


**RECITAL, LA FLAUTA EN PIEZAS DE MÚSICA UNIVERSAL Y COMO
INSTRUMENTO MELÓDICO EN ADAPTACIONES DE MÚSICAS
LATINOAMERICANAS PARA TRIO DE FLAUTA, VIOLA Y GUITARRA**

JEFFERSON GUERRERO CARREÑO



**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA
BUCARAMANGA**

2012



**RECITAL, LA FLAUTA EN PIEZAS DE MÚSICA UNIVERSAL Y COMO
INSTRUMENTO MELÓDICO EN ADAPTACIONES DE MÚSICAS
LATINOAMERICANAS PARA TRIO DE FLAUTA, VIOLA Y GUITARRA**

JEFFERSON GUERRERO CARREÑO

**Proyecto de Grado realizado como requisito para optar por al título de
Licenciado en Música**

Director

Maestro SANTIAGO EMILIO SIERRA RUIZ

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA
BUCARAMANGA**

2012

A Dios, amigo incondicional
A mis padres Víctor y Ana
A mis hermanas y novia
A Jesús Porras Ruiz

Jefferson Guerrero C.

AGRADECIMIENTOS

El autor expresa sus agradecimientos a:

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER, su cuerpo directivo, administrativo y docente por brindarme las oportunidades, conocimientos y formación, que me acompañaran el resto de mi vida.

MAESTRO SANTIAGO EMILIO SIERRA, por su paciencia y dedicación en mi formación instrumental y personal.

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	17
1. JUSTIFICACIÓN	19
2. OBJETIVOS	20
2.1 OBJETIVO GENERAL	20
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	20
3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	21
3.1 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROBLEMA	21
3.2 FORMULACIÓN DE LAS PREGUNTAS PROBLEMA	21
4. HISTORIA DE LA FLAUTA TRAVERSA	22
4.1 ORGANOLOGÍA DE LA FLAUTA TRAVERSA	25
5. ANÁLISIS DE LAS OBRAS A INTERPRETAR	29
5.1 SONATA EN MI MENOR PARA FLAUTA Y BAJO CONTINUO. G. F. HÄNDEL	29
5.2 CANTÁBILE ET PRESTO GEORGE ENESCO	37
5.3 SONATA PARA FLAUTA Y PIANO DE PAUL HINDEMITH	47
5.4 <i>DANSE DE LA CHEVRE</i>	65
5.5 PICOTAZOS DE IGNACIO CERVANTES	72
5.6 GITANERÍAS DE ERNESTO LECUONA	75
5.7 PIGMALIÓN DE ASTOR PIAZZOLLA	78
5.8 ENTUSIASMO DE LUIS A CALVO	81
6. ADAPTACIÓN DE LAS PIEZAS LATINOAMERICANAS, PARA TRÍO DE FLAUTA, VIOLA Y GUITARRA	87
6.1 SELECCIÓN	87
6.1.1 Parámetros	87
6.2 RESULTADOS	87
6.3 PICOTAZOS DE IGNACIO CERVANTES	88
6.4 GITANERÍAS DE ERNESTO LECUONA	89

6.5 PIGMALIÓN DE ASTOR PIAZZOLLA	92
6.6 ENTUSIASMO DE LUIS A CALVO	94
6.7 ANÁLISIS DEL FORMATO	97
6.7.1 Viola	98
6.7.2 Guitarra	99
6.7.3 Características técnicas	101
CONCLUSIONES	105
BIBLIOGRAFÍA	107
ANEXOS	110

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Cuadro de digitación de la flauta barroca	23
Figura 2. Flauta de Madera con tres cuerpos de recambio - 1760	23
Figura 3. Flauta del Clasicismo – 1795	23
Figura 4. Flauta del Clasicismo Tardío - 1818	24
Figura 5. Nuevo sistema Boehm - 1832	25
Figura 6. La flauta traversa	25
Figura 7. Partes de la flauta traversa.	25
Figura 8. Ejemplo del estilo “a la francesa”	31
Figura 9. Cromatismo y secuencias interválicas compás 9-10	32
Figura 10. Cromatismo y secuencias interválicas Compás 17-18	32
Figura 11. Ejemplo de una melodía en <i>stretto</i> .	33
Figura 12. Motivo inicial expuesto por la línea melódica:	33
Figura 13. Motivo re-expuesto por el bajo continuo, compás (11-18)	33
Figura 14. Motivo re-expuesto por el bajo continuo, compás (20-27)	34
Figura 15. Ilusión de polifonía compás (4)	34
Figura 16. Ilusión de polifonía compás (8)	35
Figura 17. Ejemplo de un pasaje largo compás (21)	35
Figura 18. Ilusión de polifonía, compás (23)	36
Figura 19. Melodía en <i>stretto</i> compás (1)	36
Figura 20. Melodía en <i>stretto</i> compás (17)	37
Figura 21. Compás (1) del Cantábile.	39
Figura 22. Compás (4-5) del Cantábile.	40
Figura 23. Compás (6) del Cantábile.	40
Figura 24. Motivo original.	41
Figura 25. Re- exposición	41
Figura 26. Ejemplo de las modulaciones del Cantábile.	41
Figura 27. Compás (17-18) del Cantábile	42

Figura 28. Compás (39-40) del Cantábile	42
Figura 29. Cadencia compás (41) del Cantábile.	43
Figura 30. Semicorcheas cromadas ejecutadas por el piano.	43
Figura 31. Compás (13) del <i>Presto</i> .	44
Figura 32. Ejemplo de valores binarios sobre ternarios.	44
Figura 33. Compás (66) del <i>Presto</i> .	45
Figura 34. Compás (94) del <i>Presto</i>	46
Figura 35. Compás (133) del <i>Presto</i> .	47
Figura 36. Estructura de la forma sonata.	50
Figura 37. Compás (1) 1er Mov. De la sonata para flauta y piano, P. Hindemith.	50
Figura 38. Compás (13) 1er Mov. De la sonata para flauta y piano, P. Hindemith.	51
Figura 39. Compás (18) 1er Mov. De la sonata para flauta y piano, P. Hindemith.	51
Figura 40. Compás (25) 1er Mov. De la sonata para flauta y piano, P. Hindemith.	51
Figura 41. Compás (30) 1er Mov. De la sonata para flauta y piano, P. Hindemith.	52
Figura 42. Motivo inicial compás (5)	52
Figura 43. Motivo re-expuesto y alterado compás (49)	53
Figura 44. Motivo re-expuesto y alterado compás (57)	53
Figura 45. Motivo de la sección B compás (35)	53
Figura 46. Motivo de la sección B re-expuesto compás (96)	53
Figura 47. Compás (119) 1er Mov. De la sonata para flauta y piano, P. Hindemith.	54
Figura 48. Estructura de la forma binaria	54
Figura 49. Motivo inicial compás (1) 2do Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.	55

Figura 50. Célula rítmica, 2do Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.	55
Figura 51. Compás (13) 2do Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.	56
Figura 52. Motivo de la sección B, 2do Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.	56
Figura 53. Motivo y eco, 2do Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.	57
Figura 54. Frase original, sección A, compas (1) 2do Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.	57
Figura 55. Compás (33) 2do Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.	58
Figura 56. Frase original, sección B, compás (14) 2do Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.	58
Figura 57. Frase re expuesta a una quinta justa por debajo de la original. 2do Mov. de la sonata para flauta y piano, P Hindemith.	59
Figura 58. Estructura tercer movimiento	59
Figura 59. Célula rítmica, 3er Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.	60
Figura 60. Célula rítmica, 3er Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.	60
Figura 61. Compás (9) 3er Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.	61
Figura 62. Compás (110) 3er Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.	61
Figura 63. Compás (160) 3er Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.	61
Figura 64. Final, 3er Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.	62
Figura 65. Estructura forma primaria	63
Figura 66. Final del primer movimiento.	64

Figura 67. Comienzo y final del segundo movimiento	64
Figura 68. Comienzo del tercer movimiento	64
Figura 69. Final del cuarto movimiento	64
Figura 70. Estructura de la pieza	67
Figura 71. (Compas 1) <i>Danse de la Chèvre</i> A. Honegger.	67
Figura 72. (Compás 7) <i>Danse de la Chèvre</i> A. Honegger.	68
Figura 73. Compás (10) <i>Danse de la Chèvre</i> A. Honegger.	69
Figura 74. Compás (13) <i>Danse de la Chèvre</i> A. Honegger.	69
Figura 75. Compás (14) <i>Danse de la Chèvre</i> A. Honegger.	69
Figura 76. Compás (33) <i>Danse de la Chèvre</i> A. Honegger.	70
Figura 77. Compás (35) <i>Danse de la Chèvre</i> A. Honegger.	70
Figura 78. Compás (40) <i>Danse de la Chèvre</i> A. Honegger.	70
Figura 79. Compás (54) <i>Danse de la Chèvre</i> A. Honegger.	71
Figura 80. Compás (58) <i>Danse de la Chèvre</i> A. Honegger.	71
Figura 81. Compás (62) <i>Danse de la Chèvre</i> A. Honegger.	71
Figura 82. Compás (1) versión original picotazos I. Cervantes	74
Figura 83. Célula rítmica de la segunda sección.	74
Figura 84. Segunda célula rítmica de la segunda sección	74
Figura 85. Estructura de Gitanerías	76
Figura 86. Extracto de la sección A de Gitanerías.	77
Figura 87. Extracto de la sección B de Gitanerías.	77
Figura 88. Células rítmicas características del tango	80
Figura 89. Estructura de la pieza, Entusiasmo de L. A. Calvo	82
Figura 90. Interpretación de las secciones.	83
Figura 91. Motivo presente en la sección A:	83
Figura 92. Motivo presente en la sección B:	84
Figura 93. Motivo presente en la sección C	84
Figura 94. Motivo rítmico armónico en la sección A:	85
Figura 95. Motivo rítmico armónico en la sección B:	85
Figura 96. Motivo presente en la sección C:	86

Figura 97. Frase original: (melodía ejecutada por la mano izquierda)	88
Figura 98. Frase adaptada: (melodía ejecutada por la flauta)	88
Figura 99. Frase original: (melodía ejecutada por la mano izquierda)	89
Figura 100. Frase adaptada: (melodía ejecutada por la flauta)	89
Figura 101. Melodía original: (interpretada por la mano derecha)	90
Figura 102. Melodía adaptada: (interpretada por la flauta)	91
Figura 103. Célula Original: (interpretada por la mano izquierda)	92
Figura 104. Célula adaptada. (Interpretada por la viola)	92
Figura 105. Compás (1) (versión original en piano)	93
Figura 106. Compás (1)(Adaptación)	93
Figura 107. Versión original compás (15)	93
Figura 108. Versión adaptada compás (15)	94
Figura 109. Melodía armonizada, ejecutada por la mano derecha, (versión original)	94
Figura 110. Melodía armonizada, ejecutada por la flauta y la viola, (versión adaptada)	95
Figura 111. Acompañamiento, ejecutado por la mano izquierda, (versión original)	95
Figura 1112. Acompañamiento, ejecutado por la guitarra, (versión adaptada)	96
Figura 113. Acompañamiento arpegiado, ejecutado por la mano izquierda, (versión original)	96
Figura 114. Acompañamiento arpegiado, ejecutado por la viola, (versión adaptada)	96
Figura 115. Partes de la viola	98
Figura 116. Partes de la guitarra.	99
Figura 117. Tesitura de la flauta travesa	101
Figura 118. Tesitura de la viola.	101
Figura 119. Tesitura de la guitarra.	102
Figura 120. Suma de las tesituras de los tres instrumentos.	103

LISTA DE ANEXOS

	pág.
Anexo A. Sonata	110
Anexo B. Cantabile Et Presto	114
Anexo C. Sonate für Flöte und Klavier	125
Anexo D. Danse de la Chèvre	150
Anexo E. Picotazos	152
Anexo F. Gitanerías	157
Anexo G. Pigmalion	177
Anexo H. Entusiasmo	189

RESUMEN

TÍTULO: RECITAL, LA FLAUTA EN PIEZAS DE MÚSICA UNIVERSAL Y COMO INSTRUMENTO MELÓDICO EN ADAPTACIONES DE MÚSICAS LATINOAMERICANAS PARA TRIO DE FLAUTA, VIOLA Y GUITARRA

AUTOR: GUERRERO CARREÑO, Jefferson**

PALABRAS CLAVE: Recital, música, universal, Flauta, Adaptaciones, Latinoamericana.

DESCRIPCIÓN

El proyecto muestra un trabajo instrumental realizado íntegramente en el proceso de formación profesional, de la licenciatura en música de la universidad industrial de Santander, sustentado en la realización de un recital. E igualmente un trabajo creativo, al realizar adaptaciones a piezas latinoamericanas, de compositores cubanos, argentinos y colombianos en un formato poco usual en el ámbito de la música de cámara, como lo es el de flauta, viola y guitarra. El proyecto inicia hablando sobre la historia y organología de la flauta traversa, continuando con el análisis de las obras seleccionadas (tanto las de música universal, como las latinoamericanas adaptadas) que son; *Sonata en mi menor para flauta y bajo continuo* de G. F. Händel, *cantabile et presto* de George Enesco, *Sonata para flauta y piano* de Paul Hindemith, *Danse de la Chevre* de Arthur Honegger, *Picotazos* de Ignacio Cervantes (habanera), *Gitanerías* de Ernesto Lecuona (flamenco), *Pigmalión* de Astor Piazzolla (tango) y *Entusiasmo* de Luis A Calvo (pasillo). Seguidamente una explicación del cómo se hizo cada una de las adaptaciones de las piezas de música latinoamericanas, para finalizar con el análisis del formato; los antecedentes de su uso, un breve recuento histórico de la viola y guitarra, y las posibilidades técnicas y musicales de cada uno de los tres instrumentos.

* Proyecto de Grado

** Facultad: Ciencias humanas Escuela: Artes música Director: Santiago Emilio Sierra

ABSTRACT

TITLE: Recital, the flute in pieces of universal music and as melodic instrument in Latin music adaptations for trio of flute, viola and guitar.*

AUTHOR: Jefferson Guerrero Carreño**

KEYWORDS: recital, music, universal, flute, adaptations, Latin America

CONTENT: The project shows a work made entirely instrumental in the training professional process of Music Degree in Universidad Industrial de Santander, based on the realization of a recital. And also a creative work, making adjustments to Latin America musical pieces of, Cuban composers, Argentineans and Colombians in an unusual format in the field of chamber music, such as the flute, viola and guitar. The project starts talking about the history and the flute organology, continuing with the analysis of the selected works (both universal music, and the Latin American adapted ones) that are: *Sonata en mi menor for flute and bass continuous* by G. F. Händel, *cantabile et presto* by George Enesco, *Sonata for flute and piano* by Paul Hindemith, *Danse de la Chevre* by Arthur Honegger, *Picotazos* by Ignacio Cervantes (habanera), *Gitanerías* by Ernesto Lecuona (flamenco), *Pigmalión* by Astor Piazzolla (tango) y *Entusiasmo* by Luis A Calvo (pasillo). Followed by an explanation of how they made each of the adjustments to the Latin America musical pieces, ending with the format analysis; the background of its use, a brief history of the viola and guitar, and the technical and musical possibilities of each one of the three instruments.

Recital, the flute in pieces of universal music and as a melodic instrument in Latin music adaptations for trios of flute, viola and guitar

Building: Human sciences, School: Arts Music, Principle: Emilio Santiago Sierra

Co-Principle: Janusz Kopytko

* Project of Degree

** Faculty of Humanities School: Arts and Music Director: Santiago Emilio Sierra

INTRODUCCIÓN

El proyecto busca mostrar un trabajo instrumental realizado íntegramente en el proceso de formación profesional, de la licenciatura en música de la universidad industrial de Santander. Proceso de diez semestres de duración y con un énfasis en los elementos, la técnica y los recursos de interpretación de la música universal.*

Así mismo se pretende mostrar un trabajo creativo, al realizar adaptaciones a piezas latinoamericanas, de compositores cubanos, argentinos y colombianos. Dichas adaptaciones serán efectuadas para un formato poco usual en el ámbito de la música de cámara, como lo es el de flauta, viola y guitarra. Con esto se pretende demostrar el buen acople de los aspectos físicos y técnicos entre estos tres instrumentos como lo son: las tesituras, los timbres, los colores y sus posibilidades armónicas y melódicas. Dado que el interés es el de innovar y aportar nuevas opciones y recursos a los futuros instrumentistas de la escuela, que se muestren interesados en el formato.

El proyecto se realizará en tres etapas: la primera, es la selección del repertorio a interpretar, además la búsqueda, recopilación, selección y sistematización de la información requerida para sustentar el proyecto. La segunda, es el trabajo individual de adaptación de las piezas y preparación instrumental de las obras. Y la tercera, es el ensamble con los instrumentistas del repertorio ya seleccionado, adaptado y trabajado, y su previa sustentación en público.

* Entiéndase música universal, a aquella de origen y evolución europea, la cual ha sido dividida en periodos, tales como Renacimiento, Barroco, clasicismo, Romanticismo, etc. La cual se trabaja comúnmente en los programas de los conservatorios, academias y universidades.

Por considerar el recital un efectivo espacio de difusión e interacción con el público, se busca realizar uno de libre acceso y con un repertorio diverso, que describe a grandes rasgos la evolución de los recursos, las características y los elementos de la interpretación de la flauta traviesa a través de la historia. El recital se realizará en dos partes; la primera orientada a la interpretación de piezas de música universal, como sonatas con piano acompañante y piezas para flauta sola, y la segunda, en donde se interpretarán las adaptaciones de las piezas latinoamericanas con el trío.

1. JUSTIFICACIÓN

Dado que el recital es el espacio pensado para la constructiva, eficiente y artística interacción con el público mediante la interpretación de diversas y exigentes obras, se pretende realizar uno de libre acceso que evidencie el trabajo instrumental hecho durante los diez semestres de la licenciatura, con el enfoque de la adquisición de los aspectos técnicos, los elementos y los recursos de la interpretación de música universal, mostrando así el progreso en un proceso iniciado y realizado íntegramente en el desarrollo de la licenciatura. Por consiguiente el recital llega a ser un peldaño más a superar en el proceso de formación musical, ya que el correcto desenvolvimiento ante un público es parte crucial en la formación del artista.

Así mismo el trabajo de adaptar, ensamblar e interpretar piezas latinoamericanas para un formato poco usual, como lo es el trío flauta, viola y guitarra, denota en primera instancia uno de los aspectos cruciales en el desarrollo de un trabajo artístico como lo es la experimentación e innovación, lo que posibilita mostrar los resultados y logros del proceso curricular en el estudiante de la licenciatura, al utilizar los conocimientos adquiridos en solfeo, armonía, contrapunto y análisis musical; todas materias útiles y necesarias para la comprensión y posterior manipulación de las piezas musicales trabajadas.

La realización de recitales como estos promueven el interés en las diferentes manifestaciones del arte en la audiencia, y son el espacio ideal para acercar distintas expresiones, realidades y estéticas musicales, ajenas a las habitualmente departidas en los medios de comunicación masivos y locales, esto en un esfuerzo por contribuir con el acceso a la diversidad artística, y promover la tolerancia como única vía a la sana convivencia.

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Hacer un recital, con un repertorio que abarca diferentes expresiones, estilos y estéticas de la flauta travesa, y así mismo realizar y presentar adaptaciones de piezas latinoamericanas, para un formato novedoso, como lo es el de flauta viola y guitarra.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Presentar un recital donde se evidencie el proceso instrumental realizado a lo largo de los diez semestres de la licenciatura, orientado hacia la adquisición y comprensión de los elementos, la técnica y la interpretación de la música universal.
- Mostrar con dicho recital las diferentes expresiones, estilos y estéticas presente en el repertorio universal de la flauta travesa a lo largo de su evolución física y musical, y su desenvolvimiento como voz melódica en las piezas latinoamericanas.
- Realizar, ensamblar y ejecutar, cuatro adaptaciones de piezas de música latinoamericana, específicamente de Colombia, Cuba y Argentina, para formato de trío; flauta, viola y guitarra, enriqueciendo con ello nuevas organizaciones de timbres, para la conservación de las manifestaciones artísticas propias. Mostrando con esto los conocimientos adquiridos en armonía, contrapunto y solfeo a lo largo del proceso de formación profesional y artística.

3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

3.1 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROBLEMA

Pocos han sido los recitales, que con el fin de optar por el título de licenciado en música, se han realizado en la universidad industrial de Santander, que integren dentro de sus programas, a las músicas universales (sonatas, estudios concertantes, conciertos, arias. etc.) con las latinoamericanas (tangos, habaneras, danzas, contradanzas, pasillos, etc.) y ninguno el caso donde para interpretar dichas piezas latinoamericanas, se hayan adaptado obras para el formato de flauta, viola y guitarra.

El incluir las manifestaciones artísticas, locales, nacionales y continentales, en los programas de los recitales de grado, es responsabilidad de los nuevos músicos en formación, y así mantener vigentes estas músicas, y si es posible fortalecer e innovar en ellas, que es lo que se busca al adaptar piezas al formato de trío flauta, viola y guitarra.

3.2 FORMULACIÓN DE LAS PREGUNTAS PROBLEMA

¿Son estos dos tipos de manifestaciones musicales, la europea y latinoamericana, tan distantes, temporal, social y artísticamente, que no pueden integrarse más comúnmente en el mismo programa de un recital?

¿Es el formato de flauta, viola y guitarra, un formato adecuado para interpretar música latinoamericana?

4. HISTORIA DE LA FLAUTA TRAVERSA

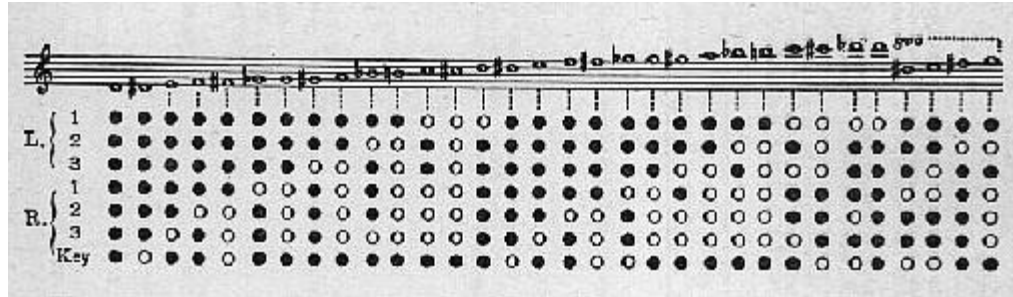
Los orígenes de la flauta travesa son remotos, sus primeras antecesoras datan de la prehistoria, hace más de 25.000 años, que en síntesis eran tubos hechos de caña o hueso, que producían sonido al soplarlos. Muy poco tiempo después nuestros antepasados descubrieron que haciéndoles agujeros a dichos tubos lograban variar el diámetro del mismo, y por lo tanto el tamaño de la columna de aire vibrante en él, y así el sonido que emitían. De este modo se dio inicio a la extensa y permanente evolución de la gran variedad de flautas, evolución que prácticamente ha estado a la par de la del ser humano en la tierra. No paso mucho tiempo para que apareciese la flauta lateral o travesa, en la india, a esta flauta se le conocía con el nombre de fístula germánica.¹

Durante la edad media y posterior renacimiento, la flauta usada por los compositores y músicos cultos era la dulce, siendo la travesa mayormente usada en las tropas de batalla por soldados.

En el periodo barroco de la historia europea, la flauta travesa tomó nuevamente popularidad, su construcción era hecha con un tubo cónico de seis agujeros y una llave cerrada que producía el re sostenido. Otro aspecto clave en su evolución se dio cuando se dividió en tres partes, dándoles los nombres de cabeza, cuerpo y pie. Las digitaciones de esta flauta eran:

¹COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Guía de iniciación a la flauta travesa [en línea]. 2003. [Consultado el 20 de julio de 2012, 9:00 a.m.]. Disponible en Internet: <URL:<http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/archivos/1232-2-1-17-2006113104426.pdf>>

Figura 1. Cuadro de digitación de la flauta barroca



A principios del siglo XVIII y para posibilitar las diferentes afinaciones, la flauta traversa era construida en cuatro partes, dos de estas de recambio, estos pies extras se ensamblaban según la afinación de la pieza que se ejecutara. Las tonalidades más usadas en el instrumento por su mejor respuesta en afinación eran re y sol.

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



El flautista de la corte de Federico el Grande, Johann Joaquim Quantz (1697- 1773) mejoró el instrumento con la adición del corcho de afinación en la cabeza y la llave de do sostenido en el pie. Lo que mejoró considerablemente el mecanismo. Compositores como J. S. Bach y G. P. Telemann conocieron estas mejoras y adaptaron piezas al nuevo instrumento.

Los lutieres Florio, Gedney y Potter (1760) le agregaron al instrumento las llaves de sol sostenido, si bemol y fa, fue por este entonces cuando Haydn y Mozart incluyeron al instrumento en sus composiciones sinfónicas y se le escribieron sus primeros conciertos.

Figura 3. Flauta del Clasicismo – 1795



Uno de los avances más notables de la flauta en el clasicismo tardío, se dio cuando el reverendo Frederick Nolan (1808) le adicionó la llave de sol abierta, dándole la oportunidad por primera vez al intérprete de obturar con el mismo dedo dos agujeros.

Figura 4. Flauta del Clasicismo Tardío - 1818



No fue sino hasta 1832 cuando el flautista, compositor y lutier Alemán TheobaldBoehm, perfeccionó el mecanismo que utilizan las flautas actuales, sus aportes fueron; hacer los agujeros mucho más grandes y ubicarlos en lugares más acertados acústicamente hablando, adicionarle más llaves cerradas dejando las demás abiertas y en posición de descanso, llevar hasta 15 el número de agujeros, y ya que son nueve los dedos que dispone el instrumentista, inventar un sistema de “llaves por correspondencia” que permite cerrar con un movimiento una o dos llaves más. Además de esto, en 1846, construyó la primera flauta cilíndrica reemplazando la cónica, como se hacía hasta ese entonces, lo que favoreció en gran medida la afinación y homogenización de los timbres en todos su registros. Casi ningún cambio ha sufrido desde aquel entonces la flauta de Boehm, hoy en día las flautas se construyen en metal, madera, platino, metales preciosos y fibra de carbono.²

²GARCÍA, Patricia. Historia de la flauta [en línea]. 2007. [Consultado el 10 de julio de 2012, 5:00 p.m.]. Disponible en Internet: <URL:<http://www.aflauta.com.br/flutepiccolo/histflute01.html>>

Figura 5. Nuevo sistema Boehm - 1832



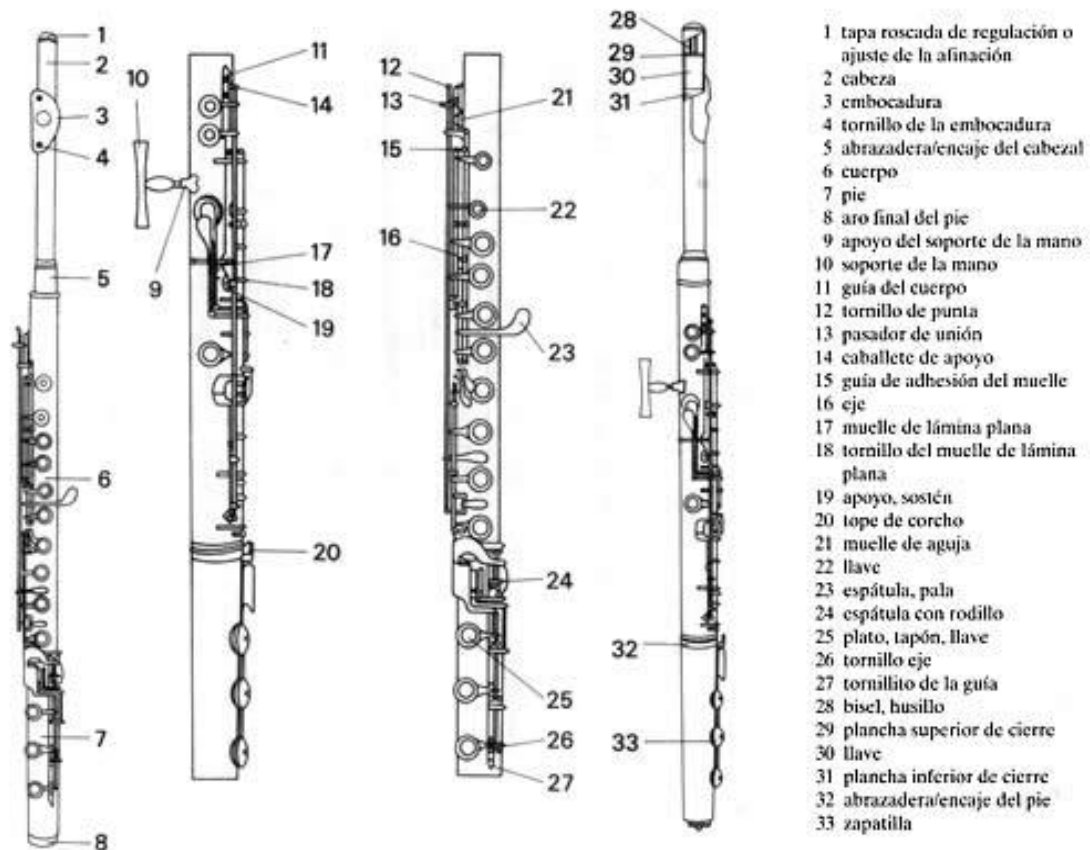
4.1 ORGANOLÓGÍA DE LA FLAUTA TRAVERSA

Figura 6. La flauta traversa



La flauta traversa es un instrumento clasificado dentro de la familia de los aerófonos, ya que su sonido se produce por medio de la vibración de una columna de aire en su interior, y su clasificación es la de viento-madera, aunque en la actualidad su construcción se hace con materiales como, el platino, la plata y el oro.

Figura 7. Partes de la flauta traversa.



Las partes que las cuales conforman la flauta travesa son:

- **Cabeza.** Es también llamada embocadura, y es el lugar por donde ingresa y vibra el aire soplado por el instrumentista, esta a su vez está compuesta de varias partes:
- **Tornillo de afinación.** Es la parte que se encarga de definir la distancia a la cual se encuentra el corcho que sella la parte superior del tubo; es pues, el elemento que controla y define la afinación general del instrumento.

- **Embocadura.** Es una placa con forma ovalada, sobre la cual se poya la parte superior del mentón, la cual posee un orificio llamado bisel por el cual ingresa el aire al instrumento.
- **Bisel.** Es el primer lugar con el que entra en contacto el aire soplado por el instrumentista. El nombre de bisel se utiliza para referirse tanto al orificio ubicado en la embocadura, como al afilado borde externo de dicho orificio en el cual choca el aire que inmediatamente se pone en vibración.
- **Cuerpo.** Es un tubo cilíndrico cuyas medidas son 19 milímetros de diámetro y 35.5 centímetros de longitud, es el lugar del instrumento, además del pie, en el que están ubicados los agujeros y sus respectivas llaves. El cuerpo se compone de:
 - **Llaves.** Existen dos tipos de llaves en el instrumento; las primeras son las llaves de acción o digitación, que son aquellas que se cierran o abren por la acción directa del instrumentista, y las segundas son las llaves por correspondencia, que son aquellas que se mueven por medio de la conexión por ejes con las llaves de acción directa, o sea que no las acciona el instrumentista sino la conexión con otras llaves. Las llaves pueden o no tener agujeros en el centro, esto depende del modelo del instrumento, y se hace para mejorar la afinación y posibilitar algunos efectos; además todas poseen “zapatillas” que son piezas hechas de fieltro o de diversos materiales, que son las directamente encargadas de cerrar herméticamente el orificio y evitar así que choque el metal de la llave, con el metal del cuerpo.
 - **Espátulas.** Son pequeñas piezas conectadas directamente con los ejes del instrumento, y que permiten abrir o cerrar agujeros ubicados muy lejos de los dedos del instrumentista, en total el instrumento posee cuatro espátulas, una para

producir el sol sostenido, dos para facilitar la ejecución de trinos y producir el si bemol y si natural sobre agudos, y una última para el si bemol medio y grave.

- **Tornillos de ejes.** Son los puntos de conexión ente los ejes que articulan el movimiento de las llaves y el cuerpo del instrumento.
- **Ejes.** Son delgados tubos, en los cuales van conectados las llaves, tanto de digitación como de correspondencia, y las espátulas. Descienden o asciende respectivamente por la acción del instrumentista y vuelven a su sitio por la acción de pequeños hilos de metal a forma de resorte, llamados agujas.
- **Pie.** Es la última sección del instrumento, sus medidas son; 19 milímetros de diámetro, y 13 centímetros de longitud, posee ejes, llaves, zapatillas, etc. O sea los mismos elementos del cuerpo central.³

³ MINISTERIO DE CULTURA. Guía de iniciación a la flauta traversa. [en línea] <http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/archivos/1232-2-1-17-2006113104426.pdf> [2003]

5. ANÁLISIS DE LAS OBRAS A INTERPRETAR

5.1 SONATA EN MI MENOR PARA FLAUTA Y BAJO CONTINUO. G. F. HÄNDEL

Georg Friedrich Händel, nació en Halle, el 23 de febrero de 1685, fue un compositor alemán nacionalizado inglés, quien es considerado uno de los más grandes e influyentes compositores del barroco. En muchos puntos Händel es la antítesis de Bach, y para muchos melómanos el autor del *Mesias* y de *Israel en Egipto*, sus oratorios más famosos. Sus *concierti Grossi** se incluyen regularmente en los programas de conciertos. El resto de su producción instrumental, en cambio, parece estar actualmente relegada. Händel, un espíritu lleno de curiosidad, gran viajero, poseía un conocimiento profundo de la música instrumental de sus predecesores, ya que su maestro Zachow le había familiarizado con la música alemana para teclado. En Italia conoce a Scarlatti, Pasquini y Corelli, aficionado a la música francesa, adopta a veces la obertura lullista e incluye en sus suites danzas francesas. Por último, durante su estancia en Inglaterra, recibe la influencia de la música de Purcell.

A este conocimiento de estilos y de los géneros musicales, el compositor añade un marco de interés por la instrumentación. Sus orquestaciones presentan una gran variedad, y se interesa tanto por los instrumentos que van cayendo en desuso (viola da gamba, tiorba) como por los más novedosos, como la viola, a la que le confiere un papel concertante en un aria de una de sus primeras óperas, *Almira*.

La obra instrumental de Händel no presenta originalidad en sus formas. Sus sonatas para instrumentos solista o para trio, e incluso sus *concierti Grossi*, muestran una clara influencia de los modelos corellianos. Las oberturas de ópera o de oratorio adoptan a menudo la estructura “a la francesa” impuesta por Lully.

* En español, gran concierto, era una popular forma de música barroca usada por un conjunto musical que generalmente tenía de cuatro a seis movimientos, en los cuales el material musical era pasado entre un pequeño grupo de solistas (un concertino) y una orquesta completa (el *tutti*).

por último, sus suites para clavecín se asemejan a la sonata *Da Chiesa* (particularmente evidente en la estructura (*adagio-allegro-adagio-allegro*) o a la disposición habitual de la suite de danzas (*preludio-allemande-courante-zarabanda-giga*).

En 1751, Händel perdió la vista mientras componía el oratorio *Jephta*. A comienzos de abril de 1759 se sintió mal mientras dirigía su oratorio *El Mesías*. Terminado el concierto, se desmayó y fue llevado presurosamente a su casa, donde se le acostó; nunca más volvió a levantarse. Händel murió siendo venerado por todos; fue sepultado con los honores debidos en la Abadía de Westminster, panteón de los hombres más célebres de Inglaterra. Su último deseo fue morir el Viernes Santo y a punto estuvo de cumplirse: falleció el 14 de abril de 1759, un sábado Santo.⁴

La segunda de veintey dos sonatas escritas por el compositor Georg Friedrich Händel, para flauta, Oboe o violín y con el acompañamiento de clavicordio, fue compuesta en 1724, año en el que el compositor se encontraba en Inglaterra y con el encargo de crear el teatro real de la ópera, o la Royal Academy Of Music, escrita en cuatro movimientos contrastantes entre sí, con las indicaciones de tiempo; Grave, allegro, adagio y allegro, se encuentra dentro de los 68 trabajos del compositor.

La segunda sonata para flauta y bajo continuo es una “*sonata da Chiesa*” (sonata de iglesia), siendo que en la época existían dos tipos de sonatas en lo que a la música instrumental se refiere, la ya mencionada sonata *da Chiesa*, y su contraparte la sonata de cámara, las principales diferencias entre los dos tipos de sonatas se encuentra en que la sonata de cámara comienza con un preludio, a modo de introducción, seguido por dos, tres o cuatro movimientos con aires de danzas, y la sonata *da Chiesa* contiene por lo general cuatro movimientos “abstractos” con un esquema en cuanto a la velocidad de ejecución de lento-

⁴BELTRANDO PATIER, Maire Claire. Historia de la música: La música occidental desde la edad media hasta nuestros días. 2 ed. España: Espasa Calpe, S.A. 1997. P 499-502

rápido-lento-rápido y sin ninguna referencia a los aires danzados, y con procedimientos en la escritura de los movimientos rápidos por lo general fugados. La sonata *da Chiesa* muy por el contrario a lo que se podría llegar a pensar sobre su ejecución y función, no se interpretaban en el desarrollo de las ceremonias religiosas, más eran interpretadas si en las iglesias pero para entretenimiento de los feligreses. En este entonces la palabra sonata hacía referencia a una serie de movimientos y no a la forma musical que luego fue asignada con este nombre, forma que consta de dos secciones contrastantes entre sí, un desarrollo motivico y una re exposición de las primeras dos secciones con una coda o sin ella al final.

El primer movimiento escrito con la indicación de tiempo Grave, está rítmicamente escrito en el entonces usado estilo “a la francesa” que consiste en formar una melodía con la constante notación rítmica de una nota larga seguida de una mucho más corta. Ejemplo

Figura 8. Ejemplo del estilo “a la francesa”



Como se puede apreciar en el extracto anterior del primer movimiento de la sonata, la melodía se desarrolla en la característica secuencia rítmica del estilo, de semicorchea con puntillo, seguida de una fusa, esto le da un aire ceremonial y solemne, es como se suele decir al respecto, “una marcha que acompaña la procesión de una monarca o clérigo mientras camina en medio de sus súbditos o feligreses”. Al primer movimiento de la sonata de Händel no le podemos asignar una forma musical en el sentido que no contrasta ni desarrolla motivos rítmico-melódicos, como si lo harían sus predecesores, (como es el caso de L. V.

Beethoven, quien en el perfeccionamiento de las formas musicales está uno de sus principales aportes), es por el contrario una melodía que fluye, que se mueve por varias tonalidades o amplía y reduce sus patrones rítmicos, pero todo de una forma transitoria, manteniendo siempre las ideas motívicas, rítmicas y melódicas a lo largo de la pieza. El cromatismo y las secuencias interválicas son dos aspectos que Händel utiliza en el desarrollo de la línea melódica como es el caso de los compases 9-10 y 17-18,.

Figura 9. Cromatismo y secuencias interválicas compás 9-10



Figura 10. Cromatismo y secuencias interválicas Compás 17-18



La línea melódica se mueve cromáticamente manteniendo los intervallos del compás 9 en el compás 17.

El segundo movimiento escrito con una indicación de allegro en el tiempo, tiene, como era lo usual en aquel entonces, breves momentos “fugados” donde una voz imita a la otra en un juego contrapuntístico donde ambas voces con igual importancia entretajan la armonía. Como se puede apreciar en los compases 7 y 8

Es la línea melódica la que expone el motivo, la imitación hecha por el bajo continuo inicia sin que este haya finalizado, y luego la línea melódica re expone el motivo sin que el bajo continuo haya finalizado la imitación, a esto se le conoce en la técnica de la fuga como “*Stretto*”.

Figura 11. Ejemplo de una melodía en *stretto*.



Figura 12. Motivo inicial expuesto por la línea melódica:



Es en múltiples ocasiones re expuesto por el bajo continuo en un desarrollo contrapuntístico, como se muestra a continuación:

Figura 13. Motivo re-expuesto por el bajo continuo, compás (11-18)



Figura 14. Motivo re-expuesto por el bajo continuo, compás (20-27)

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff includes figured bass notation (numbers 1-7) and some notes are highlighted with red brackets. The first system covers measures 20-23, and the second system covers measures 24-27. The notes in the treble staff are often beamed together, creating a complex melodic line.

Händel utiliza el en aquel entonces acostumbrado recurso de la ilusión de polifonía en una línea melódica, esta técnica consiste en separar grupos de notas por grandes saltos intervalicos, que por el cambio repentino de registro crea la ilusión que son dos los instrumentos ejecutantes y no uno por ejemplo:

Figura 15. Ilusión de polifonía compás (4)

The image shows a single system of musical notation with a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff includes figured bass notation (numbers 6, 7, 4, 6, 7, 7). Red horizontal bars are placed above the notes in the treble staff, indicating a change in register that creates the illusion of polyphony.

Figura 16. Ilusión de polifonía compás (8)



El tercer movimiento con la indicación en el tiempo de “Adagio”, es un breve paso entre los dos movimientos rápidos, tanto así, que no se hace pausa entre el final de este y el comienzo del otro, con tan solo 13 compases en compás de tres cuartos y escrito con valores grandes, viene a ser una pieza de carácter melancólico que exige una sentida interpretación y un bello, pleno y transparente sonido.

El cuarto y último movimiento es un Allegro que exige una clara y precisa articulación, además de un minucioso dominio de cada una de las secciones rápidas, ya que estas se extienden por varios compases. La respiración es aspecto crítico en este tipo de pasajes, ya que puede venir a truncar el normal desarrollo de la línea melódica si esta no está totalmente dominada. Unos ejemplos de esta situación son:

Figura 17. Ejemplo de un pasaje largo compás (21)



Figura18. Ejemplo de un pasaje largo, compás (62)



El recurso de los grandes saltos interválicos que crean la ilusión de polifonía es nuevamente utilizado, pero son dos ahora las notas separadas:

Figura 18. Ilusión de polifonía, compas (23)



Händel vuelve a utilizar los segmentos fugados en “stretto” como se puede observar en los compases:

Figura 19. Melodía en stretto compás (1)



Figura 20. Melodía en stretto compás (17)



La sonata en mi menor para flauta y bajo continuo es una pieza que exige un preciso dominio de los pasajes rápidos, una exacta y limpia articulación y un transparente y expresivo sonido, es por esto que es una de las cuatro piezas de música universal, que conforman la primera parte del recital.

5.2 CANTÁBILE ET PRESTO GEORGE ENESCO

George Enesco nació el 19 de agosto de 1881 en Liveni, Rumania, sus talentos musicales fueron evidentes a muy temprana edad, empezó a estudiar el violín a los cuatro años, siendo su primer profesor Eduard Caudella. A los siete años Enesco ingresó en el conservatorio de Viena, recibiendo clases del violinista concertino de la filarmónica de la ciudad y uno de los virtuosos más famosos de su tiempo, Josef Hellmesberger. Enesco se graduó antes de cumplir los trece años, ganando por esto una medalla de plata. En el año de 1895 viajó a París para continuar sus estudios en el conservatorio de esa ciudad, allí estudió violín con Martin Marsick, Armonía con André Gédalge y composición con Jules Massenet y Gabriel Fauré. El 1 de marzo de 1898, Enesco tuvo su primera aparición pública como director de orquesta, interpretando su propia obra Opus 1 Poema rumano en el ateneo rumano de Bucarest, este año también marca el comienzo de su brillante carrera como violinista, que lo llevará por toda Europa y América.

Dentro de las composiciones más famosas de Enesco, se encuentra Edipo, un vasto drama lírico, estrenado en París en 1932, que tomando las tragedias de Sófocles, escritas en torno a la historia y mito del desventurado rey incestuoso y

parricida, el compositor las fundió en una sola acción en tres actos, de una impresionante grandeza, escrita antes de iniciarse la primera guerra mundial, las autoridades rumanas decidieron sacar el manuscrito original del país junto con los tesoros de la corona, para ponerlos en buen resguardo, fue y sigue siendo considerada uno de los tesoros más preciados de la nación. El 5 de mayo de 1955, el compositor murió durante las horas de la mañana en la suite del hotel Atala en París, y sus restos se encuentran en el cementerio de *Père-Lachaise* de París.⁵

El *Cantabile et presto* de George Enesco, es una obra musical escrita en dos movimientos, que como su nombre lo indica uno es lento y sentido, y el otro rápido y enérgico, compuesta en 1904 con la instrumentación de flauta y piano, la obra se puede incluir en el estilo, las tendencias y el lenguaje del temprano siglo XX, en aquel entonces Enesco hacía parte del jurado calificador del conservatorio de París, siendo así compuso varias piezas destinadas a ser tocadas en la competencia del examen, entre estas el *Cantabile et presto*, dicha obra es parte de las 22 compuestas por Enesco para formato de cámara, entre cuartetos de cuerda, sonatas para piano y diferentes instrumentos y piezas para piano solistas.

En el comienzo del siglo XX se dio un fortalecimiento del movimiento post-romántico, que no es más sino el contrapeso hecho por países diferentes a Alemania o Francia donde el romántico tuvo su florecimiento, por fortalecer sus propias ideas, costumbres, danzas, ritmos y aires nacionales, por extensión la música de este periodo es la música del nacionalismo, y siendo George Enescu un rumano, que aunque pasó mucho tiempo y creó sus mejores trabajos en Francia, impregno a su música de los elementos, los ritmos y armonías de su país natal. En George Enesco encontramos, aunque sí una exploración de los nuevos rumbos de la música tonal, una conservación de los elementos tradicionales en cuanto a armonía se refiere, y un manejo un poco más libre de los patrones rítmicos con el

⁵CARPENTIER, Alejo. *Ese músico que llevo dentro*. 1 ed. Cuba: letras cubanas. 1995. p 220

uso de los cambios de compas, la superposición del binario sobre el ternario, y las pausas en medio de las frases.

En el cantábile et presto tienen lugar dos ideas melódico-rítmicas contrastantes, donde lo que se pretende mostrar es un buen manejo de la sonoridad y las intenciones por un lado, y la articulación del doble golpe de lengua, la agilidad y claridad en los pasajes virtuosos por el otro.

Escrito en cuatro cuartos, en armadura de mi bemol y con la indicación en el tiempo de *Andante ma non troppo* (andante pero no demasiado) el cantábile inicia con una breve introducción de dos compases hecha por el piano, dando comienzo a la parte de la flauta en el tercer tiempo del segundo compas con la indicación de interpretación de “*expressif et lié*” expresivo y ligado.

Figura 21. Compás (1) del Cantábile.

En el cuarto y quinto compas un motivo melódico que integra un ritmo binario y otro ternario, se repite en tres oportunidades seguidas lo que en la práctica común se ejecuta en un crescendo que en este caso culmina en un acento que da paso a una rápido decrescendo hacia un piano.

Figura 22. Compás (4-5) del Cantábile.



En el sexto y séptimo compás una indicación en francés da una pauta precisa de cómo se debe ejecutar el fragmento, la indicación es “*un peu retenu, hésitant*” (un poco retenido, vacilante) y posteriormente una indicación de respiración da a entender que se debe hacer una pequeña pausa entre el final de la frase con la indicación y la siguiente, el uso de indicaciones precisas y en un idioma diferente al italiano, es una característica de la música post-romántica, pero esta práctica tomaría más fuerza en el modernismo.

Figura 23. Compás (6) del Cantábile.

Musical score for Figure 23, showing measure 6 of the Cantabile. The score includes French performance instructions: “*un peu retenu, hésitant*” and “*un peu retenu, hésitant*”. A red circle highlights a note in the first staff. The score also includes a “Ped.” marking and an asterisk.

La frase melódica ejecutada en el inicio de la pieza por la flauta, es re expuesta en el compás 19 pero en un patrón ternario, mas la correcta interpretación da la frase exige hacer una clara alusión de la frase original. Aunque sin dejar a un lado la nueva indicación de “*Expressif et gracieux*” que se traduce como (Expresivo y gracioso).

Figura 24. Motivo original.

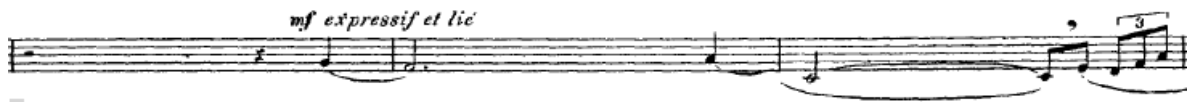


Figura 25. Re- exposición



Aunque armónicamente las modulaciones son abruptas y en la mayoría de los casos sin la antes acostumbrada preparación, son cambios transitorios y que simplemente regresan a los grados principales de la tonalidad de la armadura. Ejemplo: compas 12

Figura 26. Ejemplo de las modulaciones del Cantábile.

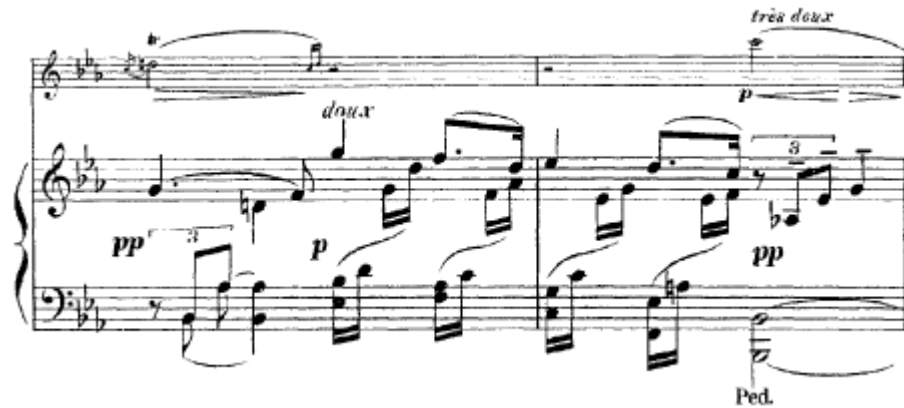
Musical notation for Figure 26, showing harmonic modulations. The notation is presented in two systems. The first system has a red box around the first measure, a green box around the second measure, and a blue box around the third measure. The second system has an orange box around the first measure. Labels below the notation indicate the chords: F#7Emaj7(6 y11#) under the red box, Bb7 under the blue box, and Eb under the orange box. The notation includes various dynamics like *pp* and *mf*, and includes a triplet marking.

En este primer movimiento Enesco utiliza el piano para crear un “colchón” armónico sobre el cual la melodía muy expresiva y graciosa se desplaza, y mutuamente se complementan, sin asignarle al piano casi ningún pasaje melódico, con excepción de algunas pequeñas imitaciones y alusiones de los motivos principales. Ejemplos:

Figura 27. Compás (17-18) del Cantábile



Figura 28. Compás (39-40) del Cantábile



En el compás 41 Enescu incorpora una pequeña cadencia para la flauta sola con un amplio grado de libertad, con dos indicaciones de interpretación que son “*très doux*” (muy dulce) y “*sans hâte*” (sin prisa), un pasaje de gran belleza y expresividad, donde se suspende la obra y el tiempo parece diluirse, que exige una interpretación decidida y fluida.

Figura 29. Cadencia compás (41) del Cantábile.



El segundo movimiento, el *Presto*, está escrito en compás de dos cuartos, con armadura de si bemol y la indicación de *Forte* como dinámica en la que inicia el piano, este ejecuta una introducción de 12 compases donde las primeras semicorcheas nos anticipan tanto el velocidad, como la constante utilización del cromatismo como idea melódica presente a lo largo de la pieza.

Figura 30. Semicorcheas cromadas ejecutadas por el piano.



En el compás 13 la flauta inicia con una melodía articulada en *Staccato*, que es naturalmente la contraparte de la interpretación ligada y cantábile del primer movimiento. Por la agilidad y repetición de cada una de las notas, esta sección se ejecuta con la articulación de “doble golpe de lengua” esta articulación se logra al combinar dos consonantes que son T y K, pues naturalmente son sonidos que se logran al dirigir en direcciones opuestas a la lengua, logrando así una mayor agilidad, con la T esta se dirige hacia adelante y arriba, y choca en la unión de los dientes con el paladar, y con la K esta se dirige hacia atrás y abajo, creando más presión en el aire que pasa por la garganta.

Figura 31. Compás (13) del *Presto*.



Enesco utiliza la superposición de los pasajes en valores ternarios, sobre binarios, esto demanda a los dos instrumentistas, una clara ejecución de las partes.

Figura 32. Ejemplo de valores binarios sobre ternarios.



En el compás 66 tanto el piano, como la flauta, ejecutan una cadencia que gradualmente va reduciendo su velocidad, al tener la indicación de “*Retenez un peu*” (Retenga un poco), y al aumentar progresivamente el valor de las figuras rítmicas, iniciando con semicorcheas, pasando a corcheas en tresillo, luego a corcheas y terminando con notas en valor de negras, y todo esto culmina en una indicación de “*lent*” (lento) y calderón sobre la línea divisoria de compás, con un “*Court*” (corte). Dando inicio después a una re-exposición de la frase inicial en la flauta, más no en el piano, en quien cambia su acompañamiento.

Figura 33. Compás (66) del *Presto*.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and provides harmonic support. The instruction "retenez un peu" is written above the vocal line. The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line includes dynamics *p*, *mf*, and tempo markings "lent" and "cours à tempo". The piano accompaniment features a *p* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4.

Enesco utiliza el piano en algunas ocasiones, en repetitivos movimientos ascendentes, que por su similitud acústica y física, terminan evocando movimientos similares ejecutados en el arpa, esto es en muchas ocasiones utilizado por los compositores para crear una atmosfera adecuada sobre la cual, se desarrolla una melodía por lo general cantada y emotiva. En el compás 94 se encuentra un claro ejemplo de esto, quedando en evidencia esta intención al adicionarle la indicación "*Harmonieux*" (armonioso). Es este también el punto de un cambio de centro tonal y armadura, que con la indicación de "*trèsexpressif*" (muy expresivo), nace inesperadamente con pasajes de valores rítmicos más grandes, y de articulación ligada, siendo este el punto contrastante del previo desarrollo rápido, cromático y staccato. Este cambio de armadura y centro tonal a sol mayor se da desde el compás 94 al 132.

Figura 34. Compás (94) del *Presto*

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked 'très expressif harmonieux' and 'f'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Pedal markings are present below the bass staff. The second system is marked 'mf' and 'p'. It also consists of a treble and bass staff with similar melodic and rhythmic patterns. Pedal markings are present below the bass staff.

En el compás 133 del presto, Enescu incluye un “Ossia” que es un pasaje alternativo que puede tocarse en lugar del original, los Ossiasson muy comunes en ópera y obras para piano solistas, los Ossiasson suelen ser utilizados para presentar una versión más fácil del pasaje original, aunque esto no siempre es así, ya que Franz Liszt en su música para piano solista los utiliza para sugerir pasajes más difíciles que los originales, en este caso el pasaje alternativo solo dura tres compases y es incluido, por que adicionalmente este lleva la indicación de “Appassionato” apasionado, y el pasaje original está escrito en el registro bajo de la flauta, en el cual es difícil producir una gran sonoridad y es fácil que esta quede superada por el acompañamiento del piano, por lo que Enescu sugiere con el Ossia el mismo pasaje pero una octava más arriba que la original, esto facilita el producir una mayor sonoridad y ejecutarla apasionadamente.

Figura 35. Compás (133) del *Presto*.



El cantábile et presto es una pieza de enorme belleza que contrasta de forma armoniosa las intenciones, articulaciones, tiempos y motivos rítmicos y melódicos. Que exige un muy buen manejo de la sonoridad, las dinámicas, la agilidad y las articulaciones, y que por su nivel técnico y musical es pertinente incluirla en el recital.

5.3 SONATA PARA FLAUTA Y PIANO DE PAUL HINDEMITH

Compositor y violinista alemán nacionalizado estadounidense. Fue una de las figuras más importantes de la música del siglo veinte, nació en Hanau en 16 de noviembre de 1895. Estudió en el conservatorio de Hock, Frankfurt. Fue alumno de A. Mendelssohn y B. Sekles mientras recibe lecciones privadas de Adolf Rebner. En 1915 obtiene el puesto de concertino en la orquesta de la opera de Frankfurt y años más tarde el puesto de director. Después de que su arte fuera considerado no grato por los nazis, y de un breve periodo de tiempo en Suiza, emigró a los Estados Unidos en 1940, donde enseñó composición musical en las universidades de Yale y Harvard. Se nacionalizó estadounidense en 1948 pero regreso a Europa en 1953. Paul Hindemith Falleció en Frankfurt en 1963, de pancreatitis aguda. La producción de Hindemith abarca todos los géneros de la composición musical. El compositor escribió una sonata para cada uno de los instrumentos de la orquesta. Durante los años veinte produjo un gran número de suites basadas en Bach pero con una expresión moderna en los ritmos y en los

acordes variados, es decir, con similitud de estilo neo-clásico. El estilo anti-romántico se refleja en su primera ópera importante Cadillac (1926).⁶

Paul Hindemith se sitúa en un terreno diametral opuesto al de Schönberg. Más aún, podría decirse que representó, en el desarrollo de las escuelas alemanas y vienesas, el anti-atonalismo, en su más decidida expresión. Sobre su oficio de composición el mismo dice: *“yo construyo la obra totalmente en mi cerebro, cuando la partitura está terminada, es cuando la paso al papel”*⁷

Escrita en 1936 la sonata para flauta y piano de Paul Hindemith es una de muchas sonatas para formato de cámara del compositor, quien prácticamente escribió para todos los instrumentos de la orquesta con acompañamiento de piano, Hindemith, quien por aquel entonces ya había desarrollado un lenguaje propio, lejos ya del romántico y de las influencias de Johannes Brahms y de Max Reger, lejos también del expresionismo similar al de Schönberg, y cada vez más cerca al neoclasicismo pero entendiéndolo diferente a Stravinski, retomando pues más los elementos contrapuntísticos barrocos que las funciones clásicas, se encontraba siendo objeto de una persecución política por parte del imperio nazi, ya que el mismo Joseph Goebbels dijo refiriéndose peyorativamente a su arte que el compositor era “un simple productor de ruidos atonales” esto sumado al hecho de estar casado con una hija de un judío, el director de orquesta Ludwig Rottenberg, complicó su normal desempeño de las labores como profesor de la cátedra de composición en el conservatorio superior de Berlín, y posterior mente lo llevó a tomar la decisión de expatriarse en suiza.

Siendo este el contexto en el cual el compositor escribió la sonata, no está por menos el incluirlo en el análisis, siendo pues las características sociales, políticas

⁶AGUILA Y ELVIRA, Lizbeth Isabel. Análisis histórico y musical de Pietro Locatelli, Paul Hindemith y Edward Elgar [en línea]. 2003. [Consultado el 2 de julio de 2012, 9: 45 p.m.]. Disponible en Internet: <URL:http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/aguila_y_li/capitulo2.pdf>

⁷CARPENTIER, Alejo. Ese músico que llevo dentro. 1 ed. Cuba: letras cubanas. 1995. p 189

y económicas en el cual se crea una expresión artística, factores determinantes de la misma, al contextualizar la pieza con la represión que en todos los niveles estaba padeciendo Alemania por aquel entonces, se pueden conectar características, motivos y desarrollos de la sonata con el *modus vivendi* del compositor.

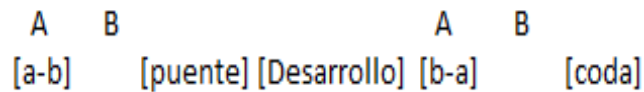
Una de las características de la sonata que salta a la vista, es el hecho que Hindemith no utiliza armadura en ninguno de los movimientos, esto se debe a la forma como el compositor entiende los centros tonales, progresiones, tensiones y resoluciones, que muy por el contrario a lo que siglos atrás tomó tanto tiempo en desarrollarse, como lo fue la idea de tonalidad jerárquica, Hindemith concibe la idea de armonía y melodía por intervalos de mayor y menor tensión, es entonces donde expresa que *“los acordes que contienen tritono tienden a resolverse sobre otros que no contienen ninguno: la fundamental del acorde resolutorio es la tónica en este caso, en las progresiones compuestas de acordes con tritono exclusivamente y, por lo tanto, sin resolver ninguno de ellos, hay que considerar su centro tonal como una dominante de una tónica situada por debajo de ella”*. Así mismo sobre las progresiones por grados Hindemith dice: *“considero incorrecta la ausencia por un largo periodo de los intervalos más fuertes: la cuarta y la quinta; el intervalo melódico de tritono; los acordes arpegiados de especies fácilmente reconocibles, excepto las triadas mayores y menores; las progresiones cromáticas, es decir, muchas segundas menores seguidas; y, explícitamente, cualquier tratamiento melódico, como el uso de notas de paso, anticipaciones, etc”*⁸

Las indicaciones de tiempo e interpretación se encuentran en alemán lo que, como ya se había mencionado en el *Cantábile et presto*, es la tendencia de utilizar el idioma propio que cada vez tomó más fuerza en los inicios del siglo XX, es por esto que el primer movimiento que se podría entender como un Allegro tiene la

⁸AGUILA Y ELVIRA, Op. Cit.

indicación de tiempo de “*Heiterbewegt*” (movimiento alegre) y adicionalmente la aclaración de negra “*etwa*” (igual) a 100. Este primer movimiento está escrito en la “forma de primer movimiento” que es el nombre que tomó la forma sonata al ser ampliamente utilizada en los primeros movimientos, de sonatas, conciertos y sinfonías. Su estructura se podría graficar de la siguiente manera:

Figura 36. Estructura de la forma sonata.



Este primer movimiento inicia con una exposición en el piano a modo de prelude, del motivo principal de la sección (Aa) que es negra, dos corcheas y negra, abarcando melódicamente una octava:

Figura 37. Compás (1) 1er Mov. De la sonata para flauta y piano, P. Hindemith.



Seguidamente la flauta imita al piano y desarrolla el motivo, llevándolo a valores rítmicos más pequeños y articulados, este paso de una melodía cantáble, que se podría asociar con los tiempos de aparente paz vividos por aquel entonces en Alemania, donde a pesar de ya existir campos de concentración, era solo un pequeño grupo los que estaban sufriendo el rigor de los ideales nazis, a una melodía un poco más enérgica y articulada que da la sensación de ser una marcha militar, es evidente en el compás (13)

Figura 38. Compás (13) 1er Mov. De la sonata para flauta y piano, P. Hindemith.



Hindemith utiliza en el desarrollo de la melodía de la sección Ab secuencias de armónicos que abarcan casi la totalidad del registro posible de la flauta, estas series armónicas parecen ser claras alusiones a las trompas o trompetas sin pistones, capaces solo de producir series armónicas como estas, ampliamente utilizadas a lo largo de su historia para fines militares.

Figura 39. Compás (18) 1er Mov. De la sonata para flauta y piano, P. Hindemith.



Figura 40. Compás (25) 1er Mov. De la sonata para flauta y piano, P. Hindemith.



Figura 41. Compás (30) 1er Mov. De la sonata para flauta y piano, P. Hindemith.



La sección B de este primer movimiento es grandemente contrastante de la A, debido a que hay un cambio en el tiempo, los valores rítmicos son más grandes y los intervallos melódicos pequeños, siendo principalmente segundas y terceras. Hindemith indicó en esta sección “*Einwenigruhiger*” (un poco más tranquilo), esto sumado a una melodía muy expresiva y melancólica se puede fácilmente asociar a la opresión en ese momento sufrida por los judíos y personas catalogadas por el régimen nazi como “impuras”, esta segunda sección en comparación con la primera es mucho más corta pero de gran carga emocional y de mayor libertad en su interpretación.

Después de esta segunda sección el compositor escribe un pequeño puente con la indicación de “*Wiederlebhaft*” (una vez más animado), este corto pasaje da inicio al desarrollo en el cual se integran los motivos rítmicos y melódicos de las secciones anteriores pero con diferentes tratamientos. Un ejemplo de esto son las diferentes re-exposiciones del motivo inicial de la sección Aa que con diferentes valores rítmicos y con diferencias de los grados utilizados conservan la relación interválica del motivo.

Figura 42. Motivo inicial compás (5)



Motivo re-expuesto alterado rítmicamente y escrito a intervalo de tercera menor arriba del original,

Figura 43. Motivo re-expuesto y alterado compás (49)



Motivo re expuesto alterado rítmicamente y escrito a un intervalo de cuarta justa arriba del original,

Figura 44. Motivo re-expuesto y alterado compás (57)



La re-exposición de las secciones Aa y Ab inicia en el compás 76, seguido por la sección B que ahora es presentado una segunda menor abajo del motivo inicial.

Figura 45. Motivo de la sección B compás (35)



Motivo de la sección B re-expuesto una segunda menor abajo del original

Figura 46. Motivo de la sección B re-expuesto compás (96)



El motivo inicial de la sección A es blanca ligada a semicorchea y tres semicorcheas, el cual muta rítmica y melódicamente a lo largo de la pieza, motivo inicial:

Figura 49. Motivo inicial compás (1) 2do Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.



El acompañamiento del piano conserva una célula rítmica la cual hace alusión a una marcha, lo que en el barroco se llamaría un “Grave”, un tiempo lento de carácter solemne, que alude grandemente al ritmo “a la francesa” utilizado en las danzas lentas del barroco, que en el contexto de la sonata se puede asociar con una lenta y angustiante procesión, que marcha por las calles rumbo a los vagones de trenes que los llevaran lejos de casa a los campos de concentración. La célula rítmica es:

Figura 50. Célula rítmica, 2do Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.



Antes de dar comienzo a la sección B del movimiento, el compositor indica “einleitenRuhig” (inicio tranquilo), en donde se debe hacer un pequeño retardando del tiempo, ejecutado por la flauta sin acompañamiento del piano:

Figura 51. Compás (13) 2do Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.



Esta segunda sección conserva un nuevo motivo rítmico que es, corchea con puntillo y dos fusas. Motivo que inicia en la flauta pero que es imitado en el piano y está presente a lo largo de toda esta sección, de interpretación más libre y melancólica.

Figura 52. Motivo de la sección B, 2do Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.



Después de la sección B, Hindemith escribe un pequeño puente que tiene repetidos cambios de compás que van de binarios a ternarios, y que se ejecuta a modo de eco por escribir la misma sección dos veces.

Figura 53. Motivo y eco, 2do Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.



La re-exposición de la sección A Hindemith la escribe una tercera menor arriba de la frase original

Figura 54. Frase original, sección A, compas (1) 2do Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.



Frase re-expuesta a una tercera menor arriba de la original y con cambios en el acompañamiento del piano,

Figura 55. Compás (33) 2do Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.

The image shows a musical score for measures 33 of the second movement of Hindemith's Sonata for Flute and Piano. The score is in 3/4 time. The top staff is for the flute, featuring a slur over a series of notes. The bottom two staves are for the piano, with a forte (f) dynamic marking. The piano part consists of a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

E igualmente la sección B es re expuesta a un intervalo diferente, una 5 justa debajo de la frase original.

Figura 56. Frase original, sección B, compás (14) 2do Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.

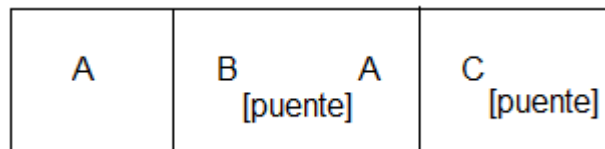
The image shows a musical score for measures 14 of the second movement of Hindemith's Sonata for Flute and Piano. The score is in 3/4 time. The top staff is for the flute, with a 'Ruhig' marking above it. The bottom two staves are for the piano, with a ppp dynamic marking. The flute part has a slur over a series of notes, and the piano part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Figura 57. Frase re expuesta a una quinta justa por debajo de la original. 2do Mov. de la sonata para flauta y piano, P Hindemith.



El tercer movimiento tiene la indicación de tiempo “*Sehr lebhaft*” (muy animado), y la especificación negra con puntillo “bis” (a) 160, escrito en compás de seis octavos y con la siguiente estructura:

Figura 58. Estructura tercer movimiento



Es una pieza que conserva células rítmicas que utiliza y muta rítmica y melódicamente a lo largo de toda la pieza, lo cual es propio de las danzas ternarias barrocas de las que estaban compuestas las suites, donde es fácil encontrar un patrón rítmico presente en todo momento, y esto no es de extrañar ya que Hindemith fue el pionero en retomar características propias del barroco, y darles nueva voz, al utilizar un lenguaje contemporáneo en ellas, siendo las principales células; corchea, silencio de corchea y corchea:

Figura 59. Célula rítmica, 3er Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.



Figura 60. Célula rítmica, 3er Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.



En la sección A del movimiento, Hindemith utiliza uno de los recursos más comunes para crear tensión y gradualmente aumentar la dinámica, que es un movimiento ascendente cromático, que en este caso hace alusión a dos voces por estar ampliamente separados los intervalos melódicos:

Figura 64. Final, 3er Mov. De la sonata para flauta y piano, P Hindemith.



Después de la sección C del movimiento, Hindemith vuelve a incluir el puente que utilizó para separar la sección B de la re exposición de la A, y aun cuando es final de movimiento, y a estas secciones se les suele nombrar como “coda” cola, no es este el papel que cumple en esta ocasión, si no el de unir los movimientos tercero y cuarto, por lo que debe conservar el nombre de “puente”.

El cuarto y último movimiento tiene la indicación de tiempo de “*Marsch*” marcha, una marcha es una obra musical que obedece su nombre al carácter percutido, de ritmo constante, que puede ser considerada dentro de las danzas andadas. Tradicionalmente las marchas han servido para regular la velocidad del paso de cierto número de personas. Las marchas se suelen escribir en compases binarios, y su ritmo lleva una división desigual de los valores, siendo la más utilizada un primer valor con puntillo, para acentuar el primer tiempo que ayuda a llevar al paso.

La marcha está escrita en dos medios, y con la aclaración de blanca de cien a ciento ocho, e inicia con un ante compas de dos corcheas, lo cual no es lo que tradicionalmente se suele utilizar. La marcha inicia con una introducción de diez compases en el piano, e igualmente la flauta comienza en ante compas, con una melodía escrita mayormente en corcheas que alternan con sus iguales en tresillos.

La forma del movimiento es primaria, lo que quiere decir que su estructura se graficaría así:

Figura 65. Estructura forma primaria



Aun cuando el movimiento es una marcha, tiene constantemente elementos burlescos en ella, pareciese entonces que Hindemith se mofa del afán armamentista del régimen, y de los ostentosos desfiles de millares de seguidores que se identifican ahora con un gobierno militarizado. Con una duración no más larga de un minuto y medio, este movimiento parece ser la coda de la sonata, una coda que es más una denuncia y un llamado a sentido común, tan escaso en aquel entonces en la Alemania nazi.

Dándole un vistazo general a la sonata completa, y entendiendo que Hindemith toma uno o dos sonidos como centros tonales que están presentes a lo largo de sus piezas, se debería concluir que en la sonata para flauta y piano el sonido utilizado como centro tonal es el Si, o bien bemol o bien becuadro, un claro ejemplo de ello son los inicios y finales de movimientos.

Figura 66. Final del primer movimiento.

Im Hauptzeitmaß

f

The image shows the final measures of the first movement. The top staff is a single melodic line in a 3/4 time signature, marked with a forte (*f*) dynamic. The bottom staff is a piano accompaniment. A red circle highlights the final note of the melody, a half note G4.

Figura 67. Comienzo y final del segundo movimiento

II. Sehr langsam (♩ etwa 80)

p

pp

The image shows the beginning and end of the second movement. The top staff is a single melodic line in a 3/4 time signature, marked with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is a piano accompaniment. A red circle highlights the first note of the melody, a half note G4. Another red circle highlights the final note of the melody, a half note G4. The dynamic marking *pp* is visible at the end of the movement.

Figura 68. Comienzo del tercer movimiento

III. Sehr lebhaft (♩ bis 160)

mf

p

The image shows the beginning of the third movement. The top staff is a single melodic line in a 6/8 time signature, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bottom staff is a piano accompaniment. A red circle highlights the first note of the melody, a half note G4.

Figura 69. Final del cuarto movimiento



A modo de conclusión se puede decir que la sonata para flauta y piano de Paul Hindemith, es una pieza bastante exigente en cuanto a la interpretación de las intenciones reales, de la conducción de las voces hacia los desarrollos deseados y la búsqueda de un sonido expresivo, que se encargue de transmitir todos los estados e ideas concebidas por el autor.

5.4 DANSE DE LA CHEVRE

Arthur Honegger nació en Havre, Francia el 10 de marzo de 1892, violinista y compositor, que tras haber vivido unos años en Suiza mantuvo su nacionalidad suiza a lo largo de su vida. De niño estudió violín y composición en Zúrich, y sus primeros intereses musicales se centraron en los nuevos compositores alemanes, en especial Strauss y Reger. Cuando tenía diecinueve años ingresó en el conservatorio de París, donde permaneció durante siete años. Allí recibió clases de los maestros Lucien Capeto en el violín y Gédalge André de contrapunto, y fue en esta clase donde conoció a Darius Milhaud y Jacques Ibert.

Aunque fue miembro del grupo de los seis, grupo creado en enero de 1920, con la participación de los otros compositores de Louis Durey, Georges Auric, Tailleferre Germaine, Francis Poulenc y Darius Milhaud, sus trabajos no siguieron las tendencias de los otros miembros del grupo contra el romanticismo de Wagner y

Strauss, ya que los trabajos de madurez del compositor demuestran una clara influencia de estos autores. Aunque su música se podría considerar en parte atonal, esta siempre desembarca casi siempre en una tonal y *cantabile*.

Honegger escribió una autobiografía llamada “Soy Compositor”, en donde expone sus pensamientos y credos sobre la música, en donde expresa una de sus célebres frases, famosa hoy mundialmente: “el público solo quieren cosas que hayan sido manufacturadas hace cien años. La primera cualidad que exige de un compositor, es la de haberse muerto”.⁹ Honegger murió en su casa, víctima de un ataque al corazón, en noviembre de 1955 y está enterrado en el Cementerio Saint-Vincent del barrio parisino de Montmartre.

La danse de la chèvre, o danza de la cabra, es una pieza para flauta solista, escrita en 1921 por el compositor suizo Arthur Honegger, y dedicada al flautista René Le Roy, compuesta originalmente como música incidental para ser ejecutada en la obra de Sacha Derek “*Mauvaise pensée*” los malos pensamientos, y danzada por el bailarín Lysana. Las versiones de la pieza que hoy sobreviven son transcripciones parciales de la misma, debido a que la original se perdió en un incendio, que tuvo lugar en la casa del compositor. A su vez la pieza está inspirada en un cuento popular infantil que dice así: Un día "cabritillo" se queda dormido tranquilamente en el lecho de su madre. Sueña que puede correr lejos de su hogar y ser libre, pronto despierta y ve dónde se encuentra. Decide hacer sus sueños realidad y salir corriendo hacia el monte. Pero pronto se verá perdido entre montañas y valles, y se acordará de su madre. Así que comienza a correr de regreso a casa hasta que feliz la encuentra, y finalmente vuelve a dormir. Decidiendo que nunca más volverá a escaparse de casa.¹⁰

La pieza tiene una duración aproximada de tres minutos, y aun cuando Honegger pertenecía al “Grupo de los seis” donde la idea de tonalidad es reasumida y

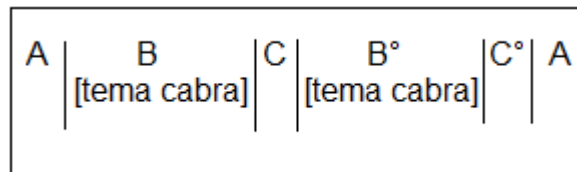
⁹CARPENTIER, Alejo. Ese músico que llevo dentro. 1 ed. Cuba: letras cubanas. 1995. p 340

¹⁰ WIKIPEDIA. Biografía Arthur Honegger [en línea]. 2012. [Consultado el 23 de julio de 2012, 7:45 a.m.]. Disponible en Internet:< URL:http://es.wikipedia.org/wiki/Arthur_Honegger>

reinterpretada de manera que los centros tonales obedecen más a las intenciones musicales, y descripciones buscadas, que a las formas tradicionalmente usadas, esta es sin embargo una pieza donde combina la intención descriptiva con la lírica tonal, que en su intento de describir la travesía de la cabra, maneja cambios de compas y tiempo. Honegger no utiliza armadura que es ya lo usual por aquel entonces, más sí hay centros y pasajes tonales.

La estructura de la pieza es la siguiente:

Figura 70. Estructura de la pieza



*Donde A es el tema onírico del “sueño de la cabra”

*B es el tema que simula la vigorosa danza de una cabra

*C evoca el descanso con una melodía pastoral y tonal

*B° es nuevamente el tema de la cabra pero re expuesto a un intervalo de sexta mayor por encima del original.

*C° es nuevamente el tema de descanso pero re expuesto a un intervalo de tercera menor por encima del original

*A vuelve a exponerse sin mutaciones.

La sección A de la pieza, escrita en compás de cuatro cuartos y con la indicación de “*Lento*” lento, inicia con un intervalo ascendente de tritono, seguido por dos cuartas más que descansan finalmente en un Si, esta sección busca situar al oyente en una pradera, la cual se encuentra verde y frondosa después del deshielo que precede al invierno.

Figura 71. (Compas 1) *Danse de la Chèvre*A. Honegger.



El motivo de esta sección que son las primeras cuatro negras a intervalos de cuartas, re aparecen seguidas de cambios en el siguiente compás.

En el séptimo compás aparece con la indicación “*vif*” vivo, la célula motivica sobre la cual se desarrolla el tema de la danza posterior, pero esta primera vez se expone para hacer alusión al sueño y anhelo de la cabra, de danzar libre por la pradera estando aun acostada en el lecho de su madre.

Figura 72. (Compás 7) *Danse de la Chèvre*A. Honegger.



La melodía vuelve al tiempo lento en el compás ocho con la indicación de “*Lent*” lento, para posteriormente en el compás 9 presentar el mismo motivo en negras del inicio pero esta vez con la articulación de portato y la indicación de Crescendo, lo que hace alusión a las cuatro patas de la cabra, que una a una las va apoyando en el suelo e irguiendo.

Con un “*diminuendo et rallentando*” sobre una sección repetitiva y una nota pedal finaliza la sección B:

Figura 76. Compás (33) *Danse de la Chèvre*A. Honegger.



Y lentamente se abre paso la C, que con la indicación “*plus lent*” más lento, “*plus doux*” más dulce, y con una melodía pastoral, que se mueve claramente en la tonalidad de Re mayor, lo que da una sensación de estabilidad sonora a la sección y claramente evoca un descanso de la cabra.

Figura 77. Compás (35) *Danse de la Chèvre*A. Honegger.



Descanso de unos pocos compases ya que en el compás 40 y nuevamente con la indicación de “*Vif*” vivo, aparece el tema cabra, pero esta vez a un intervalo de sexta mayor por encima de la original. Por lo que se le consideraría una B prima o B°:

Figura 78. Compás (40) *Danse de la Chèvre*A. Honegger.



Mas en el compás 49, Honegger completa esta sección B°, con la reaparición del tema cabra original, para dar paso con un “*en rallentissant*” (en desaceleración), a la sección C° que en esta oportunidad aparece a un intervalo de tercera menor encima de la frase original.

Figura 79. Compás (54) *Danse de la Chèvre*A. Honegger.



Con la culminación de C°, se da paso a un pequeño puente, que está compuesto de motivos propios de la sección B, pero interpretados con las dinámicas de piano y pianísimo, este es un puente de tan solo tres compases de duración y que culmina con el motivo de la célula rítmica de la cabra, interpretado en “*lointain*” lejano y *ritardando*.

Figura 80. Compás (58) *Danse de la Chèvre*A. Honegger.



Después de un compás completo en silencio, que hace referencia al sueño de la cabra. Compás (61) Y nuevamente con la indicación de “*lent*” lento, aparece la sección A, la cual termina con un do medio interpretado como un armónico, lo cual posibilita su ejecución en un piano pianísimo, y su progresiva desaparición sonora.

Figura 81. Compás (62) *Danse de la Chèvre*A. Honegger.



La Danse de la chèvre, es una pieza que contrasta eficazmente las intenciones deseadas, y las describe con mucha precisión, el desarrollo de la historia descrita, se debe pensar en imágenes y la ejecución debe evocar dichas imágenes y hacerlas claras también para el oyente.

5.5 PICOTAZOS DE IGNACIO CERVANTES

Nacido en la Habana, el 31 de julio de 1847, Ignacio Cervantes no halló obstáculo para entregarse a su vocación artística. Su padre tenía un respeto por la profesión de músico. Por ello en 1859, fue puesto entre las manos de Espadero. En 1865 fue enviado a París para ingresar en el conservatorio imperial, después de perfeccionarse con Marmotel y Ankal, obtuvo un gran premio de piano en 1866, con el quinto concierto de Hertz. En 1868 se le otorgó el premio en armonía, con trabajos que aún se conservan y revelan una singular seguridad en la mano.

Cervantes llevó en París la existencia de estudiante laborioso, y aspiró al premio de Roma, pero no fue admitido en el concurso por su condición de extranjero. Liszt lo estimaba grandemente como pianista. Regresó a Cuba y en diciembre del año de 1882 se casó con María Amparo Sánchez Richeaux, quien habría de darle catorce hijos. Cervantes decía a veces, en broma, que “aspiraba a formar una orquesta con su prole”. En el año de 1875 fue expulsado de la isla por el capitán general, al descubrir este que Cervantes estaba aportando dinero a los grupos que buscaban la causa independentista. Cervantes vivió cuatro años en Estados Unidos, dando conciertos. Sus situaciones artística y económica fueron brillantísimas en aquel entonces.

En 1879 y por una enfermedad de su padre el compositor volvió a la isla, pero fue poco el tiempo que estuvo allí ya que nuevamente volvió a encenderse la guerra y esta vez partió a México, donde fue objeto de extraordinarios honores. Pero en 1900, terminada ya la brega libertadora el compositor volvió a la isla. Cervantes murió el 29 de abril de 1905, a consecuencia de un extraño reblandecimiento de la masa encefálica, con perforación de la bóveda craneana, causado, según opinión médica, por su raro hábito de escribir música, a altas horas de la noche, en una obscuridad casi completa.¹¹

Su principal aporte fue el enriquecimiento de las manifestaciones nacionales, creando así una gran cantidad de danzas para piano, que hoy en día son piezas que enriquecen el repertorio universal, siendo su principal característica el contraste de dos ideas melódicas, siendo la primera más rítmica y percutida, y la segunda más melódica y libre. Este es pues el caso de Picotazos, una pieza de no más de dos minutos de duración, escrita originalmente para piano solo, que contrasta dos secciones, la primera que hace referencia, como el nombre de la pieza lo indica, al ágil movimiento del cuello que hacen las aves, y la segunda una melodía de danza jocosa que se interpreta de forma muy libre y melódica.

Escrita en dos cuartos, en tonalidad de mi bemol y con la indicación de Allegro con energía, la pieza inicia con una corchea en ante compas que da paso a una serie de acordes en negras, ejecutadas con la dinámica de fuerte y un acento en cada una. Lo que es clara alusión a los picotazos de un ave, y como tal se debe interpretar.

¹¹CARPENTIER, Op. Cit., p. 211-215

Figura 82. Compás (1) versión original picotazos I. Cervantes



Con un cambio en la intención a *più dolce* (más dulce) se da inicio a la segunda sección donde un par de células rítmicas asincopadas le dan su distinción de danza, las células son: corchea con puntillo, seguida de semicorchea ligada a corchea y corchea.

Figura 83. Célula rítmica de la segunda sección.



La segunda célula es una pequeña variación de la primera con los valores: semicorchea, corchea, semicorchea ligada a corchea y corchea

Figura 84. Segunda célula rítmica de la segunda sección



5.6 GITANERÍAS DE ERNESTO LECUONA

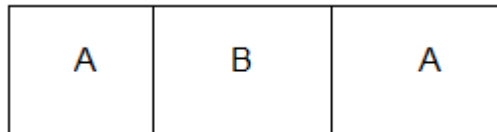
Ernesto Sixto de la Asunción Lecuona y Casado, nació el seis de agosto de 1895 en Guanabacoa, y fue un intérprete y compositor cubano, hijo del periodista español Ernesto Lecuona Ramos, comenzó a estudiar piano a muy temprana edad con su hermana Ernestina, dando su primer recital a los cinco años, y realizando su primera composición a los 13, una marcha “*twostep*” para banda de concierto llamada *cuba y américa*. Estudió luego con Antonio Saavedra y Joaquín Nin, se graduó después del conservatorio nacional de la Habana con una medalla de oro en interpretación cuando tenía 16 años. Continuo después sus estudios en Francia con el famoso compositor Maurice Ravel, años después creó y trasladó a los Estados Unidos a la banda los *Lecuona Cuban Boys*, siendo la primera orquesta de este tipo en Norte América. Junto a Gonzalo Roig y Rodrigo Prats, forma la trilogía más importante de compositores del teatro lírico cubano y en especial de la zarzuela. El aporte más importante de Lecuona al género teatral es la fórmula definitiva de la romanza cubana. Sus obras para piano, de estilo romántico que a menudo conjuga con una estética propia del siglo XX, podrían dividirse en tres grupos: El que rinde culto a la música afrocubana, como su Rapsodia Negra para piano y orquesta, las piezas con formas tradicionales españolas, como la Suite Andalucía, y finalmente, el resto de sus composiciones, como valeses, mazurcas, etc. En 1963 falleció en Santa Cruz de Tenerife, ciudad que deseaba conocer porque allí nació su padre.

Gitanerías, escrito en un bailable ritmo de flamenco, es el cuarto de seis movimientos de la “Suite Andalucía” o también llamada en ocasiones, suite española, compuesta por Lecuona alrededor de 1927, con los movimientos Córdoba, Andaluza, Alhambra, Gitanerías, Guadalquivir y Malagueña, este último se convirtió hoy en día en un popular arreglo para guitarra, con interpretaciones de guitarristas de la talla de Paco de Lucia, y se transformó en una canción popular cuando Bancos Marianas le adicionó texto.

La suite fue olvidada por muchos años fuera de Cuba, pero fue Thomas Tirino, el pianista encargado de revivir, no solamente esta, sino buena parte de la producción del compositor para piano, producción que le valió el nombre de *Gershwin cubano*, y con interpretaciones a lo largo y ancho de Estados Unidos y Europa, se encargó de darle nueva vida a una suite que evoca las raíces españolas del compositor y toda la amalgamada cultura de dicho país.

Escrita en compás de tres cuartos, en tonalidad de re menor y con la indicación de tiempo de *Presto*, *Gitanerías* es una clara alusión a las músicas que en los asentamientos Gitanos españoles se oyen virtuosas y alegres, de progresiones y tratamiento melódico gitano, pero de estructuración tradicional europea. La estructura de la pieza es ternaria:

Figura 85. Estructura de *Gitanerías*



Lecuona contrasta dos ideas, donde la primera es en sumo virtuosa, llena de adornos y cambios de acento:

Figura 86. Extracto de la sección A de Gitanerías.

Musical score for Figure 86, Section A of Gitanerías. The score is in 3/4 time and marked "Presto". It consists of two systems of piano music. The first system is marked "p" (piano). The melody in the right hand features eighth-note patterns with triplets and slurs. The bass line consists of chords and single notes. The second system continues the melodic and harmonic development.

Y la segunda, una melodía cantada que se re expone múltiples veces en cambios de octavas.

Figura 87. Extracto de la sección B de Gitanerías.

Musical score for Figure 87, Section B of Gitanerías. The score is in 3/4 time and marked "p" (piano). It consists of three systems of piano music. The first system is marked "p". The melody in the right hand is a cantabile melody with slurs and ties. The bass line consists of eighth-note patterns. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system is marked "mf" (mezzo-forte) and features a more complex melodic line in the right hand.

Con el uso de las alteraciones en la escala, propias de la escala gitana, o también llamada escala húngara, con el segundo grado bemolado, el tercero sostenido, el cuarto y quinto natural, el sexto bemolado y el séptimo sostenido, el compositor reafirma la intención y la sonoridad deseadas.

Gitanerías es una pieza de una complejidad armónica, una bella construcción melódica y un virtuosismo que no llega a cruzar la línea de la opulencia o la inmediatez, y por ser así es oportuno el darle nueva vida en esta adaptación, y sobresaltar con ello la memoria de uno de los compositores cubanos y latinoamericanos más influyentes y talentosos.

5.7 PIGMALIÓN DE ASTOR PIAZZOLLA

Astor Pantaleón Piazzolla, nació el 11 de marzo del año 1921 en Mar del plata, Argentina, su infancia la vivió entre las ciudades de buenos Aires y New York, sus estudios musicales los inicio a la edad de nueve años. En 1935, a la edad de catorce años, conoció a Carlos Gardel, al participar con él, en la película *El Día que me quieras*.

Su carrera como bandoneonista comenzó al hacer parte de la orquesta de Aníbal Troilo. Posteriormente en 1952 el gobierno francés le otorgó una beca para estudiar con Nadia Boulanger, y fue ella la que le incentivo en mantener y cultivar su propio estilo. En 1955 Piazzolla regresa a Buenos Aires y forma su octeto, donde entre otras innovaciones, incluye una guitarra eléctrica, hasta este entonces nunca usada para tocar tango.

Su visión del tango, y la fusión que hizo con el Jazz y la música clásica, le valieron muchas críticas de los “puristas” del tango, los cuales afirmaban que esta nueva música no era tango, viéndose Piazzolla forzado a llamarla “música contemporánea de la ciudad de Buenos Aires” y no solo era su música, sino su

forma de tocar el bandoneón y su vestimenta lo que generaba envidia en los críticos. Entre sus obras más famosas se encuentran; *Adiós Nonino*, escrito a razón de la muerte de su padre, *Decarísimo*, y *Muerte de un Ángel*.

En sus últimos años, el compositor prefirió tocar sus composiciones acompañado por alguna orquesta sinfónica, alternando con pocas presentaciones con su quinteto, de este modo recorrió el mundo e internalizó el tango. Astor Piazzolla pereció el 4 de julio de 1992 en la ciudad de Buenos Aires, dejando como legado un enorme legado, que se extendió en todos los niveles del arte Argentino y Latinoamericano.

Pigmalión es un tango escrito en 1947, con música de Piazzolla y letra de Homero Expósito, este fue uno de los primeros tangos del compositor que a grandes rasgos deja entrever lo que sería su producción venidera, en lo que él llamaría el nuevo tango, muy criticado por los en aquel entonces “puristas”, que consideraban que la música de Piazzolla no era tango. En este mismo año Piazzolla actuó en la película “el hombre del sábado”.

La pieza conserva las células rítmicas características del tango, pero una armonía mucho más rica, la cual le adiciona a los acordes sonidos que le aportan colores interesantes, como la oncenava y la treceava, y progresiones que hasta ese entonces, es decir antes de la aparición de Piazzolla, no se usaban, como el cambio a armonías modales y cromáticas.

Escrito por Ovidio en su *Metamorfosis*, el mito de Pigmalión y Galatea, cuenta la historia de un rey de Chipre llamado Pigmalión, quien en su frustrada búsqueda de la mujer perfecta, decide nunca casarse, dedicándose a crear esculturas, una de ellas Galatea, una mujer hermosa de la cual se enamoró. Y es Afrodita quien al ver al mortal tan decididamente entregado a su pasión, decide convertir en humana a su escultura, y así cumplir su tan anhelado sueño de amar. Es pues

este mito la inspiración de Homero Expósito poeta y letrista de tango, para dar letra a una sentida, melancólica y expresiva melodía.

Pigmalión está escrito en la tonalidad de do sostenido menor, y como es característico en los tangos, en el compás binario de dos cuartos, usa también las células rítmicas características que son; corchea con puntillo y semicorchea, y semicorchea, corchea y semicorchea:

Figura 88. Células rítmicas características del tango

The image displays a musical score for three instruments: Flute, Viola, and Guitar. The score is written in the key of D major (two sharps) and a 2/4 time signature. The Flute and Viola parts feature melodic lines with several rhythmic patterns highlighted by red boxes. These patterns consist of eighth notes and dotted eighth notes, which are characteristic of tango music. The Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5. The red boxes highlight specific rhythmic cells in the Flute and Viola parts, showing how they are used in the melody.

Pigmalión es una pieza, que como la mayoría de los tangos, lleva implícita una enorme carga emocional de melancolías y anhelos románticos, de una bella construcción melódica y un ingenioso uso armónico. Que aunque conserva las generales características presentes casi siempre en este género, es ingeniosa y

“progresista” es un buen ejemplo del comienzo de la producción de Piazzolla, que posteriormente llegaría a llevar cada vez más lejos los límites de las normas pre establecidas y que en últimas lo convertirían, como lo es hoy, en el principal referente de la música Argentina a nivel mundial.

5.8 ENTUSIASMO DE LUIS A CALVO

Luis A Calvo Nació el 28 de agosto de 1882 en Gambita, al sur del departamento de Santander, de cuna humilde y campesina. Hijo de doña Marcelina Calvo Rondón, se sabe que su padre fue Félix Serrano, soldado que integraba como trompetista, un batallón combatiente en las guerras civiles de la época y que permaneció pocos días en Gambita. En 1891 Calvo y su madre se trasladaron a Tunja buscando mejor suerte, ciudad donde conoce al comerciante Pedro José Gómez León quien era profesor de música, y es con él con quien empieza su formación musical. Dos años después ingresa a la banda departamental de Boyacá como músico platillero, posteriormente pasa al bombo y luego al bombardino. En 1897 comenzó a estudiar violín e ingresó como alumno del maestro José Tomás Posada con quien comienza a estudiar piano. En 1907 logra ingresar a la academia nacional de música, cuando el profesor de armonía Rafael Vásquez, escucha en interpretación de la banda una obra suya y ofrece presentarlo en la institución, donde será su profesor. El catorce de marzo de 1916 se le diagnostica como enfermo de lepra y el 2 de mayo se traslada a agua de Dios, sitio de conminación de leprosos, allí vivirá hasta su muerte. El 22 de abril de 1945 y a la edad de 63 años, muere el Maestro en su casa de agua de Dios, a causa de una infección renal.¹²

Sobre el estilo y lenguaje de Calvo el compositor y musicólogo chileno, Mario Gómez Vignes nos dice; “*la valoración cualitativa de su estilo ha sido superficial y*

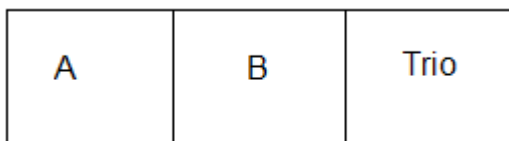
¹²SERRANO GIRALDO, Orlando y MEJÍA A. Luis Álvaro. Luis A. Calvo vida y obra. 1 ed. Bucaramanga: Colección temas y autores regionales. 2005. p 63-65

evaluada bajo una óptica generalizadora y desenfocada, al comparar a Calvo con Chopin, considerándolo como una especie de Chopin criollo(...) Calvo es más modesto, más crepuscular” y afirma “si queremos compararlo con algún maestro del pasado, Calvo se parece más a Schubert, cuya obra suele estar impregnada de honda aflicción, de una suerte de nostalgia inefable, como es el caso de Calvo y que tuvo también, como éste, una preparación musical accidentada e incompleta”. Sobre su música Calvo comenta; “yo quisiera escribir música, verdadera música, pero el público no deja (...) porque sólo gusta de los valeses sonsonetudos, de los bambucos trinados, de las marchitas triunfales. Lo que no seaailable no se vende, y lo que no se vende no vale nada”¹³

Dentro de sus obras más notables se encuentran los intermezzos del uno al cuatro, el rag-time Blanca, la Mazurca número cuatro, la obra sinfónica *Escenas pintorescas de Colombia*, los valeses Anhelos, Carmencita y Diana Triste, entre otros.

Escrito originalmente para piano en ritmo de pasillo, en tonalidad de re mayor y compás de tres cuartos, entusiasmo es una pieza que como su nombre lo indica, está cargada de alegría y energía. La estructura de la pieza que obedece más a los cambios armónicos, que a los de intención y contraste, es:

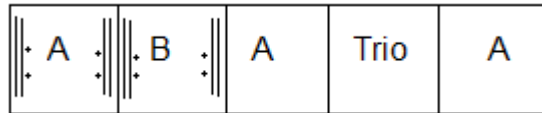
Figura 89. Estructura de la pieza, Entusiasmo de L. A. Calvo



¹³SERRANO GIRALDO, Orlando y MEJÍA A. Luis Álvaro. Luis A. Calvo vida y obra. 1 ed. Bucaramanga: Colección temas y autores regionales. 2005. P 14-16

Siendo un pasillo, esta requiere de una interpretación, en cuanto al orden en que se interpretan las secciones, específica. La interpretación de las secciones es:

Figura 90. Interpretación de las secciones.



Donde la sección A, está escrita en la tonalidad principal de la armadura que es re mayor, la B en la tonalidad de su relativa menor que es si menor, y el Trio modula a la tonalidad de cuarto grado o sea sol mayor. Este cambio de tonalidades por secciones, fue una práctica común en la música europea durante mucho tiempo, que poco a poco cayó en desuso, mas siendo el pasillo una mezcla de los vales vieneses de los siglos de esta práctica, con los tratamientos, ritmos y organología criollos, es muy común que esto se dé en este pasillo.

El motivo rítmico presente en la melodía de toda la pieza es; silencio de corchea y cinco corcheas que se mueven por grados conjuntos:

Figura 91. Motivo presente en la sección A:

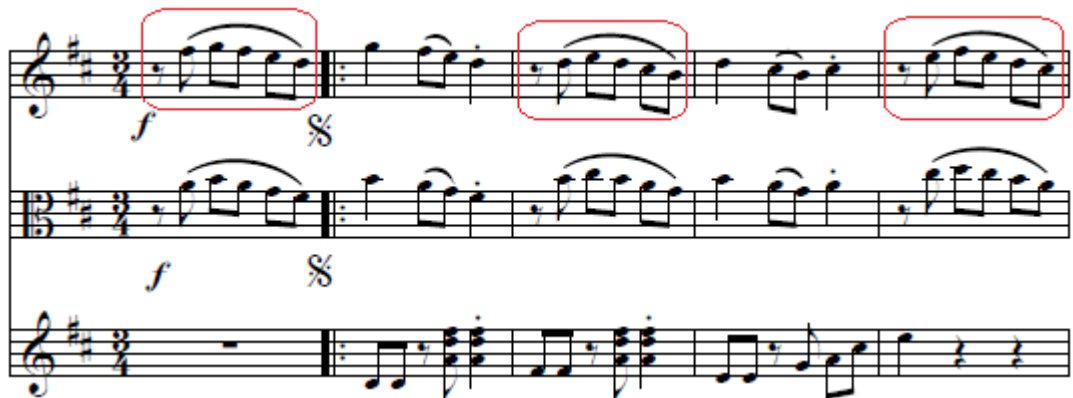


Figura 92. Motivo presente en la sección B:

Figure 92 shows a musical score for three staves. The top staff is the melody, the middle is the bass line, and the bottom is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time. The score starts at measure 18. Two motifs in the melody are circled in red: the first motif is a quarter note followed by two eighth notes, and the second motif is a quarter note followed by two eighth notes with a sharp sign above the second eighth note.

Figura 93. Motivo presente en la sección C

Figure 93 shows a musical score for six staves. The top staff is the melody, the middle two are the bass line, and the bottom two are the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time. The score starts at measure 71. Two motifs in the melody are circled in red: the first motif is a quarter note followed by two eighth notes, and the second motif is a quarter note followed by two eighth notes with a sharp sign above the second eighth note. The score includes dynamic markings *ff* and *f*.

El motivo rítmico (interpretado por el acompañamiento o los instrumentos armónicos) característico del pasillo, que es; dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra, el cual acentúa el tercer tiempo del compás y así le da su característico aire asincopado, está presente en las tres secciones de la pieza.

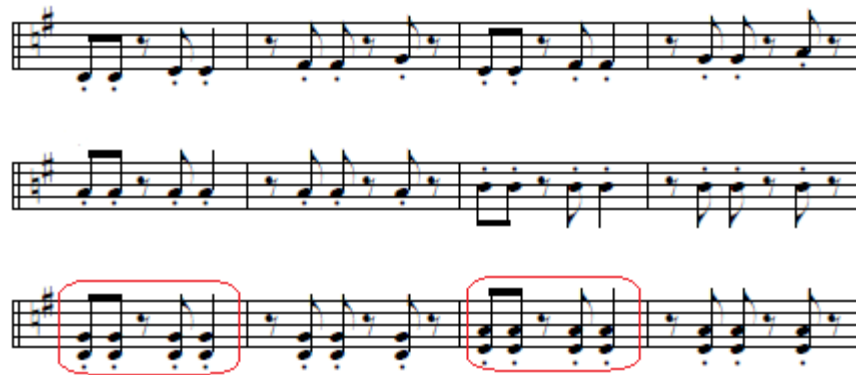
Figura 94. Motivo rítmico armónico en la sección A:

The musical score for Figure 94 consists of three staves in 3/4 time, marked with a forte (*f*) dynamic. The first two staves are melodic lines in treble and bass clefs, respectively, featuring a rhythmic motif of two eighth notes, an eighth rest, and a quarter note. The third staff is a bass line with a whole rest in the first measure, followed by a red oval highlighting the rhythmic motif: a quarter note, an eighth note, an eighth rest, and a quarter note.

Figura 95. Motivo rítmico armónico en la sección B:

The musical score for Figure 95 consists of three staves. The first two staves are melodic lines in treble and bass clefs, respectively, featuring a rhythmic motif of two eighth notes, an eighth rest, and a quarter note. The third staff is a bass line with a red oval highlighting the rhythmic motif: a quarter note, an eighth note, an eighth rest, and a quarter note.

Figura 96. Motivo presente en la sección C:



Entusiasmo de Luis A Calvo, es un buen ejemplo de la producción del compositor. Que con su clara construcción por secciones bien definidas y una utilización tradicional de las progresiones y las células rítmicas características de los pasillos, pero con la intuición musical y los ingeniosos aportes de un compositor que es históricamente un claro ejemplo de superación y entrega a su profesión, y que por su extenso trabajo en el intento de preservar y enriquecer los aires nacionales, ha llegado a ser unos de los más altos referentes de la música en Colombia.

6. ADAPTACIÓN DE LAS PIEZAS LATINOAMERICANAS, PARA TRÍO DE FLAUTA, VIOLA Y GUITARRA

6.1 SELECCIÓN

6.1.1 Parámetros

1. Que la pieza seleccionada tenga como elementos característicos, los patrones rítmicos, las progresiones armónicas, las cadencias, las estructuras y formas, que fácilmente identifique un aire propio de una región o país latinoamericano.
2. Que el compositor de la pieza, tenga los estudios y reconocimientos pertinentes, para ser considerado un compositor serio y de trascendencia en la evolución de la música culta de su país.
3. Que el compositor de la pieza sea representante del movimiento nacionalista, dedicado a rescatar y trabajar con los aires característicos de su región o país.
4. Que la pieza seleccionada haya sido originalmente escrita para formato de cámara, exceptuando el formato del trío a adaptar.
5. Que la pieza original no excedan por mucho las posibilidades técnicas del trío, tales como; la agilidad, las tesituras, número de voces, etc.
6. Que la pieza no exceda los cinco minutos de duración.
7. Que por lo menos una de las piezas sea obra de un compositor colombiano.

6.2 RESULTADOS

- Picotazos de Ignacio Cervantes (Cuba-Habanera)
- Gitanerías de Ernesto Lecuona (Cuba-Flamenco)
- Pigmalión de Astor Piazzolla (Argentina-Tango)
- Entusiasmo de Luis A Calvo (Colombia-Pasillo)

6.3 PICOTAZOS DE IGNACIO CERVANTES

En el proceso de adaptar una pieza a un formato diferente, y dado que los nuevos instrumentos poseen diferentes características técnicas y sonoras, es inevitable que se alteren ciertos elementos, sean estos detalles de ejecución o cambios de octavas y dinámicas, a las piezas originales.

En el caso de Picotazos, el único cambio respecto a la pieza original, se hizo con respecto a la octava original de algunas melodías. Estas fueron transportadas unas octavas arriba para que sea la flauta quien las ejecute, y así igualmente, reafirmar dichas frases como melodía, como en los siguientes casos:

Figura 97. Frase original: (melodía ejecutada por la mano izquierda)



The image shows a musical score for two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The left hand plays a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes, which is highlighted by a red bracket. The right hand plays a more rhythmic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Figura 98. Frase adaptada: (melodía ejecutada por la flauta)



The image shows a musical score for three staves. The top staff is the flute, the middle staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The flute part is a melodic line that is an octave higher than the original left-hand part, highlighted by a red bracket. The right hand part is a rhythmic accompaniment, and the left hand part consists of chords. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Figura 99. Frase original: (melodía ejecutada por la mano izquierda)



Figura 100. Frase adaptada: (melodía ejecutada por la flauta)



6.4 GITANERÍAS DE ERNESTO LECUONA

Por exigir una muy ágil interpretación de la melodía, solo puede ser la flauta quien asuma dicho papel en la presente adaptación, pero por su tesitura limitada en los graves, se debieron transportar un gran número de compases, como se verá a continuación:

Figura 101. Melodía original: (interpretada por la mano derecha)

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is written for both the right and left hands. The first system shows a melody in the right hand with a red bracket highlighting a specific measure. The second system continues the melody. The third system features a fortissimo (ff) dynamic marking and a crescendo (cresc.) marking. The fourth system features a crescendo (cresc.) marking and an acceleration (accel.) marking, with a red bracket highlighting a measure in the right hand.

Figura 102. Melodía adaptada: (interpretada por la flauta)

The image displays a musical score for three systems, each consisting of three staves. The first system (measures 24-29) features a treble staff with a melodic line and two bass staves with accompaniment. A red bracket highlights a melodic phrase in the first staff of the first system. The second system (measures 30-35) includes dynamic markings *ff* and *mf*. The third system (measures 36-41) also includes a red bracket highlighting a melodic phrase in the first staff. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

La melodía de la segunda sección de la pieza se desplaza sobre una célula rítmico-melódica que describe un acorde de re, con una duración de cincuenta y dos compases, ejecutada por la mano izquierda en el registro más grave del piano, y que con un cambio de octava y por facilidad de uso, es adaptada para que la interprete ahora la viola:

Figura 103. Célula Original: (interpretada por la mano izquierda)



Figura 104. Célula adaptada. (Interpretada por la viola)



6.5 PIGMALIÓN DE ASTOR PIAZZOLLA

Las amplias posibilidades armónicas de la guitarra, sirven en la presente adaptación para que sea ella la encargada de ejecutar los acordes y con ellos el ritmo constante, sobre el cual se mueve una melodía *enrubato* (robado), dejando la labor de ejecutar la melodía, a veces al unísono y otras armonizada a intervalos de tercera, cuarta o sexta, a la flauta y viola.

Figura 105. Compás (1) (versión original en piano)



Figura 106. Compás (1)(Adaptación)



Los rápidos pasajes del bandoneón a modo de adornos, fueron adaptados por facilidad de ejecución y agilidad, a la flauta como se ve a continuación:

Figura 107. Versión original compás (15)



Figura 108. Versión adaptada compás (15)

6.6 ENTUSIASMO DE LUIS A CALVO

La melodía de *Entusiasmo*, está en la primera sección, la sección A, armonizada a intervalos de sexta y tercera. Por lo que siendo la melodía ejecutada por la flauta, es la viola la que asume el papel de armonizarla.

Figura 109. Melodía armonizada, ejecutada por la mano derecha, (versión original)

Figura 110. Melodía armonizada, ejecutada por la flauta y la viola, (versión adaptada)

The image shows a musical score for Flute and Viola. The top system consists of two staves: Flute (treble clef) and Viola (bass clef). Both are in 3/4 time and one sharp (F#) key signature. The Flute part begins with a forte (f) dynamic and a repeat sign. The Viola part follows the same melody. The score is divided into two systems, with measures 6 and 7 marked at the beginning of the second system.

Mientras que la guitarra hace las veces de instrumento rítmico-armónico, al ejecutar el característico ritmo de pasillo en acordes.

Figura 111. Acompañamiento, ejecutado por la mano izquierda, (versión original)

The image shows a musical score for guitar accompaniment, specifically the left hand part. It is in 3/4 time and one sharp (F#) key signature. The score is divided into two systems, with measures 6 and 7 marked at the beginning of the second system. The notation includes chords and melodic lines.

Figura 1112. Acompañamiento, ejecutado por la guitarra, (versión adaptada)



The image shows a musical score for guitar accompaniment. It consists of two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff begins with a whole rest, followed by a double bar line and a dynamic marking of *mp*. The second staff features a series of chords and arpeggiated figures, with some notes marked with a fermata.

El acompañamiento armónico, ejecutado por la mano izquierda, de la tercera sección de la pieza, o sea el “trío”, alterna entre acordes en *Staccato* muy percutidos, con figuras arpegiadas que describen acordes a grandes saltos interválicos. Lo que, por ser la mejor opción, en cuanto a comodidad y claridad en el pasaje, es la viola la que llevará este acompañamiento en la adaptación.

Figura 113. Acompañamiento arpegiado, ejecutado por la mano izquierda, (versión original)



The image shows a musical score for arpeggiated accompaniment. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four measures, each containing arpeggiated chords.

Figura 114. Acompañamiento arpegiado, ejecutado por la viola, (versión adaptada)



The image shows a musical score for arpeggiated accompaniment. It consists of three staves: Flute (Fl.), Viola (Vla.), and Guitar (Gtr.). The Flute staff has a melodic line. The Viola staff has a melodic line with a dynamic marking of *ff* and a *f* marking. The Guitar staff has a rhythmic accompaniment.

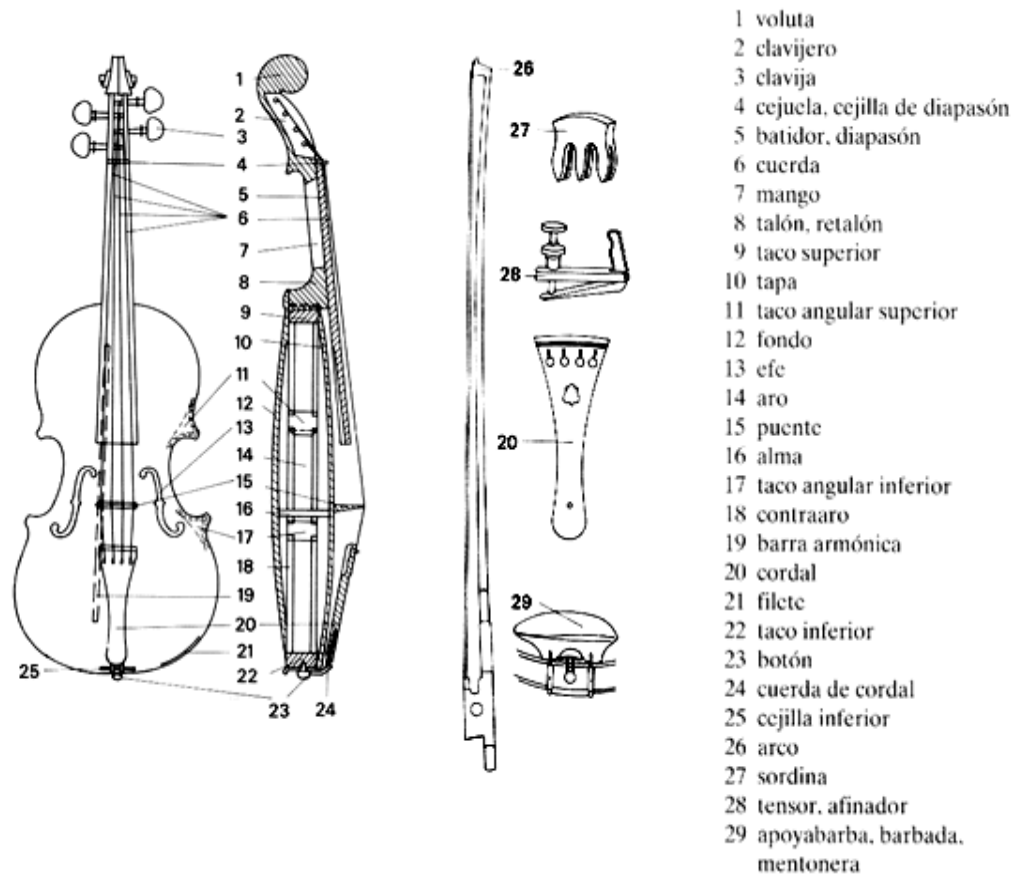
6.7 ANÁLISIS DEL FORMATO

Son pocos los casos en la historia de la música universal, en los que los compositores de academia y renombre, han considerado el formato flauta, viola y guitarra, un ensamble adecuado para interpretar piezas de su creación. Un ejemplo de esto es el caso del compositor y flautista alemán KasparKummer (1795-1830) quien creyó pertinente el formato para escribirle su *Sérénade*, o el de Ludwing Berger (1777-1839) compositor, flautista y pianista alemán, quien le escribiese su *Sonate*, o en el más sobresalientes de los casos Leonhard Von Call (1767-1815) compositor austríaco y guitarrista, quien escribiese para el formato ocho *serenades*, aunque todas por encargo para la burguesía y nobleza. En cierto modo esto obedece a la estandarización de los formatos de cámara, siendo el más usado el del cuarteto de cuerdas, el de piano, bien sea como parte de un cuarteto, trio, dueto, o como instrumento solista, o más recientemente el de guitarra y algún instrumento melódico como violín o flauta.

El desuso del formato se ha dado en parte, por la diferencia de tiempo y espacio en la evolución física y musical de cada instrumento, al ya haber presentado la historia y evolución de la flauta, he aquí a continuación un breve recuento sobre estos aspectos en la viola y la guitarra.

6.7.1 Viola

Figura 115. Partes de la viola



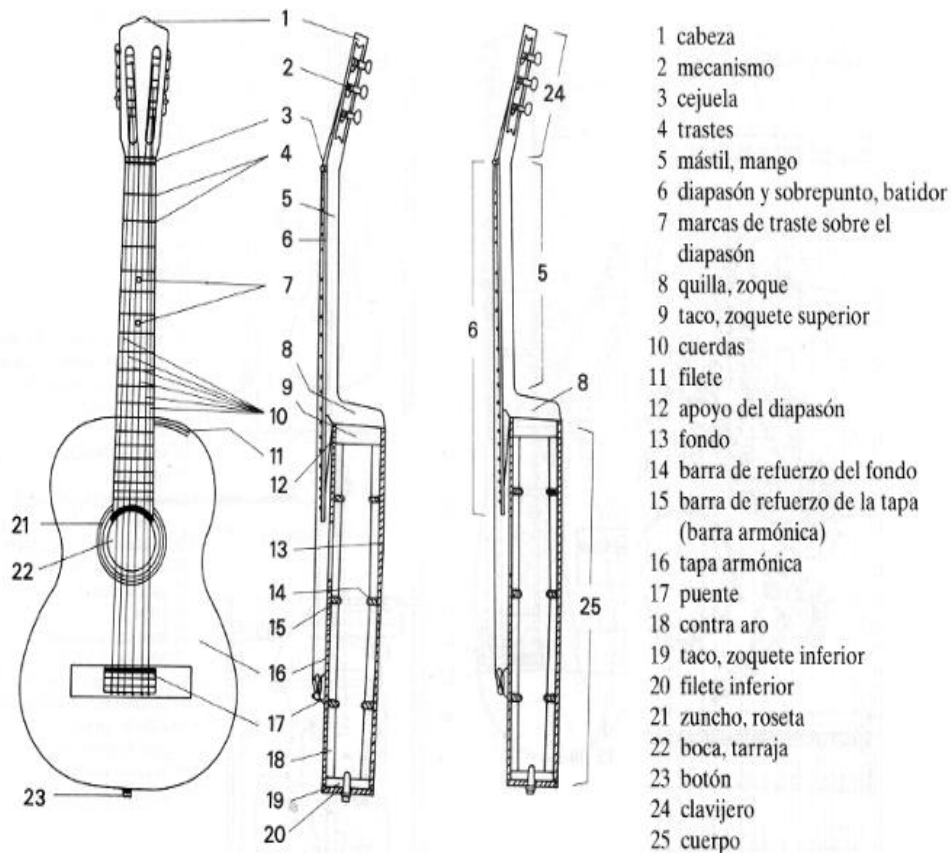
“Este es el alto de la familia de las cuerdas. Que igual que el violín tiene las cuerdas afinadas en quintas. La viola que actualmente conocemos nace entre los siglos XVI y XVII. Su tamaño es algo mayor que el violín. Sirve de puente sonoro entre éste y el violonchelo, lo mismo en el cuarteto de cuerda que en toda formación orquestal. Su timbre es muy bello aunque con tinte dulcemente opaco. Se sostiene con el brazo izquierdo en posición horizontal, al igual que el violín y se apoya su caja armónica de la misma manera que éste, o sea debajo de la barbilla.

*Las cuatro cuerdas se afinan en las notas do-sol-re-la. Para su lectura musical emplea las claves de do en tercera línea y sol en segunda”.*¹⁴

La viola es comúnmente utilizada por los compositores, en su registro medio, por ser en el, donde se encuentra su mejor respuesta sonora, y se le suele asignar mayormente los pasajes lentos y melancólicos, ya que por su tamaño y peso son estos pasajes más cómodos para el instrumentista; el recurso de las dobles cuerdas es ampliamente usado para llenar armónicamente pasajes en los cuartetos de cuerda.

6.7.2 Guitarra

Figura 116. Partes de la guitarra.



¹⁴EL ATRIL. La viola [en línea]. 2007. [Consultado el 30 de julio de 2012, 6:23 p.m.]. Disponible en Internet: <URL:<http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/viola.htm>>

*“Sus orígenes no son muy claros, numerosos instrumentos del mismo tipo eran utilizados en la antigüedad, se han descubierto representaciones en bajorrelieves asirios e hititas que se remontan a 1000 años antes de nuestra era. No obstante, el nombre de guitarra provendría de instrumentos sin mango (kettarah) y esto ha dado lugar a suponer que la guitarra deriva de las cítaras griegas y romanas, a las cuales se les habría adjuntado un mango al comienzo de nuestra era. Desde los siglos XI o XII existen dos tipos de guitarres o guiternes: la morisca de forma ovalada emparentada con la mondora (siglos XIV-XVIII) y con la familia de las laudes, así como con la mandolina; la latina (guitarra latina) de fondo plano, como la guitarra actual con lados y perfiles que unen la tapa con el fondo”.*¹⁵

La guitarra goza de excelentes capacidades armónicas, alcanzando a producir seis sonidos simultáneamente en infinidad de combinaciones, el despliegue de virtuosismo en piezas de música tradicional no es lo usual, pero claros ejemplos de esto se encuentra en la música gitana, y más contemporáneamente en los conciertos para el instrumento, su mejor respuesta en cuanto a proyección sonora se encuentra en su registro grave y medio, siendo los agudos débiles y metálicos.

La evolución de estos tres instrumentos ha ocurrido espacial y temporalmente lejos el uno del otro, por lo tanto no es de extrañar la poca producción y popularidad de las piezas para el formato. Formato que se vio eclipsado y relegado por otros más atractivos para los compositores, cortes y burgueses, y que hasta nuestros días no se toma como una posible y funcional opción, y que en el caso específico de Bucaramanga ha sido nula, la exploración del ensamble. Por lo que es pertinente formular la pregunta ¿tiene el formato limitaciones o vacíos técnicos o musicales, que no puede suplir, llegando hacer esta otra posible explicación para el desuso del formato? Para dar respuesta a la pregunta se debe analizar las características técnicas de los tres instrumentos.

¹⁵EL ATRIL. La guitarra [en línea]. 2007. [Consultado el 30 de julio de 2012, 6:45 p.m.]. Disponible en Internet: <URL:<http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Guitarra.htm>>

6.7.3 características técnicas

- **Tesitura, sonoridades, colores, y posibilidades técnicas de la flauta.**

Figura 117. Tesitura de la flauta travesa.



En el registro *gravedel* instrumento, la sonoridad, se aparta un poco del sonido característico de la flauta, ya que tocado en *pianissimo*, recuerda los instrumentos de cuerda. Más en el registro medioel sonido es lleno y dulce.El registro *agudo* es claro, luminoso y brillante; el *sobreagudo*, incisivo y violento.

*La flauta del sistema Böehm, que es la que se usa actualmente, posee una enorme agilidad y una velocidad de ejecución parecida al violín; incluso es capaz de resolver ciertos pasajes con mayor facilidad. La flauta ejecuta todo tipo de escalas y arpeggios, así como grandes intervalos, con rapidez y comodidad. Además de producir un muy agradable efecto de vibrato y ejecutar con vida y gracia los trinos que evocan muy bien el cantar de las aves.*¹⁶

- **Tesitura, sonoridades, colores, y posibilidades técnicas de la viola.**

Figura 118. Tesitura de la viola.



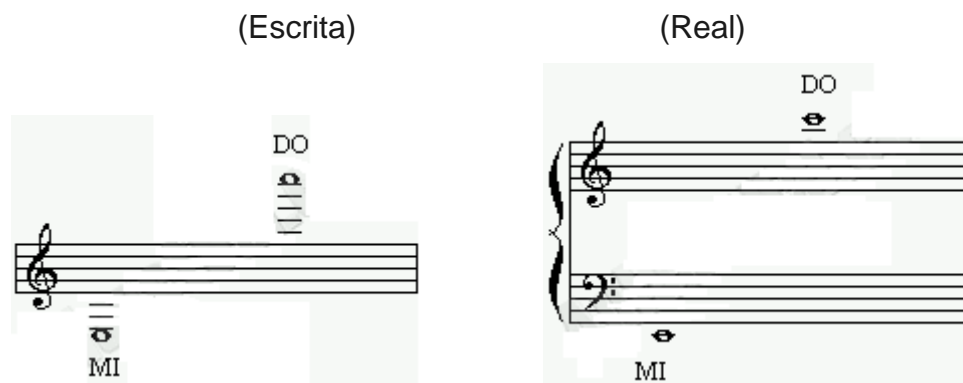
¹⁶ACADEMIA ARSNOVA. La flauta travesa [en línea]. 2007. [Consultado el 1 de agosto de 2012, 9:23 a.m.]. Disponible en Internet; <URL: <http://www.academia-arsnova.com/LaFlautaTraversa.htm>>

La viola presenta un timbre más opaco al del violín. Más su timbre brinda una expresividad melancólica grandemente apreciada e insustituible. Sus agudos no son de gran calidad pero bien ejecutados ofrecen una sonoridad que recuerda un oboe. Y sus graves son metálicos e incisivos.

*Las mismas que las del violín, aunque menos ágil que éste debido a las mayores dimensiones del instrumento. Con los posibles usos en los efectos de: **Pizzicato**; pulsar la cuerda con los dedos, y no con el arco. **Sul ponticello**; rozar el arco lo más cerca del puente para producir un sonido duro y agrio; **Tremolo**: ejecutar las notas mediante rápidos movimientos de vaivén del arco.¹⁷ Y la posibilidad de producir más de un sonido con el grandemente usado recurso de las dobles cuerdas, que por lo general se utiliza para completar armonías en los cuartetos de cuerdas.*

- **Tesitura, sonoridades, colores, y posibilidades técnicas de la Guitarra.**

Figura 119. Tesitura de la guitarra.



De larga resonancia, fuerte y penetrante, el registro grave de la guitarra es un eficaz colchón sobre el cual se mueven sonoridades más débiles, aunque de mayor brillantes en la medida en que se avanza ascendentemente.

¹⁷WORDPRESS. Entre bastidores: la viola [en línea]. 2007. [Consultado el 1 de agosto de 2012, 6:03 p.m.]. Disponible en Internet: <URL:<http://www.academia-arsnova.com/LaFlautaTraversa.htm>>

Su mayor virtud son las posibilidades armónicas, que con la capacidad de ejecutar seis sonidos simultáneamente, estos pueden llegar a significar un sin número de posibles combinaciones sonoras, desde acordes tríadicos, a los más complejos, contruidos por cuartas o quintas, o con adiciones de séptima, novena, onцена, treceava, etc. Y sin desconocer desde luego, las capacidades melódicas de gran fluidez y virtuosismo, dependiendo del pasaje.

De acuerdo a esto las tesituras sumadas de los tres instrumentos abarcan un rango de cuatro octavas y una sexta menor, por lo que se graficaría así:

Figura 120. Suma de las tesituras de los tres instrumentos.



Con este rango sonoro, que es más que suficiente para abarcar infinidad de piezas, estilos, géneros y periodos. Con la suma de las sonoridades y colores, que van desde las más fuertes y penetrantes, contrastando las brillantes e incisivas, con las opacas y melancólicas, y terminando en las dulces y oníricas. Y si a esto se suma las posibilidades técnicas que abarcan la complejidad de la posibilidad de producir acordes de ocho o más sonidos en infinidad de combinaciones, con la capacidad de ejecutar melodías en un despliegue de magistral virtuosismo, o en uno de melancólica sensibilidad. Lo que en resultado se obtiene es un acertado y muy capaz ensamble, el cual podría abarcar todo tipo de producción musical,

escrita o por escribir, lo que da respuesta a la interrogante sobre las limitaciones o vacíos técnicos o musicales, del formato con un certero y rotundo, no.

Por lo que se puede afirmar que no han sido los aspectos técnicos, ni la suma o combinación de estos, un obstáculo musical para el formato, por lo que se concluye que más ha influido la diferencia espacial y temporal en el individual desarrollo técnico y musical de cada instrumento, más la atracción para compositores y público del uso de otros formatos de cámara, más la costumbre de buscar lo conocido y no explorar otros ricos y fértiles campos llenos de nuevas posibilidades y sonoridades, que el ensamble propiamente dicho.

CONCLUSIONES

El buen desempeño de la flauta como instrumento melódico, su dulce y claro sonido, y su virtuosismo, le han valido una vasta producción de todo tipo de obras a lo largo de la evolución de la música en Europa. De esta casi interminable lista de músicas, se han seleccionado cuatro piezas, que dejan ver a grandes rasgos sus diferentes roles y usos. Cuatro piezas exigentes técnica y musicalmente, y que son adecuadas para con ellas mostrar el desarrollo y progreso en el proceso instrumental realizado a lo largo de la licenciatura.

La flauta, es en muchas ocasiones utilizada, en el papel de instrumento melódico, o sea como voz principal, en la música Latinoamericana, pero con el formato de flauta, viola y guitarra, se busca innovar y aportar nuevos ordenes de timbres y sonoridades. De la gran cantidad de piezas de compositores latinoamericanos, se escogieron cuatro, que son buenos ejemplos de la amalgama cultural que son las músicas de esta parte del continente, y que abarcan, viéndolas espacialmente, del norte al sur, el territorio.

El formato, nunca antes usado en Bucaramanga para interpretar música latinoamericana, es teóricamente, como ya se demostró, funcional. Sus tesituras, recursos técnicos, y sonoridades empalman de tal forma que se puede decir que no solo es funcional, sino recomendable, a la hora de formar ensambles de formatos de cámara, su desuso se debe más a la estandarización del uso de otros formatos y a sus alejadas, espacial y temporalmente, evoluciones.

La integración de las diferentes épocas, estilos, formatos, y usos de la flauta traversa en un recital, es un arduo trabajo que necesita tiempo de investigación, planeación, montaje y ensamble, pero que como trabajo de creación artística, para ser divulgado y apreciado, por un diverso público, es enriquecedor para todas las

partes involucradas, que sin lugar a duda dejará buenos resultados en los músicos ejecutantes, y el público en general, resultados que harán eco en el tiempo y se manifestarán de diferentes formas.

BIBLIOGRAFÍA

ACADEMIA ARSNOVA. La flauta traversa. [en línea] <http://www.academia-arsnova.com/LaFlautaTraversa.htm> [2007]

AGUILA Y ELVIRA, Lizbeth Isabel. Análisis histórico y musical de Pietro Locatelli, Paul Hindemith y Edward Elgar [en línea] http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/aguila_y_li/capitulo2.pdf.

ALBARRACIN GARCIAS, Weimar. El Saxofón alto y su desempeño como instrumento de concierto en la música académica. Trabajo de grado Licenciatura en Música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander Facultad de ciencias humanas, escuela de artes-música 2005.

BELTRANDO PATIER, Maire Claire. Historia de la música: La música occidental desde la edad media hasta nuestros días. 2 ed. España: Espasa Calpe, S.A. 1997. P 499-502

BETANCUR GARZON, Uriel Abadías. Origen del Corno Francés y su evolución en la orquesta sinfónica. Licenciado en Música. Cali-Valle: Universidad del valle Facultad de artes integrada, escuela de música 2010.

CARPENTIER, Alejo. Ese músico que llevo dentro. 1 ed. Cuba: letras cubanas. 1995. P 189, 220, 340

CARPENTIER, Alejo. La música en cuba. 1 ed. México: Colección popular. 1946. P 211-215

SERRANO GIRALDO, Orlando y MEJÍA A. Luis Álvaro. Luis A. Calvo vida y obra. 1 ed. Bucaramanga: Colección temas y autores regionales. 2005. P 14-16, 63-65

Colombia. Congreso de la república. Ley 397 de 1997 (agosto 7) por la cual se desarrolla los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes con la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la cultura y se trasladan algunas dependencias.[en línea] Bogotá D.C: Ministerio de Cultura.

Disponible en: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=337>

EL ATRIL. La guitarra. [en línea] <http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Guitarra.htm> [2007]

EL ATRIL. La viola. [en línea] <http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/viola.htm> [2007]

GARCÍA, Patricia. Historia de la flauta. [en línea] <http://www.aflauta.com.br/flutepiccolo/histflute01.html> [2007]

LEÓN, Diva Xiomara. Concierto Audiovisual para Flauta traversa. Trabajo de grado Licenciatura en Música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander Facultad de ciencias humanas, escuela de artes-música 2005.

Ministerio de cultura. Guía de iniciación a la flauta traversa.[en línea] <http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/archivos/1232-2-1-17-2006113104426.pdf> [2003]

PARADA BOTIA, Javier Armando. Recital de Trompeta, estudio pedagógico basado en algunas obras de diferentes épocas. Trabajo de grado Licenciatura en Música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander Facultad de ciencias humanas, escuela de artes-música 2005.

WORDPRESS. Entre bastidores: la viola [en línea] <http://www.academia-arsnova.com/LaFlautaTraversa.htm> [2007]

6 6 6 7 6 6 7 6 6 6 (6) (6) 6 6

1 6 6 6 6 5 6 6 7 6 7 6

7 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 3 6 6 6 6 6 5 6

7 6 6 7 6 7 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

6 7 6 3 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

7 6 1 6 7 6 6 7 6 6 6 6 6 6 6 6

HW

The image shows two systems of musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system contains 8 measures, and the second system contains 7 measures. Below the bass staff of each system is a line of guitar tablature, where numbers 1-5 represent fret positions on the strings. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Anexo B. Cantabile Et Presto

à Monsieur Paul TAFFANEL

1

CANTABILE ET PRESTO

pour Flûte avec accompagnement de Piano

GEORGES ENESCO

CANTABILE

The musical score is written for Flute and Piano. The Flute part is in the upper staff, and the Piano accompaniment is in the lower two staves. The tempo is marked 'Andante ma non troppo' and the dynamics are 'p' and 'mf'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and pedaling marks. The piano part features a prominent bass line with sustained notes and moving accompaniment. The flute part has melodic lines with some grace notes and slurs. The score is divided into three systems, each with a 'Ped.' mark and an asterisk indicating a pedal change.

FLÛTE *Andante ma non troppo* *mf expressif et lié*

PIANO *Andante ma non troppo* *p fondu*

un peu retenu,

hésitant

hésitant

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Paris, ENOCH & C^{ie}, Editeurs.

E. & C. 5888.

Tous droits d'édition, d'exécution, de reproduction et d'arrangement réservés pour tous pays.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and the instruction *delicatement*. It features a melodic line with slurs and a fermata. The lower staff (bass clef) starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and the instruction *doux et foudu*. It contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking appears in the second measure of the lower staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a piano (*p*) dynamic. The lower staff continues the accompaniment with a pianissimo (*pp*) dynamic. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present in the second measure of the lower staff. A triplet of eighth notes is marked with a bracket and the number 3.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a piano (*p*) dynamic. The lower staff continues the accompaniment with a piano (*p*) dynamic.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a piano (*p*) dynamic. The lower staff continues the accompaniment with a piano (*p*) dynamic. A pianissimo (*pp*) dynamic marking appears in the second measure of the lower staff. A triplet of eighth notes is marked with a bracket and the number 3. The system concludes with a *court* (crescendo) marking and an asterisk (*). A *Pod.* (pedal) marking is located below the lower staff.

F. & C. 5888.

sf espressif et gracieux

p
Ped. * Ped. * Ped. *

f *appoggié*
Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

pp *doux et fondu*
Ped. *

mf

E. B. C. 5888.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *pp* and *mf*. A *Ped.* marking is present at the end of the system.

Second system of musical notation. The piano accompaniment continues with intricate rhythmic patterns. Dynamics include *f* and *mf*. Multiple *Ped.* markings with asterisks are placed below the piano part.

Third system of musical notation. The piano accompaniment continues. A *forte* marking is present above the vocal line.

Fourth system of musical notation. The piano accompaniment continues with a *pp* dynamic marking.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a minor key. The first staff has a long, arched melodic line starting with a forte (*sf*) dynamic. The second and third staves have accompaniment. Dynamics include *sf*, *p*, and *sf*. Performance markings include *presser* and *cédez*. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (*) are present.

Second system of musical notation. It consists of a grand staff with three staves. The music continues from the first system. Dynamics include *pp*, *p*, and *pp*. Performance markings include *doux*, *très doux*, and *sous bato*. A triplet of eighth notes is marked with a '3'. Pedal markings (*Ped.*) and an asterisk (*) are present.

Third system of musical notation. It consists of a grand staff with three staves. The music continues. Dynamics include *mp*, *pp*, and *p*. Performance markings include *doux, un peu à rebattu* and *rit.* Pedal markings (*Ped.*) are present.

Fourth system of musical notation. It consists of a grand staff with three staves. The music continues. Dynamics include *pp* and *ppp*. Performance markings include *rit.* and a fermata. Pedal markings (*Ped.*) are present.

E. & C. 5888.

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and includes several measures of chords and arpeggiated figures, with a fortissimo (*ff*) dynamic later. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks are used to indicate specific pedaling instructions. The second system features a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The third system includes a *legger b* marking. The fourth system contains more complex rhythmic patterns with triplets and is marked with *Ped.* and asterisks. The fifth system continues the melodic and harmonic development.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a melody in the treble clef with some triplets and a bass line with sustained chords. A 'Ped.' marking is present at the end of the system, followed by an asterisk.

Second system of musical notation. It continues the piece with similar notation. The treble clef staff has more complex melodic lines with slurs and triplets. The bass clef staff has chords and some rests. 'Ped.' markings with asterisks are placed under the bass line.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a more active melody with slurs. The bass clef staff has a steady accompaniment. A 'Ped.' marking with an asterisk is at the end. Dynamic markings like 'm.f.' and 'p' are visible.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with many slurs. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. A 'Ped.' marking with an asterisk is at the end.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff has a complex accompaniment with many chords. A 'Ped.' marking with an asterisk is at the end.

E. & C. 5888.

First system of musical notation. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note passage. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *f* and *mf*.

Second system of musical notation. The right hand continues with a sixteenth-note texture. The left hand has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*. The instruction "retenez un peu" is written above the right hand.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with some triplets. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p*. Tempo markings include "lent" and "cour" a tempo".

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with triplets. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* *expressif* and *mf*.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*. The instruction "oppassionato" is written above the right hand. Pedal markings "Ped." are present at the bottom.

Ped. *
E. R. C. 5888.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The score is marked with various dynamics and performance instructions:

- System 1:** Treble clef staff has a dynamic marking of *ff*. The bass clef staff has a *Ped.* marking and an asterisk.
- System 2:** Treble clef staff has markings *très expressif* and *harmonieux*. The bass clef staff has a dynamic marking of *f* and four *Ped.* markings with asterisks.
- System 3:** Treble clef staff has a dynamic marking of *mp*. The bass clef staff has a dynamic marking of *p* and four *Ped.* markings with asterisks.
- System 4:** Treble clef staff has a dynamic marking of *ff*. The bass clef staff has a dynamic marking of *f* and five *Ped.* markings with asterisks.
- System 5:** Treble clef staff has a dynamic marking of *ff*. The bass clef staff has a dynamic marking of *mf* and four *Ped.* markings with asterisks.

E.R.C. 5888.

10

doux

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

mf *chantant*

p

Ped. * Ped. * Ped. *

sf

sf

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

p

Ped. *

Ossia

oppassionato

f oppassionato

cresc.

pp *pp*

Ped. *

E. & C. 5888.

11

sf

p

sf

pp

ppp

Ped.

*

Ped.

*

ff

WALZ OP.

E. n. C. 5888.

2530

Imp. De Lanchy & Dupré, Paris, Anclère,
2 & 4, Avenue de la Motte, 1925

Anexo C. Sonata für Flöte und Klavier

Sonate für Flöte und Klavier

Paul Hindemith
(1936)

I. Heiter bewegt (♩ etwa 100)

The image displays a page of musical notation for the first movement of the Sonata for Flute and Piano by Paul Hindemith. The score is written in 4/4 time and consists of four systems of music. Each system includes a single staff for the flute and a grand staff for the piano (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system features a piano (*p*) dynamic in the piano part. The third system includes a forte (*f*) dynamic in the flute part and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the piano part. The fourth system starts with a first ending bracket labeled '1'. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings throughout.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the treble staff with slurs and a dynamic marking of *mf*. The grand staff contains a complex accompaniment with chords and rhythmic patterns, including a dynamic marking of *p*.

Second system of musical notation, continuing the piece. It follows the same three-staff layout. The melodic line in the treble staff continues with slurs and a dynamic marking of *f*. The grand staff accompaniment includes a dynamic marking of *p*.

Third system of musical notation, starting with a section marked with the number '2'. The treble staff has a dynamic marking of *f*. The grand staff accompaniment features a dynamic marking of *mf* and later a *p*.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a dynamic marking of *f*. The grand staff accompaniment includes a dynamic marking of *f*.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and begins with a dynamic marking of *f*. The lower staff is in a bass clef and begins with a dynamic marking of *mf*. The music features a complex melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff, with various note values and rests.

3

Ein wenig ruhiger

The second system is marked "Ein wenig ruhiger" (a little calmer). It features two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *p* and later changes to *pp*. The lower staff begins with a dynamic marking of *f* and later changes to *pp*. The music is characterized by a more subdued and slower tempo compared to the previous system.

Wieder lebhaft

The third system is marked "Wieder lebhaft" (lively again). It features two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *pp* and later changes to *f*. The lower staff begins with a dynamic marking of *f* and later changes to *f*. The music returns to a more energetic and faster tempo.

4

The fourth system is marked "4". It features two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *f* and later changes to *ppp*. The lower staff begins with a dynamic marking of *f* and later changes to *ppp*. The music continues with complex melodic and harmonic structures.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking of *p*. The grand staff contains a piano accompaniment with dynamic markings of *mp* and *pp*.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The treble staff contains a melodic line with dynamic markings of *mf* and *f*. The grand staff contains a piano accompaniment with a dynamic marking of *mp*.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. A large number '5' is positioned above the treble staff. The treble staff contains a melodic line with dynamic markings of *mf* and *p*. The grand staff contains a piano accompaniment with dynamic markings of *mf* and *p*. There are triplets marked with a '3' in the grand staff.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The grand staff contains a piano accompaniment.

This image shows a page of musical notation for a piano piece, consisting of four systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The notation is complex, featuring various musical elements such as slurs, triplets, and dynamic markings.

The first system shows the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. Dynamic markings include *mf* and *f*. The second system continues the melodic development, with dynamic markings *ff*, *f*, *mf*, and *f*. The third system features a measure marked with the number 6, indicating a section change or measure number. It includes dynamic markings *ff* and *mf*, and contains triplet markings. The fourth system concludes the page with dynamic markings *f* and *mf*.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the treble clef with slurs and a piano (*p*) dynamic marking. The grand staff accompaniment includes chords and moving lines in both hands, with a piano (*p*) dynamic marking.

Second system of musical notation. It consists of three staves. A measure number '7' is placed above the first staff. The music continues with a melodic line in the treble clef and accompaniment in the grand staff. Dynamics include *mp* and *pp*.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The music continues with a melodic line in the treble clef and accompaniment in the grand staff. Dynamics include *mf* and *mf*.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The music continues with a melodic line in the treble clef and accompaniment in the grand staff. Dynamics include *mf* and *mf*.

This musical score consists of three systems of music. The first system features a violin part in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The violin part begins with a *mf* dynamic marking. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic. The second system continues the same musical material. The third system begins with a measure number '8' and a tempo instruction 'Ein wenig ruhiger'. The violin part in this system has dynamic markings of *p* and *pp*. The piano accompaniment includes a *pp* marking and features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and sustained chords in the left hand.

9 Noch ein wenig ruhiger

Im Hauptzeitmaß

II. Sehr langsam (♩ etwa 80)

p

pp *cresc.*

10

f *p* *mf* *mf*

p *pp* *cresc.*

mf *f* *ppp* *einleiten*

Ruhig

Musical score for measures 10-12. The piece is marked "Ruhig". The first system shows a treble clef staff with a melodic line starting on a G4, moving through A4, B4, and C5, with a triplet of eighth notes at the end. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *ppp* in both staves.

Musical score for measures 11-13. Measure 11 is marked with a large "11". The treble staff features a triplet of eighth notes. Dynamics include *mf* and *pp*. The piano accompaniment continues with chords and a bass line, with dynamics including *mf* and *p*.

Musical score for measures 14-16. The treble staff has a melodic line with a triplet of eighth notes. Dynamics include *mp* and *pp*. The piano accompaniment features chords and a bass line, with dynamics including *mp* and *pp*.

Musical score for measures 17-20. The treble staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes. Dynamics include *mp* and *pp*. The piano accompaniment features chords and a bass line, with dynamics including *mp* and *pp*.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *mf*. The system concludes with a key signature change to two sharps (F# and C#).

12

Second system of musical notation, starting at measure 12. It features a vocal line and piano accompaniment with a dynamic marking of *f*. The system concludes with a key signature change to one sharp (F#).

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings of *ff* and *f*. The system concludes with a key signature change to one flat (Bb).

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings of *f*, *mf*, and *p*. The system concludes with a key signature change to two flats (Bb and Eb). The word "einleiten" is written above the vocal line.

13 Ruhig

The first system of the musical score for '13 Ruhig' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a *pp* dynamic marking. It features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and begins with a *ppp* dynamic marking, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece. The upper staff starts with a *mf* dynamic, followed by a *pp* dynamic. It includes slurs and a triplet. The lower staff starts with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic, and continues the accompaniment.

The third system concludes the 'Ruhig' section. The upper staff begins with a *mp* dynamic and ends with a *pp* dynamic. It features slurs and triplets. The lower staff begins with a *mp* dynamic and ends with a *pp* dynamic, showing a clear ending cadence.

III. Sehr lebhaft (♩. bis 160)

The third section, 'III. Sehr lebhaft', is marked with a tempo of '♩. bis 160'. It consists of two staves in 6/8 time. The upper staff begins with a *mf* dynamic and features a rhythmic melody with slurs. The lower staff begins with a *p* dynamic and provides a steady accompaniment.

This musical score consists of three systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 13-14) begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system (measures 14-15) features a forte (*f*) dynamic in the first measure, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system (measures 15-16) also features a forte (*f*) dynamic. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent chromaticism. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). Measure numbers 14 and 15 are clearly marked above the treble staves.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The grand staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The melody in the top staff features eighth and sixteenth notes, while the accompaniment in the grand staff uses chords and moving lines.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor). The grand staff begins with a pianissimo (*pp*) dynamic marking. The melody in the top staff is characterized by long, flowing lines with slurs and accents. The accompaniment in the grand staff features a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor). The grand staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The melody in the top staff continues with long, flowing lines. The accompaniment in the grand staff maintains the eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor). The grand staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The melody in the top staff features eighth and sixteenth notes. The accompaniment in the grand staff uses chords and moving lines.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *mf* dynamic and features a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands, with dynamics ranging from *f* to *p*.

Second system of musical notation. The vocal line begins with a *cresc.* marking and reaches a *f* dynamic at measure 17. The piano accompaniment features a more active bass line and a treble line with slurs, with a *mf* dynamic marking.

Third system of musical notation. The vocal line continues with a melodic line featuring many slurs and ties. The piano accompaniment has a steady bass line and a treble line with chords and moving lines, ending with a *f* dynamic.

Fourth system of musical notation. The vocal line has a melodic line with a *p* dynamic. The piano accompaniment features a treble line with chords and a bass line with chords and moving lines, also marked with a *p* dynamic.

18

Ruhiger werden

Im Zeitmaß

19

The first system of music on page 19 consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a melodic phrase marked *p* (piano). The piano accompaniment is in a bass clef, featuring a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed over the piano accompaniment.

The second system of music continues the vocal and piano parts. The vocal line features a melodic phrase with a dynamic marking of *f* (forte). The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked with *f* in the right hand.

The third system of music begins with measure 20, indicated by a bracket and the number '20' above the vocal line. The vocal line starts with a melodic phrase marked *f* (forte), which then transitions to *mf* (mezzo-forte). The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand, marked with *p* (piano).

The fourth system of music continues the vocal and piano parts. The vocal line features a melodic phrase marked *f* (forte). The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked with *mf* (mezzo-forte).

21

Musical score for measures 20-21. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. Measure 20 features a piano introduction with a forte (*f*) piano accompaniment. Measure 21 begins with a piano (*p*) melody in the right hand, while the piano accompaniment continues with a moderate dynamic (*mf*).

Musical score for measures 22-23. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The melody in the right hand of measure 23 is marked with a forte (*f*) dynamic.

Musical score for measures 24-25. The piano accompaniment features a strong, rhythmic bass line. The melody in the right hand of measure 25 is marked with a forte (*f*) dynamic.

22

Musical score for measures 26-27. Measure 26 features a piano (*p*) melody in the right hand. Measure 27 features a piano (*pp*) melody in the right hand, with a forte (*f*) piano accompaniment.



First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part begins with a *p* (piano) dynamic marking. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.



Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system.



Third system of musical notation, starting with measure 23. The piano part features dynamic markings of *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The system concludes with a *p* (piano) marking.



Fourth system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The piano part features a *f* (forte) dynamic marking.

First system of a musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with eighth notes and slurs. The piano accompaniment includes a treble clef with chords and a bass clef with chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the piano part.

Second system of a musical score, starting at measure 24. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *p* (piano). The music includes various note values and slurs.

Third system of a musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *p* (piano). The music includes various note values and slurs.

Fourth system of a musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The system concludes with a double bar line and a repeat sign. The piano part includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo).

25

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a long slur over the first four measures, starting with a piano (*p*) dynamic. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with dynamics *f* and *ff*. The lower staff accompaniment includes dynamics *f* and *mf*.

Third system of musical notation. The upper staff has a dynamic marking of *mf*. The lower staff accompaniment features a triplet of eighth notes in the final measure.

Fourth system of musical notation. The upper staff begins with a dynamic marking of *f*. The lower staff accompaniment continues with chords and moving lines.

26

27

Ruhiger werden

Marsch (♩ 100-108)

The first system of the musical score is written for piano. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/2. The music begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The treble staff features a melody with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic shift to forte (*f*) occurs in the second measure of the system.

The second system of the musical score continues the piece. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic shift to piano (*p*) occurs in the final measure of the system. A measure number '28' is written above the treble staff at the beginning of this system.

The third system of the musical score features a more complex texture. The treble staff has a rapid sixteenth-note passage with slurs. The bass staff has a steady accompaniment. Dynamics include forte (*f*) and mezzo-forte (*mf*).

The fourth system of the musical score continues the sixteenth-note passage in the treble staff. The bass staff has a supporting accompaniment. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*).

Musical score for measures 26-29. The score is written for piano and includes a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). Measure 26 starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of chords and moving lines. Measure 29 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Musical score for measures 30-33. The score continues from the previous system. Measure 30 begins with a forte (*f*) dynamic. The music is characterized by dense chordal textures and melodic fragments. Measure 33 concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Musical score for measures 34-37. The score continues with a treble clef staff and a grand staff. The music features a mix of chords and moving lines. Measure 37 concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Musical score for measures 38-41. The score begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 38 starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of chords and moving lines. Measure 41 concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The notation is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The first system shows a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the grand staff. The second system begins with a measure number '31' and includes dynamic markings 'f' and 'mf'. The third system features a 'f' dynamic marking. The fourth system is marked 'ff' and includes the instruction 'Verbreitern' (broaden) above the treble staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Anexo D. Danse de la Chèvre

à René LE ROY

DANSE DE LA CHÈVRE

Collection Jean-Pierre RAMPAL Arthur HONEGGER

FLÛTE

Lent

p

[VI]

[côdes légèrement]

[T^o Vif]

mf

pp

[Lent]

p

crescendo

[accelerando]

f

DANSE Vif

p

mf

crescendo

f

p

mf

f

72 *dim.* *dim. et rall.*

[Plus lent]

35 *p* *plus doux*

35 *cresc.* *[accelerando]* *f* [Vif] 8^{va}

41 *[8^{va}]*

44 *cresc.* *ff* (V)

47 *[très brillant]* *poco rit.* (9)

49 *Tempo* *[f]* *en diminuant*

52 *[en rallentissant]* *[mf]* [Un peu plus lent]

55 *[mp]* *rit.*

58 *[p]* *diminuendo e rit.* *[pp]* *[p]* *[PP]* *lointain* *[rit.]*

61 *Lent* *[p]* *[pp]*

Anexo E. Picotazos

Picotazos

Score

[Subtitle]

Ignacio Cervantes
Jefferson Guerrero c.

Allegro con Energia

Flute *f*

Viola *f*

Guitar *mf*

7 *ff* *f*

Fl.

Vla.

Gtr.

13 *ff* meno mosso

Fl.

Vla.

Gtr.

18

Fl.

Vla.

Gtr.

24

Fl.

Vla.

Gtr.

29

Fl.

Vla.

Gtr.

rit. *a tempo*

meno mosso

1. 2.

1. 2.

1. 2.

Detailed description: This page contains a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Viola (Vla.), and Guitar (Gtr.). The score is divided into three systems of staves. The first system covers measures 18 to 23, the second system covers measures 24 to 28, and the third system covers measures 29 to 32. The key signature is B-flat major (two flats). The first system starts at measure 18. The second system starts at measure 24 and includes the tempo markings *rit.* and *a tempo*. The third system starts at measure 29 and includes the tempo marking *meno mosso*. Each system has a first ending (1.) and a second ending (2.) at the end of the system. The Flute part features melodic lines with slurs and accents. The Viola part provides harmonic support with chords and moving lines. The Guitar part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Flute

Picotazos

[Subtitle]

Ignacio Cervantes
Jefferson Guerrero c.

Allegro con Energia

f

7 *ff* *f*

14 *ff*

21 *rit.* *a tempo*

29 1. 2.

Viola

Picotazos

[Subtitle]

Ignacio Cervantes
Jefferson Guerrero c.

f

7

17

24

rit. *a tempo*

31

1. 2.

Picotazos

Guitar

[Subtitle]

Ignacio Cervantes
Jefferson Guerrero c.

mf

8

18

25

rit. a tempo

33

Anexo F. Gitanerías

Gitanerías

Score

Ernesto Lecuona
Jefferson Guerrero

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Flute (Fl.), Viola (Vla.), and Guitar (Gtr.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings (*mf*, *p*, *f*, *mp*) and articulation marks such as accents and slurs. Triplet markings (3) are present in measures 1, 5, and 11. Measure numbers 6 and 12 are indicated at the start of their respective systems.

System 1 (Measures 1-5):
Flute: *mf*, triplet in measure 1, triplet in measure 5.
Viola: *p*.
Guitar: *p*.

System 2 (Measures 6-11):
Flute: Accents in measures 6, 7, 8, 9, 10, 11.
Viola: *p*.
Guitar: *p*.

System 3 (Measures 12-15):
Flute: *f*, triplet in measure 12.
Viola: *mp*.
Guitar: *mp*.

2

nnnnnnnnnn

Musical score for Flute (Fl.), Viola (Vla.), and Guitar (Gtr.) from measures 18 to 30. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Flute part (measures 18-30) includes a triplet of eighth notes in measure 20 and various articulations such as accents and slurs. The Viola part (measures 18-30) consists of a steady eighth-note accompaniment with accents. The Guitar part (measures 18-30) features a steady eighth-note accompaniment with accents. Dynamics include *ff* (fortissimo) for the Flute and *mf* (mezzo-forte) for the Viola and Guitar in the later measures.

36

Fl.

Vla.

Gtr.

42

Fl.

Vla.

Gtr.

47

Fl.

Vla.

Gtr.

f \rightrightarrows *mf*

mp \rightrightarrows *p*

4

nnnnnnnnnn

This musical score consists of three systems, each with three staves: Flute (Fl.), Viola (Vla.), and Guitar (Gtr.). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. Measure numbers 53, 60, and 66 are indicated at the beginning of each system. The Flute part starts with rests in measures 53-55, then plays a melodic line. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The Guitar part features a bass line with chords and melodic fragments, often using slurs and accents. The score concludes with a final chord in measure 66.

This musical score consists of three systems, each for a different instrument: Flute (Fl.), Viola (Vla.), and Guitar (Gtr.).

- System 1 (Measures 92-98):**
 - Fl.:** Treble clef, key signature of one flat. Starts at measure 92. Features eighth notes, a half note with a slur, and eighth notes with accents.
 - Vla.:** Bass clef, key signature of one flat. Starts at measure 92. Features a steady eighth-note accompaniment.
 - Gtr.:** Treble clef, key signature of one flat. Starts at measure 92. Features chords with accents and a half note with a slur.
- System 2 (Measures 99-104):**
 - Fl.:** Treble clef, key signature of one flat. Starts at measure 99. Features eighth notes with accents and a final melodic phrase.
 - Vla.:** Bass clef, key signature of one flat. Starts at measure 99. Features a steady eighth-note accompaniment.
 - Gtr.:** Treble clef, key signature of one flat. Starts at measure 99. Features chords with accents.
- System 3 (Measures 105-108):**
 - Fl.:** Treble clef, key signature of one flat. Starts at measure 105. Features eighth notes with slurs and accents.
 - Vla.:** Bass clef, key signature of one flat. Starts at measure 105. Features a sparse accompaniment with slurs.
 - Gtr.:** Treble clef, key signature of one flat. Starts at measure 105. Features a sparse accompaniment.

111

Fl. *mf*

Vla. *p*

Gtr. *p*

116

Fl.

Vla.

Gtr.

122

Fl.

Vla.

Gtr.

Musical score for Flute (Fl.), Viola (Vla.), and Guitar (Gtr.) from measures 128 to 140. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Measures 128-133:

- Fl.:** Starts at measure 128 with a dynamic of *f*. The melody features eighth-note triplets and slurs. Measure 133 ends with a repeat sign.
- Vla.:** Starts at measure 128 with a dynamic of *mp*. The accompaniment consists of quarter notes with accents.
- Gtr.:** Starts at measure 128 with a dynamic of *mp*. The accompaniment consists of quarter notes with accents.

Measures 134-139:

- Fl.:** Continues the melodic line with eighth-note triplets and slurs.
- Vla.:** Continues the accompaniment with quarter notes and accents.
- Gtr.:** Continues the accompaniment with quarter notes and accents.

Measures 140-145:

- Fl.:** Continues the melodic line, ending at measure 145 with a dynamic of *ff*.
- Vla.:** Continues the accompaniment, ending at measure 145 with a dynamic of *mf*.
- Gtr.:** Continues the accompaniment, ending at measure 145 with a dynamic of *mf*.

146

Fl.

Vla.

Gtr.

152

Fl.

Vla.

Gtr.

157

Fl.

Vla.

Gtr.

10

nnnnnnnnnn

162

Fl. *mf* *mp* *p*

Vla. *p* *pp* *ppp*

Gtr. *p* *pp* *ppp*

Detailed description: This musical score shows three staves for Flute (Fl.), Viola (Vla.), and Guitar (Gtr.) across measures 162, 163, and 164. The Flute staff is in treble clef with a key signature of one flat. The Viola staff is in alto clef with a key signature of one flat. The Guitar staff is in treble clef with a key signature of one flat. The Flute part starts with a dynamic of *mf* in measure 162, changes to *mp* in measure 163, and ends with *p* in measure 164. The Viola part starts with *p* in measure 162, changes to *pp* in measure 163, and ends with *ppp* in measure 164. The Guitar part starts with *p* in measure 162, changes to *pp* in measure 163, and ends with *ppp* in measure 164. All parts feature a melodic line with eighth notes and rests, and a harmonic accompaniment of chords.

Gitanerias

Flute

Ernesto Lecuona
Jefferson Guerrero

The musical score is written for a flute in 3/4 time. It consists of eight staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *ff* (fortissimo). The score includes various articulations such as accents (>) and slurs. There are several triplet markings (3) and a quintuplet marking (5) at the end of the piece. The piece concludes with a final cadence.

110 *mf* 3

116 3

122

128 *f* 3

134

140 *ff*

146

152

4

138

5

5

f *mf* *mp*

164

p

Gitanerias

Viola

Ernesto Lecuona
Jefferson Guerrero

p

8

16 *mp*

24

32 *mf*

40

48 *mp* *p*

56

2

nnnnnnnnnn

64



72



80



88



96



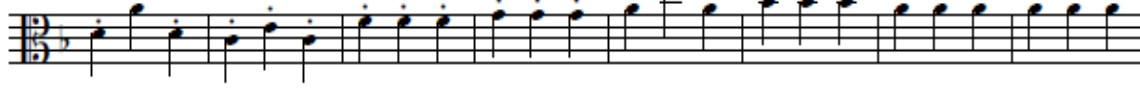
104



112



120



128

mp

Musical staff 128-135: A piano staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a sequence of eighth notes, with some notes marked with an accent (>). The dynamic marking *mp* is centered below the staff.

136

Musical staff 136-143: A piano staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a sequence of eighth notes. The dynamic marking *mp* is centered below the staff.

144

mf

Musical staff 144-151: A piano staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a sequence of eighth notes, with some notes marked with an accent (>). The dynamic marking *mf* is centered below the staff.

152

Musical staff 152-158: A piano staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a sequence of eighth notes, with some notes marked with an accent (>). The dynamic marking *mp* is centered below the staff.

159

mp *p* *pp* *ppp*

Musical staff 159-165: A piano staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a sequence of eighth notes, with some notes marked with an accent (>). The dynamic markings *mp*, *p*, *pp*, and *ppp* are placed below the staff, indicating a gradual decrease in volume.

Gitanerias

Guitar

Ernesto Lecuona
Jefferson Guerrero

p

8

16 *mp*

24

32 *mf*

40

48 *mp* *p*

56 *mp*

2

nnnnnnnnnn

63

70

mp

77

84

mf

92

99

106

p

114

122

mp

Musical staff 122-129: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and quarter notes with stems pointing down. A dynamic marking of *mp* is placed below the staff at the end of the line.

130

Musical staff 130-137: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and quarter notes with stems pointing down. Accents (>) are placed above several notes. A dynamic marking of *mp* is placed below the staff at the end of the line.

138

mf

Musical staff 138-145: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and quarter notes with stems pointing down. A dynamic marking of *mf* is placed below the staff at the end of the line.

146

Musical staff 146-153: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and quarter notes with stems pointing down. Accents (>) are placed above several notes.

154

Musical staff 154-160: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and quarter notes with stems pointing down. The key signature changes to two flats at the end of the staff.

161

mp *p* *pp* *ppp*

Musical staff 161-168: Treble clef, key signature of two flats. The staff begins with a long note (possibly a half note or longer) with a dynamic marking of *mp* below it. This is followed by a series of notes with stems pointing down, with dynamic markings of *p*, *pp*, and *ppp* placed below the staff.

Anexo G. Pigmalion

Pigmalion

Score

[Subtitle]

Astor Piazzolla
Jefferson Guerrero

The image displays a musical score for three instruments: Flute, Viola, and Guitar. The score is organized into three systems, each containing three staves. The first system shows the initial measures, with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) under the guitar staff. The second system begins at measure 5, and the third system begins at measure 10. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The guitar part features a mix of chords and melodic lines, while the flute and viola parts provide harmonic support and melodic counterpoint.

Musical score for Flute (Fl.), Viola (Vla.), and Guitar (Gtr.) in the piece "Pigmalion". The score is divided into three systems, each starting at measure 15, 19, and 24 respectively. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

System 1 (Measures 15-18):

- Flute (Fl.):** Measures 15-18. Measure 15 features a sixteenth-note triplet. Measure 16 has a long note with a hairpin crescendo. Measure 17 has a long note with a hairpin decrescendo. Measure 18 has a sixteenth-note triplet.
- Viola (Vla.):** Measures 15-18. Measure 15 has a sixteenth-note triplet. Measure 16 has a long note with a hairpin crescendo. Measure 17 has a long note with a hairpin decrescendo. Measure 18 has a sixteenth-note triplet.
- Guitar (Gtr.):** Measures 15-18. Measure 15 has a sixteenth-note triplet. Measure 16 has a long note with a hairpin crescendo. Measure 17 has a long note with a hairpin decrescendo. Measure 18 has a sixteenth-note triplet.

System 2 (Measures 19-23):

- Flute (Fl.):** Measures 19-23. Measure 19 has a long note with a hairpin crescendo. Measure 20 has a long note with a hairpin decrescendo. Measure 21 has a long note with a hairpin crescendo. Measure 22 has a long note with a hairpin decrescendo. Measure 23 has a sixteenth-note triplet.
- Viola (Vla.):** Measures 19-23. Measure 19 has a long note with a hairpin crescendo. Measure 20 has a long note with a hairpin decrescendo. Measure 21 has a long note with a hairpin crescendo. Measure 22 has a long note with a hairpin decrescendo. Measure 23 has a sixteenth-note triplet.
- Guitar (Gtr.):** Measures 19-23. Measure 19 has a long note with a hairpin crescendo. Measure 20 has a long note with a hairpin decrescendo. Measure 21 has a long note with a hairpin crescendo. Measure 22 has a long note with a hairpin decrescendo. Measure 23 has a sixteenth-note triplet.

System 3 (Measures 24-27):

- Flute (Fl.):** Measures 24-27. Measure 24 has a long note with a hairpin crescendo. Measure 25 has a long note with a hairpin decrescendo. Measure 26 has a long note with a hairpin crescendo. Measure 27 has a long note with a hairpin decrescendo.
- Viola (Vla.):** Measures 24-27. Measure 24 has a long note with a hairpin crescendo. Measure 25 has a long note with a hairpin decrescendo. Measure 26 has a long note with a hairpin crescendo. Measure 27 has a long note with a hairpin decrescendo.
- Guitar (Gtr.):** Measures 24-27. Measure 24 has a long note with a hairpin crescendo. Measure 25 has a long note with a hairpin decrescendo. Measure 26 has a long note with a hairpin crescendo. Measure 27 has a long note with a hairpin decrescendo.

Dynamic markings include *p*, *mp*, *mf*, and *f*. Performance instructions include *pizz.* and *arco*. A triplet of sixteenth notes is marked with a '3' in the final system.

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Viola (Vla.), and Guitar (Gtr.), spanning measures 29 to 34. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. Measures 29-33 are grouped together, and measures 34-36 are grouped together. The Flute part features a melodic line with a long slur over measures 34-36. The Viola part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The Guitar part consists of a steady accompaniment of chords. First and second endings are indicated by '1' and '2' above the notes in measures 35 and 36.

Pigmalion

Flute

[Subtitle]

Aztor Piazzolla
Jefferson Guerrero

6

13

20

26

33

p *mp*

mp *mf*

f

1 2

Pigmalion

Viola

[Subtitle]

Astor Piazzolla
Jefferson Guerrero

6

13 *pizz.* *arco*
p

19 *mp* *mf*

26 *f*

34 1 2

Pigmalion

Guitar

[Subtitle]

Aztor Piazzolla
Jefferson Guerrero

The musical score for guitar is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 7/4 time signature. The piece begins with a rest for the first measure, followed by a repeat sign. The first staff (measures 1-5) features a melody starting on a half note G#4, with a dynamic marking of *mp*. The second staff (measures 6-12) continues the melody with a triplet of eighth notes in measure 10. The third staff (measures 13-19) includes a *pizz.* marking in measure 14 and an *arco* marking in measure 15, with a dynamic of *p*. The fourth staff (measures 20-26) shows a dynamic increase from *mp* to *mf* with hairpins, and a trill in measure 25. The fifth staff (measures 27-33) consists of a series of chords and dyads. The sixth staff (measures 34-37) concludes with two first and second endings, marked with '1' and '2' respectively.

Entusiasmo

Score

[Subtitle]

Luis A. Calvo
Jefferson Guerrero C.

The musical score is written for three instruments: Flute, Viola, and Guitar. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (6, 12, and 12 respectively).

System 1 (Measures 1-5): The Flute and Viola parts begin with a forte (*f*) dynamic and a repeat sign. The Guitar part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Flute and Viola parts feature melodic lines with slurs and accents, while the Guitar provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

System 2 (Measures 6-11): The Flute and Viola parts continue their melodic development. The Guitar part features a series of chords with a fermata over the first measure, followed by a melodic line. The Flute and Viola parts end with a repeat sign.

System 3 (Measures 12-15): The Flute and Viola parts conclude with a final melodic phrase. The Guitar part features a series of chords with a fermata over the first measure, followed by a melodic line. The Flute and Viola parts end with a repeat sign. The word "Fine" is written above the Flute and Viola staves, and below the Guitar staff.

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Viola (Vla.), and Guitar (Gtr.). The score is organized into three systems, each containing three staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure numbers 18, 24, and 30 are indicated at the beginning of each system. The Flute part features melodic lines with slurs and accents, including first and second endings. The Viola part provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. The Guitar part consists of chordal accompaniment with some melodic fragments. The score concludes with first and second endings for all instruments in the final system.

D.C. al Coda *Trio* Θ

36 Fl. *D.C. al Coda* *cresc.*

36 Vla. *D.C. al Coda* *cresc.*

36 Gtr. *D.C. al Coda* *p* *cresc.*

41 Fl. *mp*

41 Vla. *mp*

41 Gtr. *mp*

47 Fl. *cresc.* *mf*

47 Vla. *cresc.* *mf*

47 Gtr. *cresc.* *mf*

Musical score for Flute (Fl.), Viola (Vla.), and Guitar (Gtr.) in G major, measures 53-65. The score is arranged in three systems, each with three staves. The key signature is one sharp (F#).

System 1 (Measures 53-58):

- Fl. (Treble clef): Measures 53-58. Melodic line with eighth-note patterns.
- Vla. (Bass clef): Measures 53-58. Accompanying line with eighth-note patterns. *cresc.* above measure 55.
- Gtr. (Treble clef): Measures 53-58. Chordal accompaniment. *cresc.* below measure 55.

System 2 (Measures 59-64):

- Fl. (Treble clef): Measures 59-64. Melodic line with eighth-note patterns.
- Vla. (Bass clef): Measures 59-64. Accompanying line with eighth-note patterns. *f* above measure 59.
- Gtr. (Treble clef): Measures 59-64. Chordal accompaniment. *f* above measure 59. *f* below measure 59.

System 3 (Measures 65-70):

- Fl. (Treble clef): Measures 65-70. Melodic line with eighth-note patterns. Measure 70 has a slur over the final notes.
- Vla. (Bass clef): Measures 65-70. Accompanying line with eighth-note patterns. Measure 70 has a slur over the final notes.
- Gtr. (Treble clef): Measures 65-70. Chordal accompaniment. Measure 70 has a slur over the final notes.

71

Fl.

Vla.

Gtr.

ff *f*

77

Fl.

Vla.

Gtr.

83

1. 2.

Fl. *D.C. al Fine*

Vla. *D.C. al Fine*

Gtr. *D.C. al Fine*

Anexo H. Entusiasmo

Entusiasmo

Flute

[Subtitle]

Luis A. Calvo
Jefferson Guerrero C.

§

f

7

14

Fine

20

27

D.C. al Coda

34

p *cresc.*

40

mp

46

cresc. *mf*

2

Entusiasmo

53



cresc.

Musical staff 53-59: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains eight measures of music. Measures 53-56 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measures 57-59 continue with similar rhythmic patterns, including some beamed eighth notes.

60



f

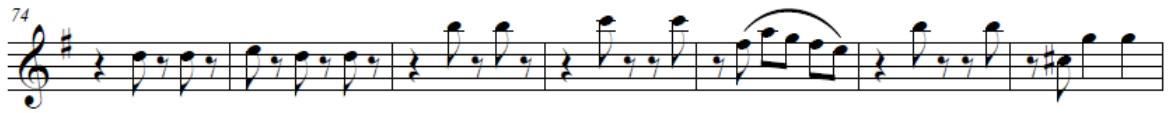
Musical staff 60-66: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains seven measures of music. Measures 60-62 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measures 63-66 continue with similar rhythmic patterns, including some beamed eighth notes.

67



Musical staff 67-73: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains seven measures of music. Measures 67-68 feature a half note followed by a quarter rest. Measures 69-73 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents, including some beamed eighth notes.

74



Musical staff 74-80: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains seven measures of music. Measures 74-76 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measures 77-80 continue with similar rhythmic patterns, including some beamed eighth notes.

81



1. 2.

D.C. al Fine

Musical staff 81-87: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains seven measures of music. Measures 81-82 feature a half note followed by a quarter rest. Measures 83-84 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measures 85-87 continue with similar rhythmic patterns, including some beamed eighth notes. The staff ends with a double bar line and the instruction *D.C. al Fine*.

Entusiasmo

Viola

[Subtitle]

Luis A. Calvo
Jefferson Guerrero C.

7

14

21

28

35

41

48

f

Fine

p *cresc.*

mp

cresc. *mf*

D.C. al Coda

2

Entusiasmo

55

cresc.

f

62

69

ff

75

f

82

D.C. al Fine

Entusiasmo

Guitar

[Subtitle]

Luis A. Calvo
Jefferson Guerrero C.

§

mp

7

14 *Fine*

20

27

D.C. al Coda

34 *p* *cresc.*

40 *mp* *cresc.*

49 *mf* *cresc.*

Detailed description: This is a guitar score for the piece 'Entusiasmo'. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second staff continues the melody with a piano (*p*) dynamic. The third staff features a first ending bracket and a 'Fine' marking. The fourth staff continues the piece. The fifth staff has a first ending bracket. The sixth staff is marked 'D.C. al Coda' and begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The seventh staff continues with mezzo-piano (*mp*) and a crescendo. The eighth staff concludes with mezzo-forte (*mf*) and a crescendo. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and dynamic markings.

56

Musical staff 56-62: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of chords and eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present below the staff.

63

Musical staff 63-69: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of chords and eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present below the staff.

70

Musical staff 70-75: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of chords and eighth notes.

76

Musical staff 76-82: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of chords and eighth notes.

83

Musical staff 83-89: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of chords and eighth notes. The piece concludes with the instruction *D.C. al Fine*.