestro estómago, permiten por su fondo diluir los líquidos vitales que vierte el cielo. Un cielo con interminables ejércitos de nubes que lo atraviesan sin detenerse a la velocidad de vértigo. Pero el verdadero corazón de esta película lo constituyen las incesantes riadas humanas deambulando por las calles, con rostros perdidos en el infinito, subiendo escaleras mecánicas como si la tierra nos vomitara. Miradas esquizofrénicas entre basura y miseria, entre máquinas de guerra y aviones que parecen mezclarse con las inacabables profesiones de coches en autopistas anchos como campos de fútbol. Edificios que desafían al cielo, donde sus cristales reflejan un cielo ajeno a sus moradores. Conteos de billetes por máquinas automáticas. Cadenas de montaje de máquinas de alimentos, todo circulando como si nunca nada se detuviera. Circuitos que se funden con la vista de pájaro de la trama urbana. Gente que camina apresurada, personas esclavas en oficinas que no apagan nunca sus luces jamás, brazos robot y gente tomando el sol en la playa con el fondo de una central nuclear.</p>	

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS DE POTOSÍ. Documentales DVD's (en línea).

<http://cictd.uaslp.mx/nueva/cibyp/MatEspec/Documentales%20DVD%27s.pdf> (citado en 12 de febrero de 2010).

Tabla 2. Ficha técnica de “Naqoyqatsi”

Naqoyqatsi	<p>Título Original: Naqoyqatsi Dirección: Godfrey Regio Producción: Estados Unidos Año de producción: 2002 Duración: 89 minutos Categoría: Documental</p>
<p>Naqoyqatsi: del lenguaje Hopi. Significa "mundo en guerra"; "vida llena de asesinatos mutuos"; "guerra como medio de vida"; "violencia civilizada". En este último film de la Trilogía Qatsi se hace un repaso a cómo los conflictos bélicos de la humanidad y la incipiente tecnología están transformando el mundo más que ningún cataclismo natural, y cómo el ser humano ha pasado de considerar estos avances como un instrumento al servicio de la sociedad a considerarlos un fin y un medio de vida en sí mismos.</p>	

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS DE POTOSÍ. Documentales DVD's (en línea). <http://cictd.uaslp.mx/nueva/cibyp/MatEspec/Documentales%20DVD%27s.pdf> (citado en 12 de febrero de 2010).

Tabla 3. Ficha técnica de “Powaqqatsi”

Powaqqatsi	<p>Titulo original: Powaqqatsi Director: Godfrey Reggio Producción: E.U.A. Año de Producción: 1988 Duración: 97 min. Categoría: Documental</p>
<p>Sin guión, la película comunica directamente a través de sus imágenes, desarrollando su propio ritmo, mostrando escenas de manipulación y destrucción humanas. Consta de cinco capítulos que narran la historia y la cultura del hombre desde los rituales más antiguos hasta la febril vida de las modernas ciudades. El pasado, el presente y el futuro son un mismo momento. Un día en la vida del mundo. El primer capítulo es la fuerza, el elemento básico de la existencia. El segundo es la gente, la sociedad, sus inicios y sus desviaciones hasta su caricatura. El tercero es el sueño, el retrato de las maravillas del desarrollo tecnológico de la sociedad moderna. El cuarto capítulo son los que se quedan atrás sacrificados en el altar del progreso. Y el último capítulo es un mágico itinerario por los rituales religiosos. La palabra del lenguaje indio hopi "ko yaa nis qatsi" significa "un medio de vida desequilibrado". "Qatsi es vida". Aquí, "Powaqqatsi" es una concentración de las palabras "powaga", que significa "mago que vive a expensas de los demás", y "qatsi, vida". Imágenes del tercer mundo, impresiones de las culturas nativas de Asia, India, África y Sudamérica, retratos y detalles de tradiciones amenazadas, un enfrentamiento con los logros culturales y restos de tribus y razas. "Powaqqatsi" es un documento de creatividad y fantasías humanas, pero, al mismo tiempo, una muestra filmada de los peligros que amenazan a estos mundos, algunos de los cuales aún permanecen intactos.</p>	

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS DE POTOSÍ. Documentales DVD's (en línea). <http://cictd.uaslp.mx/nueva/cibyp/MatEspec/Documentales%20DVD%27s.pdf> (citado en 12 de febrero de 2010).

Por otro lado para la sonata No. 2, decidí usar una película de Charles Chaplin, famoso actor, comediante y director de cine, quien estrenó la película tres años antes de la publicación de la sonata, dado que las dos obras (película y sonata), tratan el tema de la guerra, ya que fueron compuestas en la época de la 1ª y 2ª Guerra Mundial. La película se llama “El gran Dictador”.

Aquí tenemos la respectiva ficha técnica:⁶

Tabla 4. Ficha técnica de “El gran dictador”

El gran Dictador	<p>Título original: <i>The great dictator</i> Dirección, producción y guión: Charles Chaplin (Estados Unidos, 1940) Fotografía: Karl Struss y Roland Totheroh Música: Meredith Wilson y Charles Chaplin Dirección artística: J. Russell Spencer Montaje: Willard Nico Interpretación: Charles Chaplin (El barbero judío / Adenoid Hynkel, dictador de Tomania), Paulette Goddard (Hannah), Jack Oakie (Benzino Napaloni, dictador de Bacteria), Reginald Gardiner (Schulz), Henry Daniell (Garbitsch), Billy Gilbert (Herring), Maurice Moscovich (Señor Jaeckel), Emma Dunn (Señora Jaeckel), Bernard Gorcey (Señor Mann). Duración: 124 minutos</p>
<p>Sinopsis: Un barbero judío que combatió con el ejército de Tomania en la primera guerra mundial vuelve a su casa años después del fin del conflicto. Amnésico a causa de un accidente de avión, no recuerda prácticamente nada de su vida pasada y no conoce la situación política actual del país: Adenoid Hynkel, un dictador fascista y racista, ha llegado al poder y ha iniciado la persecución del pueblo judío, a quien considera responsable de la situación de crisis que vive el país. Paralelamente, Hynkel y sus colaboradores han empezado a preparar una ofensiva militar destinada a la conquista de todo el mundo.</p>	

ORGANIZACIÓN EDUALTER. El gran dictador (en línea).
<http://www.edualter.org/material/pau/dictadore.htm> (citado en 12 de febrero de 2010).

⁶ ORGANIZACIÓN EDUALTER. El gran dictador (en línea).
<http://www.edualter.org/material/pau/dictadore.htm> (citado en 12 de febrero de 2010).

3.1. INTERPRETACIÓN DEL MATERIAL VISUAL

3.1.1. Partita en la menor para flauta sola de Johann Sebastian Bach

Para la partita se escogió parte del material de la trilogía Qatsi, que se pretende interpretar de la siguiente manera:

Allemande: Las imágenes están a blanco y negro, y no existen imágenes acompañadas de personas. En su mayoría son imágenes de edificios en descomposición, y hacia el final la naturaleza en equilibrio. Esto se puede interpretar como los materiales usados en la obra humana, volviendo a la naturaleza. La degradación, oxidación, y abandono, en un proceso natural de descomposición, e integración a la naturaleza.

Corrente: Se compone de dos secciones básicamente; imágenes de la naturaleza creada por Dios, y la naturaleza creada por el hombre, su comparación, y función en la vida del ser humano.

Sarabande: Describe la naturaleza que para el hombre es difícil modificar, lo sublime de los cielos, las profundidades de las aguas, los desiertos, entre otros.

Bourrée Angloise: Las imágenes de este fragmento se enfocan en la laboriosidad del ser humano, necesaria para el hombre y la naturaleza.

3.1.2. Fantasía Op. 79 de Gabriel Fauré

Básicamente se sustenta en dos estados del hombre.

Andantino: La tranquilidad, expresada casi en somnolencia y,

Allegro: el afán por las riquezas, el trabajo, el estrés, las multitudes buscando comodidad, pero lo que encuentran es cansancio.

3.1.3. Sequenza I de Luciano Berio

Refleja el desequilibrio, la violencia y la destrucción no sólo del medio en el que vivimos sino del mismo ser humano, el cual es producto de los conflictos, divisiones de pueblos, búsqueda de poder, creencias, avaricia, entre otros.

3.1.4. Sonata No.2 Op. 94 de Prokofiev

Por medio de esta producción, en común acuerdo entre música e imagen, se pretende mostrar un hecho histórico que marcó la historia, el cual ésta presente en todas las civilizaciones, pueblos, razas, continentes, y que aún a pesar de los “avances” en educación, recursos, etc., se ha querido colar en toda la humanidad. Este hecho no puede ser otro más que la guerra.

Moderato: Plantea el marco histórico de la guerra, la depresión, los conflictos económicos y militares, y el poder político, manipulador y duro con el pueblo.

Presto: Narra la vida de dos personajes que representan, el uno al pueblo y el otro al poder. El primero es el barbero, con su trabajo, circunstancias económicas, y los enfrentamientos al poder. El segundo es Hynkel, (el gran dictador) ensimismado en su opulencia, ya que ostenta el poder.

Andante: Lo que no puede faltar, el amor entre pareja, hermanos, vecinos, marcado por la realidad de vivir bajo las consecuencias de las decisiones del gobierno.

Allegro con brío: Para finalizar, los sueños y la esperanza de ser libres, y vivir conforme al plan original de Dios, trabajando y disfrutando de la vida, junto con la familia y los seres más allegados.

4. PROGRAMA DEL RECITAL

Partita en la menor para flauta sola BWV 1013

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Allemande

Corrente

Sarabande

Bourrée Angloise

Fantasia para flauta y piano Opus 19 (1898)

GABRIEL FAURÉ (1845-1924)

Andantino

Allegro

Sequenza I para flauta Sola (1958)

LUCIANO BERIO (1925-2003)

Sonata No. 2 para flauta y piano Opus 94 (1943)

SERGÉI PROKOFIEV (1891-1956)

Moderato

Scherzo

Andante

Allegro con brío

4.1 PARTITA EN LA MENOR PARA FLAUTA SOLA BWV 1013

JOHAN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

4.1.1 ANÁLISIS FORMAL

PARTITA, término italiano, caído hoy en desuso, con el que se designó frecuentemente, en los siglos XVII y XVIII, a la suite de danzas.

Generalmente las suites barrocas estaban compuestas por cuatro movimientos principales, la allemande, la courante o corrente, la sarabande y la gigue. En algunas ocasiones se les adicionaban otras como el bourrée, la gavotte, el aria o air, preludios, oberturas, etc.

Esta obra contiene cuatro movimientos:

- Allemande
- Corrente
- Sarabande
- Bourrée Angloise

La allemande, se caracteriza por ser una danza calmada de pasos, anacrúsica, cortesana en el siglo XVII, estilizada como danza inicial de la suite, de compás cuaternario o binario con la siguiente estructura rítmica:

Figura 1. Estructura rítmica de allemande



WIKIMEDIA COMMONS.File:Allemanda.PNG.(en línea).
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Allemanda.PNG> (citado en 15 de febrero de 2010)

La courante o corrente, es una danza de compás ternario de 3/4 o binario de subdivisión ternaria 6/4, la corrente italiana de a partir de 1650 aproximadamente es más rápida y llana, es el segundo movimiento del esquema principal de la suite.

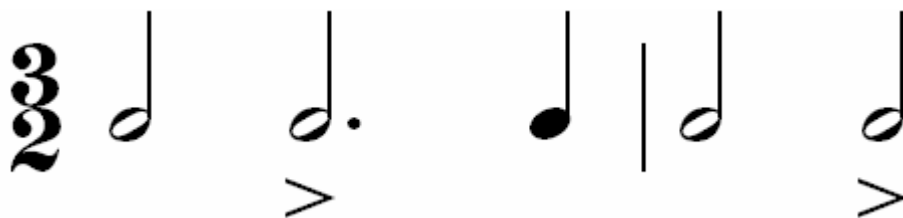
Figura 2. Estructura rítmica de la corrente



WIKIMEDIA COMMONS. File:Couranta.PNG.(en línea).
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Couranta.PNG> (citado en 15 de febrero de 2010)

Sarabande Danza lenta, majestuosa e imponente. Un componente infaltable de la suite barroca, con ritmo ternario, con prolongación del segundo tiempo de cada compás.

Figura 3. Estructura rítmica de la Sarabande



WIKIMEDIA COMMONS. File:Sarabanda.PNG. (en línea)
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarabanda.PNG>. (citado en 15 de febrero de 2010)

Bourrée, danza de ronda francesa de la Auvernia, cortesana a partir del siglo XVII
Empieza con una negra en anacrusa y su movimiento es sincopado,

Figura 4. Estructura rítmica del Bourrée



Autora del proyecto

Primer movimiento: Allemande Empieza de forma anacrúsica, desembocando en un movimiento continuo de semicorcheas sin alguna detención, otorgándole un carácter enérgico y contundente.

Figura 5. Comienzo allemande. Movimiento continuo por semicorcheas



Ver anexo A

Utiliza el recurso de repetición por secciones o simétrica y la melodía está por arpeggios, escalas, y fragmentos de escalas, en donde se evidencia la técnica compositiva típica del barroco, las voces ocultas.

Figura 6. Repetición por secciones



Autora del proyecto

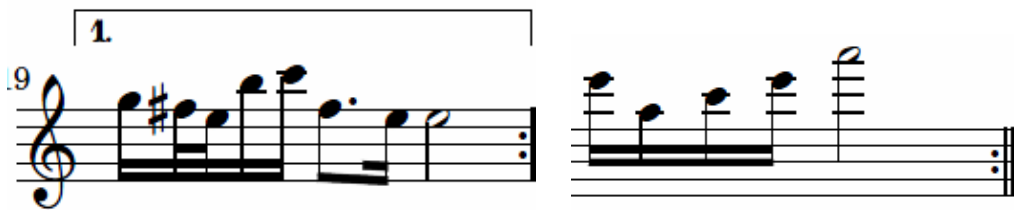
Figura 7. Voces ocultas



Ver anexo A

Al tener modulaciones transitorias durante todo el movimiento, sin resoluciones aparentes, genera una sensación de tensión que resuelve en dos puntos fundamentalmente, las blancas que cierran la primera y la segunda parte.

Figura 8. Puntos de conclusión de secciones A y A1



Ver anexo A

Tiene forma binaria antigua, caracterizada porque contiene sólo un tema principal que modula en la segunda parte hacia la dominante o a su relativa mientras que la segunda parte modula a la tonalidad principal.

Específicamente, la allemande de la partita BWV 1013, contiene dos partes en las que la segunda casi dobla en longitud a la primera. En éste caso, empieza en la tonalidad de La menor y modula a Mi menor.

Tabla 5. Estructura Primer movimiento: Allemande

PRIMER MOVIMIENTO: ALLEMANDE						
MACROESTRUCTURA	A		A1			
MICROESTRUCTURA	a	a1	a2	a3	a4	Coda
COMPASES	8	11	5	3	17.5	1.5
TONALIDADES	Am-F- D7-C	C-F-Dm- Am-Em- D7-Em	Em- Am- Dm	Dm- Em	Dm-G- C-D-E- Am- Dm-G- Am	Am

Autora del proyecto

Sección A: Período polifónico modulante de estructura primaria

Sección A1: El mismo tema de la sección A, pero comienza en la dominante menor, modulando transitoriamente hasta volver a la tonalidad original.

Segundo movimiento: Corrente Forma binaria antigua

Tabla 6. Estructura Segundo movimiento: Corrente

SEGUNDO MOVIMIENTO: CORRENTE		
SECCIONES	II: A :II	II: A1 :II
COMPASES	22	40
TONALIDAD	Am- Em	E-Am-F-G-C-Em-Dm- Am-E-Am-F-Am-Dm-Am

Autora del proyecto

En comparación con el primer movimiento podemos destacar que sostiene el mismo plan tonal, pero contrasta en el carácter del movimiento, ya que este último contiene un material temático más variado en su estructura rítmica y en la utilización de intervalos más grandes.

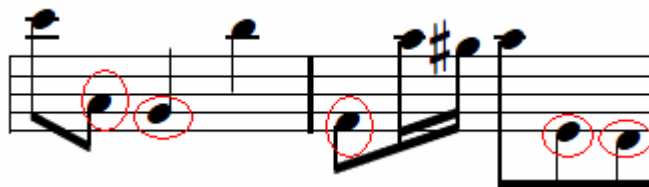
Figura 9. Mayor movimiento rítmico e intervalos mayores que la octava



Ver anexo A

La corriente se encuentra escrita en 3/4 con un inicio anacrúsico con intervalo de quinta descendente, seguido de una escala ascendente, lo que le da un carácter enérgico al movimiento. Luego de terminar la primera frase (hasta el 4 compás), se desarrolla la pieza sobre semicorcheas y en algunos momentos negras y corcheas. También contiene el manejo de voces ocultas haciendo alusión a un bajo continuo.

Figura 10. Voces ocultas



Ver anexo A

Sección A: Período indivisible en su composición armónica.

Sección A1: Es más inestable debido a los cambios de tonalidad, que generalmente surgen cada compás desarrollándose en secuencias hasta finalmente modular a la tonalidad original.

Tercer movimiento: Sarabande Forma ternaria simple

Tabla 7. Estructura Tercer movimiento: Sarabanda

TERCER MOVIMIENTO: SARABANDA			
MACROESTRUCTURA	A	B	A1
MICROESTRUCTURA	a	b	a1
COMPASES	16	18	12
TONALIDAD	Am-C	Am-Dm- Am	Am

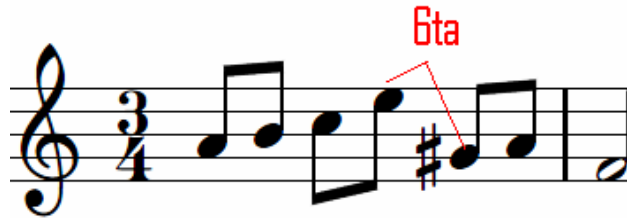
Autora

Este movimiento simula una marcha funeral en 3/4.

Sección A: Período polifónico indivisible de 16 compases, modulante desde Am hasta C.

La melodía comienza con movimiento ascendente, perdiendo fuerza a través de un salto de sexta, lo que le da un carácter triste y melancólico.

Figura 11. Movimiento melancólico y triste

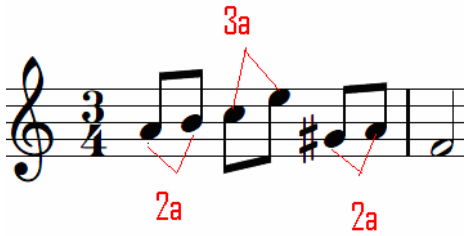


Ver anexo A

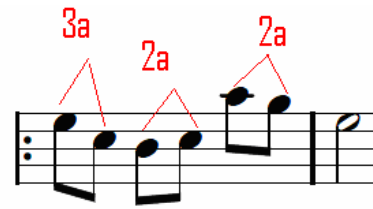
Aparecen como primera vez en la obra indicaciones de expresión como lo son los mordentes de los compases 6 y 8.

Sección B: Con esta sección podemos deducir que el compositor no busca algo nuevo totalmente, ya que contiene estructuras rítmicas parecidas. Un ejemplo es la primera frase del tema B en donde Bach trabaja algo parecido a un espejo, pero en otra tonalidad.

Figura 12. Tema A asciende y luego desciende Figura 13. Tema B desciende y luego asciende



Ver anexo A



Ver anexo A

Encontramos una semicadencia en dominante en el compás 33 que desemboca en el tema a1 que es parte exposición del quinto compás desarrollándose hacia el final y terminando con un movimiento descendente y pesimista.

Figura 14. Movimiento descendente final.



Ver anexo A

Cuarto movimiento: Bourrée angloise. Forma ternaria simple

Tabla 8. Estructura Cuarto movimiento: Bourrée Angloise

CUARTO MOVIMIENTO: BOURRÉE ANGLOISE			
MACROESTRUCTURA	A	B	A1
MICROESTRUCTURA	a	b	a1
COMPASES	20	34	16
TONALIDAD	Am-C-F-G-C	C-AmDm-D7- Em-Dm-E-Am	Am

Autora del proyecto

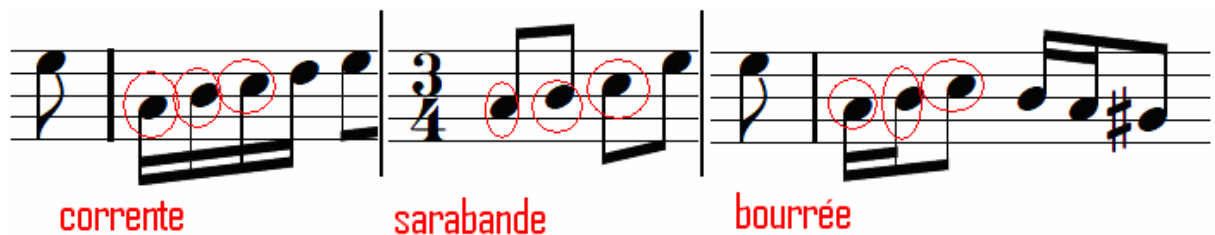
Sección A: Esta danza comienza con una corchea en anacruza, y en ritmo binario de 2/4. Contiene una figuración rítmica típica de bourrée, (dos semicorcheas y corchea) que le da un carácter vivo y enérgico y que se encuentra a través de todo el movimiento.

Sección B: Se desarrolla el tema A en la tonalidad de C mayor.

Sección A1: Vuelve el tema inicial con variación hacia su parte final, haciendo uso de secuencias, escalas motivos cromáticos y concluyendo en la tonalidad principal.

Es importante concluir que todos los movimientos están en Am, creando un hilo conductor a través de toda la obra, con movimientos contrastantes por su carácter. También existe un motivo que articula, el segundo, tercero y cuarto movimiento haciendo uso de tres notas (la-si-do) en diferentes organizaciones rítmicas.

Figura 15. Motivo cíclico recurrente en tres danzas de la partita



Ver anexo A

4.1.2 ASPECTOS DE INTERPRETACIÓN

Los cuatro movimientos representan cuatro estilos diferentes: el "estilo alemán" está representado por la allemande; el "estilo italiano" por la corrente; el "estilo francés" se revela en la Sarabande, mientras que la Anglaise Bourrée abiertamente alude al estilo "Inglés".

ALLEMANDE Es el más prolongado de los cuatro movimientos de la Partita, la figura principal es la semicorchea, ya que a excepción de los últimos compases de cada sección, contienen una blanca respectivamente, y a través de todo el movimiento está conformado sólo por semicorcheas creando la sensación de continuidad y de un movimiento perpetuo en el que lo relevante es la armonía, y la conducción cadencial modulante.

Esa continuidad, apunta a que muchos expertos piensen que si este movimiento se pudiera tocar sin respirar sería mucho mejor, ya que su escritura alude a una

interpretación de un instrumento de cuerda, debido a que no hay momentos naturales, que den espacio para respirar.

Este movimiento contiene la nota más aguda de la obra, explorando la tesitura de la flauta barroca hasta su límite, y exigiendo una respuesta técnica del flautista, puesto que esta nota no es cómoda, debido a que todo el tiempo se mantiene en registro medio y grave.

Existen muchas versiones de esta obra ya que en el manuscrito no se especifica la intención del compositor, pero uno de los principales cuestionamientos del intérprete, son las articulaciones posibles, que no atenten contra el estilo. Existen muchas confusiones respecto a este punto que más adelante aclararé en el ítem de recomendaciones técnicas y estilísticas.

CORRENTE es un movimiento más vivo, reflejando la tradición italiana. Música vivaz y energizante, contrasta con el primer movimiento, en un tiempo rápido, pero teniendo en cuenta las posibilidades técnicas de la flauta barroca, no se puede exagerar en la velocidad. Verdaderamente sorprendente es la inesperada alta D# agudo que grita la flauta llegando al final de la primera mitad, tanto por el salto, como por la tensión que obliga a resolver no como se espera sino en un E de una octava inferior. Allí se manifiesta la facilidad y creatividad de Bach al componer.

SARABANDE Movimiento contrastante con el anterior, lento con un alto contenido intelectual, como en otras obras de Bach, como las zarabandas y chaconas de las partitas para violín y las sarabandas de las seis suites para violoncello solo. Requiere un manejo del sonido puro y limpio además de un excelente fraseo musical que conduzca la música a un estado de nostalgia, en el que el tiempo se detiene.

BOURRÉE ANGLOISE Vuelve a ser un movimiento rápido. El núcleo rítmico es dos semicorcheas y corchea, que caracteriza al bourrée bachiano. El bourrée es una danza de origen francés común en Auvernia y Vizcaya en España en el siglo XVII. Se baila en el doble de tiempo rápido

4.1.2.1 Biografía del autor

JOHANN SEBASTIAN BACH (21 de marzo de 1685--28 de julio de 1750)

Organista y compositor alemán del barroco, perteneciente a una de las familias de músicos más importantes de la historia.

Figura 16. Retrato Johann Sebastian Bach



WIKIPEDIA. Johann Sebastian Bach. (en línea)
<http://es.wikipedia.org/wiki/Bach>, (citado en 15 de febrero de 2010)

Las primeras lecciones musicales, las recibió de su hermano mayor Johann Christoph. Interpretaba el violín y la viola de gamba pero su formación musical lo llevó a inclinarse básicamente por el órgano, habiendo ocupado puesto de organista en diferentes ciudades, tales como Arnstadt y Weimar.

Su obra es considerada como la máxima expresión técnica del contrapunto y la composición, ya que influyó en la música universal gracias a su belleza artística, perfección técnica y profundidad intelectual.

A pesar de esto no fue reconocido en vida, y fue Mendelsohn, quien posteriormente hizo conocer su obra, compuesta de más de 2000 cantatas, La ofrenda musical, tres Magnificats, motetes, preludios, fugas, cinco Pasiones (La Pasión según San Mateo y La Pasión según San Juan, etc) los Conciertos de Brandenburgo, los Oratorios de Navidad, de Pascua y de la Ascensión, conciertos, suites y sonatas para diversos instrumentos.

El 28 de julio de 1750, cumplidos sesenta y seis años, murió BACH, recibió sepultura en la Cripta de San Juan en Leipzig.

4.1.2.2 Marco histórico

Barroco

Fue el período comprendido entre 1600 y 1750. Se caracterizó por la revolución científica; la nueva sensibilidad religiosa con la reforma protestante y la contrarreforma católica, el racionalismo y la posterior consolidación del sistema económico capitalista.

La mayoría de la música era compuesta por encargo, bajo las peticiones de mecenas que contrataban a los compositores, quienes creaban música para cada ocasión dándose una época de creatividad musical, y poca libertad para componer.

Algunos de los compositores más famosos fueron: Claudio Monteverdi, Antonio Vivaldi y Haendel. Pero el más grande compositor del Barroco fue Johann Sebastian Bach quien era más conocido como organista, que como compositor. La polifonía en el Barroco a diferencia de la del Renacimiento, muy elaborada, con a menudo. El sistema armónico se desarrolla con la tendencia compositiva vertical, y no horizontal como en el Renacimiento, por lo que las voces tienen distinta importancia, divididas en una voz principal y las demás que efectúan el acompañamiento. Aparece el bajo continuo.

El sistema de modos cae en desuso por completo hacia el final del siglo XVIII, y fue poco a poco reemplazado por el sistema de escalas mayores y menores.

Contexto histórico de la obra

No se sabe mucho sobre las circunstancias en que la partita para flauta sola BWV 1013 fue compuesta. Probablemente fue escrita durante la época de 1720, en los últimos años en que Bach era maestro de capilla en Köthen (1717–1723) ya que estando allí tuvo gran libertad para componer música instrumental secular.

Al ir desapareciendo gradualmente la flauta de pico como consecuencia de su sustitución por la flauta travesera (flauta travesa), podemos deducir que esta obra no pudo haber sido escrita en el período de Weimar (1708–1717) ya que en sus cantatas de Weimar, Bach empleó exclusivamente flautas de pico, y la flauta travesera sólo comenzó a ser utilizada en las cantatas durante su segundo año en Leipzig.

Existen dudas respecto a la autenticidad de la obra, que, debido a la ausencia de un autógrafo, nunca pueden ser verificadas, pero hay buenas razones para suponer que el trabajo es una composición de Bach. La copia del manuscrito se encontró en los folios 18v a 19v de un manuscrito colectivo que contenía una

copia completa y cuidadosa de las Sonatas y partitas para violín solo, BWV 1001-1006. El título está muy cortado, pero parece que diga: Solo pour la Flute traversiere par J. S. Bach (Solo para Flauta de J.S. Bach). La situación es un tanto ambigua, ya que el copista de la partita dejó de escribir a partir del compás 19 de la allemande, y la copia fue continuada por un escriba diferente pero ninguno de los dos copistas de BWV 1013 se puede identificar con certeza.

En vista de ello, parece que todo el rompecabezas de cuándo y para quién se compuso la obra es poco probable que se resuelva. Por otro lado, el análisis estilístico no plantea dudas sobre la autoría de Bach y la partita puede considerarse como otro experimento en exploración sistemática de las posibilidades de los instrumentos de su tiempo: teclado, violín, violonchelo y flauta. De hecho, esto apunta hacia Köthen.

Como dato curioso, parece muy probable que Carl Philipp Emanuel Bach (hijo de J.S. Bach) recordando esta composición, al componer una sonata para flauta sola para Federico el Grande en 1747, intencionalmente, haya elegido la misma clave de La menor y el contenido de la segunda tenga características similares a las de la partita BWV 1013.

4.1.3. RECOMENDACIONES TÉCNICAS Y ESTILÍSTICAS

La revisión de la parte hecha por la Neue Bach-Ausgabe (NBA VI / 3, pp 1-8) ha planteado los siguientes cambios sobre una posterior evaluación de la partitura:

Allemande. El final se sigue estrictamente como lo dice la partitura, pero puede dejarse a la discreción de intérprete o ejecutante repetir o no la segunda parte de este movimiento.

Corrente. Las dos negras en el compás 2 tienen staccato puede ser aconsejable aplicar esta articulación en el compás 24.⁷

Estilo

Vibrar o no vibrar. Hay opiniones encontradas referentes a si se debe o no vibrar en la música barroca, puesto que en la época, el vibrato como tal no se había desarrollado, debido a las limitaciones del instrumento.

En las flautas de madera, se utilizaba el vibrato con dedos, como una herramienta de color y no de expresión⁸, Consistía en el movimiento rápido de éstos, sobre los orificios de la flauta.

Hoy en día el vibrato es un recurso vital de la flauta travesa. Si se va a usar vibrato en la obra, se recomienda que éste sea delicado y gradualmente progresivo pero no muy rápido ni profundo.

El sonido debe ser muy importante en el momento de interpretar esta pieza. Se debe similar el sonido de una flauta de madera, con un color opaco, puro y, cuidando que el vibrato sea casi nulo (si se quiere un mejor acercamiento al estilo).

Esto se puede trabajar haciendo notas largas a partir del registro medio hasta el grave, pasando por todas las notas que requiere la obra y procurando mantener un movimiento continuado en la onda sonora.

⁷ UNIVERSIDAD DE LEIPZIG. Bach-Archiv Leipzig (en línea). <http://www.bach-leipzig.de/> (citado en 12 de febrero de 2010)

⁸ APUNTES DE CLASE de Hernando Leal, maestro de la “II Academia Internacional de Flauta” Villa de Leyva, Agosto de 2010.

También es común hacer que las notas largas sean infladas, haciendo alusión a una campana, esta herramienta es llamada también ‘mezza di voce’, (termino italiano utilizado en la técnica vocal) que consiste en cantar una nota con dinámica piano, donde lentamente se extiende en un crescendo hasta un forte, seguida de la reducción de la nota hasta el *piano* utilizado inicialmente.

Se aconseja crear el efecto “eco” cuando las frases sean totalmente idénticas. Esto es característico de la época y se requiere en todos los casos por la necesidad del contraste.

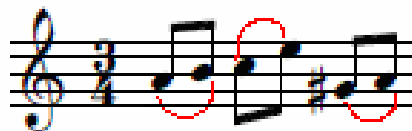
Cuando hay notas ligadas de a dos o de a cuatro, generalmente en semicorcheas o corcheas, se debe tocar, pensando que la nota más pesada es la nota articulada, las demás son adheridas a la primera.⁹

Reglas de fraseo en los siglos XVII y XVIII ¹⁰

1. Como regla general, lo siguiente puede tocarse ligado:

- Intervalos de segunda
- Terceras, particularmente secuencias de terceras

Figura 17. Intervalos de segunda y tercera ligados sarabande



Ver anexo A

⁹ APUNTES DE CLASE de Peter Lukas Graff, maestro de la “II Academia Internacional de Flauta” Villa de Leyva, Agosto de 2010.

¹⁰ GRAFF, Peter Lukas. Interpretation: Reglas de fraseo en los siglos XVII y XVIII. Mainz: Ediciones Schott, 2001. p.59

- Escalas

Figura 18. Escalas ligadas Corrente



Ver anexo A

2. Como regla general, lo siguiente no puede tocarse ligado:

- Cuartas
- Quintas
- Sextas
- Séptimas
- Octavas
- Arpeggios rotos

3. No ligar en los cambios armónicos o a través de barras de compás.

4. En la música barroca, evitar el fraseo: cuatro semicorcheas las dos primeras ligadas y las dos últimas staccato. Éste, es usado en la música clásica y no en la barroca.

Características de la flauta barroca

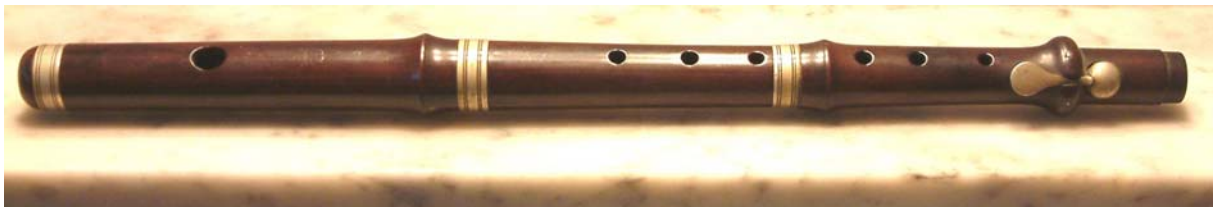
Figura 19. Representación de un flautista barroco



PORTILLO, Daniel. La flauta travesera en la gran pantalla. (en línea).
<http://www.danielportillo.es/articulo2.htm>. (citado en 15 de febrero de 2010)

Hecha primitivamente de madera, construida en un tubo cónico que contenía seis agujeros abiertos agrupados en dos secciones y una llave cerrada cubierta, que producía el Re#. El cuerpo, antes de una sola pieza, fue realizado en tres partes: cabeza, cuerpo y pie.

Figura 20. Flauta barroca de 3 divisiones



BAROQUE FLUTES. (en línea).<http://www.oldflutes.com/baroq.htm> (citado en 15 de febrero de 2010)

La flauta barroca poseía dos octavas. Otras notas se tocaban intercalando dedos o tapando la mitad de los orificios, dándole una sonoridad opaca. Hacia 1700, el

cuerpo fue dividido en dos partes y pies extras, llamados cuerpos de recambio, lo que permitía adaptar la afinación.

Figura 21. Flauta barroca de 4 divisiones



BAROQUE FLUTES. (en línea).<http://www.oldflutes.com/baroq.htm> (citado en 15 de febrero de 2010)

La construcción de cuatro piezas mejoraba problemas de fabricación ya que era más fácil encontrar pedazos pequeños libres de defectos.

Figura 22. Partes de Flauta barroca de comienzos de siglo XVIII



BAROQUE FLUTES. (en línea).<http://www.oldflutes.com/baroq.htm> (citado en 15 de febrero de 2010)

“En 1722 se inventan las llaves de Do y Do#. En 1760 los fabricantes Florio, Gedney, y Potter agregan las llaves de Sol#, Si y Fa. Alrededor de 1790 aparecen flautas de 4 llaves en la música sinfónica de Haydn y Mozart.”¹¹

Recomendaciones técnicas

TESITURA Las obras para flauta traversa escritas en el barroco, debían limitarse a la tesitura utilizable dadas las condiciones de fabricación del instrumento.

Sin embargo, en esta obra, la exigencia técnica es mayor al expandirse un poco más de la octava, como vemos a continuación:

Figura 23. Tesitura usada en la partita BWV 1013



Ver anexo A

La tesitura usada en la partita BWV 1013 va desde un RE primera octava hasta un LA tercera octava generando un inconveniente técnico que involucra la flexibilidad de los labios, factor importante si se quiere lograr un sonido limpio y estable, a través de todos los registros.

Se recomienda trabajar la flexibilidad de labios para unificar registros, con ejercicios de:

¹¹ FUNDACIÓN WIKIMEDIA. flauta travesera barroca (en línea). http://es.wikipedia.org/wiki/Flauta_travesera (citado en 12 de febrero de 2010).

ARMÓNICOS, a partir de una misma posición sacar los armónicos correspondientes estirando los labios como diciendo una “U” cada vez más pronunciada.

Figura 24. Ejercicio de armónicos



The image shows a musical score for an exercise on harmonics. It consists of three staves of music, each starting with a treble clef and a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The first staff includes a dynamic marking of *mf-f*. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notes are organized into groups of six, with the first three notes of each group being natural and the last three being sharp. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5. The exercise is designed to demonstrate how to produce different harmonics from the same fingering by adjusting the lip position and air pressure.

GRAF, Peter-Lukas Check-up. Mainz: Schoott. p.30

WHISTLE SOUNDS, con posición de notas sobreagudas avanzamos hacia las graves, reduciendo la presión en el punto de contacto entre la flauta y el labio al mínimo, debe sonar como un silbido.

Figura 25. Ejercicio de Whistle sounds

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in C major and the bottom staff is in D major. The tempo is marked as quarter note = 50. The score includes various dynamics such as *p*, *ppp*, and *p*. There are also markings for 'Whistle sounds' (W), 'Vibrato' (V), and 'Nasals' (N). The score ends with the word 'etcetera'.

GRAF, Peter-Lukas Check-up. Mainz: Schoott. p.16

Y ARPEGGIOS LIGADOS.

Figura 26. Ejercicio de arpeggios ligados

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in 2/4 time and the bottom two staves are in 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 50. The score includes a marking for 'legato'.

REITCHER, Mathieu André. Tägliche übungen für flöte. Opus 5 París: Schott y Co.p.4.

PLANOS SONOROS: o melodía polifónica, es común encontrar en las obras de Bach, voces ocultas, que al escucharlas detenidamente, forman un plano espacial junto con el entretejido armónico restante, algunas reemplazan el bajo continuo, característico de la música barroca, y otras conforman parte de la melodía y el contrapunto.

Figura. 27 Planos sonoros



Ver anexo A

Para crear este tipo de efectos, como el anterior mencionado acerca de los planos sonoros, es importante destacar que el trabajo con el registro grave y medio es fundamental para una buena interpretación de ésta obra, siendo el grave el de mayor dificultad en la flauta moderna.

Se necesita crear la ilusión de que la nota más grave se queda, haciéndola un poco más redonda que a las otras

Para esto propongo el trabajo de intervalos de segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas haciendo especial énfasis en la primera nota del intervalo.

Figura 28. Ejercicio de intervalos



MOYSE, Marcel. Enseignement Complet de la Flûte. París: Alphonse Leduc, 1923. p. 1-6

O bien se puede trabajar esto manteniendo una nota pedal y pasando por toda la tesitura de la flauta

Figura 29. Ejercicio nota pedal



MOYSE, Marcel. Enseignement Complet de la Flûte. París: Alphonse Leduc, 1923. p. 1-6

Al existir dos, tres y cuatro voces ocultas, es necesario tocarlas por separado, para identificar cada una de las voces

Ejemplo:

Figura 30. Pasaje con voces ocultas de la Corrente



GRAF, Peter-Lukas. Interpretation: How to shape a melodic line. Mainz: Schott, 2001.p.16

Figura 31. Depuración del pasaje



GRAF, Peter-Lukas. Interpretation: How to shape a melodic line. Mainz: Schott, 2001.p.16

El anterior ejercicio permite identificar con claridad cada una de las voces, se puede tocar en el piano, para un acercamiento sonoro.

Luego, se interpreta una versión reducida

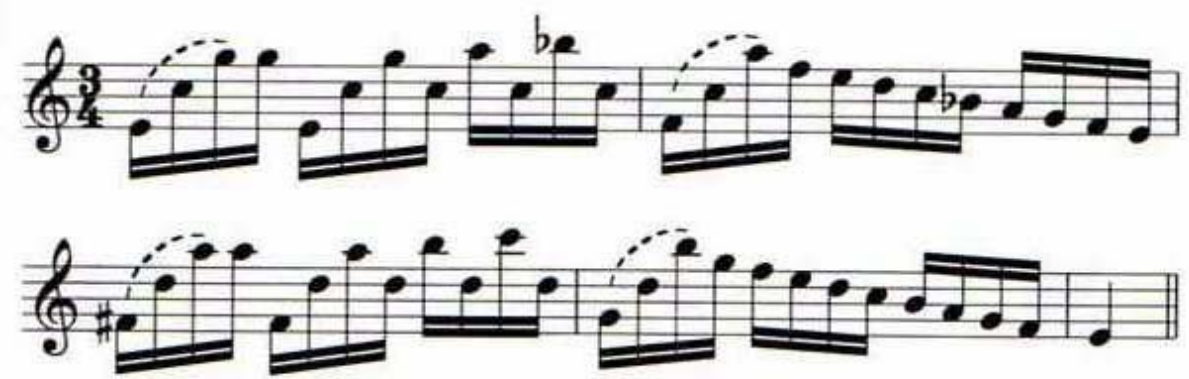
Figura 32. Ejercicio voces ocultas



GRAF, Peter-Lukas. Interpretation: How to shape a melodic line. Mainz: Schott, 2001.p.17

Y finalmente tocamos el original.

Figura 33. Pasaje completo melodía polifónica



GRAF, Peter-Lukas. Interpretation: How to shape a melodic line. Mainz: Schott, 2001.p.17

4.2 FANTASÍA PARA FLAUTA Y PIANO OPUS 79

GABRIEL FAURÉ (1845-1924)

4.2.1 ANÁLISIS FORMAL

Generalidades

La *FANTASÍA* es una forma libre distintiva por poseer un carácter improvisatorio y libre, sin perder la estructura formal por completo.

El término fantasía lo utilizó Liszt para designar piezas que se fundamentaban en temas propios de una ópera. Los compositores contemporáneos del siglo XX utilizaron el término para delimitar piezas instrumentales más prolongadas con variaciones libres.

La fantasía para flauta y piano op.79 está compuesta por dos movimientos

-Andantino (Em)

-Allegro (CM)

Tabla 9. Estructura Fantasía de Fauré

SECCIONES	I SECCIÓN: ANDANTINO			
MACROESTRUCTURA	A			
MICROESTRUCTURA	<i>Introducción</i>	<i>a</i>	<i>a1</i>	<i>a2</i>
COMPASES	<i>1</i>	<i>9.5</i>	<i>14</i>	<i>15</i>
TONALIDAD	<i>Em</i>	<i>Em- Dm- AM-G- Am</i>	<i>Am-G- Am-G</i>	<i>G-Em</i>
FORMA	<i>Ternaria simple</i>			

II SECCIÓN: ALLEGRO														
B					C				B1		C1		B2	CODA
<i>Intro</i>	<i>b</i>	<i>b1</i>	<i>Pu</i>	<i>b2</i>	<i>c</i>	<i>c1</i>	<i>c2</i>	<i>Puente</i>	<i>b3</i>	<i>Puente</i>	<i>c3</i>	<i>c4</i>	<i>b4</i>	
<i>20</i>	<i>4</i>	<i>14</i>	<i>4</i>	<i>36</i>	<i>8</i>	<i>9</i>	<i>26</i>	<i>5</i>	<i>16</i>	<i>3</i>	<i>8</i>	<i>16</i>	<i>24</i>	<i>19</i>
<i>C</i>	<i>C- G</i>	<i>G</i>	<i>G- C</i>	<i>C- Em- Dm- G</i>	<i>G</i>	<i>G- B</i>	<i>B-F- Dm- G- Ebm</i>	<i>Ebm-C</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>F- Dm- C- G- Eb- Gb- Ab</i>	<i>F- G- Dm- C</i>	<i>C</i>
FORMA SONATA RONDÓ														

A pesar de ser una fantasía y tener un trabajo más libre en cuanto a organización estructural, se pueden identificar claramente dos grandes secciones.

Sección I.

Tema A: Compuesta por 38 compases, de carácter introductorio, estructuralmente exacta de un período, por lo cual, encontramos una cadencia perfecta al final de la sección.

En el piano, comienza como una romanza mientras que en la flauta, inicia con nota aguda y desciende, dándole un carácter nostálgico.

Su tonalidad es Em, y está escrita en 6/8. Contiene características propias del romanticismo, como repetir las frases un tono abajo por ejemplo y no en tonalidades cercanas.

Figura 34. Primera frase Em



The musical score for the first phrase in E minor, 6/8 time. The piano part starts with a dynamic marking of *p dolce*. The score shows a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voices.

Ver anexo B

Figura 35. Segunda frase Dm



The musical score for the second phrase in D minor, 6/8 time. The score shows a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voices.

Ver anexo B

Así como la utilización de terceras disminuidas para crear un ambiente tenso, trágico o doloroso

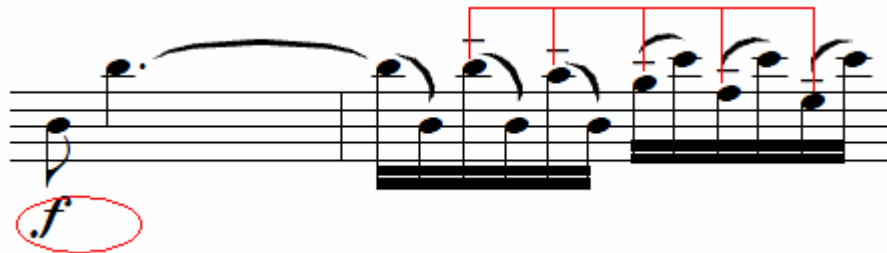
Figura 36. Tercera disminuida



Ver anexo B

En el compás 25 encontramos una variación del tema “A”, pero desarrollado en semicorcheas, y en dinámica fuerte, contrario al primer momento de la sección

Figura 37. Tema a1 como desarrollo del tema “a”



Ver anexo B

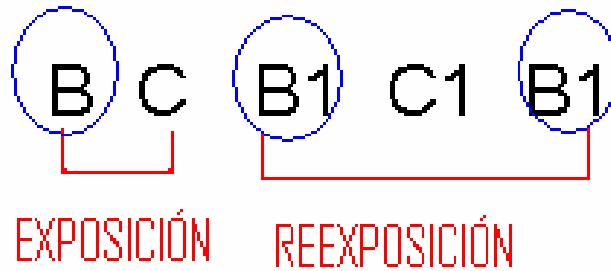
El clímax de esta sección se da casi al final de la misma, en el compás 36 y luego concluye con un pasaje decadente en disminuyendo, casi como la caída de una hoja.

Figura 38. Final de la primera sección



Ver anexo B

Sección II: Es un movimiento alegre, escrito en compás binario 2/4 y estructurado en forma sonata rondó. Forma sonata por que expone un tema enérgico y uno lírico, dándose el desarrollo no como parte por separado sino después de cada exposición de tema, y rondó porque mantiene el tema b como estribillo, y el c y c1 como episodio.



Sección B: Empieza con una introducción en piano, enérgica, con acentos y crescendo poco a poco hasta llegar al inicio de la melodía, un motivo con anacruza de corchea. Es un período modulante de CM a GM que se establece mediante estructura adicional ascendente por escala.

Figura 39. Estructura adicional que establece tonalidad



Ver anexo B

Luego hay desarrollo del tema “b” por medio de semicorcheas, así como también encontramos alusiones al tema “a” desarrollado de la misma manera que el “b”

Figura 40. Desarrollo tema “a”

The musical score for Figure 40 is divided into three systems. The first system consists of a single staff with a melodic line. It begins with a quarter note, followed by a half note, and then a series of eighth notes. A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures. The final two measures are marked with a '3' and a bracket, indicating a triplet. The second system consists of two staves. The upper staff contains chords, with a dynamic marking of *p* (piano) in the first measure. The lower staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The third system also consists of two staves. The upper staff begins with a measure number '92' and contains a melodic line with sixteenth notes and eighth notes. The lower staff contains a melodic line with eighth notes and rests.

Ver anexo B

Figura 41. Tema “b” y su respectivo desarrollo

The image shows a musical score for Tema "b" and its development. The score is written on two systems of staves. The first system consists of a single treble clef staff with a red box highlighting the first four measures. The second system consists of three staves: a treble clef staff, a middle staff with a treble clef, and a bass clef staff. The first measure of the second system has a red box around it. The dynamic marking *p* is present in the first measure of both systems.

Ver anexo B

Sección C: El tema C es un tema mucho más lírico, en un período modulante de GM a BM, pasando el tema de la flauta al piano y luego volviendo a la flauta

Figura 42. Tema “c”

The image shows a musical score for Tema "c". The score is written on two systems of staves. The first system starts at measure 117 and consists of three staves: a treble clef staff, a middle staff with a treble clef, and a bass clef staff. The first measure of the top staff has a red box around it. The dynamic marking *(mp) espressivo* is present in the first measure of the top staff. The second system starts at measure 123 and also consists of three staves. The first measure of the top staff has a red box around it. The dynamic marking *p* is present in the first measure of the middle staff.

Ver anexo B

Sección B1: En esta sección se retoma el tema B desarrollándolo mediante arpeggios modulantes hacia A menor.

Sección C1: Se retoma el tema C con la particularidad de que en el compás 192 el tema es tocado por el piano en CM, mientras que la flauta realiza un contrapunto en pasajes colorísticos, usando tonalidades como Eb, Gb, y Ab.

Figura 43. Melodía en piano y contrapunto en flauta

Ver anexo B

Sección B2: En esta sección encontramos más desarrollo del tema B, por medio de arpeggios y secciones de juegos de voces ocultas terminando la sección con una escala cromática ascendente que resuelve al C de manera triunfal.

Coda: Al finalizar la obra encontramos una coda, con arpeggios en flauta que establecen la tonalidad, y motivos apresurados hacia los quintillos del final que no definen tonalidad alguna. Esto es un reflejo de las nuevas tendencias que aún no se habían consolidado como lo puede ser en este caso, los poliacordes.

Figura 44. Establecen la tonalidad



Ver anexo B

Figura 45. Quintillos y poliacordes



Ver anexo B

4.2.2 ASPECTOS DE INTERPRETACIÓN

Esta obra refleja dos formas de interpretación que representan dos estados anímicos opuestos.

El primer movimiento, implica melancolía y agonía, dos sentimientos que pueden ser proyectados a través de los cambios de color, dinámica según la frase, y rubatos no muy exagerados.

Este movimiento requiere más que habilidad mecánica, una historia para contar, y respecto a lo técnico, el intérprete debe tener un buen manejo del aire para poder

frasear correctamente, tanto como un sonido limpio que tenga las posibilidades de cambiar de color, como en el arte impresionista.

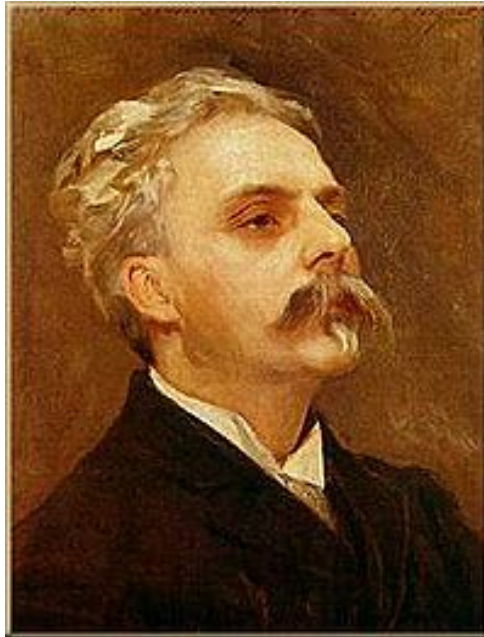
Para el segundo movimiento es todo lo contrario, respecto a la intención emotiva. Es un movimiento rápido, virtuoso, alegre, que refleja un sentimiento de esperanza.

Se requiere de mucha habilidad mecánica, contrario al primer movimiento, y un manejo amplio de la tesitura de la flauta, puesto que el rango va desde un do primera octava, nota más grave en la mayoría de las flautas, hasta un si tercera octava, una de las notas más agudas del instrumento.

4.2.2.1 Biografía del autor

GABRIEL FAURÉ: (Pamiers, 12 de mayo de 1845-París, 4 de noviembre de 1924)
Compositor, pedagogo y pianista francés. Representante y compositor clave en la transición del romanticismo francés hasta la modernidad del siglo XX.

Figura 46. Gabriel Fauré



WIKIPEDIA. Gabriel Fauré. (en línea).

<http://es.wikipedia.org/wiki/Faur%C3%A9>(citado en 15 de febrero de 2010)

Discípulo y más tarde amigo de Camille Saint-Saëns.

Debido a su trabajo, para cubrir los gastos de la familia, solamente durante el verano Fauré tiene tiempo para componer. Durante este período, Fauré escribe obras importantes, pero las destruye, conservando sólo algunos movimientos para reutilizar sus motivos.

En 1896, entró en el Conservatorio de París como profesor. Siempre abierto y respetuoso con las nuevas corrientes musicales, contó entre sus alumnos con algunos compositores destacados como, como Maurice Ravel, Charles Koechlin, Florent Schmitt, Nadia Boulanger o el rumano George Enesco.

En 1905 fue nombrado director del conservatorio pero se retiró en 1920 a causa de la sordera, que en los últimos años de su vida fue total.

Entre su obra se destaca la nostálgica Pavane, La Ballade para piano y orquesta, el Berceuse para el violín solista y la Elègie para cello. El Réquiem de Fauré sigue siendo un elemento estándar en repertorio coral, con su carácter fúnebre.

4.2.2.2 Marco histórico

Romanticismo tardío

En la segunda mitad del siglo XIX, los cambios sociales, políticos y económicos se afirmaron. El nacionalismo, se formalizó en elementos políticos y lingüísticos. La literatura tuvo objetivo principal. la publicación de libros, incluyendo el ascenso de la novela como la principal forma literaria.

El aumento de la educación musical creó un público más amplio para la música para piano y los conciertos de música más sofisticados. Se fundaron conservatorios y universidades, y se abrió la posibilidad a los músicos de hacer carreras estables como profesores, en vez de ser empresarios que dependían de sus propios recursos. La suma de estos cambios puede verse reflejada en el aumento de sinfonías, conciertos, y poemas sinfónicos.

Contexto histórico de la obra

La fantasía para flauta y piano Opus 79, fue creada en 1898. Compuesta para Claude Paul Taffanel, flautista, director de orquesta y pedagogo francés, considerado como el fundador de la escuela francesa de flauta, quien dominó la composición y la interpretación de flauta durante la segunda mitad del siglo XIX.

Gabriel Fauré mantuvo una larga amistad con el famoso compositor Camille Saint-Saëns. De esta gran amistad quedaron un sinnúmero de cartas que eran enviadas colateralmente, y de las cuales una de ellas, habla sobre el origen de la fantasía Op. 79 de Fauré. Aquí está una copia en inglés de ella:

Figura 47. Carta que Gabriel Fauré dirigiera a Camille Saint-Saëns

[Paris]

[14 July 1898¹¹⁰]

My dear Camille

I have been prey to a sculptor who undertook to do my bust and made me pose every morning those last few days of this last trip to London.¹¹¹ Where it was impossible to see you, alas, since you were only free in the mornings. On my return I found the magnificent Preludes and Fugues for organ which I shall never be able to play properly and to my great joy I saw my name at the top of one of them:¹¹² I do thank you very much for such a delightful and flattering surprise! My regrets at still not having written the organ piece which *you ordered* are all the deeper as a result!

I haven't written an organ piece, it's true,¹¹³ but I have composed the flute piece for the competition, andante cantabile and allegrofolichono, and I cannot remember anything at all that has given me so much trouble!¹¹⁴

Isn't it actually today that *Henry VIII* receives its première? How I should have loved to be able to stay till then! See you soon here, I hope, and 30,000 tenderest wishes until then from your very affectionate and 1,000 times grateful

Gabriel Fauré

NETOUX, Jean-Michel. The correspondence of Camille Saint-Saens and Gabriel Fauré: Sixty years of friendship. Gran Bretaña: Asghate, 2004. p. 60. Disponible en la sección de libros de google: (en línea)

<http://books.google.com.co/books?id=teepMbSwToAC&pg=PA60&dq=faur%C3%A9+flute+camille&ei=e3R1S4TUI5mwywSzhazkBA&cd=1#v=onepage&q=&f=false>

Aquí la traducción:

Mi querido Camille:

He sido víctima de un escultor que se comprometió a hacer mi busto y me ha hecho posar cada mañana durante los últimos días de este último viaje a Londres.

Me fue imposible verte, por desgracia, ya que sólo estabas libre en las mañanas. A mi regreso me parecieron magníficos los Preludios y fugas para órgano, que

nunca seré capaz de tocarlos bien, y para mi gran alegría ví mi nombre en la parte superior de uno de ellos: te agradezco mucho por esta agradable y halagadora ¡sorpresa!. Mi pesar por no haber escrito todavía la pieza para órgano que me ordenaste.

No he escrito una pieza para órgano, es cierto, pero compuse la pieza para flauta de la competencia, Andante cantabile y Allegrofolichono, y no puedo recordar nada en absoluto de lo que me ha dado tantos problemas. ¿No es hoy cuando Henry VIII recibe su estreno? ¿Cómo me hubiera gustado poder permanecer hasta entonces! Nos vemos pronto aquí, espero, y 30000 tiernos deseos de su hasta entonces muy afectuoso y 1000 veces gracias.

Gabriel Fauré

Como podemos ver, la fantasía para flauta y piano, fue compuesta para una competencia en el conservatorio de París. Allí se acostumbra a componer obras para crear los parámetros de graduación. Eso explica los diferentes componentes de la obra, en el primer movimiento, evalúa el sonido del flautista, su facilidad para crear ambientes a través de colores, y en el segundo se evalúa la agilidad del instrumentista así como su virtuosismo, sin embargo no deja a un lado su estilo netamente francés y su elegancia a la hora de componer.

4.2.3. RECOMENDACIONES TÉCNICAS Y ESTILÍSTICAS

Estilo

El estilo francés es elegante y busca continuamente la belleza y la supremacía de la melodía.

En la época que se compuso la fantasía, (1898), se entraba a un período de exploración continua de los recursos instrumentales y compositivos.

La flauta tiene una de sus principales raíces en Francia, y es allí con Taffanel, Moysé, Rampal, entre otros, en donde evoluciona la forma de ser interpretada.

Es fundamental, para la interpretación de la fantasía, dado que el impresionismo estaba siendo gestado, la exploración de colores, la pulcritud en los pasajes rápidos, y la prioridad de los motivos melódicos.

El estilo de la época reflejaba una Francia creciente en la proyección musical, con la creación de conservatorios, sociedades y universidades; y especialmente con Fauré a la cabeza, preservando las características propias de una Francia en apogeo.

Recomendaciones técnicas

Se recomienda para esta obra y por supuesto para las demás, escuchar música de la época, sin escuchar la obra en sí, ya que podríamos caer en el error de copiar versiones.

Ya que la consecución de colores es tan importante, se debe trabajar especialmente en la flexibilidad de los labios dentro de una misma nota y no sólo para cambiar de registro, para esto, es necesario tener mucha paciencia y trabajar despacio moviendo los labios en una misma nota hasta lograr el color deseado.

Después tratar de mantenerlo en una escala, despacio subiendo y bajando. Es complejo explicar cómo encontrar un color determinado dentro de la práctica con el instrumento, pero es precisamente allí, y en la confidencialidad con el instrumento que los podremos encontrar.

Los más conocidos o nombrados son, el color pálido, y el timbrado, los cuales son totalmente opuestos. El primero es con los labios muy relajados sin perder el foco

del bisel, y el segundo es precisamente estirando más el labio superior, pero sin cerrar la garganta.

Es especialmente importante la primera nota de la fantasía, ya que su dinámica es piano y tiene la indicación *dolce*, no puede ser atacada fuertemente y sin embargo es difícil de articular por el registro.

Se recomienda no articularla sino dejar que salga el aire, obviamente muy apoyado en el diafragma para que la dirección del aire no se baje y como consecuencia se escuche el B grave.

Figura 48. Ataque de la primera nota Fantasía Op. 79



Ver anexo B

También se deben hacer una especie de rubatos en las primeras terminaciones de frases del primer movimiento, sin caer en la comodidad de hacerlos un gusto exagerado. Recordemos que rubato, viene del término robado en italiano, robar tiempo pero sin salirse de la métrica propuesta por el compositor y terminando con un pequeño ritardando.

Figura 49. Rubato y pequeño ritardando compás 4



Ver anexo B

Figura 50. Rubato y pequeño ritardando compás 6 y 7



Ver anexo B

Para el segundo movimiento es importante estudiar escalas tanto mayores y menores con sus respectivos arpeggios atravesando toda la tesitura de la flauta, como también cromáticas, para la mecanización de los dedos.

Es necesario, estudiarlas ligadas y en doble, triple y cuádruple golpe de lengua, así como también con articulaciones como éstas

Figura 51. Articulaciones



TAFFANEL, Paul. Ejercicios diarios. Número 2. p.6

4.3 SEQUENZA I PARA FLAUTA SOLA

LUCIANO BERIO (1925-2003)

4.3.1 ANÁLISIS FORMAL

Las *Sequenze*¹² son un ciclo de piezas para solista, Estas catorce obras duran aproximadamente entre cinco y diez minutos cada una y permiten una exploración técnica de catorce instrumentos.

Desde la *Sequenza I* para flauta (1958) hasta la *Sequenza XIV* para violoncello (2002). Berio busca virtuosismo técnico e intelectual para que éstas sean interpretadas como una unión entre la idea del compositor y la del artista intérprete.

“El diálogo necesario entre el intérprete y su instrumento ha sido definido por el mismo Berio en el contexto de sus *Sequenze*: "Los mejores interpretes solistas de nuestro tiempo - modernos en inteligencia, sensibilidad, y técnica - son aquellos que son capaces de actuar dentro de una gran perspectiva histórica, y de resolver las tensiones entre las demandas creativas del pasado y del presente, utilizando sus instrumentos como medios de investigación y expresión".¹³

El título *Sequenza* señala el hecho de que la estructura la misma tiene como génesis una secuencia de campos armónicos y casi todas las *Sequenze*, tienen en común la intención sugerir polifonía a través audición, basada transición entre diferentes características (altura, dinámica, texturas, etc.)

¹² *Sequenze*; plural italiano de *sequenza*.

¹³ CONDE, Miguel. Las *sequenzas* de Berio (en línea).

http://usuarios.multimania.es/miguel_conde/articulos/berio.html (citado en 12 de febrero de 2010).

En la secuencia I podemos distinguir influencias de ópera, serialismo, atonalismo, y electrónica.

Berio desarrolla elementos, motivos, dinámicas, con influencias clásicas como establecer momentos mediante notas largas. Es por esto que podemos de alguna manera pensar en una estructura de la secuencia.

A B C A1 o forma libre por sección

También podríamos pensar que tiene 4 actos como en una ópera, ya que en esta época Berio componía para su esposa, quien era una cantante de ópera.

El motivo principal es la serie de doce notas, que aparece al principio de la obra.

Secuencia de 12 sonidos:

TABLA 10. Tabla de asignación numérica

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	G#	G	F#	F	E	C#	D#	D	C	A#	B

Autora del proyecto

Sección A: Desde el primer motivo, ya señalado anteriormente hasta una división natural por medio de un momento estático. (Segunda página de la edición de 1958, aquí analizada).

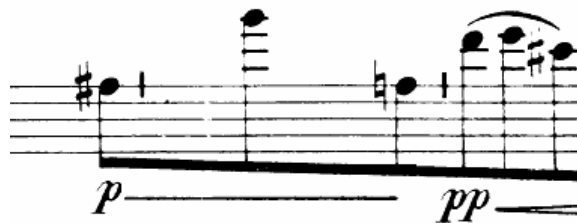
Figura 52. Sección B



Ver anexo C

El carácter de la primera sección, es como una obra de presentación de personajes en una ópera. Un personaje fuerte al principio y luego uno lírico.

Figura 53. Tema lírico

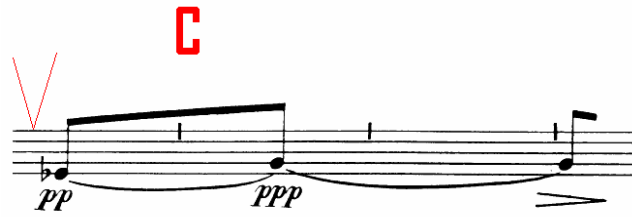


Ver anexo C

Sección B: Contiene un carácter misterioso debido al alto contenido de notas largas

Sección C: Comienza con una tercera mayor, muy inusual en este tipo de obras, con elementos de A

Figura 54. Sección C



Ver anexo C

Figura 55. Sección C con elementos de A



Ver anexo C

Figura 56. Sección A



Ver anexo C

Los elementos de A son las notas que figuran en una serie exacta de sonidos que mas adelante expondré más detalladamente.

Tratamiento de 2as y 7as

La Sequenza No. 1 utiliza doce tonos de una manera que insinúa el serialismo, pero no es una obra serial. La utilización de la serie dodecafónica es hecha para explorar texturas sonoras a través de las 2as y 7as durante este primer motivo:¹⁴

Figura 59 .Manejo de 2as y 7as.

A musical score for a single melodic line, marked '70 M.M.' at the beginning. The score consists of a single staff with various rhythmic values and accidentals. Red lines and labels are used to highlight specific intervals: '2a' (second) and '7a' (seventh). The dynamics are marked as *ffz*, *ff*, *ff*, *mf*, *ff > mf*, and *p*. The intervals are indicated by red lines connecting notes, with labels '2a' and '7a' placed below the lines. The '2a' labels are at the beginning and end of the phrase, while '7a' labels are placed between several pairs of notes throughout the phrase.

Ver anexo C

Polifonía

En este motivo también encontramos el tratamiento de las voces ocultas

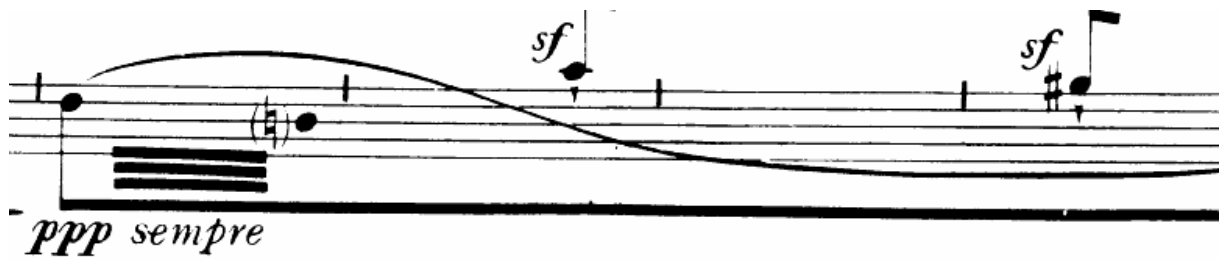
Figura 60. Voces ocultas

A musical score for a single melodic line, marked '70 M.M.' at the beginning. The score consists of a single staff with various rhythmic values and accidentals. Red circles are drawn around specific notes in the score, indicating 'hidden voices' or 'ocultas'. The dynamics are marked as *ffz*, *ff*, *ff*, *mf*, *ff > mf*, and *p*. The notes circled in red are: a G# in the first measure, a G# in the second measure, a G# in the third measure, a G# in the fourth measure, a G# in the fifth measure, and a G# in the sixth measure.

Ver anexo C

¹⁴ Cuando hablo de 2as y 7as no me refiero al intervalo por nombre sino a la distancia real entre los sonidos, sin importar el nombre de las notas.

Figura 61. Polifonía



Ver anexo C

En el anterior ejemplo podemos apreciar que mediante la línea de abajo se insinúa que se mantenga el trémolo entre re y si, mientras arriba deben sobresalir el la y el sol, en sforzato. Este es un típico ejemplo de polifonía.

Uso de series

En los siguientes cuatro ejemplos podemos ver el uso de la serie **1 2 3** o en su defecto no necesariamente en el mismo orden pero si las mismas notas usadas como apertura de una frase

Figura 62. Uso de series

70 M.M.
ffz — *ff* — *ff* — *mf* — *ff > mf* — *p*
 1 2 3

f — *ffz*
 1 2 3

ff — *p* — *f* — *mf* — *p*
 1 3 2

(dolce)
ppp — *(ppp sempre)* — *(ppp)* — *p* — *ppp*
 1 3 1 2 3

Ver anexo C

Si nos fijamos en las continuaciones de los ejemplos anteriores, nos daremos cuenta que en todas, aunque en diferente organización, aparecen el Fa# y el Fa. Todo esto hace que la obra tenga un hilo conductor, y que no sea producto del azar como en otras obras contemporáneas.

Ahora veamos, Berio utiliza una serie en un orden exacto en las siguientes situaciones, siempre manteniendo los mismos sonidos, pero llamándolos por sus nombres enarmónicos, ubicándolos en diferentes registros, o cambiándoles la duración. Esta es la serie de acuerdo con la tabla de asignación numérica:

7 5 6 4 10 4 2 8 7 5 6 11 10 12 9 7 4 3 5

Aquí podemos hacer la comparación:

Figura 63. Uso de series

The image displays three musical staves, labeled 'a', 'b', and 'c' in red on the left. Each staff contains a sequence of notes on a five-line staff with a treble clef. Staff 'a' shows a series of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and some notes are beamed together. Staff 'b' shows the same series of notes but with different accidentals and some notes beamed together. Staff 'c' shows the same series of notes with different accidentals and some notes beamed together. The notes are distributed across different registers on the staff, illustrating the concept of enharmonics and register changes.

Ver anexo C

Y aquí sus correspondientes fragmentos en la obra

Ejemplo

a.

Musical score for Example a. The score consists of two staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. It contains a melodic line with various dynamics: *ff*, *ff-pp*, *ppp*, *mf*, *pp*, *ff*, *mf*, and *ff*. The bottom staff is a single treble clef staff with a dynamic marking of *p*.

a

Fingerings for Example a: 7 5 6 4 10 4 2 8 7 5 6 11 10 12 9 7 4 3 5

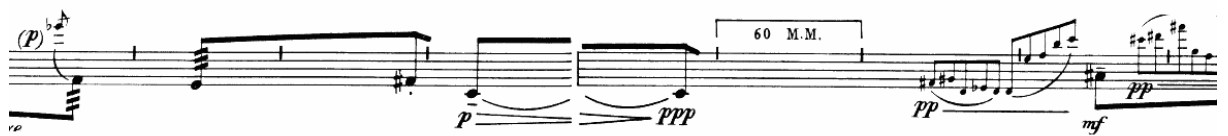
Ejemplo b.

Musical score for Example b. The score consists of two staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. It contains a melodic line with dynamic markings of *ff* and *mf*. The bottom staff is a single treble clef staff.

b

Fingerings for Example b: 7 5 6 4 10 2 7 5 6 11 10 12 9 7 4 3 5

Ejemplo c.



4.3.2 ASPECTOS DE INTERPRETACIÓN

4.3.2.1 Biografía del autor

LUCIANO BERIO: (24 de octubre de 1925 - 27 de mayo de 2003) Fue uno de los principales representantes de la vanguardia musical europea. Reconocido por ser pionero en la música electrónica, al igual que por su trabajo en la música experimental, particularmente su Sinfonía para orquesta.

Figura 64. Luciano Berio



LUCIANO BERIO BIOGRAPHY. (en línea).
<http://www.thing.net/~grist/golpub/fowler/berio/berio.bio.htm>. (Citado en 15 de Febrero de 2010)

Berio nació en Oneglia, Italia (hoy día llamado Borgo d'Oneglia). Recibió sus primeras clases de piano de su padre y de su abuelo. Durante la Segunda Guerra Mundial fue reclutado por el ejército, pero en su primer día de servicio fue herido en una mano mientras aprendía a usar la pistola. Después de un tiempo en un hospital militar, escapó y se integró a la lucha en grupos anti-nazis.

Después de la guerra, Berio estudió en el Conservatorio de Milán con Giulio Cesare Paribeni y Giorgio Federico Ghedini. Abandonó los estudios de piano debido a la herida en su mano y se concentró en la composición. En 1947 se estrenó en público uno de sus primeros trabajos, una suite para piano.

Berio se ganó la vida durante ese tiempo acompañando clases de canto. Así conoció a su primera mujer, la mezzo-soprano estadounidense Cathy Berberian con quien contraería matrimonio en 1950, poco después de graduarse (se divorciaron en 1964). Berio escribió numerosas piezas en las que explotaba la única y versátil voz de su esposa.

En 1951 estudio en los Estados Unidos con Luigi Dallapiccola en Tanglewood, quien le despertó interés por el serialismo. Posteriormente acudió a los «Internationale Ferienkurse für Neue Musik» («Cursos Internacionales de Verano de Música Contemporánea») de Darmstadt, donde conoció a Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti y Mauricio Kagel. Comenzó a interesarse en la música electrónica, fundando con Bruno Maderna, en 1955, el Studio di Fonologia, un estudio de música electrónica en Milán. En 1960, Berio volvió a Tanglewood, esta vez como compositor residente, y en 1962, invitado por Darius Milhaud, ingresó como profesor en el Mills College en Oakland, California. En 1965 comenzó a impartir clases en el Juilliard School y allí fundó el Juilliard Ensemble, un grupo dedicado a interpretar música contemporánea. En ese mismo año, Berio se casó por segunda vez, ahora con la notoria filósofo Susan Oyama (se divorció en 1971). Durante todo este tiempo, Berio estuvo constantemente

componiendo. Ganó el “Premio Italia” en 1966 por “Laborintus II” pero su labor como compositor quedó consolidada cuando estrenó su Sinfonía en 1968.

En 1972, Berio regresó a Italia. Desde 1974 hasta 1980 fue director de la sección de electroacústica del IRCAM en París, y en 1977 contrajo matrimonio por tercera vez, ahora con la musicóloga Talia Pecker. En 1987 creó Tempo Reale en Florencia, un centro con intenciones similares al IRCAM y en el año 1989, le fue concedido el Premio Ernst Siemens. En 1994 se convirtió en Distinguido Compositor Residente en la Universidad Harvard, manteniendo este cargo hasta el 2000. En éste mismo año, fue nombrado Presidente y Superintendente de la Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Roma. Continuó componiendo hasta el final de su vida. Luciano Berio falleció en el 2003 en un hospital de Roma.

4.3.2.2 Marco histórico

Luego de la Segunda Guerra Mundial, Se buscaba un nuevo lenguaje musical. En todo aspecto se buscan nuevos sonidos, desde la exploración y uso diferente de los instrumentos que ya estaban, hasta la creación de nuevos instrumentos acústicos, electroacústicos y electrónicos. El silencio empezó a ser tomado como parte esencial de la música y también se empezó a crear música con objetos y otros elementos de la vida cotidiana, carros, etc.

De ahí partió la aparición de nuevas corrientes musicales, que se sucedieron a gran velocidad, algunas de ellas son:

El serialismo integral, la música concreta, música electrónica, la música electroacústica, música aleatoria y la tendencia estocástica o matemática

Recursos técnicos para flauta travesa y nuevas grafías musicales

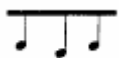
La Sequenza No. 1 es una exploración de la versatilidad de la flauta moderna .Fue la primera pieza escrita en notación proporcional en donde los ritmos son indicados por su ubicación en la página.

En la edición de 1958 se dan las siguientes indicaciones:

El tiempo de ejecución y las relaciones de duración se sugieren:

La primera indicación dice 70 m.m, o medida de metrónomo por cada línea
La distribución de notas en relación con la cantidad constante de espacio es igual o cerca de 0.80”.

Para la nota  su duración efectiva es corta.



para esta notación, la nota se alarga hasta encontrarse con la siguiente

El valor de los calderones es ad libitum

Las notas pequeñas, hacerlas lo más rápido posible.

Las alteraciones # y b valen solo para una nota.

Pero esto no fue suficiente, y Berio no estaba conforme con las interpretaciones que se estaban sucediendo, entonces decidió enviar una carta a Aurèle Nicolet, un famoso flautista, quien iba a hacer una grabación de la secuencia, la carta dice así:

“Estimado Aurèle, sobre la Sequenza, me parecería dar las gracias en primer lugar por tu grabación, que es virtuosa y maravillosa. Pero permíteme hacer algunas observaciones. Esta pieza ya ha sido grabada en varias ocasiones, por desgracia siempre de una forma imprecisa. Esta vez tengo la oportunidad de intervenir antes de que el registro se lleve a cabo y tengo el privilegio de obtener una grabación de un artista tan bueno como tú, yo no quiero perder la oportunidad de recibir una interpretación que podría servir como modelo y como una referencia para otros intérpretes. En la grabación, hay un malentendido: i con respecto a las proporciones de tiempo y velocidad no es tanto la cuestión del tempo de ello se desprende, como consecuencia que también se debe escoger un tempo (tengo 70 MM indicado, que debe ser interpretado con un poco de flexibilidad), que permite estas relaciones proporcionales. Estas proporciones siempre será una aproximación debido a la notación adoptada. Pero sólo elegí esta notación "proporcional" con el fin de permitir una adaptación determinada para el intérprete en los pasajes extremadamente densos y rápidos. Cada flautista por consiguiente, puede adaptar el grado de velocidad, pero siempre manteniendo las proporciones indicadas. Por ejemplo, el comienzo de la pieza puede ser visualizada como sigue¹⁵: ..

Figura 65. Ejemplo de la Sequenza I de Berio en una carta a Nicolet (1966)



FOLIO, Cynthia y BRINKMAN, Alexander. Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's Sequenza I for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance (en línea). <http://theory.music.temple.edu/~cindy/Courses/Theory.I/Berio.proof.pdf>. (citado en 15 de Febrero de 2010)

Es así como Berio encargó a Paul Roberts, para realizar la nueva edición que apareció en 1992.

Pero parece ser que la edición nueva no es tan precisa como lo era la de 1958, sin lugar a duda áreas como los calderones son ciertamente más controlados, asignando tiempos específicos en segundos (Ver anexo partitura completa), pero

¹⁵ FOLIO, Cynthia y BRINKMAN, Alexander. Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's Sequenza I for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance (en línea). <http://theory.music.temple.edu/~cindy/Courses/Theory.I/Berio.proof.pdf>. (citado en 12 de Febrero de 2010)

la traducción de los espacios entre marcas de M.M. (medida de metrónomo edición 1958) y la negra (edición 1992) no es tan precisa, y realmente esto era lo que preocupaba a Berio.

Ejemplo:

Figura 66. Versión 1958



Ver anexo C

Figura 67. Versión 1992



Ver anexo C

Figura 68. Versión carta de Berio a Nicolet 1966



Ver anexo C

Examinando los tres ejemplos podemos ver que en la partitura de notación proporcional, después de la primera línea divisoria se sugiere equidad entre las

tres notas, igualmente lo es en la carta a Nicolet, mientras que en la versión 1992 la primera nota es más larga. Esto constituye una gran diferencia en la primera frase de la obra.

Este otro ejemplo indica una diferencia de agrupación, en donde en la versión 1958 el comienzo empieza con una agrupación de 5 notas, y en la versión 1992 existen agrupaciones de 4 y 3, dándole un sentido más cuadrado y exacto, y haciendo que el pasaje pierda la sensación de revoloteo.

Figura 69. Diferencias entre la edición de 1958 y 1992 respectivamente

The image displays two musical staves side-by-side, comparing the 1958 and 1992 editions of Berio's Sequenza I for Flute Solo. The left staff, labeled 'Edición 1958', shows a melodic line starting with a dynamic marking of *sfz* (sforzando) and ending with *ppp* (pianissimo). The right staff, labeled 'Edición 1992', shows the same melodic line but with a different grouping of notes, indicated by a dashed line and a '5' above it, and a dynamic marking of *ff* (fortissimo) followed by *ppp*. The 1992 edition also includes a triplet of notes marked with a '3' and a fermata over the final note.

FOLIO, Cynthia y BRINKMAN, Alexander. Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's Sequenza I for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance (en línea). <http://theory.music.temple.edu/~cindy/Courses/Theory.I/Berio.proof.pdf>. (citado en 12 de Febrero de 2010)

En el siguiente caso, se da un problema de notación claro, es cierto que la flauta es un instrumento monofónico, pero Berio sugiere en la edición de 1958, recrear un efecto en el que una nota se quede mientras otras colorean el pasaje. Como podemos ver en la edición 1992, visualmente se sugieren dos partes del pasaje por separado, cambiando totalmente el carácter.

Figura 70. Diferencias rítmicas versión 1958 y 1992



Edición 1958



Edición 1992

Ver anexo C

Por otro lado, ya hablando de las técnicas extendidas para flauta, la secuencia I es una de las primeras piezas que exigen multifónicos en la flauta, así como el frullato, ya utilizado en las sinfonías de Mahler (No. 7 y 9) y el golpe de llaves con producción de sonido y luego sin él.

El frullato de lengua es la vibración de la lengua al producir el sonido. Este es muy útil en las notas agudas y sobreagudas, mientras que las notas graves requieren del frullato de garganta, que no es más que la vibración de la glotis al producir el sonido.¹⁶






Los multifónicos como su nombre lo dice, son dos o más sonidos a partir de una sola posición. Éstos pueden ser a partir de una posición especial o por labios







¹⁶ APUNTES DE CLASE de Gabriel Ahumada, maestro de la “II Academia Internacional de Flauta” Villa de Leyva, Agosto de 2010.

relajados en posición real tratando de encontrar la dirección de aire entre dos sonidos armónicos (como lo exige esta obra)

Los golpes de llave se dan en dos casos en la obra, con sonido y luego desapareciendo, hasta que queden al final, sólo el sonido de las llaves. Para que este sonido tenga un poco más de resonancia podemos abrir un poco la boca en la posición del bisel, y permitir que el sonido vibre.

Tabla 11. Tabla de parámetro de intensidad, articulación, nuevas técnicas y medida de tiempo.

Parámetros	Formas de regulación
Dinámicas	<i>ppppp, pppp, ppp, pp, p, mf, f, ff, fff, , sf, sff, <></i>
Articulaciones	<p>Detaché, </p> <p>staccato, </p> <p>tenuto, </p> <p>portato, </p> <p>acento, </p>

Parámetros	Formas de regulación
	<p data-bbox="899 369 1084 401">staccatísimo,</p>  <p data-bbox="899 491 987 522">legato</p> 
<p data-bbox="298 548 581 579">Recursos técnicos</p>	<p data-bbox="899 627 1268 659">Flutter tonguing o frullato</p>  <p data-bbox="899 785 1360 816">Slaping of keys o golpe de llaves</p>  <p data-bbox="899 968 1052 999">Armónicos</p>  <p data-bbox="899 1062 1062 1094">Multifónicos</p> 
<p data-bbox="298 1241 570 1272">Notación espacial</p>	<p data-bbox="899 1241 1425 1272">70 M.M. (medida aproximada a 0.80"</p>

Contexto histórico de la obra

La *Sequenza I* para flauta sola de Berio, fue compuesta en 1958 para el flautista italiano Severio Gazzelloni (1919-1992), y es la tercera gran obra compuesta para flauta sola en el siglo XX después de *Density*¹⁷ 21.5 (Varèse 1936) y *Siryx*¹⁸ (Debussy 1913). Especialmente, la *Sequenza I*, es un reto para el intérprete, porque es una obra virtuosa, escrita en notación proporcional, sin barras de compás, y es estructuralmente ambigua.

Existen dos ediciones de esta obra, la original de 1958 y otra de 1992, la cual proporcionó una comprensión métrica, que era demasiado vaga en la grafía original, trayendo gran insatisfacción para Berio, sin embargo no sólo la lectura rítmica es un desafío para todos los flautistas, el lenguaje compositivo es difícil de captar.

Una influencia fuerte en el proceso de composición de Berio fue la obra de James Joyce¹⁹, en la cual las palabras adquieren significados diferentes, sus textos en inglés usan otros idiomas, encontramos ironía en sus obras así como también ideas de política. Como resultado de esta influencia, Berio compone en 1960 "*Circles*" y "*Visage*" en 1961, y así como lo menciona Glenn Watkins en su texto *Music in the twentieth Century* "Berio extrajo textos de Joyce y nadie pudo capturar las premisas de la novelas de Joyce más que Berio, ya que este investigó de forma exhaustiva la idea de las palabras con su significado y fonética."²⁰

17 *Density* 21,5 es una pieza musical para flauta sola escrita por Edgard Varèse a petición de Georges Barrère para estrenar su flauta de platino. La densidad del platino está cerca a 21,5 gramos por centímetro cúbico, de ahí su nombre.

18 *Siryx* es una pieza musical para flauta solista escrita por Claude Debussy en noviembre de 1913, considerada como una de las piezas fundamentales e indispensables en el repertorio de un flautista.

19 James Joyce (1882-1941) fue un escritor Irlandés, el se considera uno de los más importantes escritores del siglo XX por sus innovadoras técnicas literarias; sus obras más famosas son *Ulises*, y *Finnegans Wake*

20 WATKINS GLENN, *Soundings Music in the twentieth Century*. En: Contexto histórico y búsqueda de una interpretación (en línea). www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis63 (citado en 12 de febrero de 2010).

también contar como la celebración de un entendimiento particular entre compositor e intérprete, y la presencia soportada a una situación humana”.²¹

Recomendaciones técnicas

En cuanto a las recomendaciones, para una comprensión de intensidad de la obra, me refiero a las dinámicas, propongo la utilización de colores para identificar los cambios de dinámica, ya que éstos son muchos en muy corto tiempo

Ej.:

Figura 71. Como estudiar dinámicas



Autora del proyecto

Es aconsejable que después de una lectura completa de la obra, la adición de colores se haga de manera progresiva (primero los forte, luego mezoforte, después piano, etc.).

Hablando del frullato de garganta y de lengua, como ya había mencionado, el de lengua es más útil para los agudos y para la mayoría de los flautistas es mucho más fácil de aprender. Sin embargo para el que no, recomiendo practicar con las sílabas TE y RE (TE RE TE RE...) e ir aumentando la velocidad, hasta conseguir

²¹ FOLIO, Cynthia y BRINKMAN, Alexander. Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's Sequenza I for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance (en línea). <http://theory.music.temple.edu/~cindy/Courses/Theory.I/Berio.proof.pdf>. (citado en 12 de Febrero de 2010)

un TRE. Luego intentar incluirlo dentro del sonido de la flauta, empezando por notas agudas (desde un DO o RE) y progresivamente avanzando hacia los sobreagudos.

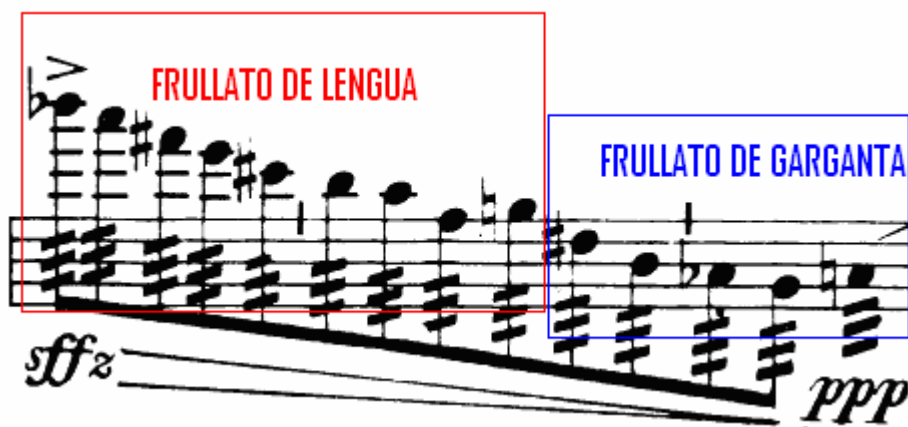
Para el frullato de garganta, el ejercicio es mucho más curioso. Se puede iniciar el movimiento interno, haciendo gárgaras con agua. Al principio se obtendrá una vibración muy rápida e incluso con participación de las cuerdas vocales, pero el objetivo es relajar la garganta y escuchar que el frullato es tranquilo, fuerte y limpio.

Figura 72 Frullato de garganta



Ver anexo C

Figura 73. Combinación de frullato



Ver anexo C

Esta obra debe estudiarse lenta y sin afán, ya que es factible, por la dificultad de la notación, que pasen inadvertidos, errores de registro, notas falsas, ritmos erróneos, etc. Debe estudiarse con metrónomo siempre, hasta tener un pulso interno estable, y la obra dentro de éste.

4.4 SONATA NO. 2 PARA FLAUTA Y PIANO OPUS 94 (1942-1943)

SERGÉI PROKOFIEV (1891-1956)

4.4.1 ANÁLISIS FORMAL

GENERALIDADES

“*SONATA*, es una obra que consta de tres o cuatro movimientos, escrita para uno o más instrumentos. Inicialmente predominaron las formas de tres movimientos, especialmente en la época clásica, pero a medida que aumentaban tanto su complejidad como duración se popularizaron las de cuatro movimientos.”²²

Generalmente el primer movimiento, sigue un esquema que se conoce con el nombre de forma sonata. Éste está compuesto de tres partes: *EXPOSICIÓN*, *DESARROLLO* y *REEXPOSICIÓN*, y en muchas ocasiones termina con una coda²³.

En el barroco, el término sonata se para describir obras de carácter instrumental, más que por su forma estructural, por oposición a la cantata, que representaba la música vocal.

A inicios de la época clásica , el término se usó para obras de un instrumento o un instrumento y piano tratadas según una de tres o cuatro movimientos en los que el

²²WIKIMEDIA. Sonata (en línea). <http://es.wikipedia.org/wiki/Sonata>. (citado el 12 de febrero de 2010)

²³ Es un pasaje que lleva a un movimiento o pieza a su fin

tema musical se introduce, se expone, se desarrolla y se reexpone de acuerdo a una forma convencional.

La forma sonata se adoptó para ordenar un discurso puramente musical, de manera que liberara al compositor del trabajo de idear cada vez un molde diferente y, de paso, garantizara la efectiva comunicación, hacia sus posibles oyentes, de música que nacía con ambición estética.

La Sonata No. 2 Op. 94 está conformada por cuatro movimientos:

- Moderato (D mayor)
- Scherzo (A menor)
- Andante (F mayor)
- Allegro con brío (D mayor)

Se caracteriza por tener imágenes musicales de la época de guerra, ya que fue compuesta en la misma (1943). También por estar hecha a partir de formas clásicas, con recursos contemporáneos, como la utilización de la armonía tensionante por muchos grados alterados o tonalidad cromática, notas agregadas, pero manteniendo las funciones clásicas tónica, subdominante y dominante.²⁴

²⁴ Los fragmentos de la partitura para flauta y piano, fueron tomadas de la edición para violín y piano de 1944.

Primer movimiento: Moderato. Forma sonata

Tabla 12. Estructura Primer movimiento: Moderato

<i>PRIMER MOVIMIENTO: MODERATO</i>																
<i>MACROESTRUCTURA</i>	<i>A</i>		<i>B</i>	<i>B1</i>								<i>A1</i>		<i>B2</i>		
<i>MICROESTRUCTURA</i>	<i>a+a1</i>	<i>Enlace</i>	<i>b+</i> <i>b1</i>	<i>b2+b3</i>	<i>Conclusión</i>	<i>Enlace</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a+a1</i>	<i>Enlace</i>	<i>b3+</i> <i>b4+</i> <i>b5</i>	<i>Conclusión</i>	<i>Coda</i>
<i>COMPASES</i>	4+4	12	4+ 4	5+4	4	10	5	4	5	7	14	5+4	8	4+4 +4	10	5
<i>TONALIDAD</i>	D-C- D	D [!] A	A- E	A- <u>Em-A</u>	A	A	<u>C#</u>	<u>Bm</u>	<u>G#</u>	<u>B</u> <u>m</u>	B	D- C-D	D	D- A- <u>Am</u> - D	D	<u>Bb</u> <u>m</u> - <u>Bb</u> - D
<i>SECCIÓN</i>	<i>EXPOSICIÓN</i>					<i>DESARROLLO</i>					<i>REEXPOSICIÓN</i>					

Sección A: Empezamos con un movimiento que usualmente en la sonata clásica suele ser allegro, pero en este caso, es moderato escrito a 4/4.

El primer período contiene un período de dos frases cada una por cuatro compases, la primera frase se expone en D mayor y la segunda un tono abajo, C mayor.

La frase empieza con valores grandes, que poco a poco se reducen creando tensión en la frase.

Figura 74. Primera frase moderato



PROKOFIEV Sonata no. 2 op 94 partitura para flauta Londres: Leeds music corporation

El enlace a continuación, es un motivo por secuencias en semicorcheas, que tiene una modulación hacia el segundo tema.

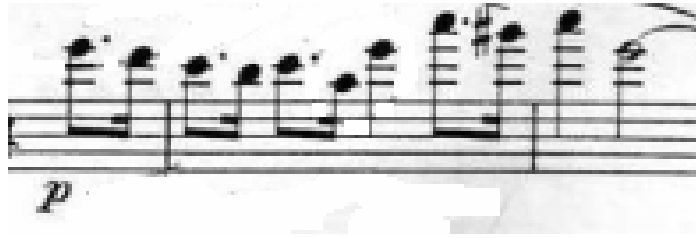
Figura 75. Enlace por secuencias en semicorcheas



PROKOFIEV Sonata no. 2 op 94 partitura para flauta Londres: Leeds music corporation

Sección B: El tema B, contiene valores rítmicos más estables y tranquilos, contrastando con una dinámica diferente.

Figura 76 Tema B moderato



PROKOFIEV Sonata no. 2 op 94 partitura para flauta Londres: Leeds music corporation 1946

Sección B1: B1 es un período modulante en el que el compositor usa recursos polifónicos por imitación.

Figura 77. Recursos polifónicos por imitación



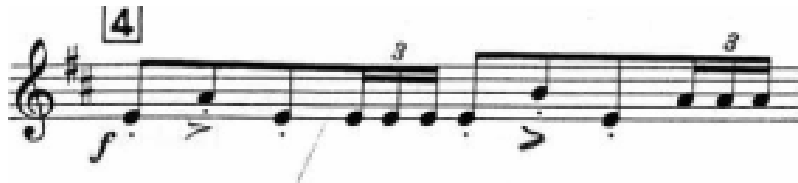
Ver anexo D

Conclusión: la exposición concluye con 4 compases de arpeggios en el piano, y con una barra de repetición al principio del movimiento.

Desarrollo: En el desarrollo podemos notar claramente como Prokofiev fue influenciado notablemente por la guerra, haciendo alusión a sonidos de metralletas y tanques.

Ej.: el tresillo en ésta frase es de vital importancia, para reflejar los disparos de las metralletas.

Figura 78. Alusión a la guerra



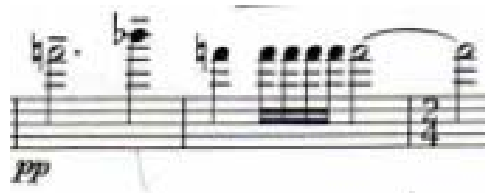
PROKOFIEV Sonata no. 2 op 94 partitura para flauta Londres: Leeds music corporation 1946

Reexposición: Sección A1: La reexposición se da en las mismas condiciones de tonalidad pero con la variante de la dinámica, ahora en piano.

Sección B2: el tema B es reexpuesto primeramente en D mayor y luego en A mayor, mientras que el piano realiza motivos de forma descendente y cromáticos.

Coda: Para finalizar, la coda hace referencia al primer tema, ahora en Bbm, tonalidad que entristece aún más el tema, y en registro agudo pianísimo, como un último grito sin fuerzas, y finalmente concluye en DM pero con un aire de tristeza.

Figura 79. Final de moderato



PROKOFIEV Sonata no. 2 op 94 partitura para flauta Londres: Leeds music corporation

Segundo movimiento: Scherzo. Forma Ternaria compuesta.

Tabla 13. Estructura segundo movimiento : Scherzo

SEGUNDO MOVIMIENTO: SCHERZO										
MACROESTRUCTURA		A		A1		B	B1		A1	
MICROESTRUCTURA	<i>Intro</i>	a+a1	Pu*	a2+a3	Pu	b+b1	b2+b3	Pu	a2+a4	Pu
COMPASES	6	8+1 2	7	8+16	24	8+1 2	7+19	4	8+22	9
TONALIDAD	<i>Am</i>	<i>Am-</i> <i>C-Ab</i>	<i>Db</i> <i>m</i>	<i>Dm-F-</i> <i>A</i>	<i>Dm</i> <i>-A</i>	<i>A-</i> <i>Am-</i> <i>F#m</i>	<i>Eb-Fm</i>	<i>Fm</i>	<i>Am-F</i>	<i>F</i>

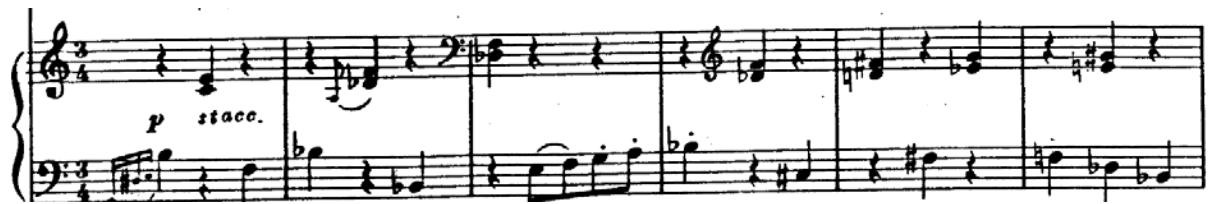
C	C1		A		A1		B	B2		
c+d	c1+d1	Pu	a+a1	Pu	a2+a3	Pu	b+b1	b2+b4	Pu	Coda
12+16	12+10	16	8+12	7	8+16	25	8+12	8+9	8	23
D-Dm	D-Dm		Am- C-Ab		Dm- F-A		A- Am- F#m	Eb- Fm		A- Am

Autora del proyecto

Introducción: Escrita en 3/4 tonalidad de la menor la introducción, por parte del piano mediante negras, y conjunto de corcheas ascendentes, mantiene el tiempo intercalando los acordes de la mano derecha a la izquierda.

* Pu= Puente

Figura 80. Introducción de scherzo



Ver anexo D

Sección A: Inicialmente su textura es simple, melodía en la flauta y acompañamiento en el piano.

Tiene características propias del scherzo, como las articulaciones en staccato, apoyaturas, y apoyos en destiempo, pero su tonalidad Am, refleja un sentimiento triste, probablemente influenciado por la guerra.

Compuesta de un período modulante de A menor a Ab Mayor desarrollado en arpeggios que después continúan en el piano.

Figura 81 Arpeggios relevados al piano

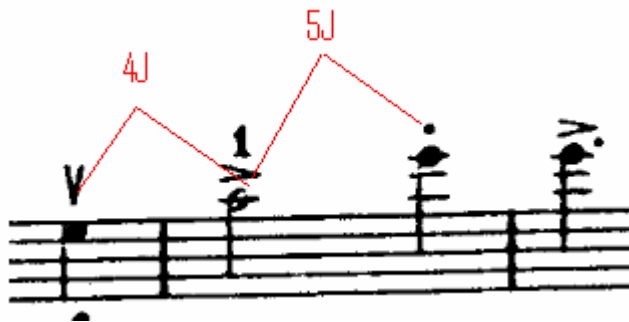


Ver anexo D

Sección A1: se reexpone el tema a en D menor, y luego en Fa mayor pasando por motivos arpegiados en la mayor.

Sección B: El tema B es de carácter energético elevándose del mi al la por medio de una cuarta justa y luego volviendo al mi a través de una quinta justa, lo que hace que este pasaje se sienta victorioso y fuerte.

Figura 82. Tema B carácter victorioso por la 4J y 5J



Ver anexo D

Sección B1: El tema B pasa al piano en Eb Mayor, compartiendo la melodía con la flauta.

Figura 83. Sección B1



Ver anexo D

Sección C: Escrito en 2/2 en valores largos contrastantes con los temas anteriores, la primera frase es descendente mientras la segunda, ascendente a través del salto de Cuarta justa característico de la obra.

Figura 84. Sección C

The musical score for Section C begins at measure 18. It is written in 2/2 time and consists of three staves. The top staff is a single melodic line, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to mezzo-piano (*mp*). It features a descending phrase followed by an ascending phrase, with fingerings 1, 4, 2, 2, and 3 indicated. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and arpeggios, starting with a piano (*p*) dynamic.

Ver anexo D

Sección C1: Igual que en ocasiones anteriores la melodía la retoma el piano, y luego pasa a la flauta. Contiene también un motivo scherzoso, con trinos, y apoyaturas mientras el piano acompaña con tresillos y notas largas.

Sección B2: Comienza igual que la sección B1 pero en lugar de desembocar en arpeggios ascendentes, éstos descienden.

Figura 85.Arpeggios descendentes Gb Mayor



Ver anexo D

Coda: Contiene elementos del tema B y el tema A. Finaliza en dinámica fuerte con brio en un motivo secuencial, y en dinámica fortísimo.

Figura 86.Coda de Scherzo



Ver anexo D

Tercer movimiento: Andante. Forma ternaria simple

Tabla 14. Estructura Tercer movimiento: Andante

TERCER MOVIMIENTO: ANDANTE				
MACROESTRUCTURA	A	B	A1	
MICROESTRUCTURA	a+a1	b+b+b1+b2+b	a2+a3	Coda
COMPASES	17+17	4+4+5+10+4	9+8	13
TONALIDAD	F- F-C	C-C-Bm-Bm- C	Gb-Gm	F

Autora del proyecto

Sección A: Escrita en 2/4 con tonalidad de F mayor, contiene un tema lírico diseñado para ser interpretado por un instrumento y no por la voz humana, ya que tiene muchos saltos difíciles para la voz. Luego tiene una imitación por parte del piano.

Figura 87. Tema A del Andante



Ver anexo D

Figura 88. Tema A retomado por el piano

Ver anexo D

Sección B: Tema agitado, en cuanto a que es un tema en tresillos con muchos cromatismos, mientras el piano acompaña con notas largas y con negras.

Figura 89. Tema "B"

Ver anexo D

Sección A1: se repite el tema A en el piano, mientras la flauta acompaña primeramente con una secuencia por cromatismo y consecuentemente con tresillos similares a los del tema B. Es una síntesis entre los temas “A” y “B”.

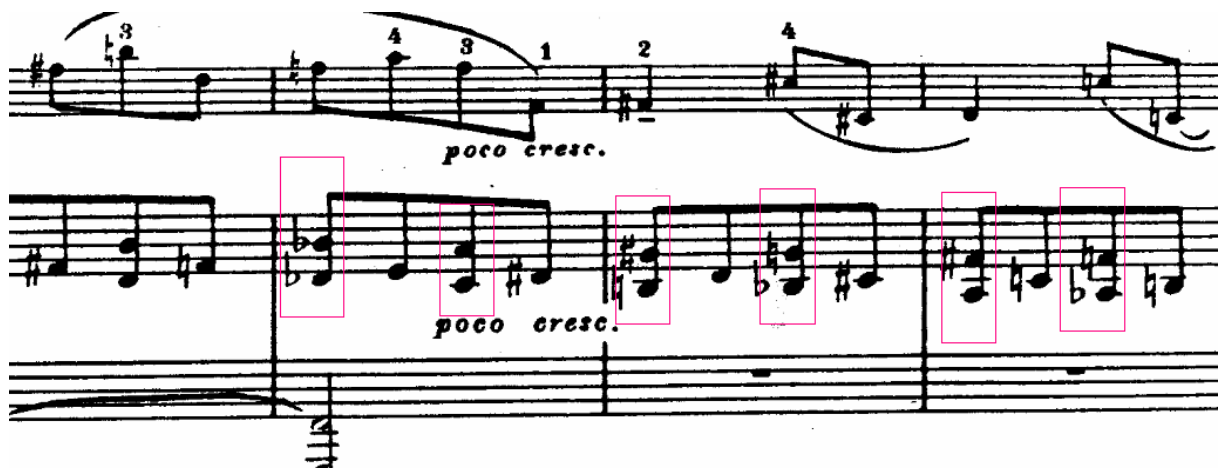
Figura 90. Sección A1

The image displays a musical score for Section A1, consisting of three staves. The top staff is the piano accompaniment, featuring a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 1, 2, 3, 4, 3, 1, 1. A blue box highlights the first eight notes, and a blue letter 'B' is placed above the final note of this sequence. The middle and bottom staves are for the flute, with a red box highlighting a melodic line that includes a red letter 'A' above a note. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Ver anexo D

Coda: En la flauta se mantiene un movimiento lento parecido al tema A, hasta el final, en pianísimo, legato, con un poco de crescendo y ritenuto al final. El piano acompaña a la flauta en el tratamiento rítmico y desciende por sextas cromáticamente hasta concluir la sección.

Figura 91.Coda



Ver anexo D

Cuarto movimiento: Allegro con Brío. Forma sonata

Tabla 15. Estructura Cuarto movimiento: Allegro con Brio

CUARTO MOVIMIENTO: ALLEGRO CON BRÍO							
MACROESTRUCTURA		A	B	C		A1	
ICROESTRUCTURA		a+a1+a	b+b1	Intro	c+c1+c2+c		a
COMPASES		5+6+5	4+9	5	5+5+4+6		5
TONALIDAD		D-C-D	D-D	A	A-F#-Bm-A		D
SECCIÓN		EXPOSICIÓN					
B1	C1	D		A2	B2	C2	
b1	c	Puente	d+d1+d2	a2+a1	b2+b3	c2+c3	Coda
8	5	15	10+1015	5+6	4+8	9+7	14
D	A	F-C	C	D-C	Bm	Dm-D	D
			DESARROLLO	REEXPOSICIÓN			

Autora del proyecto

Sección A: Escrita en 4/4 y en tonalidad de D mayor, empieza con un tema enérgico que sobresale a través de una cuarta justa. Como en el primer movimiento, el tema A es repetido un tono abajo (C mayor).

Figura 92. Sección "A"

The musical score for Section A is written in 4/4 time and D major. It consists of three staves: a treble clef staff with a melody, a middle treble clef staff with a rhythmic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note C5, forming a perfect fourth. This interval is highlighted with a red bracket and labeled '4J'. The melody continues with a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the middle staff and a bass line in the bottom staff. The piece concludes with a final quarter note G4.

Ver anexo D

Sección B: Es un tema que refleja la guerra, si pensáramos en una imagen, pensaríamos en un tanque de guerra o en una marcha militar. Contiene elementos de síncopa, tal vez queriendo mostrar una actitud desafiante.

Figura 93. Sección "B"

The musical score for Section B is written in 4/4 time and D major. It consists of three staves: a treble clef staff with a melody, a middle treble clef staff with a rhythmic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The interval between G4 and A4 is highlighted with a red bracket and labeled 'síncopa'. The melody continues with a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the middle staff and a bass line in the bottom staff. The piece concludes with a final quarter note G4. The score includes dynamic markings such as 'mf marcato' and 'mf', and performance instructions like 'sul G' and 'ostinato'.

Ver anexo D

Sección C: Con una introducción en el piano en tonalidad de A mayor. Cuando la flauta entra con pasajes contrapuntísticos, el piano mantiene la melodía.

Podemos destacar un elemento que articula este movimiento con el segundo movimiento, en donde los motivos se asemejan en movimiento y dirección (ascendente, descendente).

Figura 94. Motivo C cuarto movimiento



Ver anexo D

Figura 95 Motivo D 2do movimiento



Ver anexo D

Sección A1: Se reexpone un fragmento del tema A y enseguida pasa al tema B1
Sección B1: Reexpone el tema B y luego lo transporta una quinta hacia arriba, mientras el piano mantiene un ostinato en corcheas y acompaña en algunas ocasiones con semicorcheas.

Figura 96. Sección B1



Ver anexo D

Sección C1: Se reexpone el tema c pero esta vez no pasa a la flauta.

Sección D: empieza con tres notas por grado conjunto similares a las del motivo A del segundo movimiento, con un movimiento lento de intervalos amplios como el motivo del tercer movimiento. Tonalidad de C mayor.

Figura 97. Sección "D"



Ver anexo D

Sección A2: Se reexpone el tema A pero esta vez octava arriba y luego vuelve a la octava original.

Sección B2: Vuelve a cobrar protagonismo la síncopa, y el carácter marcial del tema B, acompañado por ostinati en el piano.

Sección C2: El tema C es tomado en la tonalidad de D menor por parte de la flauta. Luego pasa al piano y termina en un poco acelerando, desembocando en el tema A.

Coda: Finalmente la flauta termina con un carácter fuerte y esperanzador, y el piano mantiene siempre acordes muy unidos, generando tensión que se resuelve sólo al final en la tonalidad de D mayor.

Figura 98.Coda

The image shows a musical score for a Coda section, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line with various articulation marks (accents, slurs) and dynamics, including a fortissimo (ff) marking. The middle staff contains dense chordal textures with many notes beamed together. The bottom staff provides a bass line with rhythmic patterns and chordal accompaniment. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes many slurs, accents, and dynamic markings throughout.

Ver anexo D

4.4.2 ASPECTOS DE INTERPRETACIÓN

“Las demostraciones de virtuosismo técnico que se dan en gran parte de las obras románticas para flauta sirvieron para comprobar que la flauta había cambiado de características, y que se iniciaba una nueva etapa para ella. La flauta comienza a adquirir independencia y a ser considerada por sí misma, al ser ahora un instrumento moderno y con nuevas y amplias posibilidades. Ya a partir del siglo XX aparecen una gran cantidad de movimientos artísticos en general y musicales en particular como son el Neorromanticismo, Impresionismo, Neoclasicismo, Multitonalidad, Politonalidad. Atonalidad, y otros muchos, cada uno con sus características concretas.”²⁵

²⁵ORGANIZACIÓN MUNDO DESCARGAS. La flauta en el modernismo musical (en línea). http://www.mundodescargas.com/apuntes-trabajos/musica_t/decargar_la-flauta-en-el-modernismo-musical.pdf (citado en 12 de febrero de 2010)

En la interpretación de la Sonata No. 2 es importante el contraste entre las frases melódicas y los pasajes rítmicos, ya que en la obra se evoca la dureza de la guerra, acompañada de cantos de nostalgia, ya que fue Compuesta durante la Segunda Guerra Mundial.

4.4.2.1 Biografía del autor

SERGÉI PROKOFIEV: (Sontsovka, 23 de abril de 1891 – Moscú, 5 de marzo de 1953)

Figura 99. Sergéi Prokofiev en New York, 1918



WIKIPEDIA. Sergéi Prokofiev. (en línea).
http://es.wikipedia.org/wiki/Serg%C3%A9i_Prok%C3%B3fiev. (Citado en 15 de febrero de 2010)

Sergéi Prokofiev nació en Sónstovka, Ucrania. En su niñez denotaba aptitudes musicales y en 1902, cuando empezó a recibir lecciones particulares de composición, ya había compuesto algunas piezas. Luego empezó a experimentar, creando su propio estilo musical. Sus primeras obras, como el Concierto para

piano No. 1 (1911) y la Suite escrita para orquesta (1914), le valieron mala fama como músico contra la línea nacionalista rusa.

Su obra más destacada en esta época (1918-1933) es la Sinfonía clásica (1918). Mientras vivió fuera de su país compuso para el empresario de los Ballets Rusos, Sergéi Diágilev, los ballets *Chout* (1921), *El bufón* y *El paso de acero* (1927). De este mismo periodo son las óperas *El amor de las tres naranjas* (1921), y *El ángel de fuego* (1919).

En 1936 Prokófiev cuando a Rusia, siguió componiendo con un estilo propio, a pesar de la presión del dogma soviético del realismo socialista. Allí produjo *Pedro y el lobo* para narrador y orquesta (1934), *Romeo y Julieta* (ballet, 1936), la ópera *Guerra y paz* (1946), la *Sinfonía n.º 5* (1945), la suite *El teniente Kizhé* (1933) y *Alejandro Nevski* (cantata, 1938).

“En 1948, año del decreto Zhdánov, fue censurado por no componer dentro de los parámetros del realismo socialista. Sus armonías fueron juzgadas como «cacofónicas»²⁶. Tuvo que prometer que realizaría obras con mayor lirismo realista”²⁷.

Prokófiev falleció en Moscú el 5 de marzo de 1953, cuando apenas empezaban los ensayos para su ballet *La flor de piedra* (1950).

²⁶ La cacofonía es el efecto sonoro desagradable producido por la cercanía de sonidos o sílabas que poseen igual pronunciación dentro de una palabra o en palabras cercanas en el discurso Ej. ...un no sé qué que quedan balbuciendo: (San Juan de la Cruz, Cántico Espiritual, siglo XVI)

²⁷ WIKIMEDIA. Sergéi Prokofiev (en línea). http://es.wikipedia.org/wiki/Serg%C3%A9i_Prok%C3%B3fiev

4.4.2.2. Marco histórico

Neoclasicismo

Entre 1920 y 1950 y que surgió un movimiento como reacción las exageraciones emocionales del romanticismo tardío, y a la falta de orden formal en la elaboración de las obras así como también en contra de los sonidos ambiguos del impresionismo.

Los compositores de este período, decidieron retomar y reformar las técnicas dejadas de lado junto con los sonidos más sobrios, para recuperar los balances de las formas clásicas. Además, también quisieron volver a otorgarle independencia y autosuficiencia a la música, cualidades perdidas ya que, según ellos, los románticos la habían transformado en un simple vehículo sonoro para la representación simbólica o descriptiva de ideas extramusicales como la muerte, el amor, el heroísmo o la libertad. Sin embargo, los compositores, no renunciaron a las novedades tímbricas y narrativas que ellos mismos habían contribuido a cimentar. Cada compositor mantuvo su propia idiosincrasia, y es por eso que dentro del neoclasicismo, existen obras muy distantes unas de otras.

Contexto histórico de la obra

Compuesta en 1943, fue estrenada con gran éxito en Moscú el 7 de diciembre por Kharkovsky en la flauta, y S. Richter, en piano. David Oistrakh, violinista, presente en el estreno, quedó seducido tanto por el clasicismo de la partitura como por su irresistible espíritu, pidió al compositor permiso para transcribirla para violín. Esta versión fue interpretada en público por primera vez por D. Oistrakh, en violín y L. Oborin, en piano el 17 de junio de 1944. Durante décadas esta transcripción eclipsó a la versión original. Hoy las dos versiones gozan de gran popularidad, aunque los

temas melódicos, las ornamentaciones y el estribillo del Allegro final encuentran en la flauta, su interpretación ideal.

Segunda Guerra Mundial

La radiodifusión fue el medio de transmisión de ideas más importante antes y durante la Segunda Guerra Mundial. Los avances tecnológicos hacían posible las comunicaciones alrededor del mundo, aunque el acceso dependía de las condiciones de propagación de las ondas de radio o de la cercanía y potencia de la emisora.

En el campo del entretenimiento, la radio, el cine, el teatro y la música jugaron un papel muy importante. Los gobiernos utilizaron la radio y el cine como vehículos de propaganda. Muchas películas se basaban en temas bélicos o espionaje y otras en asuntos que en el fondo eran una sutil propaganda. Pero los programas radiales eran la forma más rápida de mantener informada a la población y de distribuir la propaganda.

La música, en cambio, fue el medio de escape tanto para el ciudadano común como para el soldado en el frente. Se puede pensar que durante la guerra toda la música era de corte militar, pero no fue así. Más bien, en su mayoría, las letras de las canciones de la época, hablaban del amor, de la vida en el hogar y en sus países en tiempos de paz. Los familiares en la patria escuchaban y cantaban canciones que les recordaban a sus hijos, esposos, novios y amigos, que se encontraban en las trincheras y que posiblemente no volverían a ver. En el frente los soldados escuchaban con nostalgia las canciones que les recordaban a sus madres, esposas, hijos, hermanos, novias y amigos. Un dato curioso, es que los soldados en el frente adoptaban también las canciones del enemigo, y en Rusia por ejemplo, hasta los comisarios se veían obligados a hacer oídos sordos ante las preferencias de los soldados por canciones no muy del gusto del Partido Comunista. El Ministerio de propaganda alemán tampoco aprobaba la música del enemigo, pero igualmente terminaban tolerándola de manera disimulada.

Un veterano contaba una vez, que estando en Rusia con 17 años recién cumplidos, metido en una trinchera con 30 grados bajo cero, escuchaba Zemlyanka sin entender la letra y lloraba recordando a su mamá, claro que lo ocultaba, pero cuando llegaba el rancho todos en la trinchera comían en silencio y tenían los ojos rojos.

Para los civiles en casa, la música fue una terapia colectiva que ayudó a sobrellevar la guerra, a sufrirla paciente y dolorosamente, con la esperanza que el reencuentro con los seres queridos se hiciera pronto realidad. Si algo no pudieron hacer los gobiernos beligerantes, fue manipular la música como vehículo de propaganda.²⁸

²⁸ ORGANIZACIÓN EXORDIO. El sonido y la música (en línea). <http://www.exordio.com/1939-1945/civilis/musica.html> (citado en 12 de febrero de 2010).

4.4.3. RECOMENDACIONES TÉCNICAS Y ESTILÍSTICAS

Estilo

Al ser una obra hecha durante la Segunda Guerra mundial, refleja el dolor de la gente que perdía seres queridos, hogares, recuerdos, pero también, refleja la fortaleza que requerían para salir adelante.

Esta obra necesita de una ejecución limpia, exigente en cuanto a maleabilidad de dinámicas para evidenciar el dolor y la esperanza, y especialmente, precisa en cuanto al ritmo me refiero, debido al sonido de la guerra. (tanques, bombas, ametralladoras, etc)

Es importante un manejo del sonido, tanto lírico en ciertos momentos, desesperante en otros, y obviamente en muchas ocasiones, severos, como lo eran los soldados.

Recomendaciones técnicas

Cuando se repiten notas como en este caso, éstas no deben tocarse igualmente, sino evidenciar una conducción de la frase por medio de la dinámica.

Figura 100. Conducción de frase a través de notas iguales



PROKOFIEV Sonata no. 2 op 94 partitura para flauta Londres: Leeds music corporation 1946

En el siguiente pasaje encontramos una dificultad, que nos quita el sueño a todos los flautistas, se trata de hacer notas agudas y sobreagudas, con la particularidad de la dinámica: piano

Figura 101. Pasaje notas agudas piano

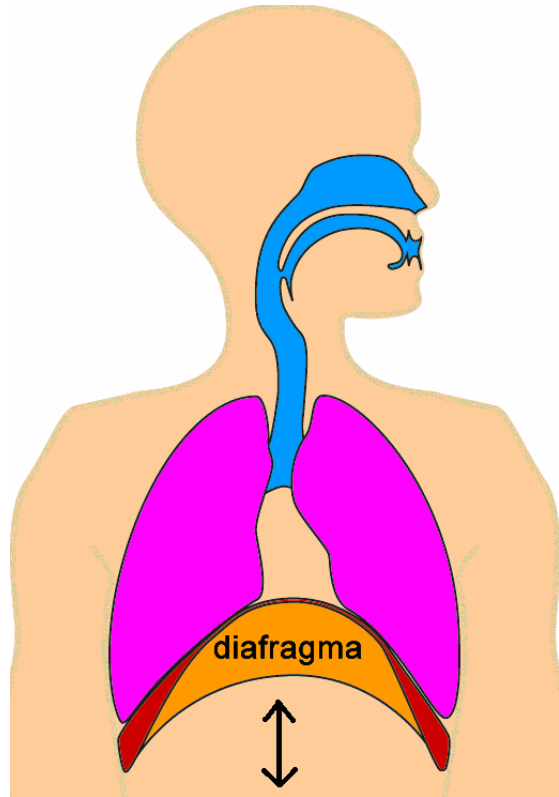


PROKOFIEV Sonata no. 2 op 94 partitura para flauta Londres: Leeds music corporation

Para hacer notas agudas en la dinámica piano, es necesario, relajar los labios y fortalecer el diafragma, manteniéndolo abajo como muestra la figura 80 para darle apoyo a la dirección de aire, y así se produzca el sonido deseado.

Si apretamos los labios probablemente la nota saldrá desafinada y sucia ya que no existe un control del aire

Figura 102. Diafragma



WIKIMEDIA COMMONS. Category:Respiration. (en línea).
http://images.google.com.co/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/Diafragma_ademhaling.gif&imgrefurl=http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Respiration&usq=_JR7GAEbBQYIzZq5hRVEhOUrRTOc=&h=840&w=535&sz=521&hl=es&start=8&sig2=KYYMvTUFMI4bGmNZv-3zHg&itbs=1&tbnid=KBTH-yTfVASENM:&tbnh=145&tbnw=92&prev=/images%3Fq%3Ddiafragma%26gbv%3D2%26hl%3Des%26sa%3DG&ei=tJR1S-eLK8Gutget1ez3CQ. (citado en 15 de febrero de 2010)

Encontramos este tipo de dificultad al final del primer movimiento de la sonata, pero incluso mucho peor, en un registro más agudo y ya no en piano sino en pianísimo.

Figura 103. Pasaje sobreagudos pianísimo primer movimiento



Ver anexo D

Para este obstáculo va el mismo principio anterior, pero también podemos intentar posiciones que no son naturales en la flauta, como se muestra a continuación:

Figura 104. Posición opcional Fa3 y Sib3



HERSZBAUM, Nestor y HERSZBAUM, Tiffany CAMPBELL. ALTERNATIVE FINGERINGS FOR THE FLUTE FAQ. (en línea). <http://www.herszbaum.com/articulos/alternative-fingerings-flute-FAQ.htm>. (Citado en 15 de febrero de 2010)

Sin embargo debemos tener en cuenta que no podemos forzar demasiado la flauta, y menos nuestros labios a tocar extremadamente piano, incluso esta última frase del primer movimiento, puede interpretarse como fraseo y no como dinámica pura.

Por otro lado, y totalmente opuesto, otro dolor de cabeza para los flautistas, son las notas graves en dinámica forte o fortísimo, pero es aún más difícil cuando estas notas están articuladas y no ligadas.

Figura 105. Notas graves, articuladas y fuerte



Ver anexo D

Para esto, se recomienda el famoso *HA*, para los flautistas, y trabajar muy despacio con cada una de las notas.

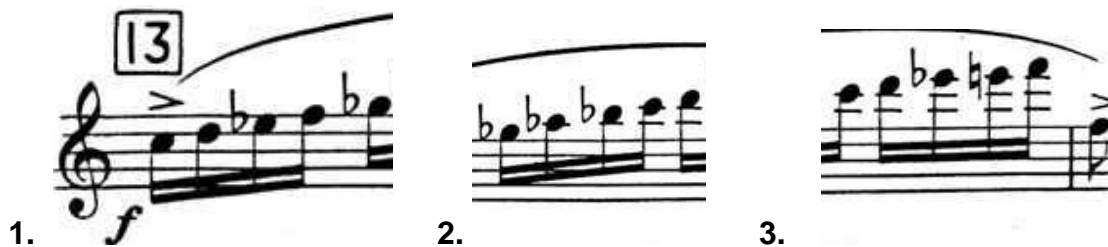
Generalmente, el problema está en que el aire expulsado desde los pulmones, que al no tener una velocidad correcta, llega a la boca con muy poca fuerza, o también puede ser que la garganta y los labios estén cerrados y no dejen pasar el aire al punto exacto dentro de la flauta.

Otro punto en contra es la articulación que puede ser muy pesada y haga obstáculo a la corriente de aire interna.

El ejercicio consiste en quitar la lengua por completo y enviar el aire con fuerza haciendo presión en el diafragma, para que sea éste, quien expulse el aire. Se pronuncia *JA* y se simula que alguien está golpeando nuestro abdomen.

Para pasajes rápidos y largos, que no son precisamente escalas, recomiendo dividir el pasaje, en dos o tres partes según sea el caso, Ej.:

Figura 106. Cómo estudiar pasajes rápidos



Ver anexo D

Luego de haberlos estudiado despacio, y de haber mecanizado la digitación, obtenemos el resultado:

Figura 107. Pasaje de dificultad por velocidad y digitación



Ver anexo D

Otro aspecto para trabajar, es la dificultad motriz para el dedo meñique de la mano derecha en pasajes como éste:



Ver anexo D

Recomiendo este tipo de ejercicios de sincronización para precisar y relajar los movimientos de los dedos más débiles.

Figura 108. Ejercicios de sincronización de los movimientos de los dedos



GRAF, Peter-Lukas. Check-up. Mainz: Schoott.p.20

Como vemos la tercera nota va subiendo medio tono mientras las otras permanecen igual. Se puede continuar con la siguiente secuencia

Figura 109. Secuencia de ejercicios de sincronización de los mov. de los dedos



GRAF, Peter-Lukas. Check-up. Mainz: Schoott.p.21

5. RECOMENDACIONES FINALES PARA INSTRUMENTISTAS

Respecto a la forma en que se estudia quisiera hacer unas sugerencias, basadas en el libro, *Tocar un instrumento* de José Antonio Coso, para lograr una metodología eficaz a la hora de interpretar un instrumento.

1. Es fundamental, planificar los objetivos musicales, de carácter técnico: si esto no se hace, se cae fácilmente en frustración, porque al no saber lo que se quiere, nunca se alcanzarán los objetivos.

Estos objetivos pueden ser, sonido, precisión motriz, lectura, teoría, etc.

2. Fases de Estudio:

a. Fase de preparación

- Lectura: debemos hacer dos lecturas, una teórica, es decir, analizar la obra en general, leer las indicaciones, los tiempos, investigar un poco sobre la época en que fue escrita, etc.; y la segunda lectura, que es la que todos conocemos, las notas. Es en este punto en donde todos nos enredamos, pero debemos, trabajar adecuadamente. No pretendamos leer una obra en un día de trabajo y que todo salga perfecto, es mejor empezar despacio y por sistemas para que las notas que toquemos sean las correctas, y el cerebro pueda asimilar tanto la digitación como el sonido. Si trabajamos 10 sistemas en un día, probablemente no consigamos nada, pero si trabajamos 2 sistemas durante 5 días, es muy factible que hayamos conseguido el objetivo.

b. Fase de integración

- Perfeccionar las secuelas de las etapas anteriores: existen por ejemplo, pasajes muy difíciles de asimilar, pero estos como todos, no son imposibles de tocar. El problema siempre estará entre dos notas, por eso es necesario identificarlas para resolverlo, Es ahí en donde debemos enseñarle al cerebro el movimiento exacto. Eso es perfeccionar. También existen problemas de sonido, fraseo, etc, que sólo se solucionarán si partimos de los detalles.
 - Autocrítica: Es nuestro trabajo ser nuestros propios jueces, desarrollar un excelente oído, así como incluir dentro del estudio, la audición de otros artistas, tocando obras de la misma época, o el mismo compositor, para tener buen referente.
- c. Fase de maduración: comprensión musical y concepción personal de la obra

Para esta fase es necesario trabajar sobre los siguientes puntos:

- Análisis general de la obra
- Estudio del carácter
- Estudio histórico
- Estudio biográfico del autor
- Imaginación creativa
- Estudio comparado de grabaciones célebres

Es primordial, entender que cada obra fue concebida por un ser humano rodeado de situaciones sociales, culturales, emocionales, e intelectuales diferentes, y que nos corresponde a nosotros investigar, en la medida de lo posible, el por qué y para qué de cualquier obra.

La música no es un conjunto de sonidos y ritmos solamente. Ella esconde vidas, tragedias, amores, sentimientos, ideas, que no pudieron ser expresadas más que

por ella. Ser un intérprete significa entender ese mundo abstracto, como lo es la música, y ponerlo al servicio de la humanidad, pero no podemos hacerlo de cualquier manera, así que es esencial, cambiar nuestra forma de concebirla.

CONCLUSIONES

Como todas las artes la música es una expresión del ser humano, mediante la cual se comunican una serie de ideas, emociones, o sentimientos. Esta debe asumida como tal, y no como un fin técnico.

Ésta se vale de herramientas técnicas que facilitan su interpretación, las cuales son fundamentales siempre y cuando se requieran.

Como intérpretes debemos aprender a seleccionar éstas herramientas (análisis formales, técnicas para cada instrumento, solfeo, historia, etc.). Es vital entender el por qué y el para qué de cada una de ellas, y no, guardarlas como un tesoro impráctico e inservible.

El video, al ser parte de la vida cotidiana de las personas en la actualidad, es una herramienta efectiva, al prestarse como homogenizador del lenguaje musical, ya que las personas no están acostumbradas a escuchar música más elaborada, pero si a ver material visual, casi todo el tiempo.

Es necesario entender nuestro papel como intérpretes ante el público: somos instrumentos de la música y ésta a su vez del ser humano. La música llega hacia nosotros para que otros también la puedan disfrutar y entender. No debemos conformarnos con funciones mecánicas de nuestros dedos, o labios, al contrario es nuestra responsabilidad, ahondar en el gran campo de la música.

La sociedad necesita ser sensibilizada, ya que la mayoría del tiempo sólo se le muestra hambre, guerra, muertes, y desafortunadamente se endurecen los corazones, acostumbrándose a ver todo como si fuera normal. Es por eso que debemos involucrarnos, como seres artistas sensibles, a la desintoxicación de las

ideas, y emociones para contribuir a mejorar la situación no sólo de la ciudad, sino del país, que tanto lo necesita.

BIBLIOGRAFÍA

- ❖ ACADEMIA NACIONAL DE FLAUTA. Memorias de la II Academia Nacional de Flauta. Villa de Leyva. Agosto, 2009
- ❖ GRAF, Peter-Lukas. Interpretation: How to shape a melodic line. Mainz: Schott, 2001. 128 p.
- ❖ _____. Check-up. Mainz: Schoott. 48 p.
- ❖ HANKS, Kurt y BELLISTON Larry. El dibujo: La imagen como medio de comunicación. México: Trillas, 1995. 254 p. ISBN 968-24-4312-1
- ❖ MOYSE, Marcel. Enseignement Complet de la Flûte. París: Alphonse Leduc, 1923. p. 1-6.
- ❖ NETOUX, Jean-Michel. The correspondence of Camille Saint-Saens and Gabriel Fauré: Sixty years of friendship. Gran Bretaña: Asghate, 2004. p. 60. Disponible en la sección de libros de google:
<http://books.google.com.co/books?id=teepMbSwToAC&pg=PA60&dq=faur%C3%A9+flute+camille&ei=e3R1S4TUI5mwywSzhazkBA&cd=1#v=onepage&q=&f=false>
- ❖ PALACIOS, Susana. Sequenza I Luciano Berio: Contexto histórico y búsqueda de una interpretación. Bogotá, 2009, 28h. Ensayo. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Artes. Carrera de estudios musicales.
- ❖ PRIORE, Irna. Berio's Sequenzas: Essays on performance, composition and analysis. Gran Bretaña: Janet K. Halfyard, 2007. 301 p. ISBN 978-0-7546-5445-2. Disponible en la sección de libros de google:

- ❖ <http://books.google.com.co/books?id=nmA7d7kjynoC&pg=PA15&dq=priori+sequenza+berio&lr=&ei=1m51S9LSFpXuzATmyo3eBA&cd=1#v=onepage&q=&f=false>
- ❖ RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel. El sonido en la narración audiovisual. En: CUBÍ, Mariano. La dimensión sonora del lenguaje audiovisual. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998. p. 217-263
- ❖ _____. Sobre los planteamientos metodológicos que orientan esta obra. En: CUBÍ, Mariano. La dimensión sonora del lenguaje audiovisual. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998. p. 17-31

VIDEOS

- ❖ CHAPLIN, Charles [película]. Producida por Charles Chaplin. Estados Unidos, 1940. 1 DVD 124 minutos
- ❖ REGIO, Godfrey. Koyaanisqati [película]. Producida por Godfrey Regio. 1982. 1DVD, 86 minutos.
- ❖ _____. Naqoyqatsi [película]. Producida por Godfrey Regio. Estados Unidos, 2002. 1 DVD, 89 minutos.
- ❖ _____. Powaqqatsi [película]. Producida por Godfrey Regio. Estados Unidos, 1988. 1 DVD 97 Minutos.

FUENTES DE CONSULTA VIRTUAL

- ❖ CONDE, Miguel. Las secuencias de Berio (en línea).

http://usuarios.multimania.es/miguel_conde/articulos/berio.html (citado en 12 de febrero de 2010)

- ❖ FOLIO, Cynthia y BRINKMAN, Alexander. Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's Sequenza I for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance (en línea).

<http://theory.music.temple.edu/~cindy/Courses/Theory.I/Berio.proof.pdf>. (citado en 12 de Febrero de 2010)

- ❖ FOLIO, Cynthia y BRINKMAN, Alexander. Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's Sequenza I for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance (en línea).

<http://theory.music.temple.edu/~cindy/Courses/Theory.I/Berio.proof.pdf>. (citado en 12 de Febrero de 2010)

- ❖ FUNDACIÓN WIKIMEDIA. Comunicación (en línea).

<http://es.wikipedia.org/wiki/Comunicaci%C3%B3n> (citado en 12 de febrero de 2010)

- ❖ FUNDACIÓN WIKIMEDIA. flauta travesera barroca (en línea).

http://es.wikipedia.org/wiki/Flauta_travesera (citado en 12 de febrero de 2010)

- ❖ ORGANIZACIÓN EDUALTER. El gran dictador (en línea).

<http://www.edualter.org/material/pau/dictadore.htm> (citado en 12 de febrero de 2010)

- ❖ ORGANIZACIÓN MUNDO DESCARGAS. La flauta en el modernismo musical (en línea).

http://www.mundodescargas.com/apuntes-trabajos/musica_t/decargar_la-flauta-en-el-modernismo-musical.pdf (citado en 12 de febrero de 2010)

- ❖ UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS DE POTOSI. Documentales DVD's (en línea).
<http://cictd.uaslp.mx/nueva/cibyp/MatEspec/Documentales%20DVD%27s.pdf>
(citado en 12 de febrero de 2010)

- ❖ UNIVERSIDAD DE LEIPZIG. Bach-Archiv Leipzig (en línea). <http://www.bach-leipzig.de/> (citado en 12 de febrero de 2010)

- ❖ WATKINS GLENN, Soundings Music in the twentieth Century. En: Contexto histórico y búsqueda de una interpretación (en línea).
www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis63 (citado en 12 de febrero de 2010)

- ❖ WIKIMEDIA. Sergéi Prokofiev (en línea).
http://es.wikipedia.org/wiki/Serg%C3%A9i_Prok%C3%B3fiev

- ❖ WIKIMEDIA. Sonata (en línea). <http://es.wikipedia.org/wiki/Sonata>. (citado en 12 de febrero de 2010)

ANEXOS

Anexo A. Partita en la menor para flauta sola de Johann Sebastian Bach²⁹

Partita BWV 1013
flute solo

Johann Sebastian Bach
typeset by Michele Giulianini

Allemande A a

The image shows a musical score for the Allemande from Partita BWV 1013 by Johann Sebastian Bach, arranged for flute solo. The score is written in treble clef, common time, and G minor. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a red box around the letter 'A' and a blue 'a' below it. The music is a continuous melodic line with various rhythmic patterns. Chord symbols are written in green below the staff: 'A' (boxed in red), 'a', 'F', 'D7', 'C', 'F', 'Dm', 'Am', and 'Em'. A blue box highlights the first measure of the fifth staff.

²⁹ 8 NOTES.COM. Bach, Johann Sebastian. (en línea).
<http://www.8notes.com/scores/10025.asp>.(citado en 19 de febrero de 2010)

17

19 **AI** *enlace* a2 Em

22

24 Am Dm b

26 a3 Dm Em

28 a4

30 C

32 Dm E

34 Am Dm

36 
G Am

38 
Am

40 

42 

14 

16 
Coda

Corrente


A

Am

5 

9 

13 

16

19

22

25

29

32

35

AI

Em E Am

F

G C

Detailed description: This image shows a musical score for guitar, consisting of seven staves of music. The first two staves (measures 16-19) are melodic lines. The third staff (measures 22-25) includes a red box labeled 'AI' above measure 22 and chord names 'Em', 'E', and 'Am' below measures 22, 23, and 24 respectively. The fourth staff (measures 25-28) is a melodic line. The fifth staff (measures 29-31) includes a flat symbol above measure 30 and the chord name 'F' below measure 30. The sixth staff (measures 32-34) includes the chord names 'G' and 'C' below measures 32 and 33 respectively. The seventh staff (measures 35-37) is a melodic line. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

38 Em

41 Dm

44 Am

47 E Am

50 Am

53 F Am

56 Am Dm Am

59 Am

Sarabanda

The musical score for Sarabanda is written in 3/4 time and consists of eight staves of music. The key signature has one sharp (F#). The score includes several structural markers and chord annotations:

- Staff 1:** Starts with a red box containing the letter 'A' and a blue 'a' below it. A green 'Am' chord is written below the first measure.
- Staff 7:** A red box containing the letter 'B' is positioned above the staff.
- Staff 13:** A green 'C' chord is written below the staff.
- Staff 19:** A green 'Am' chord is written below the first measure, and a green 'Dm' chord is written below the eighth measure.
- Staff 25:** A green 'Am' chord is written below the first measure.
- Staff 31:** A red box containing the letters 'A1' and a blue 'a1' below it is positioned above the staff. A green box highlights a measure, with the text 'Semicadencia en dominante' written below it.

Bourée Anglaise

The musical score for "Bourée Anglaise" is written in 3/4 time and consists of ten staves of music. The key signature has one sharp (F#), and the piece is in the key of D major. The score includes several section markers: a red box labeled 'A' at the beginning, a blue box labeled 'a' above the first staff, a red box labeled 'B' above the 17th staff, a blue box labeled 'b' above the 17th staff, a red box labeled 'A1' above the 54th staff, and a blue box labeled 'a' above the 49th staff. Chords are indicated by green text below the notes: Am (A minor), C (C major), F (F major), G (G major), Am (A minor), Dm (D minor), Em (E minor), Dm (D minor), Am (A minor), and E (E major).

Anexo B. Fantasía para flauta y piano Opus 79 de Gabriel Fauré:³⁰

Fantaisie
pour flûte et piano
Op. 79 (1898)

Gabriel FAURÉ
(1845-1924)

Flûte

Piano

Andantino ♩ = 50

p dolce

2da frase tono abajo

p

Rit. # *Rit.* # *Rit.* # *Rit.* # *simile*

f

mf

12

³⁰ PDF DATABASE. Faure Fantaisie Flute Piano.pdf (en línea).
http://icking-music-archive.org/scores/faure/Op79/Faure_Fantaisie_Flute_Piano.pdf. (Citado en 19 de febrero de 2010)

17 *espressivo*
(*mp*)
dolce

22 *mf* *f*
p *mf*
a2

27 *p*
p
Ro. # Ro. # Ro. # simile

31

33 *mf*
Pasaje nervioso

36 **clímax** **calderón en el silencio**
marca otro carácter

B 40 **Allegro** $\text{♩} = 144$ **Introducción** — **staccato y acentos, característicos de scherzo**

46

52

57 **b**

63

b1

f

mf

70

D7

G

f

f

p

Estructura adicional establece tonalidad

75

f

80

b2

p

mf

Tema de I sección

variación

alusión al tema a

scherzo

108

cresc. *ff*

113

p

117

C Tema **C**
(pp) *espressivo* **G**

p

122

cl

piano retoma el tema

luego la flauta lo concluye

128

B

134

c2

mf

Detailed description: This image shows a page of musical notation for measures 122 through 134. The score is arranged in three systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).
- Measure 122: The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Annotations include 'cl' in blue and 'piano retoma el tema' in orange.
- Measure 128: The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. A green 'B' is placed at the end of the system.
- Measure 134: The vocal line starts with a new melodic line. The piano accompaniment continues. Annotations include 'c2' in blue and '*mf*' in black.

139 *mf* *espressivo* *p* *pp*

144 *mf* *p*

148

152

Detailed description: This page of a musical score contains three systems of music. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves).
- System 1 (Measures 139-143): The vocal line begins with a half rest, followed by a melodic phrase starting on a half note. Dynamics include *mf* and *p*. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. Dynamics include *pp*.
- System 2 (Measures 144-147): The vocal line continues with a melodic line. Dynamics include *mf* and *p*. The piano accompaniment has a similar eighth-note texture. Dynamics include *p*.
- System 3 (Measures 148-151): The vocal line has a half rest followed by a melodic phrase. Dynamics include *mf* and *p*. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. Dynamics include *p*.
- System 4 (Measures 152-155): The vocal line has a half rest followed by a melodic phrase. Dynamics include *mf* and *p*. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. Dynamics include *p*.
The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Desarrollo termina ascendente parecido al tema b

Musical score for measures 156-159. The right-hand part features a melodic line with a red box highlighting the final ascending phrase. The left-hand part provides harmonic support with chords and a bass line. Dynamics include *f* and *cresc.*

Puente piano reexposición

Musical score for measures 160-163. The right-hand part features a melodic line with a red box highlighting the phrase. The left-hand part provides harmonic support with chords and a bass line.

Musical score for measures 164-167. The right-hand part features a melodic line with a red box highlighting the phrase. The left-hand part provides harmonic support with chords and a bass line. Dynamics include *p*. A red box labeled **B1** and a blue box labeled **b3** are present above the first measure.

Musical score for measures 170-173. The right-hand part features a melodic line with a red box highlighting the phrase. The left-hand part provides harmonic support with chords and a bass line. Dynamics include *f*.

175

f

p *f*

Puente

C1 c3

180

p *f*

p *f*

186

mp

c4

Contrapunto en la flauta

192

leggiero

(h)

melodía en el piano

197

pp

E_b

201

G_b **A_b** *cresc.* *cresc.*

205

B₂ **b₄** *leggiero* *f* *p* **F**

210

215 *mf*

f *p* **G**

220 *f* **D** **E** *cresc.*

224 *f*

228

Detailed description: This page of a musical score contains four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 215-219) features a treble staff with a melodic line starting at measure 215 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass staff has a piano (*p*) dynamic and includes a green letter 'G' above a chord in measure 218. The second system (measures 220-223) has a treble staff with a forte (*f*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The bass staff includes green letters 'D' and 'E' above chords in measures 221 and 223 respectively. The third system (measures 224-227) is marked with a forte (*f*) dynamic. The fourth system (measures 228-231) shows a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with sustained chords.

Coda

232

f

Puente piano

mf

236

p

Arpeggios en flauta establecen la tonalidad

241

f

f

246

ff

ff

Anexo C. Secuencia I para flauta sola de Luciano Berio:³¹

SEVERI



SEQUENZA

PER FLAUTO SOLO

LUCIANO BERIO

(1958)

A a

70 M.M.

Escala descendente

trattamento de 2as y 7as

lirico contrastante

al

³¹ Version 1958. (Escaneada)

Versión 1992.

DOCSTOC. Secuencia I Luciano Berio Contexto Histórico y Búsqueda de.(en línea).
<http://www.docstoc.com/docs/20207241/SEQUENZA-I-LUCIANO-BERIO-CONTEXTO-HIST%C3%93RICO-Y-B%C3%9ASQUEDA-DE>. (Citado en 19 de febrero de 2010)

Fugato de a

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff begins with a dynamic marking of *ff*, followed by *mf*, *p*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *p*, *f*, and *mf*. The middle staff starts with *f* and *p*, followed by *f*, *ff*, and *ff*. The bottom staff features *p*, *ff*, *f*, and *ffz*. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and various articulations.

B

The second system, marked with a red 'B', consists of four staves. The top staff has dynamics *ppp*, *sf*, *pp*, and *ppp*. The second staff shows *pp < ff* and *pp < ff - ppp*. The third staff begins with a blue 'b' and includes dynamics *p*, *mf*, *p*, *pp*, *mf*, *f*, *p*, *f*, *mf*, and *f*. The fourth staff contains *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, *p < mf*, *pp*, and *p*. The fifth staff features *p*, *pp*, *ppp*, *pp*, *p*, *p*, *pp*, *mf*, and *ppp*. This section is marked with various dynamics including *ppp*, *sf*, *pp*, *ppp*, *p*, *mf*, *f*, *pp*, *ppp*, *pp*, *p*, *p*, *pp*, *mf*, and *ppp*.

(PPP) p sf ff mf f pp PPP mf

mf p mf sf ff

(ff) mf PP PPP

C

3a Mayor

Sección con elementos de a

mf ff mf ff mf ff

The image displays a page of musical notation consisting of eight staves. The notation includes various dynamics and performance markings:

- Staff 1: *(ff)*, *molto*, *f*
- Staff 2: *ff*, *p*, *f*, *mf*, *pp*, *mf*, *f*, *p*, *mf*
- Staff 3: *ppp*, *pp*, *p*, *pp*, *p*
- Staff 4: *f*, *pp < sfz*, *pp*, *pppp*
- Staff 5: *p*, *pp*, *mf*, *mf*
- Staff 6: *pp*, *mf*, *pp*, *f*, *mf*
- Staff 7: *sfz*, *ppp*, *sfz*
- Staff 8: *sf*, *mf*, *p*, *pp*

Musical score consisting of eight staves. The notation includes various dynamics such as *mf*, *f*, *p*, *PP*, *PPP*, *ff*, and *sfz*. Two staves have orange boxes highlighting specific passages with the label "Polifonia" written below them. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and dense chordal textures.

Musical score for a string instrument, featuring six staves with various dynamics and performance instructions.

Staff 1: *dim. molto col fiato* *sparire*
pp mf *cresc. con le chiavi*

Staff 2: *sf (il possibile)* *dim.* *PPPPP*

Staff 3: *p mf* *pp* *mf* *pp*

Staff 4: *PPP* *p* *PPPP* *(PPPP)*

Staff 5: *PPP* *p*

Staff 6: *PPPP* *pp* *mf* *ff* *sf* *mf* *sfz*

A red box containing the letters "AI" is positioned above the second staff, with a red bracket extending from it to the right.

Musical score for a piano piece, featuring dynamic markings and performance instructions. The score is divided into several systems:

- System 1:** Starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by pianissimo (*PPP*). A *(dolce)* marking is present. The system concludes with a *(PPP)* marking and a dynamic shift from *p* to *PPP*.
- System 2:** Begins with *mf PPP*, followed by *PPP sempre*. A *(p)* marking is present. The system ends with a *p* dynamic.
- System 3:** Marked *60 M.M.*, it starts with *PPP*, followed by *pp*, *mf*, *pp*, *sf*, *p < mf*, *ppp*, and *p < mf PPP*.
- System 4:** Features dynamic markings *f < mf*, *f*, *p*, *pp*, *mf*, and *pp*.
- System 5:** Marked *72 M.M.* and labeled **Coda**, it starts with *mf* and *PPP*, followed by *p PPP sempre*.
- System 6:** Contains the instruction *più p ancora*.
- System 7:** Ends with a dynamic marking of *sfz - pp* and *PPPP*.

a severino gazzelloni

versión 1992

Primer Acto

secuencia I

per flauto solo
(1958)

luciano berio

The image displays a musical score for a flute solo, titled "secuencia I" by Luciano Berio. The score is divided into two acts: "Primer Acto" and "Segundo Acto".

Primer Acto: This section begins with a tempo marking of $\text{♩} = 70$ and a dynamic marking of *ff sempre*. The music is written on a single staff in treble clef. It features a complex rhythmic pattern with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The dynamics fluctuate significantly, ranging from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). There are several slurs and phrasing marks throughout the piece. A boxed-in section of the score highlights a specific rhythmic motif. The act concludes with a dynamic marking of *ppp* (pianississimo).

Segundo Acto: This section begins with a dynamic marking of *f* (forte). It continues with a similar rhythmic complexity, featuring many slurs and dynamic markings such as *ffz* (fortissimo zaccato), *pp*, and *ppp*. The music is characterized by long, sweeping lines and intricate rhythmic patterns. The act ends with a dynamic marking of *ppp*.

The score includes various musical notations such as slurs, phrasing marks, and dynamic markings, indicating the performance style and intensity of the piece.

p *pp* *mf* *f* *p* *f* *mf* *f* *pp* *mf*

pp *mf* *p* *mf* *pp* *p* *pp* *ppp* *pp* *p*

p *pp* *mf* *ppp* *ppp* *p* *f* *ff* *mf* *ffz* *pp*

ppp *mf* *p* *mf* *ff* *mf*

pp *ppp* *ff* *ppp* *p* *f* *mf* *p*

mf *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

f

il massimo

ff *p* *f* *mf* *pp* *mf* *f* *p* *mf* *ppp* *pp*

p *pp* *p* *f* *pp* *ff* *pp* *pppp*

p *pp* *mf* *mf* *pp*

Tercera mayor, intervalo consonante

mf pp *f* *mf* *ff*
ppp *fff* *f* *mf* *p*
pp *mf* *f* *p* *pp* *mf* *p* *ppp*
ff pppp *pp* *f* *p* *mf*
ff *fff* *f* *p* *mf* *f* *ff* *f*
Carácter esquizofrénico
ppp sempre *mf* *p* *ppp sempre*
f *mf* *f* *ff* *p* *ff* *p* *ff*
mf *ff*
fff *ff* *f* *ff* *mf* *ff* *f* *ff* *mf*
pp

sparire
dim. molto col fiato
mf
cresc. con le chiavi
ff (il possibile)
dim.
sparire

pppp
p < mf pp mf ppp p pppp

(pppp)
ppp
p
pppp pp < mf ff

mf
(mf)
ff
(dolce)
ppp sempre

p
ppp
ppp sempre

♩ = 60 *

p
ppp
pp
mf pp
ff
p < mf
pp
p < mf ppp

f
ff
mf
ff
p
ppp
mf
pp

♩ = 72

mf
ppp
p ppp sempre

5

più p ancora

Δ e⁻

\sharp_4

sfz-pp

pppp

UE 19 957

Anexo D. Sonata No.2 para flauta y piano de Sergei Prokofiev³²

B06. 34

1

IMPORTANT NOTICE
The unauthorised copying
of the whole or any part of
this publication is illegal

Sonata No. 2

PROKOFIEV Op. 94
1942-1944

Flauto

Moderato ♩ = 80

frases intimas

apoyatura

no acent

mf

p

³² Versión para flauta. (Escaneada)

Versión para violín y piano.
FAKÜLTEPAYLAS. Upload Listesi. (en línea) <http://www.muzikfakultesi.org/paylas/886970>. (Citado en 19 de febrero de 2010)

Handwritten musical score consisting of six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is annotated with handwritten notes and markings:

- Staff 1: Starts with a *p* marking, followed by a *f* marking and the word "morcia" written in a circle.
- Staff 2: Contains a circled note and the handwritten phrase "suaviss. e bisly" in a circle.
- Staff 3: Features a circled measure number "2", a *dim.* marking, and a *p* marking with the word "tratto" written below it.
- Staff 4: Includes a circled measure number "3" and a *mf* marking.
- Staff 5: Shows a *p* marking and a circled measure number "3" at the end of the staff.

Flauto

4

5

6

A.S.M.P. 54

Flauto

Handwritten: *112*

8

p

mf

mf

pp

9

p

mp

f

poco

p

10

mf

f

pp

p

A.S.M.P.54 1624/4 4#

Flauto
II
Scherzo

Presto

6 *p*

mf

p

poco cresc.

mf 6 *p*

mf *p*

12 *p*

cresc. *mf* 3

A. S. M. P. 54

Flauto

Musical score for Flauto, measures 13-15. The score is written on a single treble clef staff. Measure 13 begins with a dynamic marking of *f* and contains a sixteenth-note triplet. Measure 14 features a dynamic marking of *ff* and includes a triplet of sixteenth notes. Measure 15 starts with a dynamic marking of *f* and contains a triplet of sixteenth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A *cresc.* marking is present in the lower part of the page, and a double bar line with repeat dots is at the end of the section.

Flauto

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and features a melodic line with a slur over the first two measures. The second staff contains a triplet of eighth notes marked with a '3' and a box containing the number '16', followed by a dynamic marking of *p*. The third staff continues the melodic development. The fourth staff has a dynamic marking of *mp* and includes a slur over a group of notes. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff begins with a dynamic marking of *p*. The seventh staff contains a box with the number '17' and a dynamic marking of *cresc.*. The eighth staff continues the melodic line. The ninth staff has a dynamic marking of *f* and includes a slur over a group of notes. The tenth staff ends with a dynamic marking of *ff* and a final note marked with a '1'.

A. S. M. P. 54

Flauto

Musical staff with notes and a fermata marked with the number 8.

21 Tempo I

Musical staff starting with a piano (*p*) dynamic marking.

Musical staff with dynamics *mf* and *p*.

Musical staff with notes and dynamics.

Musical staff with a *poco cresc.* dynamic marking.

Musical staff with a 6-measure rest and a 22-measure rest, starting with *mp* and *p* dynamics.

Musical staff with dynamics *mf* and *p*, and a circled section.

Musical staff with notes and dynamics.

Musical staff with notes and dynamics.

Musical staff with a 23-measure rest and a 3-measure rest, starting with *cresc.* and *mf* dynamics.

Flauto

The musical score for Flute on page 10 consists of ten staves. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a complex sixteenth-note pattern. The second staff continues with similar rhythmic motifs, including a first ending bracket. The third staff features a first ending bracket and a forte (*f*) dynamic. The fourth staff contains a first ending bracket, a forte (*f*) dynamic, and a measure numbered 24. The fifth staff shows a change in dynamics and articulation. The sixth staff includes a first ending bracket and a forte (*f*) dynamic. The seventh staff continues with melodic lines. The eighth staff features a first ending bracket, a forte (*f*) dynamic, and a measure numbered 25. The ninth staff shows a key signature change to two flats and a forte (*f*) dynamic. The tenth staff concludes the page with melodic lines.

Flauto

f

f

f

f

26

fff

mf

f

mf

f

f con brio

ff

A. S. M. P. 54

Flauto

Flauto

The musical score for Flute on page 15 contains eight staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. A circled measure 33 is marked with *ff* and *Pit*. The tempo is marked *Poco meno mosso*. The piece concludes with a 4-measure rest.

Flauto

Handwritten: *antes de lpo*

Handwritten: *mf* **34**

Handwritten: *Con da con*

Handwritten: *mf*

Handwritten: *f*

Handwritten: *12/14*

Handwritten: *tr*

Handwritten: *tr*

Handwritten: *accelerando*

Handwritten: *cresc.*

Handwritten: *f*

35 Tempo I

Flauto

A.S.M.P. 54

Flauto

This musical score for Flute consists of 11 staves of music. The first staff begins with a *mf* dynamic and contains measure 38. The second staff features a *cresc.* marking and ends with a *ff* dynamic. The third staff includes *ten.* markings. The fourth staff starts with a *p* dynamic, followed by *f* and *mf* dynamics, and includes a *tr* (trill) and a handwritten *Tamp* (tacet) marking. The fifth staff begins with a *cresc.* marking and ends with a *ff* dynamic. The sixth staff contains measure 39, marked with *ff*. The seventh staff continues with a *f* dynamic. The eighth staff contains measure 40, marked with *ff*. The ninth staff continues with a *f* dynamic. The tenth and eleventh staves conclude the passage with a *f* dynamic and include various articulation marks.

A. S. M. P. 54

Flauto

41 Poco meno mosso

un poco accelerando al 42 Allegro con brio

p *mp* *mf* *f* *ff*

ДЛЯ СКРИПКИ (ИЛИ ФЛЕИТЫ) И ФОРТЕПИАНО

I

Соч. 94

A Moderato $\text{♩} = 80$

a *mf*

D *mf*

al

C

enlace

1

p

This musical score consists of six systems, each with a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A red box labeled 'B' is placed above the second system, and a blue box labeled 'b' is placed above the third system. The first system features a complex violin line with triplets and slurs, and piano accompaniment with wide intervals. The second system shows a more rhythmic violin part with slurs and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The third system includes a *mf* dynamic marking and features a complex violin line with multiple slurs and ties. The fourth system begins with a *dim.* marking and includes a first ending bracket labeled '2'. The fifth system continues with a *dim.* marking and a *p* dynamic marking. The sixth system concludes the page with a *p* dynamic marking.

b3

The musical score is written in G major (one sharp) and consists of five systems. The first system includes a blue bracket labeled 'b3' above the first staff. Dynamics include *mf* and *p*. The second system features a *p* dynamic. The third system includes a *mf* dynamic. The fourth system has a red box around a measure with the annotation 'Alusión a la guerra' and a measure number '4' in a box. The fifth system includes *p* and *mp* dynamics. The score contains various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

System 1: Treble clef with a 3-measure rest. Piano accompaniment in G major with a *cresc.* marking.

System 2: Treble clef with a *cresc.* marking. Piano accompaniment with a *mf* marking and a *cresc.* marking.

System 3: Treble clef with *ff* and *mf* markings. Piano accompaniment with *ff*, *mf*, and *cresc.* markings. Includes fingerings 1, 2, 3 and a *V* marking.

System 4: Treble clef with a boxed '5' and a green 'a' above it. Piano accompaniment with a green 'C#m' marking. Includes fingerings 3, 7, and 3.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The top staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes, a slur, and a fermata. The grand staff contains a piano accompaniment with triplets and slurs. A dynamic marking of *mp* is present in the right-hand piano part.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata. The grand staff below has a piano accompaniment with triplets and slurs. A dynamic marking of *mp* is at the start, and *cresc.* is written below the grand staff. A blue vertical line is drawn between the first and second measures of the top staff, with a blue 'b' above it. A green 'Bm' is written in the right margin of the grand staff.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata. The grand staff below has a piano accompaniment with slurs and a dynamic marking of *mf* in the left-hand piano part.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata. The grand staff below has a piano accompaniment with triplets and slurs. A dynamic marking of *cresc.* is written below the grand staff.

8 a

f *G#*

IV b

mf *Bm*

mf

cresc.

This musical score is for a piano piece in G major, 4/4 time. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a complex melodic line with several triplet patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score is divided into two measures by a bar line. The first measure contains the initial triplet patterns, while the second measure continues the melodic and harmonic development.

First system of a musical score. The top staff has a blue 'b' above it. The middle staff has a green 'B' above it. The bottom staff is marked *mp*. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Second system of the musical score. The top staff has a circled '7' above it. The middle staff has a circled '3' above it. The bottom staff has a circled '3' above it. The music continues with various articulations and dynamics.

Third system of the musical score. The word "Enlace" is written in red above the top staff. A red box highlights a section of the top staff. The music features complex rhythmic patterns and articulations.

Fourth system of the musical score. The top staff has a circled '(v)' above it. The middle staff has a circled '3' above it. The bottom staff has a circled '3' above it. The system concludes with a circled '7' above the bottom staff.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains melodic lines with various ornaments and dynamics, including a fortissimo (*ff*) marking. The grand staff contains accompaniment with triplets and other rhythmic patterns.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental textures. It features more complex melodic lines with slurs and dynamic markings.

Puente

Third system of musical notation, which is the bridge section. It is enclosed in a red rectangular box. The top staff has a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The grand staff below features a dense accompaniment of sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The section concludes with the instruction *p ben tenuto*.

Reexposición **Al** a

First system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a dynamic marking of *p* and a red box highlighting a specific phrase. The bottom two staves (grand staff) contain piano accompaniment with dynamic markings *poco cresc.*, *mp*, and *p*. A green letter 'D' is placed in the right margin of the piano part.

Second system of musical notation, continuing the piano accompaniment from the first system.

Third system of musical notation. The top staff (treble clef) begins with a blue 'al' marking and a dynamic marking of *mf*. The bottom two staves (grand staff) continue the piano accompaniment with a dynamic marking of *mf*. A green letter 'C' is placed in the right margin of the piano part.

Fourth system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a red box highlighting a phrase. The bottom two staves (grand staff) contain piano accompaniment with dynamic markings *p* and *mf*. A red word 'enlace' is written above the top staff.

A musical score consisting of three staves. The top staff is a single melodic line with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a triplet of eighth notes, a slur over two eighth notes, and a final triplet of eighth notes. Fingering numbers 0, 1, 2, 3, and 4 are indicated above the notes. The middle and bottom staves are a grand piano accompaniment with treble and bass clefs, respectively, in the same key and time signature. The piano part includes a series of eighth-note chords in the right hand and a bass line with a long slur in the left hand. Fingering numbers 4 and 2 are shown at the end of the bass line.

This musical score is divided into three systems, each with a guitar part on top and a piano accompaniment on the bottom. The guitar part includes fingering numbers (0-3), slurs, and dynamic markings like *dim.* and *p*. The piano part features chords and dynamic markings like *p* and *mp*. Handwritten annotations include a red box labeled 'B2', blue lines with labels 'b3' and 'b4', and green labels 'D' and 'A'. A circled number '9' is also present in the second system.

Handwritten musical score system 1. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a blue handwritten 'b5' above it and a blue bracket above the final two notes. The piano accompaniment has a green handwritten 'Am' below it. Dynamics include *poco*, *p*, and *mp*. There are also some handwritten notes like 'poco' and 'poco' in the piano part.

Handwritten musical score system 2. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has several fingerings and slurs. The piano accompaniment has slurs and fingerings. There are some handwritten notes like 'poco' and 'poco' in the piano part.

Handwritten musical score system 3. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a box around the number '10'. The piano accompaniment has slurs and fingerings. There are some handwritten notes like 'poco' and 'poco' in the piano part.

Handwritten musical score system 4. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a green handwritten 'D' above it. The piano accompaniment has slurs and fingerings. There are some handwritten notes like 'poco' and 'poco' in the piano part.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4). The grand staff provides harmonic accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*. There are slurs and accents throughout.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features the same three-staff layout. The melodic line continues with complex rhythmic patterns and slurs. The accompaniment in the grand staff includes chords and moving bass lines. Dynamics range from *f* to *pp*.

Third system of musical notation. The melodic line shows a descending scale-like passage. The grand staff accompaniment features a prominent bass line. Dynamics include *f* and *pp*. A circled measure in the grand staff indicates a specific harmonic point.

Coda

Fourth system of musical notation, the final system on the page. It concludes the piece with a *pp* dynamic. The grand staff accompaniment features a steady bass line and chords. The melodic line ends with a final flourish.

A musical score for piano and voice. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand line in the middle, and a piano left-hand line at the bottom. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. A green box highlights the second measure of the vocal line, which contains a quarter note A4. The piano right-hand line starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano left-hand line starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note B2. The score includes dynamic markings such as *mp* and *p*, and performance instructions like *rit.* and *v*. There are also some handwritten annotations, including a green box around a note in the vocal line and a blue box around a note in the piano right-hand line.

II SCHERZO

Introducción

Presto

The musical score is divided into four systems, each with a piano (p) and violin (v) part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the violin part is in a single staff (treble clef).

- System 1:** The piano part begins with a red box around the first four measures. The marking *p stacc.* is present. The violin part is silent.
- System 2:** The violin part begins with a red box around the first measure, containing the letter **A** in a red square. The marking *spicc.* is present. The piano part continues with chords.
- System 3:** The violin part has a blue annotation **a1** above the first measure. The marking *pizz. arco* is present. The piano part continues with chords. A green annotation **C** is placed between the piano and violin staves.
- System 4:** The violin part has a green annotation **Ab** above the first measure. The marking *poco cresc.* is present. The piano part continues with chords.

System 1: Treble clef staff with a circled measure number '11'. The bass line includes a dynamic marking 'mp'.

A1 a2

System 2: Treble clef staff with a circled measure number '11'. The bass line includes a dynamic marking 'p' and the word 'sfacc.'.

Dm

System 3: Treble clef staff with a circled measure number '11'. The bass line includes a dynamic marking 'mf'.

System 4: Treble clef staff with a circled measure number '12'. The bass line includes a dynamic marking 'p'. The word 'pizz.' is written above the first few notes of the treble staff.

a3

F

A

First system of musical notation, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady bass line with chords in the right hand.

Puente

Second system of musical notation, including the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *cresc.* marking and a *mf* dynamic marking.

Third system of musical notation, featuring a solo piano line with a circled measure number 13 and a *f* dynamic marking.

Fourth system of musical notation, continuing the solo piano line with various melodic and harmonic developments.

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with several slurs and accents. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar notation to the first system, with a treble staff and a grand staff. The piano part shows more complex chordal textures and melodic movement.

Third system of musical notation. This system includes a measure number '14' in a box above the treble staff. The notation includes various dynamics such as *ff*, *f*, and *p*. There are also some handwritten annotations in red and blue.

Fourth system of musical notation. This system contains several handwritten annotations: a red box containing the letter 'B', a blue 'b' next to it, an orange '4' with a bracket, and a green 'A'. The notation continues with complex piano accompaniment and melodic lines.

A handwritten musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is a single treble clef line. The middle and bottom staves are grouped together by a brace on the left, representing the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is annotated with handwritten text: a blue "b3" with a horizontal line above it at the beginning of the top staff, and a green "Fm" in the middle of the piano accompaniment. The music features various chords, including triads and dyads, with some notes marked with accents or slurs. The piano part includes a bass line with some rests and chords, and a treble line with chords and melodic fragments.

Puente

Musical score for the 'Puente' section, measures 1-15. The vocal line includes grace notes (v) and a melodic phrase. The piano accompaniment features a 'dim.' (diminuendo) marking in the right hand.

Al a2

Musical score for the 'Al a2' section, measures 16-25. Measure 16 is highlighted with a box. The section includes dynamic markings 'p' and 'p stacc.'.

a4

Musical score for the 'a4' section, measures 26-35. The section includes dynamic markings 'mp' and 'p'.

Musical score for the final section, measures 36-45. The section includes dynamic markings 'p'.

17

cresc.

cresc.

f

p

Puente

rit.

p

mf

18 **C** **C** più mosso del $\text{♩} = \text{♩}$.

Valores largos

mp

p

Carácter scherzoso

The image shows a page of musical notation for piano and violin. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes a violin part with various ornaments and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment and includes a section marked 'espress.' (espressivo). A red box highlights a measure in the second system, and a blue box highlights a measure in the first system. The text 'Carácter scherzoso' is written in orange above the first system. The page number '227' is in the top right corner. A measure number '19' is visible in the second system.

First system of musical notation, featuring a vocal line with notes and rests, and piano accompaniment in the right and left hands. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line includes several slurs and accents. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands.

28

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The vocal line has a dynamic marking of *p* and includes slurs and accents. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *mf* and the instruction *espress.* (espressivo). The right hand of the piano part has a *vco* marking.

20

Third system of musical notation, starting with a measure number of 20. The vocal line continues with slurs and accents. The piano accompaniment features triplets in both hands and a *vco* marking.

d..d

Puente

Fourth system of musical notation, labeled as the **Puente** (Bridge) section. The vocal line begins with a *d..d* marking and includes slurs and accents. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *p* and includes the instruction *mf espress.* (mezzo-forte espressivo).

First system of a musical score. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking *mf* is present in the lower right of the system.

Second system of a musical score. The upper staff is mostly empty. The lower staff contains a piano accompaniment. A dynamic marking *poco a poco dim.* is written across the middle of the system.

Third system of a musical score. The upper staff begins with a double bar line and a measure rest, followed by a melodic line. A red box containing the number 21 is above the first measure. A blue 'A' and a blue 'a' are above the first and second measures respectively. The word *tempo* is written below the first measure. The lower staff contains a piano accompaniment. A green 'Am' is written above the first measure. A dynamic marking *p stacc.* is written below the first measure.

Fourth system of a musical score. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. A dynamic marking *mf* is present. A blue 'al.' is above the final measure. A green 'C' is below the final measure. The lower staff contains a piano accompaniment. A dynamic marking *mf* is present. A dynamic marking *pizz.* is above the final measure. A dynamic marking *p* is below the final measure. The word *spicc.* is written above the first measure.

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, piano, and bass clefs). The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features a melodic line in the treble clef and harmonic accompaniment in the piano and bass clefs.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The piano part includes the instruction *poco cresc.* in both the upper and lower staves. The system concludes with a fermata over the final notes.

Puente

Third system of musical notation, consisting of three staves. The piano part includes the instruction *mp* in both the upper and lower staves. The system concludes with a fermata over the final notes.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. It includes a rehearsal mark **22** in a box, a red box containing the text **Al**, and the tempo marking *a2*. The piano part includes the instruction *p stacc.* in the lower staff. The system concludes with a fermata over the final notes.

First system of a musical score. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The grand staff provides harmonic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in both staves.

231

Second system of the musical score. It features a treble clef staff and a grand staff. The treble staff begins with a *pizz.* marking and contains a melodic line with slurs. The grand staff provides accompaniment. Handwritten annotations include a blue 'a3' above the first measure and a green 'F' above the second measure. A dynamic marking of *p* is present in the grand staff.

Third system of the musical score. It consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff contains a melodic line with slurs. The grand staff provides accompaniment. A dynamic marking of *p* is present in the grand staff. A handwritten green 'A' is placed above the first measure of the grand staff.

Fourth system of the musical score. It consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff contains a melodic line with slurs. The grand staff provides accompaniment. Dynamic markings of *cresc.* are present in both the treble and bass staves of the grand staff.

Puente

23

musical score for measures 23-26. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with chords and a treble line with chords and some melodic movement. A *mf* dynamic marking is present.

232

musical score for measures 232-235. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with chords and a treble line with chords and some melodic movement. A *f* dynamic marking is present.

musical score for measures 236-239. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with chords and a treble line with chords and some melodic movement. A *f* dynamic marking is present.

musical score for measures 240-243. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with chords and a treble line with chords and some melodic movement. A *f* dynamic marking is present.

First system of a musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a treble and bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. There are dynamic markings such as *ff* and *mf*.

Second system of a musical score. It includes a vocal line and piano accompaniment. A red box containing the letter 'B' and a blue 'b' is positioned above the vocal line. A measure number '24' is written in a small box above the piano part. The piano part includes dynamic markings *f* and *p*.

Third system of a musical score. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *mf* and *f*. Chord symbols 'A' and 'Am' are written in green above the piano part.

Fourth system of a musical score. It includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *f* and *p*. A chord symbol 'F#m' is written in green above the piano part.

Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The piano part includes a "cresc." marking.

402

Musical score for the second system, starting at measure 25. It includes handwritten annotations: "B2 b2" in a red box, "Ab" in green, and "b4" in blue. The piano part includes a "f" marking.

Musical score for the third system, continuing the piano accompaniment. It includes handwritten annotations: "b4" in blue and "Fm" in green. The piano part includes a "f" marking.

Musical score for the fourth system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a "f" marking and the word "Puente" in blue.

Coda

The image shows a musical score for a Coda section, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It begins with a triplet of eighth notes marked with a forte (*f*) dynamic. This is followed by a half note, then a quarter note marked *pizz.* (pizzicato) with a forte (*f*) dynamic. The section concludes with a triplet of eighth notes marked *arco* (arco) and a forte (*f*) dynamic. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both piano parts feature a steady eighth-note accompaniment with various chords and textures. The piano part in the bottom staff includes some complex textures with multiple notes per beat, possibly indicating a tremolo or a dense chordal texture. The Coda symbol is indicated by a blue bracket at the end of the top staff.

Musical score system 1. The top staff contains a melodic line with a red box highlighting the first two measures and a pink box highlighting the last two measures. The text "Fusión elementos de A y B" is written in red below the first measure. The bottom staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines.

Musical score system 2. The top staff has a red box around the first four measures and a pink box around the last two measures, with a "(V)" marking above the final note. The bottom staff continues the piano accompaniment.

Musical score system 3. The top staff has a pink box around the first two measures. The text "f con brio" is written below the staff. The bottom staff continues the piano accompaniment.

Musical score system 4. The top staff features a complex melodic line with many slurs and accents, ending with a "pizz." marking. The bottom staff continues the piano accompaniment.

III

A Andante $\text{♩} = 60$

mp

F

P legato

mp

p

mp

27

mf

p

mf

p

p

p

First system of a musical score. The top staff (treble clef) features a melodic line with a blue annotation 'bl' above a trill-like figure. The bottom staff (bass clef) contains a piano accompaniment with a green annotation 'Bm' above a chord. Dynamics include *p* and *mf*.

Second system of the musical score. The top staff has a blue annotation 'b2' above a measure. A box containing the number '29' is present above the staff. The bottom staff continues the piano accompaniment. Dynamics include *mf*.

Third system of the musical score, showing the continuation of the melodic and piano parts. The piano accompaniment consists of sustained chords in the bass clef.

Fourth system of the musical score, concluding the page. It features further development of the melodic and piano parts, including trills and slurs.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features complex melodic lines with many slurs and fingerings (e.g., 2, 4, 2, 3, 2). There are also some dynamic markings like *f*.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music includes slurs, fingerings (e.g., 3, 4, 3), and dynamic markings such as *mp* and *dim.*. There is a section marked with a Roman numeral **II** above the first staff.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music features a complex melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 8, 2, 1, 1). There are also some dynamic markings like *p*.

Puente

Fourth system of musical notation, labeled "Puente". It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music features a complex melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 8, 8, 3, 4, 2, 1, 1). There are also some dynamic markings like *p*.

30

Al

a2 dolce

Gb

a3

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Coda

Second system of musical notation, including a box with the number 31 and dynamic markings *pp* and *legato*.

Third system of musical notation, including dynamic markings *poco cresc.* and a red box labeled *Pedal* covering the bass clef.

Fourth system of musical notation, including the marking *ritenuto* and dynamic markings *mf* and *p*.

IV

A allegro con brio

The musical score consists of four systems, each with a piano (piano) part and a violin part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the violin part is in a single staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'allegro con brio'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are several handwritten annotations: a red box around the letter 'A' at the beginning, a green box around a 'D' in the first system, a blue 'al' in the third system, and a green box around a 'C' in the third system. The piece concludes with a double bar line and the word 'FINE' written vertically at the end of the piano part.

First system of a musical score. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 2/4 time and features a melody with slurs and accents, and a piano accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *mf* is present.

Second system of the musical score. It includes a treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a blue 'a' marking under a measure. Above the treble staff, the words "pizz." and "arco" are written, with a circled measure number "32" to the right. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

Third system of the musical score, consisting of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern of chords.

Fourth system of the musical score. It features a treble clef staff and a grand staff. A red box highlights a measure in the treble staff with the letter "B" and a lowercase "b" above it. Below the treble staff, the word "Marcha" is written in orange. Another red box highlights a measure in the treble staff with the word "síncopa" written in orange below it. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *mf*.

This page of musical notation consists of four systems, each with three staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical elements such as slurs, accents, and fingerings. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *s* (sforzando). A blue handwritten mark 'bl' is present in the second system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

First system of musical notation. The top staff contains a complex melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a dynamic marking of *criso.* The bottom two staves show the piano accompaniment with a bass line and chords.

Second system of musical notation. The top staff begins with a measure number of 33 and contains a melodic line with fingerings. The bottom two staves show the piano accompaniment with a bass line and chords.

Introducción

Third system of musical notation. The tempo marking *Poco meno mosso* is present. The top staff has a melodic line. The bottom two staves show the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern of eighth notes. A red box highlights a section of the piano accompaniment.

Fourth system of musical notation. The top staff has a melodic line with a red box highlighting a section and a blue box containing the letter 'C'. The bottom two staves show the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The word *sincopa* is written in orange below the piano accompaniment.

Musical score for a piece in D major, 4/4 time. The score consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a piano (*p*) dynamic. The second system continues the melody and accompaniment. The third system starts at measure 34, marked with a blue *cl* and a green *F#m* chord, and includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth system concludes the piece with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings.

54

mf **Bm** *cresc.*

55

C *f*

56

II *4* *accel.* **D** *f* *cresc.* *mf*

35 **Tempo I**

9 *f*

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The top staff features a melodic line with slurs and accents. The grand staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of the musical score. It begins with a red box containing the letters "Bl" and a blue box containing "bl". Above the first staff, there are markings "G n" and "n". The first staff has a dynamic marking of *mf*. The grand staff continues the accompaniment. The system concludes with a *loco* marking above the final measure of the top staff.

Third system of the musical score. The top staff contains a complex melodic passage with many slurs and accents. The grand staff accompaniment features a prominent bass line with slurs and accents. The system ends with a *f* dynamic marking.

Fourth system of the musical score. The top staff features a dense, rapid melodic line with many slurs and accents. The grand staff accompaniment includes a *criso.* marking above the bass line. The system concludes with a *f* dynamic marking.

Ci poco meno mosso

crec.

Puente ———

36 Tempo I
iv

First system of a musical score. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex rhythmic pattern in the right hand, including sixteenth and thirty-second notes, and a more melodic line in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). There are also some slurs and accents.

Second system of the musical score. It continues the grand staff notation. The right hand has a series of chords and melodic fragments, while the left hand has a more active line. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo) and *p* (piano).

Third system of the musical score. A red box highlights the letter 'D' and a blue box highlights the letter 'd', with the number '37' in a box to the right. The music continues with complex rhythmic patterns in both hands. Dynamic markings include *p* (piano).

Fourth system of the musical score. The right hand features a melodic line with fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2) and dynamic markings *mp* (mezzo-piano) and *ten.* (tenuissimo). The left hand has a rhythmic accompaniment. There are also some slurs and accents.

1 0 2 4 1 2 1 3 2 1 4 1 2 2

ten. III

0 4 (n)

scherzo del tema A

di mf espress.

V 3

mf espress.

mf

1 2 3 1 0

mf

p

(b)

(b)

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The top staff features a melodic line with slurs and fingerings (1, 0, 4, 2, 3, 3). The grand staff provides harmonic accompaniment. The word "cresc." is written below the top staff and the middle staff.

Second system of the musical score. It consists of three staves. A blue handwritten "d2" and a boxed "34" are written above the first staff. The music continues with slurs and fingerings. The grand staff accompaniment includes a section with a treble clef and a bass clef. Dynamics include "ff" and "f".

Third system of the musical score. It consists of three staves. The music continues with slurs and fingerings. The grand staff accompaniment includes a section with a treble clef and a bass clef. The dynamic "mf" is indicated.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The music continues with slurs and fingerings. The grand staff accompaniment includes a section with a treble clef and a bass clef. The dynamic "f" is indicated. The word "(sopra)" is written below the middle staff.

System 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, also marked with a piano (*p*) dynamic. A finger number 'III' is indicated above the first measure of the right hand.

System 2: Continuation of the previous system. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand has a more active accompaniment with slurs and accents, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A finger number 'III' is indicated above the first measure of the right hand.

System 3: Treble clef, key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand has a more active accompaniment with slurs and accents, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A finger number 'IV' is indicated above the first measure of the right hand. The word *craso.* is written below the left hand.

System 4: Treble clef, key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand has a more active accompaniment with slurs and accents, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A finger number 'V' is indicated above the first measure of the right hand. The word *craso.* is written below the left hand.

This musical score is arranged for guitar and piano. It consists of four systems of music. The first system features a guitar solo in the upper voice, marked with a red box containing 'A2', a circled '39', and a blue 'a2'. The piano accompaniment is in the lower voices. The second system continues the piano accompaniment. The third system includes a blue 'al' marking above the guitar line. The fourth system concludes the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ff'.

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, marked with 'arco' and 'pizz.' (pizzicato). The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation, starting with a measure number '40' in a box. A red box contains the text 'B2' and a blue 'b2' is written next to it. The system includes a treble staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. Dynamics markings include 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte).

Third system of musical notation. A blue 'b3' is written above the treble staff. The system includes a treble staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. The piano part features a steady rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The system includes a treble staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. The piano part features a steady rhythmic accompaniment.

II

mf

mf

(b)

(b)

This system contains the first two staves of music. The top staff features a complex melodic line with many slurs and accents, marked with a 'II' and a 'V'. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, marked with '(b)' in both staves. The dynamic marking *mf* is present in both staves.

C2 *c2* meno mosso

mp

p

(b)

(V)

This system contains the third and fourth staves. A red box highlights the text 'C2' and 'c2' in blue, followed by the tempo instruction 'meno mosso'. The top staff has a melodic line with slurs and a 'V' marking. The bottom staff has a more rhythmic accompaniment with chords, marked with '(b)' and '*p*'. The dynamic marking *mp* is in the top staff.

mp

mf

mp

mp

This system contains the fifth and sixth staves. The top staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 2, 1, 2). The bottom staff has a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings *mp* and *mf* are present in both staves.

mp

mf

This system contains the seventh and eighth staves. The top staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3). The bottom staff has a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings *mp* and *mf* are present in both staves.

c3

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff begins with a blue 'c3' marking above a complex, rapid sixteenth-note passage. The grand staff below features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*. A fermata is placed over a note in the treble staff.

Second system of musical notation. The treble staff continues with melodic lines, including a fermata. The grand staff provides accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*. The key signature changes to one flat.

Third system of musical notation. The treble staff features a complex, rapid sixteenth-note passage. The grand staff continues with accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*. The key signature changes to two flats.

un poco accelerando **Coda** 42 Allegro con brio I

Fourth system of musical notation, marking the end of the piece. It includes the instruction 'un poco accelerando', a blue 'Coda' marking, a boxed measure number '42', and the tempo 'Allegro con brio I'. The treble staff has a final melodic flourish. The grand staff concludes with a series of chords. Dynamics include *f* and *mf*.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with several slurs and accents, ending with a fortissimo (ff) dynamic marking. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. It features a piano introduction with a fortissimo (ff) dynamic marking and a triplet of eighth notes. The bottom staff is a single bass clef staff with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, containing a rhythmic accompaniment.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, featuring a melodic line with slurs and accents. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, containing a piano introduction with a fortissimo (ff) dynamic marking and a triplet of eighth notes. The bottom staff is a single bass clef staff with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, containing a rhythmic accompaniment.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, featuring a melodic line with slurs and accents, ending with a fortissimo (ff) dynamic marking. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, containing a piano introduction with a fortissimo (ff) dynamic marking and a triplet of eighth notes. The bottom staff is a single bass clef staff with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, containing a rhythmic accompaniment.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The top staff features a melodic line with a slur over the first two measures and a dynamic marking of *ff* at the end. The grand staff provides harmonic accompaniment, with the bass line showing a steady eighth-note pattern.

Second system of the musical score. The top staff contains a complex melodic passage with many beamed notes and slurs. The grand staff continues the accompaniment with dense chordal textures in both hands.

Third system of the musical score. The top staff shows a melodic line with some rests and dynamic markings. The grand staff accompaniment features a mix of chords and moving lines, ending with a double bar line.