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 traversa.

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 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 arpegios 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 Arpegios 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.Arpegios 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 traversa, 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 traversa, 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 be 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 esta 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 sociedad[1]. 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 trasmitir 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 percibirlas 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, construidos 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”.

Koyaanisqatsi	Titulo original: Koyaanisqati Dirección: Godfrey Reggio Producción: Productor Godfrey Reggio Año de producción: 1982 Duración: 86 minutos Categoría: Documental
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 fílmico 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.	

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 2. Ficha técnica de “Naqoyqatsi”

Naqoyqatsi	Título Original: Naqoyqatsi Dirección: Godfrey Regio Producción: Estados Unidos Año de producción: 2002 Duración: 89 minutos Categoría: Documental
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.	

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 3. Ficha técnica de “Powaqqatsi”

Powaqqatsi	Titulo original: Powaqqatsi Director: Godfrey Reggio Producción: E.U.A. Año de Producción: 1988 Duración: 97 min. Categoría: Documental
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.	

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).

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	Título original: *The great dictator* 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
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.	

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

Fantasía 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)

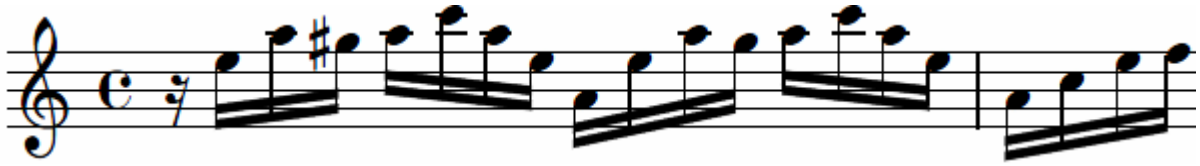
Bourrée, danza de ronda francesa de la Auvernia, cortesana a partir del siglo XVII Empieza con una negra en anacrusa y su movimiento es sincopado,

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



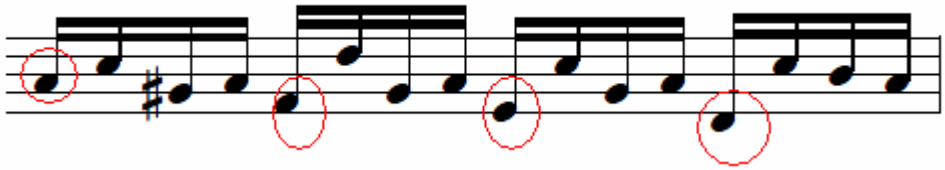
Ver anexo A

Utiliza el recurso de repetición por secciones o simétrica y la melodía está por arpegios, 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

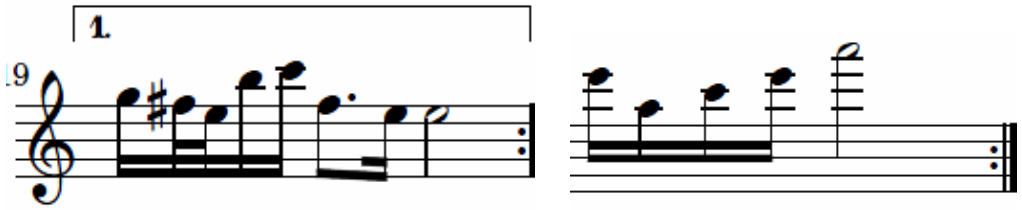
Figura 7. Voces ocultas



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

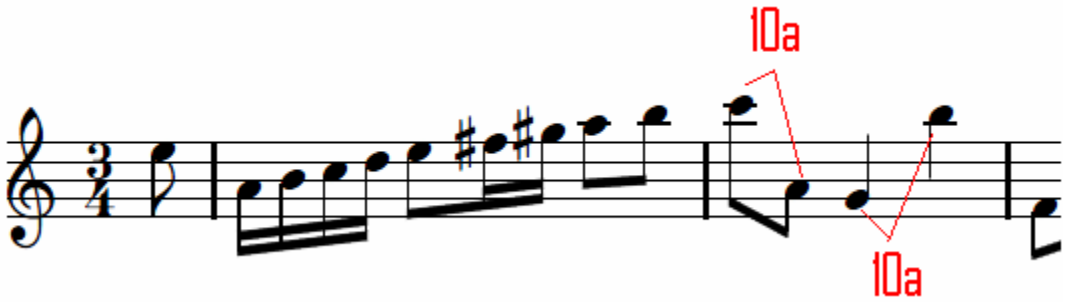
Tabla 6. Estructura Segundo movimiento: Corrente

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.

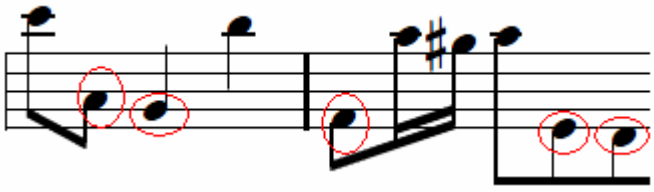
Figura 9. Mayor movimiento rítmico e intervalos mayores que la octava



Ver anexo A

La corrente 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 al 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***

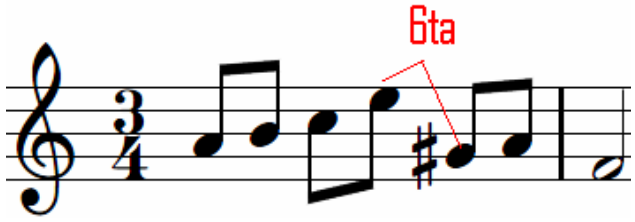
Autora

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

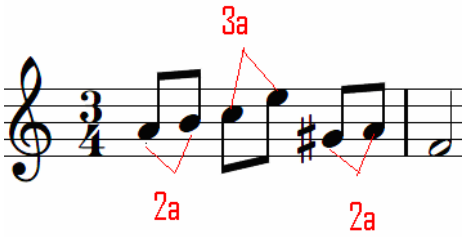


Ver anexo A

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

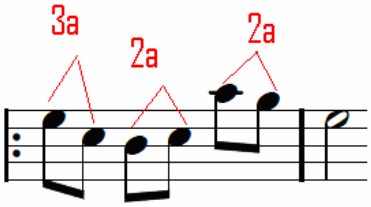
Sección B: Con esta sección podemos deducir que el compositor no busca algo nuevo totalmente, ya que contiene estructuras rítmicas parecidas. Un ejemplo es la primera frase del tema B en donde Bach trabaja algo parecido a un espejo, pero en otra tonalidad.

Figura 12. Tema A asciende y luego desciende



Ver anexo A

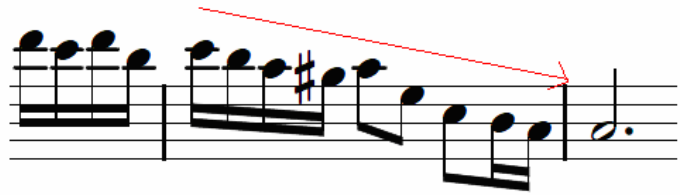
Figura 13. Tema B desciende y luego asciende



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

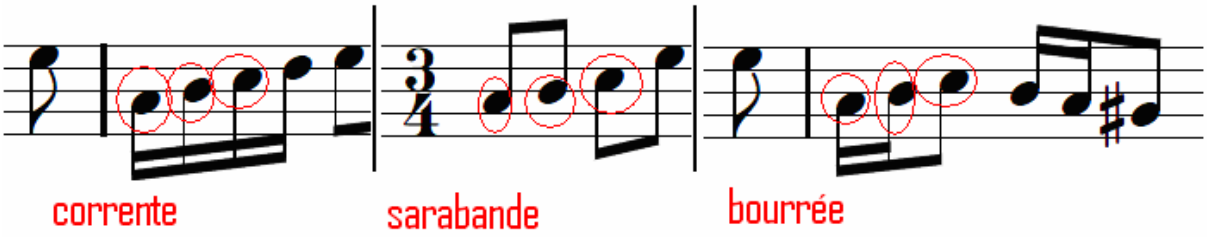
Sección A: Esta danza comienza con una corchea en anacruza, y en ritmo binario de 2/4. Contiene una figuración rítmica típica de bourrée, (dos semicorcheas y corchea) que le da un carácter vivo y enérgico y que se encuentra a través de todo el movimiento.

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 Angloise 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 traversa), 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 sttaccato 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 expresión[8], 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 traversa. 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.

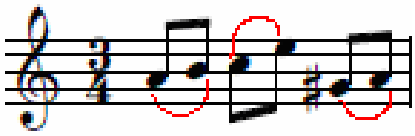
Cuando hay notas ligadas de a dos o de a cuatro, generalmente en semicorcheas o corcheas, se debe tocar, pensando que la nota más pesada es la nota articulada, las demás son adheridas a la primera.[9]

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



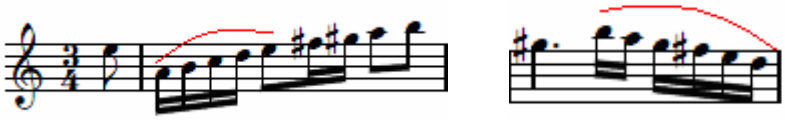
Ver anexo A

[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
- Arpegios 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.

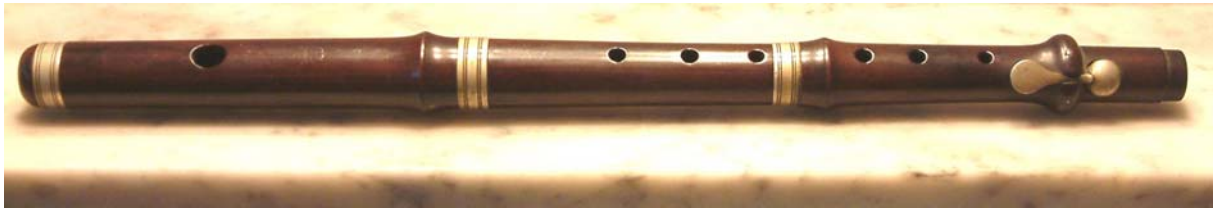
Características de la flauta barroca

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)

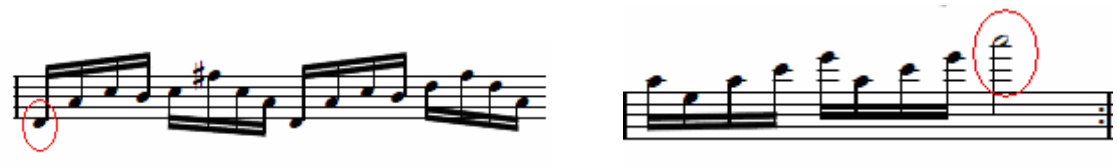
“En 1722 se inventan las llaves de Do y Do#. En 1760 los fabricantes Florio, Gedney, y Potter agregan las llaves de Sol#, Si y Fa. Alrededor de 1790 aparecen flautas de 4 llaves en la música sinfónica de Haydn y Mozart.”[11]

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

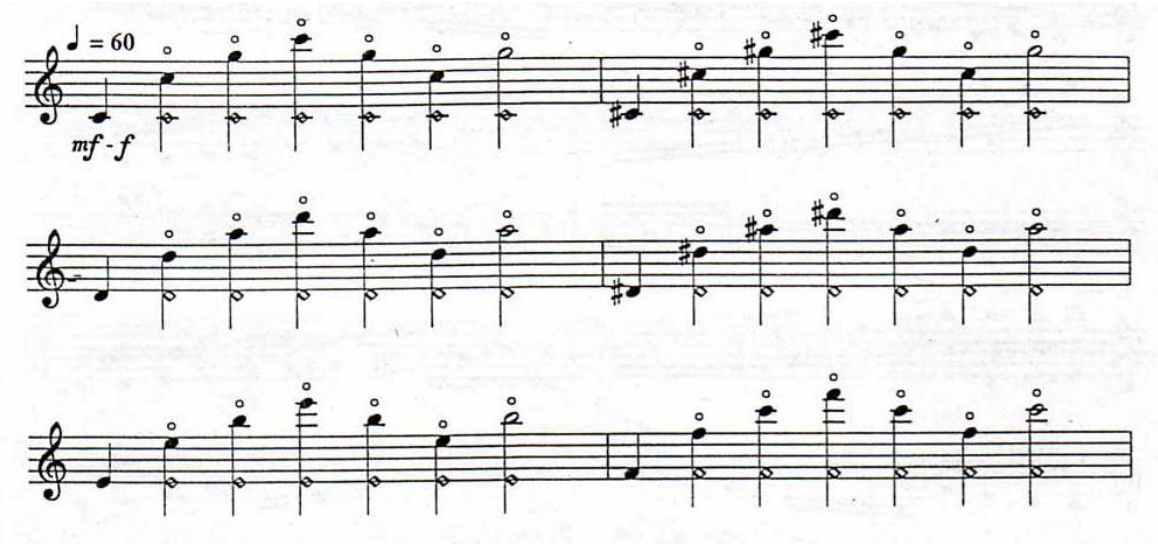
La tesitura usada en la partita BWV 1013 va desde un RE primera octava hasta un LA tercera octava generando un inconveniente técnico que involucra la flexibilidad de los labios, factor importante si se quiere lograr un sonido limpio y estable, a través de todos los registros.

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.

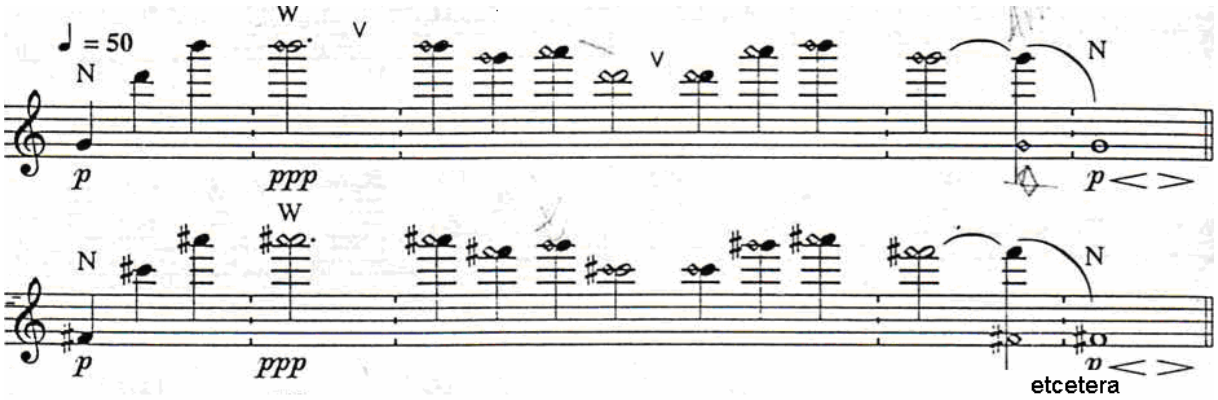
Figura 24. Ejercicio de armónicos



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.

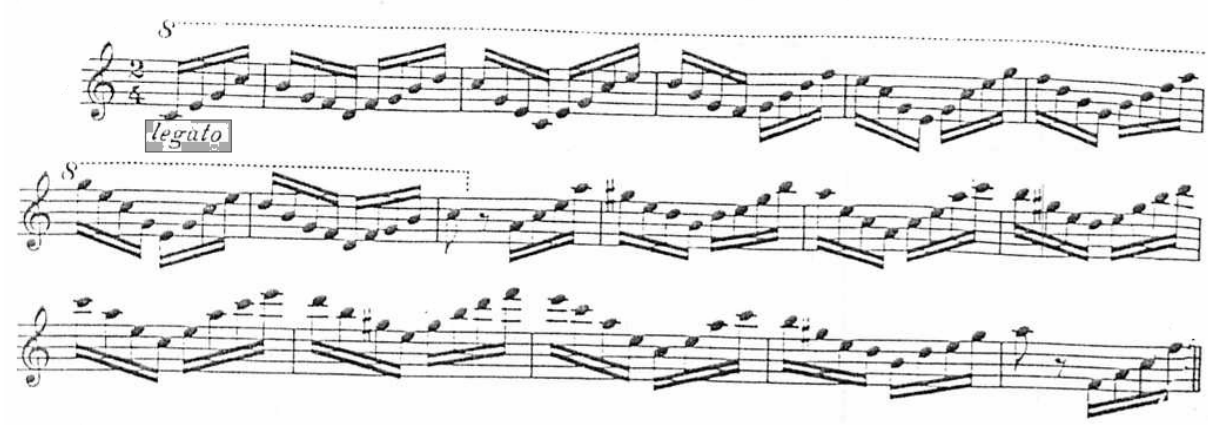
Figura 25. Ejercicio de Whistle sounds



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

Y ARPEGIOS LIGADOS**.**

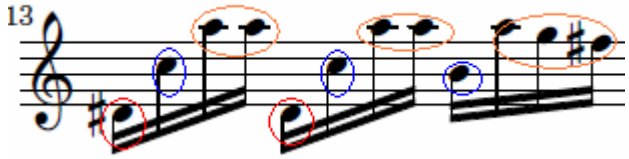
Figura 26. Ejercicio de arpegios ligados



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



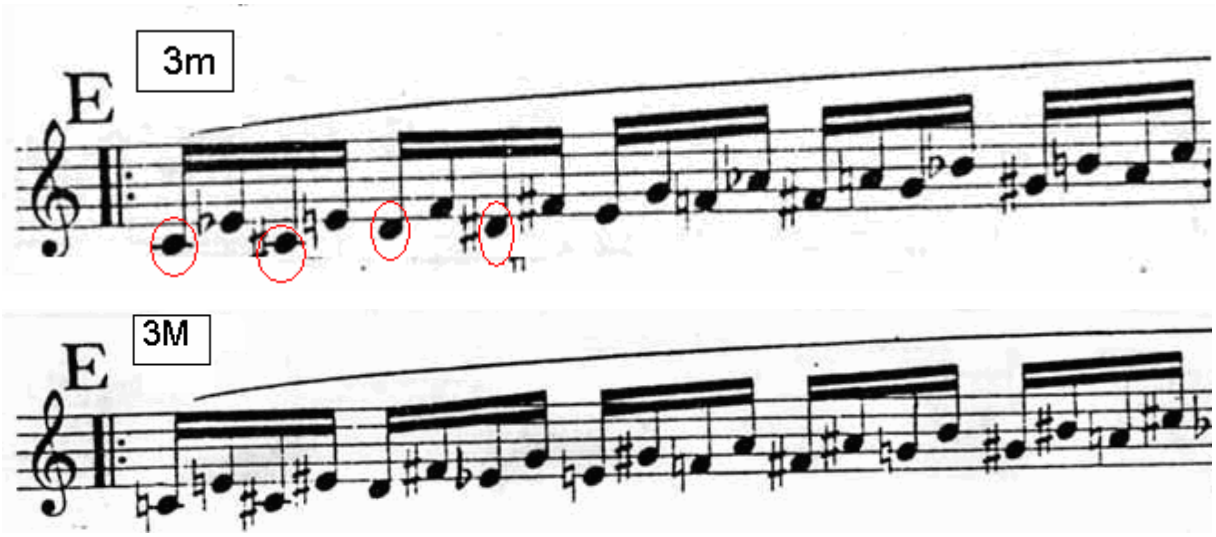
Ver anexo A

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

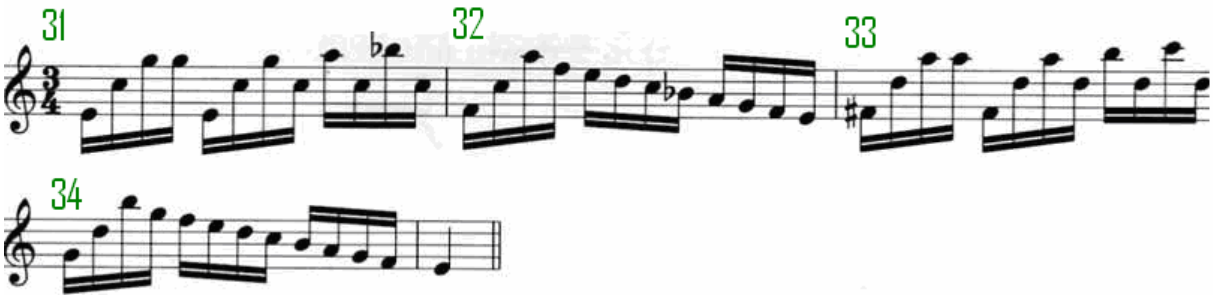
Figura 29. Ejercicio nota pedal

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

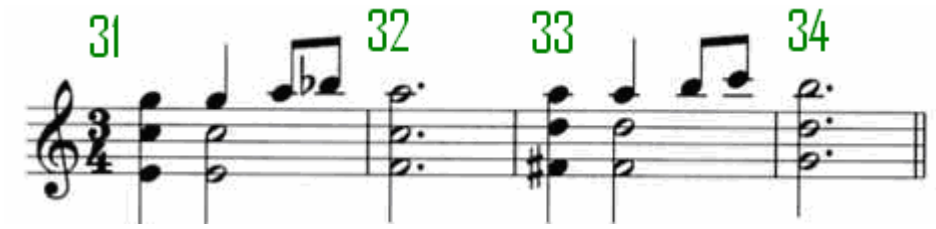
Ejemplo:

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

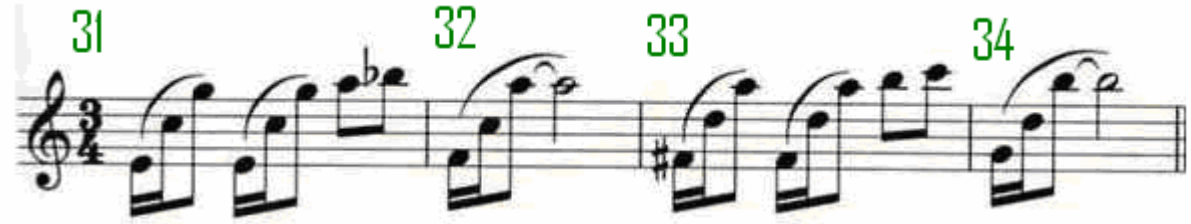


GRAF, Peter-Lukas. Interpretation: How to shape a melodic line. Mainz: Schott, 2001.p.16

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

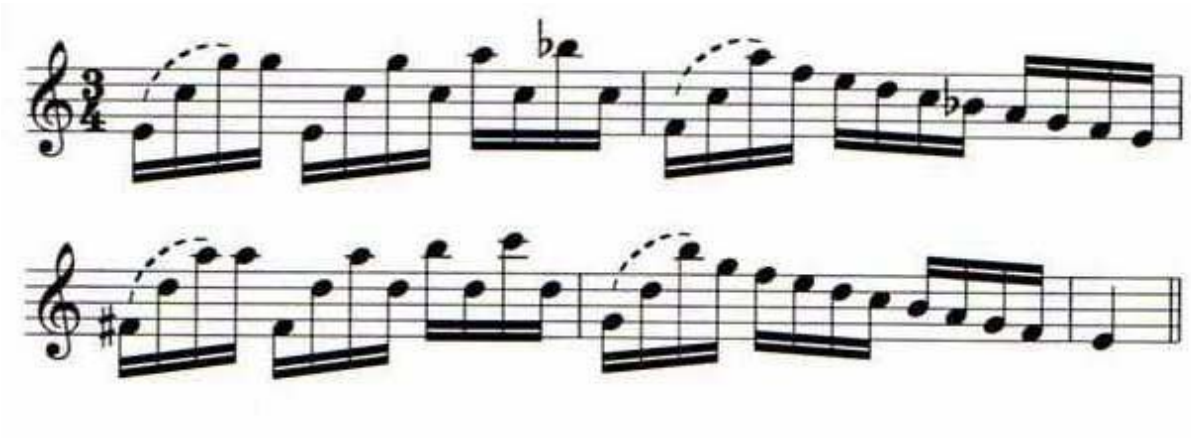
Figura 32. Ejercicio voces ocultas



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	***Introducción***	***a***	***a1***	***a2***
COMPASES	***1***	***9.5***	***14***	***15***
TONALIDAD	***Em***	***Em-Dm-AM-G-Am***	***Am-G-Am-G***	***G-Em***
FORMA	***Ternaria simple***			

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

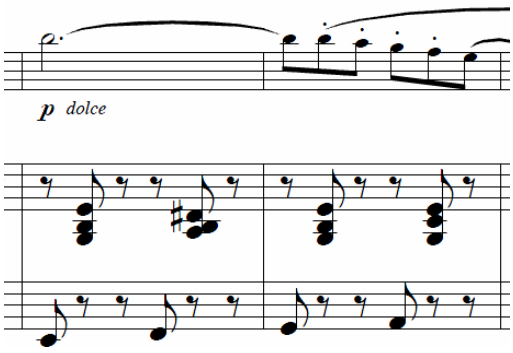
Sección I.

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.

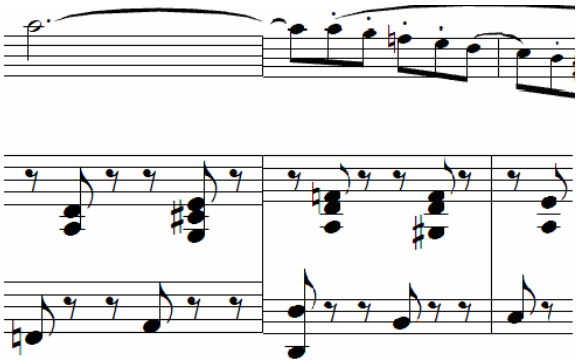
Su tonalidad es Em, y está escrita en 6/8. Contiene características propias del romanticismo, como repetir las frases un tono abajo por ejemplo y no en tonalidades cercanas.

Figura 34. Primera frase Em



Ver anexo B

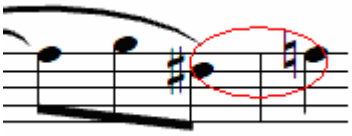
Figura 35. Segunda frase Dm



Ver anexo B

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

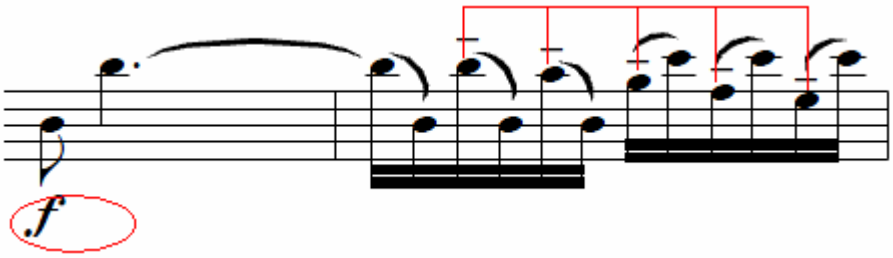
Figura 36. Tercera disminuida



Ver anexo B

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

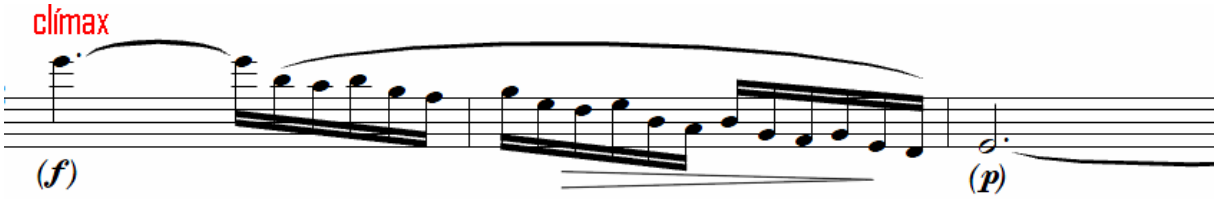
Figura 37. Tema a1 como desarrollo del tema “a”



Ver anexo B

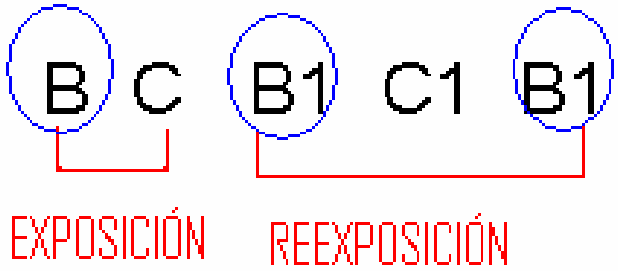
El clímax de esta sección se da casi al final de la misma, en el compás 36 y luego concluye con un pasaje decadente en diminuendo, casi como la caída de una hoja.

Figura 38. Final de la primera sección



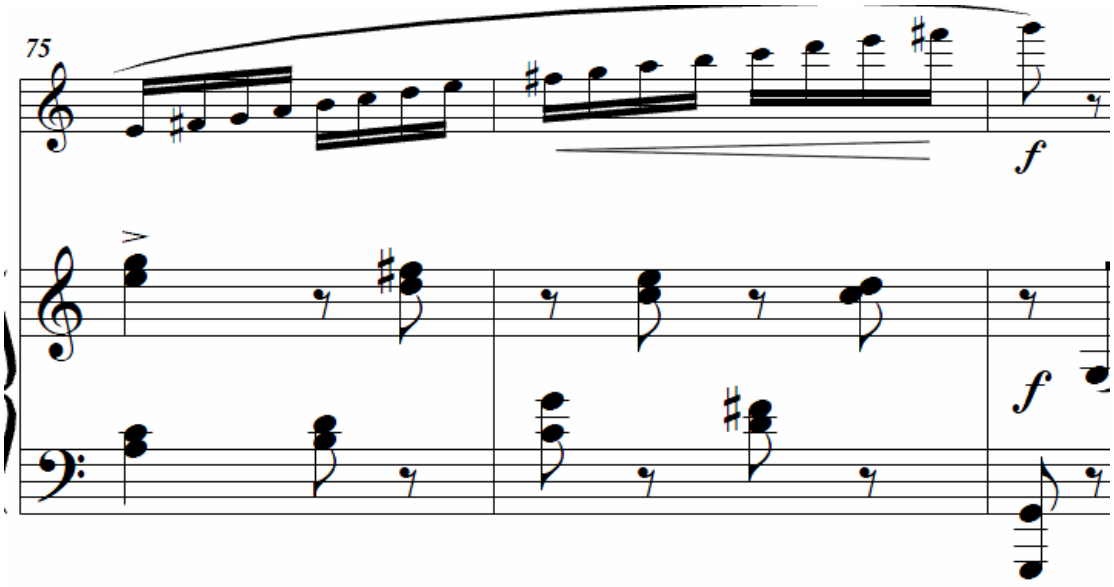
Ver anexo B

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.

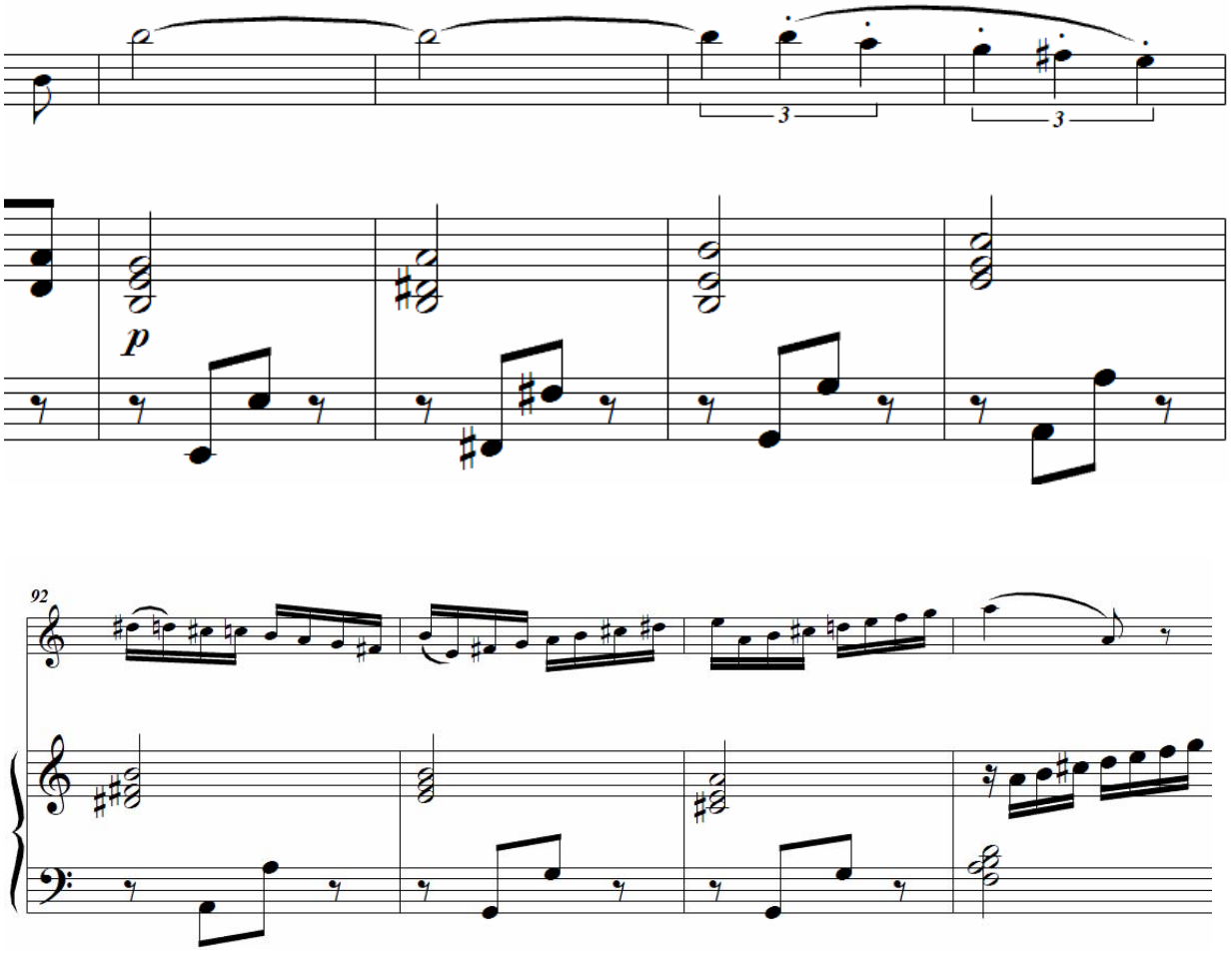
Figura 39. Estructura adicional que establece tonalidad



Ver anexo B

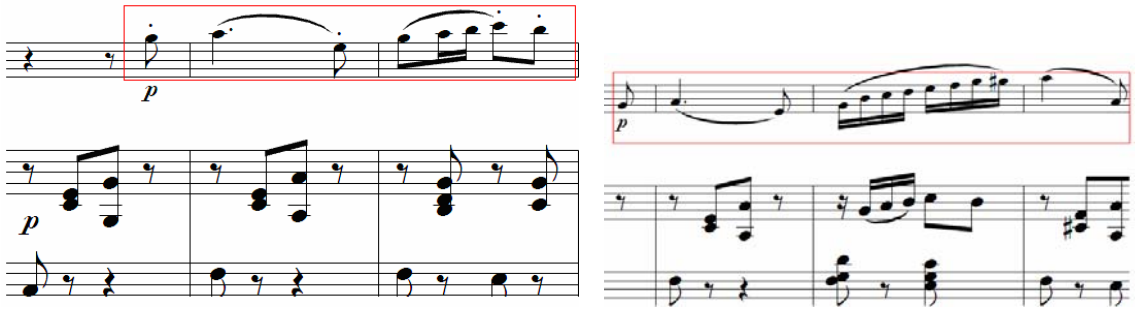
Luego hay desarrollo del tema “b” por medio de semicorcheas, así como también encontramos alusiones al tema “a” desarrollado de la misma manera que el “b”

Figura 40. Desarrollo tema “a”



Ver anexo B

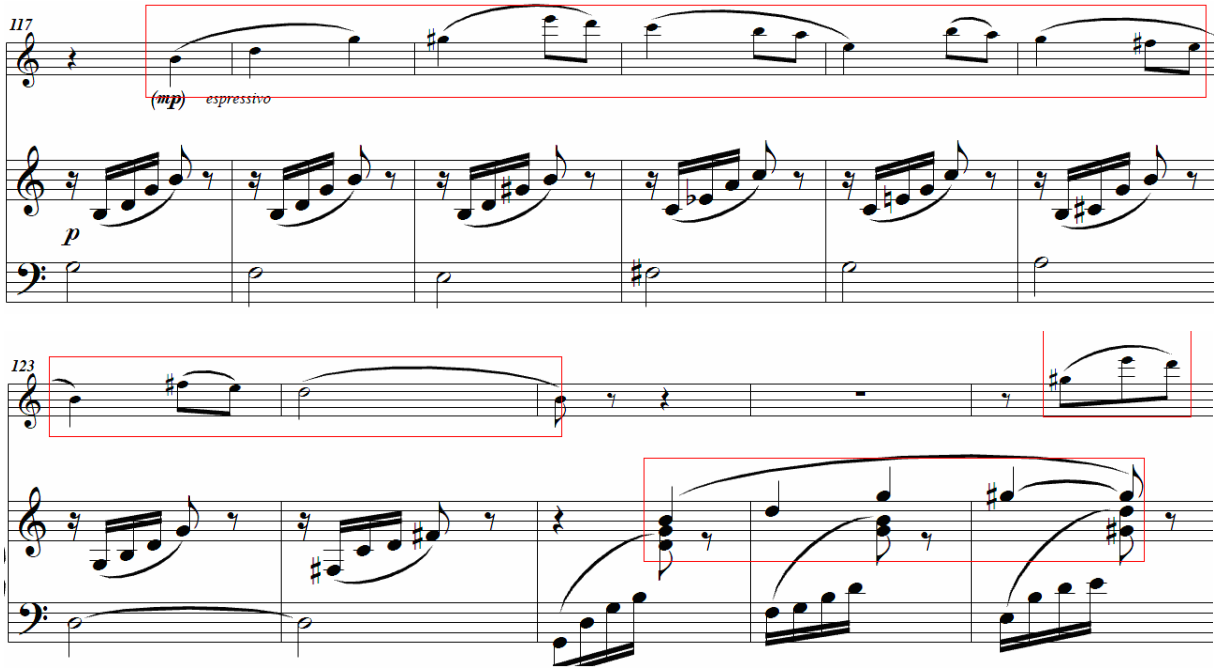
Figura 41. Tema “b” y su respectivo desarrollo



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”

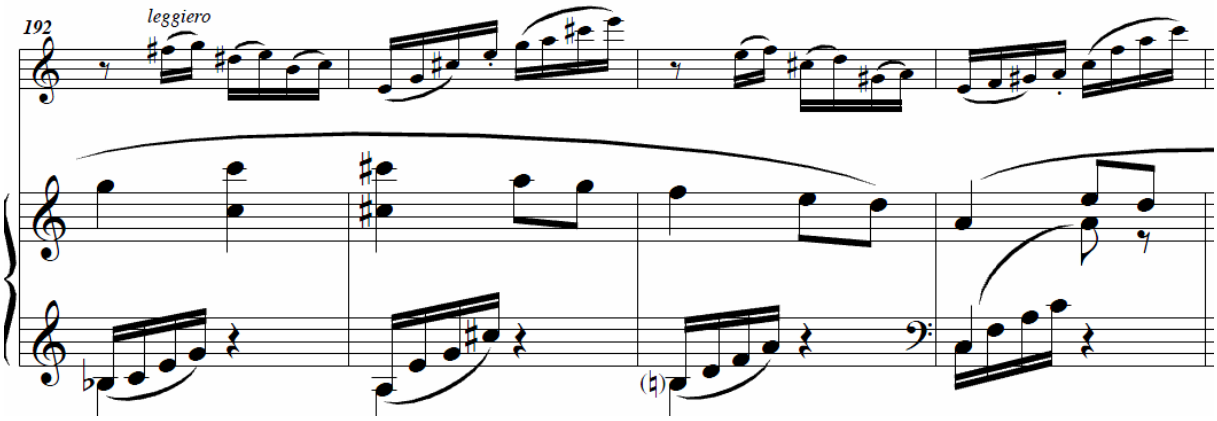


Ver anexo B

Sección B1: En esta sección se retoma el tema B desarrollándolo mediante arpegios 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

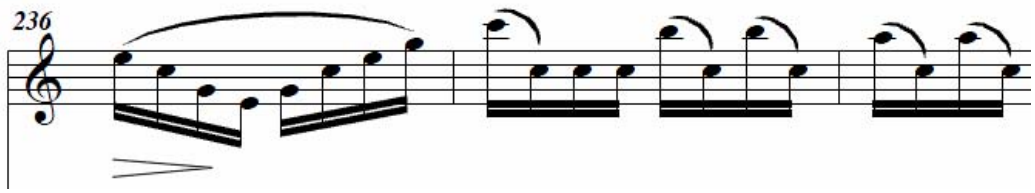


Ver anexo B

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

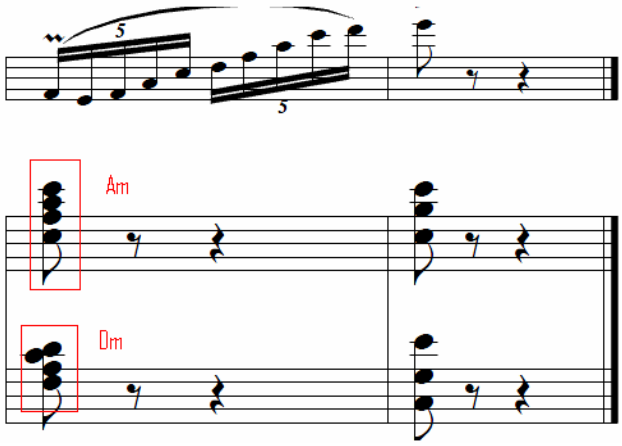
Coda: Al finalizar la obra encontramos una coda, con arpegios en flauta que establecen la tonalidad, y motivos apresurados hacia los quintillos del final que no definen tonalidad alguna. Esto es un reflejo de las nuevas tendencias que aún no se habían consolidado como lo puede ser en este caso, los poliacordes.

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.

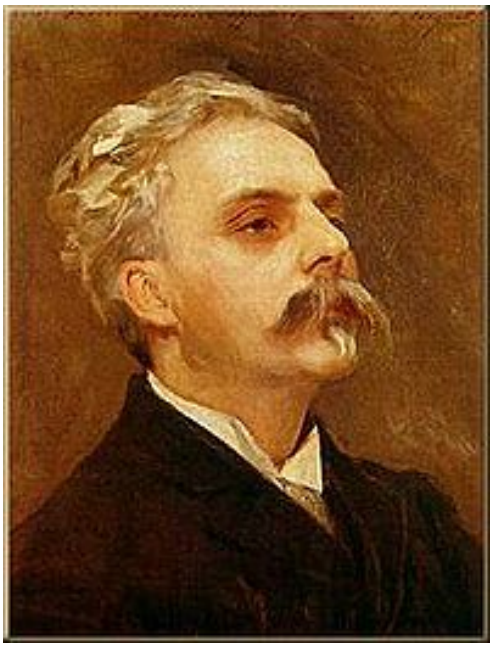
Para el segundo movimiento es todo lo contrario, respecto a la intención emotiva. Es un movimiento rápido, virtuoso, alegre, que refleja un sentimiento de esperanza.

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

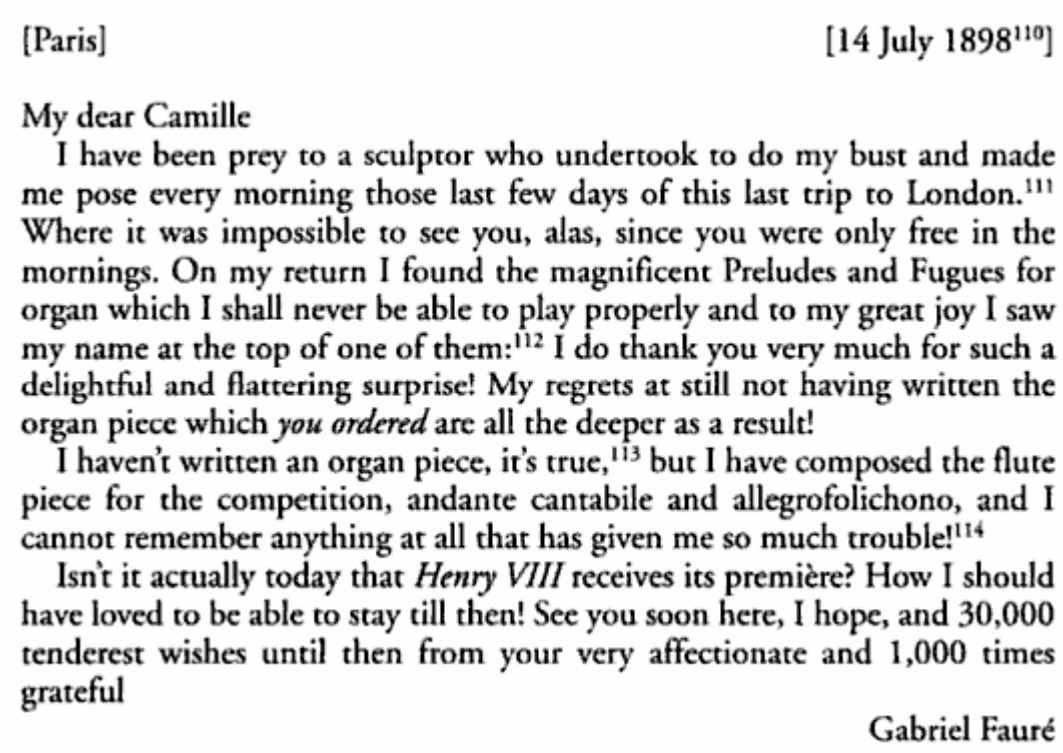
En la segunda mitad del siglo XIX, los cambios sociales, políticos y económicos se afirmaron. El nacionalismo, se formalizó en elementos políticos y lingüísticos. La literatura tuvo objetivo principal. la publicación de libros, incluyendo el ascenso de la novela como la principal forma literaria.

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 1898[110]]

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, Moyse, 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.

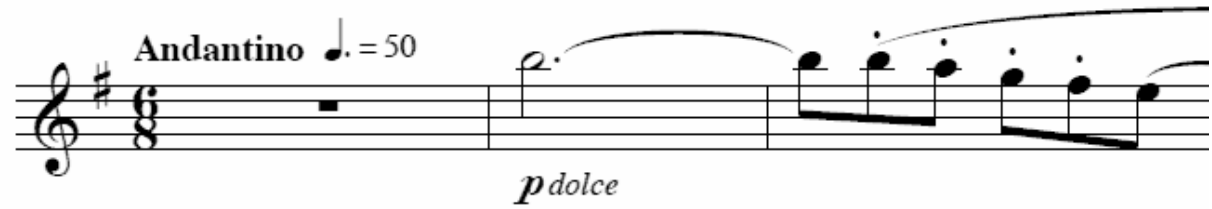
Los más conocidos o nombrados son, el color pálido, y el timbrado, los cuales son totalmente opuestos. El primero es con los labios muy relajados sin perder el foco

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.

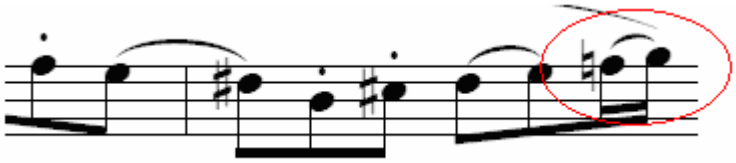
Figura 48.Ataque de la primera nota Fantasía Op. 79



Ver anexo B

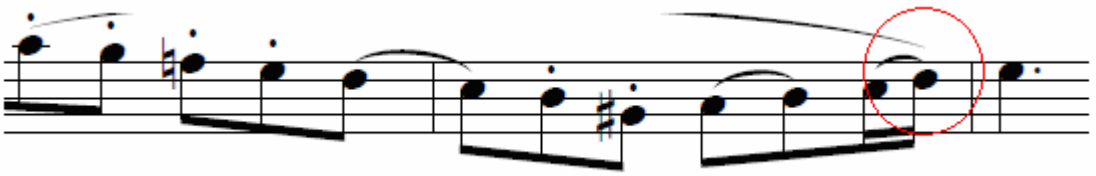
También se deben hacer una especie de rubatos en las primeras terminaciones de frases del primer movimiento, sin caer en la comodidad de hacerlos un gusto exagerado. Recordemos que rubato, viene del término robado en italiano, robar tiempo pero sin salirse de la métrica propuesta por el compositor y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

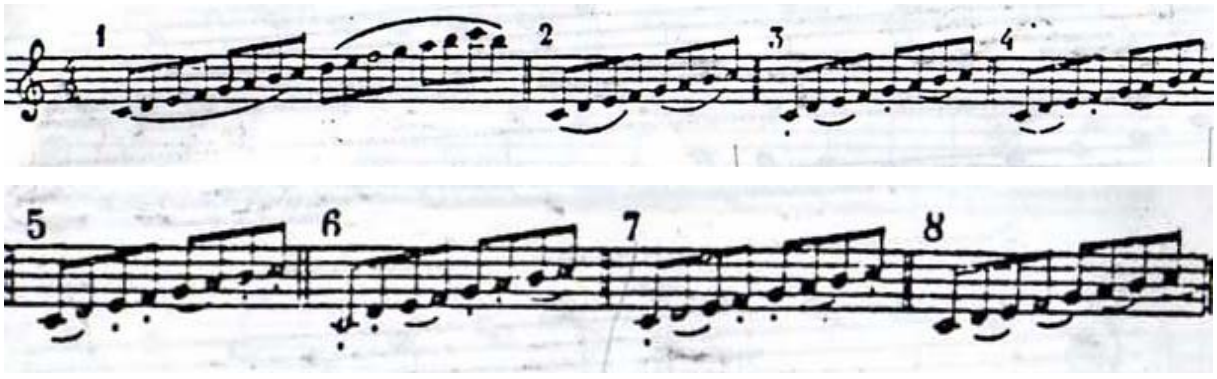


Ver anexo B

Para el segundo movimiento es importante estudiar escalas tanto mayores y menores con sus respectivos arpegios 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 polionía 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 sequenza 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 sequenza.

A B C A1 o forma libre por sección

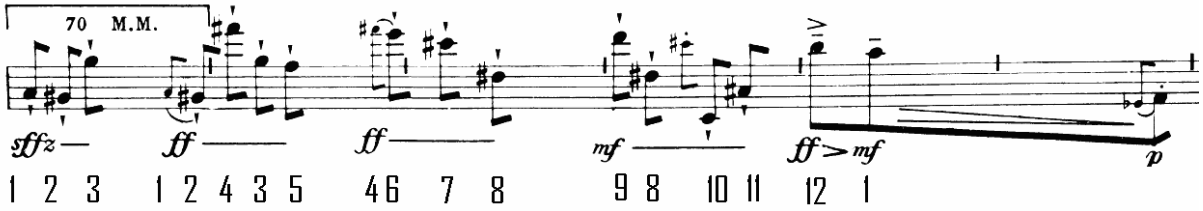
También podríamos pensar que tiene 4 actos como en una ópera, ya que en esta época Berio componía para su esposa, quien era una cantante de ópera.

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

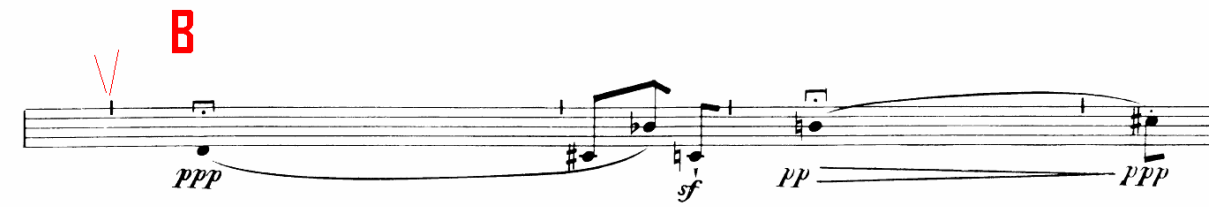
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	G#	G	F#	F	E	C#	D#	D	C	A#	B

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).

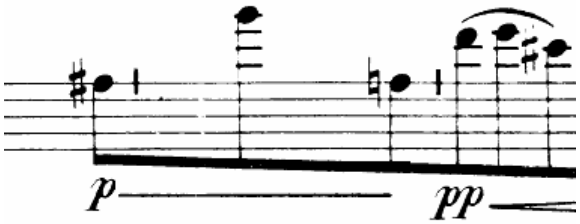
Figura 52.Sección B



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

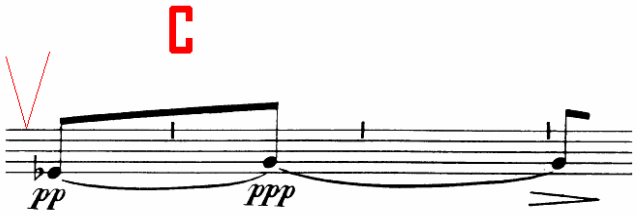


Ver anexo C

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

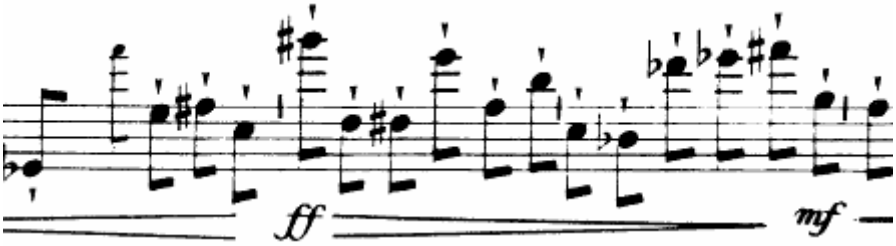
Sección C: Comienza con una tercera mayor, muy inusual en este tipo de obras, con elementos de A

Figura 54.Sección C



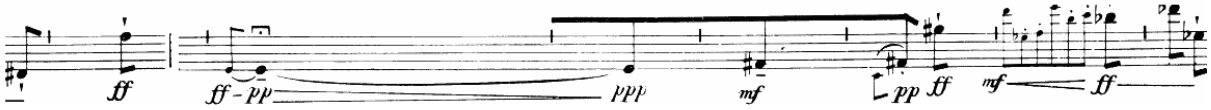
Ver anexo C

Figura 55. Sección C con elementos de A



Ver anexo C

Figura 56. Sección A



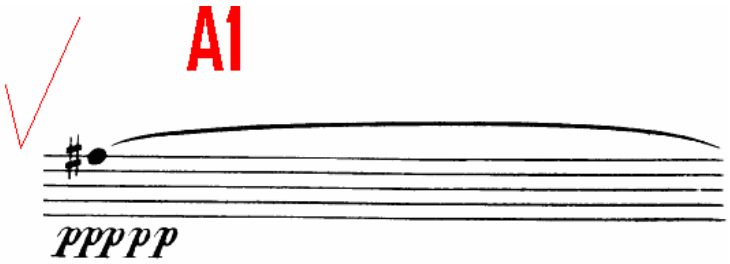
Ver anexo C

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

El desarrollo de C es esquizofrénico, al usar una notación rítmica cada vez más estrecha y desembocando en cuádruple golpe de lengua y posterior frulato.

Sección A1: Es una sección separada por momento estático con una dinámica extraordinaria de cuatro p.

Figura 57. Sección A1



Ver anexo C

Cadenza: el tiempo de metrónomo baja y se desarrolla en muchas notas pequeñas con mucho movimiento en frullato.

Coda: El tiempo de metrónomo vuelve a 70 m.m.. se mantiene una dinámica que va desde el p al pppp. También se puede observar que al final existe más distancia entre los sonidos, dando a entender que se trata de un ritardando escrito.

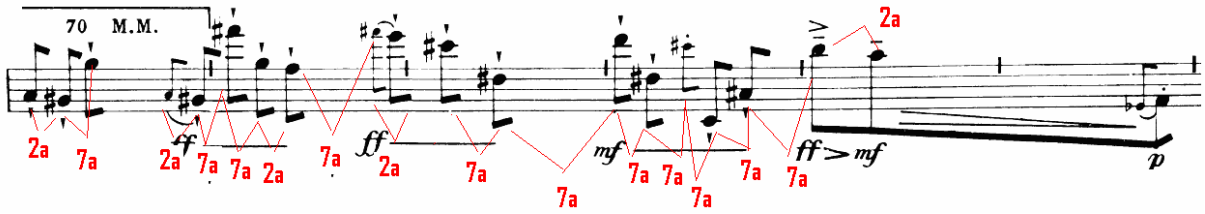
Figura 58. Final sección Coda

Ver anexo C

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.

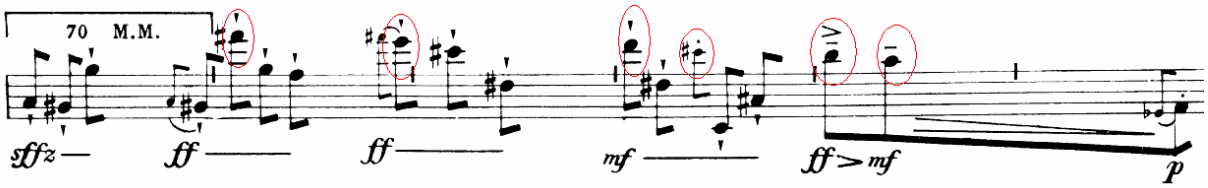


Ver anexo C

Polifonía

En este motivo también encontramos el tratamiento de las voces ocultas

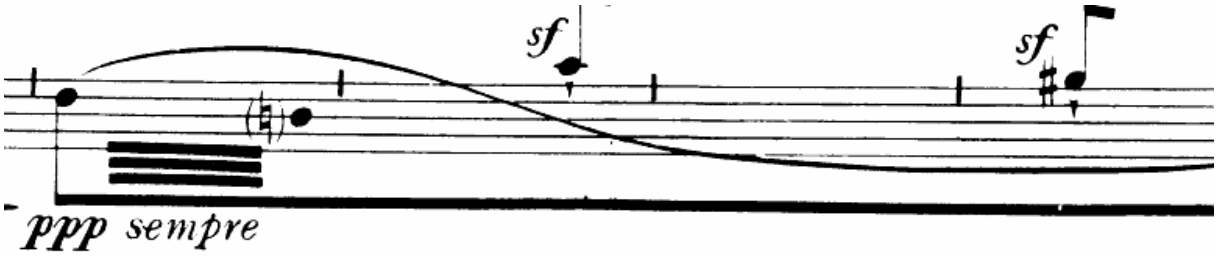
Figura 60. Voces ocultas



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



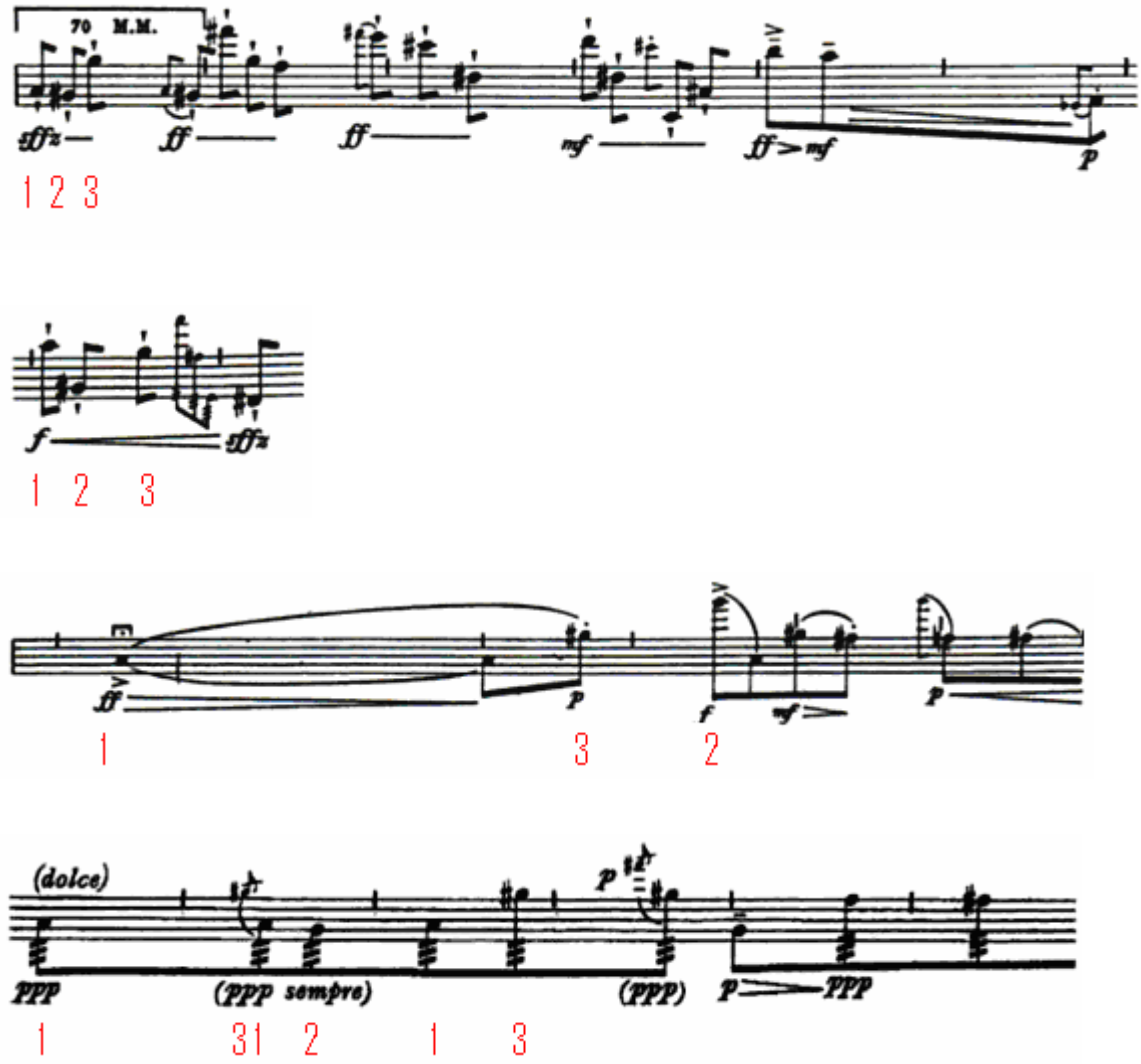
Ver anexo C

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



Ver anexo C

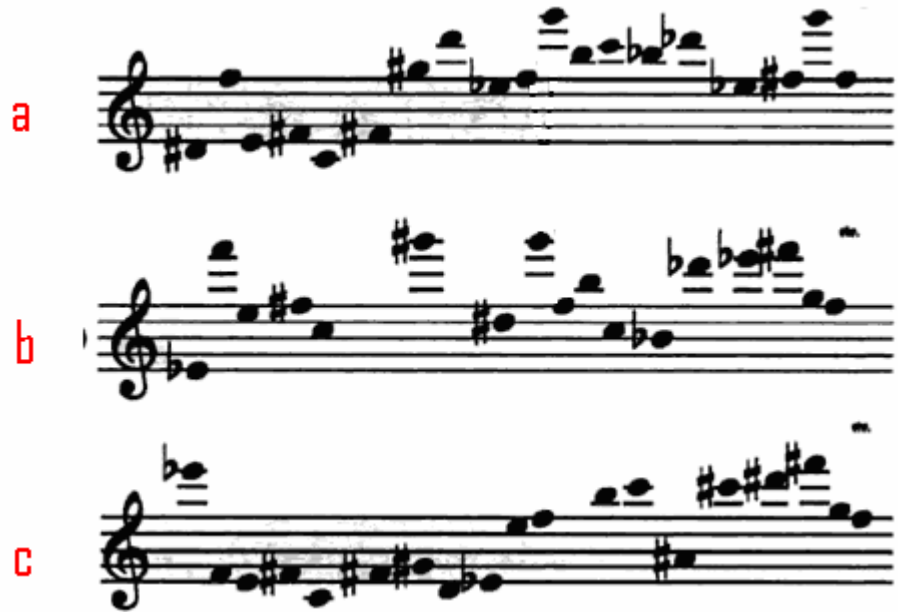
Si nos fijamos en las continuaciones de los ejemplos anteriores, nos daremos cuenta que en todas, aunque en diferente organización, aparecen el Fa# y el Fa. Todo esto hace que la obra tenga un hilo conductor, y que no sea producto del azar como en otras obras contemporáneas.

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:

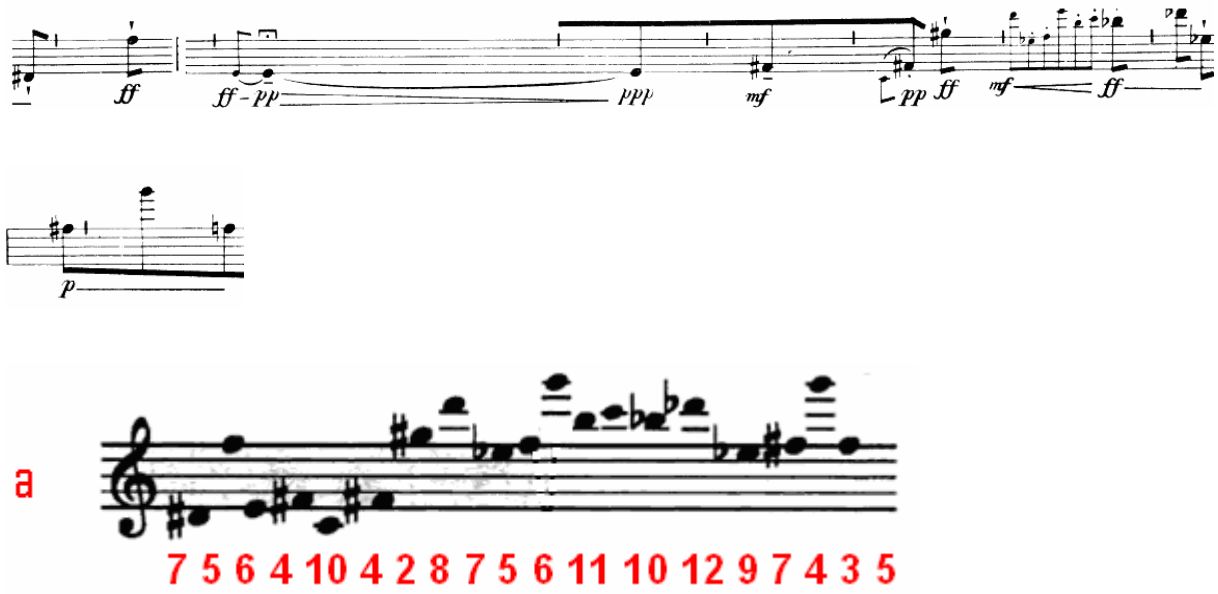
Figura 63. Uso de series



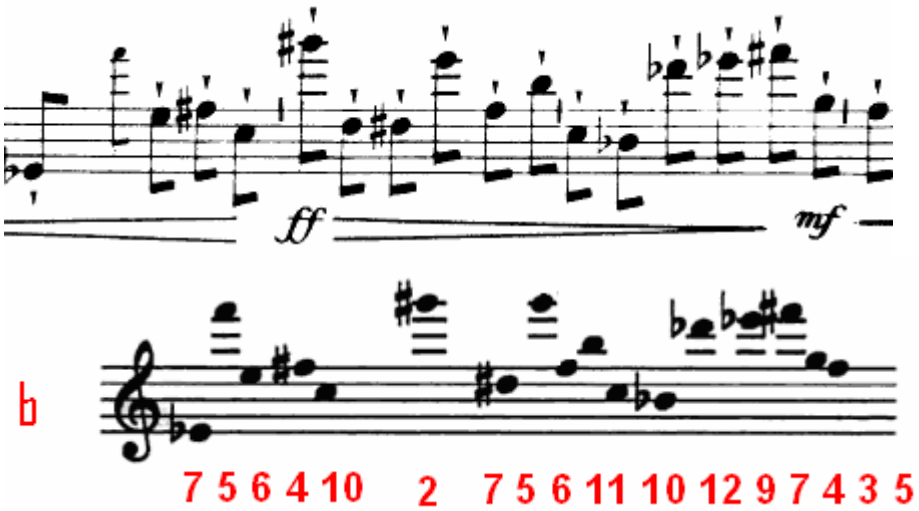
Ver anexo C

Y aquí sus correspondientes fragmentos en la obra

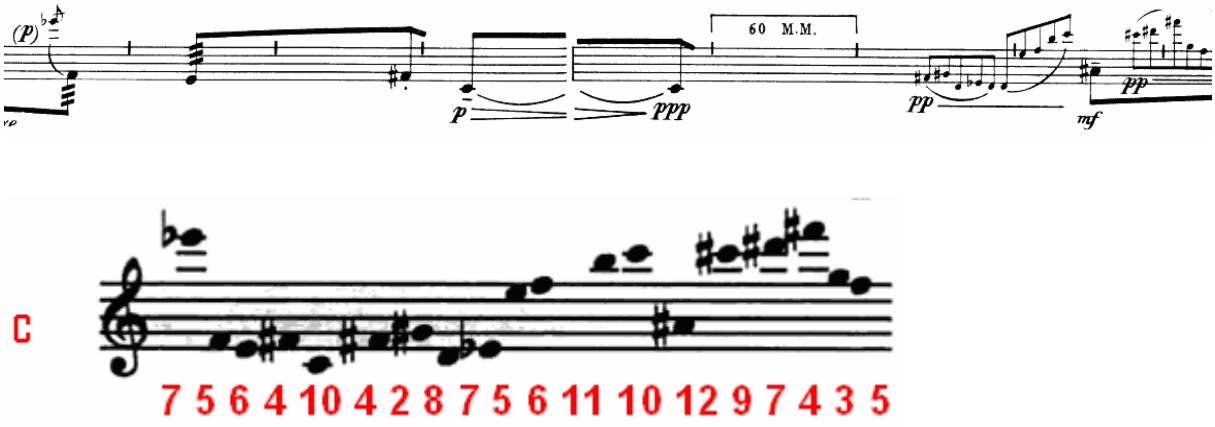
Ejemplo **a.**



Ejemplo b.



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/beriobio.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 musicólogo 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 traversa y nuevas grafías musicales

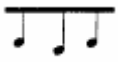
La Sequenza No. 1 es una exploración de la versatilidad de la flauta moderna .Fue la primera pieza escrita en notación proporcional en donde los ritmos son indicados por su ubicación en la página.

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.

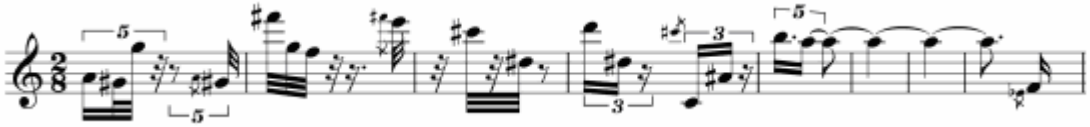
Las alteraciones # y b valen solo para una nota.

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 sigue[15]: ..

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.

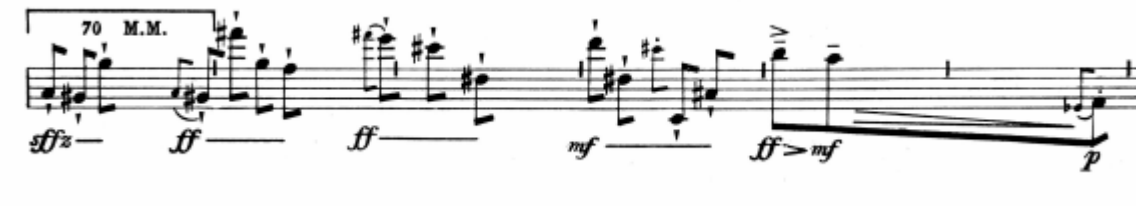
Pero parece ser que la edición nueva no es tan precisa como lo era la de 1958, sin lugar a duda áreas como los calderones son ciertamente más controlados, asignando tiempos específicos en segundos (Ver anexo partitura completa), pero

[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.

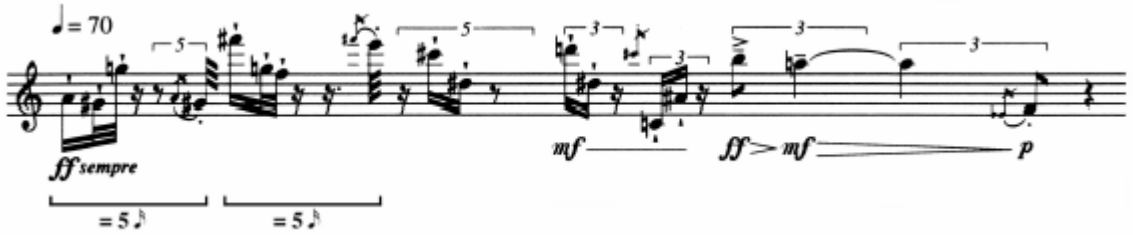
Ejemplo:

Figura 66. Versión 1958



Ver anexo C

Figura 67. Versión 1992



Ver anexo C

Figura 68.Versión carta de Berio a Nicolet 1966

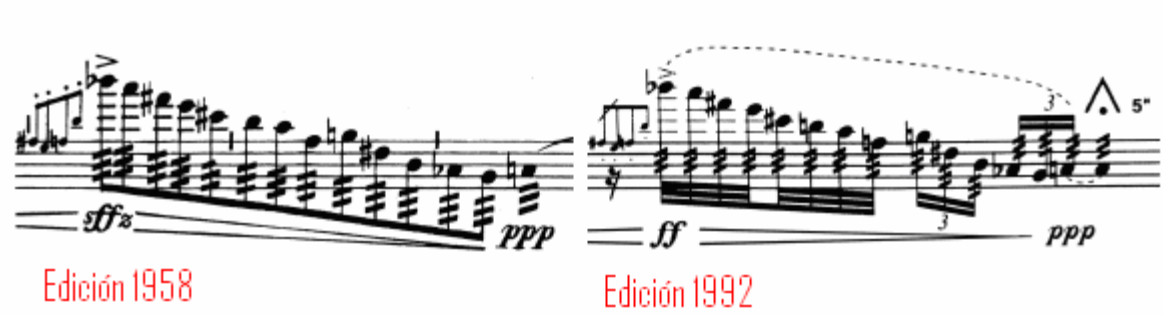
Ver anexo C

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 version 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.

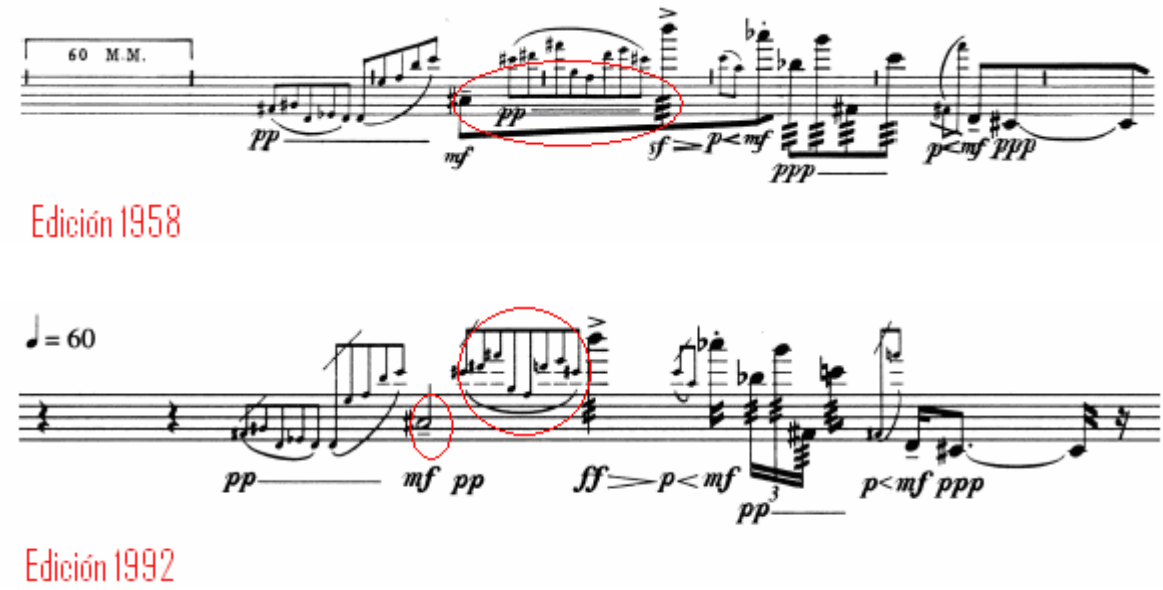
Figura 69.Diferencias entre la edición de 1958 y 1992 respectivamente



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



Ver anexo C

Por otro lado, ya hablando de las técnicas extendidas para flauta, la sequenza 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]

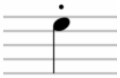
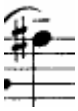
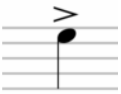
Los multifónicos como su nombre lo dice, son dos o más sonidos a partir de una sola posición. Éstos pueden ser a partir de una posición especial o por labios

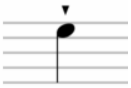
[16] APUNTES DE CLASE de Gabriel Ahumada, maestro de la "II Academia Internacional de Flauta" Villa de Leyva, Agosto de 2010.

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	*ppppp, pppp, ppp, pp, p, mf, f, ff, fff, , sf, sff,* <>
Articulaciones	Detaché, staccato,  tenuto, portato,  acento, 

Parámetros	**Formas de regulación**
	staccatísimo,  legato
Recursos técnicos	Flutter tonguing o frullato Slaping of keys o golpe de llaves Armónicos Multifónicos
Notación espacial	70 M.M. (medida aproximada a 0.80”

Contexto histórico de la obra

La Sequenza I para flauta sola de Berio, fue compuesta en 1958 para el flautista italiano Severio Gazelloni (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 *Sirynx* [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 Joyce[19], 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 twenthieth 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 Sirynx 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 influyeron en él escritores italianos de su generación: Humberto Eco, Italo Calvino y Edoardo Sanguinetti, éste último escribió versos para las sequenzas, durante 1994 y 1995. Cada verso puede ser recitado antes de la respectiva sequenza, el poeta le presentó los textos a su colega compositor con las siguientes palabras: "Incipit sequentia sequentiarum, quae est musica musicarum secundum lucianum." ("Aquí comienza la secuencia de secuencias, que es la música de la música según Luciano.").

Para la sequenza I escribió:

Sequenza I para flauta

y aquí comienza tu deseo, que es el delirio de mi deseo: la música es el deseo de los deseos

4.3.3. RECOMENDACIONES TÉCNICAS Y ESTILÍSTICAS

Estilo

Lo que más caracteriza esta obra es el virtuosismo inherente a la misma y no es precisamente un virtuosismo hueco que solo desarrolla los tecnicismos de la flauta, sino que va necesariamente acompañado de un nivel alto de sensibilidad, técnico, y virtuosismo intelectual como decía el mismo Berio: “Los mejores intérpretes 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. Su virtuosismo no está confinado a la destreza manual ni a la especialización filológica. Aunque deban trabajar a diferentes niveles de conocimiento, son capaces de comprometerse ellos mismos al único tipo de virtuosismo que es aceptable hoy en día, el de la sensibilidad y la inteligencia. Así que, aquellos días, escribiendo para un respetable virtuoso de renombre pueden

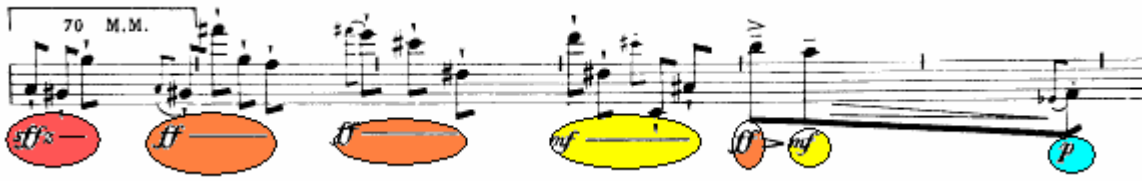
también contar como la celebración de un entendimiento particular entre compositor e intérprete, y la presencia soportada a una situación humana".[21]

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.).

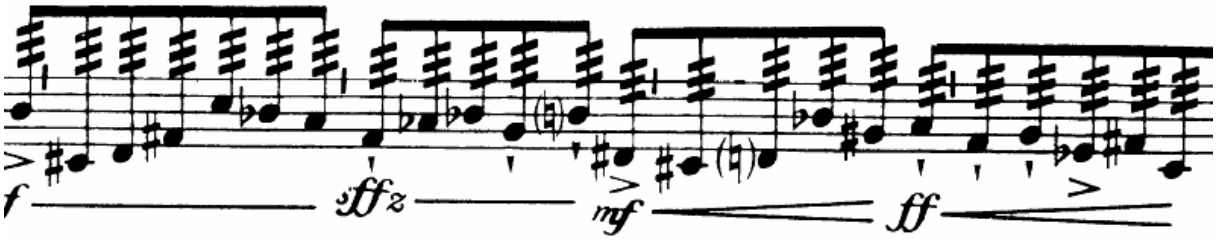
Hablando del frullato de garganta y de lengua, como ya había mencionado, el de lengua es más útil para los agudos y para la mayoría de los flautistas es mucho más fácil de aprender. Sin embargo para el que no, recomiendo practicar con las sílabas TE y RE (TE RE TE RE…) e ir aumentando la velocidad, hasta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

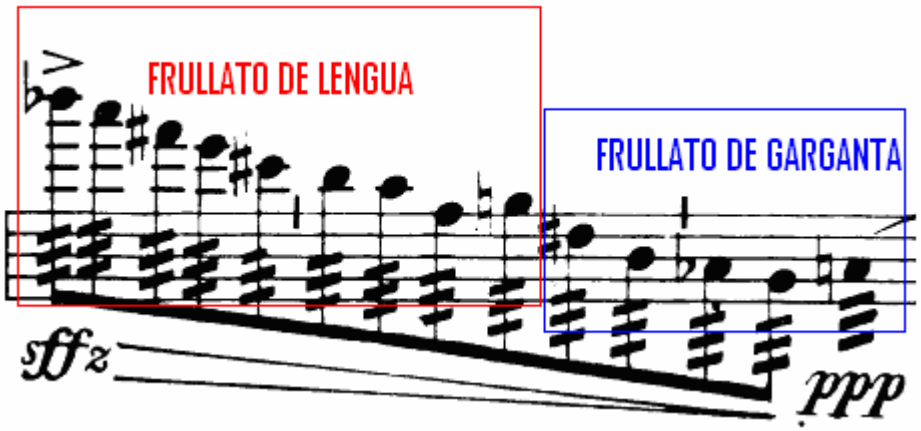
Para el frullato de garganta, el ejercicio es mucho más curioso. Se puede iniciar el movimiento interno, haciendo gárgaras con agua. Al principio se obtendrá una vibración muy rápida e incluso con participación de las cuerdas vocales, pero el objetivo es relajar la garganta y escuchar que el frullato 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 coda[23].

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

[22]WIKIMEDIA. 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

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

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.

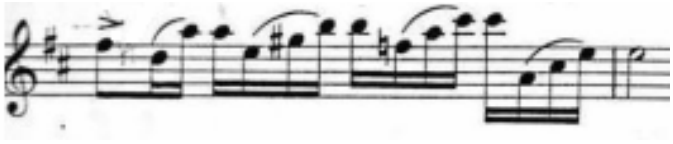
La frase empieza con valores grandes, que poco a poco se reducen creando tensión en la frase.

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

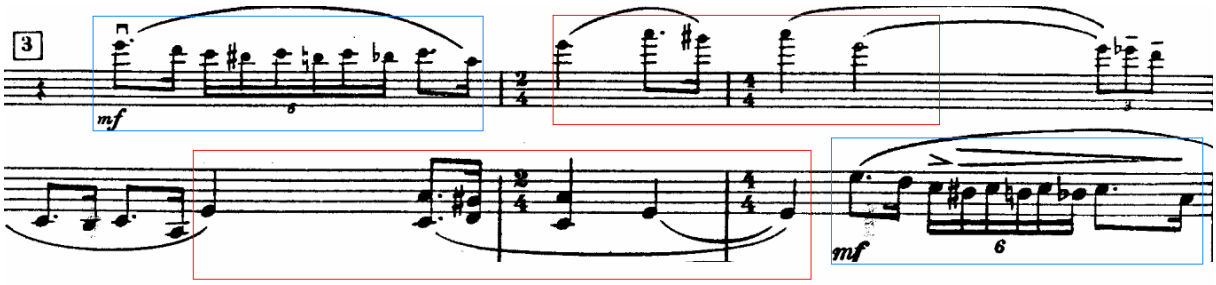
Sección B: El tema B, contiene valores rítmicos más estables y tranquilos, contrastando con una dinámica diferente.

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



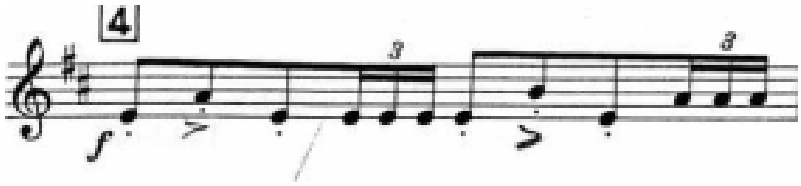
Ver anexo D

Conclusión: la exposición concluye con 4 compases de arpegios 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

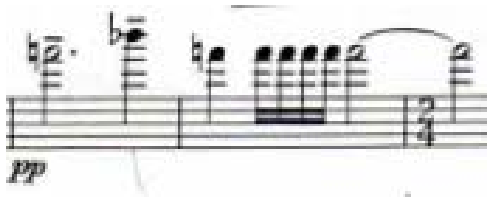


PROKOFIEV Sonata no. 2 op 94 partitura para flauta Londres: Leeds music corporation 1946

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	***Intro***	***a+a1***	***Pu****	***a2+a3***	***Pu***	***b+b1***	***b2+b3***	***Pu***	***a2+a4***	***Pu***
COMPASES	***6***	***8+12***	***7***	***8+16***	***24***	***8+12***	***7+19***	***4***	***8+22***	***9***
TONALIDAD	***Am***	***Am-C-Ab***	***Dbm***	***Dm-F-A***	***Dm-A***	***A-Am-F#m***	***Eb-Fm***	***Fm***	***Am-F***	***F***

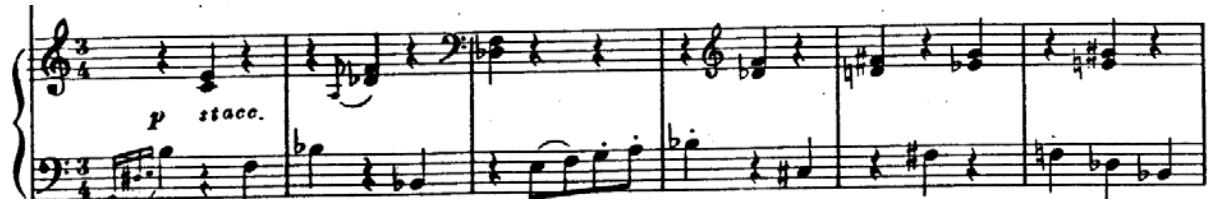
C	***C1***		***A***		***A1***		***B***	***B2***		
c+d	***c1+d1***	***Pu***	***a+a1***	***Pu***	***a2+a3***	***Pu***	***b+b1***	***b2+b4***	***Pu***	***Coda***
12+16	***12+10***	***16***	***8+12***	***7***	***8+16***	***25***	***8+12***	***8+9***	***8***	***23***
D-Dm	***D-Dm***		***Am-C-Ab***		***Dm-F-A***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



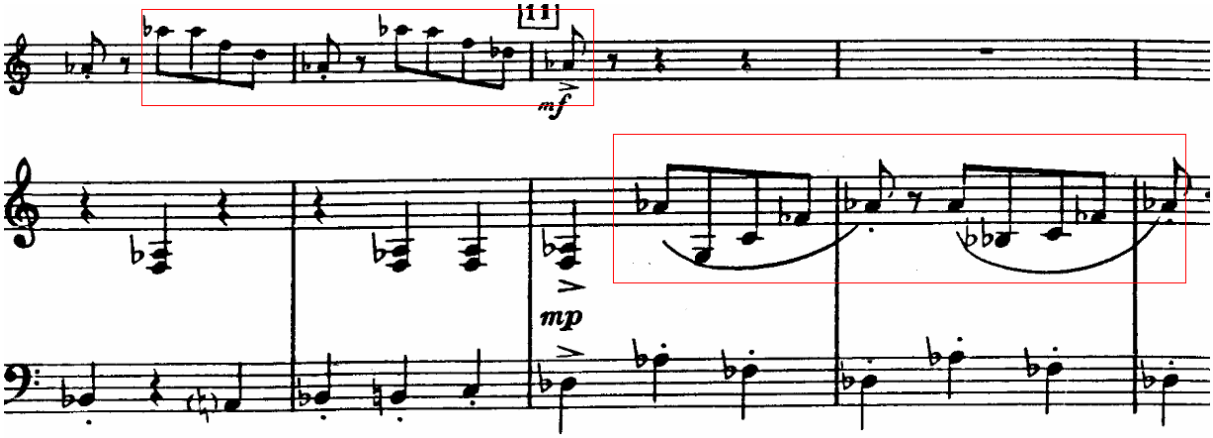
Ver anexo D

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 stacato, 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 arpegios que después continúan en el piano.

Figura 81 Arpegios relevados al piano

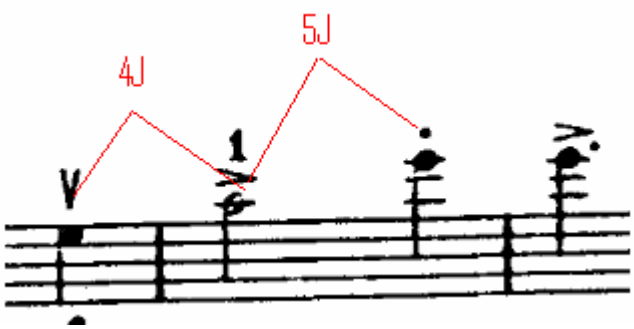


Ver anexo D

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 enérgico 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.

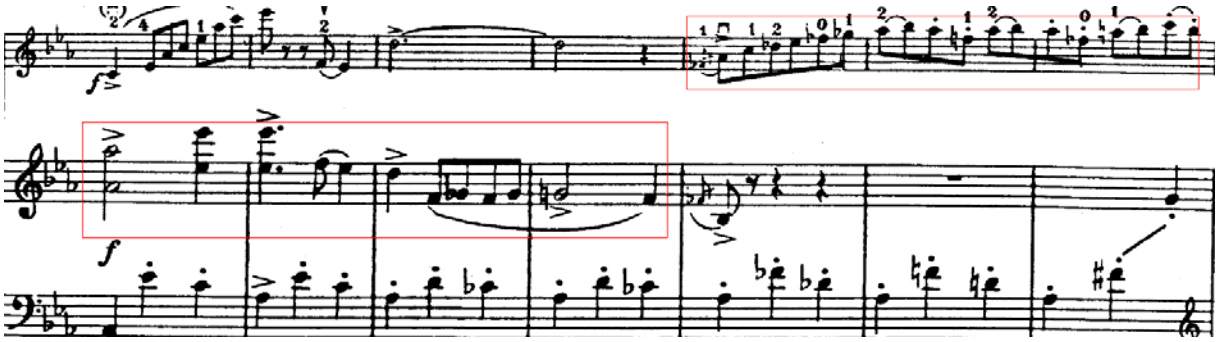
Figura 82.Tema B carácter victorioso por la 4J y 5J



Ver anexo D

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

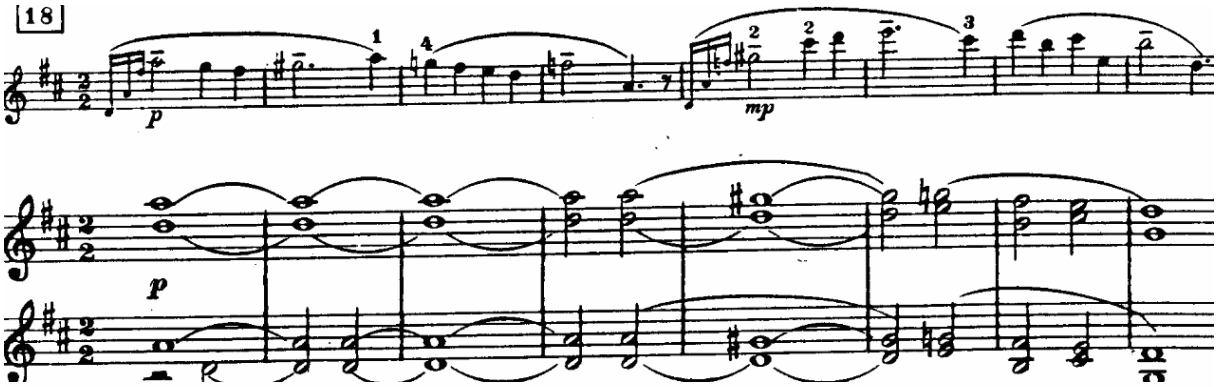
Figura 83.Sección B1



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

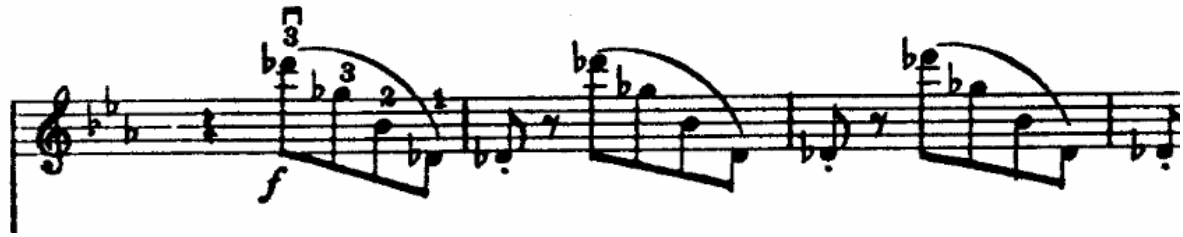


Ver anexo D

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 arpegios ascendentes, éstos descienden.

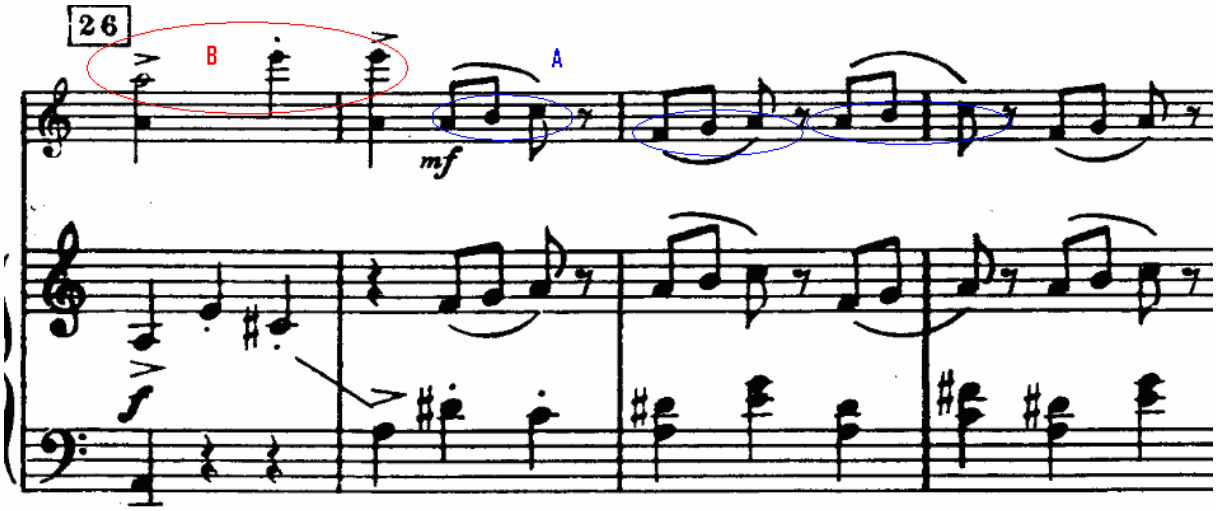
Figura 85.Arpegios descendentes Gb Mayor



Ver anexo D

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

Figura 86.Coda de Scherzo



Ver anexo D

Tercer movimiento: Andante. Forma ternaria simple

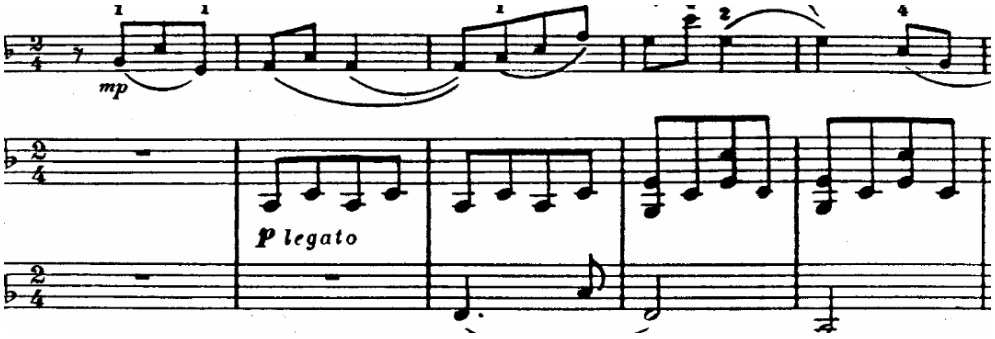
Tabla 14. Estructura Tercer movimiento: Andante

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

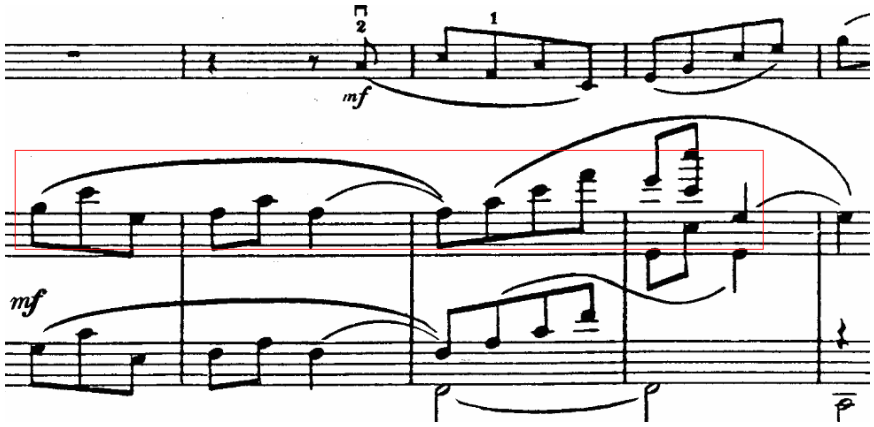
Sección A: Escrita en 2/4 con tonalidad de F mayor, contiene un tema lírico diseñado para ser interpretado por un instrumento y no por la voz humana, ya que tiene muchos saltos difíciles para la voz. Luego tiene una imitación por parte del piano.

Figura 87.Tema A del Andante



Ver anexo D

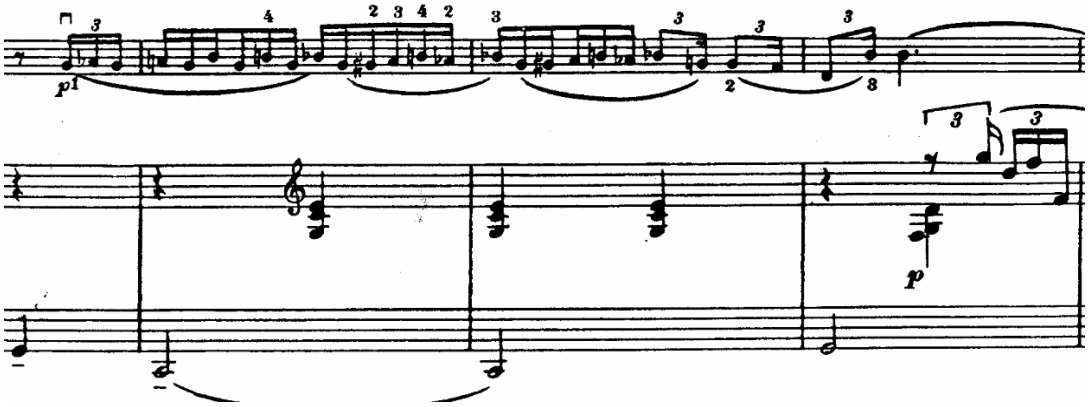
Figura 88.Tema A retomado por el piano



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.

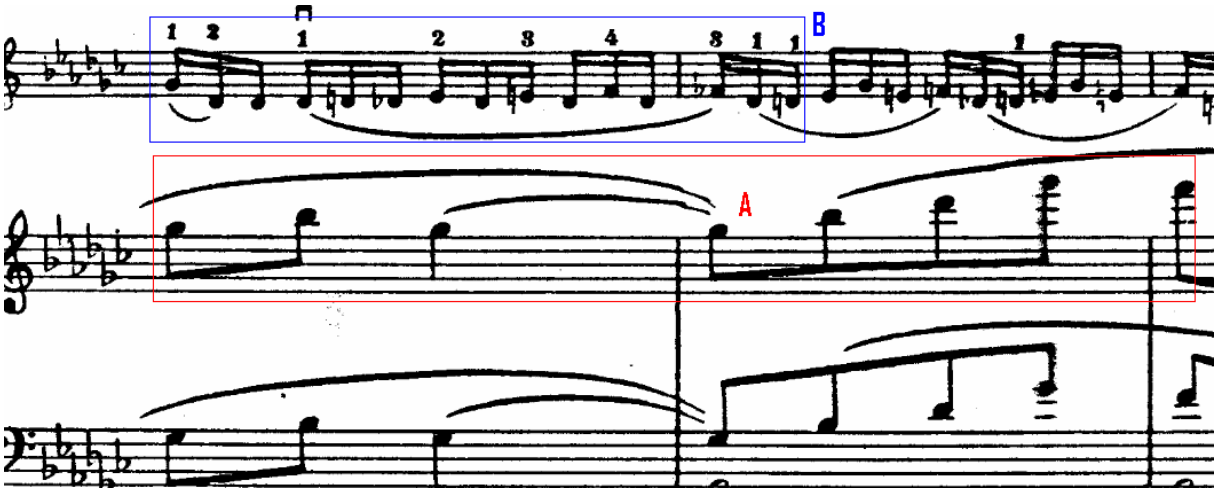
Figura 89.Tema “B”



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”.

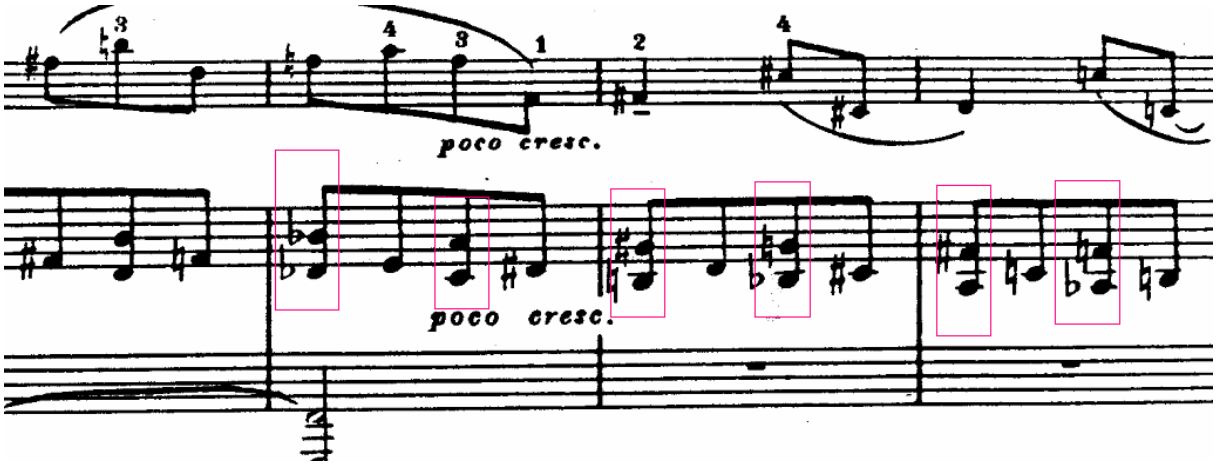
Figura 90.Sección A1



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

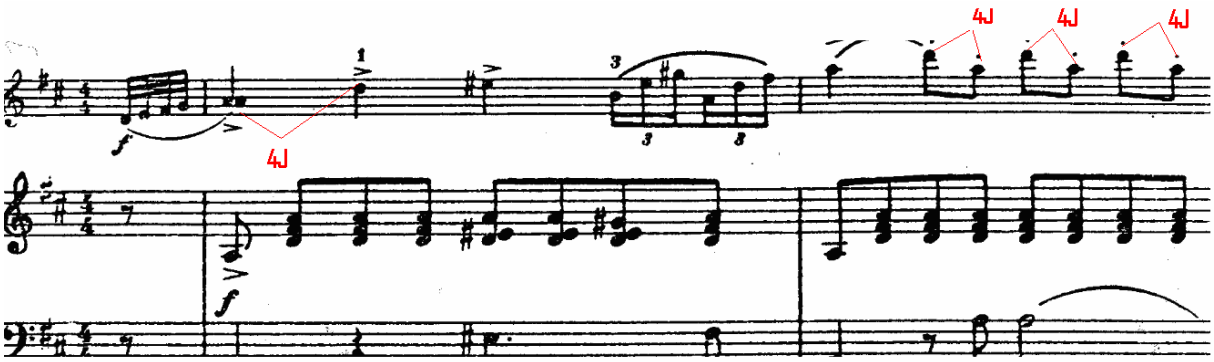
Tabla 15. Estructura Cuatro movimiento: Allegro con Brio

CUARTO MOVIMIENTO: ALLEGRO CON BRÍO							
MACROESRUCTURA	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).

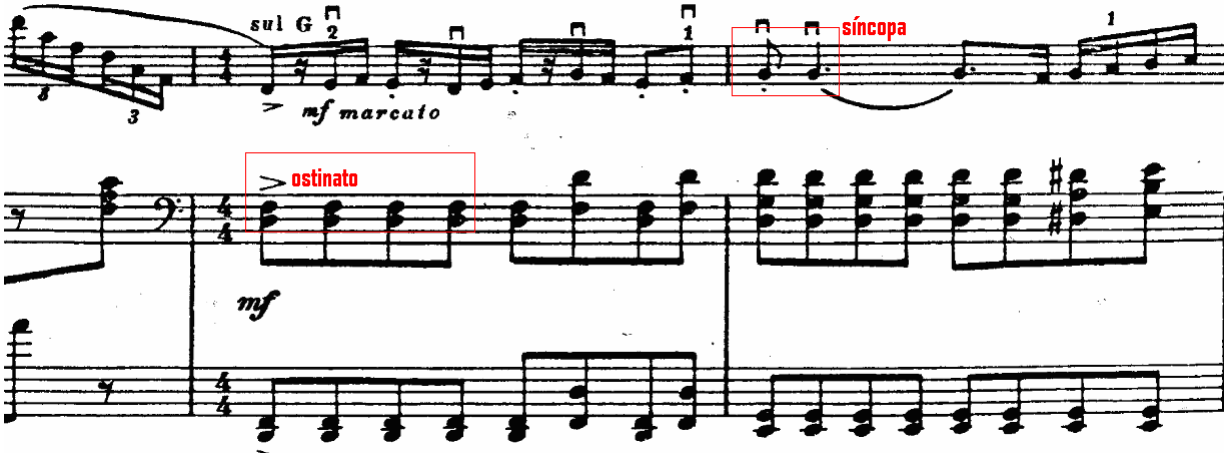
Figura 92.Sección “A”



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”

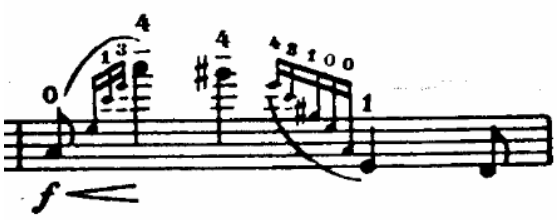


Ver anexo D

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.

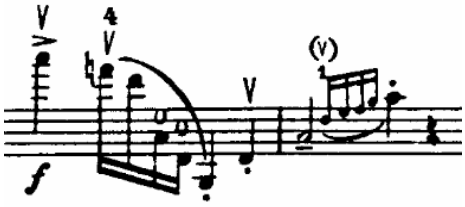
Podemos destacar un elemento que articula este movimiento con el segundo movimiento, en donde los motivos se asemejan en movimiento y dirección (ascendente, descendente).

Figura 94.Motivo C cuarto movimiento



Ver anexo D

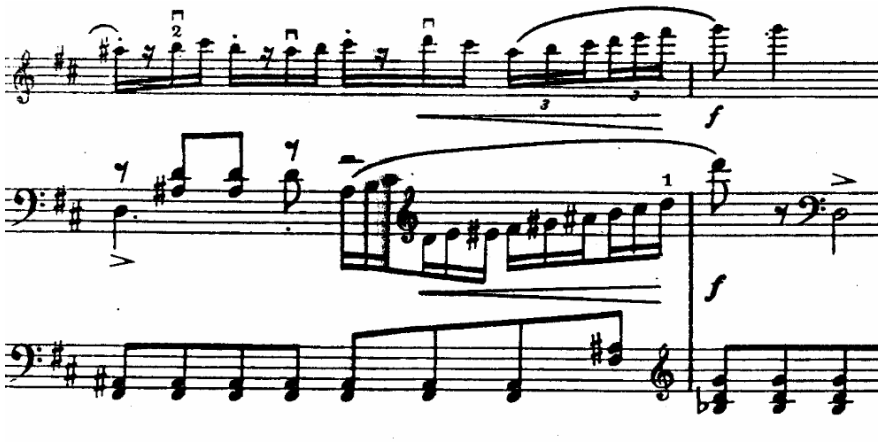
Figura 95 Motivo D 2do movimiento



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

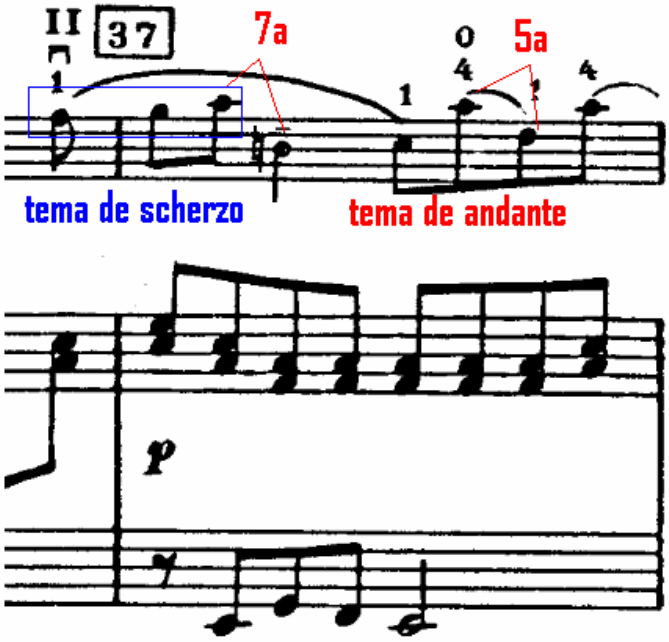


Ver anexo D

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

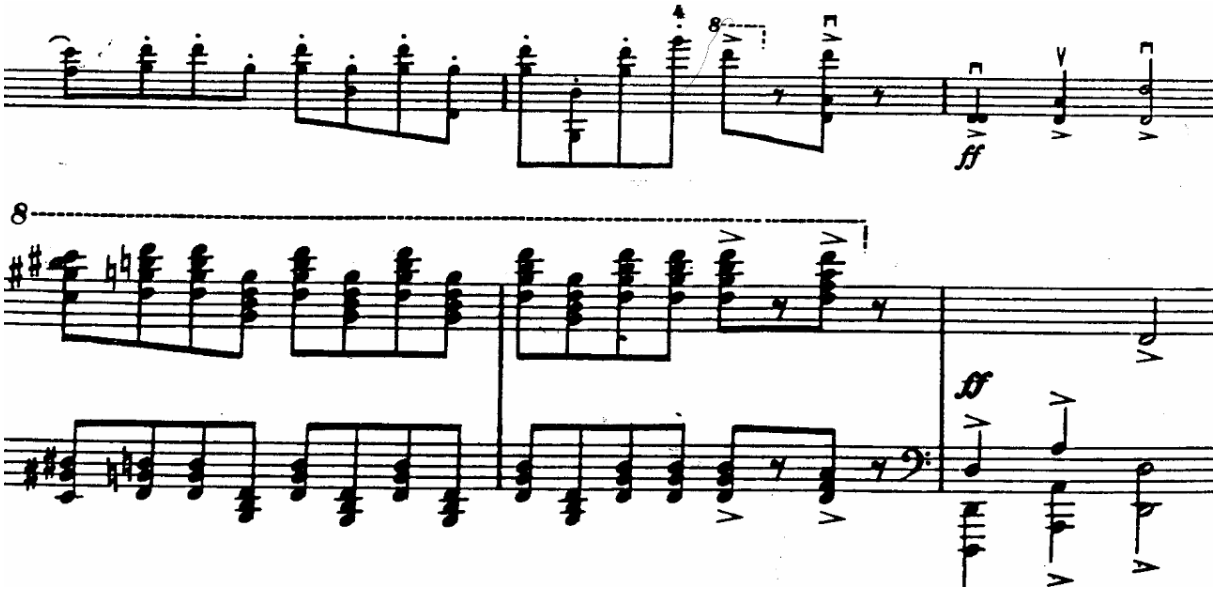
Sección A2: Se reexpone el tema A pero esta vez octava arriba y luego vuelve a la octava original.

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



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]

[25]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)

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 Sóntsovka, 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 trascripción 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.

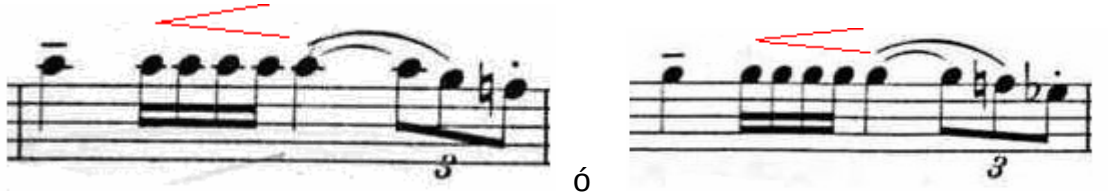
Esta obra necesita de una ejecución limpia, exigente en cuanto a maleabilidad de dinámicas para evidenciar el dolor y la esperanza, y especialmente, precisa en cuanto al ritmo me refiero, debido al sonido de la guerra. (tanques, bombas, ametralladoras, etc)

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



ó

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

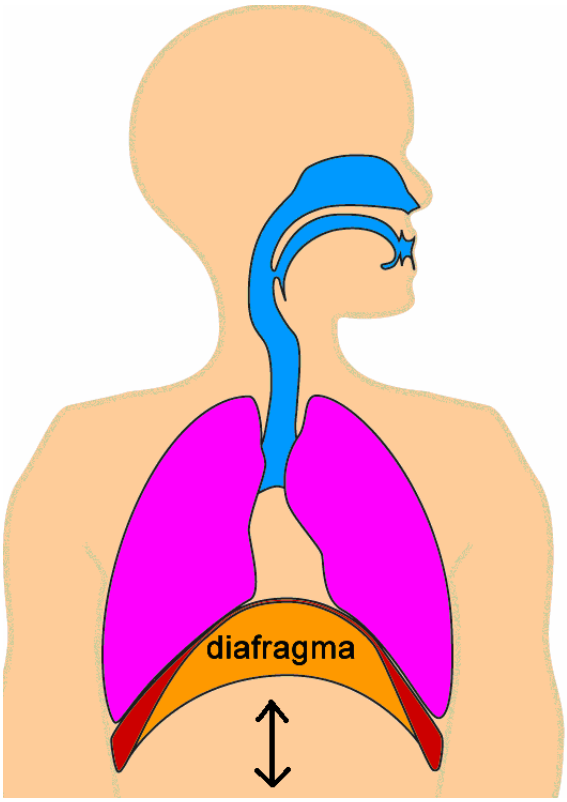
En el siguiente pasaje encontramos una dificultad, que nos quita el sueño a todos los flautistas, se trata de hacer notas agudas y sobreagudas, con la particularidad de la dinámica: piano

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

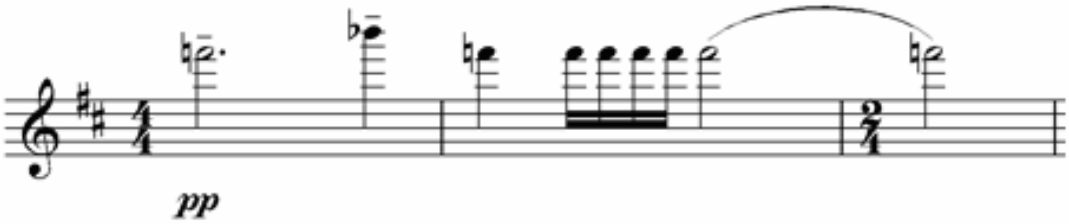
Figura 102. Diafragma



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&usg=__JR7GAEbBQYlzZq5hRVEhOUrRTOc=&h=840&w=535&sz=521&hl=es&start=8&sig2=KYYMvTUFMl4bGmNZv-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:

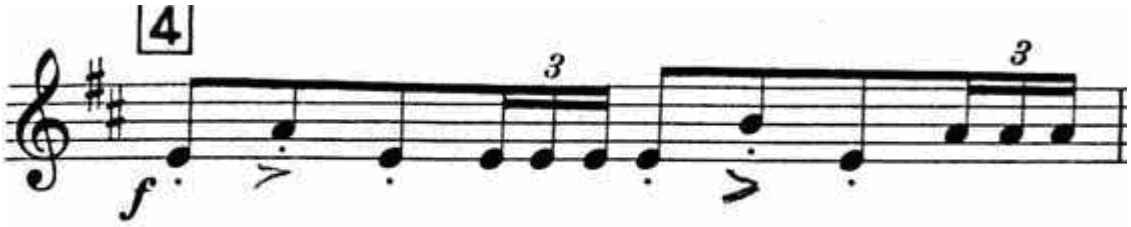
Figura 104. Posición opcional Fa3 y Sib3

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 forte



Ver anexo D

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

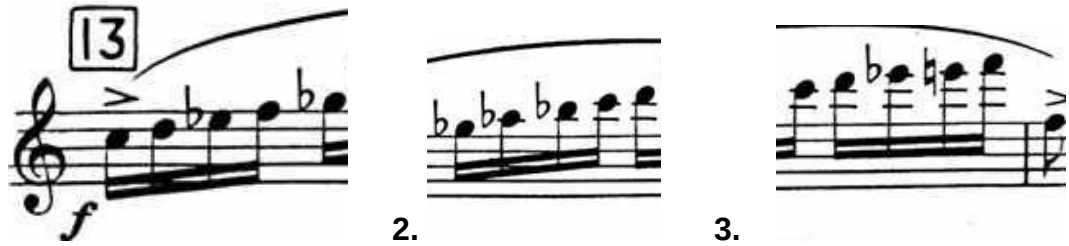
Generalmente, el problema está en que el aire expulsado desde los pulmones, que al no tener una velocidad correcta, llega a la boca con muy poca fuerza, o también puede ser que la garganta y los labios estén cerrados y no dejen pasar el aire al punto exacto dentro de la flauta.

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

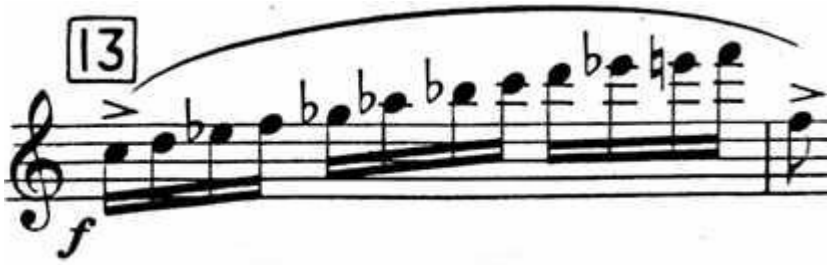


1. **2.** **3.**

Ver anexo D

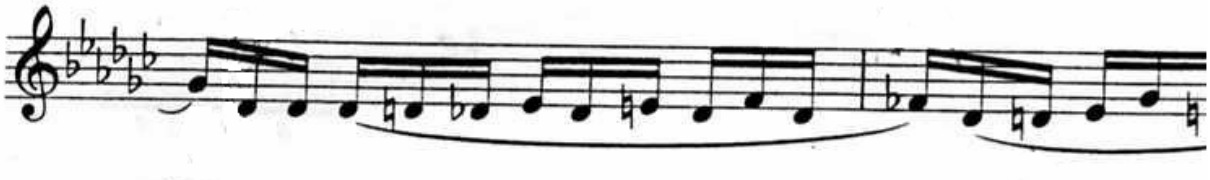
Luego de haberlos estudiado despacio, y de haber mecanizado la digitación, obtenemos el resultado:

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

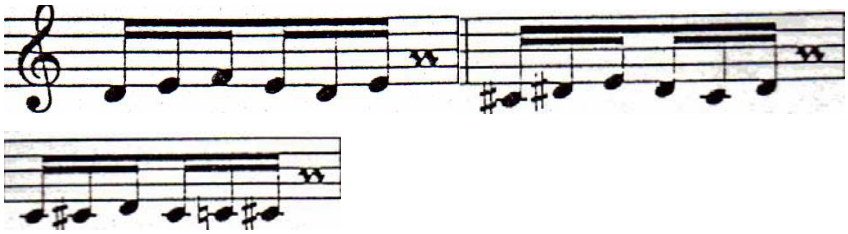
Recomiendo este tipo de ejercicios de sincronización para precisar y relajar los movimientos de los dedos más débiles.

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 sequenzas 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)

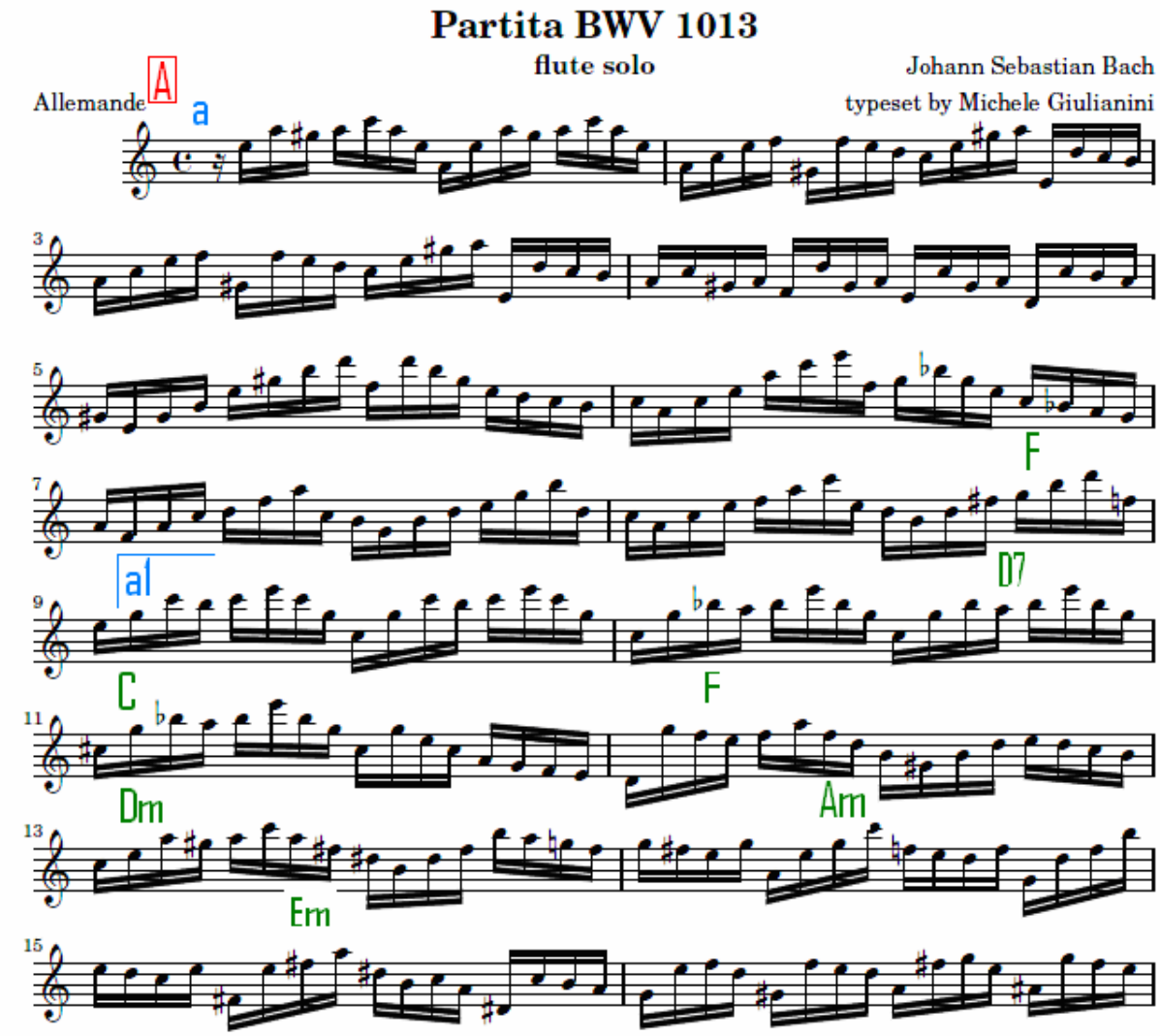
- WATKINS GLENN, Soundings Music in the twentieth Century. En: Contexto histórico y búsqueda de una interpretación (en línea). www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis63 (citado en 12 de febrero de 2010)

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

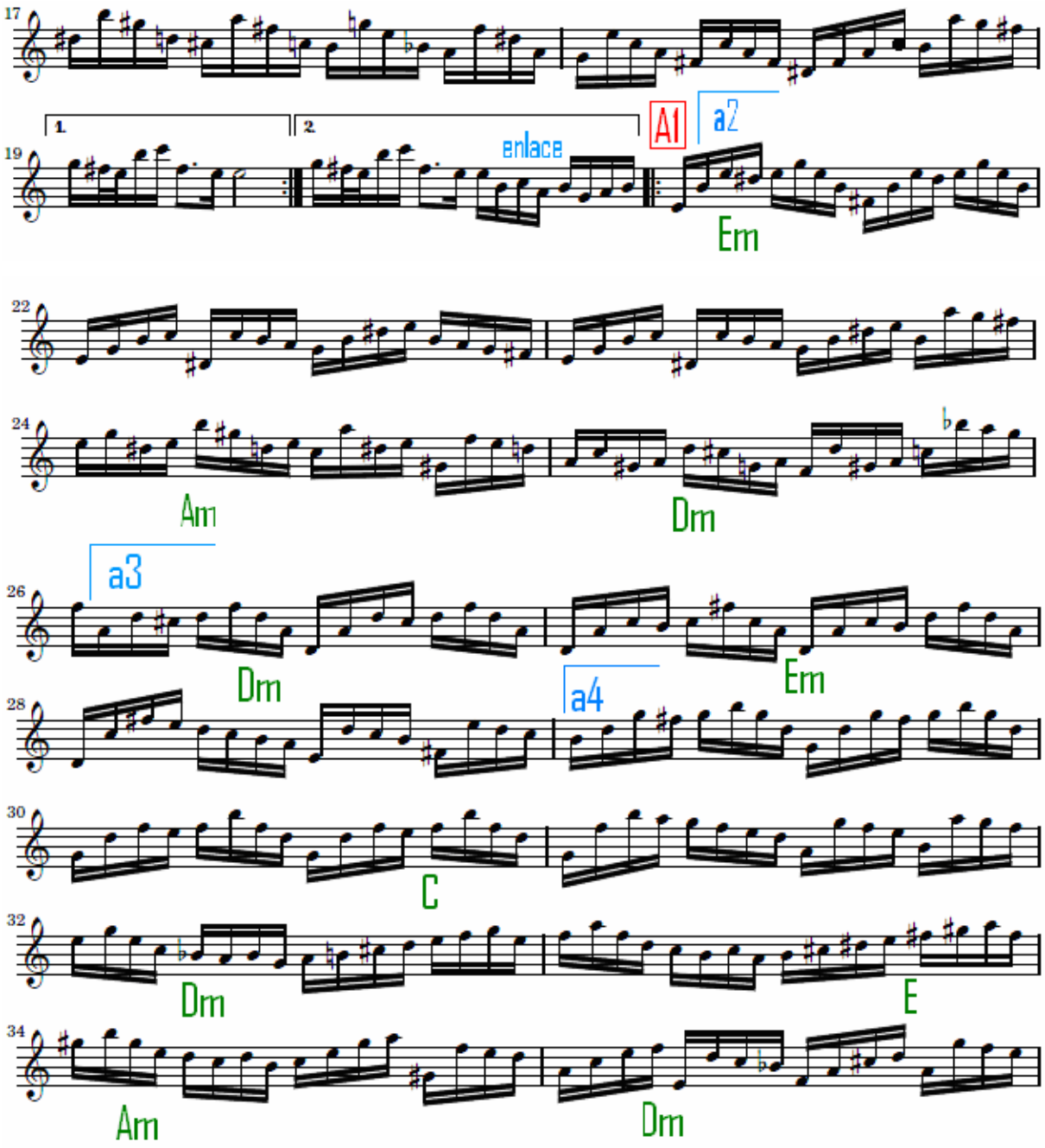
- WIKIMEDIA. Sonata (en línea). http://es.wikipedia.org/wiki/Sonata. (citado en 12 de febrero de 2010)

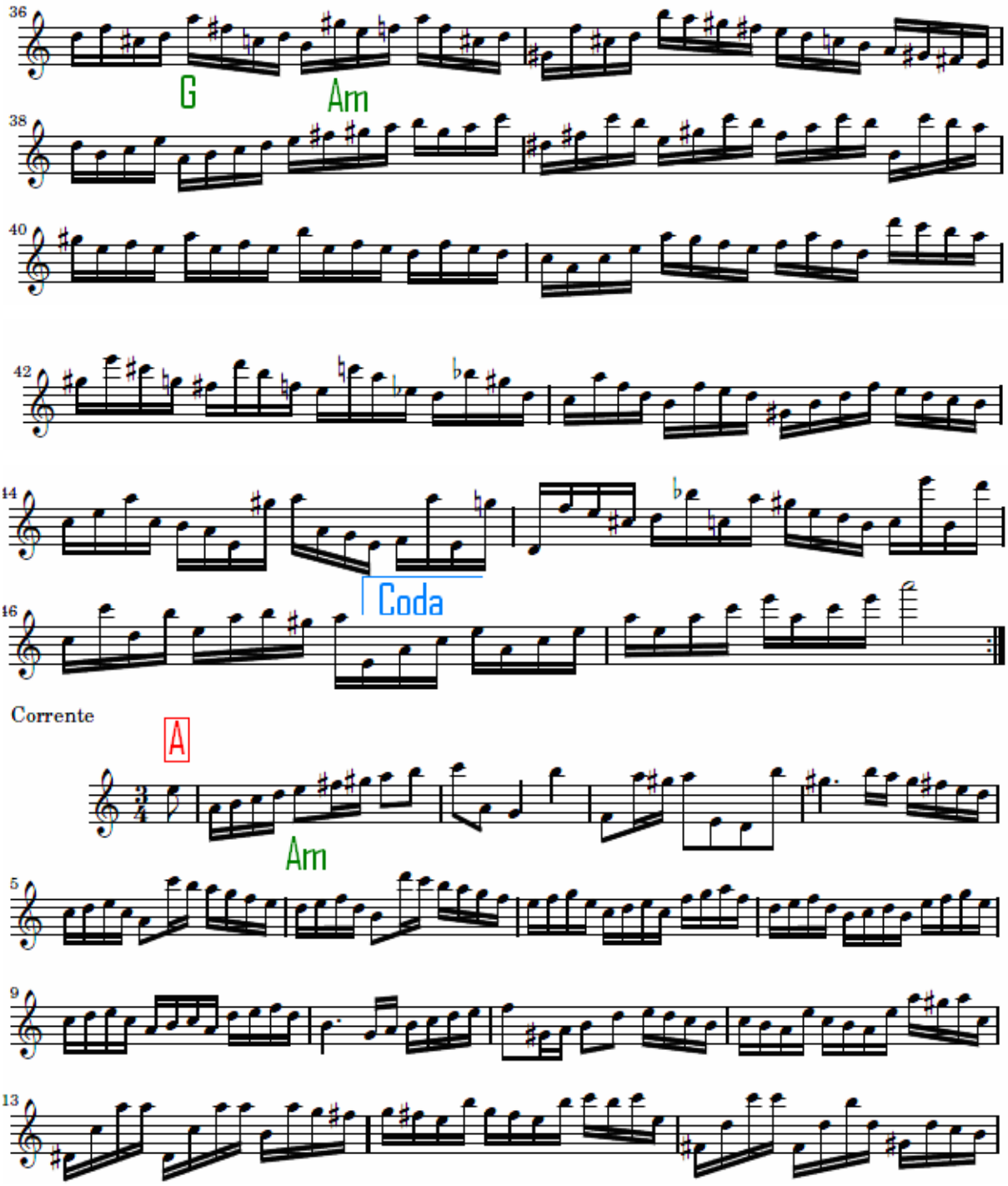
ANEXOS

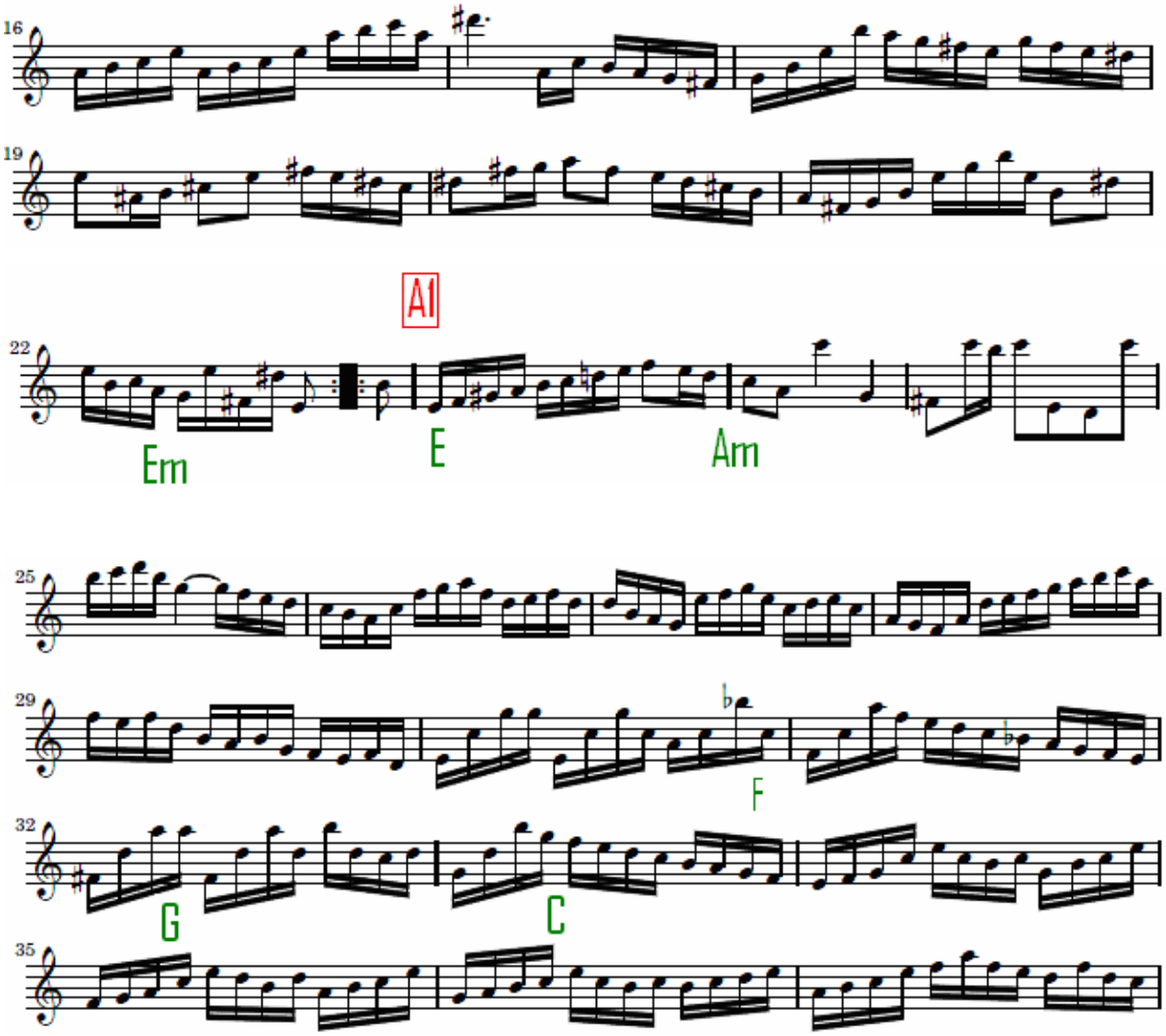
Anexo A. Partita en la menor para flauta sola de Johann Sebastian Bach[29]

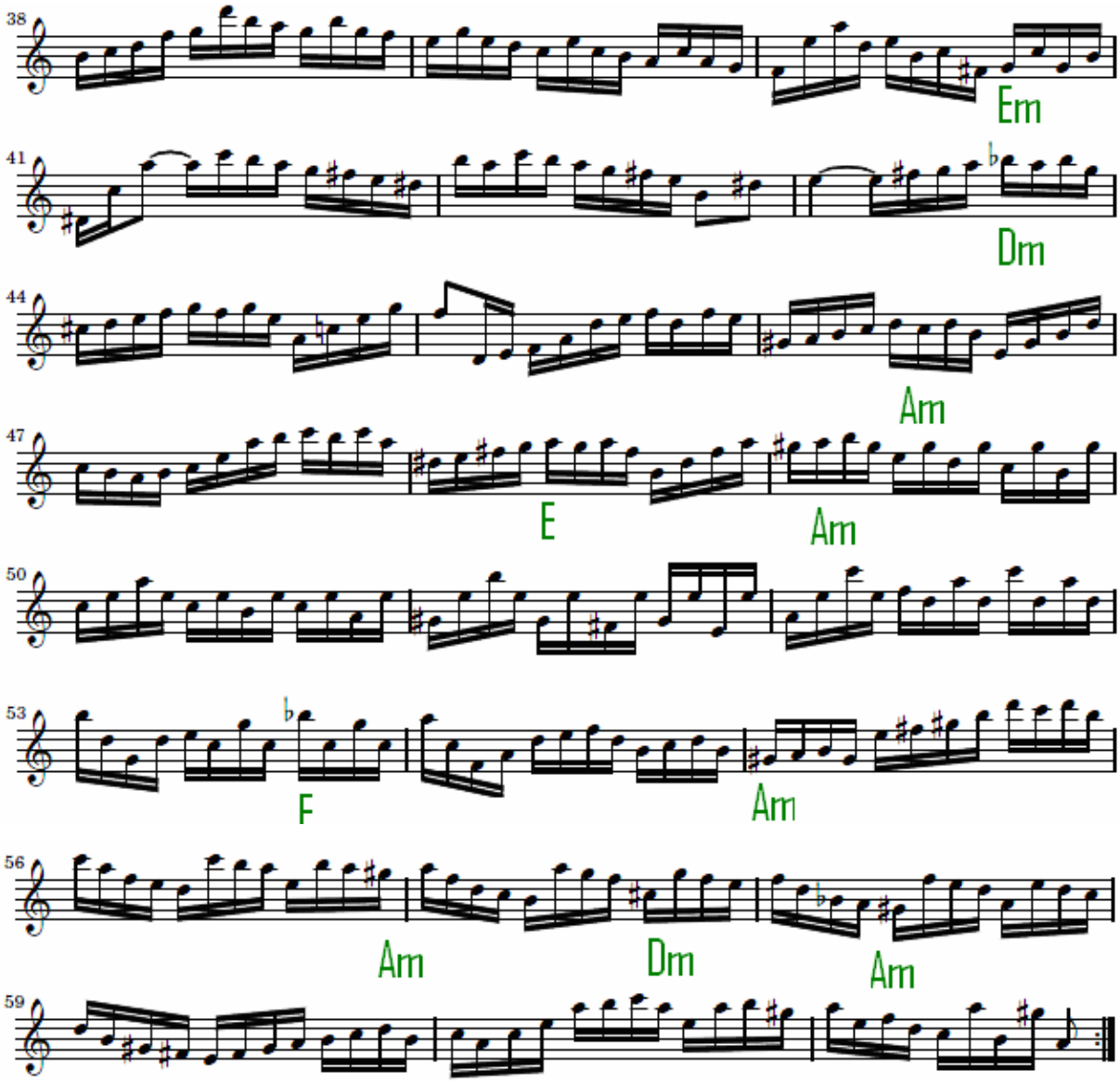


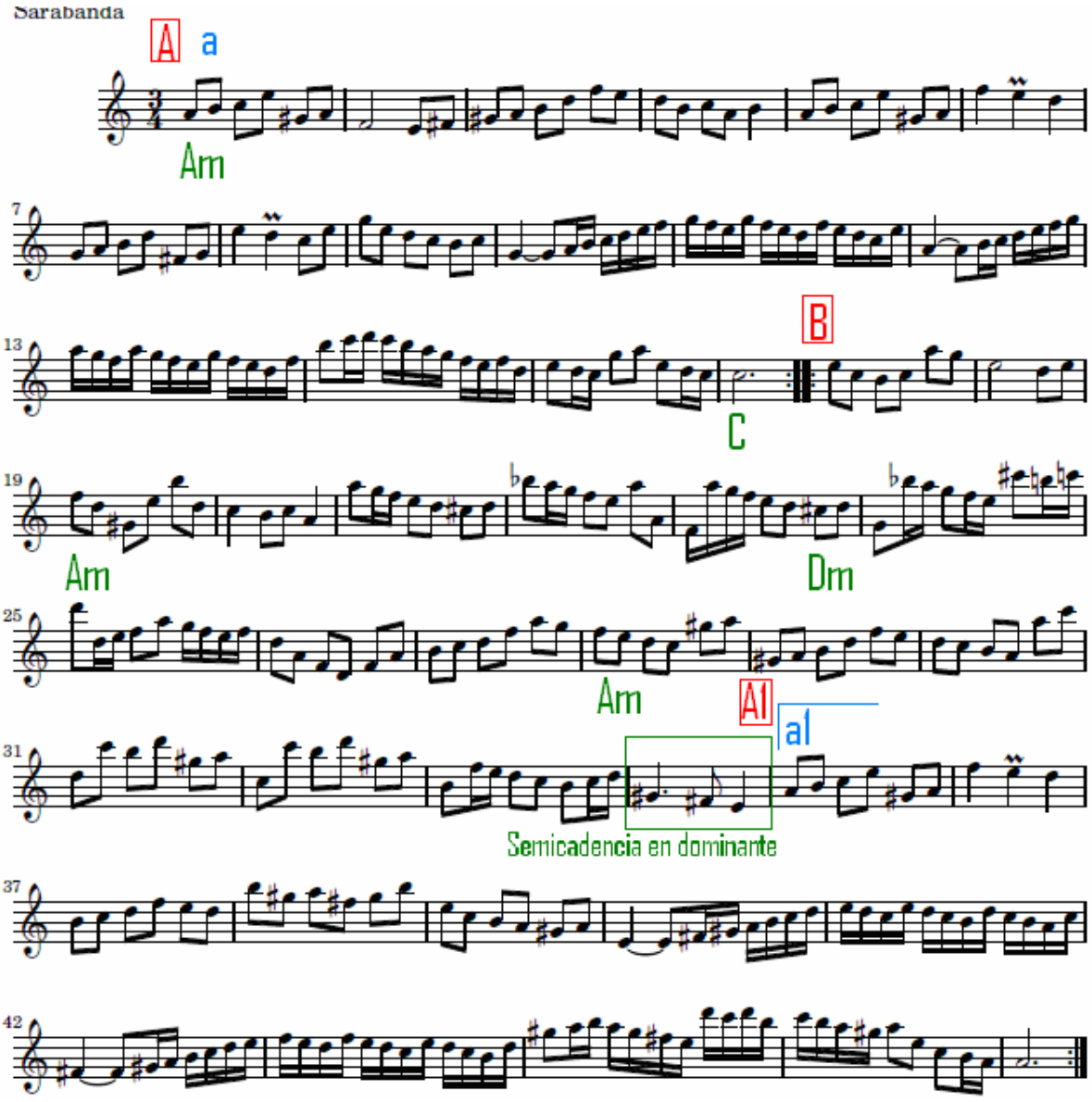
[29] 8 NOTES.COM. Bach, Johann Sebastian. (en línea). http://www.8notes.com/scores/10025.asp.(citado en 19 de febrero de 2010)

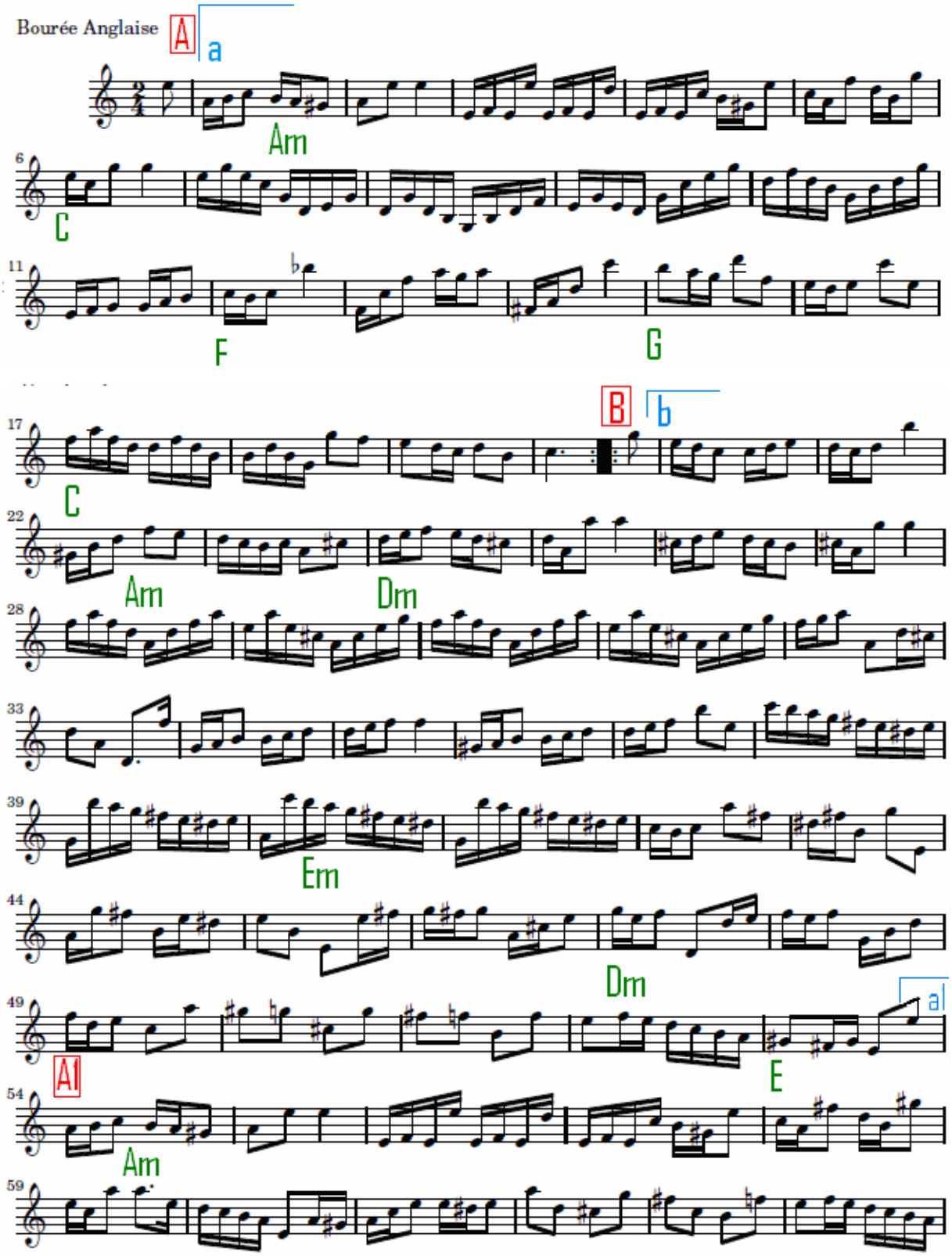

17
1
2
A1
a2
19
enlace
Em
22
24
Am
Dm
a3
26
Dm
Em
a4
28
30
C
32
Dm
E
34
Am
Dm

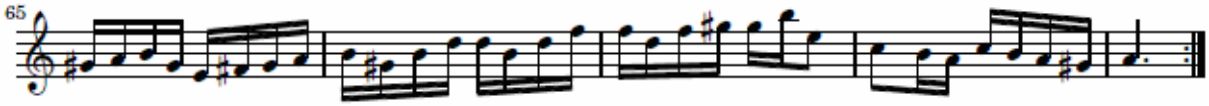

36
G
Am
38
40
42
14
Coda
16
Corrente
A
Am
5
9
13


16
19
A1
22
Em
E
Am
25
29
F
32
G
C
35


38
Em
41
Dm
44
Am
47
E
Am
50
53
F
Am
56
Am
Dm
Am
59

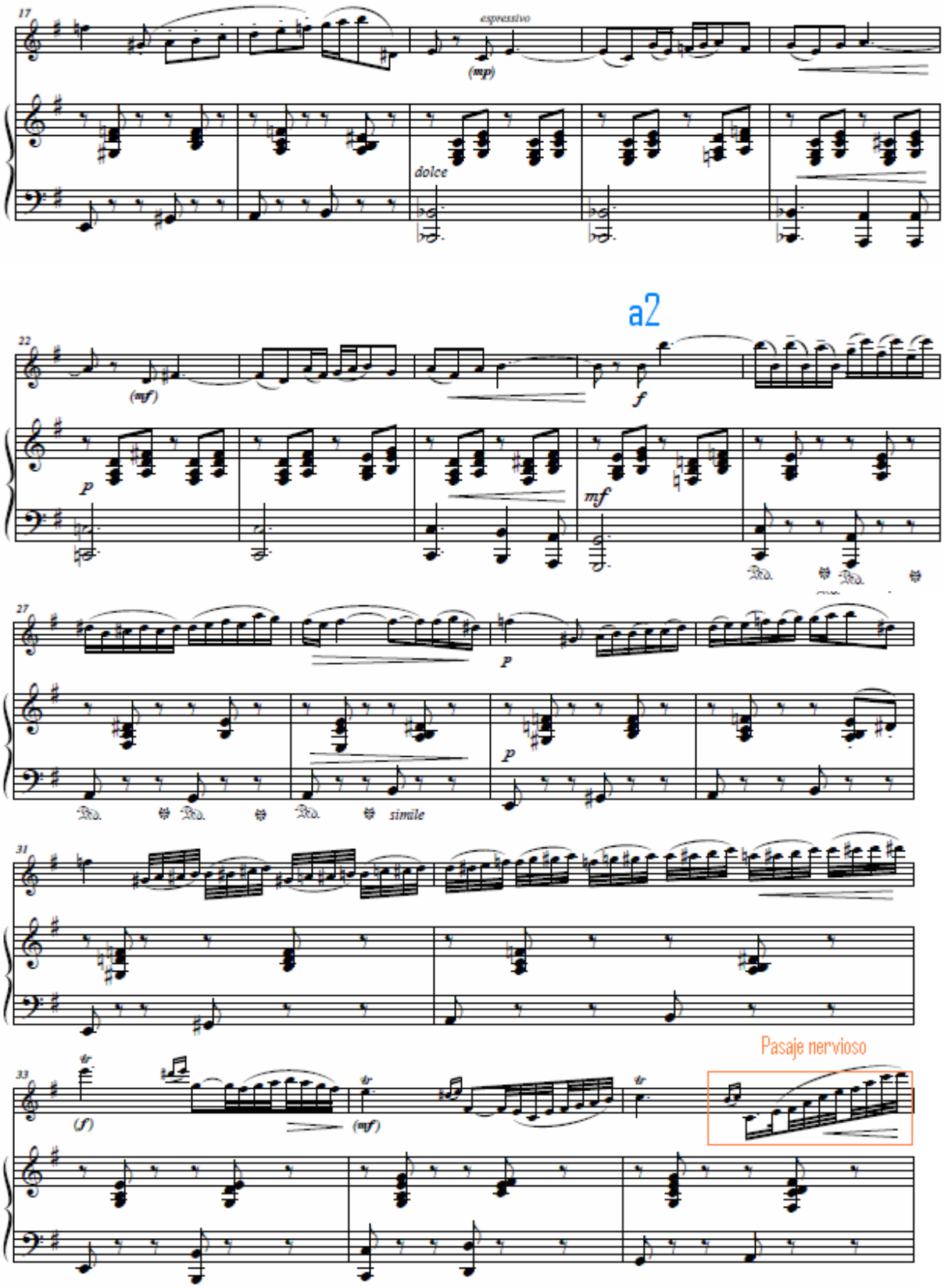

Sarabanda
A
a
Am
7
B
13
C
19
Am
Dm
25
Am
A1
a1
31
Semicadencia en dominante
37
42

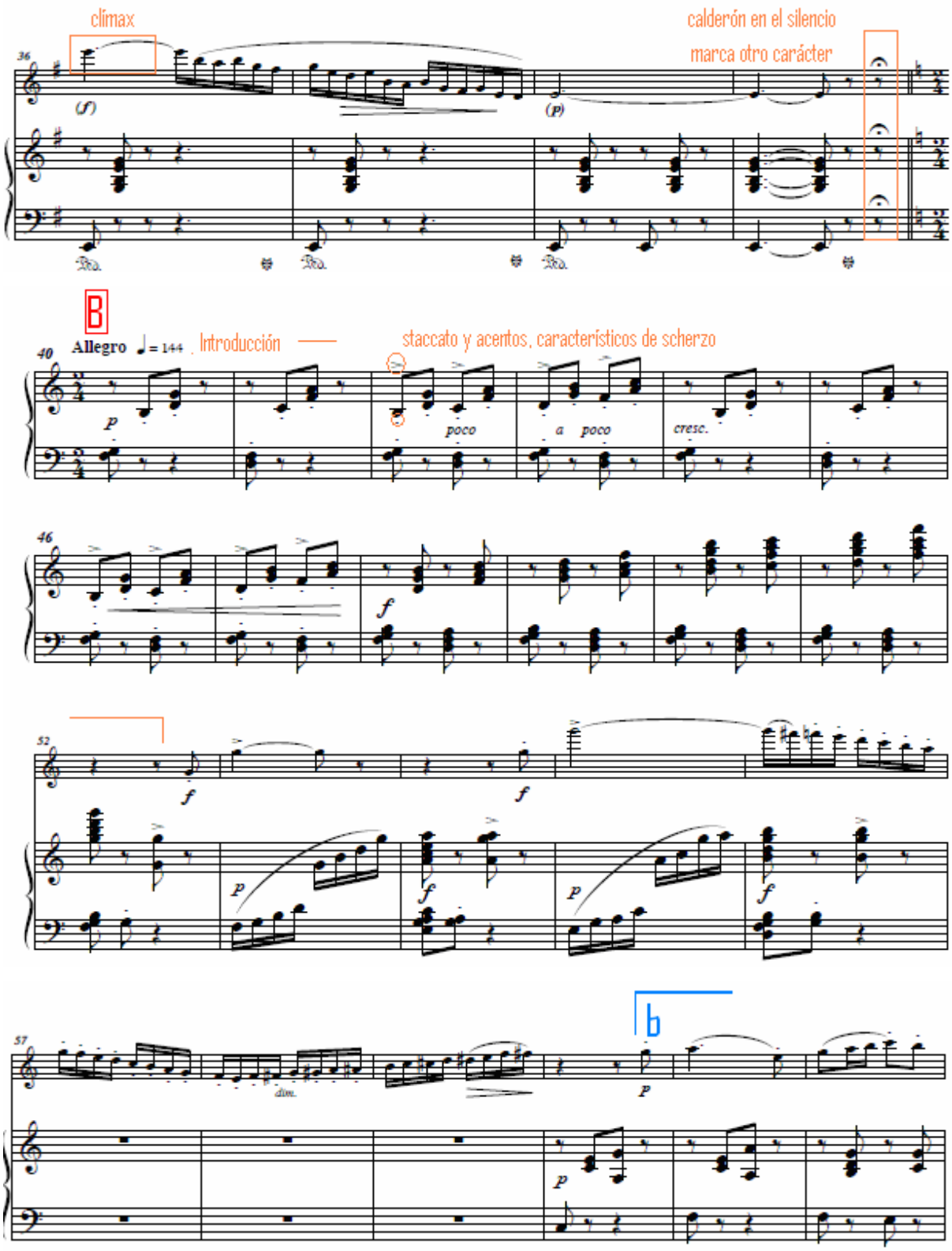

Bourée Anglaise
A
a
Am
6
C
11
F
G
B
b
17
C
22
Am
Dm
28
33
39
Em
44
Dm
49
a1
A1
E
54
Am
59

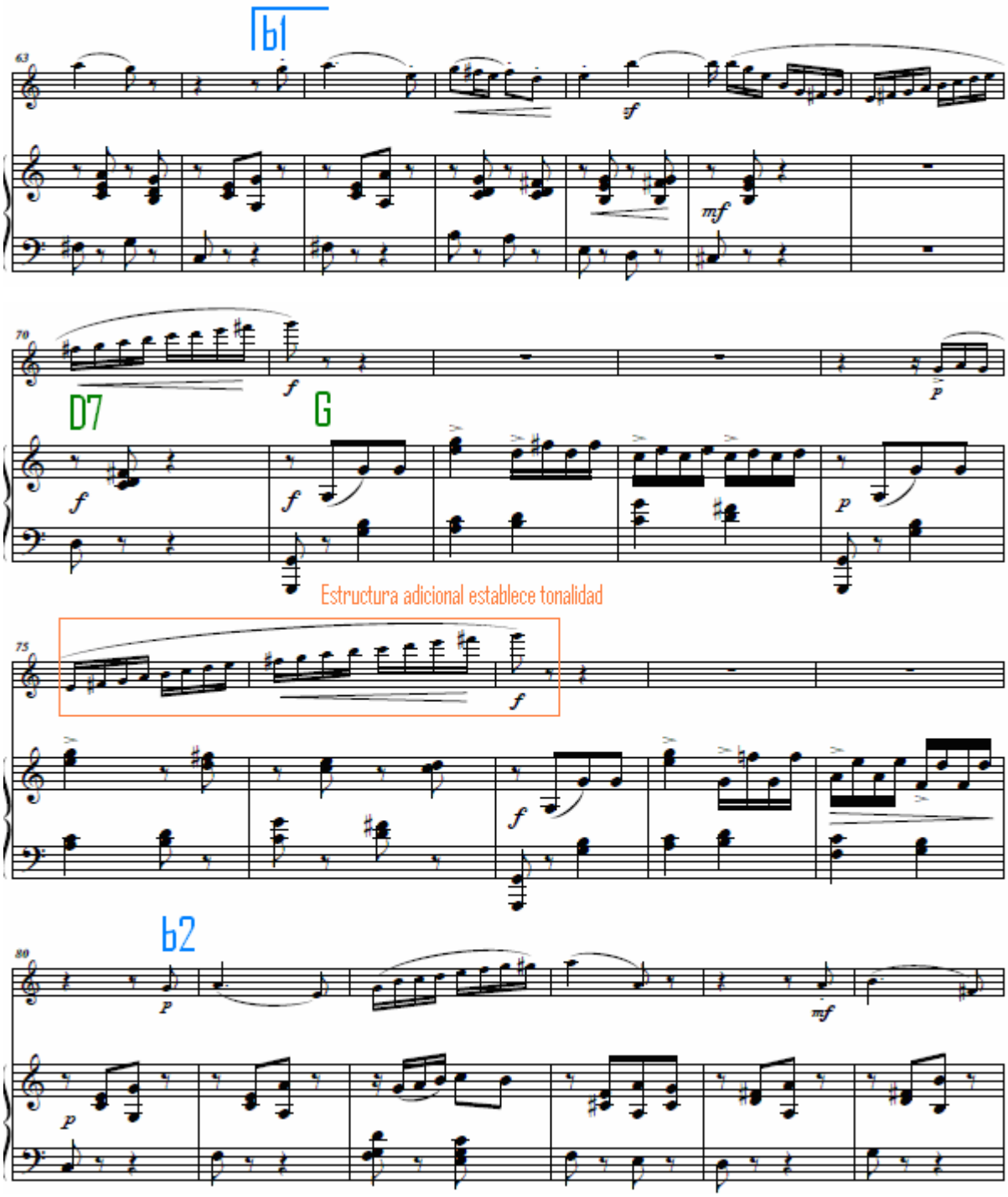

65

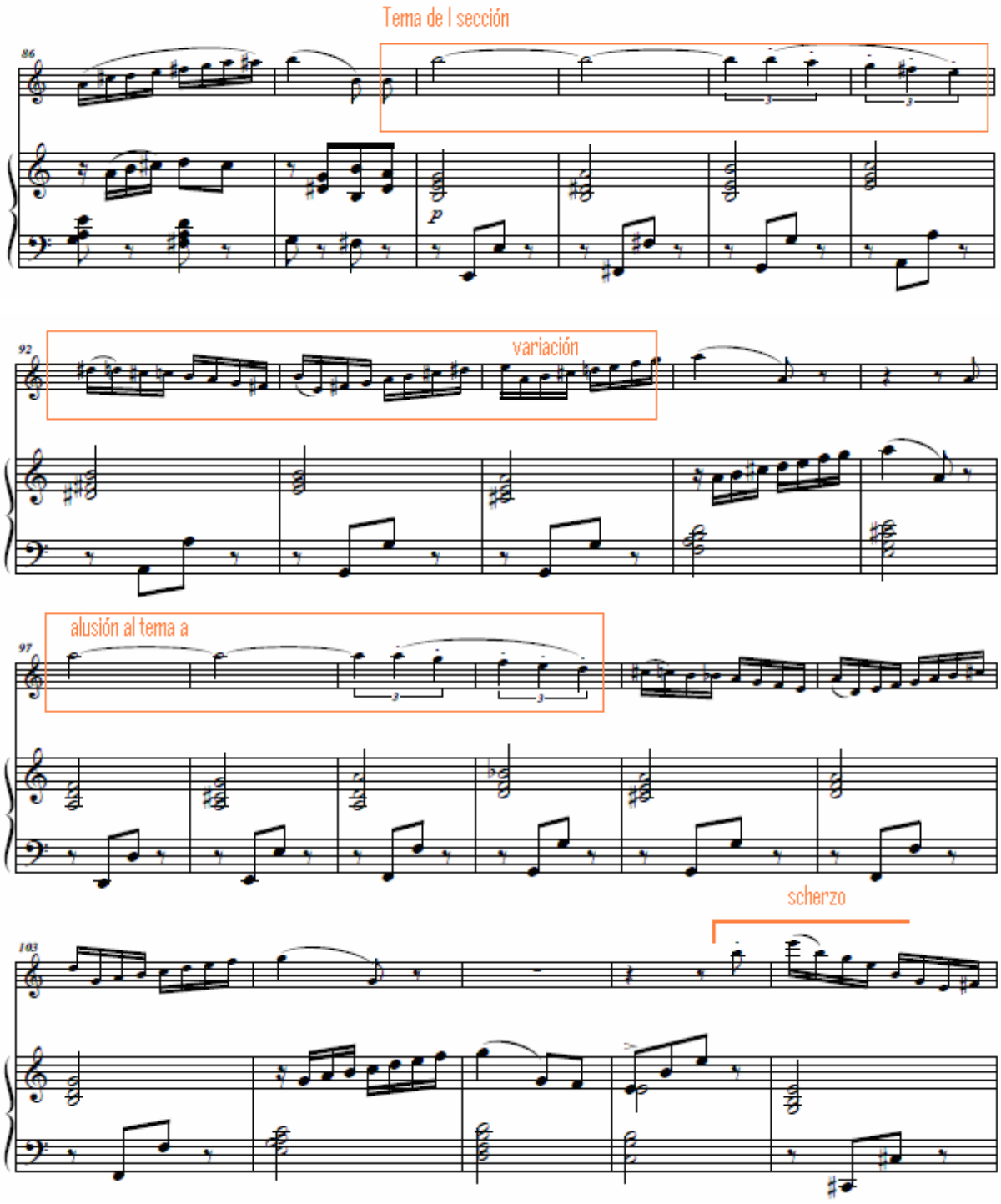
Anexo B. Fantasía para flauta y piano Opus 79 de Gabriel Fauré:[30]

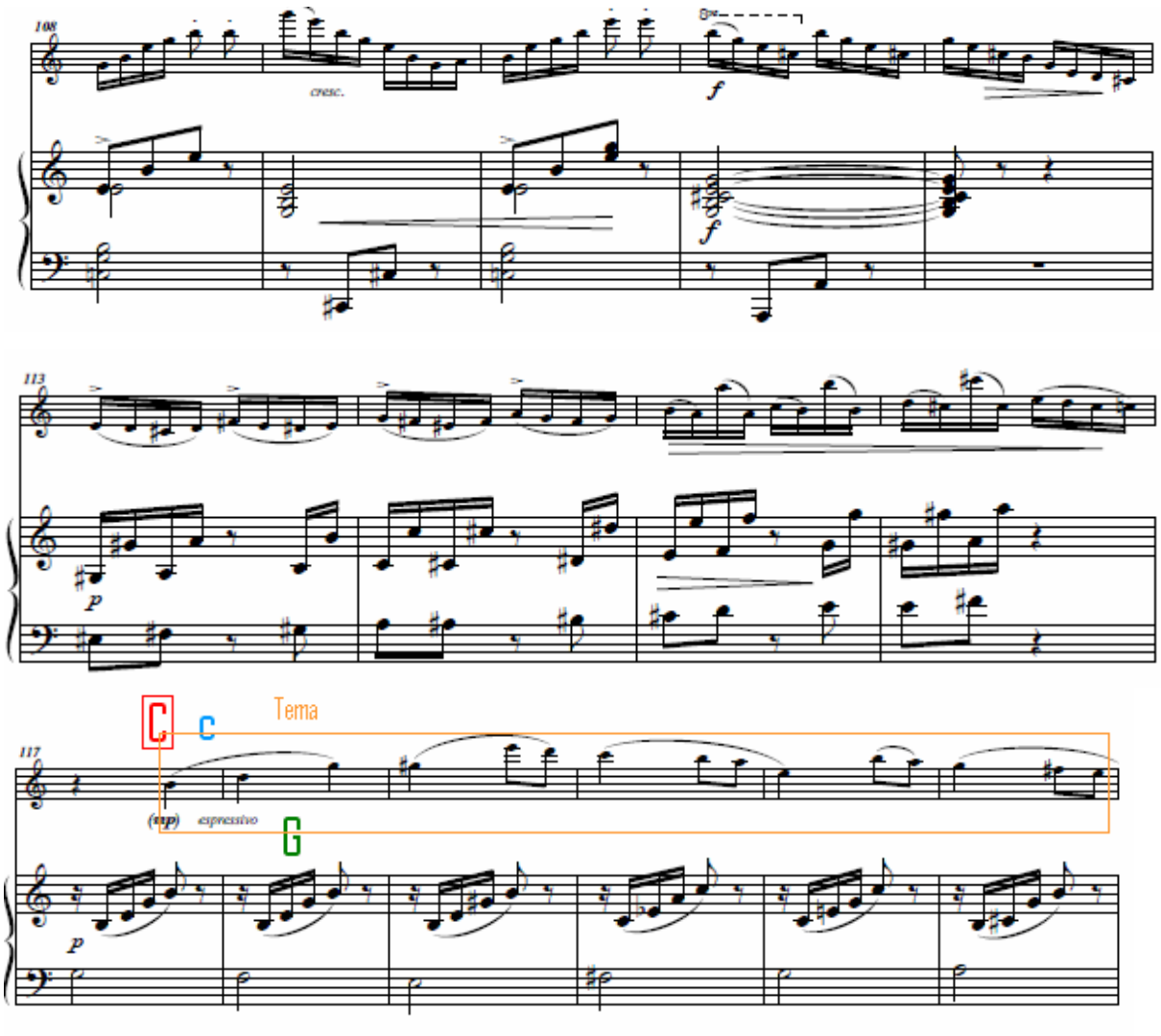
[30] PDF DATABASE. Faure Fantaisie Flute Piano.pdf (en línea). http://icking-music-archive.org/scores/faure/Op79/Faure_Fantaisie_Flute_Piano.pdf. (Citado en 19 de febrero de 2010)

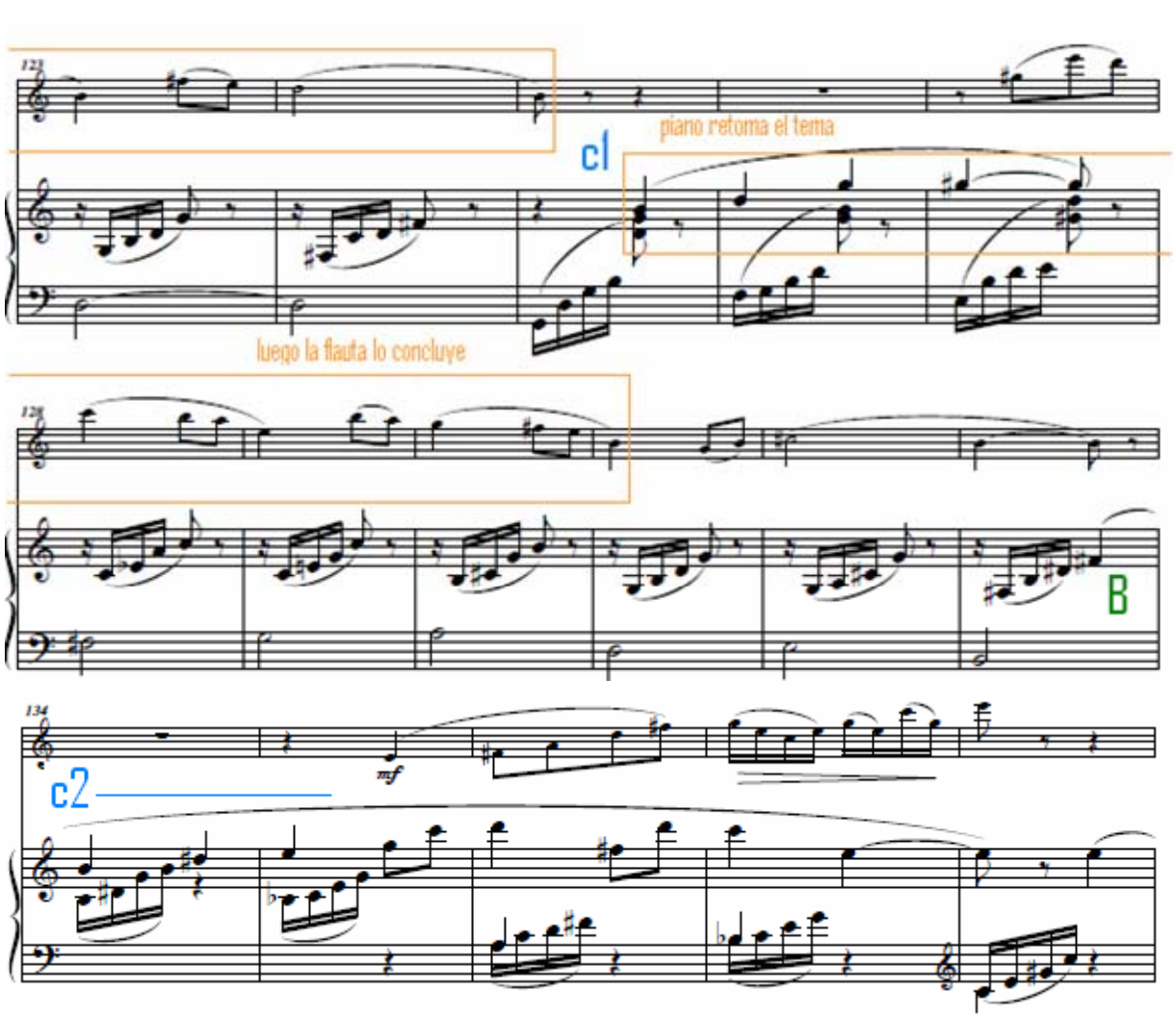

17
espressivo
(mp)
dolce
a2
22
(mf)
f
p
mf
27
p
p
simile
31
33
(f)
(mf)
Pasaje nervioso

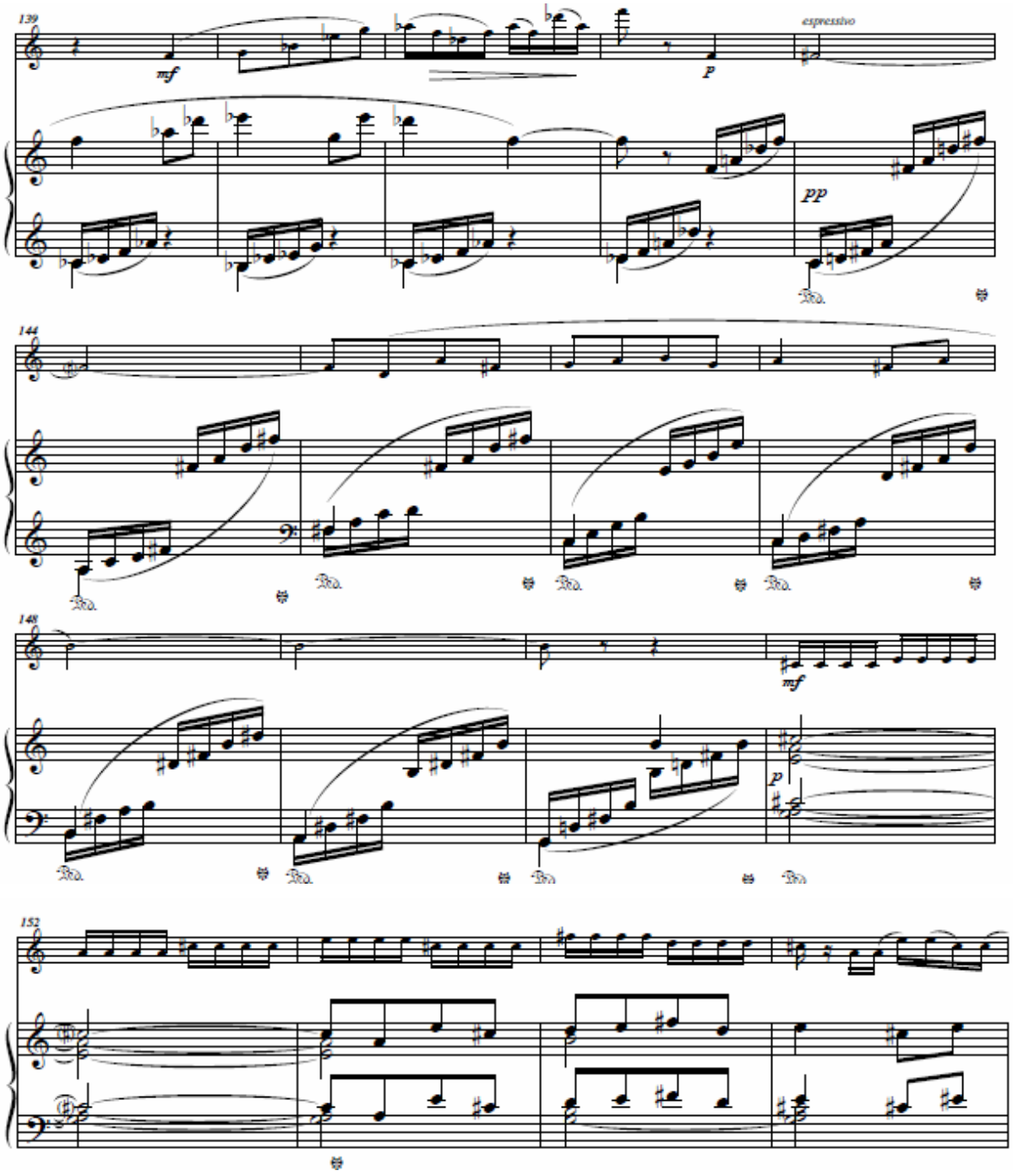

clímax
calderón en el silencio
marca otro carácter
B
Allegro ♩= 144
Introducción
staccato y acentos, característicos de scherzo
poco
a poco
cresc.
dim.

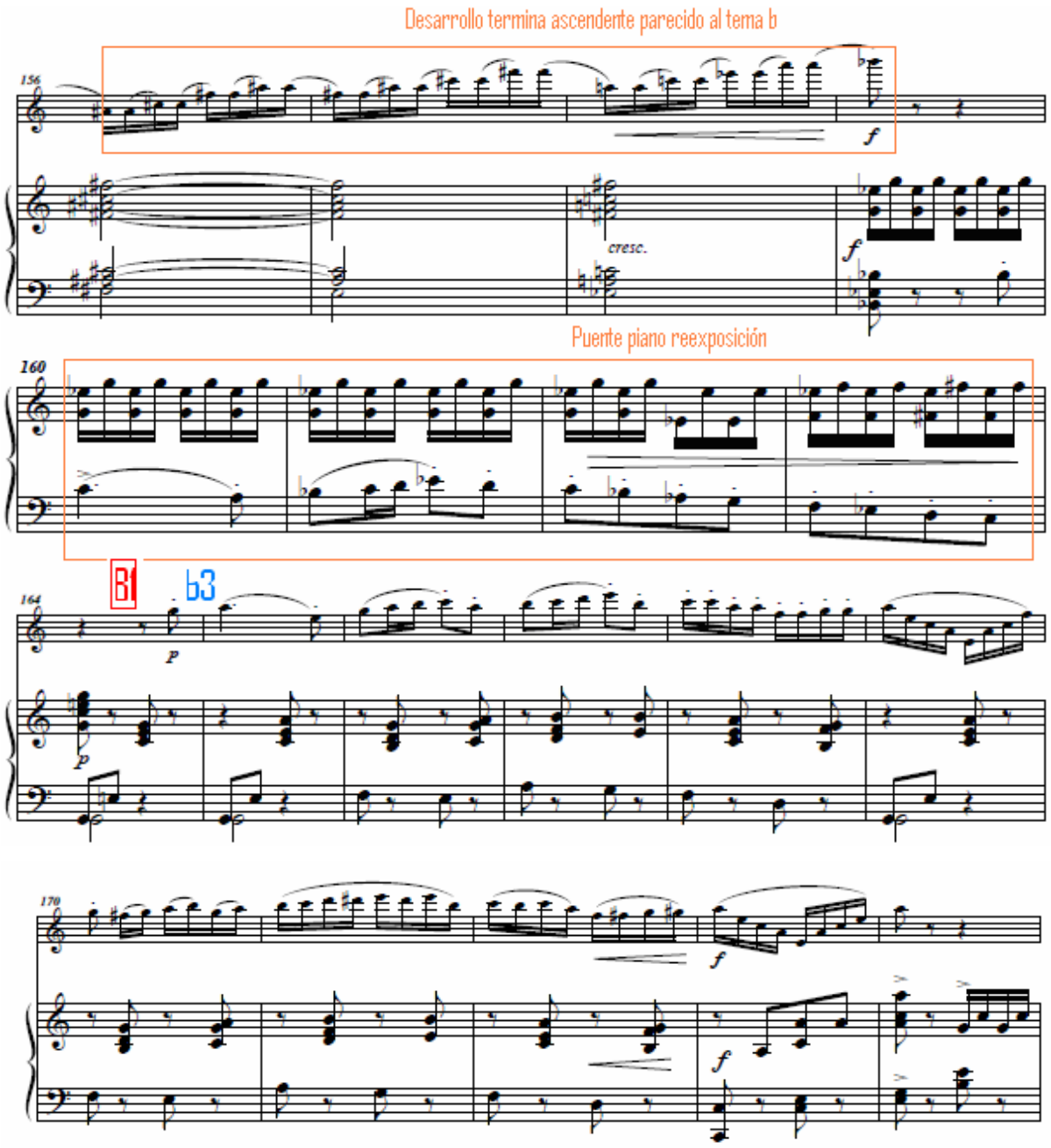

b1
D7
G
Estructura adicional establece tonalidad
b2

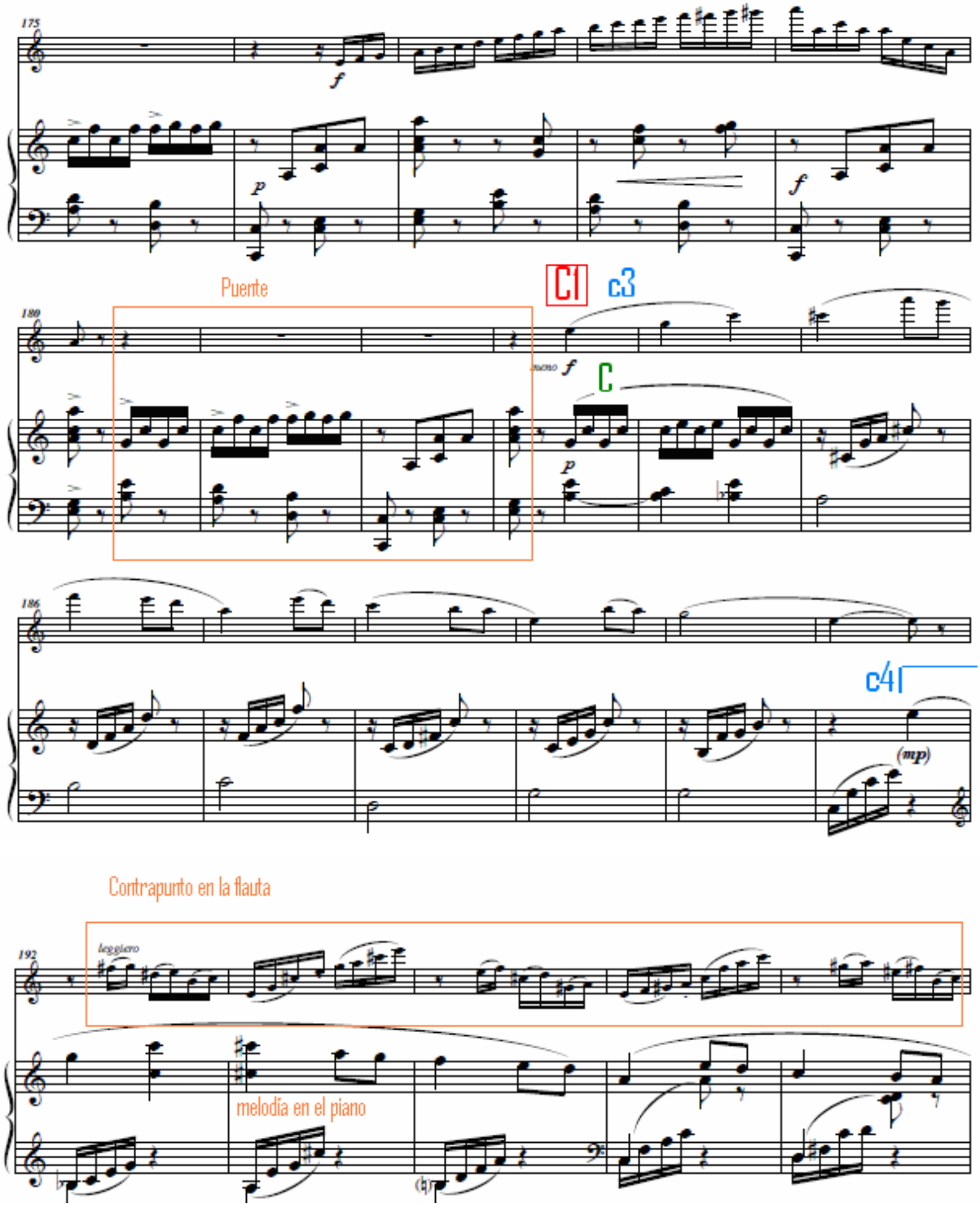

Tema de I sección
86
p
92
variación
alusión al tema a
97
scherzo
103

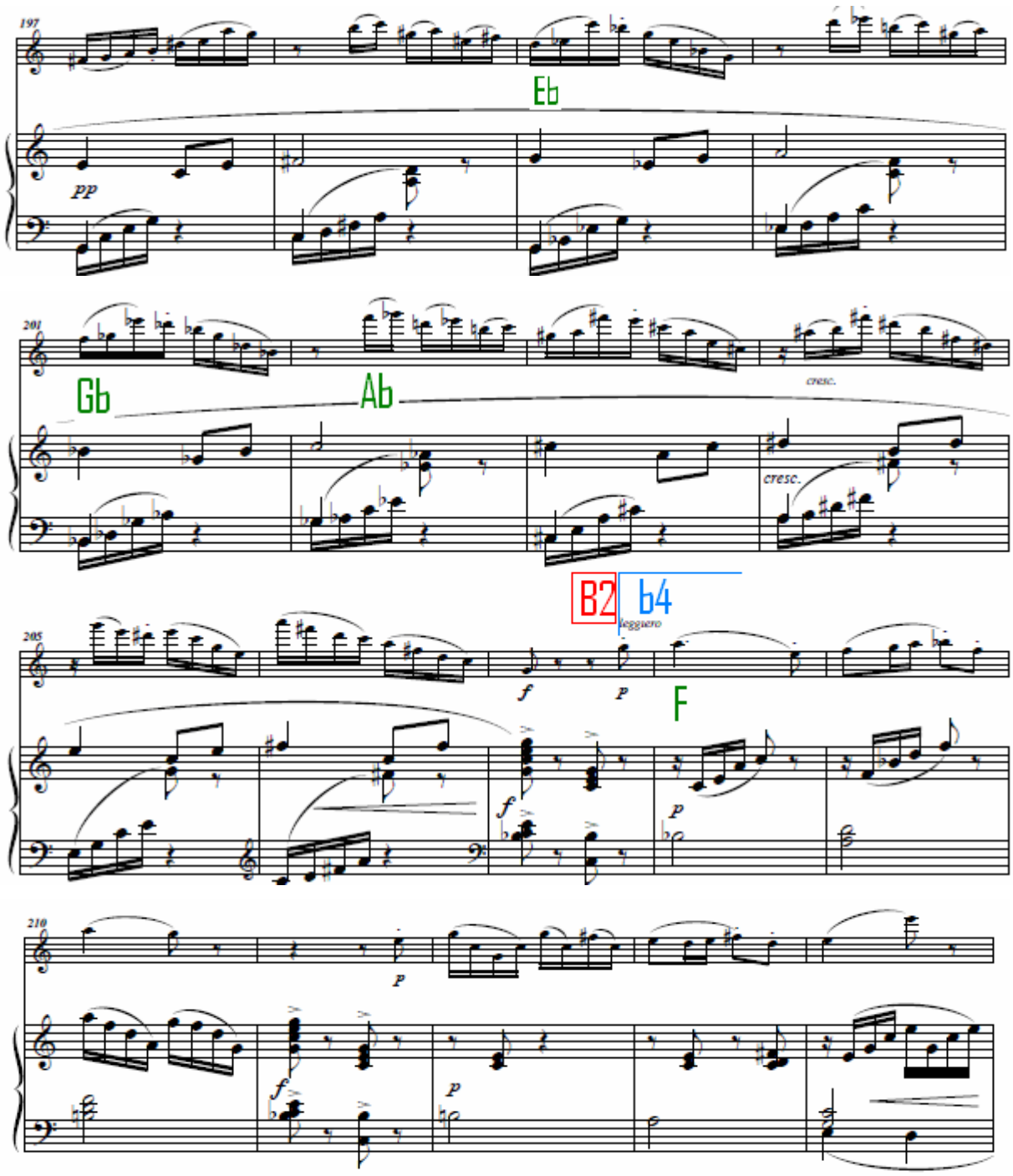

108
cresc.
f
f
113
p
C
C
Tema
117
(mp) expressivo
G
p

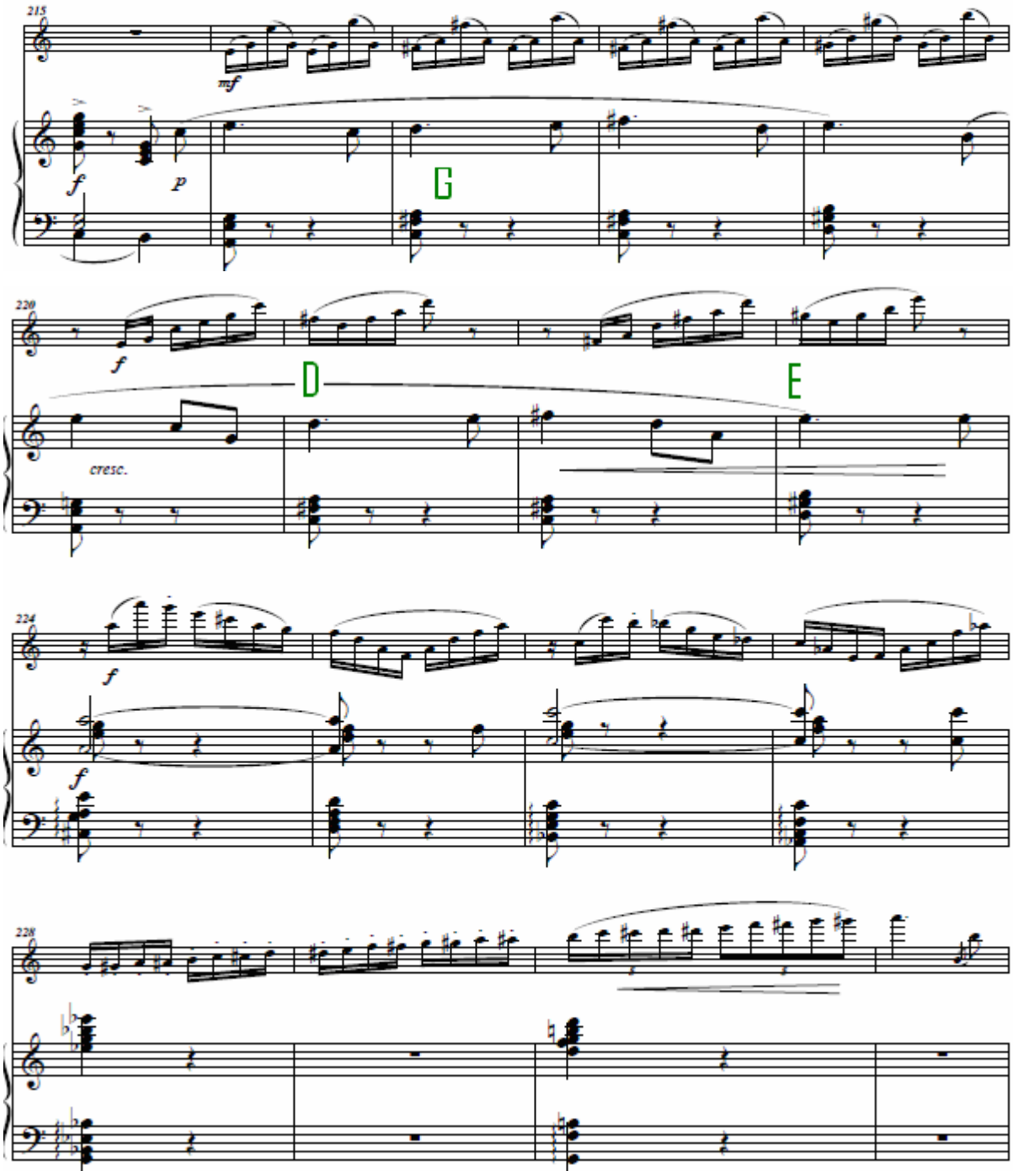

123
piano retoma el tema
c1
luego la flauta lo concluye
128
B
134
mf
c2

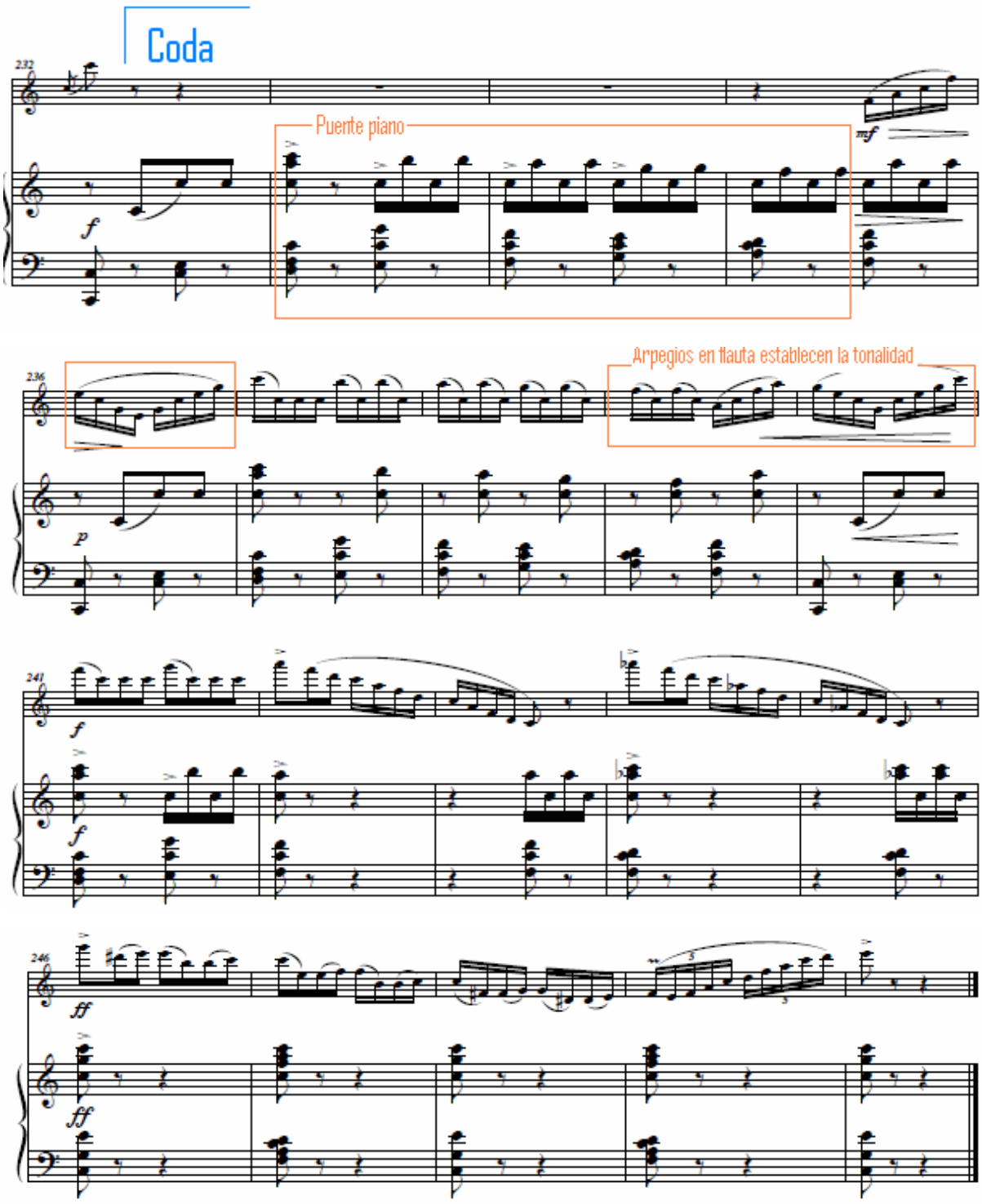

139
mf
p
espressivo
pp
144
148
mf
p
152


Desarrollo termina ascendente parecido al tema b
156
f
cresc.
f
Puente piano reexposición
160
B1
b3
164
p
p
170
f
f

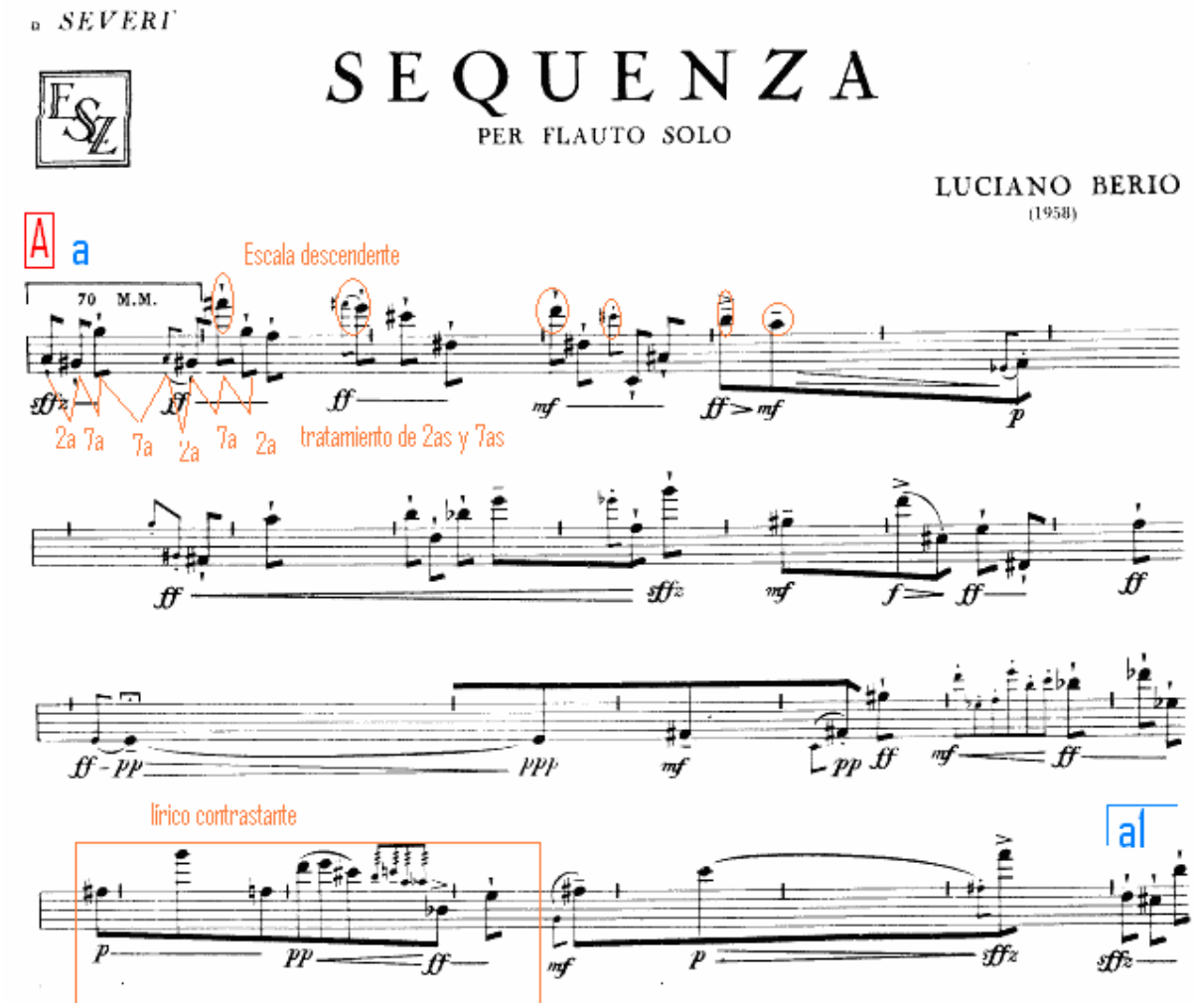

175
f
p
f
Puente
C1
c3
189
tacno f
C
p
186
c4
(mp)
Contrapunto en la flauta
192
leggiero
melodía en el piano


197
Eb
pp
201
Gb
Ab
cresc.
cresc.
B2
b4
leggiero
205
f
p
F
f
p
210
p
f
p


215
mf
f
p
G
220
f
D
E
cresc.
224
f
f
228

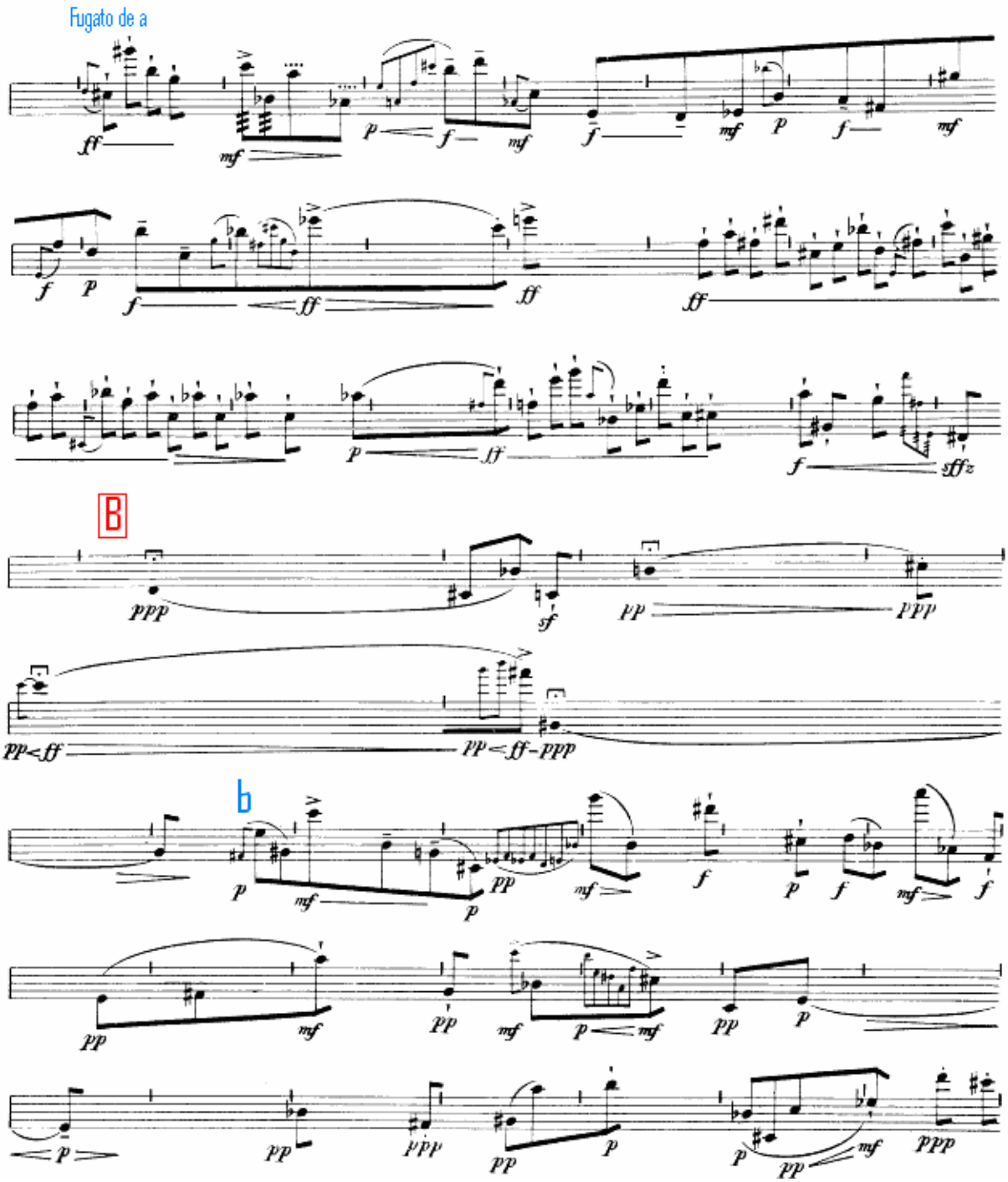

Coda
232
Puente piano
mf
f
236
Arpegios en flauta establecen la tonalidad
p
241
f
f
246
ff
ff

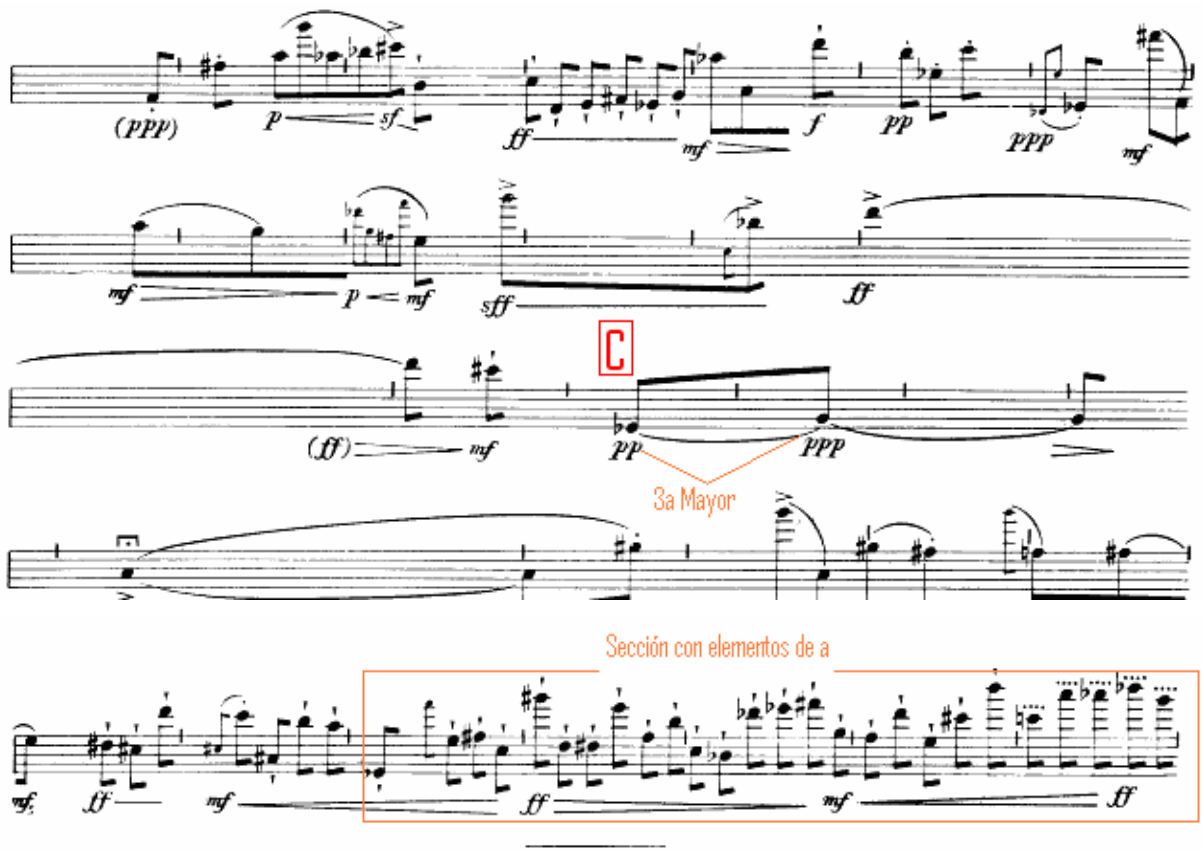
Anexo C. Sequenza I para flauta sola de Luciano Berio:[31]

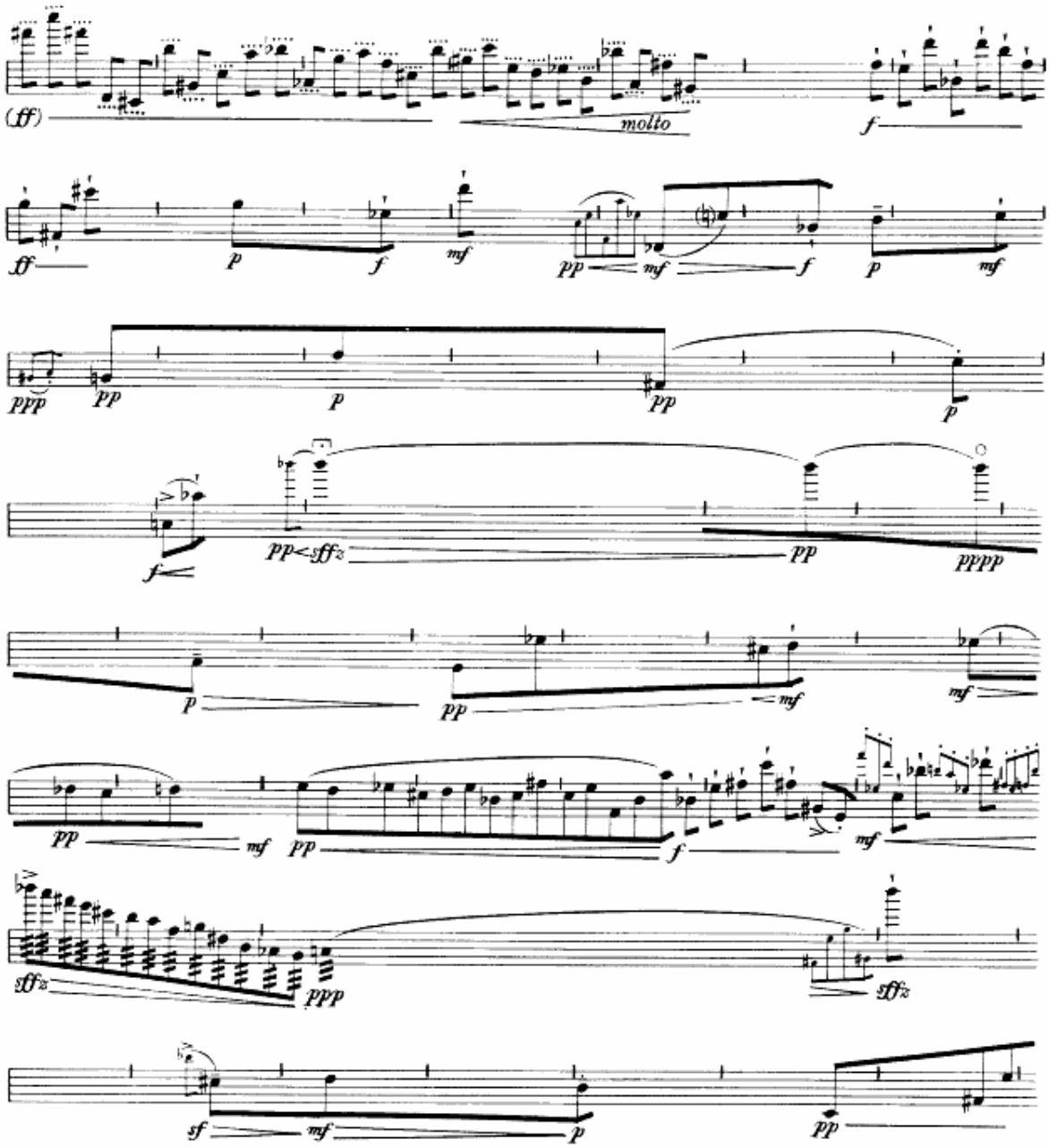


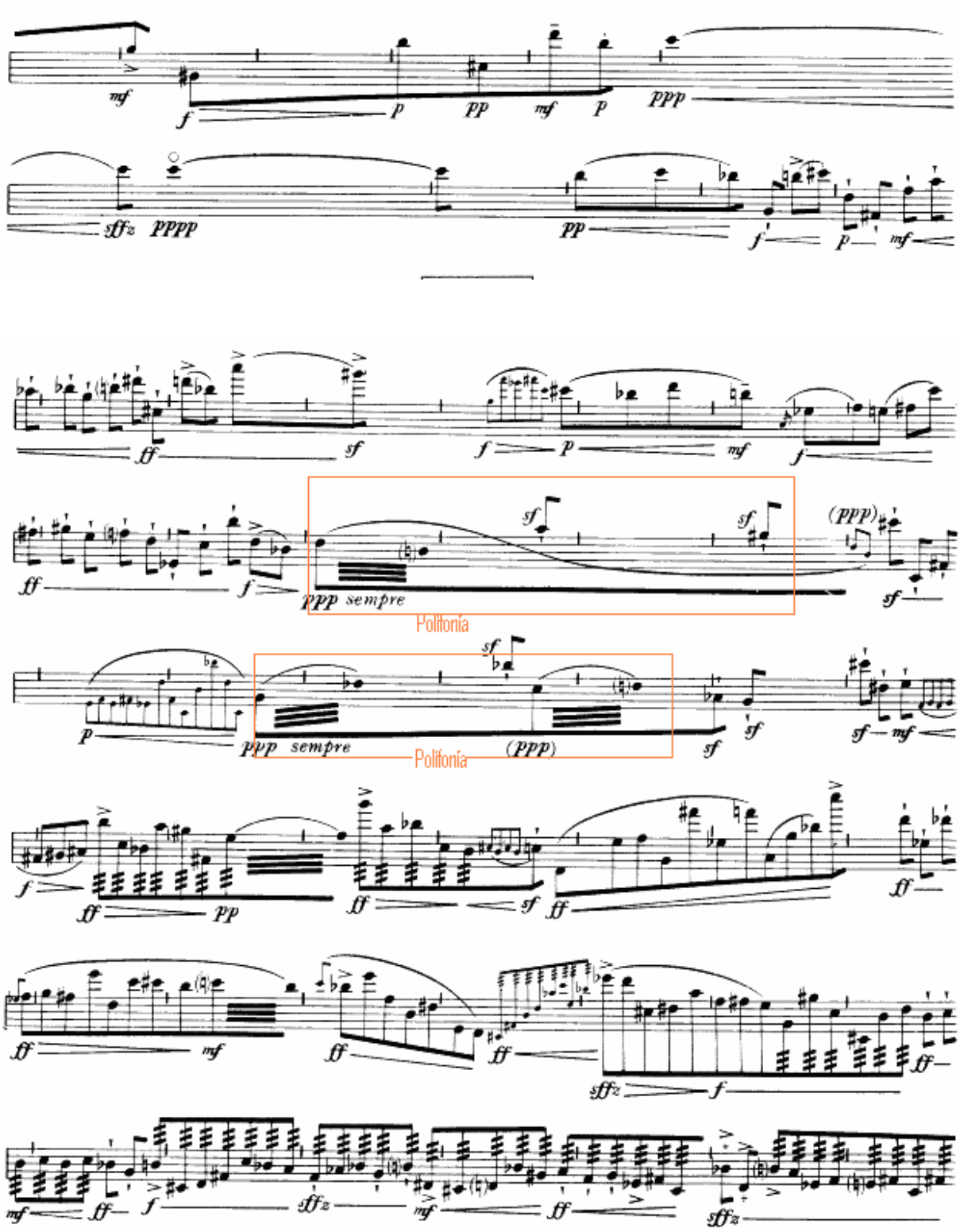
[31] Version 1958. (Escaneada)

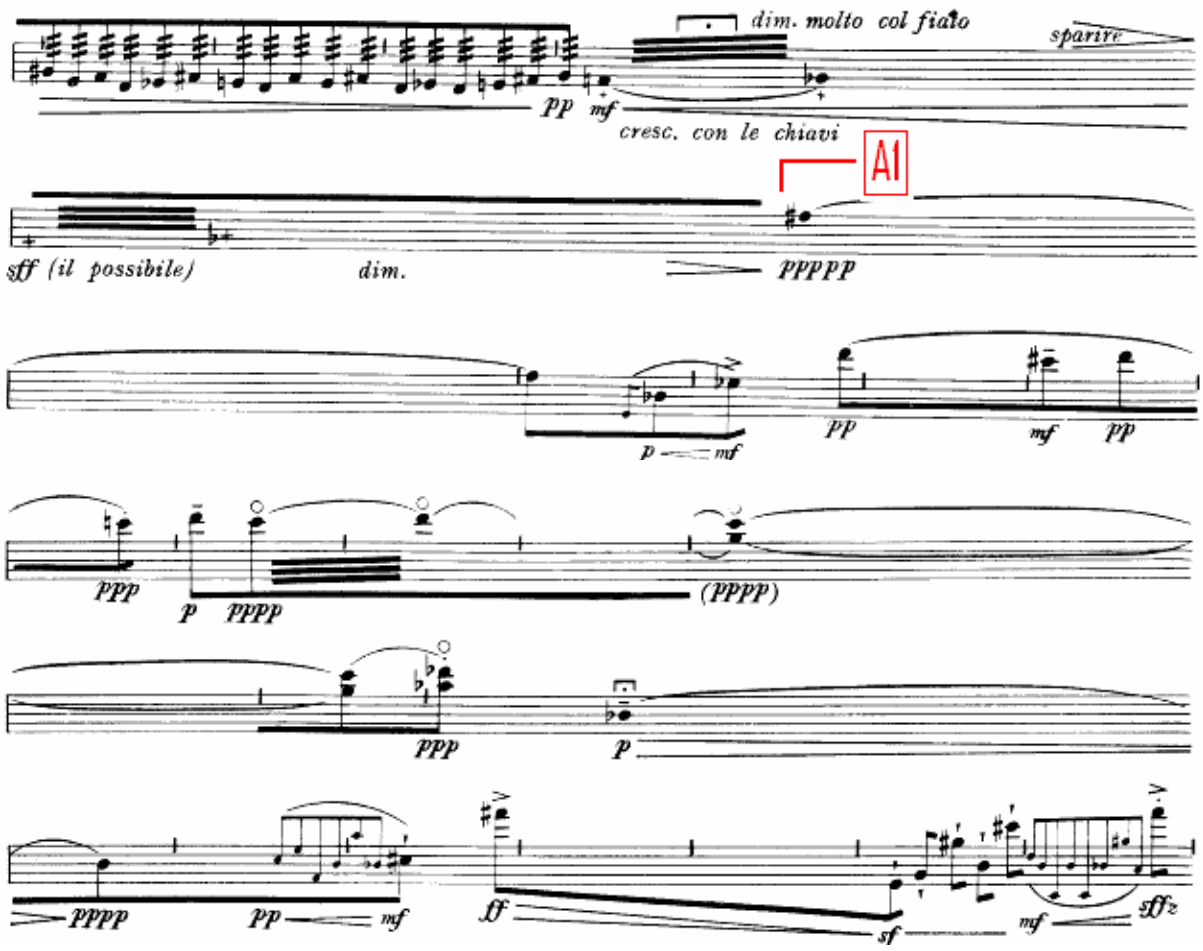
Versión 1992.
DOCSTOC. Sequenza I Luciano Berio Contexto Histórico y Búsqueda de.(en línea). http://www.docstoc.com/docs/20207241/SEQUENZA-I-LUCIANO-BERIO-CONTEXTO-HIST%C3%93RICO-Y-B%C3%9ASQUEDA-DE. (Citado en 19 de febrero de 2010)

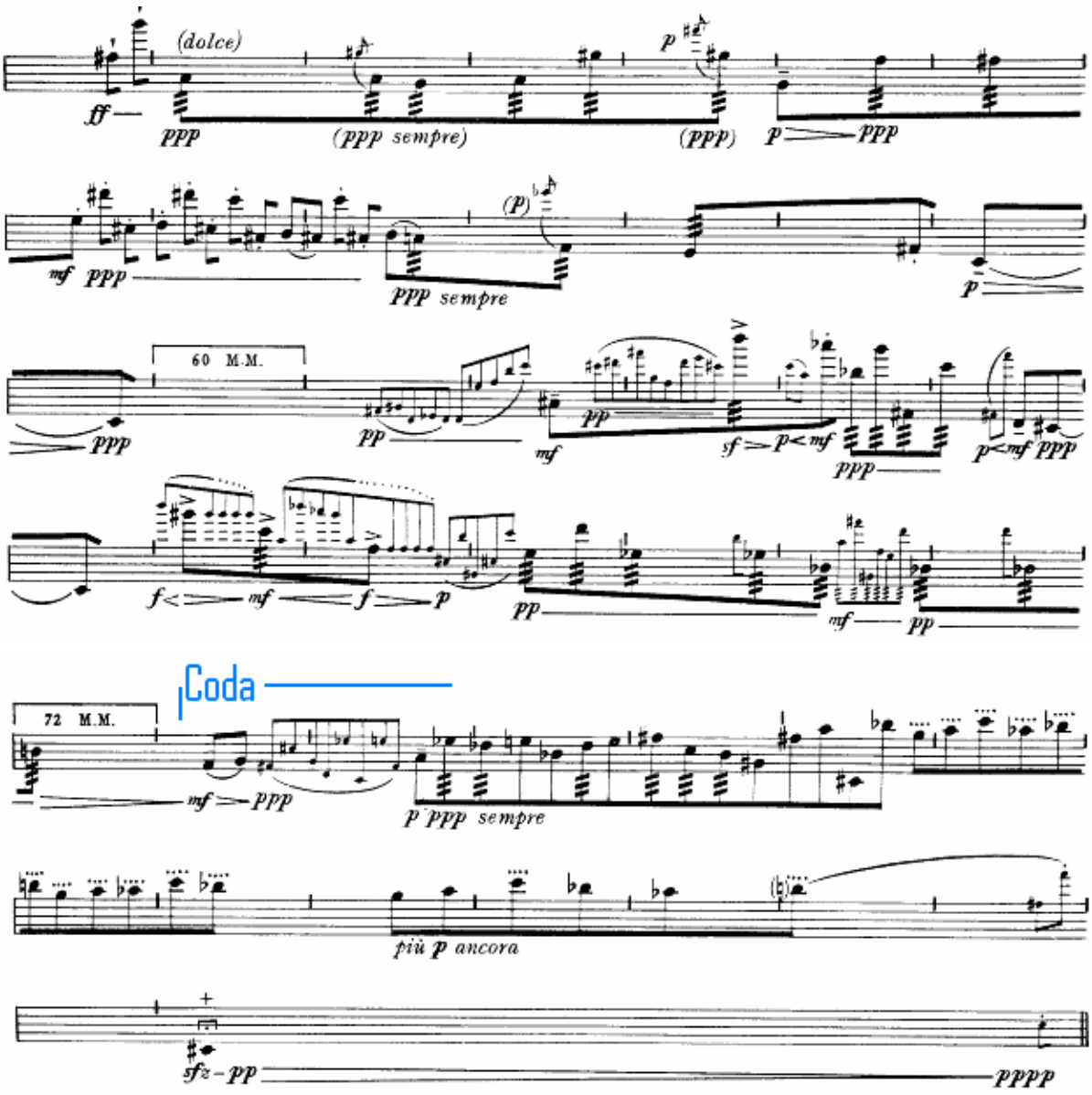

Fugato de a
B
b


(ppp)
p
sf
ff
mf
f
pp
ppp
mf
mf
p
mf
sff
ff
C
(ff)
mf
pp
ppp
3a Mayor
Sección con elementos de a
mf
ff
mf
ff
mf
ff


(ff)
molto
f
ff
p
f
mf
pp
mf
f
p
mf
ppp
pp
p
pp
p
f
pp<sffz
pp
pppp
p
pp
mf
mf
pp
mf
pp
f
mf
sffz
ppp
sffz
sf
mf
p
pp


mf
f
p
pp
mf
p
ppp
sffz
pppp
pp
f
p
mf
ff
sf
f
p
mf
f
ff
f
ppp sempre
sf
sf
(ppp)
sf
Politonia
p
ppp sempre
sf
(ppp)
sf
sf
sf
mf
Politonia
f
ff
pp
ff
sf
ff
ff
ff
mf
ff
ff
sffz
f
ff
mf
f
sffz
mf
ff
sffz


dim. molto col fiato
sparire
pp
mf
cresc. con le chiavi
A1
sff (il possibile)
dim.
ppppp
p
mf
pp
mf
pp
ppp
p
pppp
(ppppp)
ppp
p
pppp
pp
mf
ff
sf
mf
sffz


(dolce)
ff
ppp
(ppp sempre)
(ppp)
p
ppp
mf
ppp
(p)
ppp sempre
p
60 M.M.
ppp
pp
mf
pp
sf
p<mf
ppp
p<mf
ppp
f
mf
f
p
pp
mf
pp
¡Coda
72 M.M.
mf
ppp
p
ppp sempre
più p ancora
sfz
pp
pppp

a severino gazzelloni

sequenza I

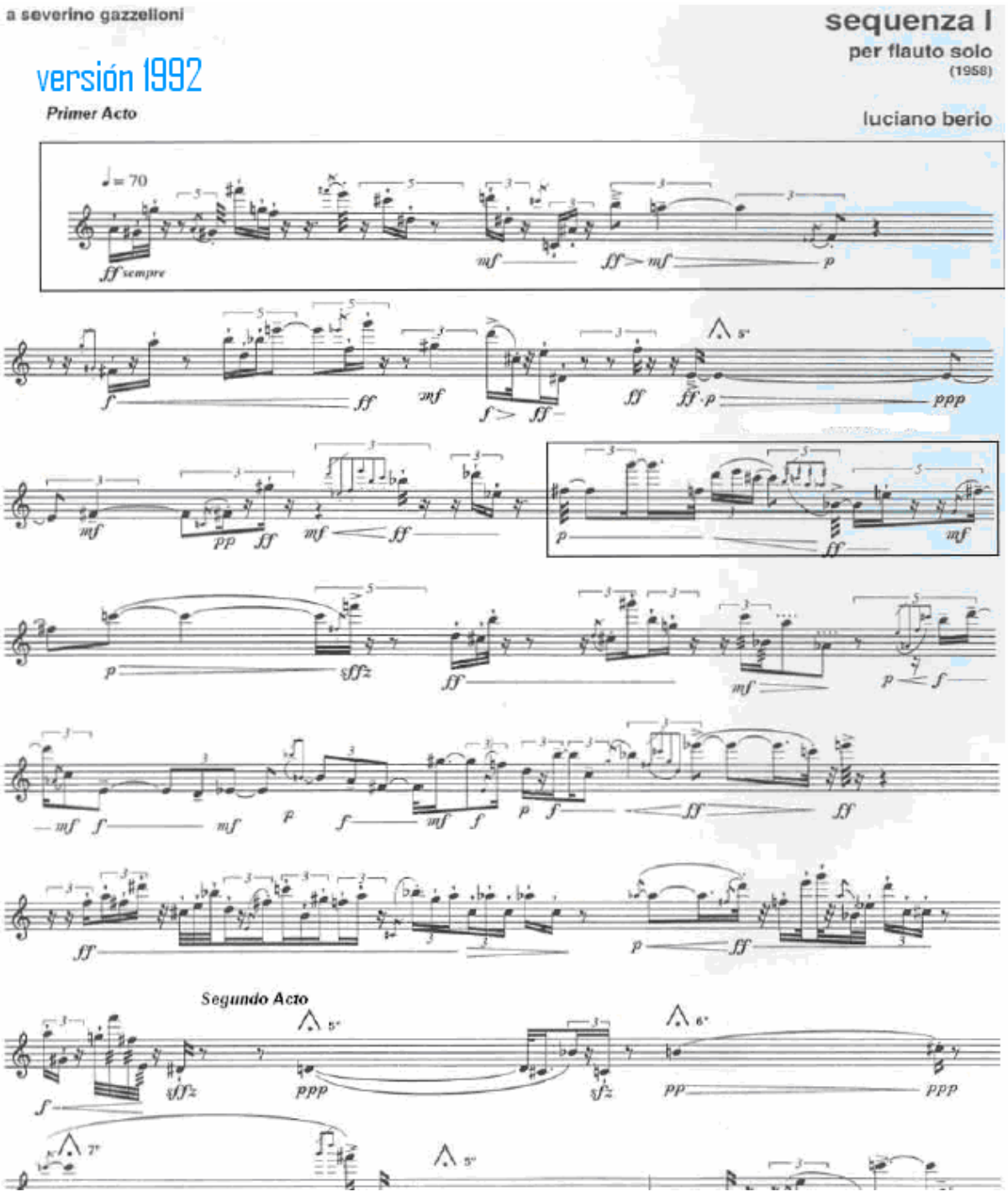
per flauto solo

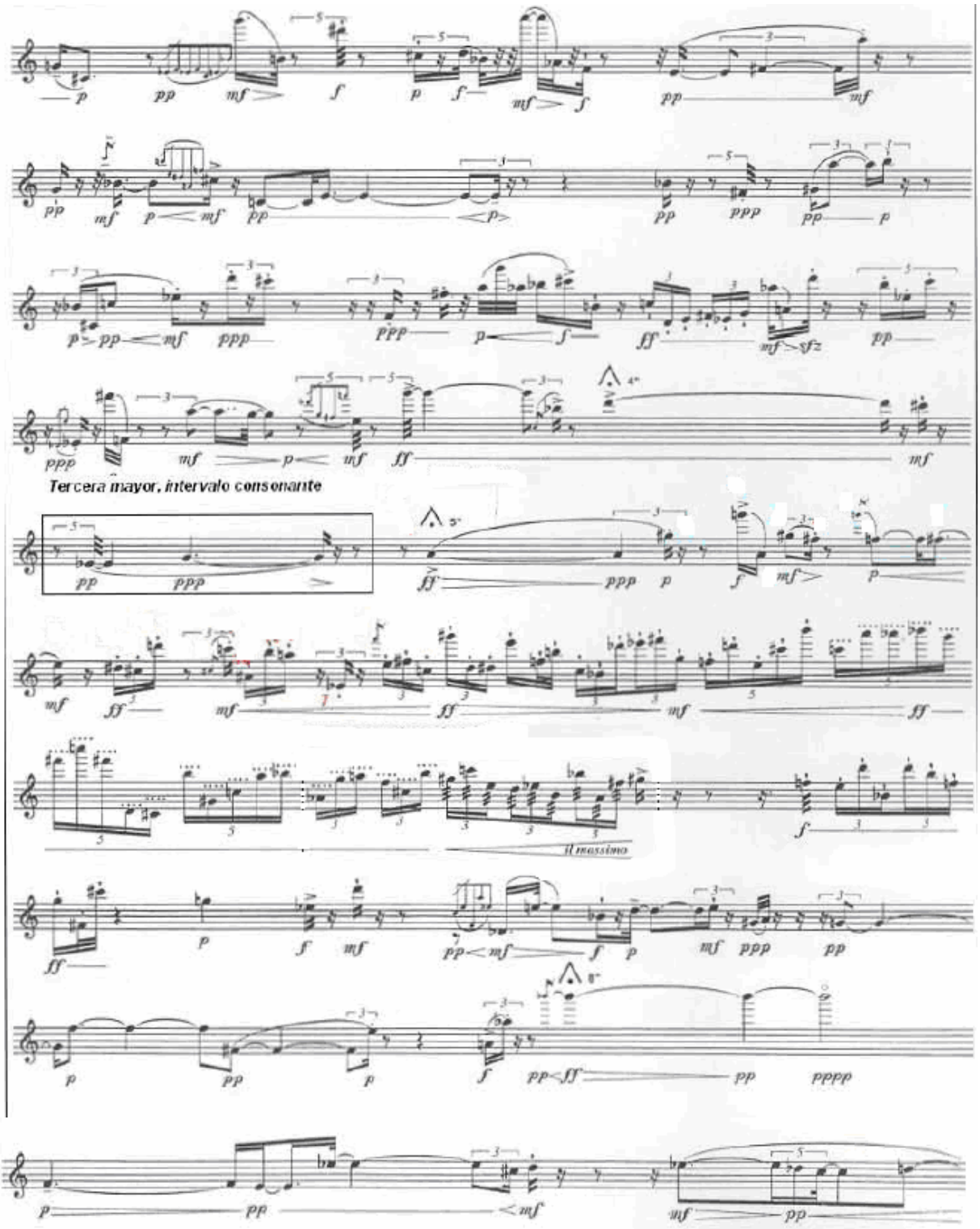
(1958)

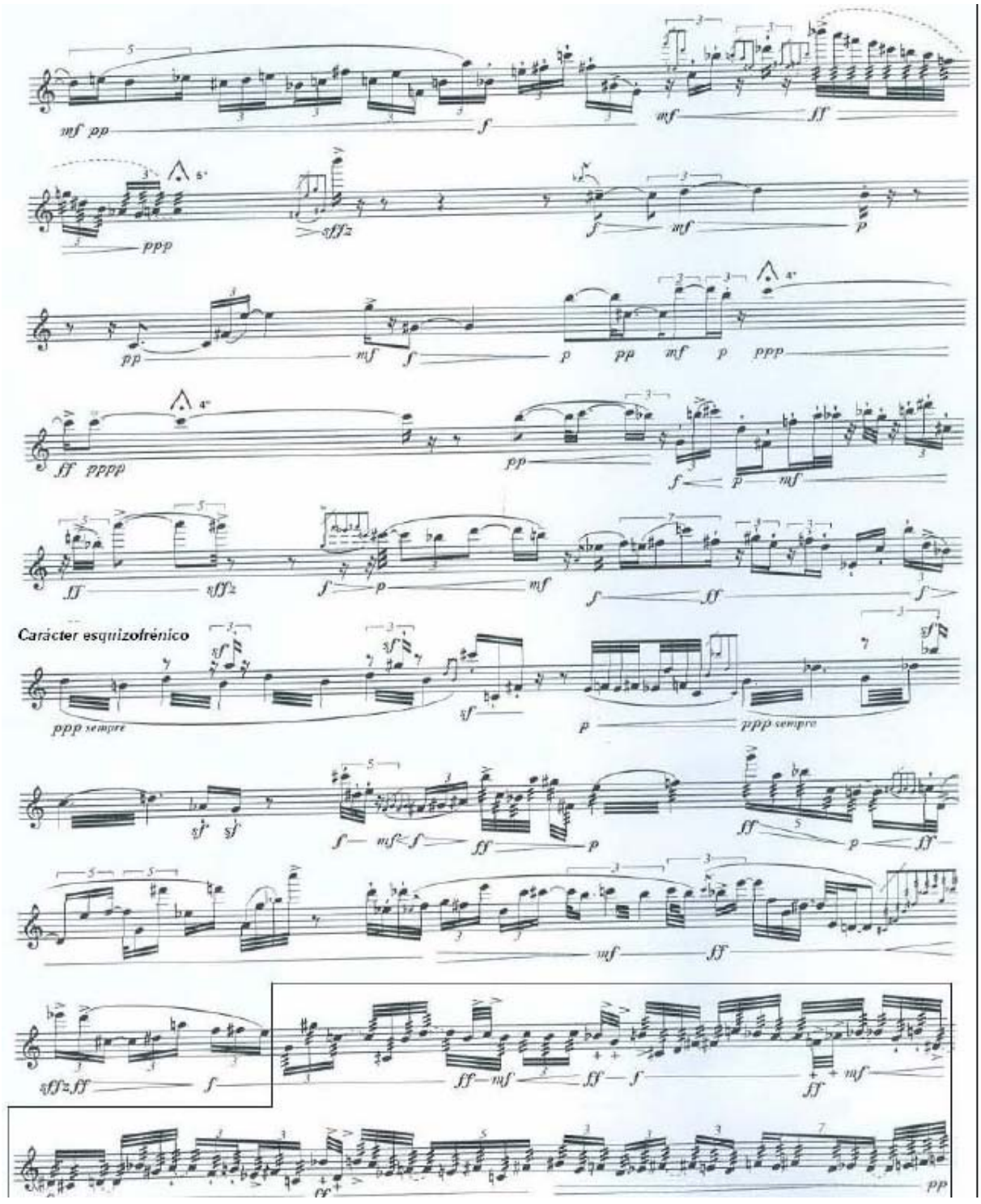
luciano berio

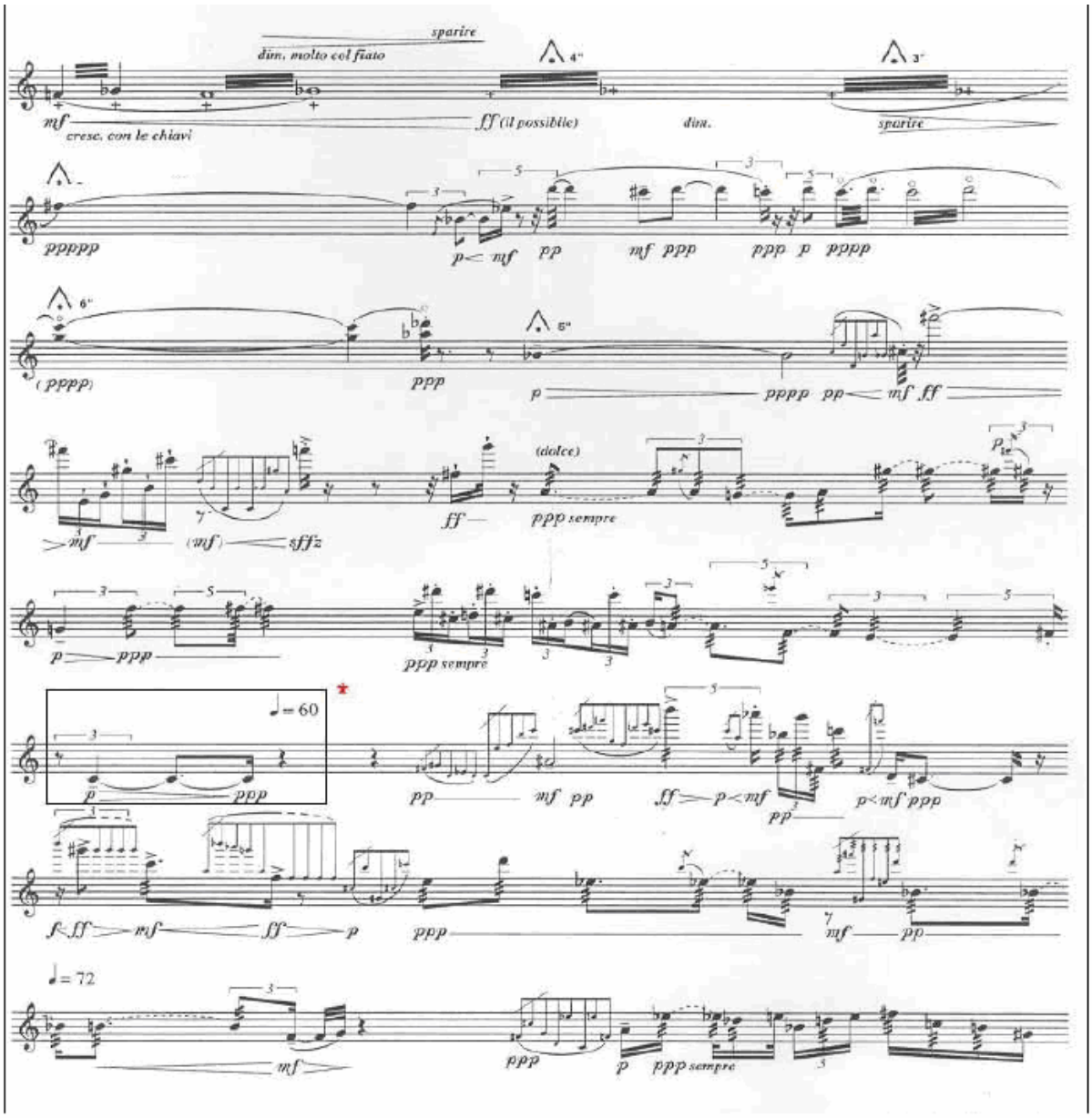
versión 1992

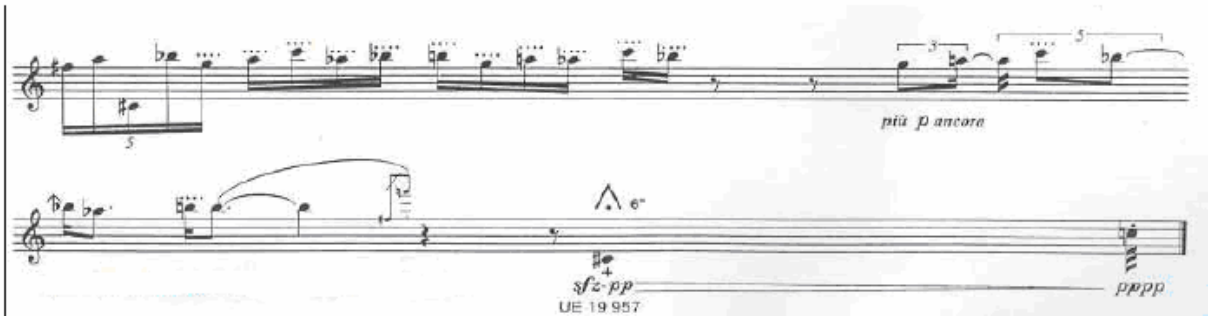
Primer Acto



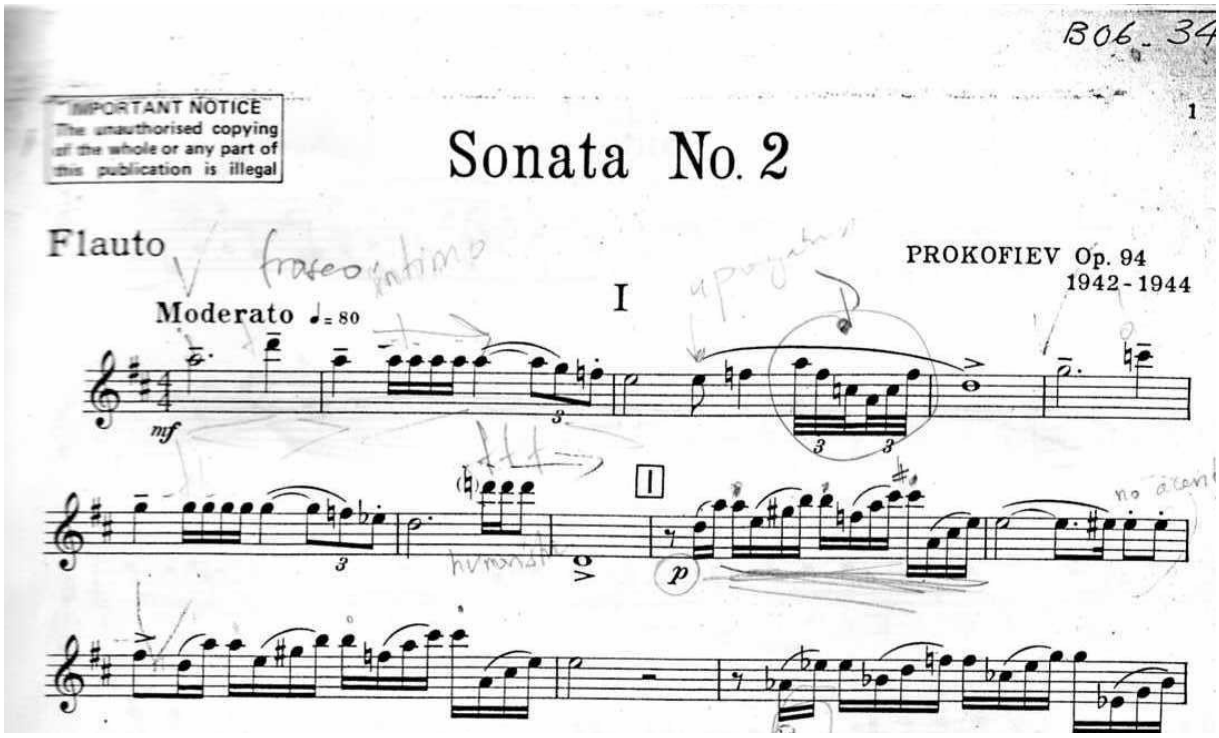

Tercera mayor, intervalo consonante


Carácter esquizofrénico


sparire
dim. molto col fiato
4"
3"
mf
cresc. con le chiavi
ff (il possibile)
dim.
sparire
pppppp
p< mf pp mf ppp ppp p pppp
6"
5"
(pppp)
ppp
p
pppp pp< mf ff
(dolce)
mf
(mf)
sfffz
ff
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

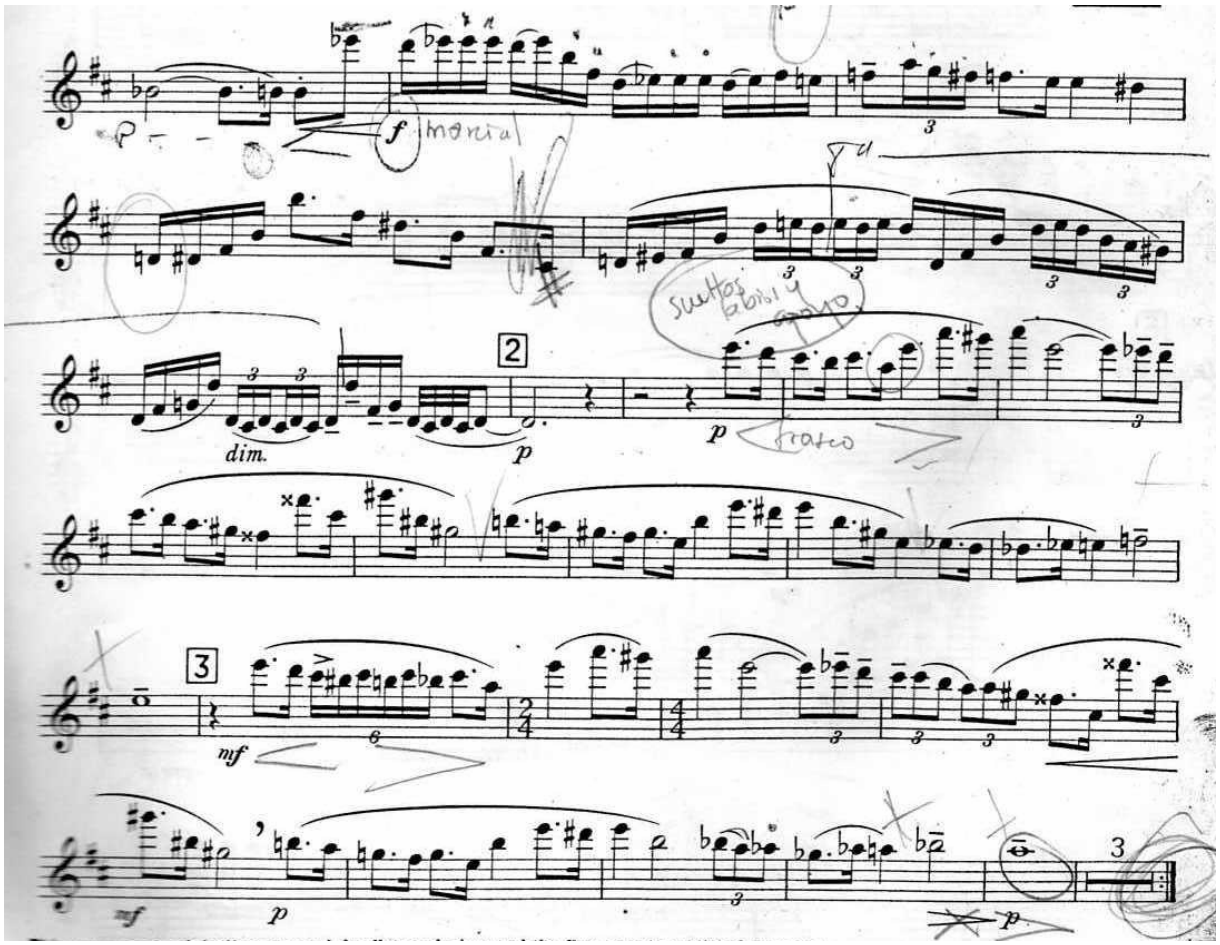

più p ancora
e"
sfz-pp
pppp
UE 19 957

Anexo D. Sonata No.2 para flauta y piano de Sergei Prokofiev[32]

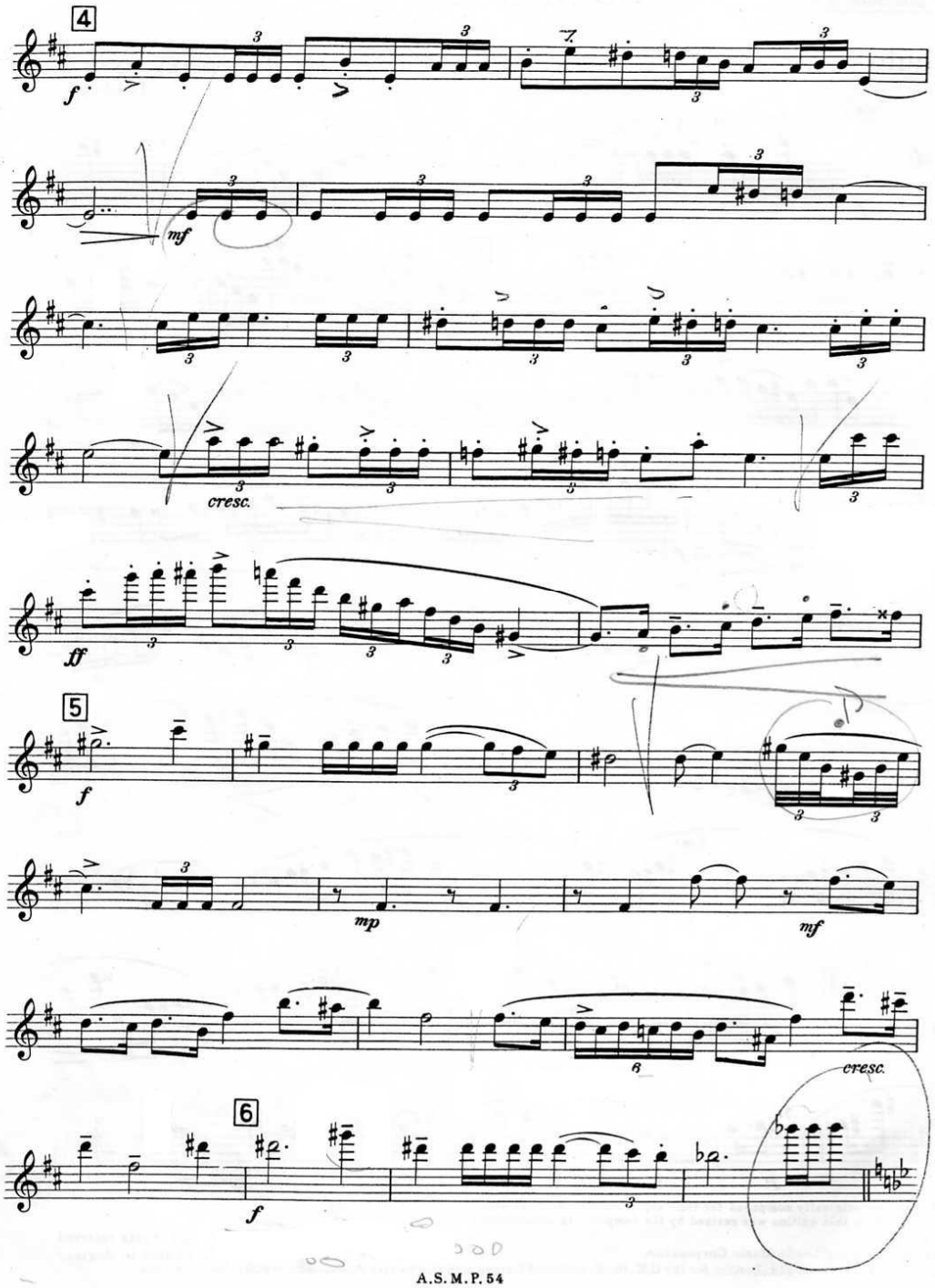


[32] Versión para flauta. (Escaneada)

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

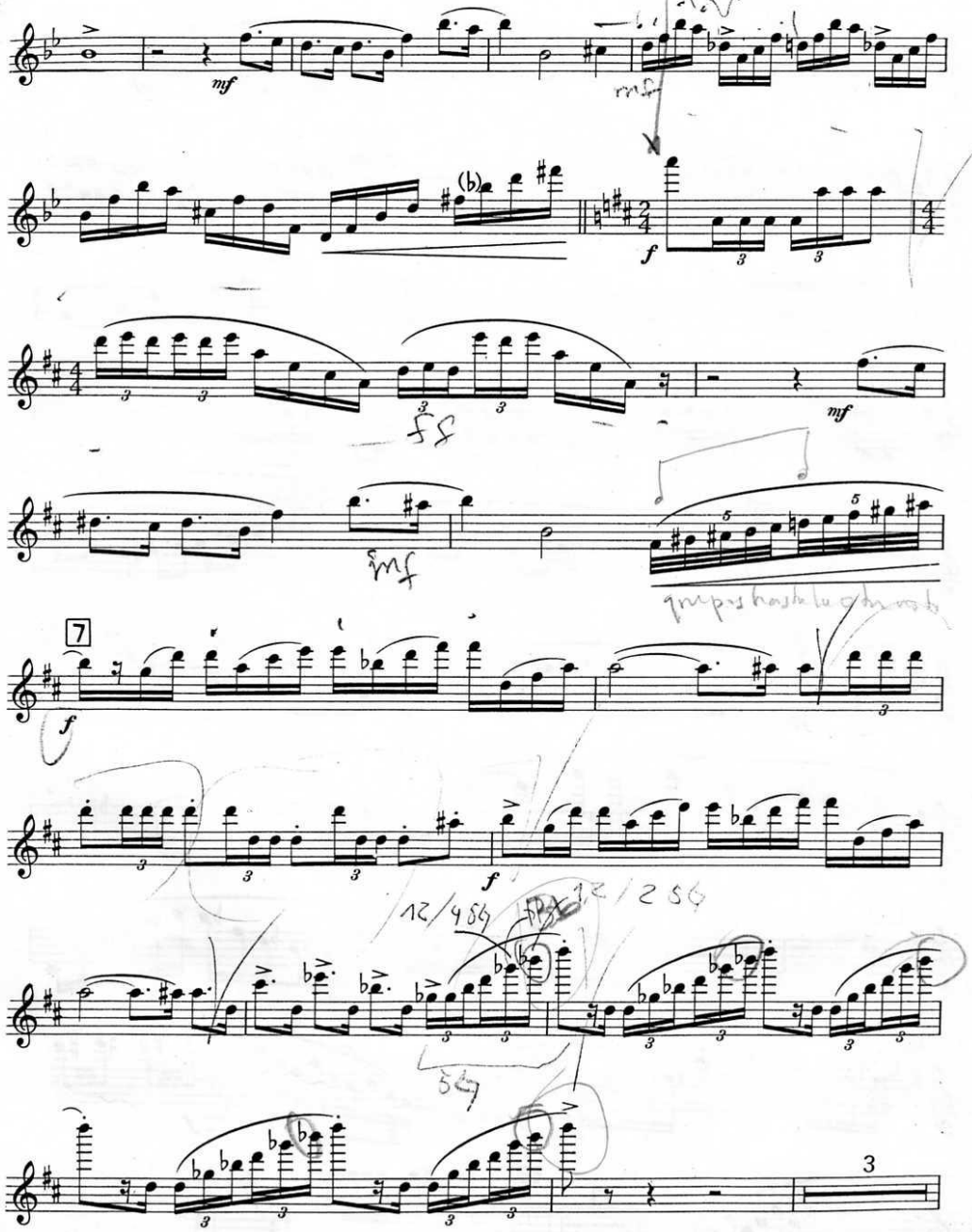

f
marcial
dim.
p
2
p
frasco
3
mf
mf
p
p
3

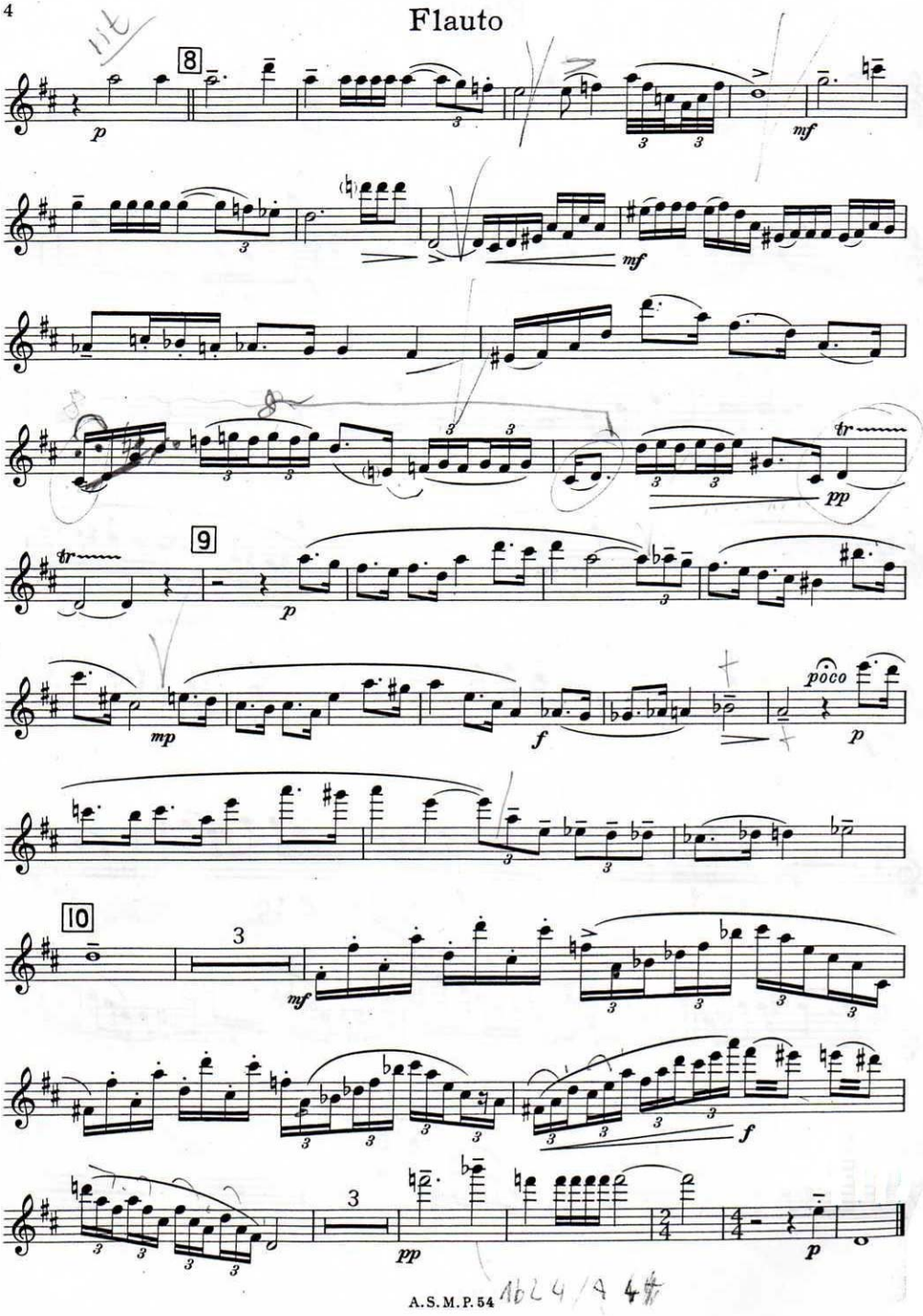
Flauto



A.S.M.P. 54

Flauto

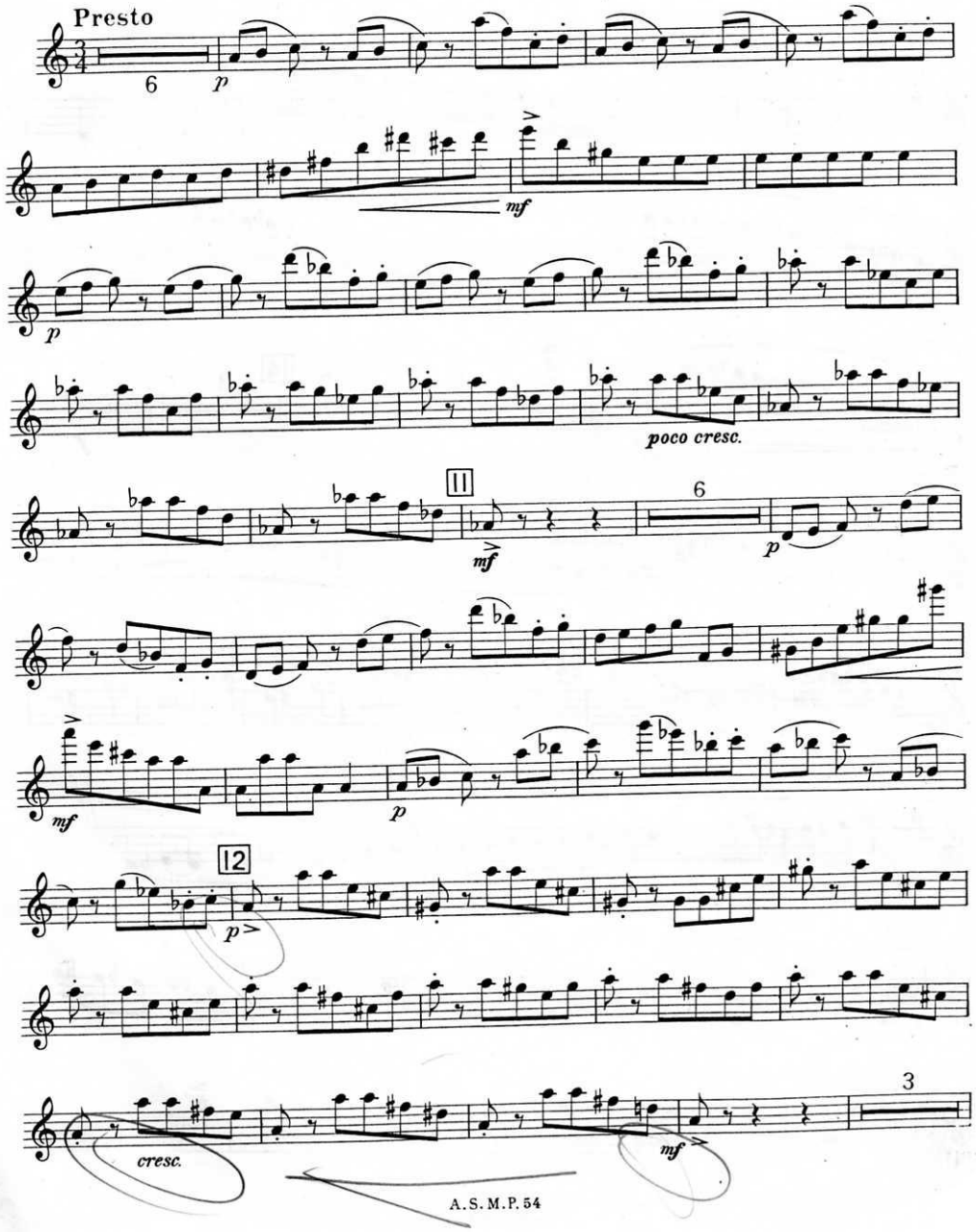



Flauto
8
9
10
A.S.M.P. 54

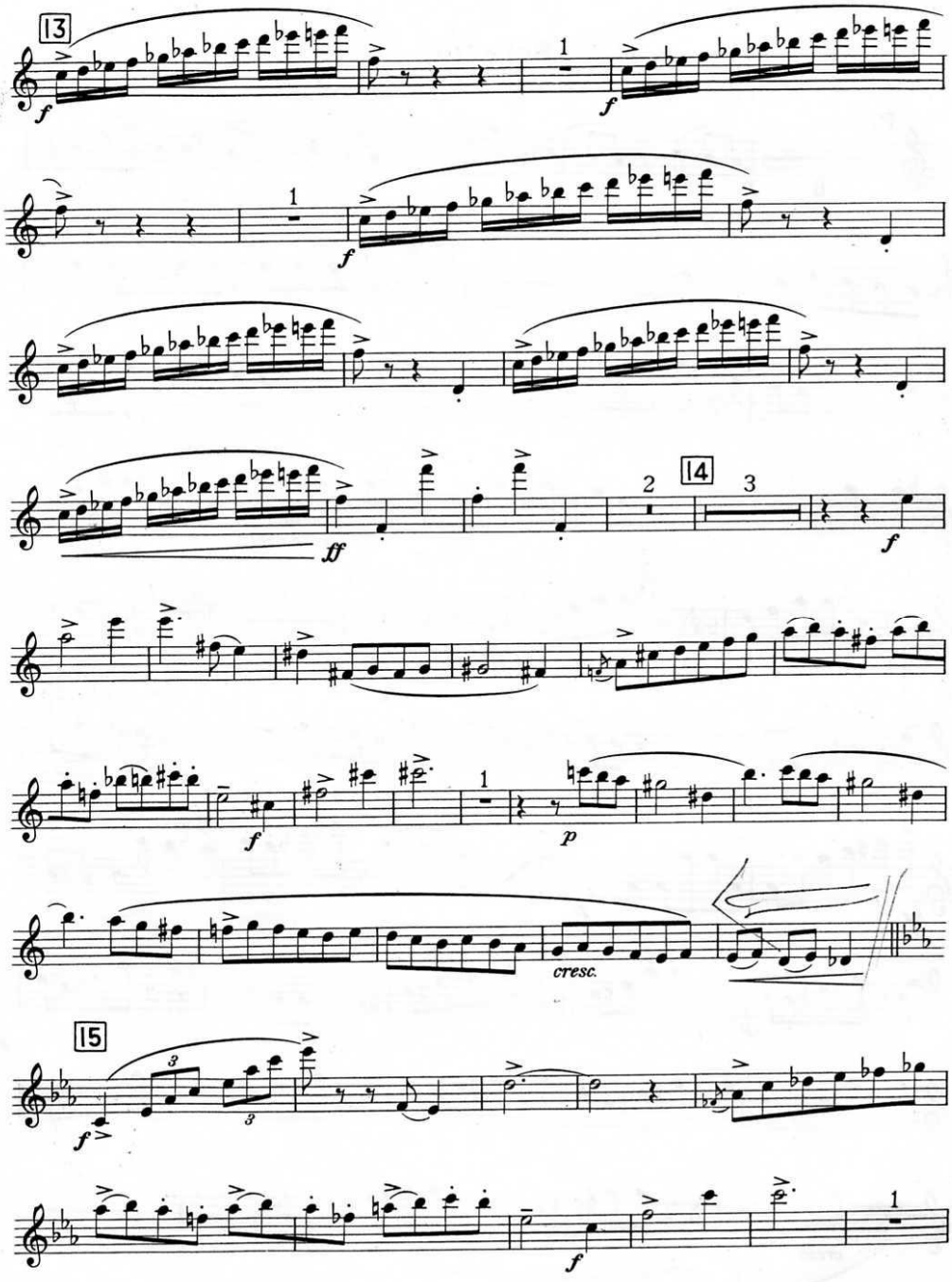
Flauto

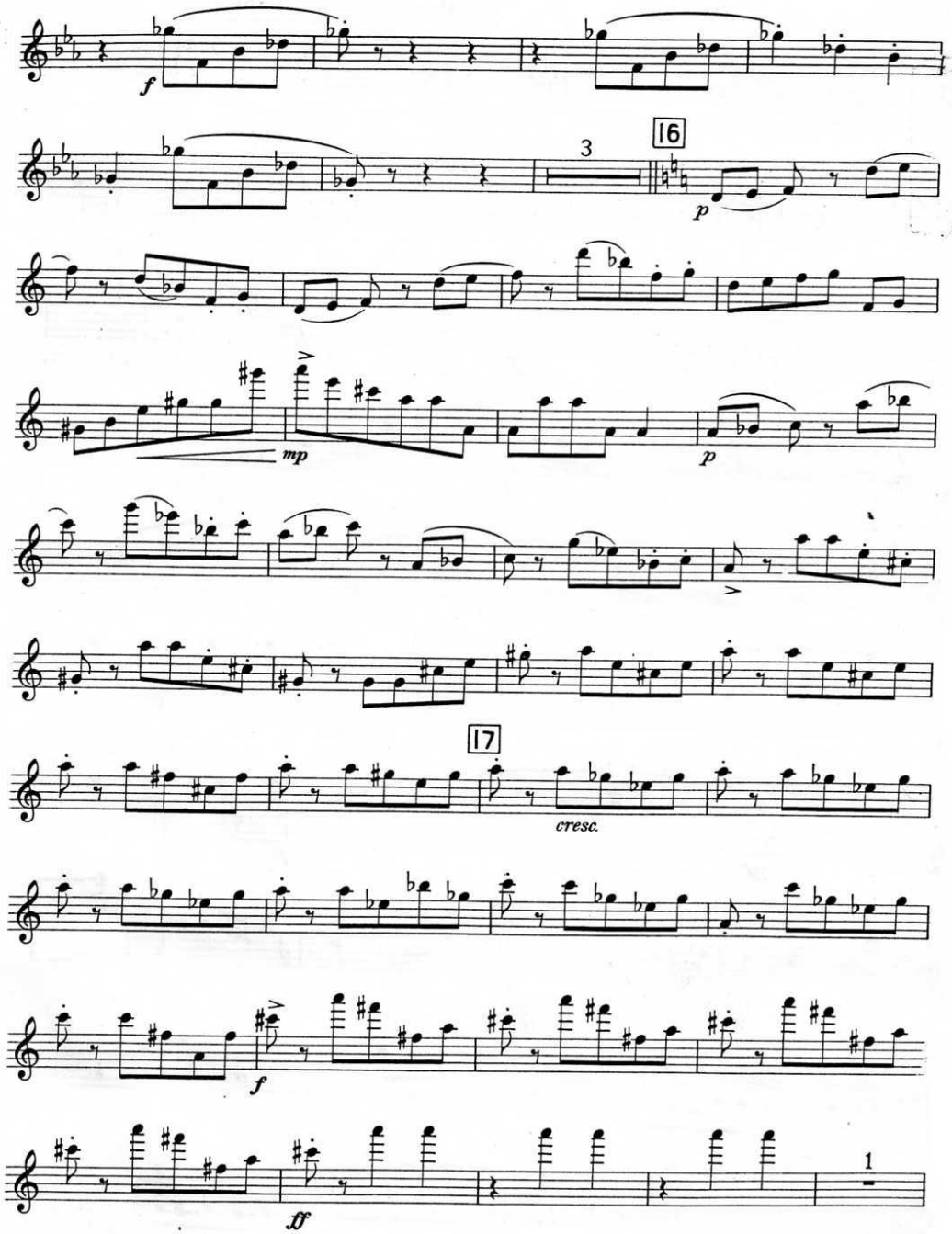
II

Scherzo

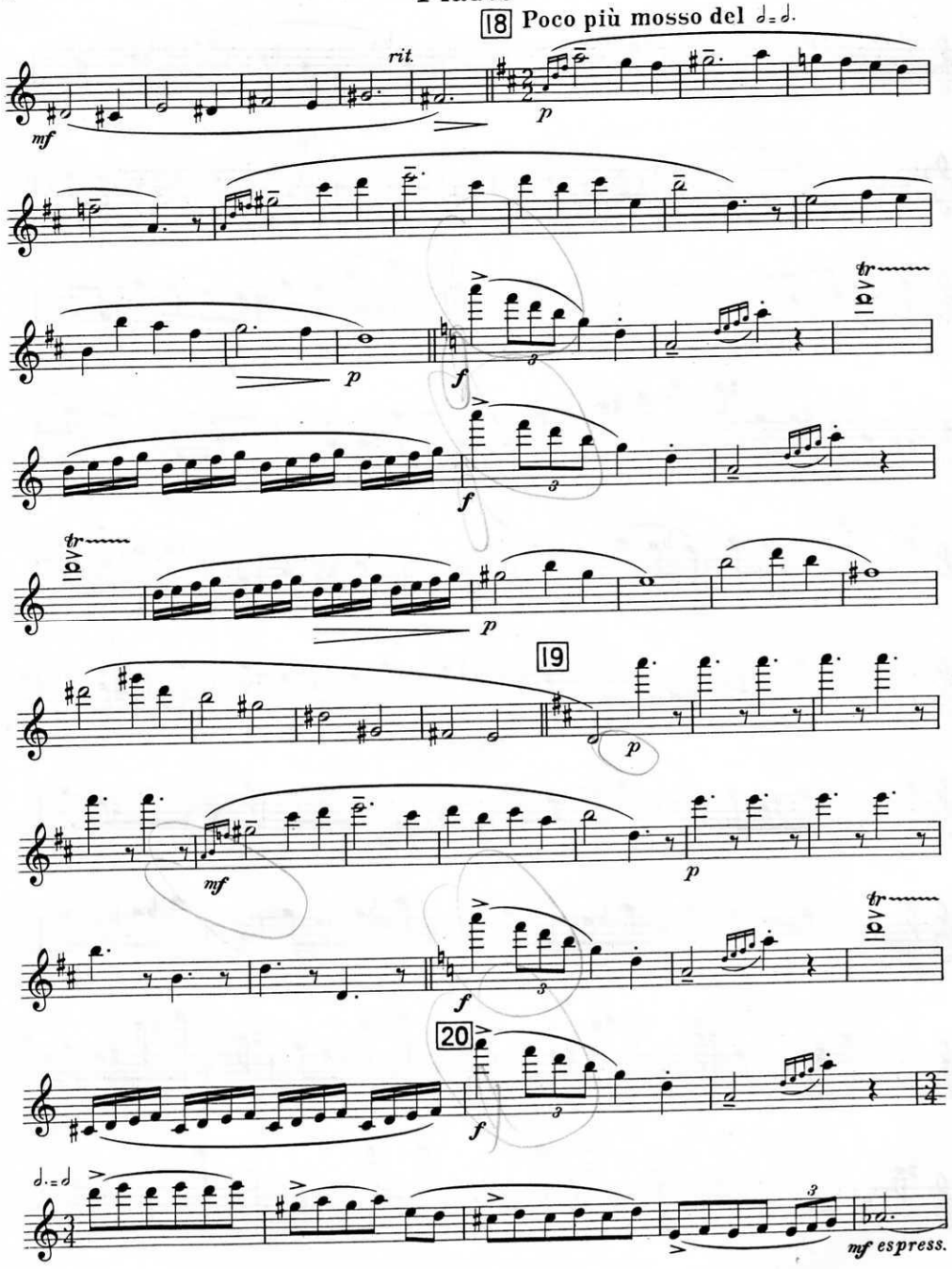


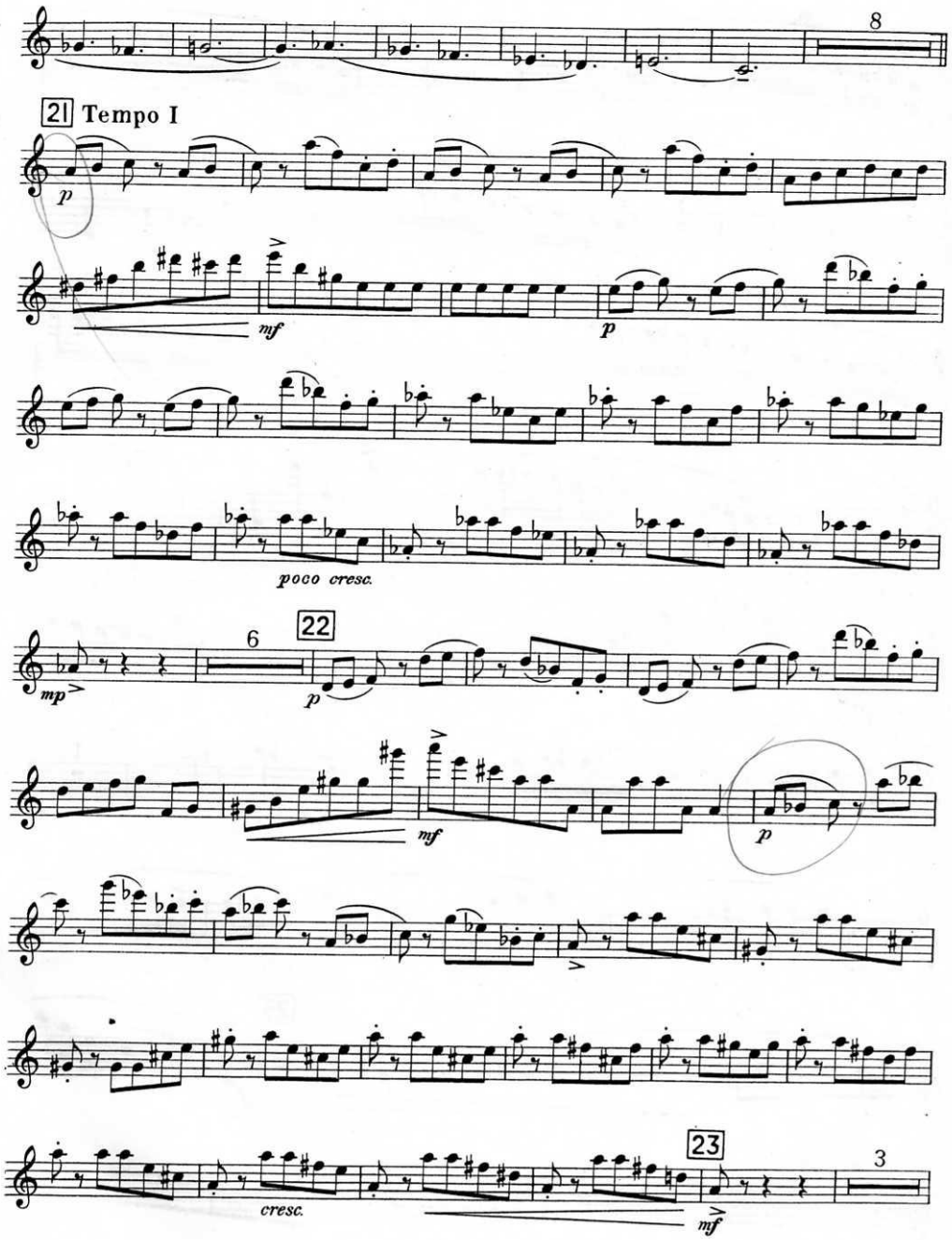
Flauto



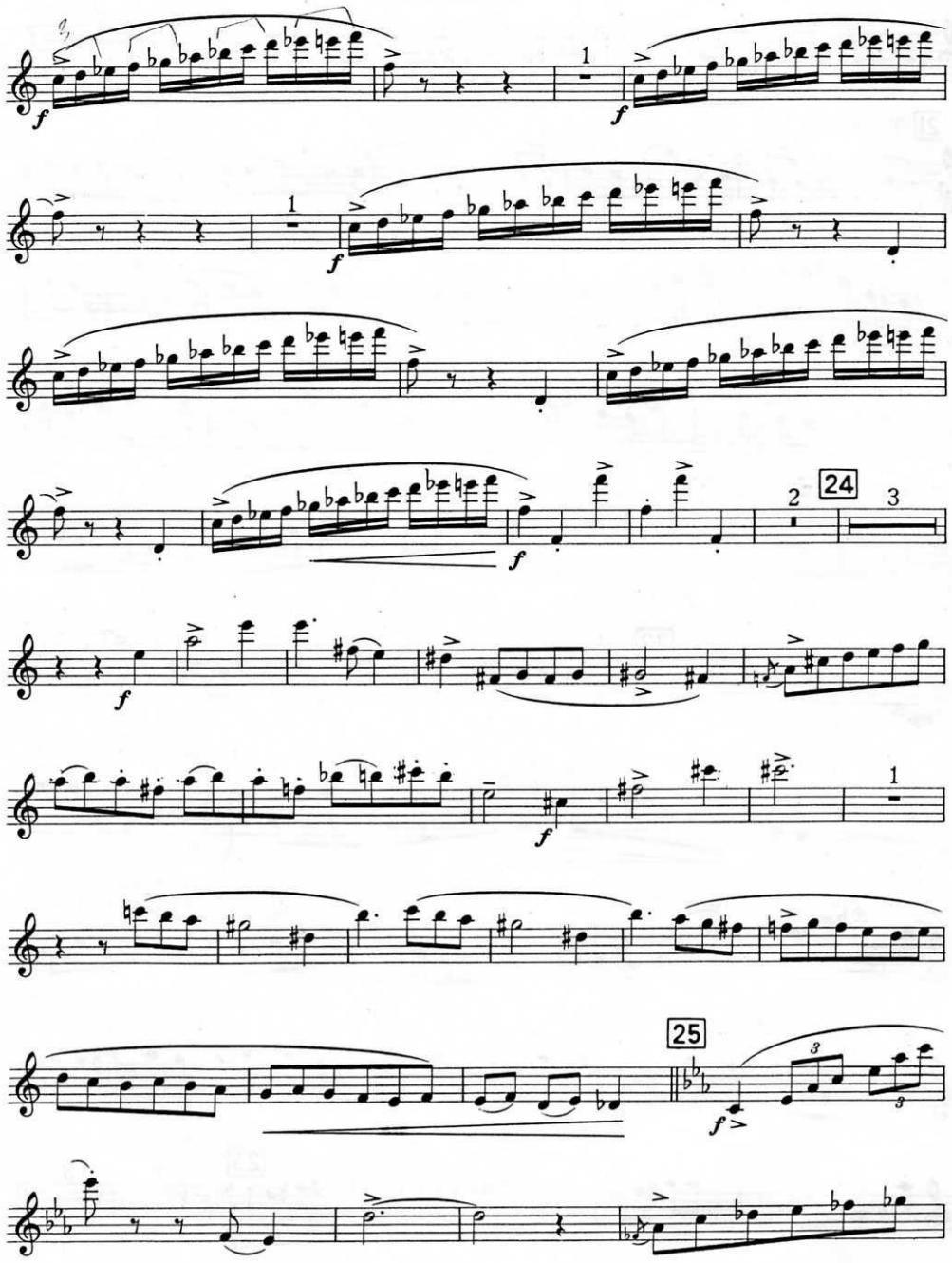

f
3
16
p
mp
p
17
cresc.
f
ff
1

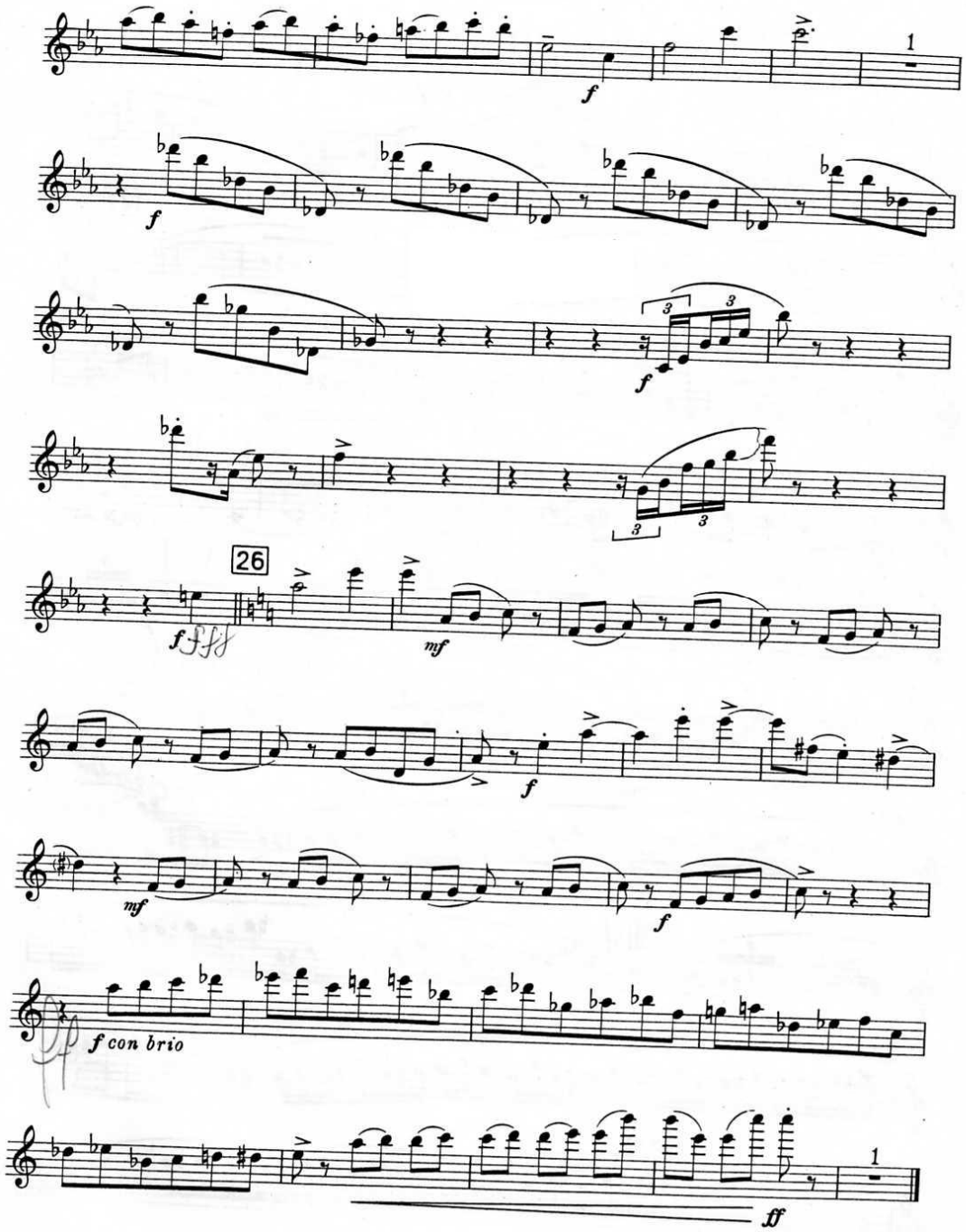
Flauto




8
21 Tempo I
p
mf
p
poco cresc.
6
22
mp
p
mf
p
cresc.
23
3
mf

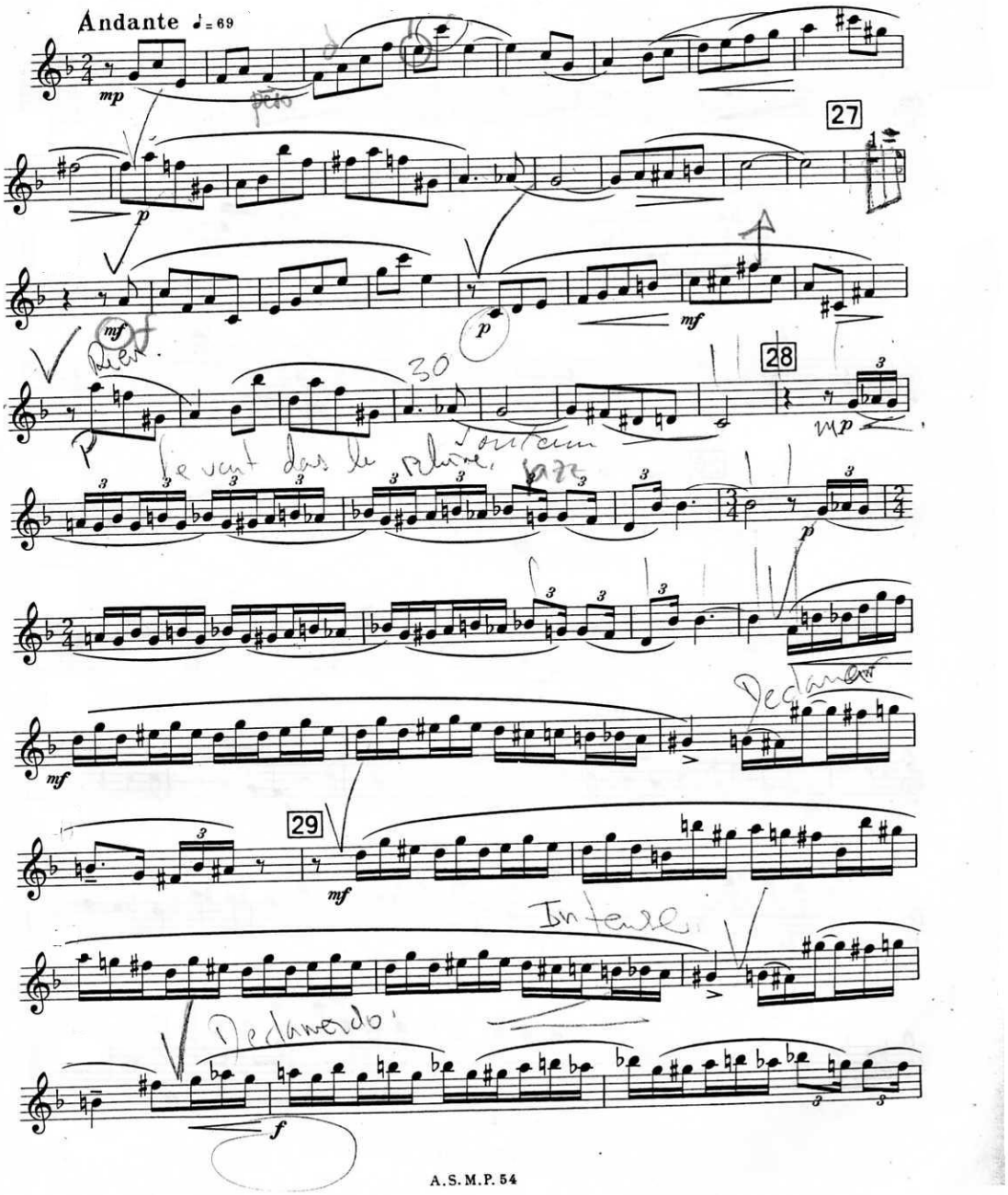
Flauto

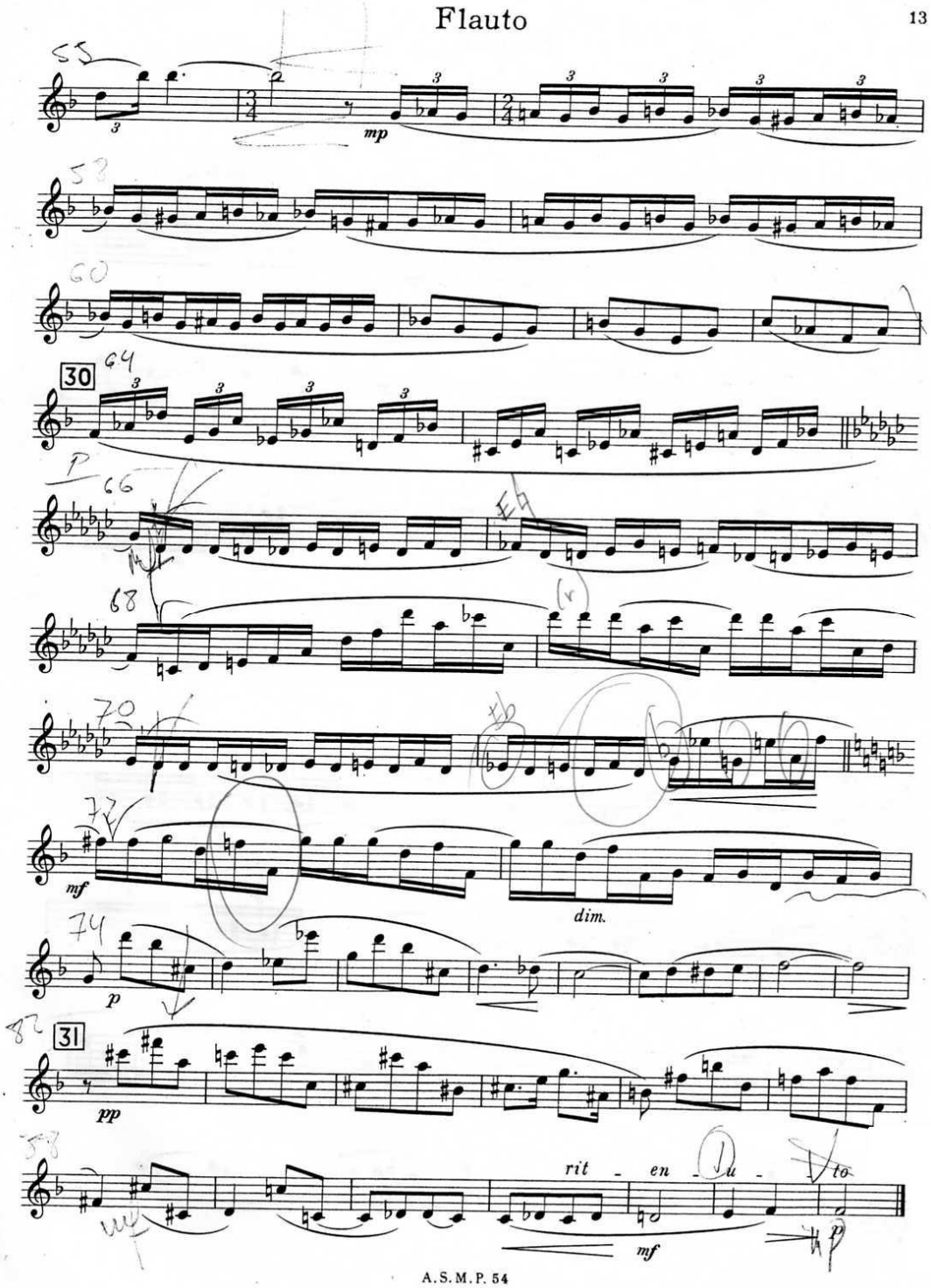



f
26
mf
f con brio
ff

Flauto

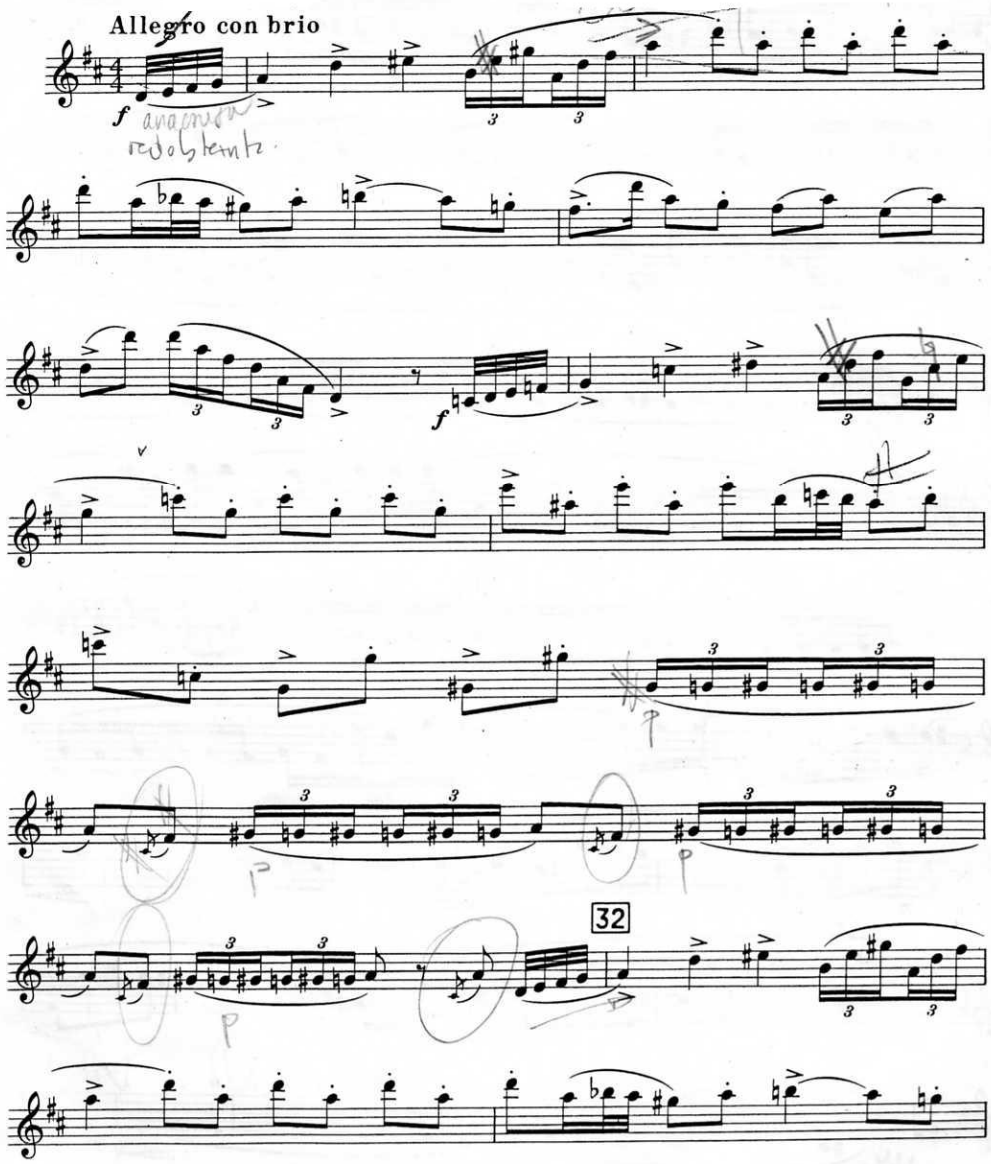
III



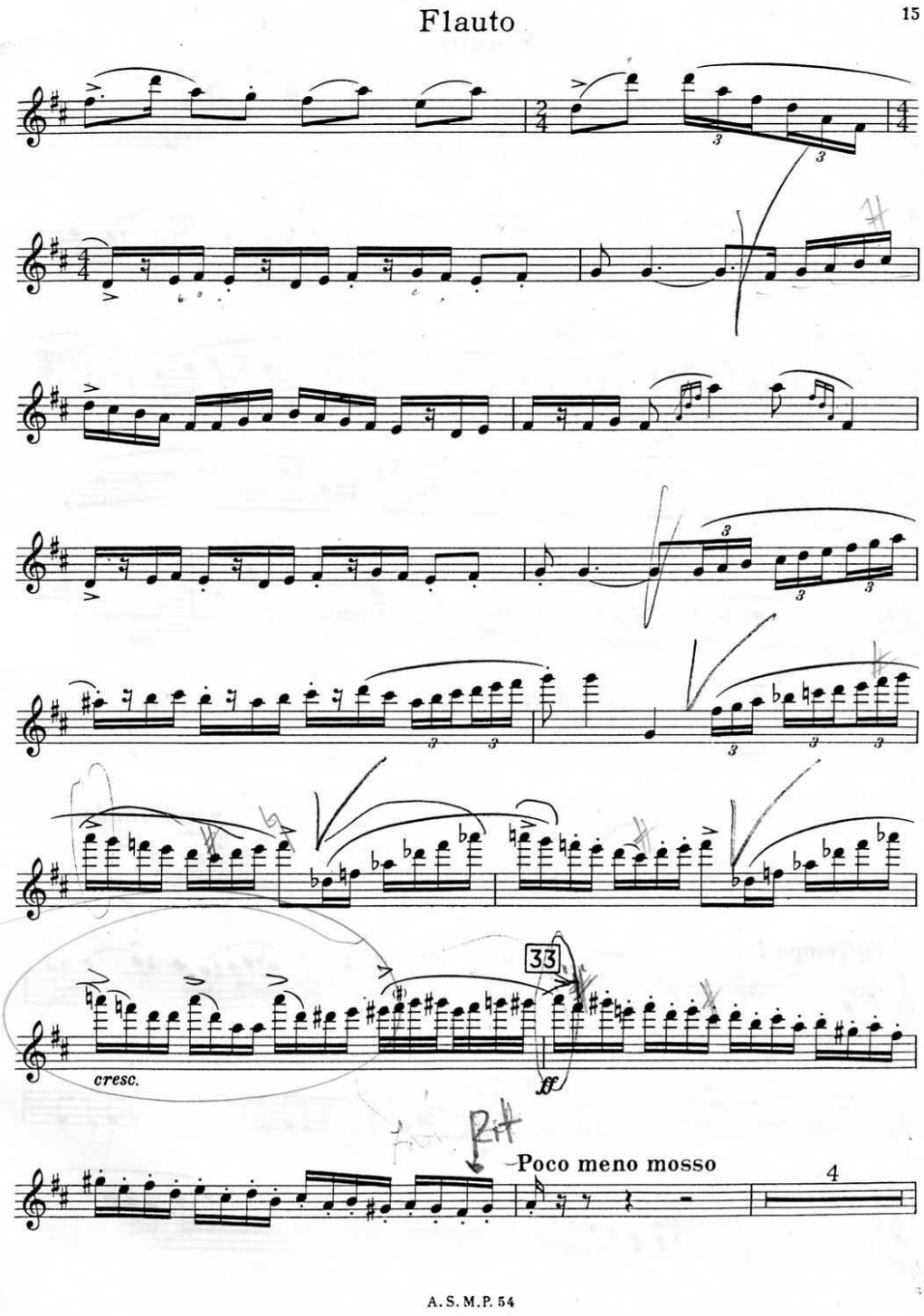

Flauto
13
mp
30
mf
dim.
p
pp
rit - en - du - to
mf
A.S.M.P. 54

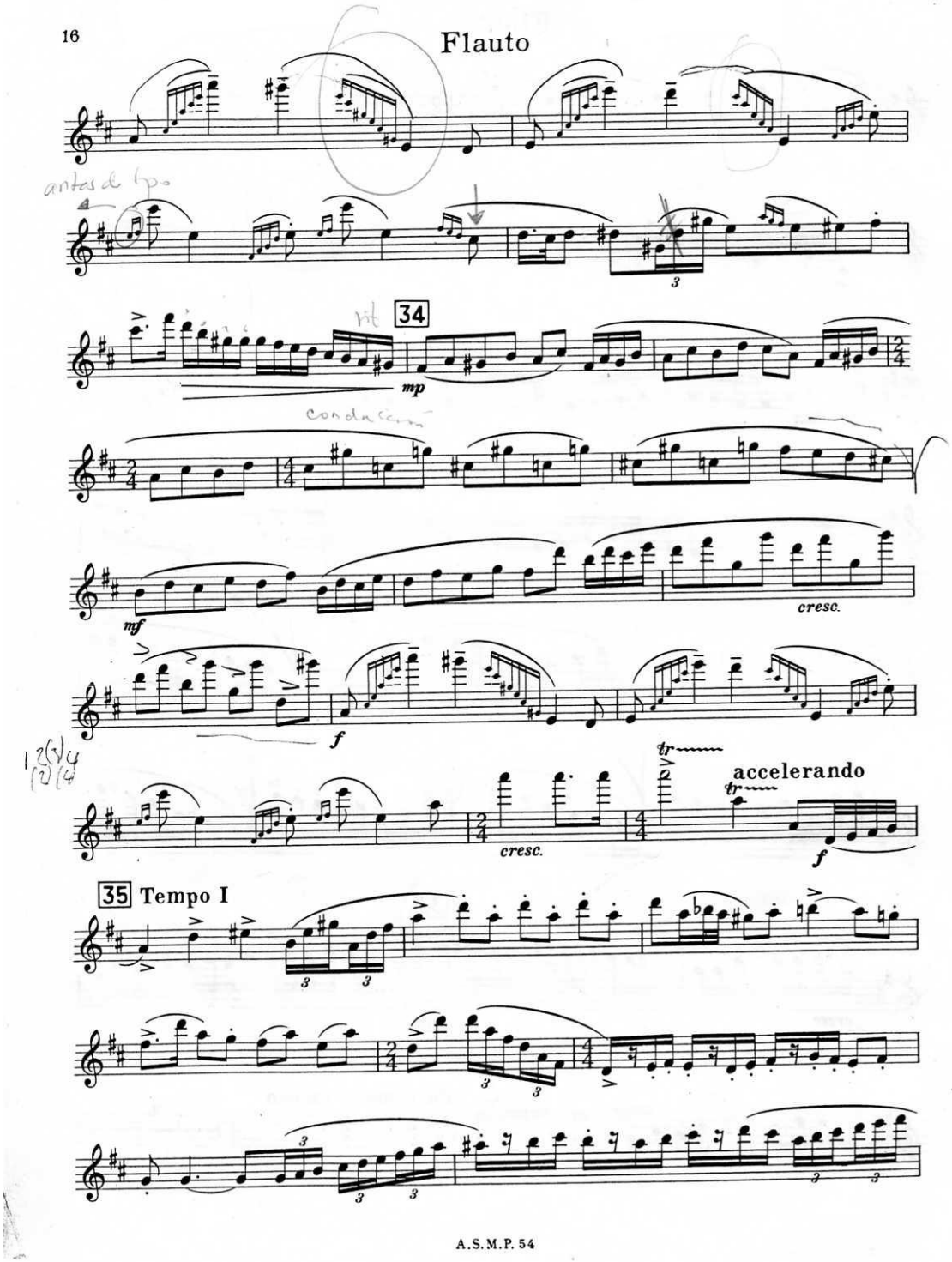
Flauto

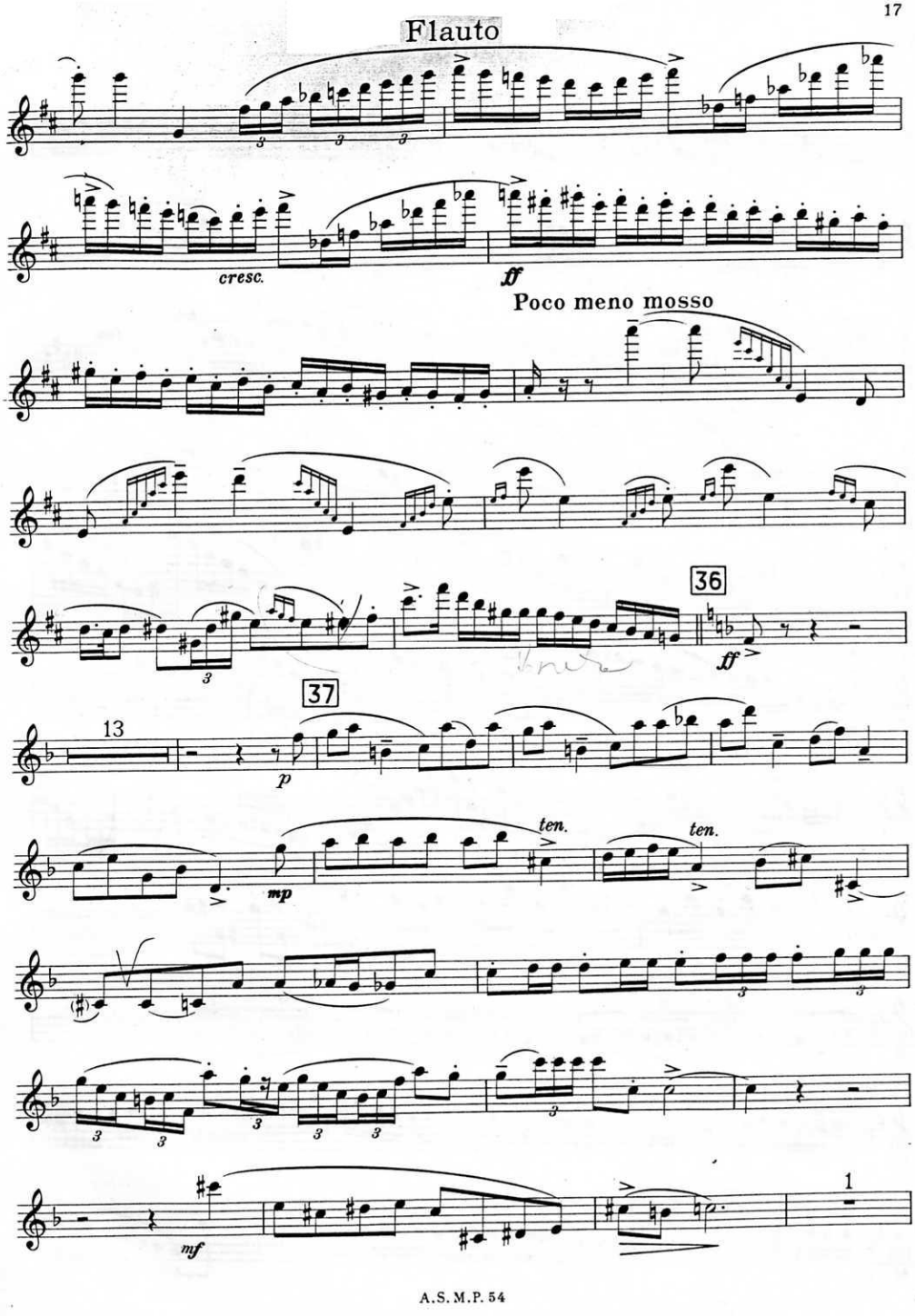
IV



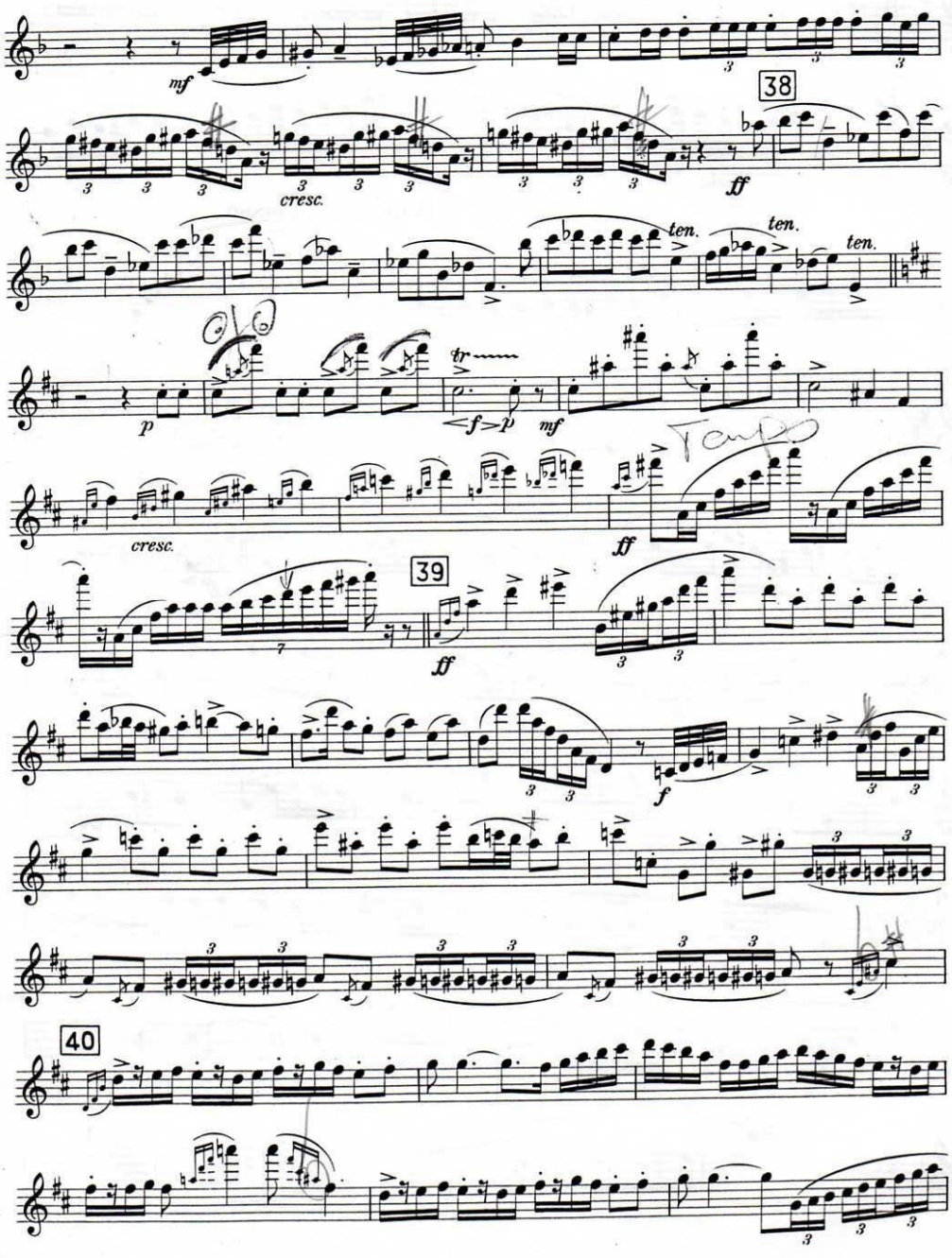
A. S. M. P. 54

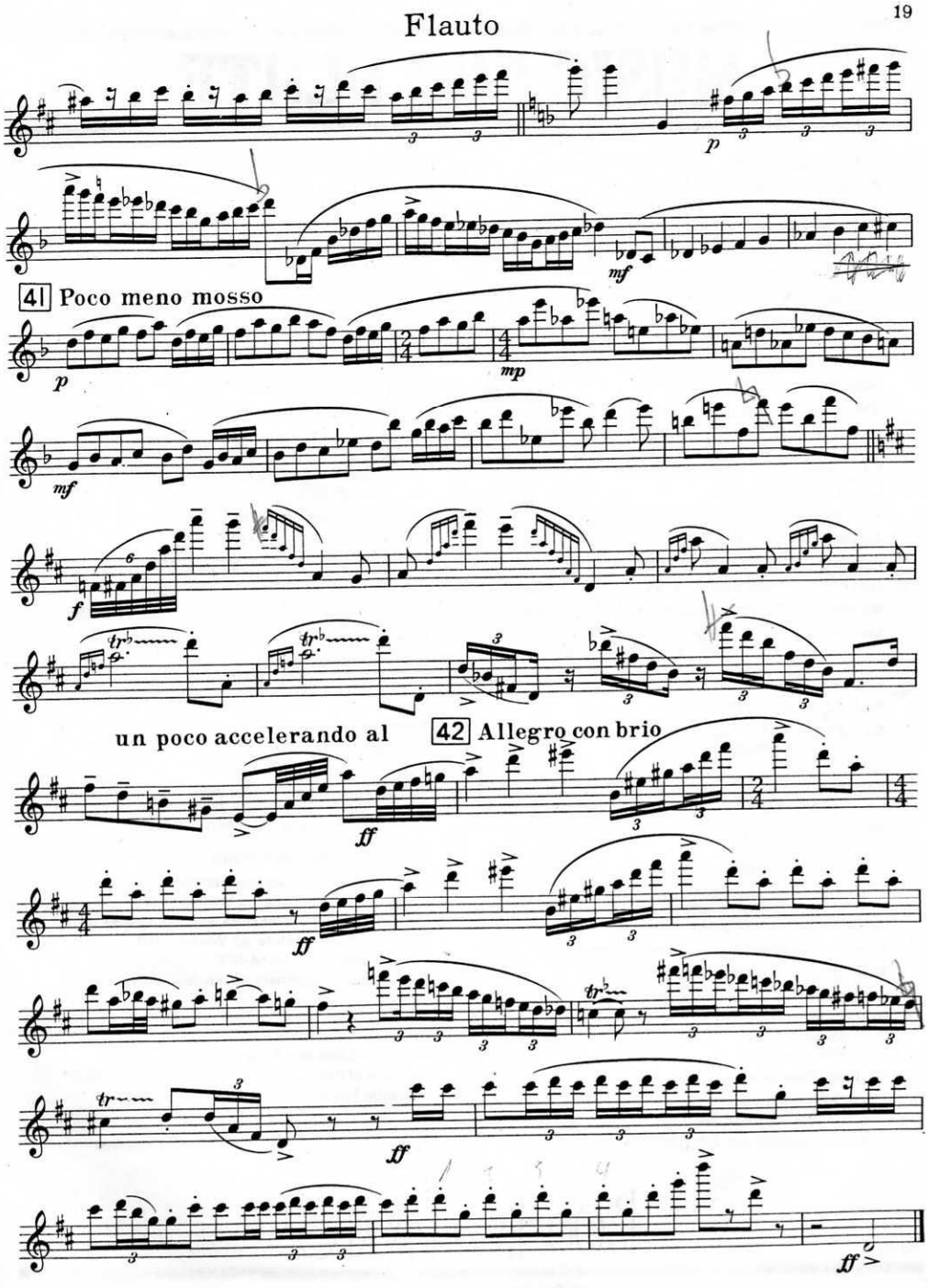

Flauto
33
cresc.
ff
Poco meno mosso
4
A. S. M. P. 54


16
Flauto
34
mp
cresc.
mf
f
cresc.
accelerando
f
35 Tempo I
A.S.M.P. 54

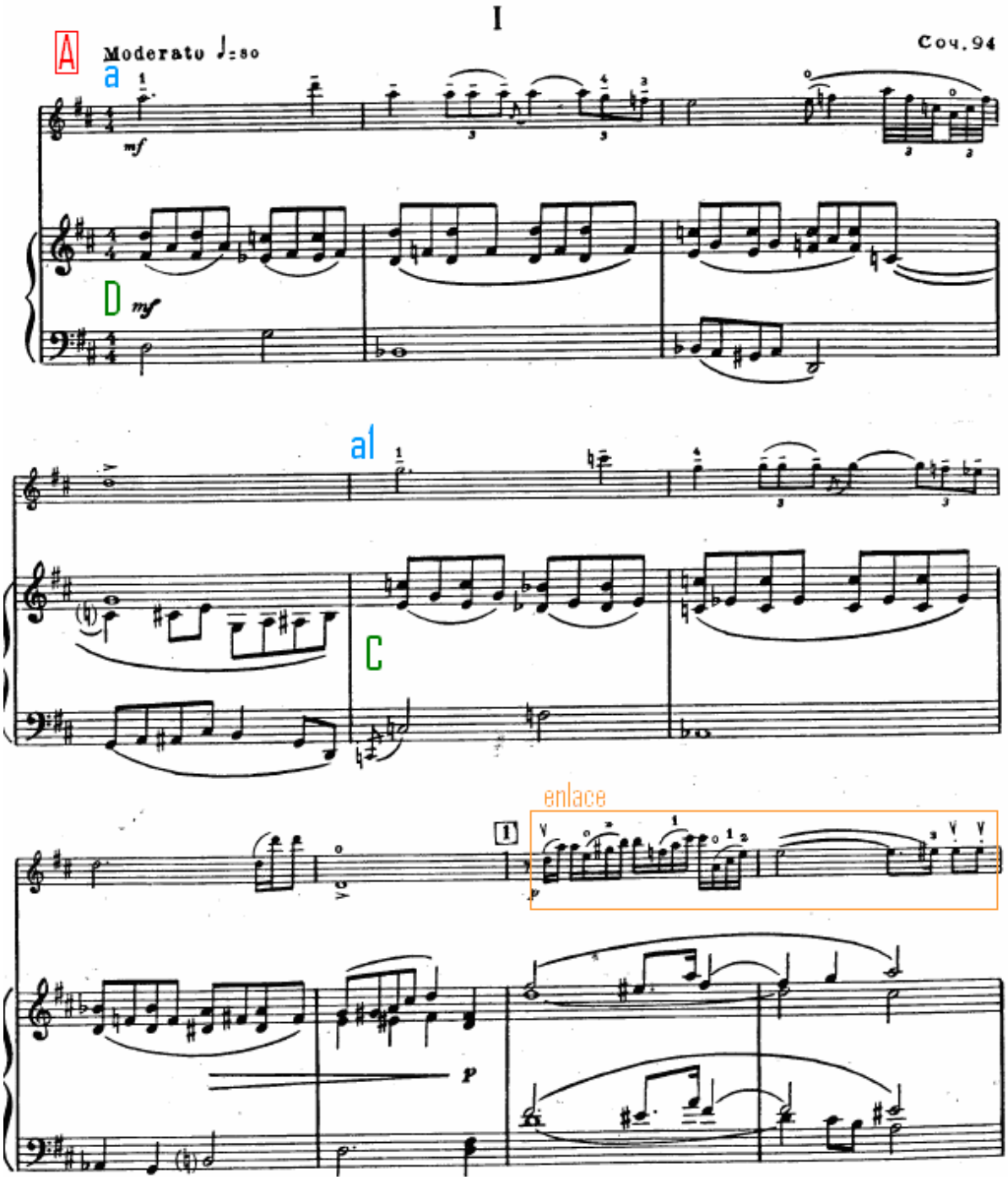

Flauto
cresc.
ff
Poco meno mosso
36
ff
37
13
p
ten.
ten.
mp
mf
1

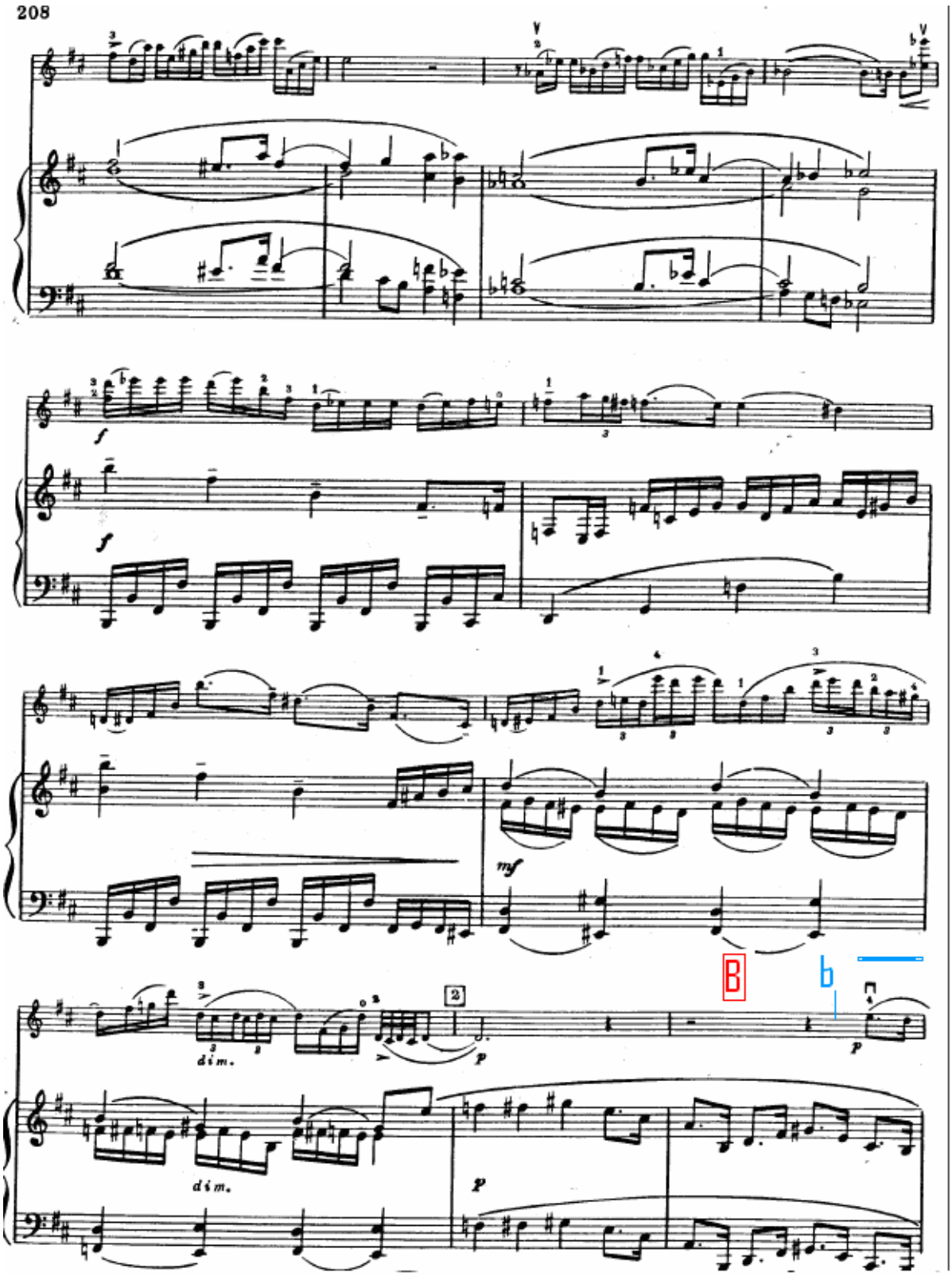
Flauto

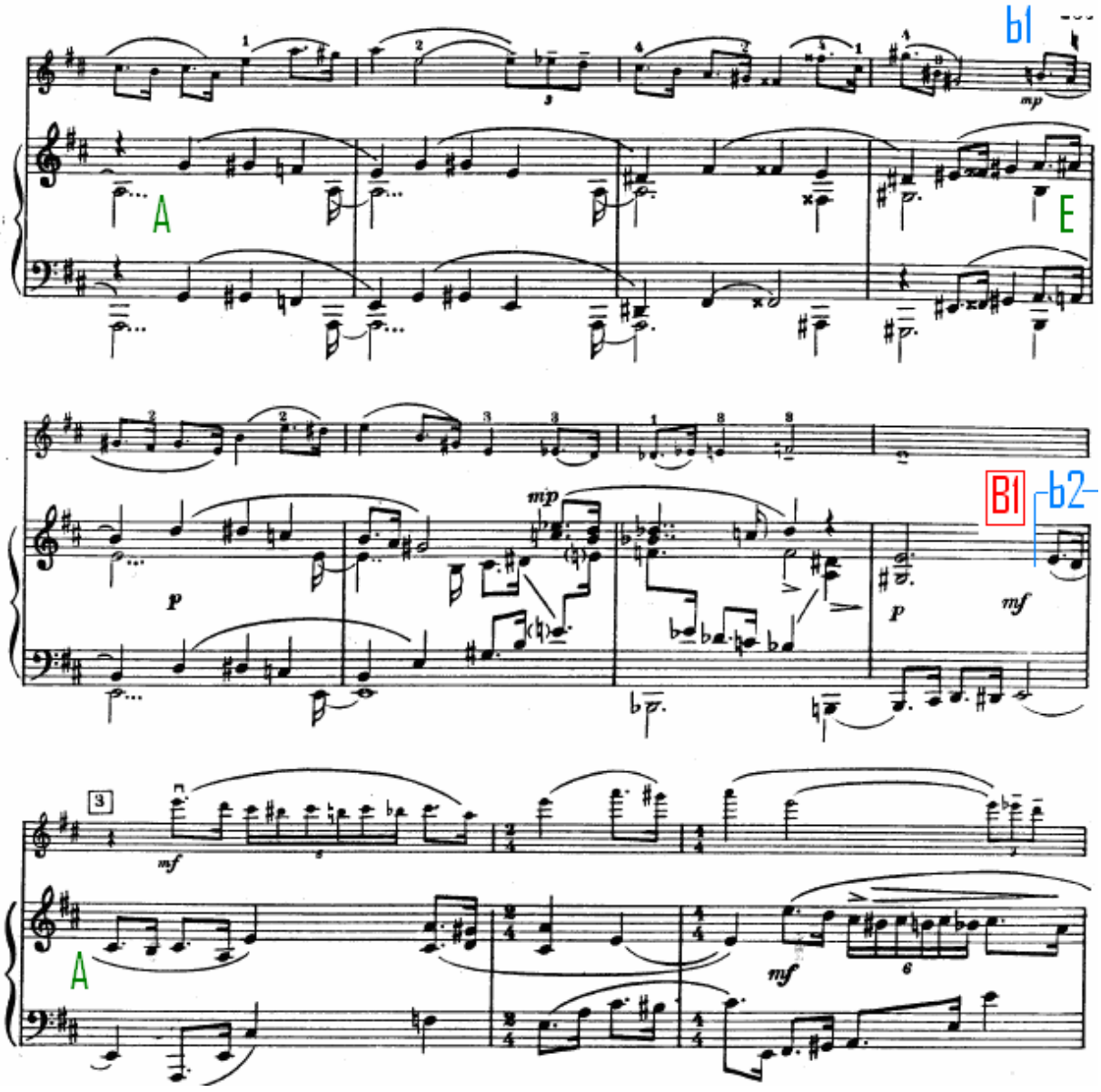


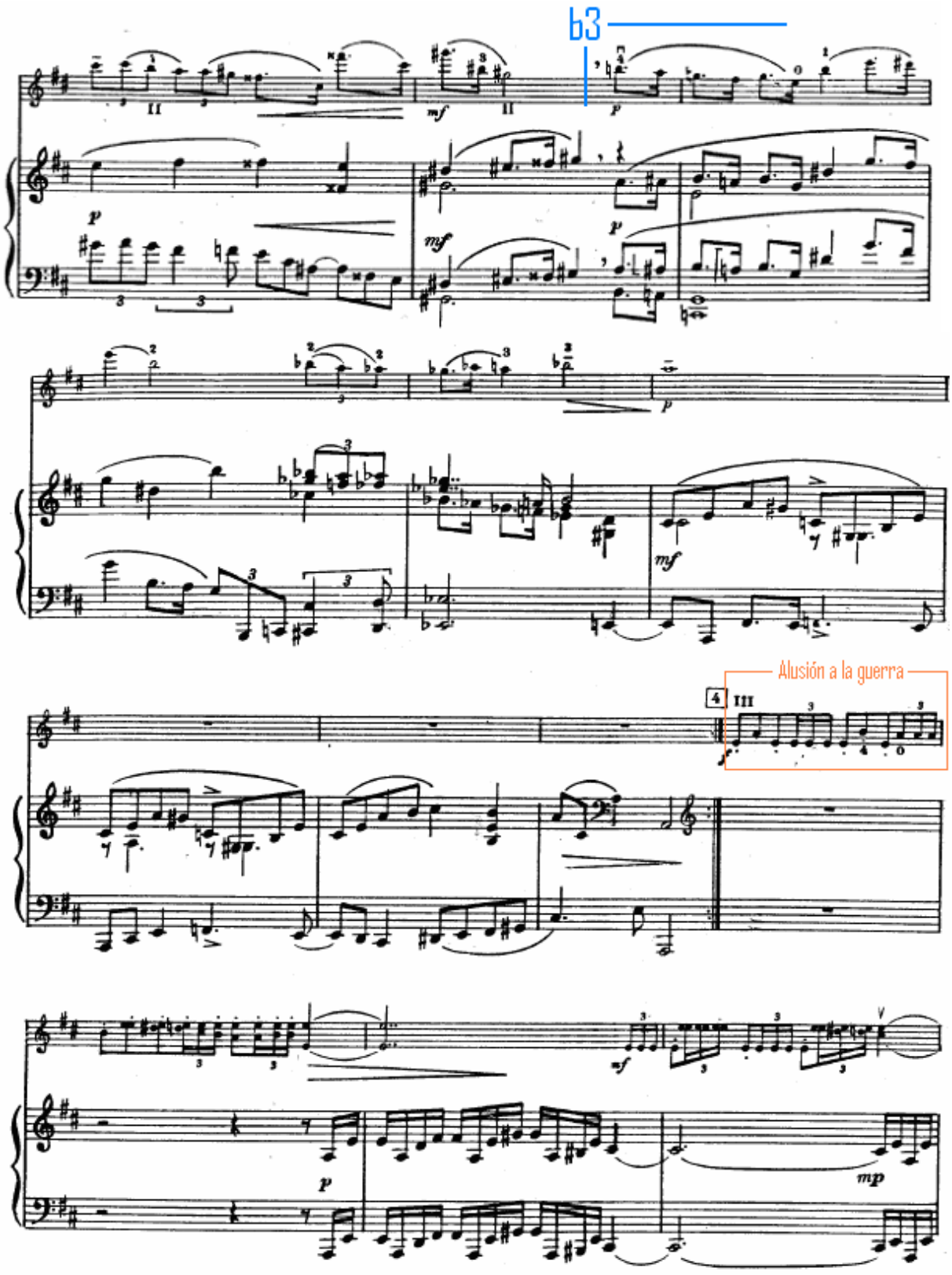

Flauto
41 Poco meno mosso
un poco accelerando al
42 Allegro con brio

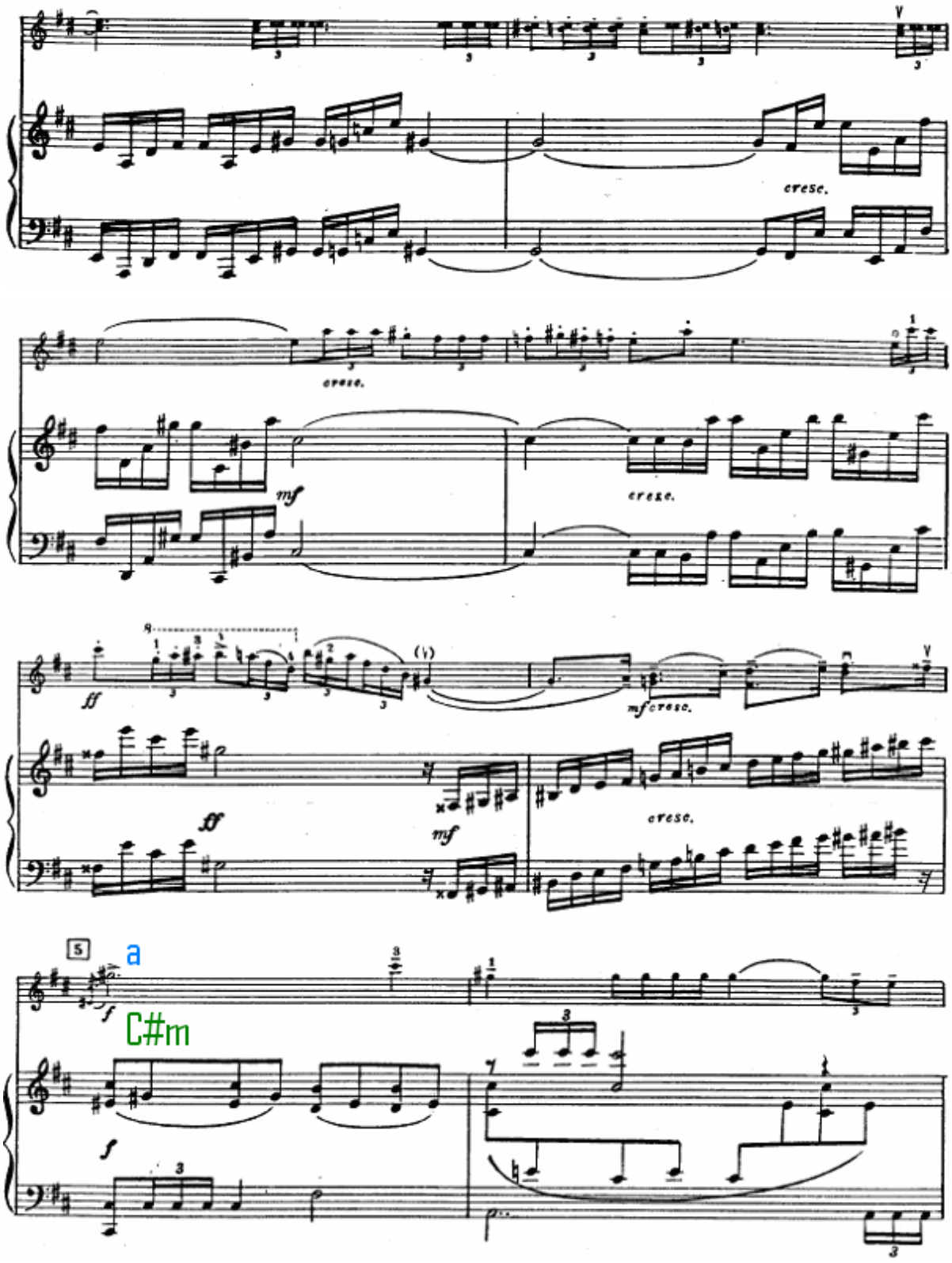
ДЛЯ СКРИПКИ (ИЛИ ФЛЕЙТЫ) И ФОРТЕПИАНО"

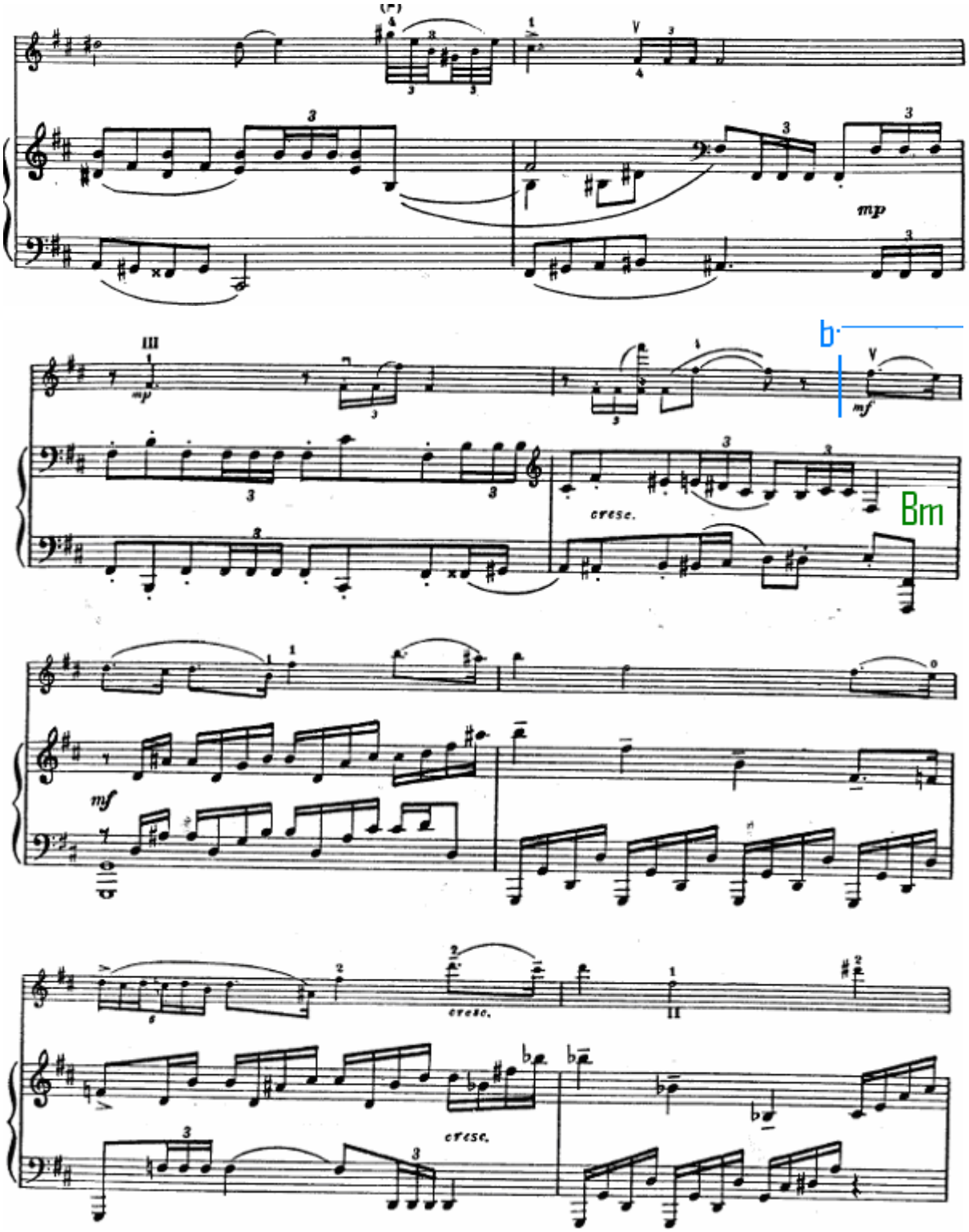


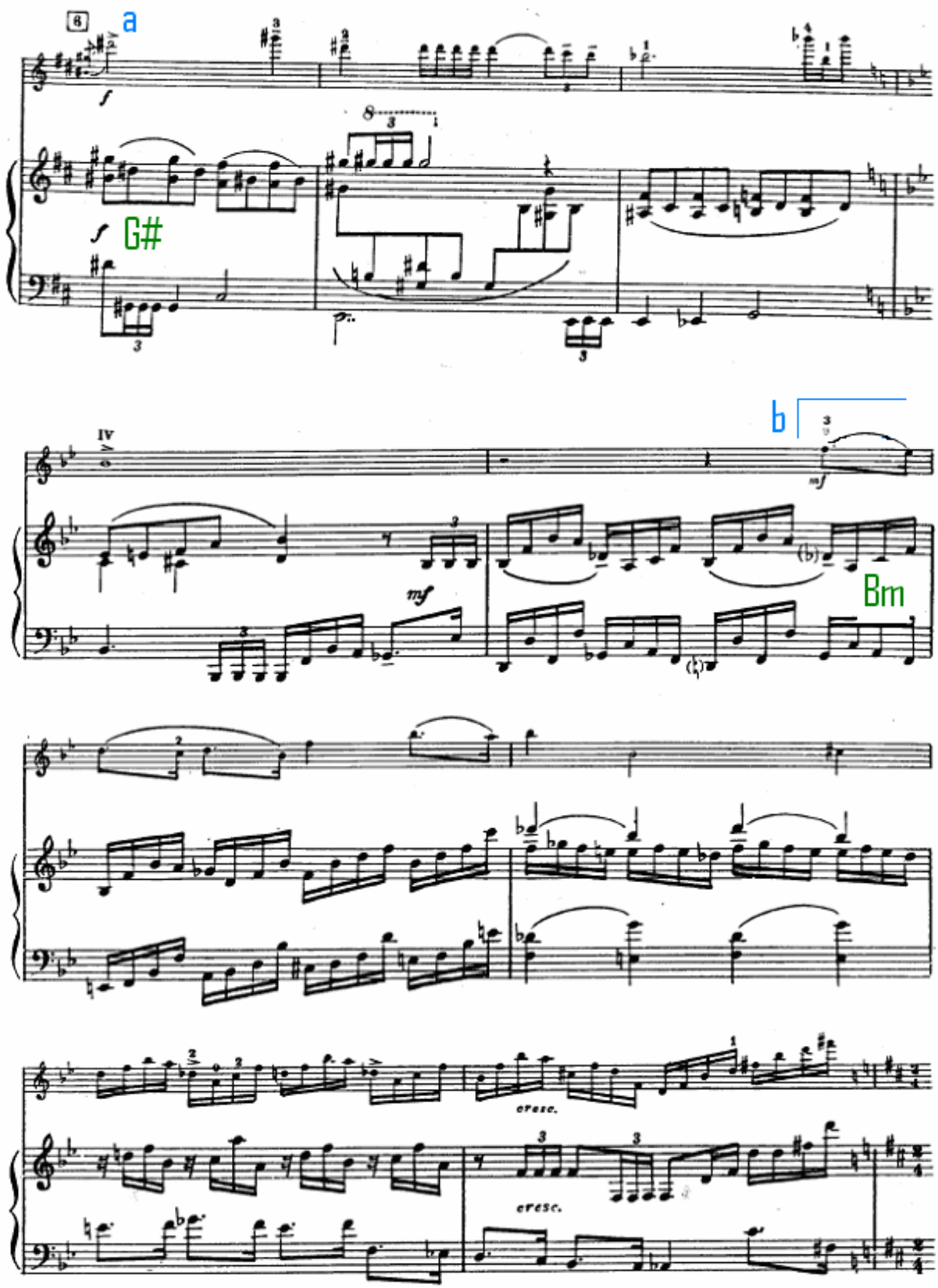

208
f
f
mf
dim.
dim.
p
p
p
B
b

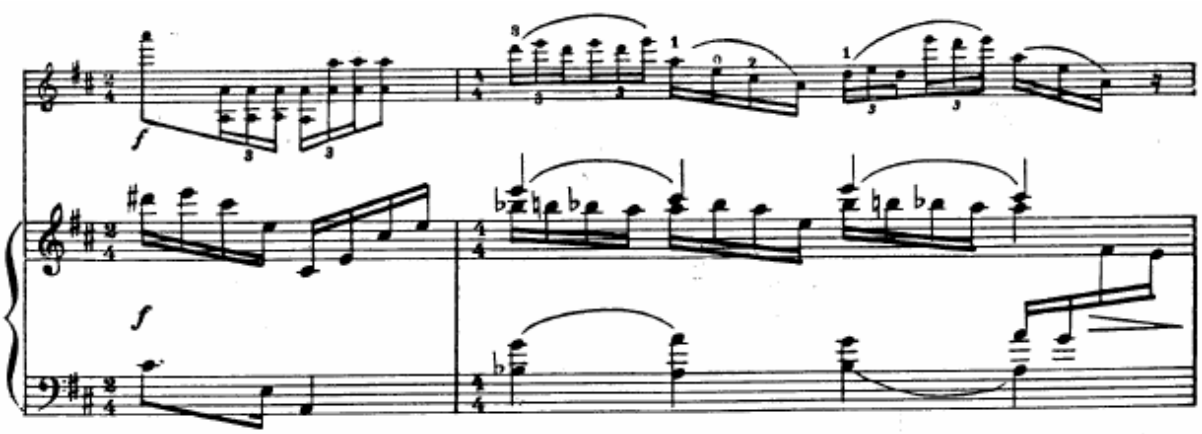

b1
A
E
B1
b2
A

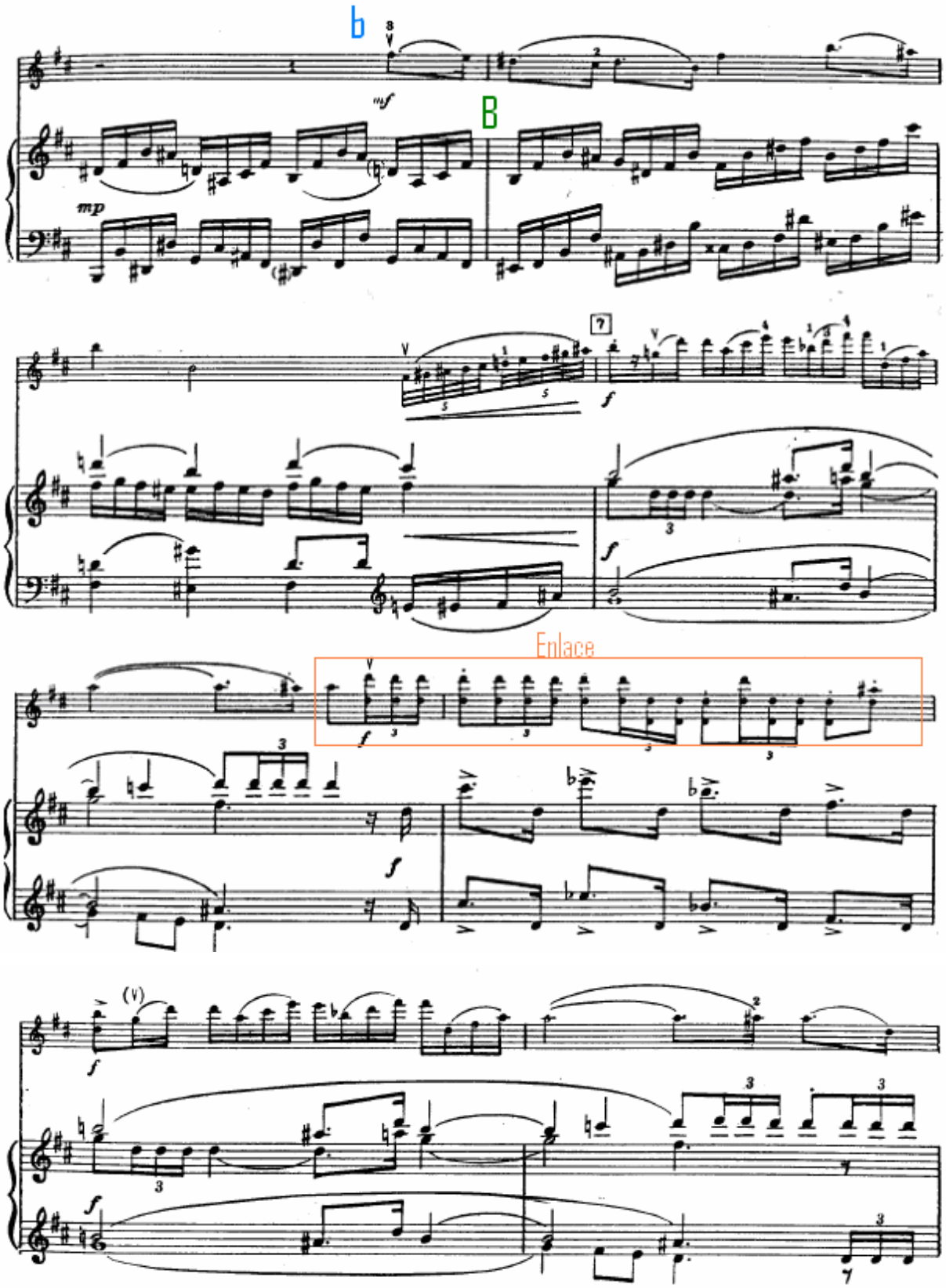

b3
Alusión a la guerra

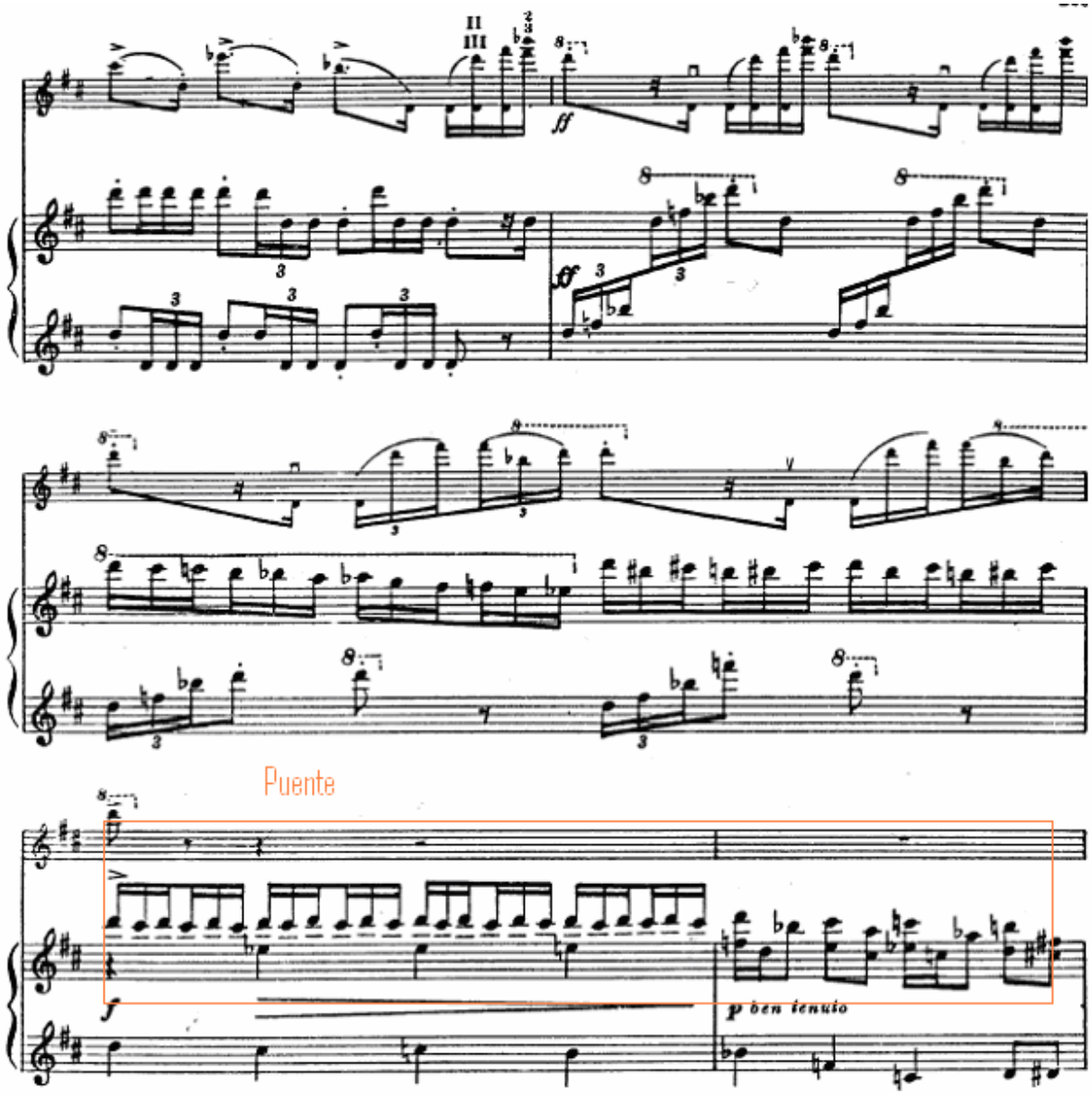

cresc.
mf
cresc.
ff
(V)
mf cresc.
ff
mf
cresc.
5
a
f
C#m
f

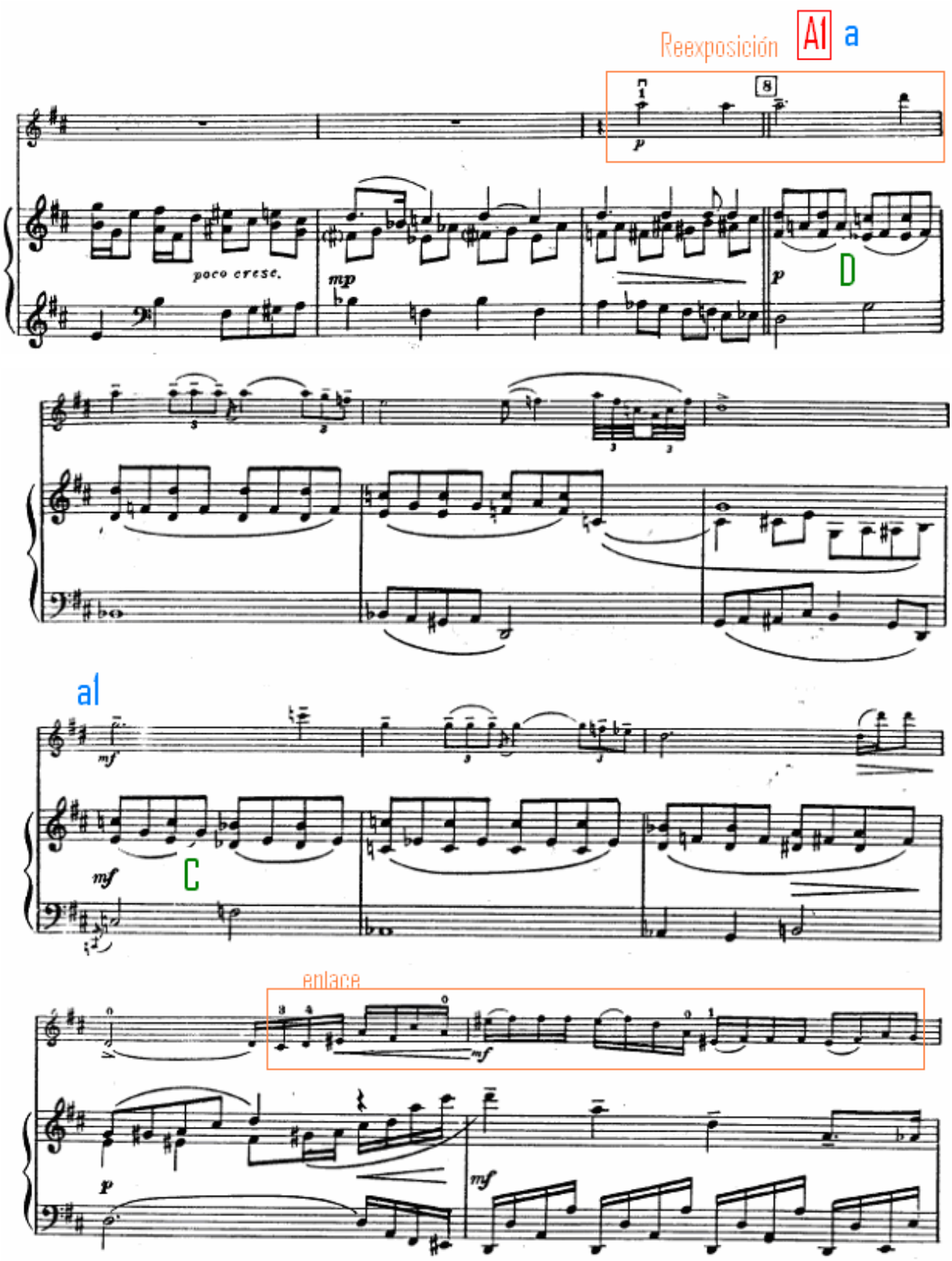

mp
mf
cresc.
Bm
cresc.
cresc.

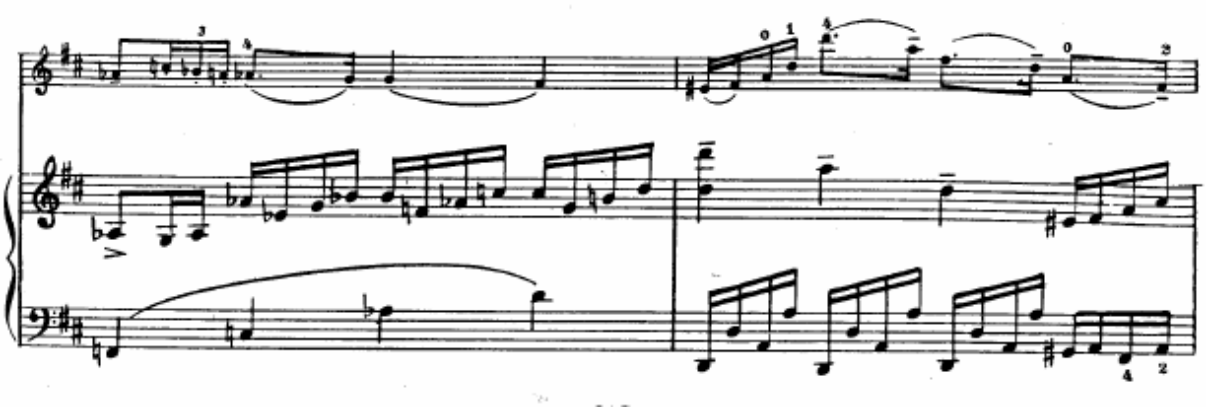

a
G#
b
Bm
cresc.
cresc.

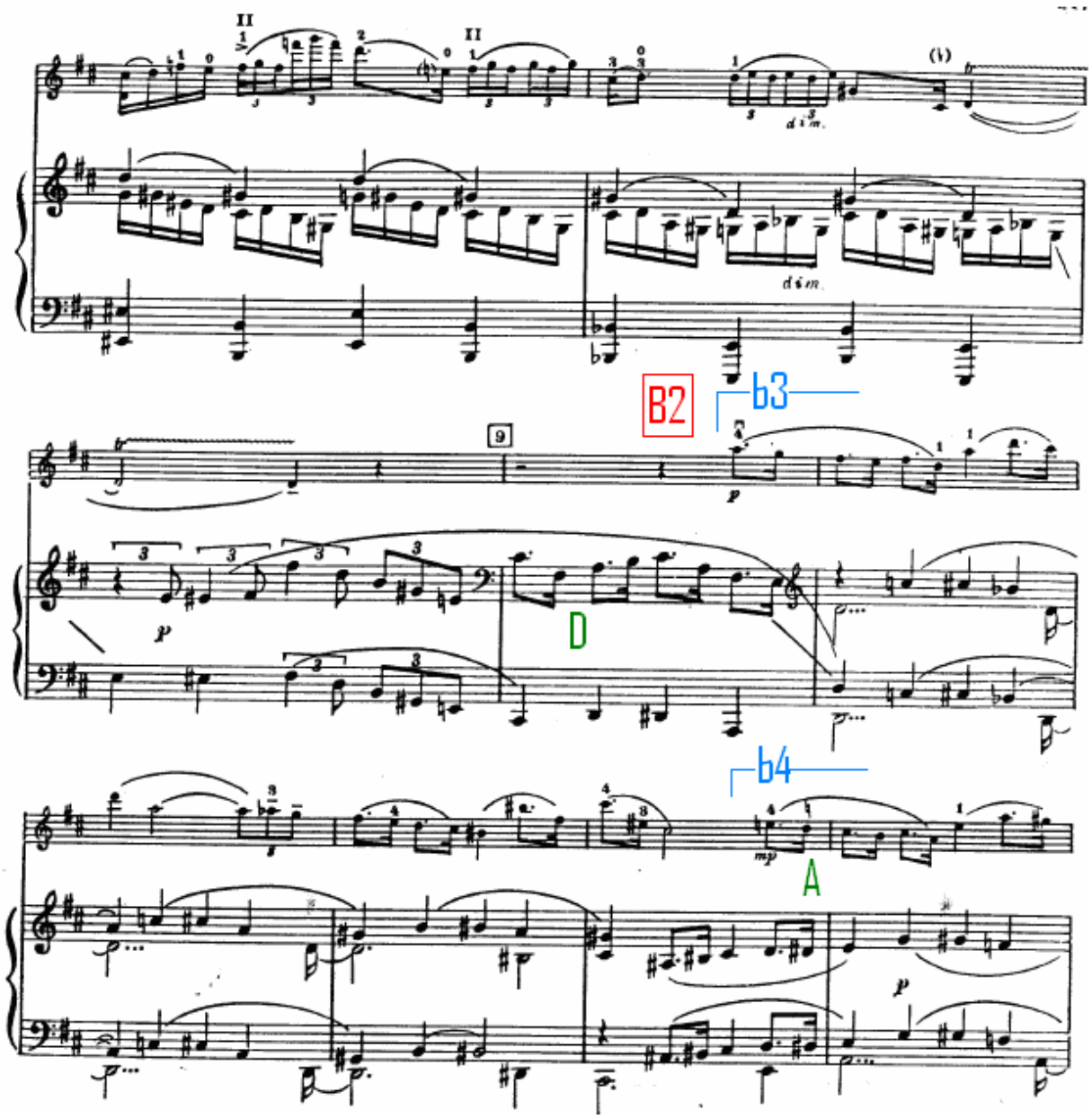


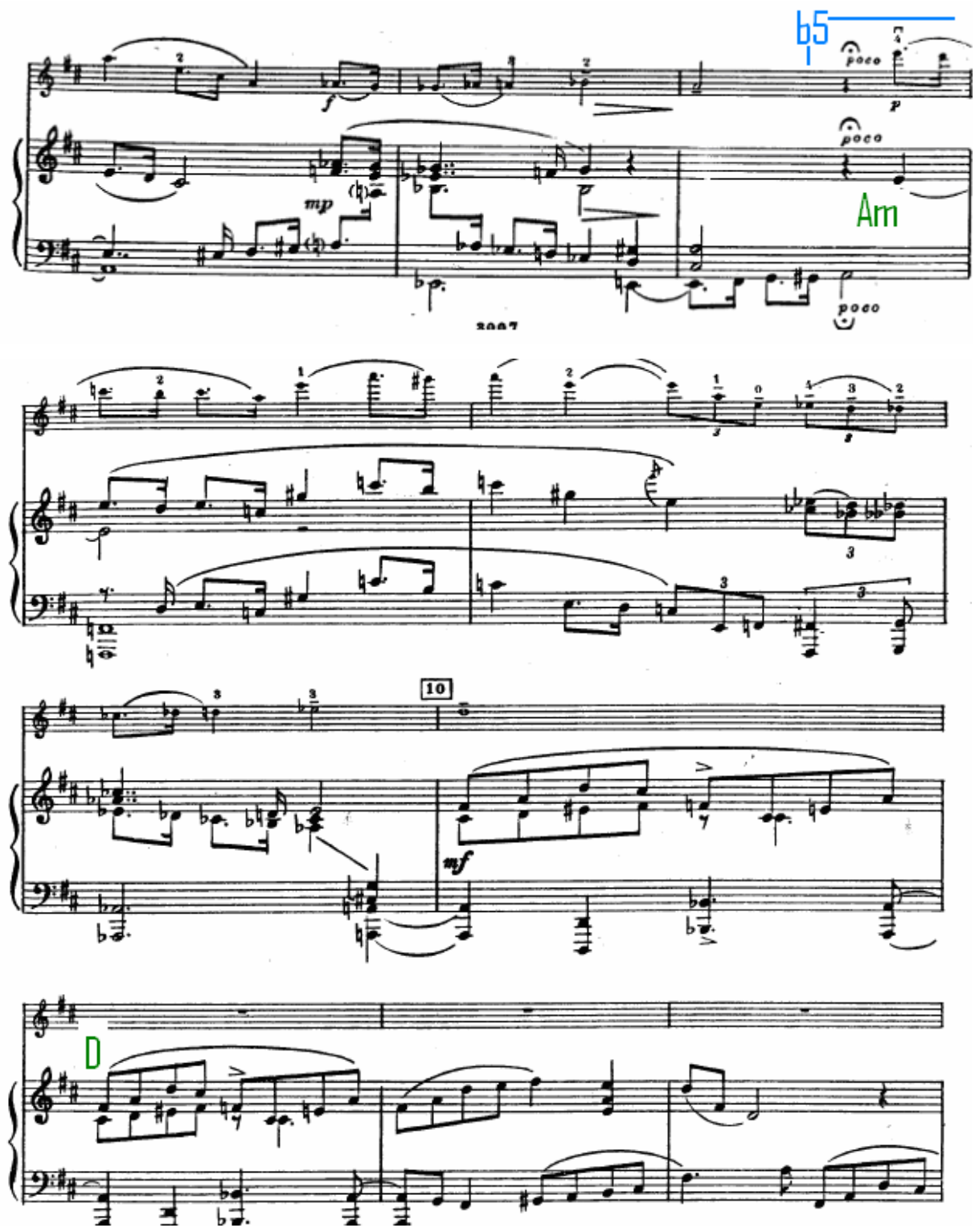

b
B
Enlace

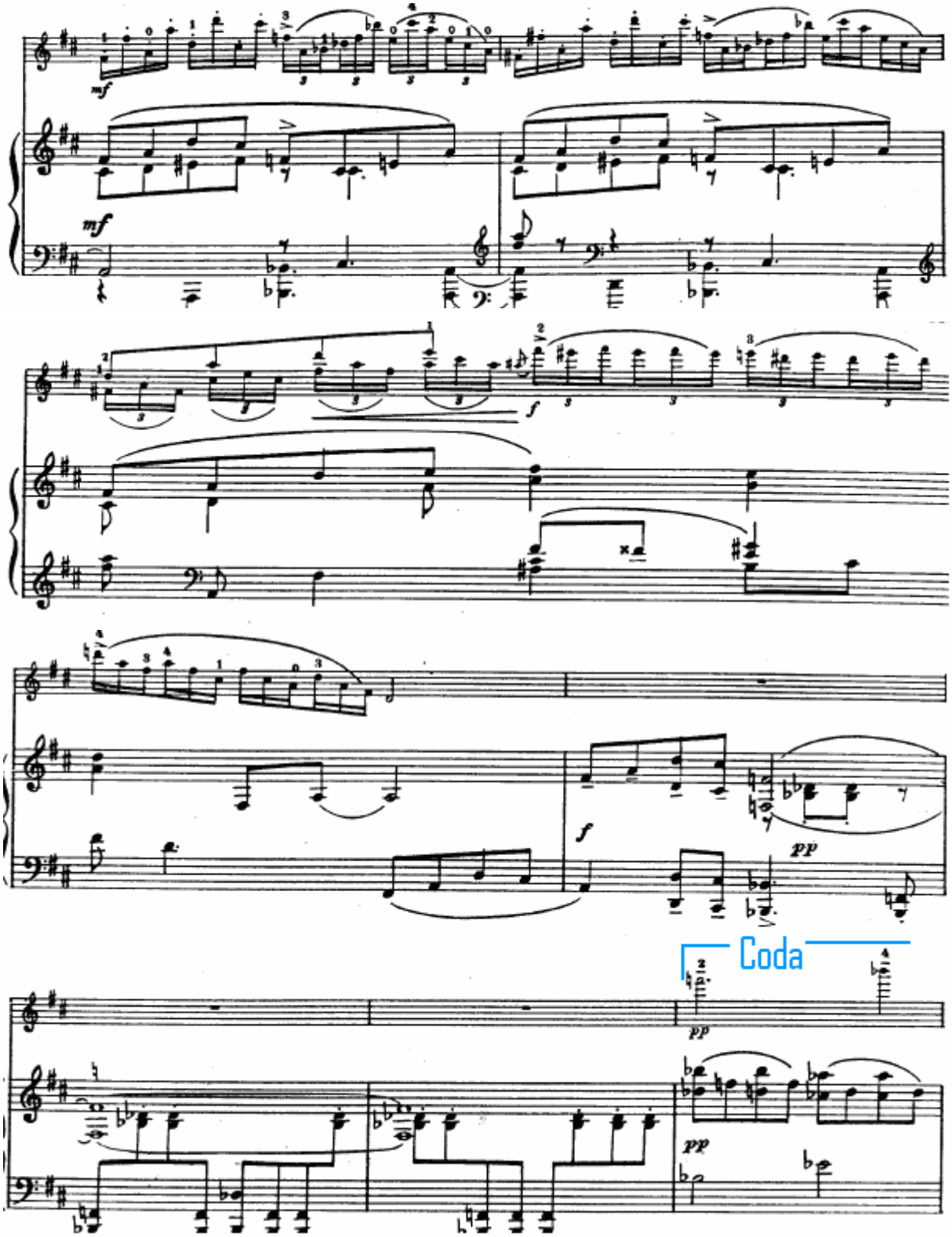

II
III
ff
ff
Puente
f
p ben tenuto

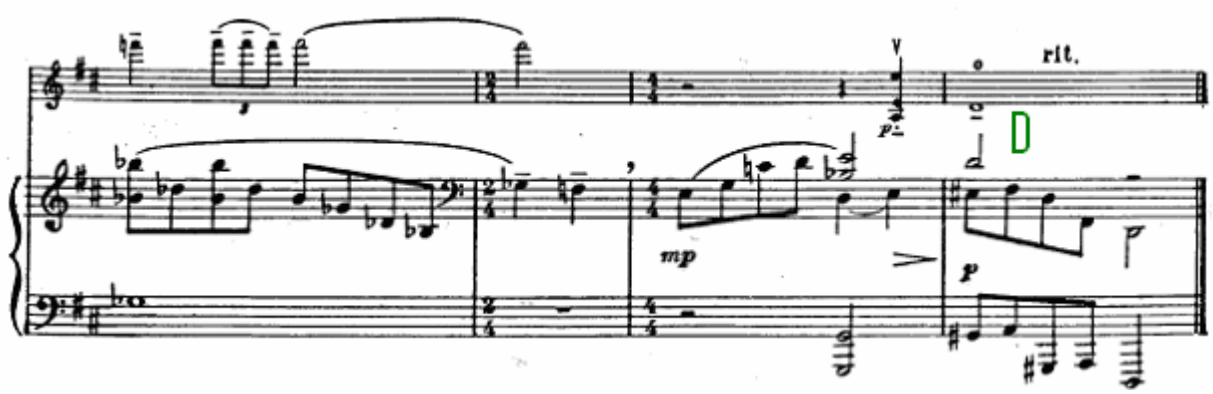

Reexposición
A1
a
poco cresc.
mp
p
D
a1
mf
C
enlace




B2
b3
D
b4
A

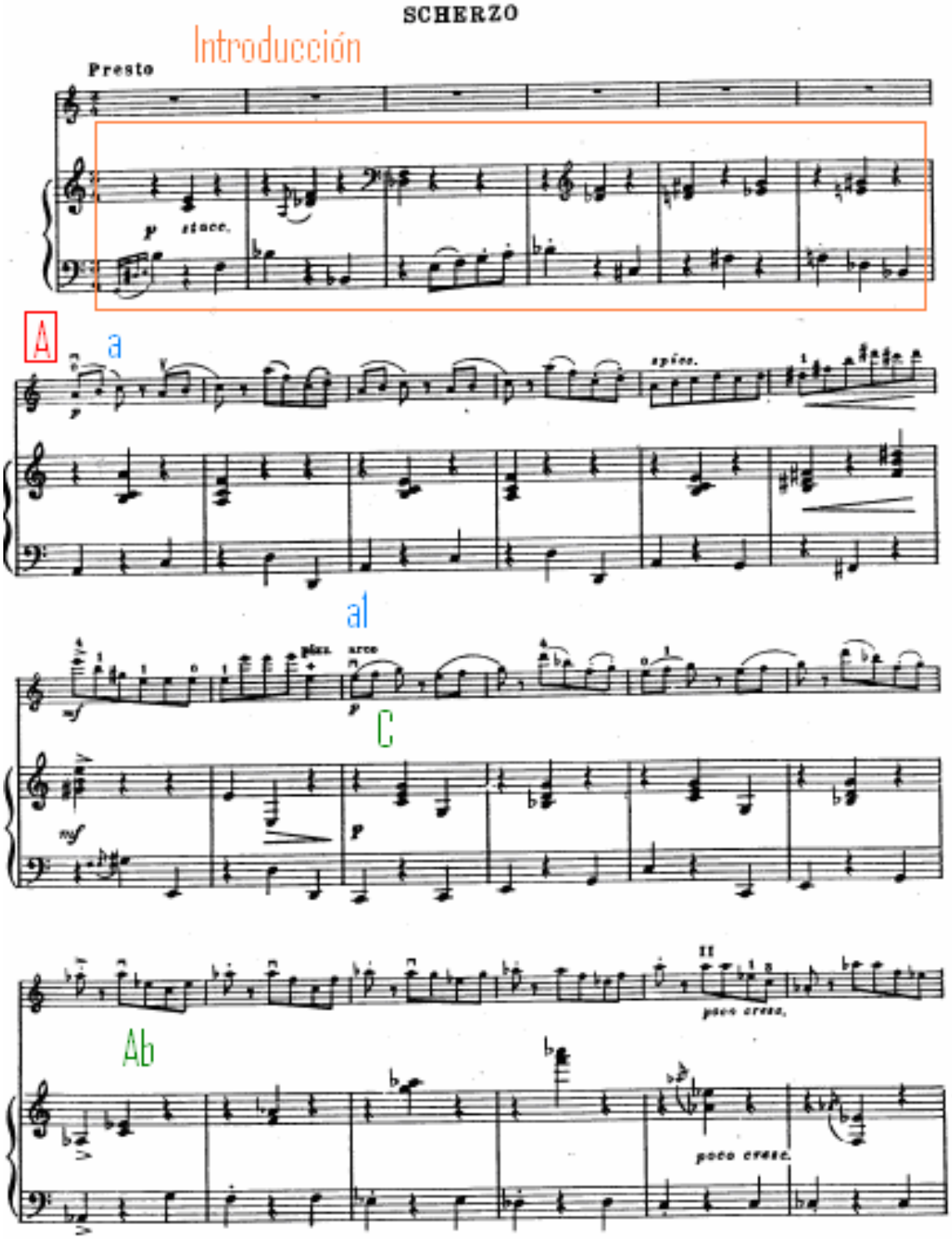

b5
poco
poco
Am
poco
mp
10
mf
D

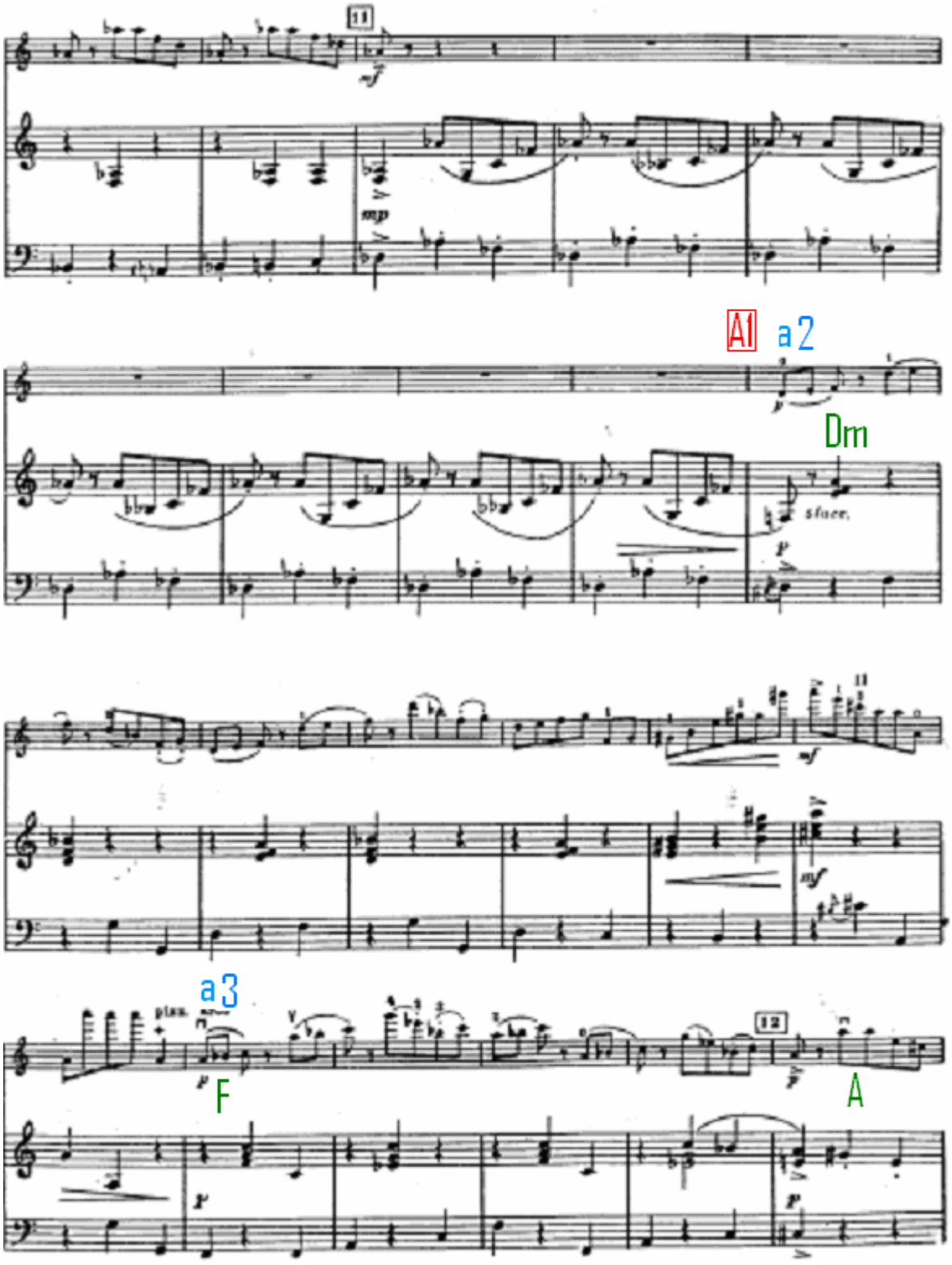

mf
mf
f
f
pp
Coda
pp
pp

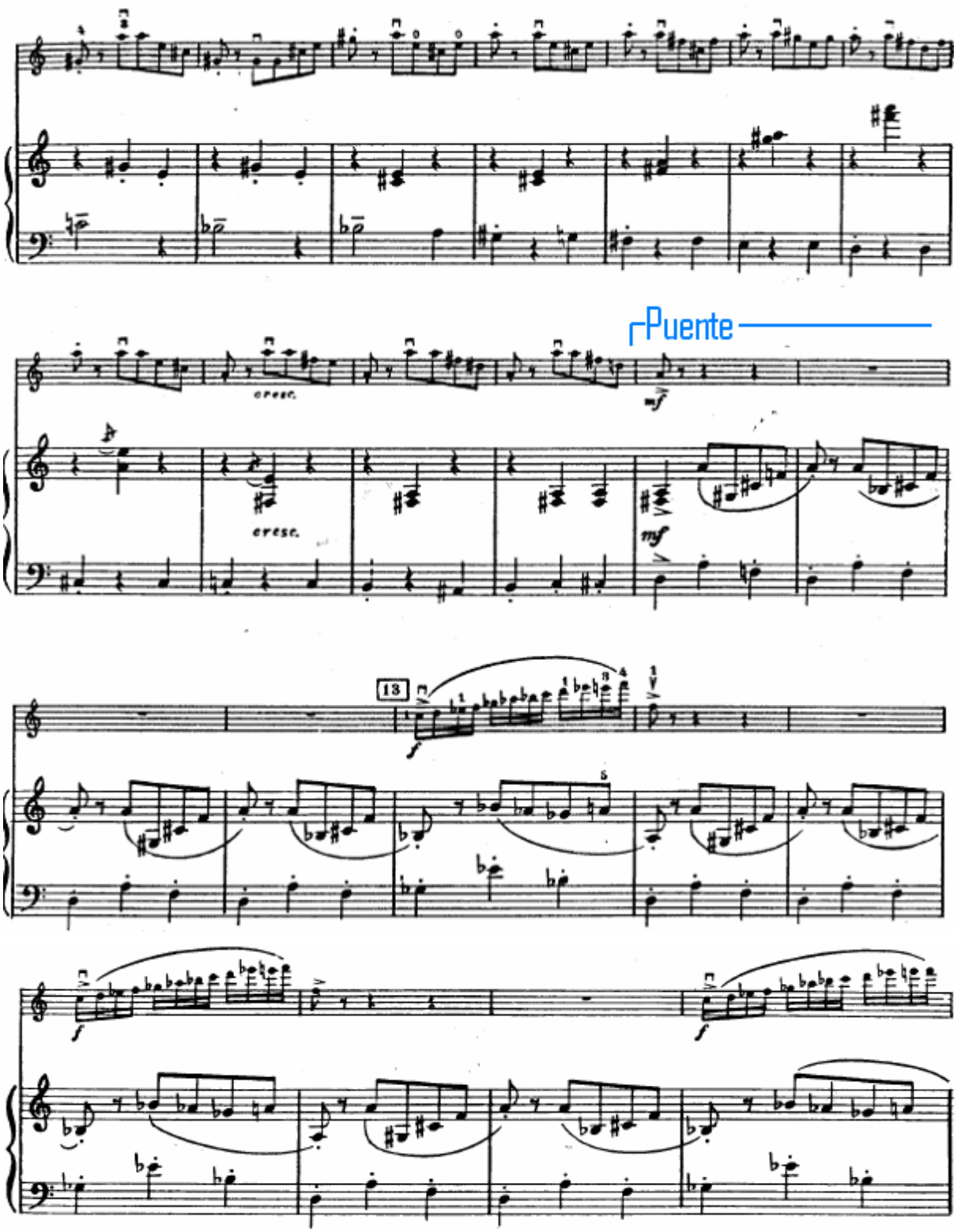

rit.
mp
p

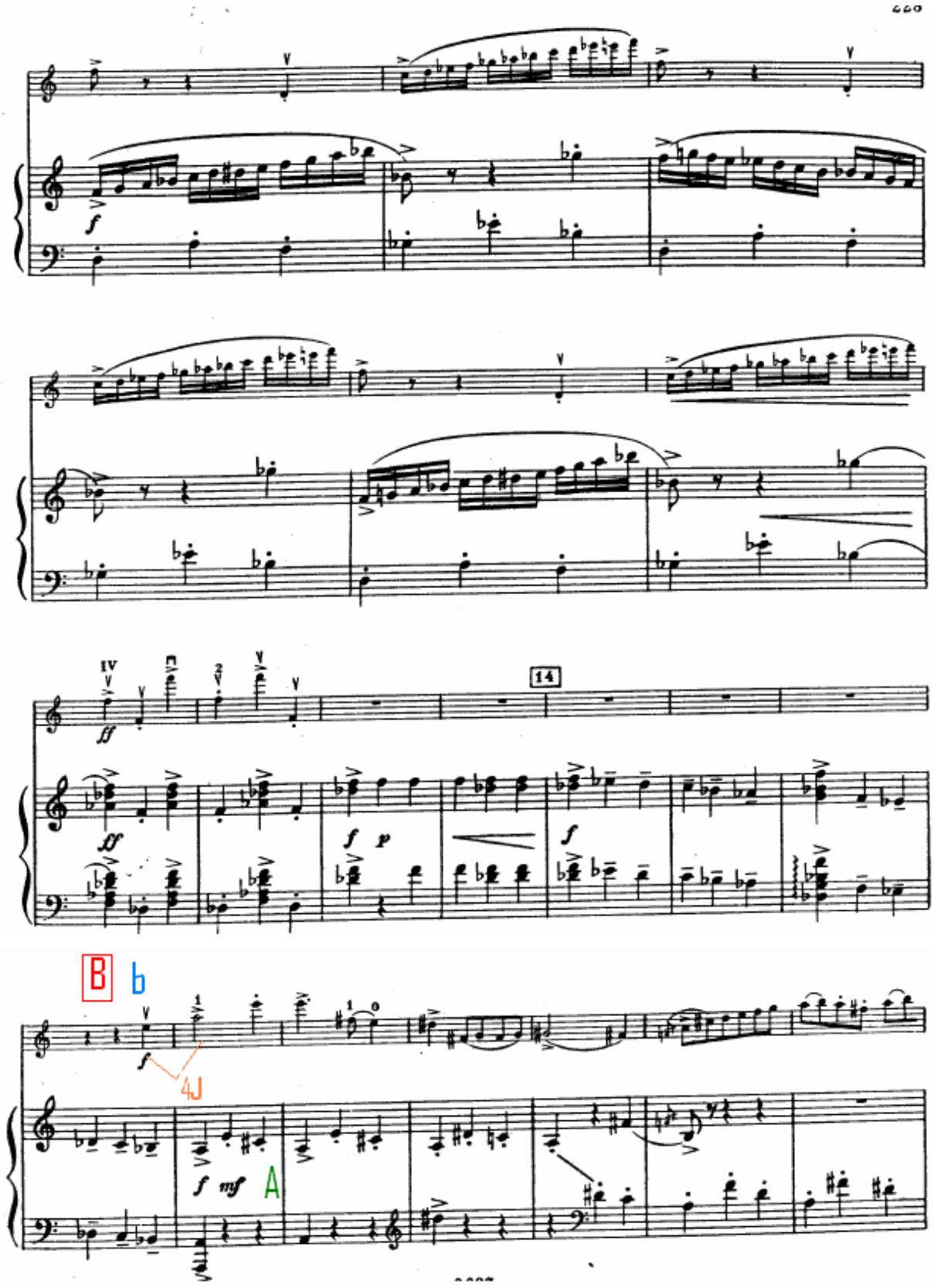
II

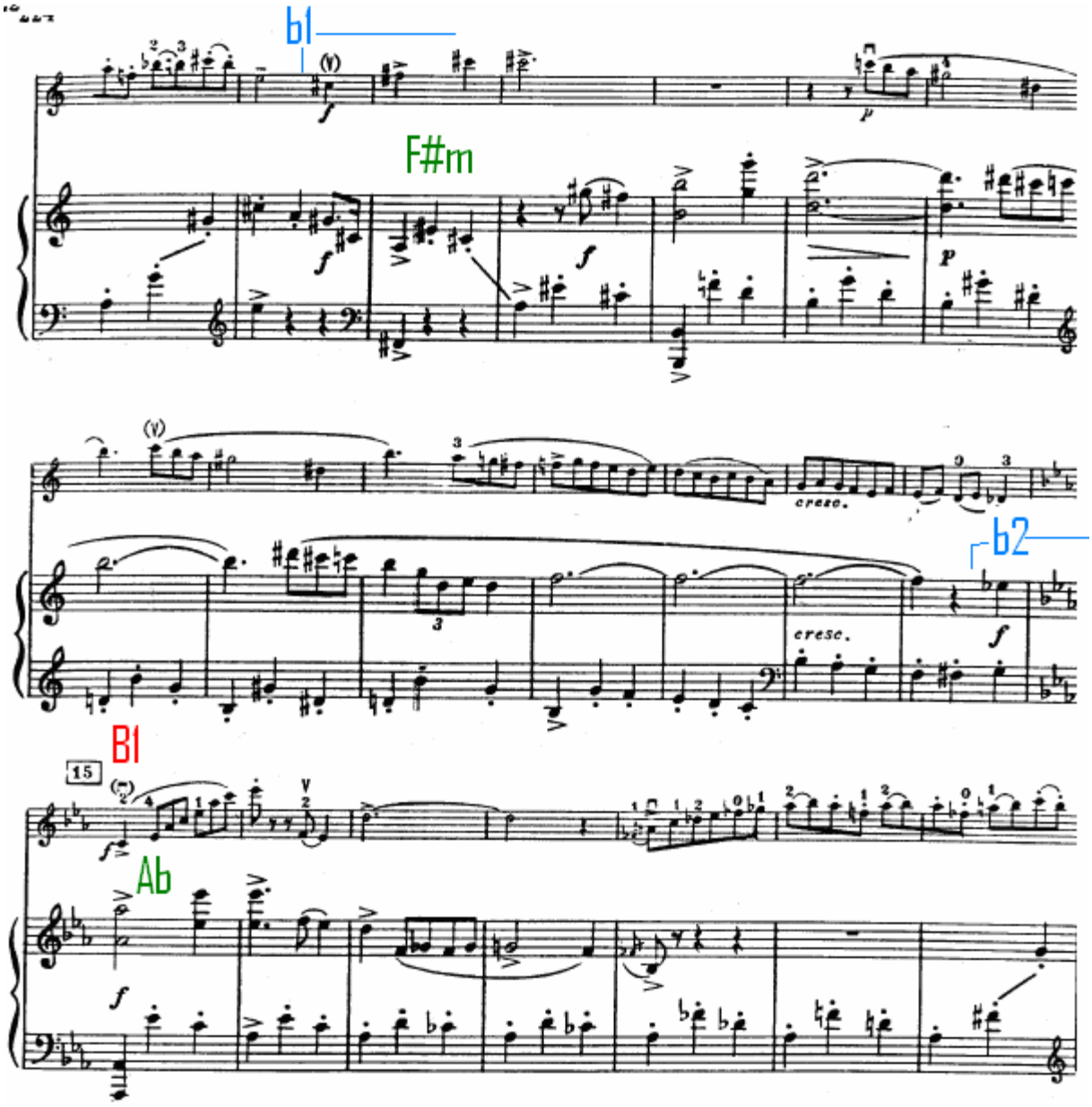
SCHERZO

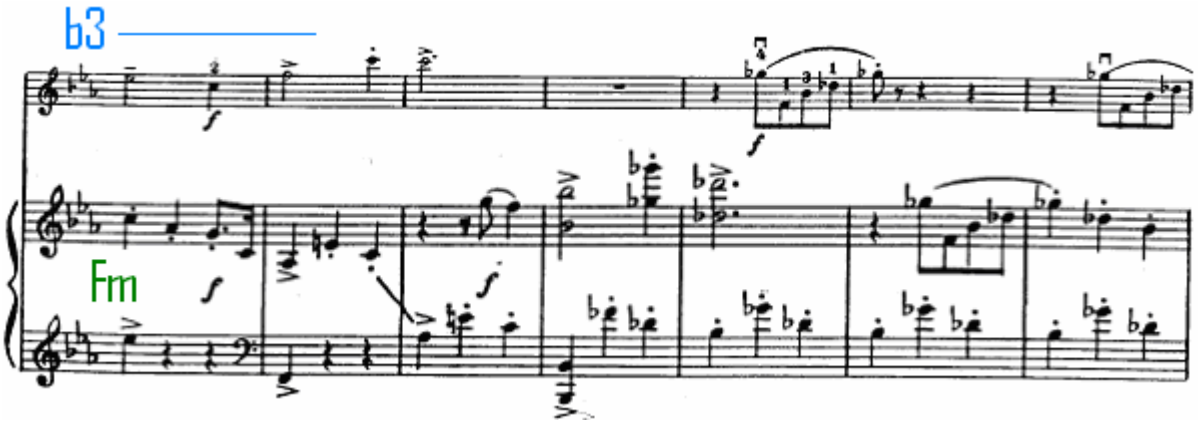


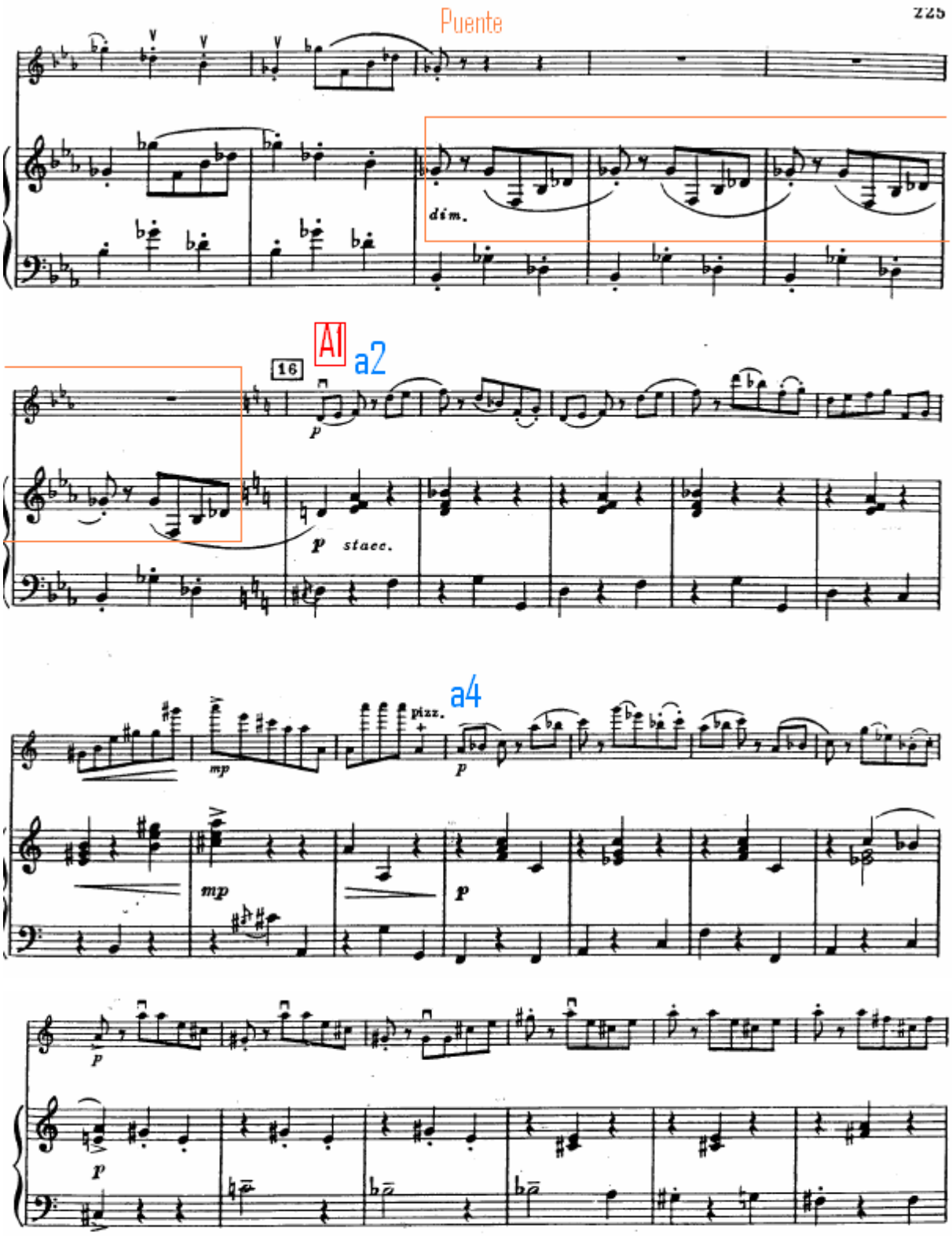

11
A1
a 2
Dm
a 3
F
12
A

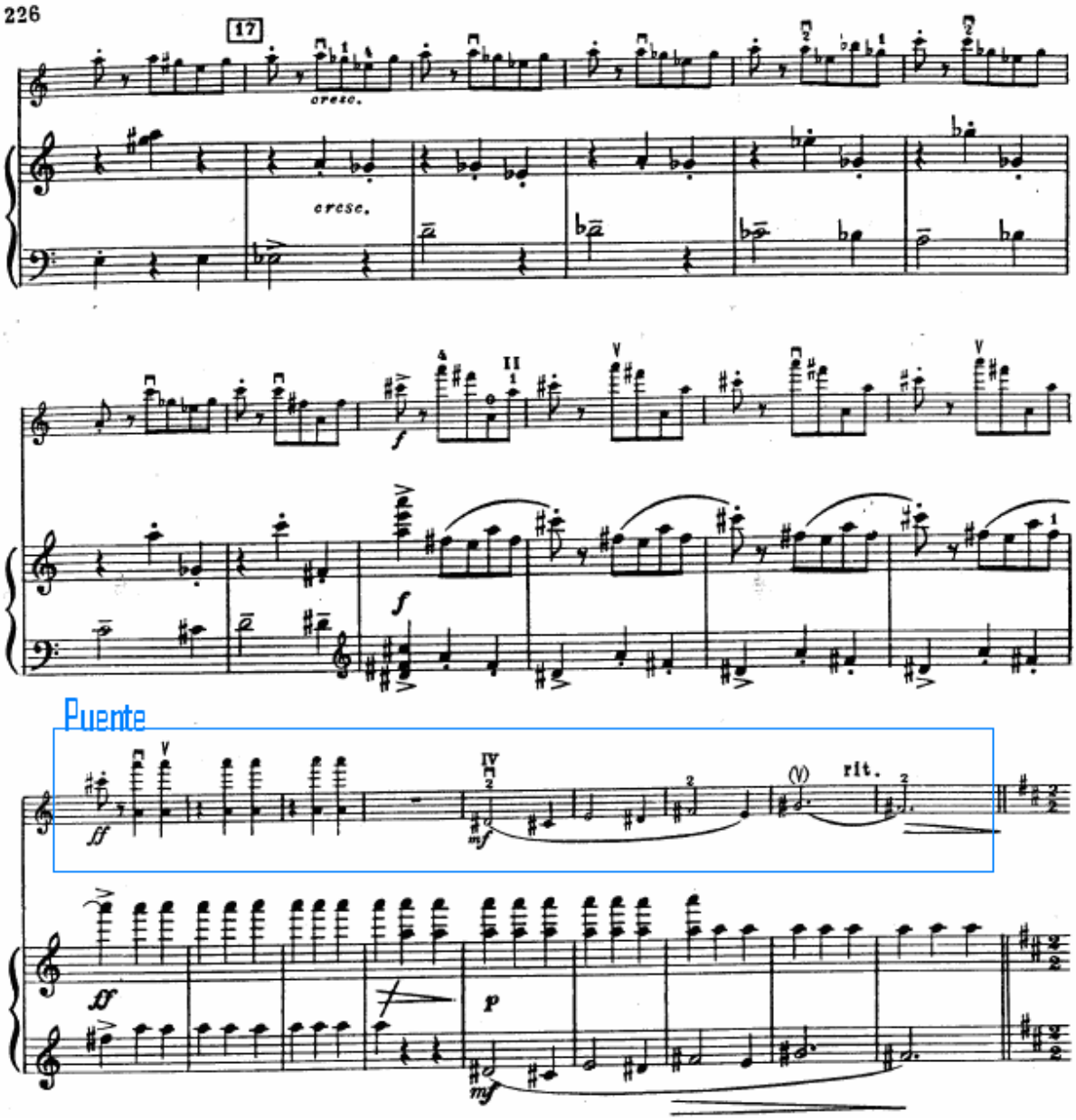

Puente
cresc.
mf
cresc.
mf
13
f
f
f

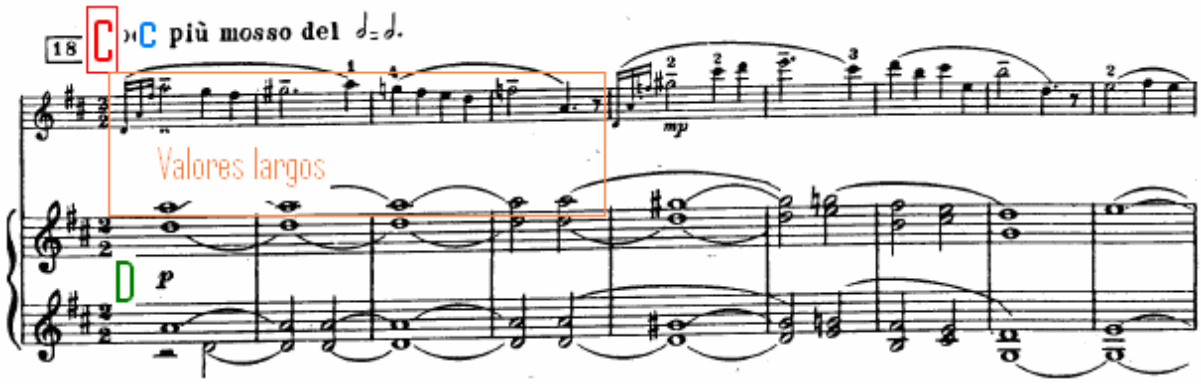

14
B
b
4J
A

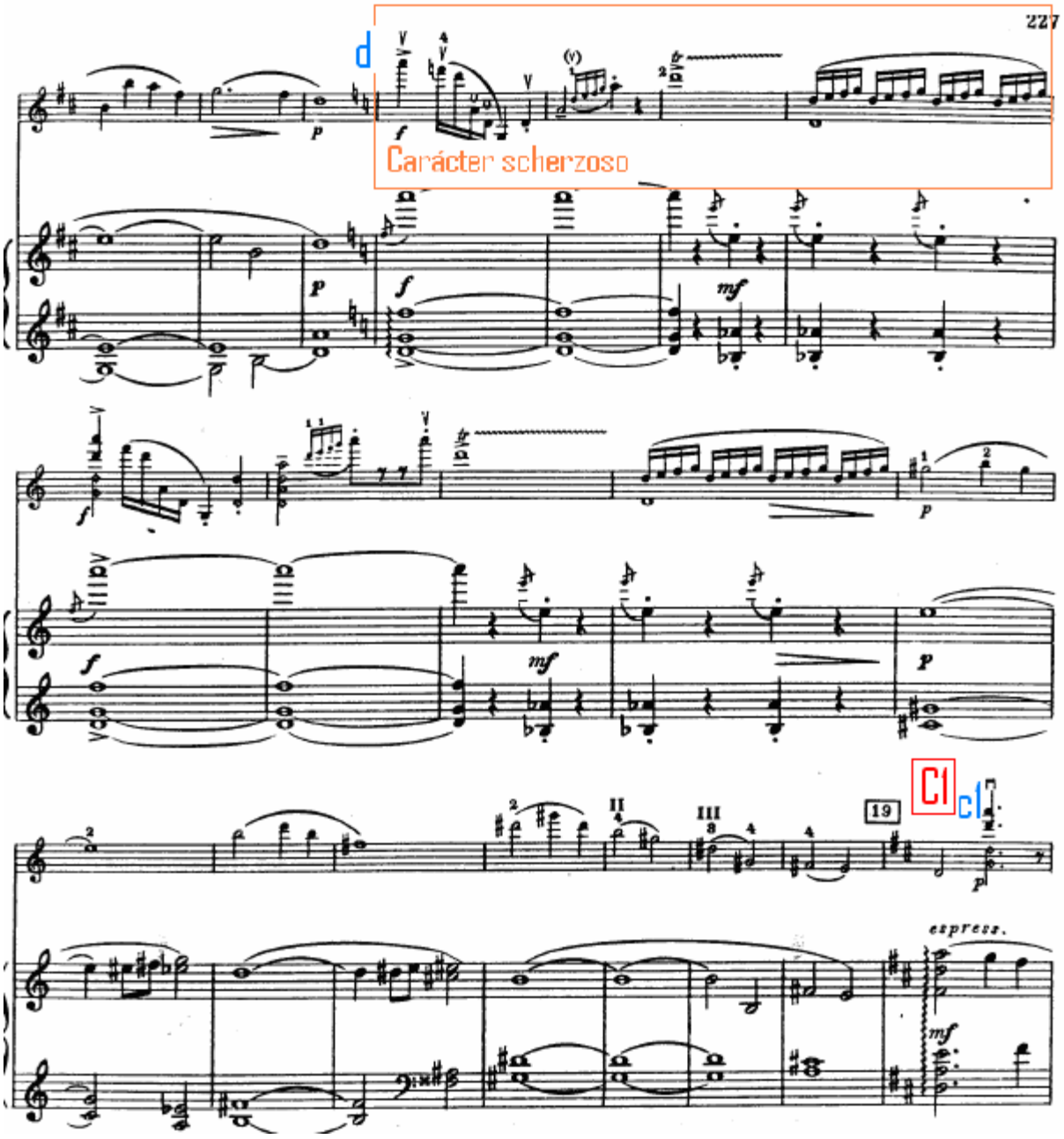

b1
F#m
cresc.
b2
cresc.
B1
15
Ab

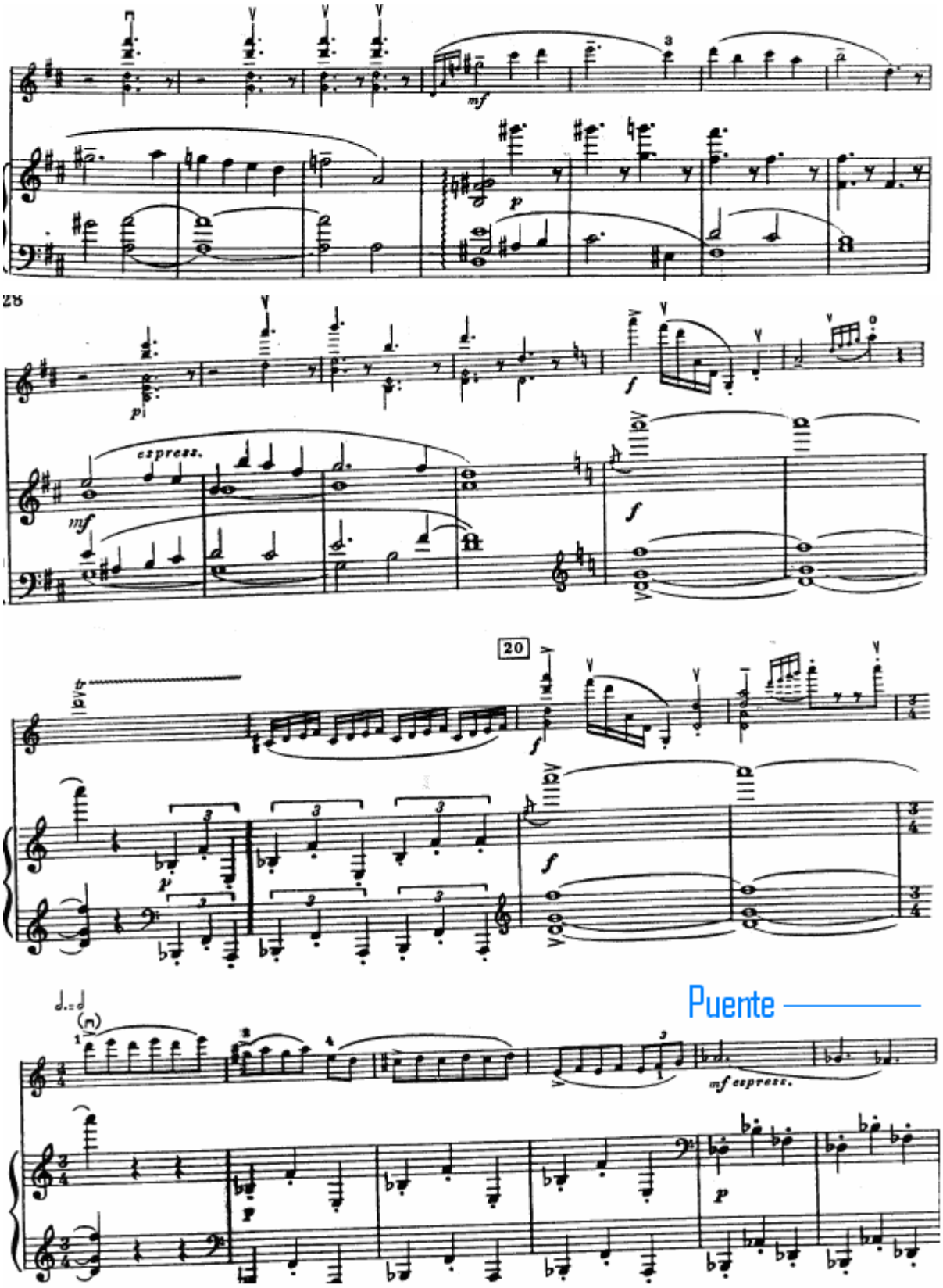

b3
Fm

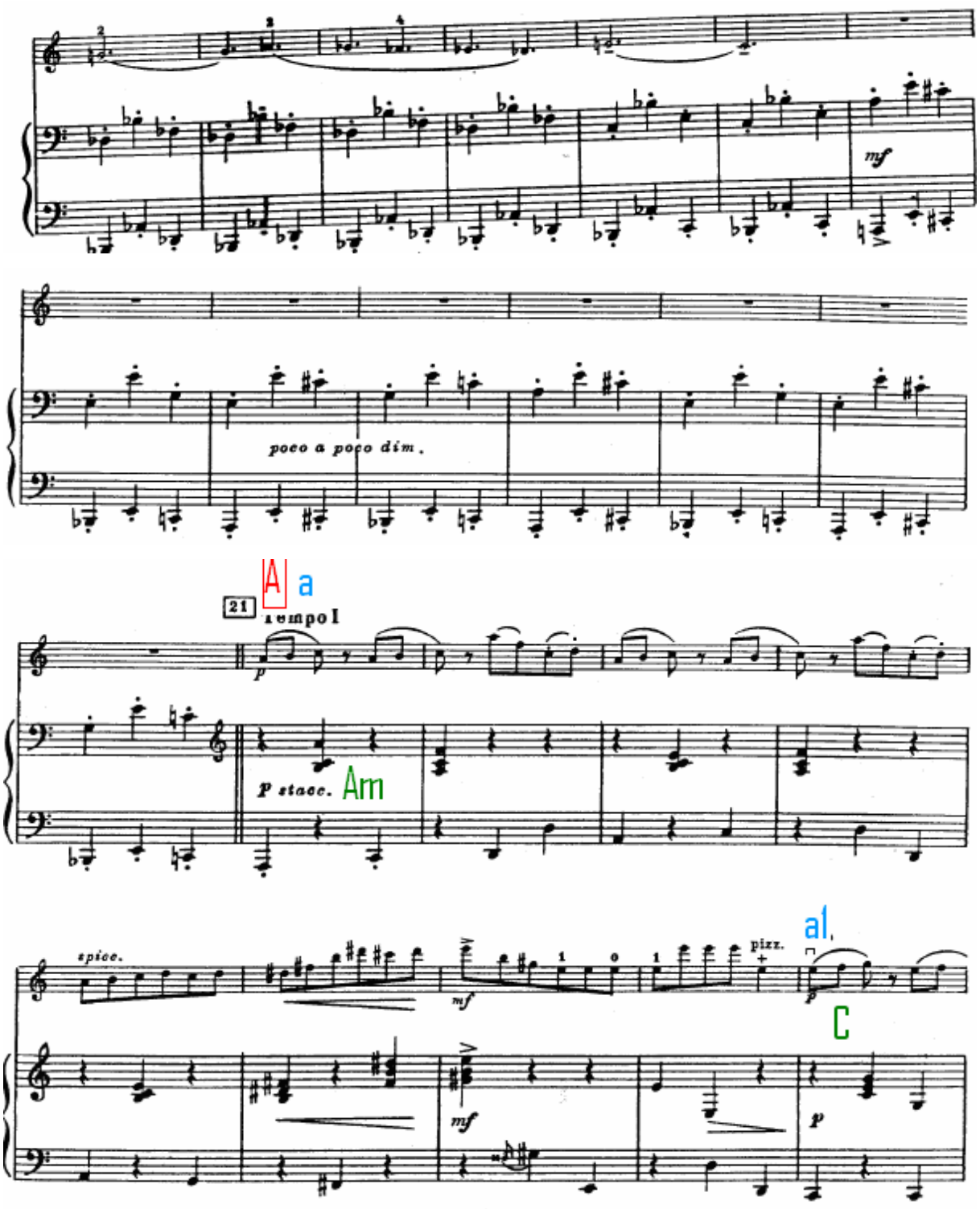

Puente
225
dim.
A1
a2
16
p
p staec.
a4
pizz.
mp
mp
p
p
p
p

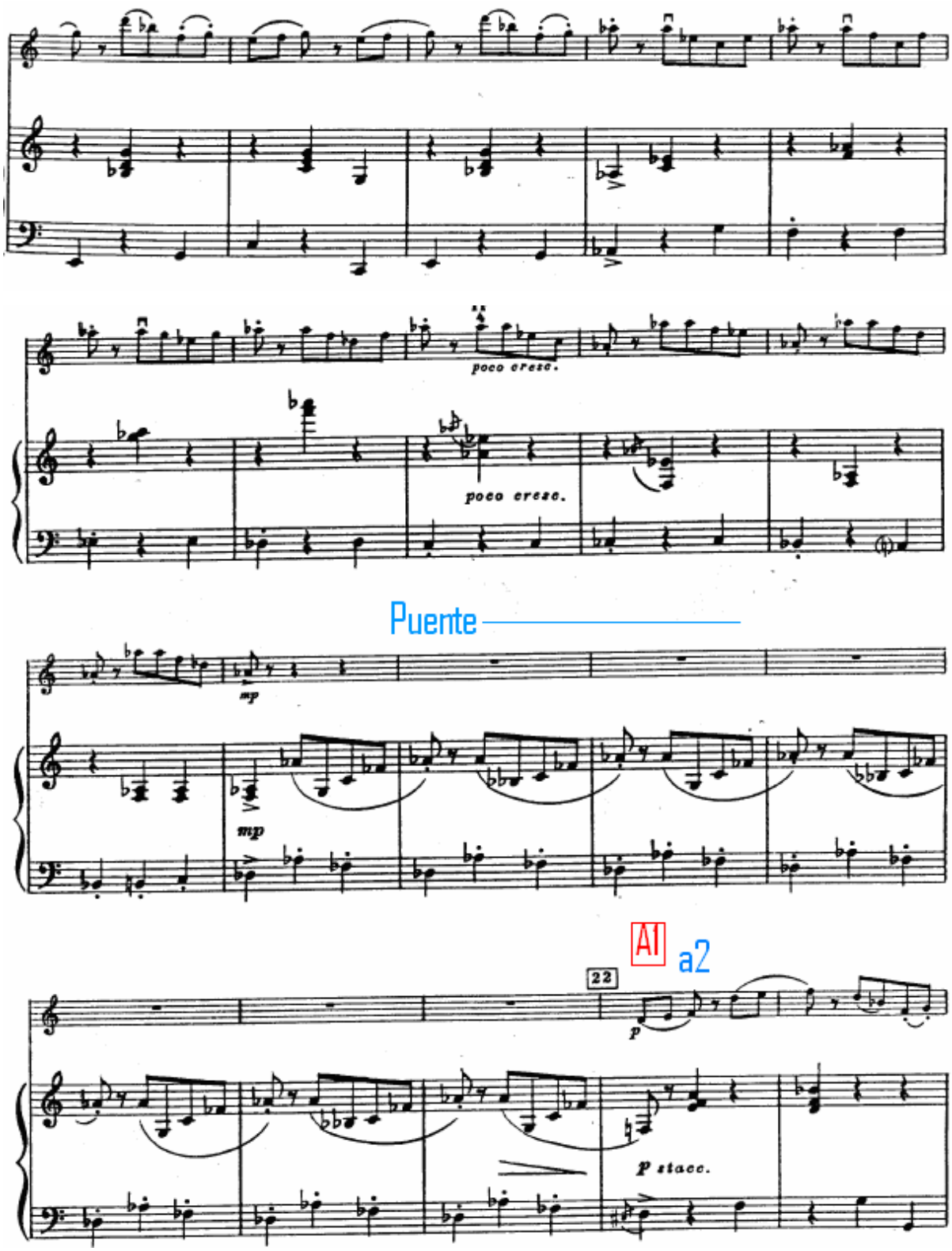

226
17
cresc.
cresc.
Puente
rit.

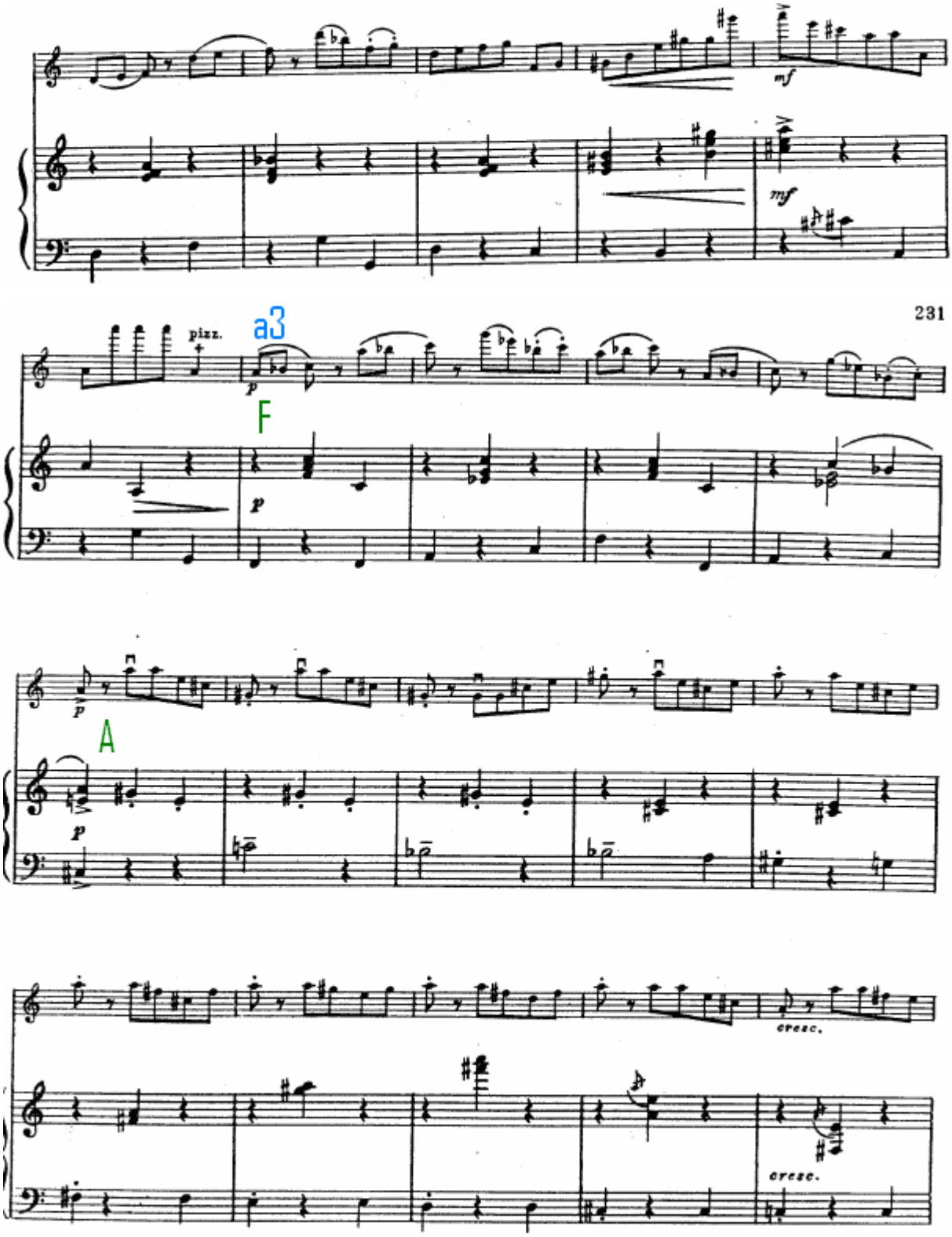

18
C
C più mosso del
Valores largos
mp
D
p


227
Carácter scherzoso
espress.

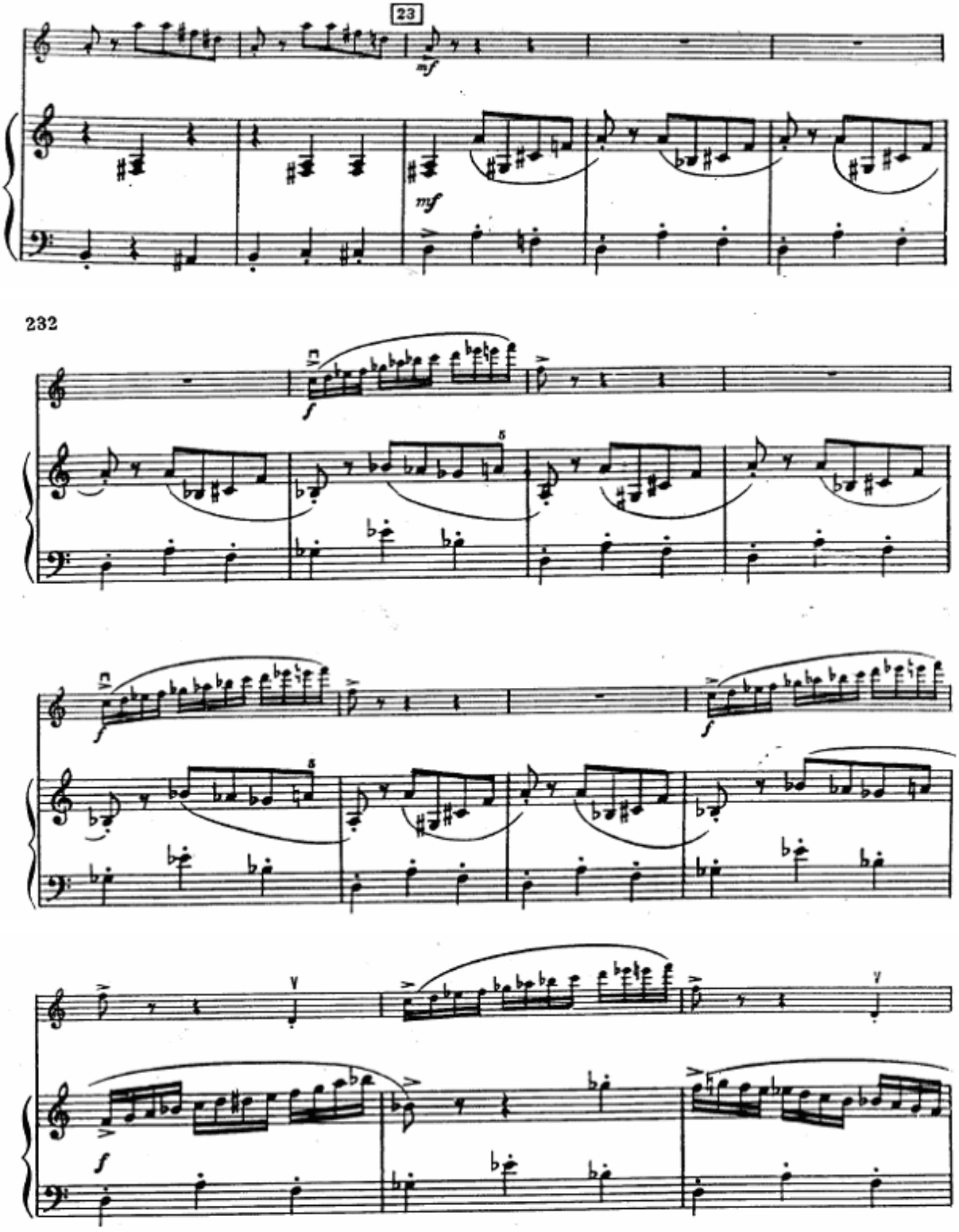

mf
p
28
p
espress.
mf
f
f
20
tr
f
p
f
Puente
mf espress.
p
p

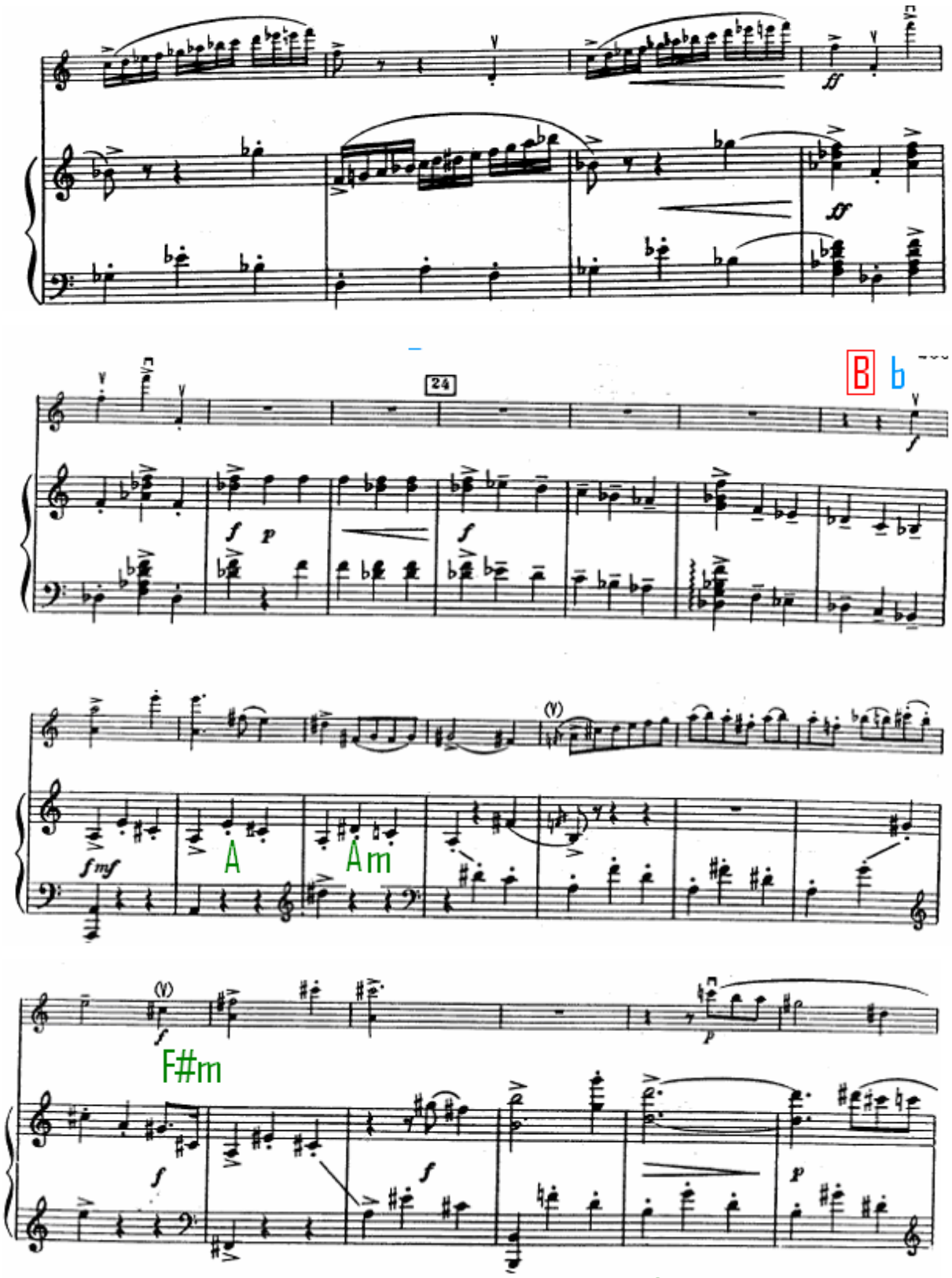

mf
poco a poco dim.
21
A
a
tempo I
p
p stacc.
Am
spicc.
mf
pizz.
al
C
mf
p

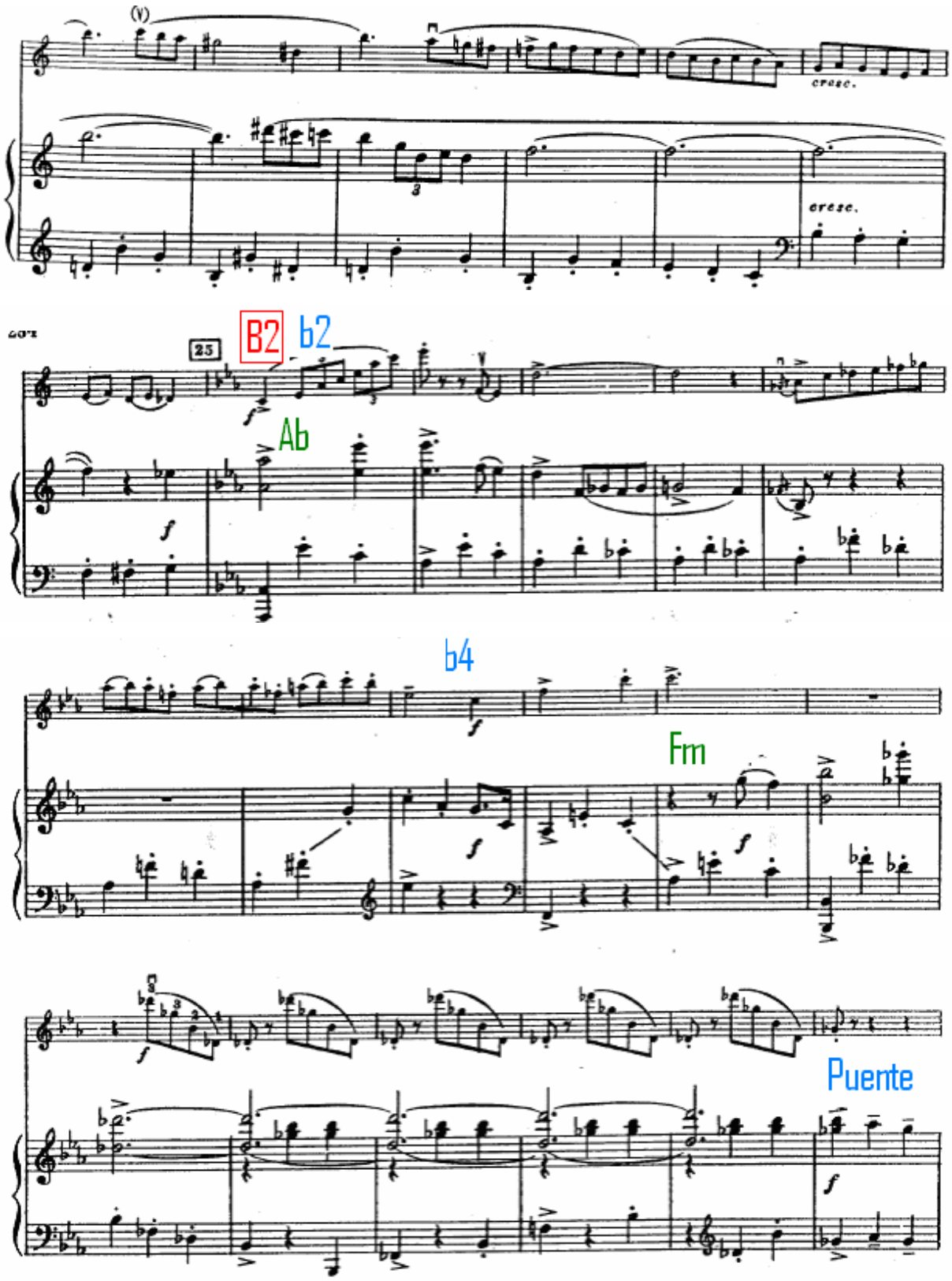

poco cresc.
poco cresc.
Puente
mp
mp
A1
a2
22
p
p stacc.

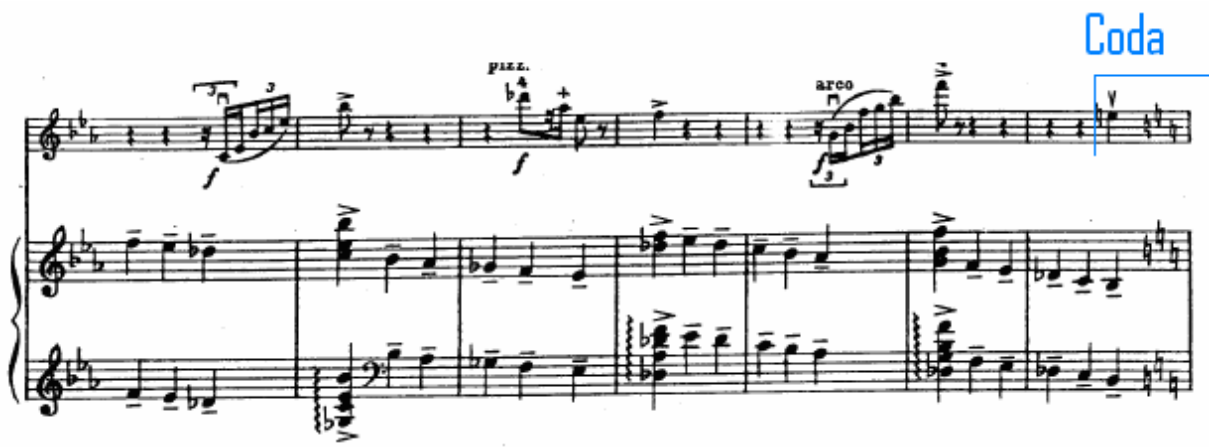

mf
mf
231
pizz.
a3
p
F
p
p
A
p
cresc.
cresc.

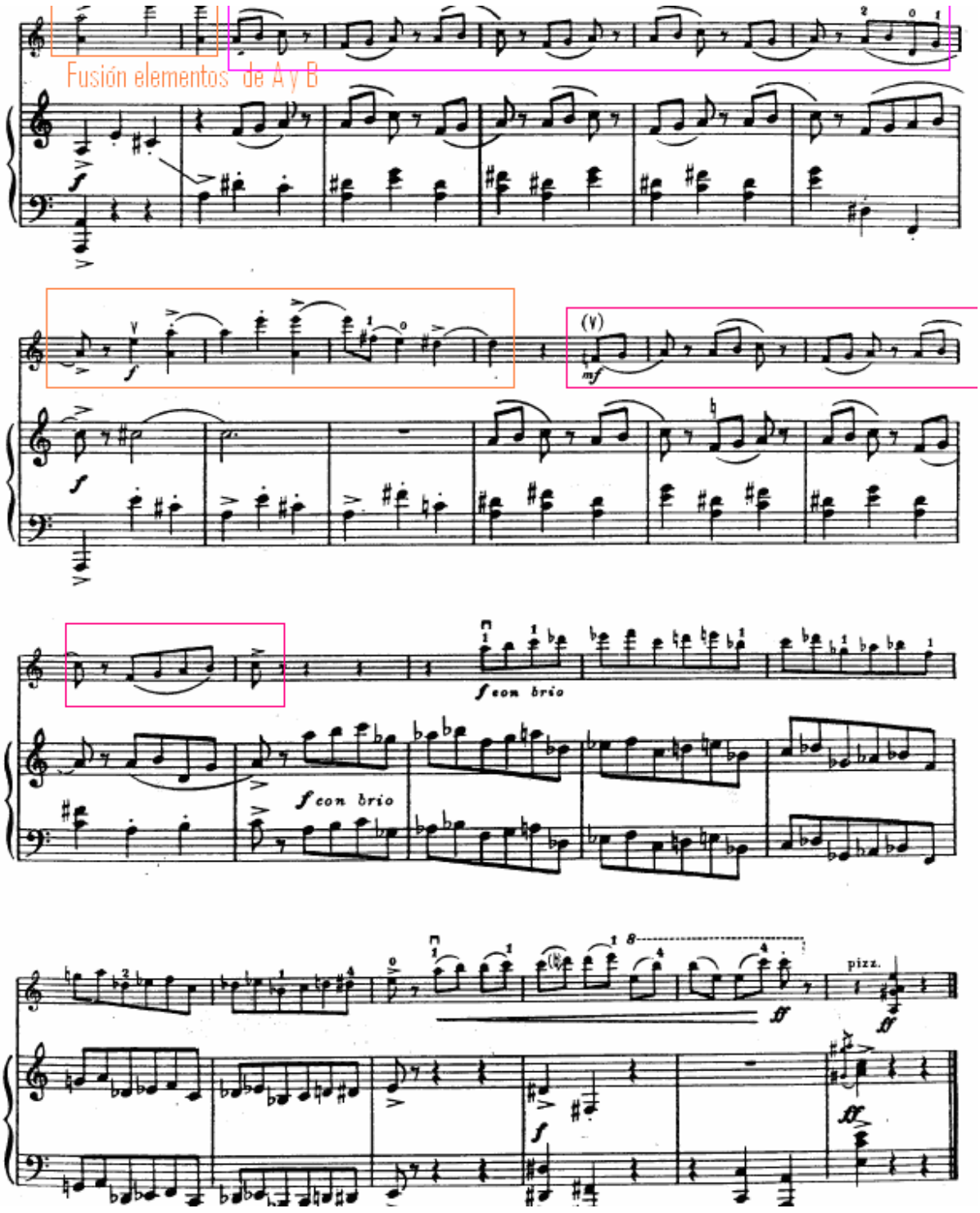
Puente

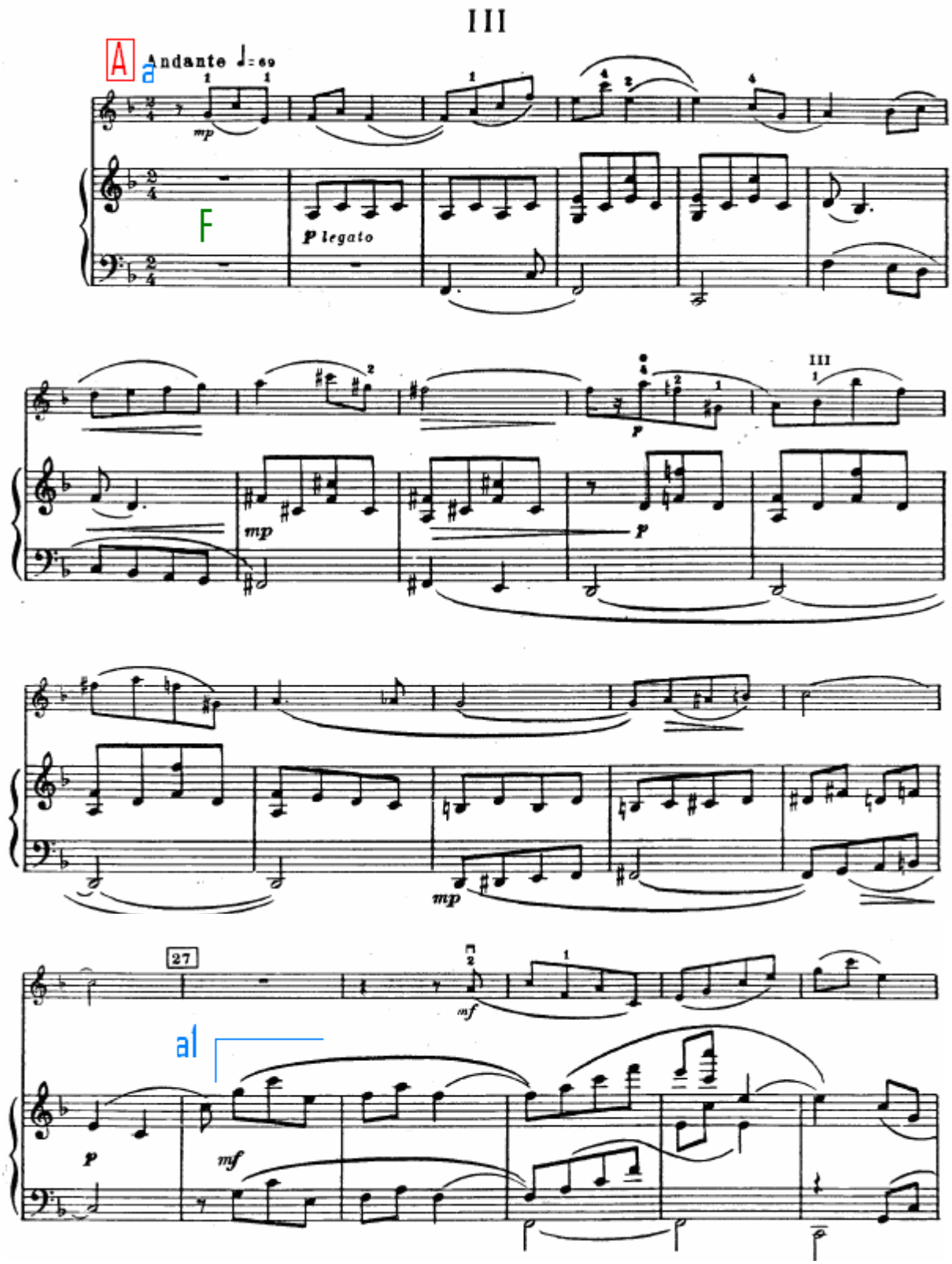


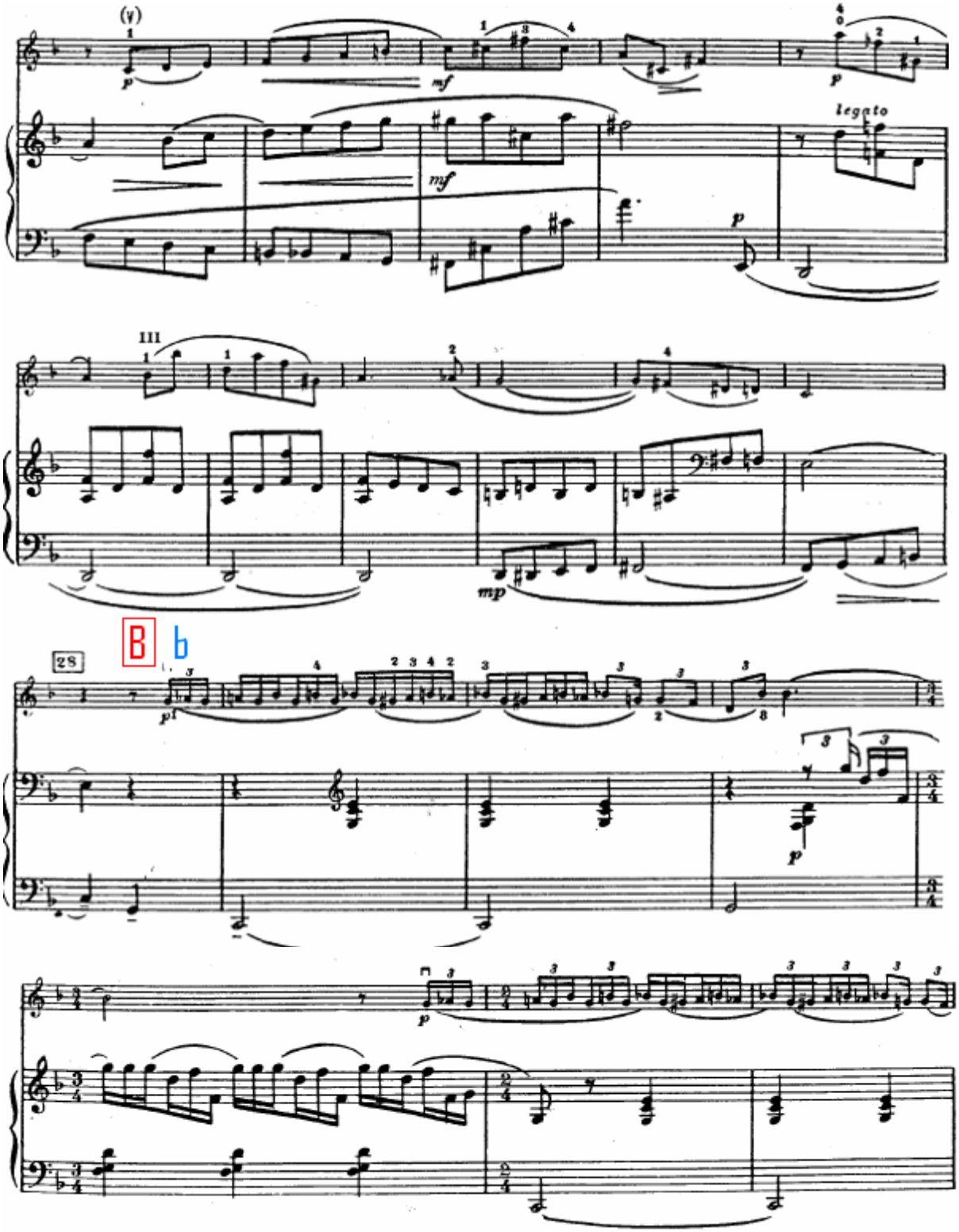

24
B b
A
Am
F#m

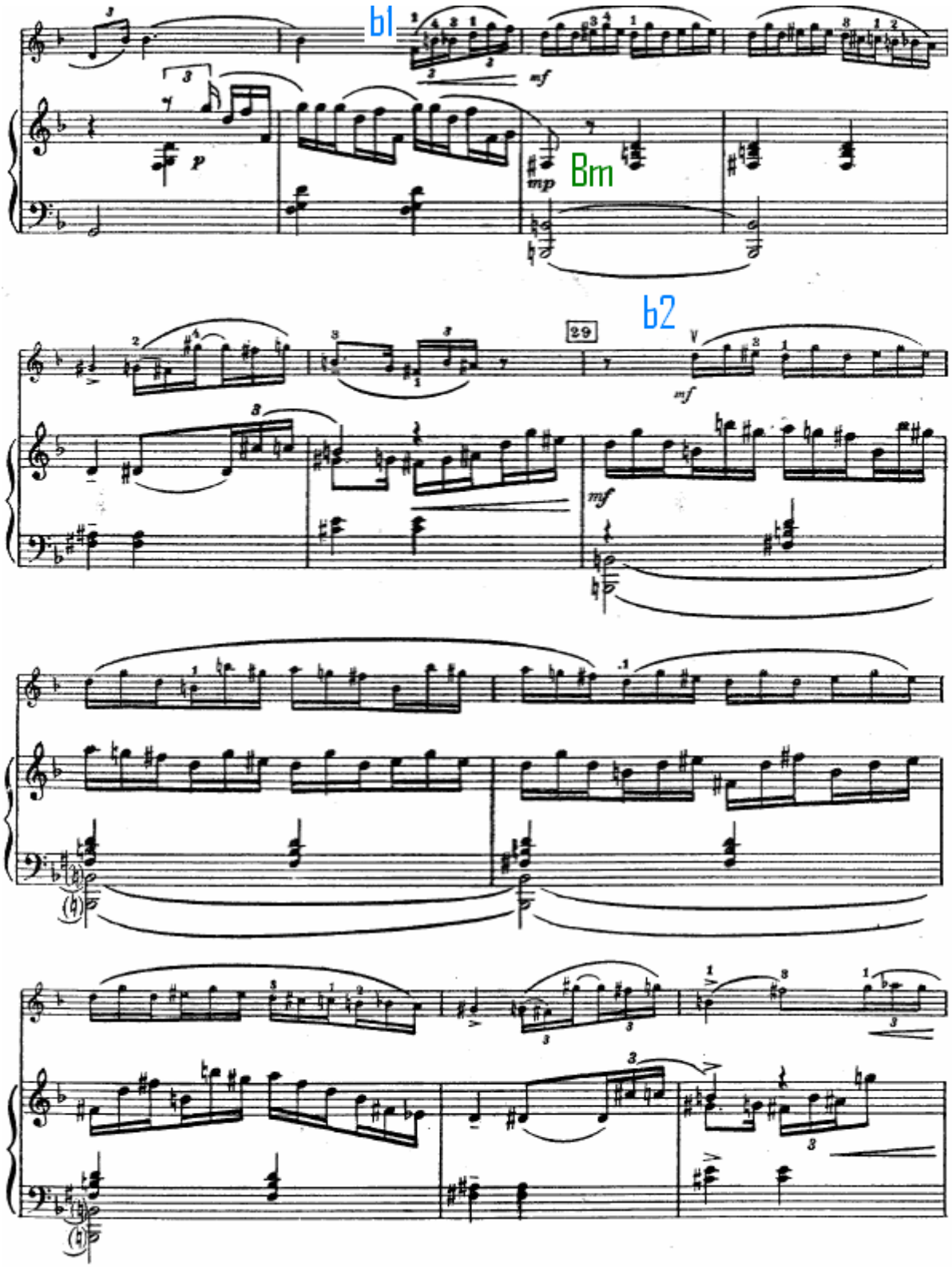

cresc.
cresc.
25
B2
b2
Ab
b4
Fm
Puente

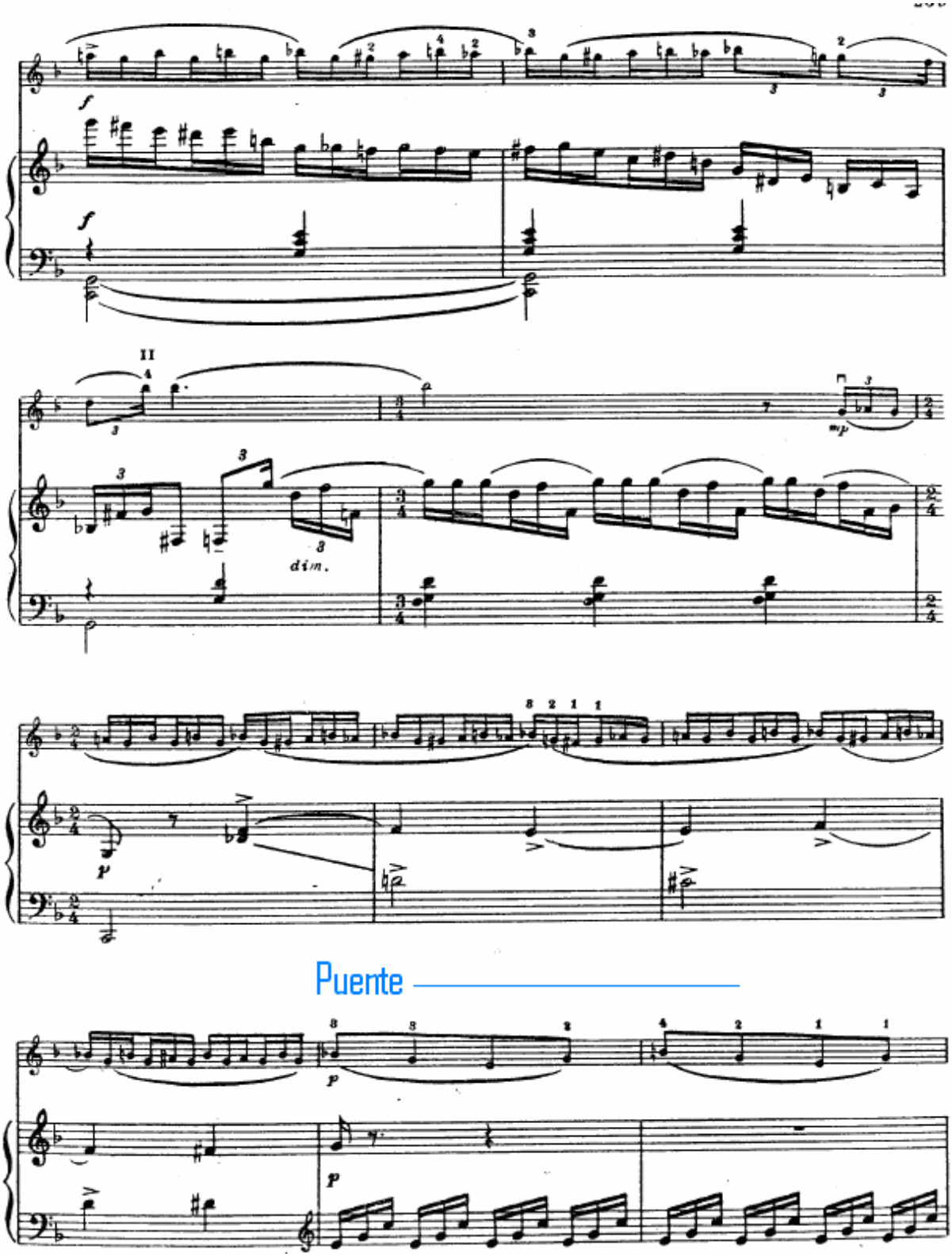

Coda
pizz.
arco

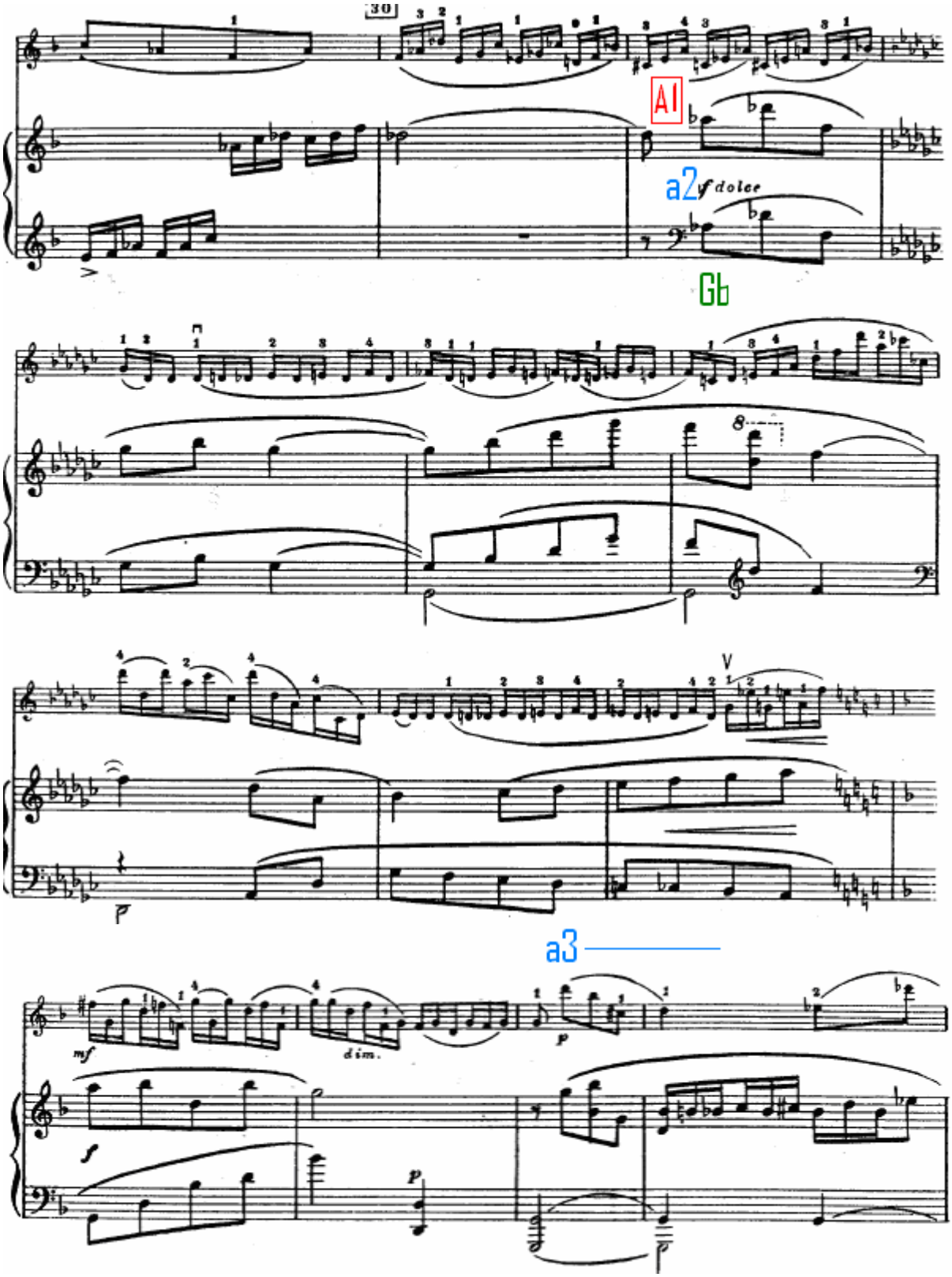

Fusión elementos de A y B
(V)
f con brio
pizz.

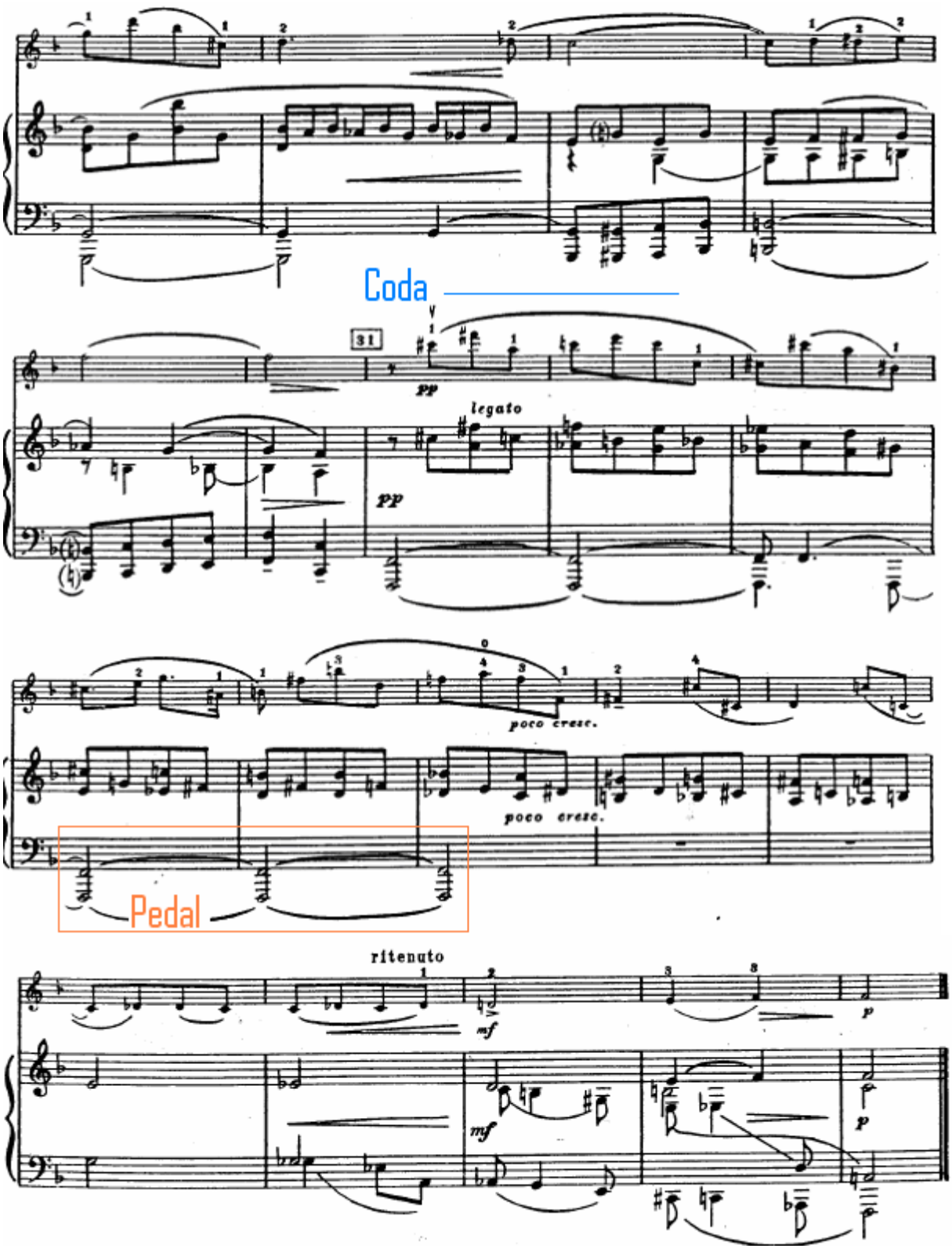

III
A
a
Andante ♩= 69
mp
F
p legato
mp
p
III
mp
27
mf
a1
p
mf

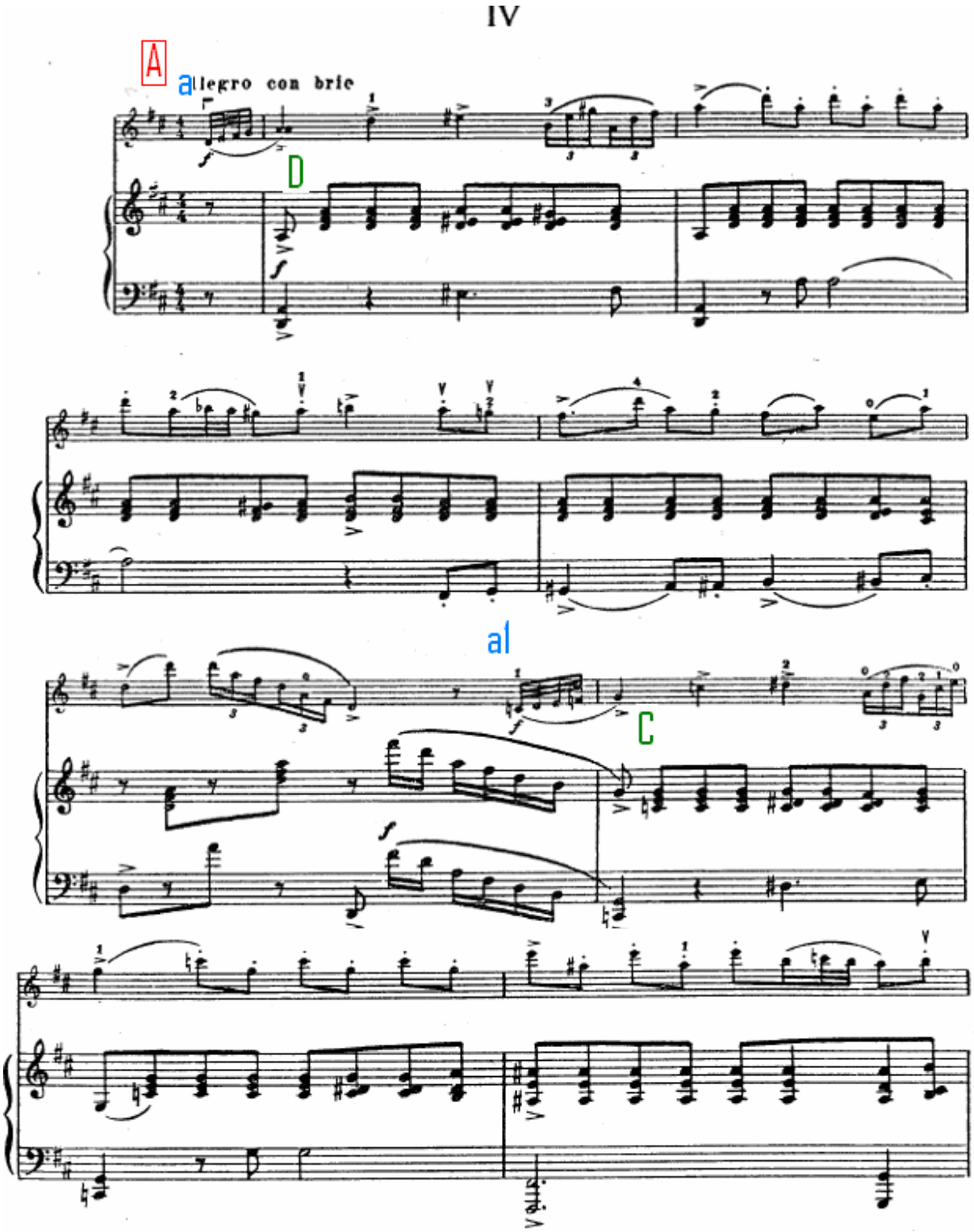

legato
28
B
b

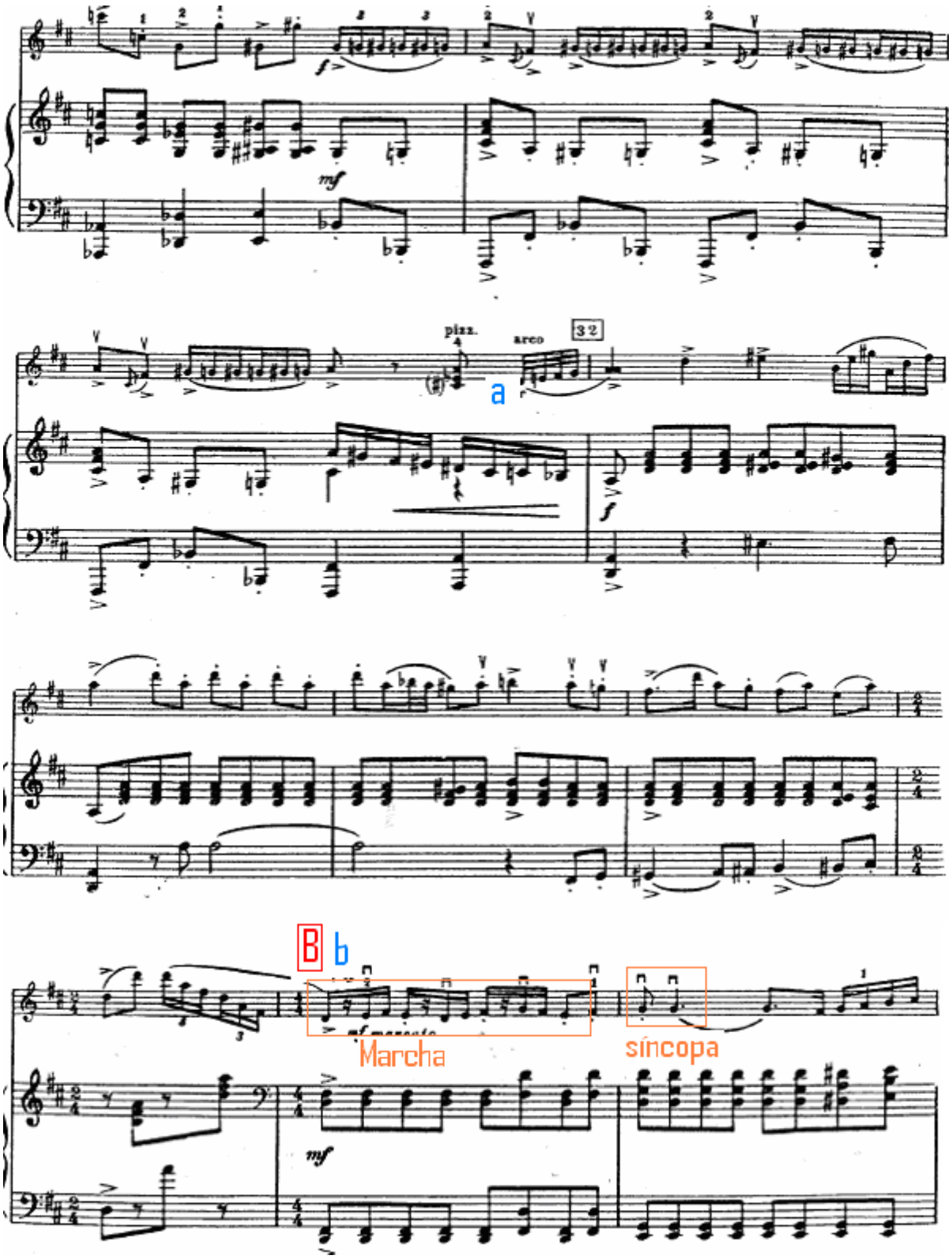

b1
Bm
b2
29

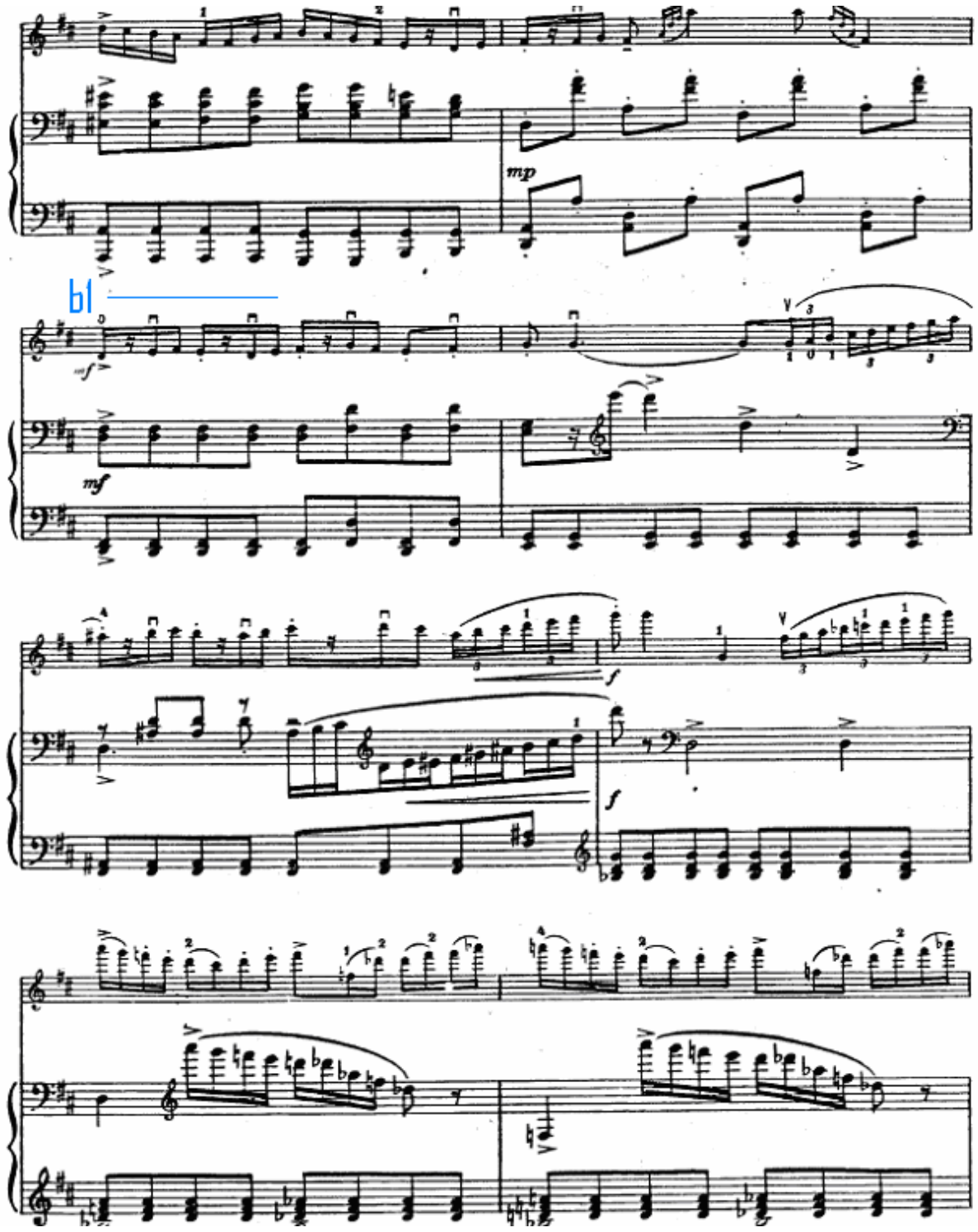

Puente

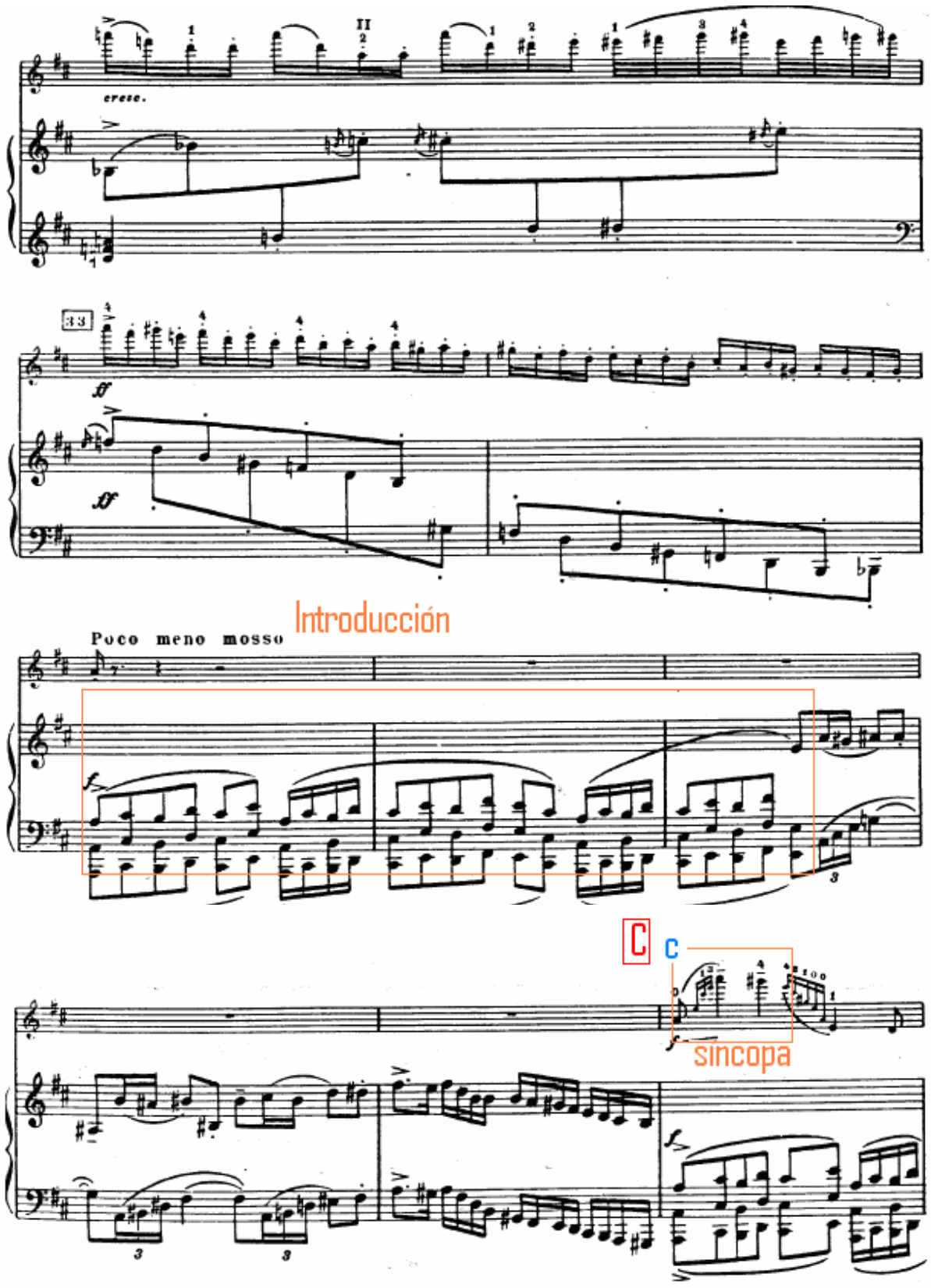

30
A1
a2
f dolce
Gb
8
V
p
a3
mf
dim.
p
f
p
p

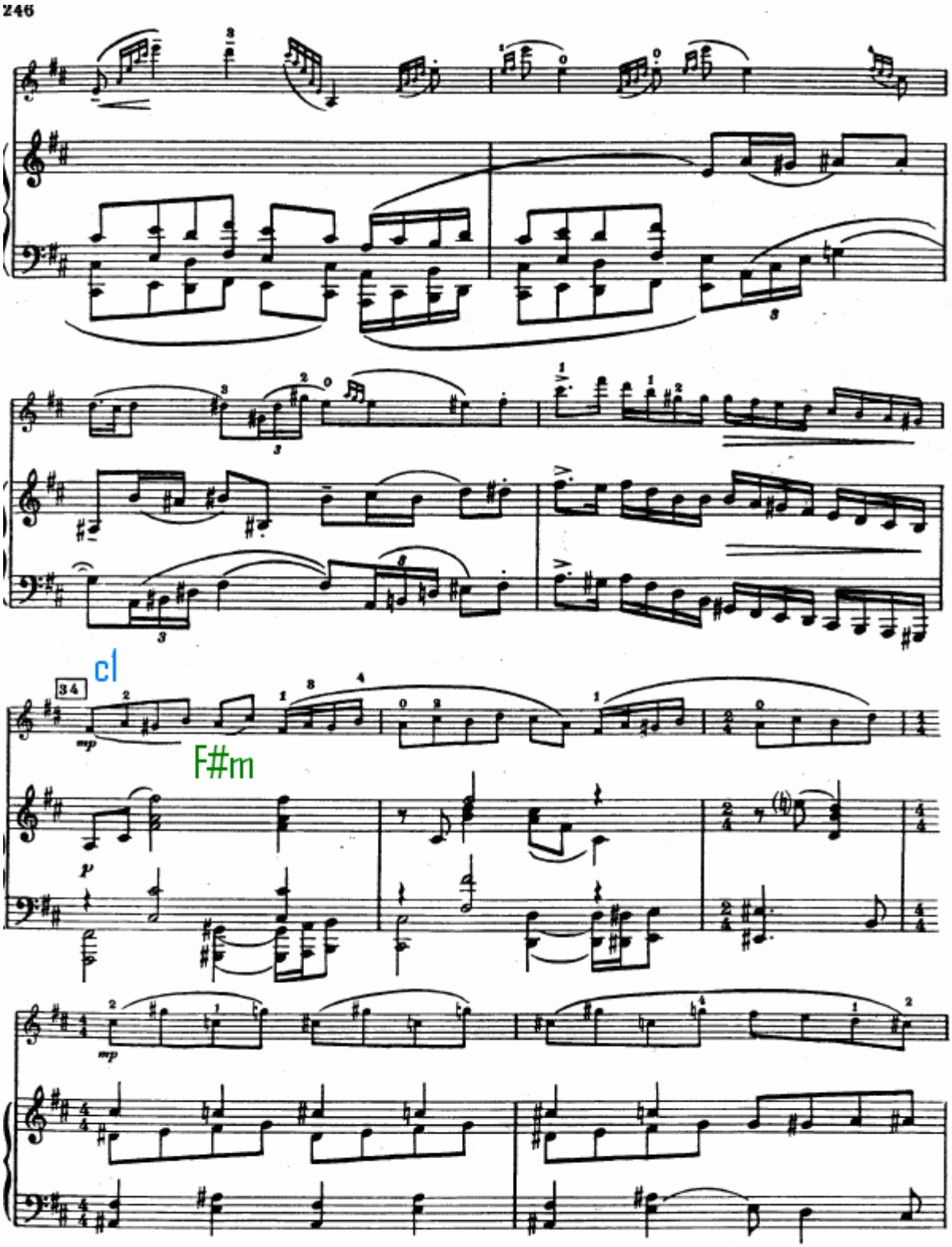

Coda
31
pp
legato
pp
poco cresc.
poco cresc.
Pedal
ritenuto
mf
mf
p
p

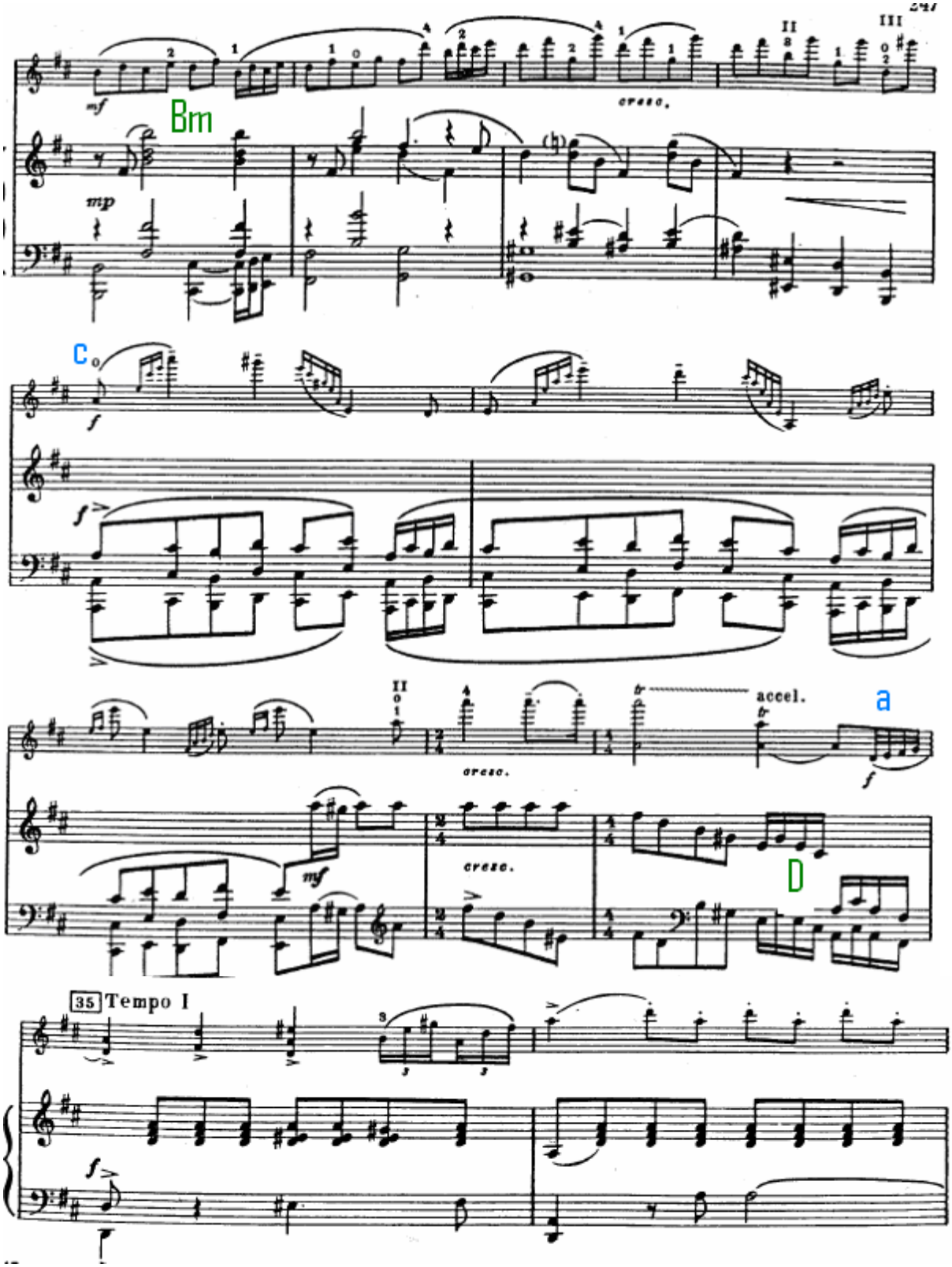

IV
A
allegro con brio
D
al
C

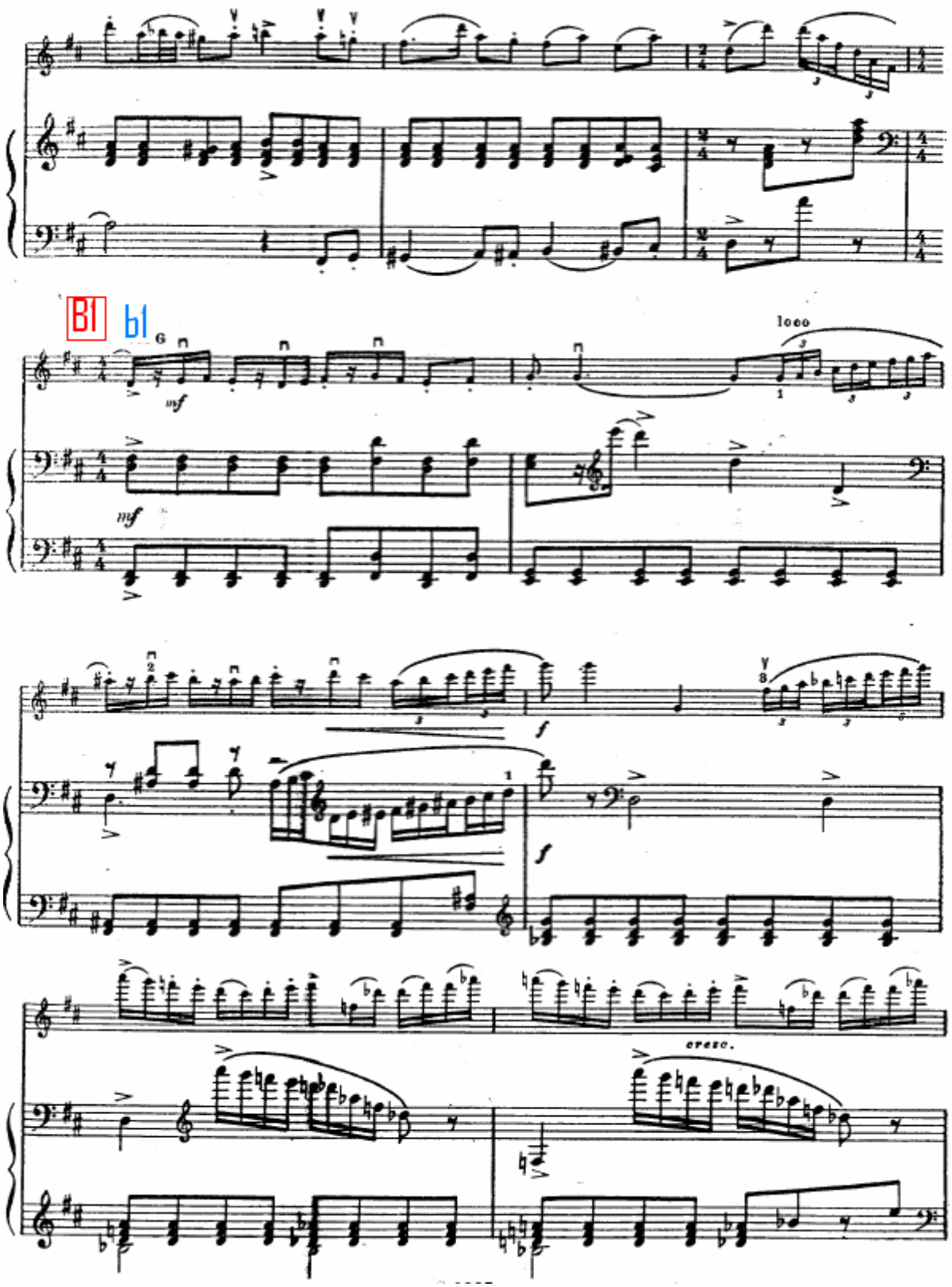

pizz.
arco
32
a
B
b
Marcha
síncopa

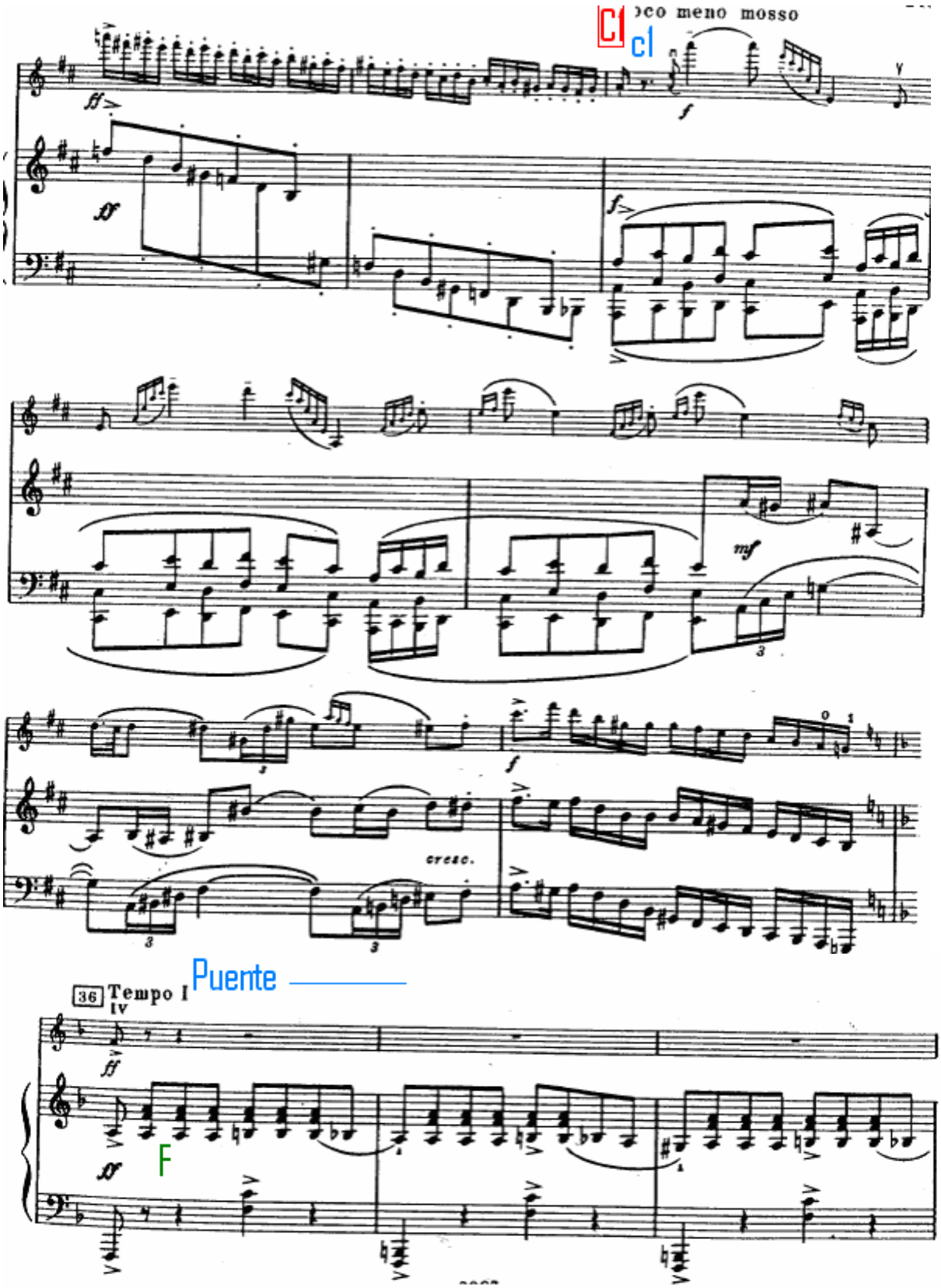

mp
mf
f
f

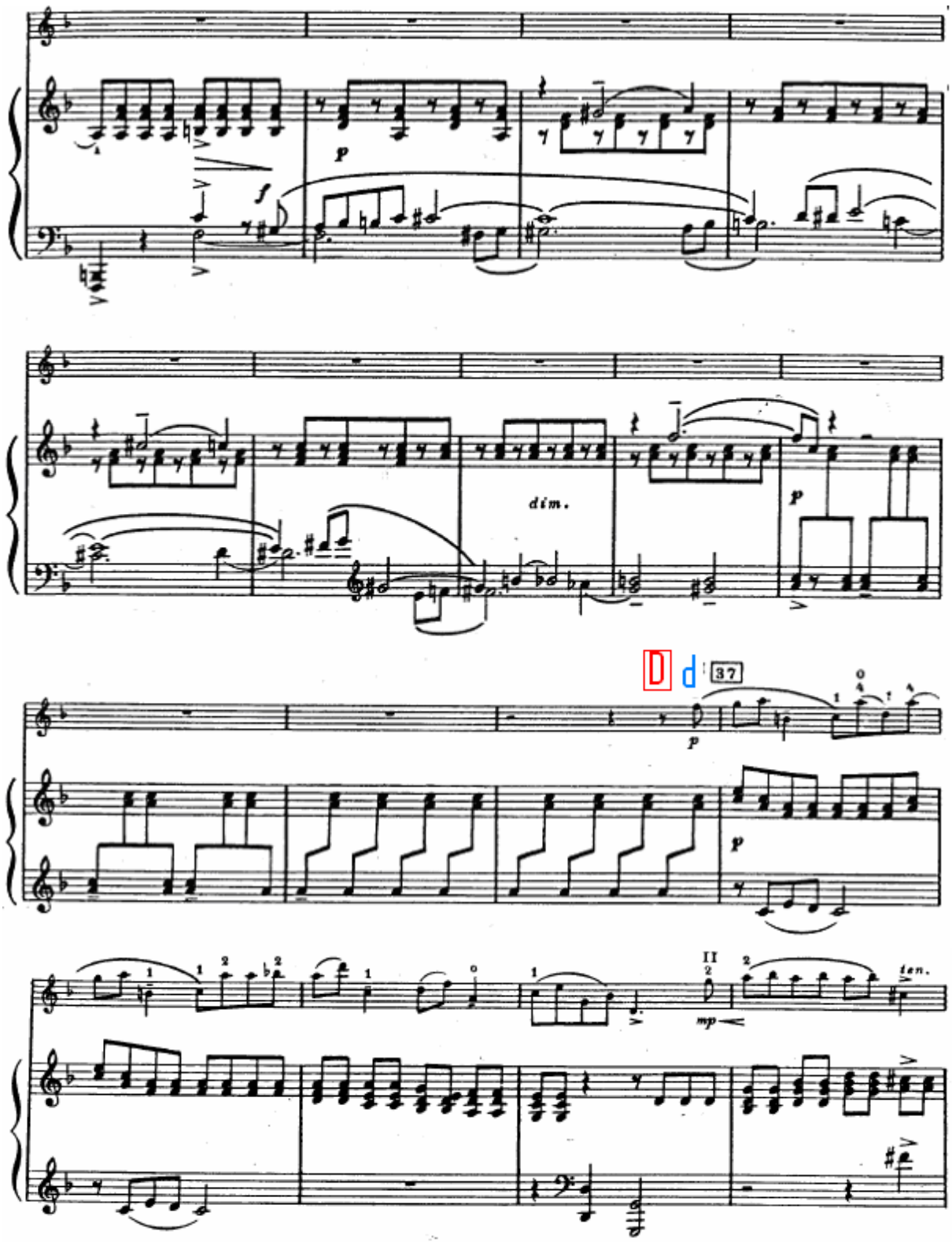

cresc.
33
ff
ff
Introducción
Poco meno mosso
f
C
c
f
sincopa
f

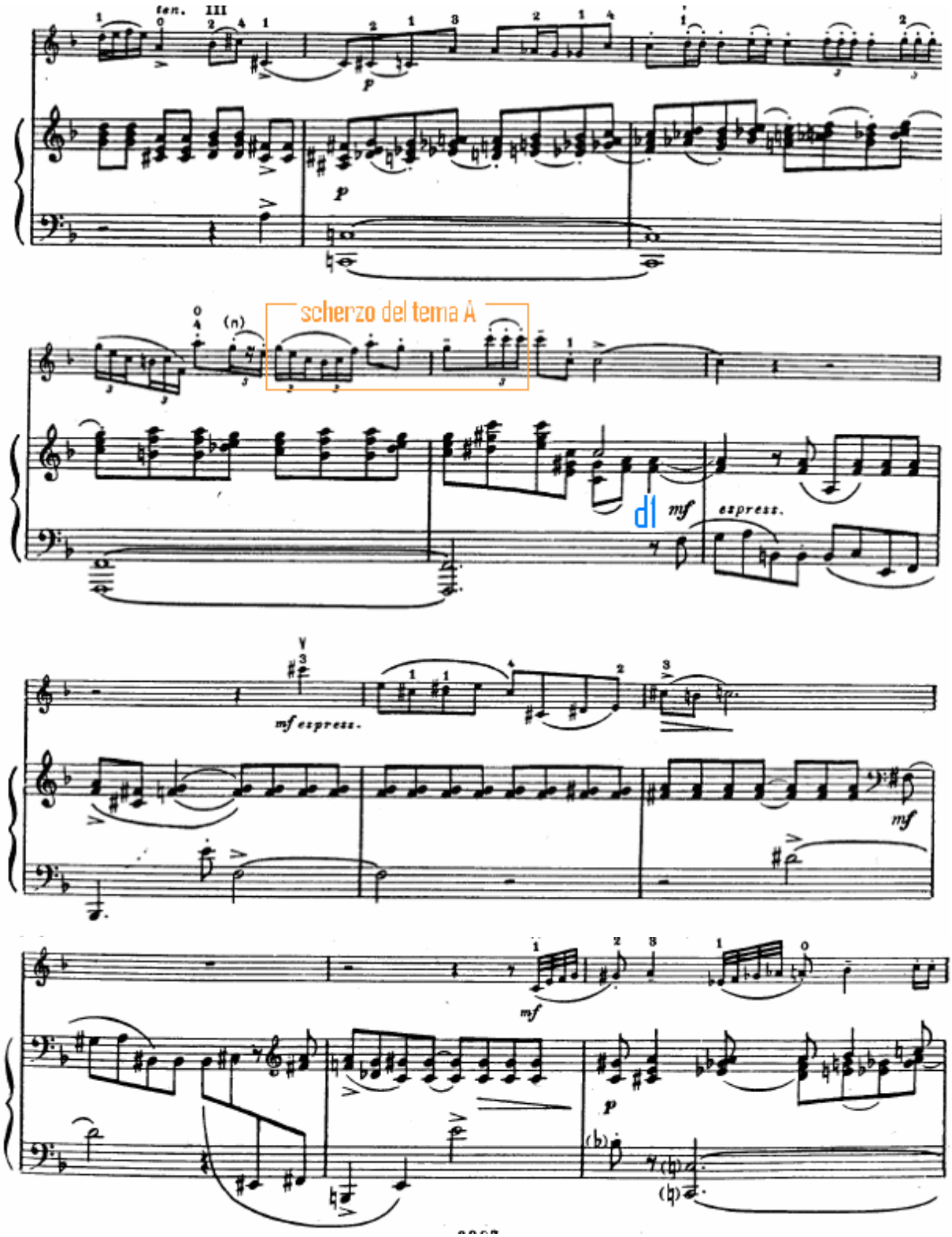

246
34
cl
F#m

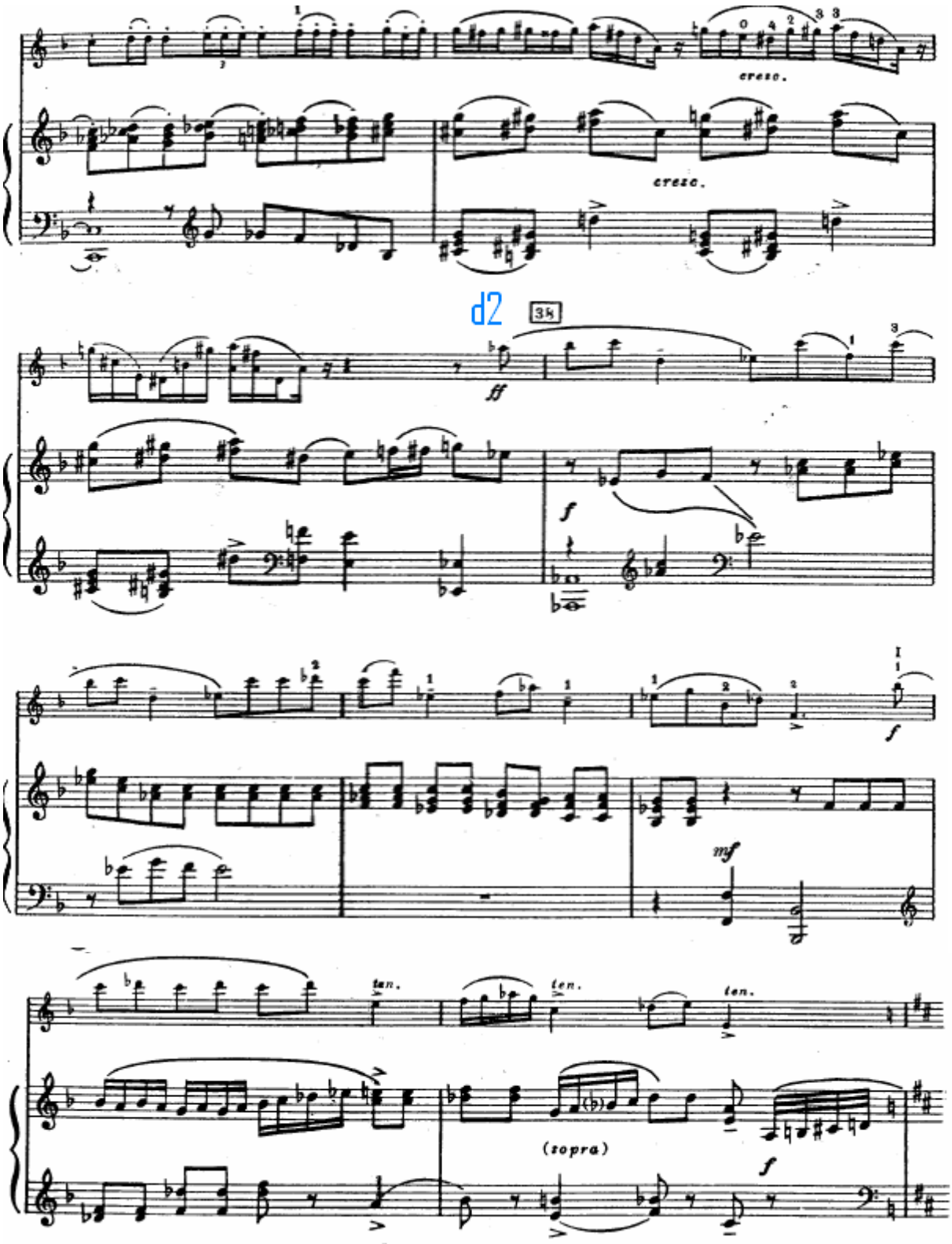

Bm
C
accel.
a
D
35 Tempo I

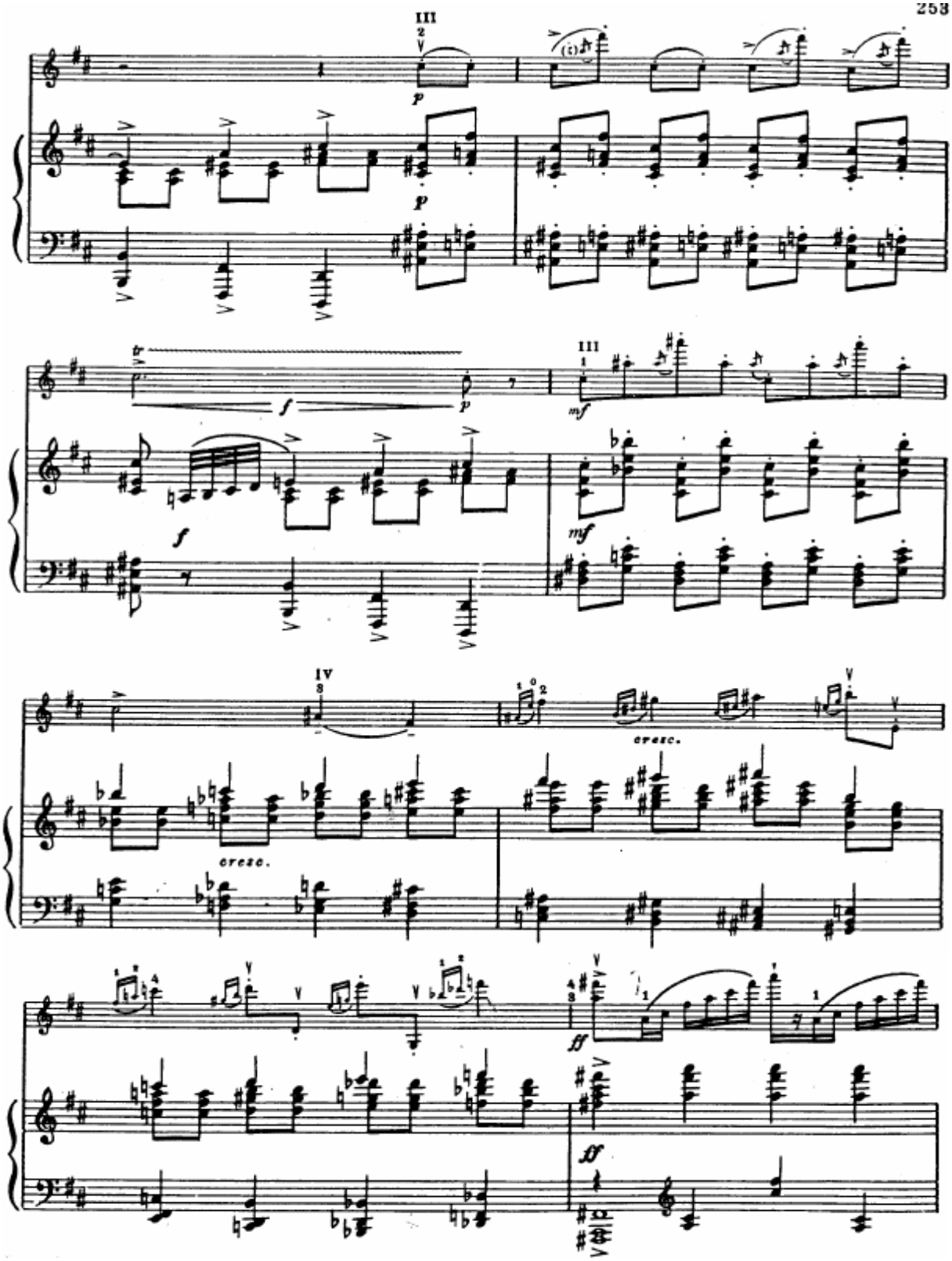

loco
mf
mf
f
f
cresc.

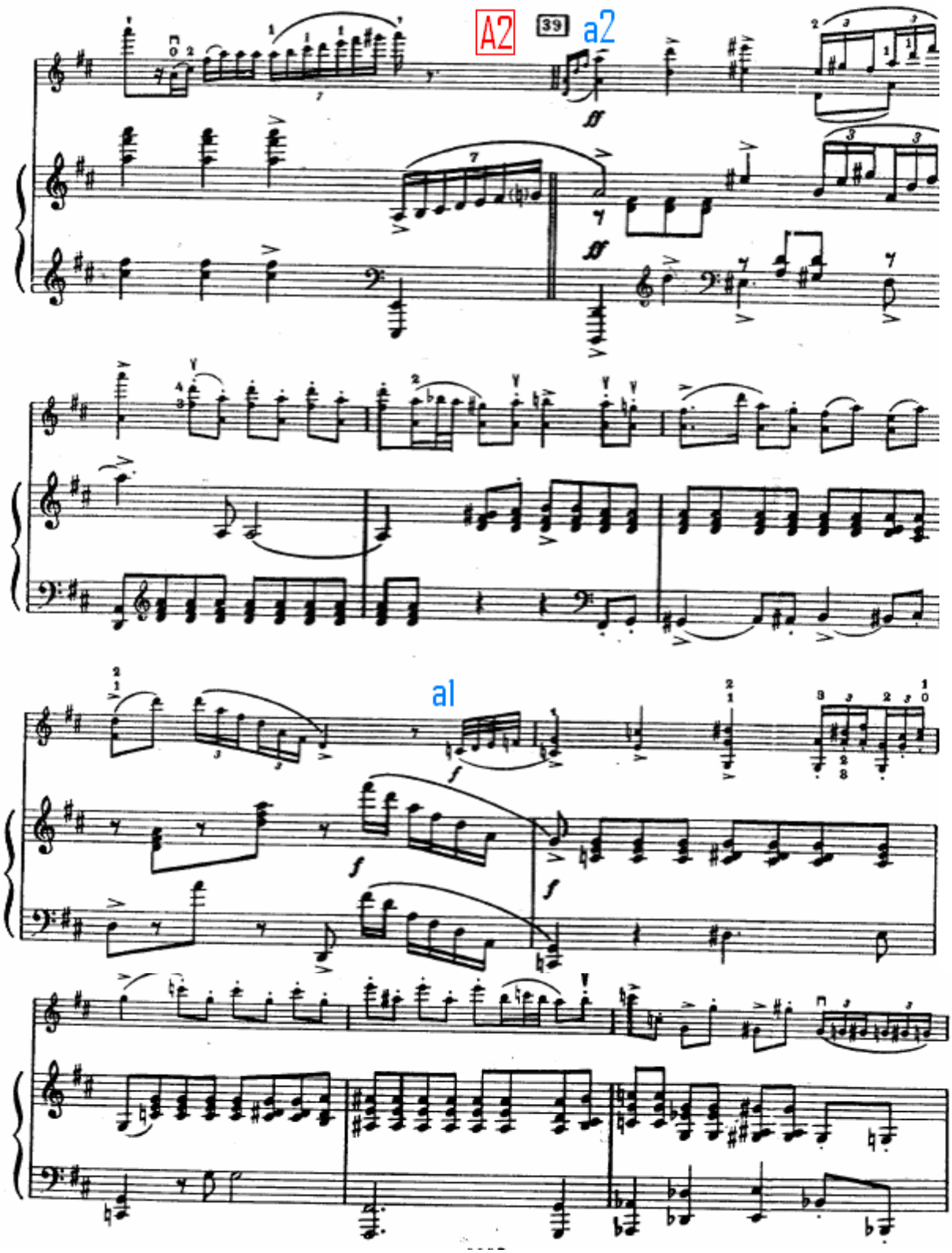

Cl
cl
oco meno mosso
ff
f
mf
cresc.
36
Tempo I
IV
Puente
F

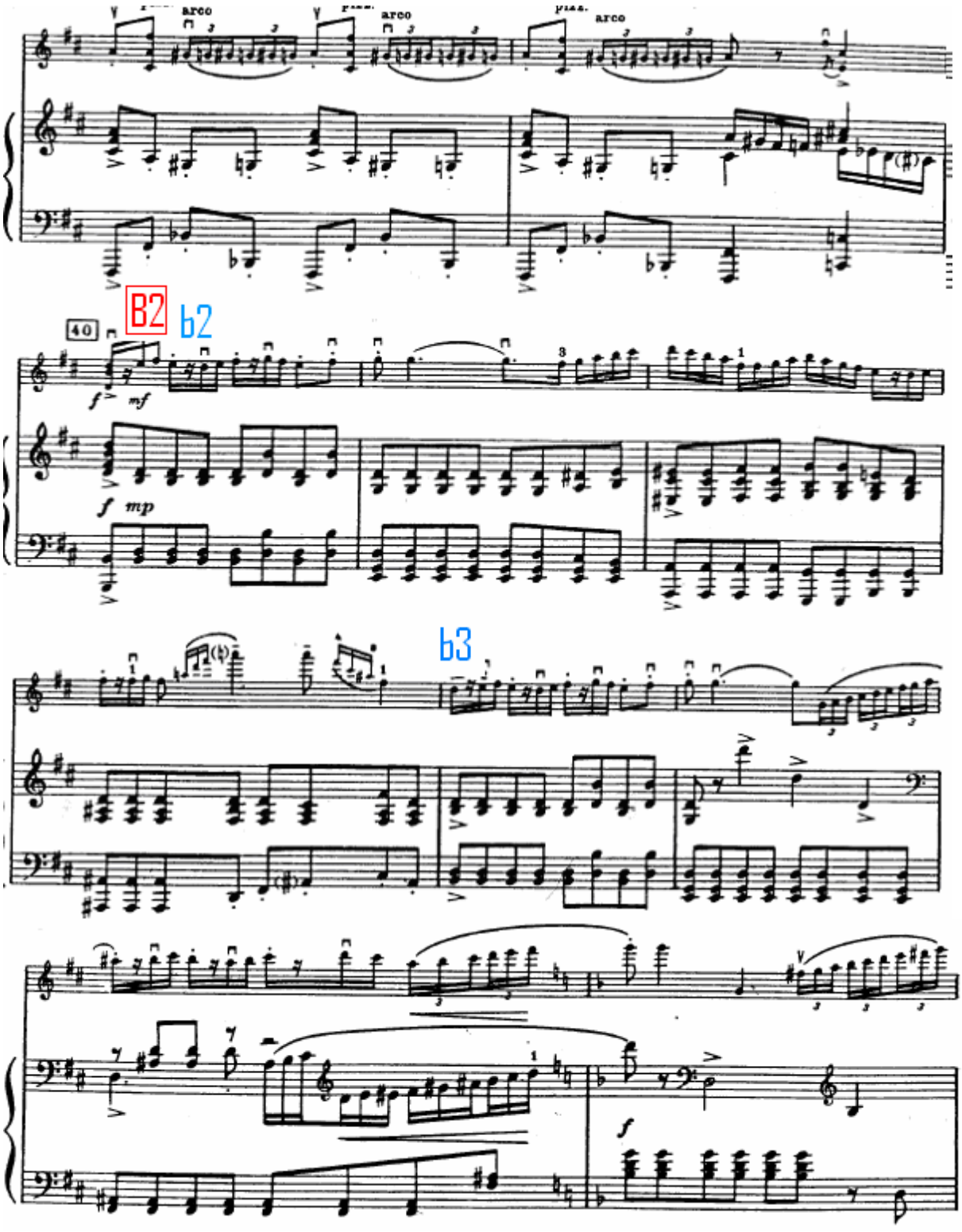

p
f
dim.
p
D d 37
p
p
II
mp
ten.

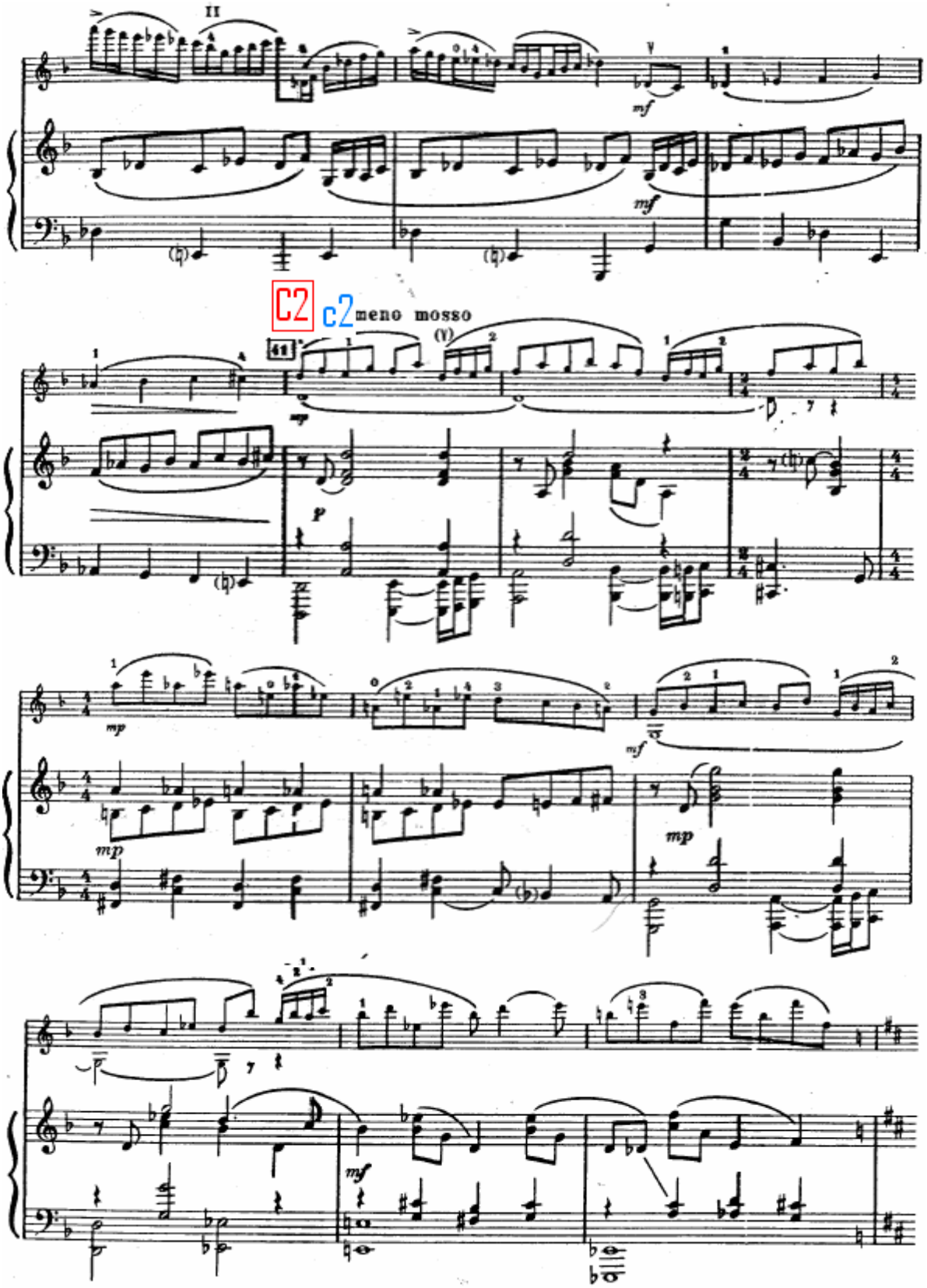

ten.
III
scherzo del tema A
dl
mf
espress.
mf espress.
mf
mf
p

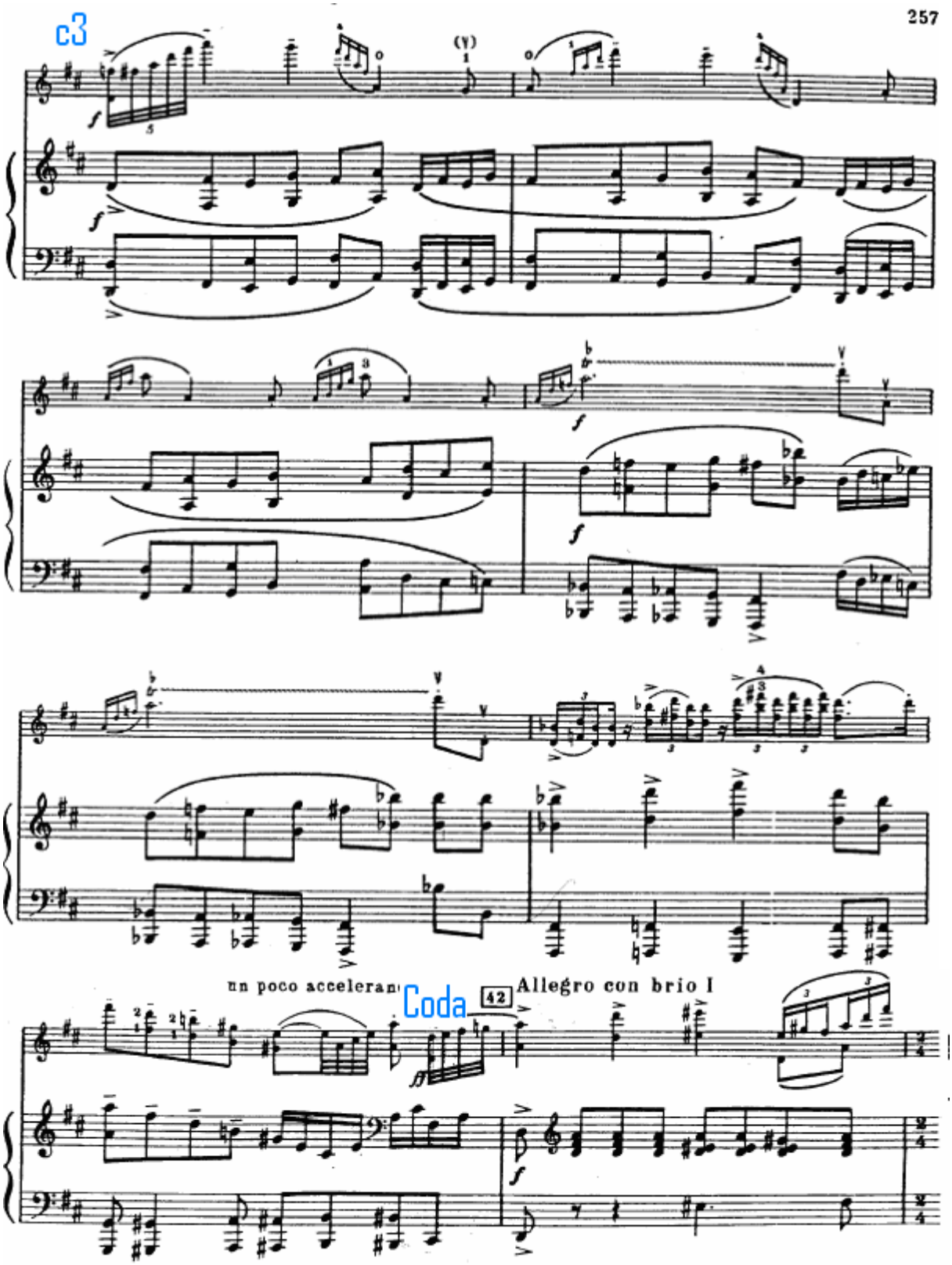

cresc.
cresc.
38
ff
f
mf
ten.
ten.
ten.
(sopra)
f

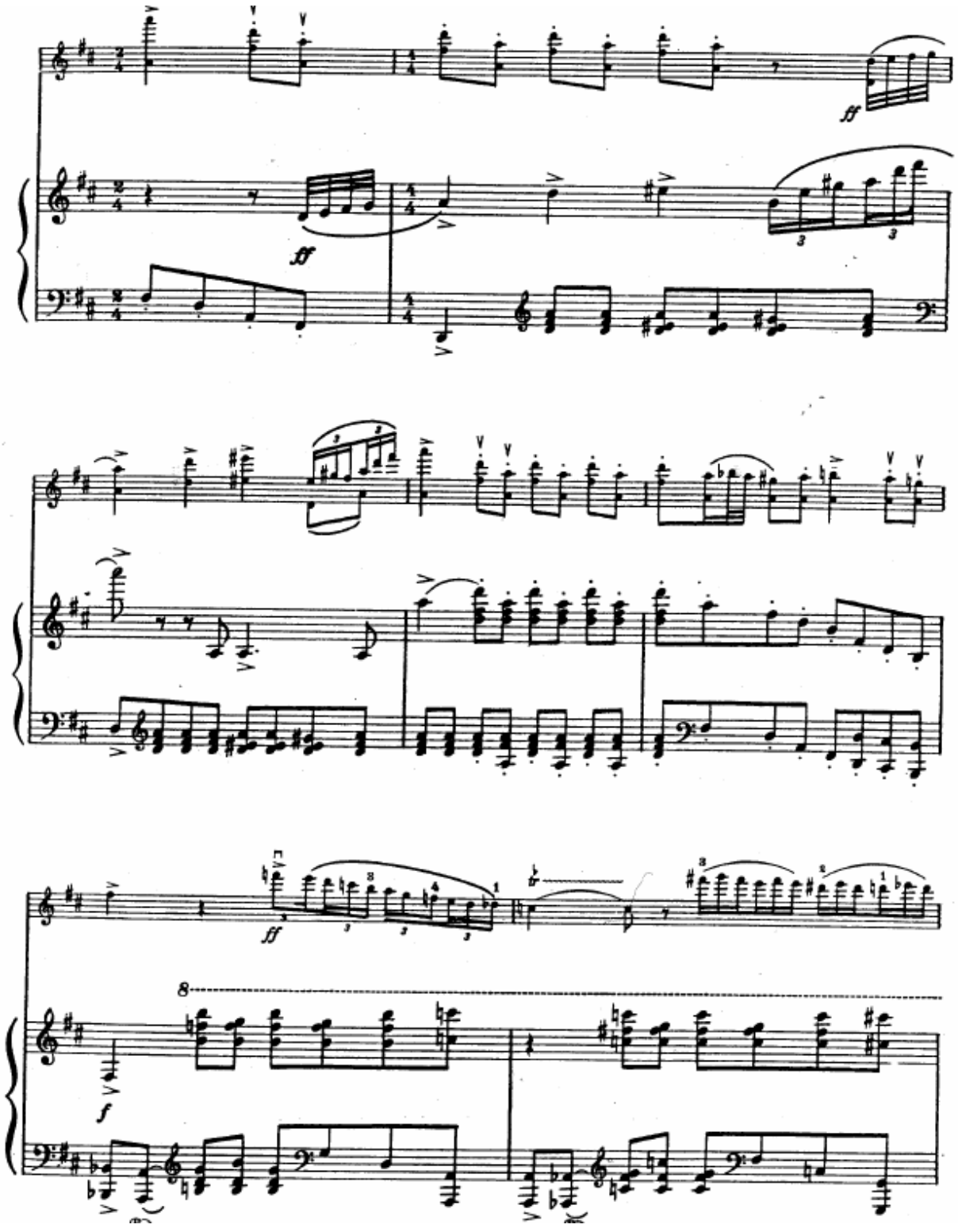

III
p
p
f
f
III
mf
mf
IV
cresc.
cresc.
ff
ff

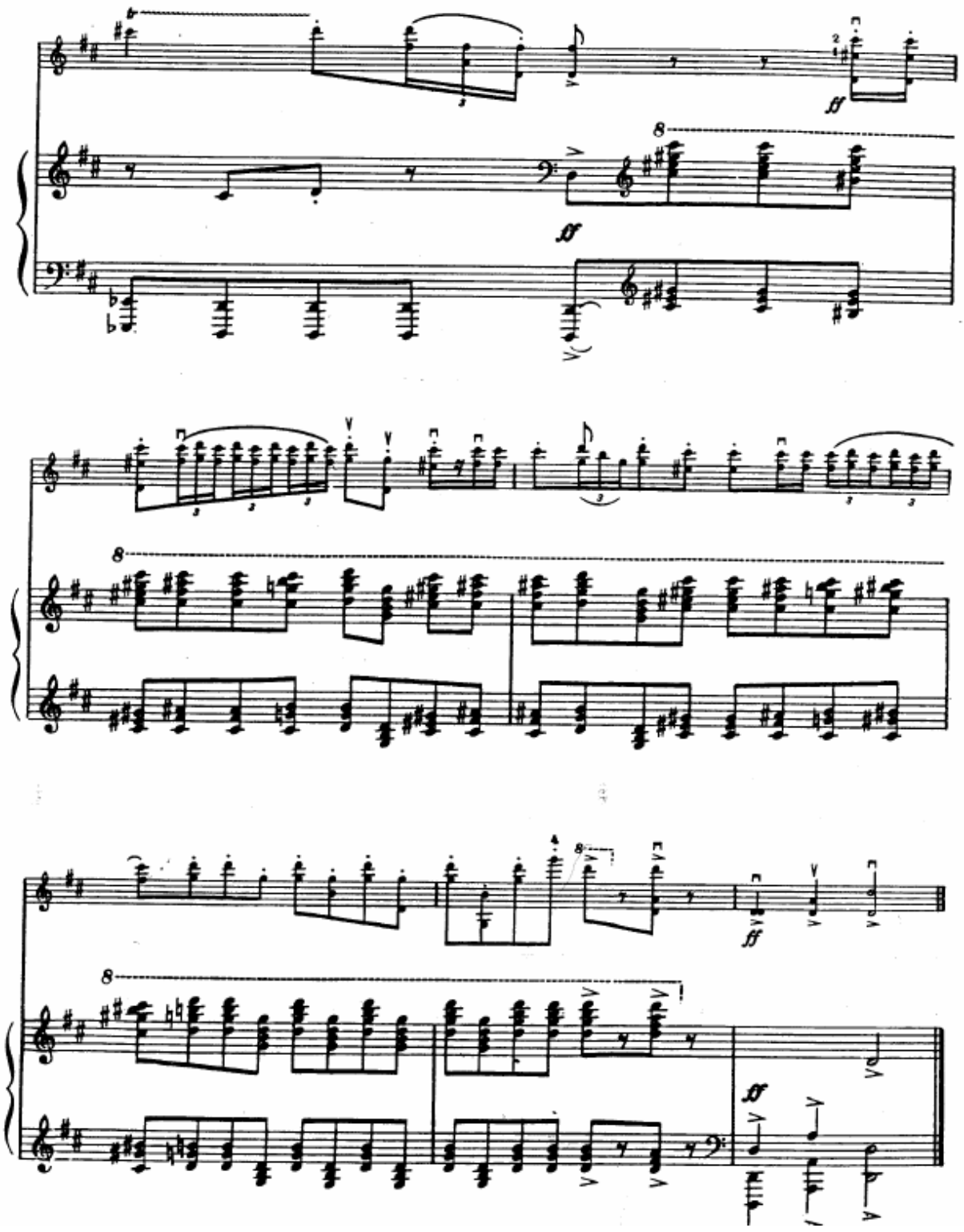

A2
39
a2
a1


arco
arco
arco
40
B2
b2
b3
f
mf
f
mp
f


C2
c2
meno mosso
41


c3
un poco accelerando
Coda
42
Allegro con brio I


ff
ff
ff
f
8


ff
8
ff
8
ff
8
ff