

TIEMPOS PARA FLAUTA TRAVERSA EN CINCO TIEMPOS: EJECUCIÓN DE
CINCO PIEZAS DEL REPERTORIO, REPRESENTATIVAS DE CINCO
ESCUELAS COMPOSITIVAS.

HUAN YERINCE SOTOMONTE ACEVEDO

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA
2014

TIEMPOS PARA FLAUTA TRAVERSA EN CINCO TIEMPOS: EJECUCIÓN DE
CINCO PIEZAS DEL REPERTORIO, REPRESENTATIVAS DE CINCO
ESCUELAS COMPOSITIVAS.

HUAN YERINCE SOTOMONTE ACEVEDO

Trabajo de grado para optar por el título de:
Licenciada en música

Director: Santiago Emilio Sierra Ruíz.

Maestro en flauta travesa

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA
2014

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá y hermana por brindarme su apoyo incondicional desde el inicio de mi formación musical.

A mi maestro de flauta traversa de la universidad, Santiago Sierra, por estos cinco años llenos de paciencia y conocimiento.

A todos los profesores de la carrera que me brindaron su amistad y enseñanzas.

A las maestras Bibiana Cáceres y Karen Arango por brindarme su ayuda como músicos acompañantes del recital.

A Leandro Ruíz, quien fue mi primer profesor de música, brindándome la oportunidad de conocerla y enamorarme de ella.

A Laid Pineda, por su amistad y clases de flauta traversa recibidas a lo largo del bachillerato.

A Diva Xiomara León, que sin la necesidad de ser mi profesora me aportó una serie de conocimientos muy valiosos en mi carrera como flautista.

A Ricardo y su familia, por contar con su apoyo incondicional y ser como una segunda familia para mí.

A mis estudiantes, con los cuales tengo la oportunidad de aprender de manera simultánea y recíprocamente.

A mis dos queridos amigos y bellos seres humanos: Camilo Rojas y Pedro Mantilla, por tantos hermosos momentos compartidos y por brindarme su apoyo en los tiempos difíciles.

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	21
1. JUSTIFICACIÓN	22
2. OBJETIVOS	23
2.1 OBJETIVO GENERAL	23
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	23
3. PROGRAMA DEL RECITAL	24
3.1 SONATA EN DO MAYOR PARA FLAUTA Y BAJO CONTINUO BWV 1033. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)	25
3.1.1 Marco histórico.	25
3.1.2 Biografía del autor.	27
3.1.3 Reseña de la obra.	29
3.1.4 Análisis formal.	30
3.1.5 Recomendaciones técnicas e interpretativas.	39
3.2 ANDANTE EN DO MAYOR K. 315/285E Y RONDÓ EN RE MAYOR K.ANH.184 PARA FLAUTA Y ORQUESTA (adaptación para flauta y piano) WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)	46
3.2.1 Marco histórico.	46
3.2.2 Biografía del autor.	47
3.2.3 Reseña de la obra.	50
3.2.4 Análisis formal.	50
3.2.5 Recomendaciones técnicas e interpretativas.	54
3.2.6 Reseña de la obra.	56
3.2.7 Análisis formal.	56
3.2.8 Recomendaciones técnicas e interpretativas.	62
3.3 FANTASÍA PARA FLAUTA Y PIANO. GEORGES ADOLPHE HÛE (1858- 1948).	65
3.3.1 Marco histórico.	65
3.3.2 Biografía del autor.	66

3.3.3 Reseña de la obra.	68
3.3.4 Análisis formal.	68
3.3.5 Recomendaciones técnicas e interpretativas.	74
3.4 SONATA PARA FLAUTA Y PIANO. FRANCIS JEAN MARCEL POULENC.(1899 –1963).	77
3.4.1 Marco histórico.	77
3.4.2 Biografía del autor.	78
3.4.3 Reseña de la obra.	80
3.4.4 Análisis formal.	82
3.4.5 Recomendaciones técnicas e interpretativas.	104
3.5 FANTASÍA PARA FLAUTA SOLA OP.89. MALCOLM HENRY ARNOLD (1921- 2006)	111
3.5.1 Marco histórico.	111
3.5.2 Biografía del autor.	112
3.5.3 Reseña de la obra.	114
3.5.4 Análisis formal.	115
3.5.5 Recomendaciones técnicas e interpretativas.	121
4. CONCLUSIONES	124
BIBLIOGRAFÍA	125
ANEXOS	128

LISTA DE TABLAS

	pág.
Tabla 1. Esquema general Sonata en Do mayor BWV.	32
Tabla 2. Estructura Primer movimiento: Andante-Presto.....	32
Tabla 3. Estructura segundo movimiento: Allegro.	34
Tabla 4. Estructura tercer movimiento: Adagio.	36
Tabla 5. Estructura cuarto movimiento: Minué I y II.	37
Tabla 6. Esquema general de la obra.	50
Tabla 7. Estructura Andante en Do mayor.	51
Tabla 8. Esquema general de la obra.	56
Tabla 9. Estructura Rondó en Re mayor.	57
Tabla 10. Estructura Fantasía para flauta y piano.	69
Tabla 11. Esquema general Allegretto malincolico.....	82
Tabla 12. Estructura primer movimiento: Allegretto Malincolico (ver anexo A).	83
Tabla 13. Estructura segundo movimiento: Cantilena.	90
Tabla 14. Esquema general Presto giocoso.	94
Tabla 15. Estructura tercer movimiento: Presto giocoso (ver anexo B).	95
Tabla 16. Esquema general de la obra.	115
Tabla 17. Estructura Fantasía para flauta sola Op.89.	115

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Retrato Johann Sebastián Bach.	27
Figura 2. Fragmento tema <i>a</i> primer movimiento.	33
Figura 3. Fragmento tema <i>b</i> primer movimiento.	33
Figura 4. Fragmento tema <i>c</i> primer movimiento.....	34
Figura 5. Fragmento inicio sección A segundo movimiento.	35
Figura 6. Fragmento final de la sección A segundo movimiento.	35
Figura 7. Fragmento inicio de la sección B.	35
Figura 8. Fragmento final de la sección B.....	36
Figura 9. Tema <i>a</i> tercer movimiento.	36
Figura 10. Tema <i>b</i> tercer movimiento.	37
Figura 11. Tema <i>a</i> cuarto movimiento.....	37
Figura 12. Tema <i>a'</i> cuarto movimiento.....	38
Figura 13. Fragmento tema <i>b</i> cuarto movimiento.....	38
Figura 14. Tema <i>b2</i> cuarto movimiento.....	39
Figura 15. Flauta travesa barroca.	39
Figura 16. Partes de la flauta barroca, comienzos del siglo XVIII.....	40
Figura 17. Ejercicios para trabajar la flexibilidad de los labios y así unificar registros.....	41
Figura 18. Ejercicios de notas largas para mantener un flujo constante de aire y lograr un sonido más opaco.....	41
Figura 19. Ejemplo sobre como ejecutar los trinos.	44
Figura 20. Ejemplo sobre como ejecutar las apoyaturas.....	44
Figura 21. Ejemplo trinos en compás ternario.....	44
Figura 22. Estudio de intervalos para desarrollar los planos sonoros.	45
Figura 23. Retrato de Wolfgang Amadeus Mozart.	48
Figura 24. Fragmento antecedente y consecuente tema <i>a</i>	51

Figura 25. Antecedente tema <i>b</i>	52
Figura 26. Fragmento del desarrollo, sección B.....	52
Figura 27. Puente.	53
Figura 28. Tema <i>b'</i>	53
Figura 29. Coda final.	53
Figura 30. Ejercicio para proyectar el sonido.	54
Figura 31. Interpretación del trino.	55
Figura 32. Enunciado del ritornello, fragmento tema <i>a</i>	58
Figura 33. Fragmento tema <i>b</i>	58
Figura 34. Fragmento tema <i>c</i>	59
Figura 35. Fragmento tema <i>d</i>	59
Figura 36. Puente tema <i>a2</i>	60
Figura 37. Fragmento tema <i>f</i>	60
Figura 38. Inicio tema <i>g</i>	60
Figura 39. Final tema <i>g</i>	61
Figura 40. Final tema <i>a3</i>	61
Figura 41. Fragmento coda final.	61
Figura 42. Fragmento coda final.	62
Figura 43. Ejercicio de escalas.	62
Figura 44. Ejercicios de escalas en diferentes registros.	63
Figura 45. Ejercicio de arpeggios.....	63
Figura 46. Retrato de Georges Adolphe Hüe.	67
Figura 47. Fragmento introducción.	70
Figura 48. Fragmento tema <i>a</i>	70
Figura 49. Fragmento puente sección A.	70
Figura 50. Fragmento puente, escala cromática para pasar al tema <i>a'</i>	71
Figura 51. Fragmento Introducción sección B.....	71
Figura 52. Fragmento Introducción, elementos que se desarrollaran en la sección.	71
Figura 53. Fragmento tema <i>b</i>	72

Figura 54. Fragmento tema <i>c</i>	72
Figura 55. Fragmento tema <i>d</i>	73
Figura 56. Fragmento inicio de la coda.	73
Figura 57. Fragmento final de la coda.....	74
Figura 58. Ejercicios para una correcta proyección del sonido.	75
Figura 59. Ejercicios de mecanismo para una buena precisión rítmica.	75
Figura 60. Ejercicios básicos de escalas articulando cada nota con las sílabas te- ke, preferiblemente empleando el registro grave de la flauta.	75
Figura 61. Ejercicios cromáticos, alternando los matices piano y forte.....	76
Figura 62. Ejercicios de arpeggios.	76
Figura 63. Retrato de Francis Jean Marcel Poulenc.	78
Figura 64. Fragmento tema <i>a</i> primer movimiento.....	83
Figura 65. Fragmento tema <i>b</i> primer movimiento.....	83
Figura 66. Puente.	84
Figura 67. Fragmento del puente.....	84
Figura 68. Sección A2.	85
Figura 69. Continuación de la sección A2.....	85
Figura 70. Cadencia final de la sección A3.	86
Figura 71. Fragmento puente para pasar a la segunda sección.....	86
Figura 72. Ritmo característico de la sección.....	87
Figura 73. Fragmento tema <i>c</i>	87
Figura 74. Motivo guía expuesto previamente en el tema <i>c</i>	87
Figura 75. Fragmento tema <i>d</i>	88
Figura 76. Fragmento Coda, tomando elementos del tema <i>b</i>	88
Figura 77. Fragmento tema <i>b</i>	89
Figura 78. Fragmento coda tomando elementos del tema <i>a</i>	89
Figura 79. Fragmento tema <i>a'</i>	89
Figura 80. Fragmento coda tomando elementos del tema <i>d</i>	89
Figura 81. Fragmento tema <i>d</i>	89
Figura 82. Introducción, en forma de eco.....	91

Figura 83. Fragmento tema <i>a</i> .	91
Figura 84. Tema <i>b</i> .	92
Figura 85. Fragmento tema <i>c</i> .	92
Figura 86. Clímax del movimiento.	93
Figura 87. Sección A' tema <i>a4</i> .	93
Figura 88. Coda.	94
Figura 89. Tema <i>a</i> tercer movimiento.	95
Figura 90. Tema <i>b</i> tercer movimiento.	96
Figura 91. Tema <i>c</i> tercer movimiento.	96
Figura 92. Tema <i>d</i> tercer movimiento.	97
Figura 93. Fragmento tema <i>e</i> tercer movimiento.	98
Figura 94. Fragmento tema <i>e'</i> tercer movimiento.	98
Figura 95. Tema <i>e2</i> tercer movimiento.	99
Figura 96. Tema <i>e3</i> tercer movimiento.	99
Figura 97. Comparación de motivos de la sección C del III° movimiento, con el I° movimiento.	100
Figura 98. Tema <i>f</i> tercer movimiento.	100
Figura 99. Tema <i>g</i> tercer movimiento.	100
Figura 100. Tema <i>h</i> tercer movimiento.	101
Figura 101. Tema <i>h2</i> tercer movimiento.	101
Figura 102. Fragmento tema <i>g4</i> tercer movimiento.	102
Figura 103. Tema <i>i</i> tercer movimiento.	102
Figura 104. Comparación del tema <i>k</i> del III° movimiento con el tema <i>c</i> de la sección B del I° movimiento.	103
Figura 105. Fragmento puente de la sección C, tercer movimiento.	103
Figura 106. Fragmento coda del tercer movimiento.	104
Figura 107. Ejercicios para desarrollar velocidad y precisión en el manejo del mecanismo.	105
Figura 108. Ejercicios para desarrollar velocidad y precisión en el manejo del mecanismo.	105

Figura 109. Ejercicios para el manejo de los trinos.	105
Figura 110. Ejercicios de acento.	106
Figura 111. Transposición de la melodía principal.	107
Figura 112. Notas filadas en el registro agudo.	107
Figura 113. Ejercicios jugando con las octavas.	108
Figura 114. Ejercicio de mecanismo.	108
Figura 115. Juegos rítmicos.	109
Figura 116. Ejercicio de la articulación estacato con intervalos.	109
Figura 117. Ejercicio de la articulación estacato con arpeggios.	109
Figura 118. Formas de articular.	110
Figura 119. Fotografía de Malcolm Henry Arnold.	112
Figura 120. Fragmento tema <i>a</i>	116
Figura 121. Puente.	116
Figura 122. Fragmento tema <i>b</i>	116
Figura 123. Fragmento tema <i>c</i>	117
Figura 124. Fragmento tema <i>d</i>	117
Figura 125. Fragmento tema <i>f</i>	117
Figura 126. Fragmento tema <i>g</i>	117
Figura 127. Fragmento tema <i>h</i>	118
Figura 128. Fragmento tema <i>h</i>	118
Figura 129. Fragmento tema <i>a'</i>	118
Figura 130. Fragmento puente.	119
Figura 131. Fragmento tema <i>b'</i>	119
Figura 132. Fragmento tema <i>c2</i>	119
Figura 133. Fragmento tema <i>f'</i>	120
Figura 134. Fragmento tema <i>i</i>	120
Figura 135. Fragmento inicio de la coda.	120
Figura 136. Fragmento final de la coda.	121
Figura 137. Ejercicio de notas largas filadas.	121
Figura 138. Ejercicios cromáticos de notas filadas.	122

Figura 139. Ejercicios para la interpretación de escalas en el registro agudo (subiendo una octava).	122
Figura 140. Ejercicios de intervalos para los saltos de registro.	123
Figura 141. Ejercicios de arpeggios.	123
Figura 142. Ejercicios para el doble golpe de lengua (Te-ke).	123

LISTA DE ANEXOS

	pág.
ANEXO A.	129
ANEXO B.	130
ANEXO C.	131
ANEXO D.	138
ANEXO E.	143
ANEXO F.	150
ANEXO G.	163
ANEXO H.	186

GLOSARIO

CANTÁBILE: “cantable”, “en estilo cantante”. Beethoven a menudo utilizó este término para calificar una indicación de tiempo moderado, tal como *adagio* o lento o *andante*¹.

DODECAFONISMO: estilo compositivo del siglo XX en el cual se le da igual importancia a los doce semitonos de la escala cromática, dejando a un lado la idea de centro tonal.

HOMOFONÍA: “música en la que una voz es claramente melódica, mientras que las demás son de acompañamiento, principalmente armónico. El término opuesto es polifonía, en la que las voces tienden a la independencia y la igualdad. La palabra homofonía también se ha usado para describir música a varias voces en la que todas las partes siguen un mismo ritmo”².

LEGATO: “Unido”, es decir, tocar uniendo el sonido de las notas sin dejar espacios perceptibles entre las mismas³.

LUTHIER: En su acepción original se refería al constructor de instrumentos de cuerda (laúdes, arpas, violas, etc.), pero después su significado se extendió también al constructor de instrumentos de la familia de los violines en particular⁴.

MADRIGAL: “el madrigal más antiguo adoptó una forma más o menos fija hasta la década de 1340, es decir unos 20 años después de su aparición. En un principio su forma se apegaba básicamente a la dictada por el verso, para más adelante adoptar una extensión regular de dos o tres estrofas de tres versos cada

¹LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música, Oxford. México. Fondo de la cultura económica, 2008. p. 277.

²Ibid, p. 734.

³Ibid, p. 858.

⁴Ibid, p. 893.

una con la misma música en cada estrofa, y, como conclusión de la estrofa final, un “*ritornello*” con uno o más versos de métrica contrastante. La música tenía dos y, ocasionalmente, tres partes y era extremadamente melismática, en especial en la voz superior. Los ritmos eran vivos y, si bien las texturas imitativas fueron poco comunes, algunos madrigales recurrieron a técnicas canónicas”⁵.

MODULACIÓN: cambio de una tonalidad a otra a lo largo de una pieza musical.

MOTETE: “la forma de canto polifónico vocal más importante en la Edad Media y el renacimiento. A lo largo de sus más de cinco siglos de existencia no se ha encontrado una definición general, pero a partir del Renacimiento los motetes normalmente han llevado textos sacros latinos y han estado destinados para entonarse en los servicios católicos”⁶.

OSTINATO: Frase melódica, rítmica o acordal relativamente corta, repetida constantemente a lo largo de una pieza o sección de ésta⁷.

PRELUDIO: “algo que antecede. Composición instrumental breve pensada inicialmente como introducción de una obra”⁸.

RICERCARE: “pieza instrumental común en los siglos XVI y XVII. Las recercadas más antiguas fueron piezas de estilo improvisado, generalmente para instrumentos solos como el bajo de viola o el laúd. Consistían en melodías sin acompañamiento, profusamente adornadas y con abundantes pasajes escalares; eran muy similares a los primeros preludios del siglo XVI. Suelen carecer de forma definida y al parecer estaban destinadas a la ejercitación de los dedos”⁹.

⁵Ibid, p. 901.

⁶Ibid, p. 983.

⁷Ibid, p. 1139.

⁸Ibid, p. 1215.

⁹Ibid, p. 1277.

RONDÓ (FORMA): “una de las formas fundamentales de la música en la que dos secciones repetidas se alternan con por lo menos dos episodios diferentes. Su representación esquemática más simple es: ABACA”¹⁰.

RITORNELLO (FORMA): “en la época barroca, los primeros movimientos de los conciertos para solista se escribían en la forma llamada *ritornello*, donde, al igual que en la forma rondó, hay un refrán que se repite varias veces El *ritornello* difiere del rondó en varios aspectos: suele consistir en varias ideas que pueden separarse y tratarse de manera independiente; aparece completo sólo al comienzo y al final de la pieza, las dos veces en la tonalidad original; los “episodios” para el solista suelen usar material temático del *ritornello*, a manera de una sección de desarrollo, diseñados para el lucimiento del virtuoso”¹¹.

RUBATO: “robado”, es decir, “flexible”; *tempo rubato*, “tiempo flexible”). Interpretación flexible que se aparta del tiempo estricto real, “robando” o “modificando” el valor de algunas notas para obtener un efecto expresivo y crear una atmósfera espontánea¹².

SCHERZO (FORMA): “pieza o movimiento rápido y ligero por lo general en tiempo ternario. Como el minueto, al que reemplazó hacia finales del siglo XVIII. Suele estar en forma ternaria, con una sección intermedia contrastante o trío”¹³.

SERIALISMO: técnica compositiva del siglo XX; la cual toma como base una serie ya sea de sonidos, timbres, ritmos o dinámicas para la creación de una obra completa.

STACCATO: “Separado”, es decir, lo opuesto a *legato*¹⁴.

¹⁰ Ibid, p. 606.

¹¹ Ibid, p. 602.

¹² Ibid, p. 1308.

¹³ Ibid, p. 1348.

¹⁴ Ibid, p. 1445.

RESUMEN

TITULO: TIEMPOS PARA FLAUTA TRAVERSA EN CINCO TIEMPOS: EJECUCIÓN DE CINCO PIEZAS DEL REPERTORIO, REPRESENTATIVAS DE CINCO ESCUELAS COMPOSITIVAS*

AUTOR: SOTOMONTE ACEVEDO, Huan Yerince**

PALABRAS CLAVES: flauta travesa, barroco, clasicismo, neoclasicismo, impresionismo, modernismo, interpretación, versatilidad.

DESCRIPCIÓN:

El presente proyecto es el punto culminante del proceso formativo para optar por el título de Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander, UIS. El desarrollo y ejecución del mismo propone desde el punto de vista de la formación instrumental, la puesta en escena de todo un conjunto de habilidades y saberes adquiridos durante la carrera; en él, se evidencia la versatilidad interpretativa de la flauta travesa, mediante la ejecución de diferentes estilos musicales pertenecientes a los periodos barroco, clásico, neoclásico, impresionista y moderno.

Como base teórica para la fundamentación del programa del recital y con el firme criterio de que todo intérprete debe buscar y apropiarse de la mayor cantidad de herramientas capaces de contribuir a una mejor expresión musical; cada una de las obras está contextualizada en cinco aspectos: marco histórico del periodo, biografía del autor, reseña de la obra, análisis formal y recomendaciones técnicas e interpretativas; éstas últimas buscan aportar una guía para los flautistas de la carrera de Licenciatura en música que estén interesados en el montaje de las obras propuestas.

De igual manera el desarrollo del proyecto pretende invitar a los estudiantes y docentes de flauta travesa a la selección de un repertorio amplio y variado, en donde el flautista tenga la oportunidad de profundizar en el estudio y posterior interpretación de diferentes estilos y épocas musicales, apropiándose así, de todas las herramientas técnicas e interpretativas que puede brindar el instrumento.

* Proyecto de grado

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

ABSTRACT

TITLE: TIMES FOR TRANSVERSE FLUTE IN FIVE TIMES: PERFORMANCE OF FIVE PIECES OF THE REPERTOIRE, REPRESENTATIVE OF FIVE DIFFERENT COMPOSITION SCHOOLS*

AUTHOR: SOTOMONTE ACEVEDO, Huan Yerince**

KEYWORDS: Transverse flute, baroque, classicism, neoclassicism, impressionism, modernism, performance, versatility.

DESCRIPTION:

This Project is the culmination of the academic training process to obtain a Bachelor in music's degree from the Universidad Industrial de Santander, UIS. The development and performance of this project propose, from the point of view of the instrumental training, the staging of an entire set of skills and knowledge achieved during the academic process. In it, the interpretative versatility of the flute is evidenced by the performance of different musical styles from the baroque, classical, neoclassical, impressionist and modern periods.

as a theoretical basis for the fundamental argument of the recital program and with the firm idea that, all interpreter must seek and seize as many tools that can contribute to a better musical expression; each piece is contextualized in five aspects, historical context of the period, author biography, summary of the piece, formal analysis, interpretive and technic recommendations. The last ones seek to provide a guide for flute students who are interested in performing the proposed pieces.

In the same way, the development of this project aims to invite flute students and teachers to the selection of a wide and varied repertoire, where the flutist has the opportunity to study further and perform the different musical styles and period, thus, appropriating all technical and interpretative tools that the instrument provide.

*Degree project.

**Faculty of human sciences, Bachelor of music school. Director: Santiago Emilio Sierra.

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto contiene un análisis formal de las cinco obras del repertorio a interpretar, el cual está argumentado previamente por la contextualización de los periodos históricos, los compositores y las reseñas referentes al momento de composición de cada una de las piezas; así mismo, expone una serie de recomendaciones técnicas e interpretativas, las cuales favorecen la correcta ejecución de las mismas.

El programa está compuesto por cinco obras representativas del repertorio para flauta travesa, pertenecientes a los periodos barroco, clásico, impresionista, neo-clásico y neo-romántico. Cinco piezas de cinco compositores pertenecientes a igual número de estilos compositivos de la música occidental. Un pentaedro sonoro que refleja cinco tiempos o épocas musicales determinantes en el desarrollo de la técnica moderna de la flauta travesa.

Debido al carácter ecléctico del repertorio y a los estilos contrastantes del mismo, el presente proyecto pretende invitar a los estudiantes y docentes de la carrera de Licenciatura en Música a abarcar y trabajar repertorio variado, con el cual el estudiante tenga la oportunidad de conocer y explorar todos los recursos interpretativos y técnicos que el instrumento puede brindar.

1. JUSTIFICACIÓN

La música es ante todo una actividad social, donde el intérprete se relaciona con su público mediante el encuentro establecido en el lugar donde se desarrolla la puesta en escena o concierto. Es un momento único e irrepetible, cada vez que finaliza la ejecución de la obra, el tiempo transcurrido durante la misma adquiere una percepción muy personal tanto para el intérprete como para el oyente.

El estudio y posterior interpretación de las obras del presente recital, contribuyen al fortalecimiento y apropiación de todos aquellos recursos técnicos e interpretativos aprendidos a lo largo de la carrera, esto; debido al carácter contrastante de cada una de las piezas y a sus respectivos estilos, los cuales se definen y estructuran según el momento histórico de su composición.

“Tiempos para flauta travesa en cinco tiempos” es un recital con acompañamiento de piano y guitarra, producto del estudio de una serie de herramientas técnicas e interpretativas propias de cada contexto musical de las obras a interpretar, aportándole al intérprete un desarrollo significativo en su expresividad musical y estableciendo un puente musical variado y contrastante con el oyente, brindándole a éste, diferentes opciones de apreciar un repertorio muy rico en formas, sonoridades y medios de expresión musical. Vinculándolo con las muchas facetas instrumentales y expresivas propias de la flauta travesa.

Es un viaje musical en el tiempo y el sonido.

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Evidenciar en el análisis e interpretación de un programa de recital, las características eclécticas de cinco obras del repertorio para flauta traversa y la universalidad de sus diferentes expresiones.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Presentar un recital con acompañamiento de piano y guitarra.
- Interpretar las obras del repertorio propuesto, mediante el correcto uso de las técnicas flautísticas aprendidas a lo largo de la carrera.
- Analizar y ejecutar los diferentes recursos musicales establecidos en cada una de las obras, a partir del estudio del contexto, formas y técnicas inherentes a cada pieza del programa.
- Aportar una serie de recomendaciones técnicas e interpretativas para cada una de las obras del recital.
- Evidenciar la importancia del estudio de un repertorio variado, en donde el flautista pueda conocer los recursos técnicos e interpretativos representativos de cada periodo musical de las obras a interpretar.

3. PROGRAMA DEL RECITAL

Sonata para flauta traversa y bajo continuo en Do mayor KVV 1033.

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Andante-Presto.

Allegro.

Adagio.

Minuet I y II.

Andante en Do mayor K. 315/285e y Rondó en Re mayor K.anh.184 para flauta y orquesta (adaptación para piano).

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Fantasia para flauta y piano.

GEORGES ADOLPHE HÜE (1858-1948)

Sonata para flauta y piano.

FRANCIS JEAN MARCEL POULENC (1899-1963)

Allegretto malincolico.

Cantilena.

Presto giocoso.

Fantasia para flauta sola op.89.

MALCOLM HENRY ARNOLD (1921-2006)

Andante con moto.

Vivace e molto ritmico.

Allegro marziale.

Presto.

3.1 SONATA EN DO MAYOR PARA FLAUTA Y BAJO CONTINUO BWV 1033. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

3.1.1 Marco histórico.

Barroco: Periodo histórico que inicia en 1600 y culmina en 1750. Se caracterizó por la reforma protestante, la posterior contrarreforma católica, el desarrollo de grandes avances científicos: teoría de la gravitación universal formulada por Isaac Newton y el racionalismo propuesto por Descartes. En lo musical: el estreno de la primera ópera de la historia llamada Orfeo compuesta por Monteverdi. En lo político y social por las diferencias políticas entre los países absolutistas y los parlamentistas, en donde una pequeña burguesía constituía los cimientos de lo que posteriormente se llamaría capitalismo¹⁵.

Debido al surgimiento del capitalismo el poder de la realeza se fortalece. Por otra parte las continuas disputas entre protestantes y católicos contribuyen a la gran depresión económica que se vivía en Europa, por ello se podría decir que es una época de grandes contrastes económicos; la sociedad se dividía en dos: privilegiados y no privilegiados.

En cuanto al contexto musical, el estilo Barroco se caracterizó por el gusto hacia lo monumental, lo irregular y excesivo, los compositores buscaban explorar al máximo los recursos sonoros de los instrumentos. Es importante mencionar que en esta época gran cantidad de instrumentos sufren un cambio y evolución en su construcción, un ejemplo de ello, es el aumento en la dimensión de los teclados, instrumentos como el órgano y el clave se dotan de nuevos registros y timbres. Estos instrumentos eran los encargados de hacer el principio de acompañamiento tan característico de la época, denominado bajo continuo, el cual consistía en

¹⁵ WIKIPEDIA, Música del barroco. [en línea]. [Citado el 10/09/2014]. Disponible en internet:<URL: http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_del_Barroco

ubicar bajo la parte superior (melodía) un bajo instrumental monódico, a veces provisto de un cifrado de acordes.

Otro aspecto relevante de dicho periodo musical se encuentra en la búsqueda de lo extraño e irregular, generando nuevas progresiones armónicas y relaciones tonales nunca antes vistas. El gusto por los contrastes es un hecho determinante, los compositores jugaban con ello en los movimientos de sus obras o incluso a lo largo de una misma frase musical esto, no solo pensado como algo exclusivamente decorativo, sino como algo más profundo y emocional, como si dos fuerzas contrarias se encontraran constantemente en conflicto, brindándole así un carácter más dramático a la música¹⁶.

Dentro de los recursos musicales empleados en el barroco se encuentran: el uso de las disonancias y cromatismos, la improvisación tomando un bajo continuo como base, las nuevas concepciones sobre las modulaciones y sus usos, los ornamentos, la ampliación de los patrones rítmicos, la armonía ya no pensada tanto de manera horizontal sino vertical, el tipo de dinámica que se emplea es el procedimiento del eco, haciendo que un *piano* (suave) siga sin transición a un *forte* (fuerte).

Es importante destacar que en este periodo surgen nuevas formas musicales y se establece la orquesta en los teatros de ópera.

Los compositores e instrumentistas dependían del mecenazgo de la corte o familias nobles, por esta razón la composición no estaba determinada por el gusto del compositor sino por los encargos hechos por los mecenas para sus necesidades, los cuales haciendo uso de su poder encargaban a los compositores obras específicas para eventos específicos. De la misma manera, la iglesia

¹⁶CLAIRE, Marie y PATIERr, Beltrando. Historia de la música, la música occidental, desde la edad media hasta nuestros días. Madrid. Espasa Calpe, S.A, 1996. p. 458,459.

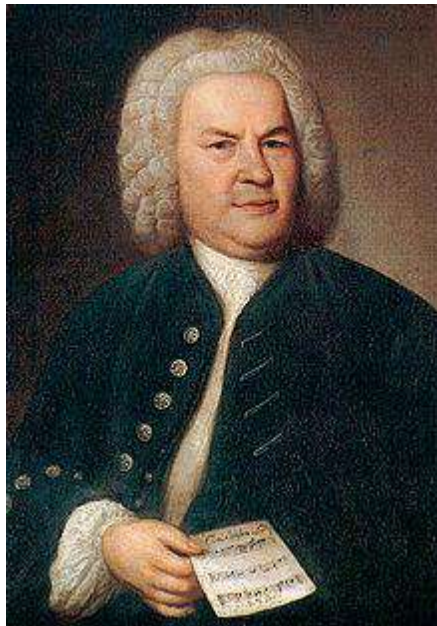
católica en su proceso de contrarreforma contrata músicos encargados de componer música capaz de atraer nuevos fieles, dándosele un papel propagandístico a la misma.

Algunos de los compositores más representativos de esta época son: Johann Sebastian Bach, Claudio Monteverdi, Georg Friedrich Händel, Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti y Georg Philipp Telemann.

3.1.2 Biografía del autor.

JOHANN SEBASTIAN BACH (21 de Marzo de 1685 - 28 de Julio de 1750). Compositor y organista alemán perteneciente a una familia de músicos con más de 200 años de tradición y de gran reconocimiento en Europa.

Figura 1. Retrato Johann Sebastián Bach.



Fuente. Retrato de Bach por Elías Gottlob Haussmann en 1746, Museo de la Ciudad de Leipzig. [en línea]. Disponible en internet:<URL:<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:JSBach.jpg?uselang=es>>

Hijo de Johann Ambrosius Bach y Elisabeth Lämmerhirt, nace el 21 de Marzo de 1685 en Eisenach, Alemania. Recibe sus primeras lecciones de violín y fundamentos de la teoría musical con su padre. A la corta edad de 9 años muere su madre Elisabeth y ocho meses después fallece su padre.

Huérfano con tan solo 10 años Johann Sebastian pasa a vivir bajo la tutela de su hermano mayor Johann Christoph Bach, organista en la iglesia de San Miguel de Ohrdruf (población situada entre Eisenach y Arnstadt) allí consigue una plaza de becario cantando en un coro currende (coro de estudiantes que financian sus estudios cantando) y continúa con gran aplicación sus estudios musicales que esta vez recibirá de su hermano Johann Christoph, el cual le brindará lecciones de composición, teoría musical y así mismo interpretación de instrumentos como el clavicordio y el órgano.

En 1703 luego de terminar sus estudios en la escuela de San Miguel Bach, obtiene un puesto como músico de la corte en la capilla del duque Johann Ernst III, en Weimar, dándose a conocer como tecladista, gracias a lo cual posteriormente se le dará el puesto de organista de la iglesia de San Bonifacio en la ciudad de Arnstadt, en 1707 recibe un puesto mejor pago como organista en la iglesia de St. Blasius en Mühlhausen; este mismo año se casa con María Bárbara Bach, prima suya en segundo grado, con quien tendría siete hijos, cuatro llegaron a la edad adulta, dos de ellos: Wilhelm Friedemann Bach y Carl Philipp Emanuel Bach.

En 1708 se traslada nuevamente a Weimar para cubrir el puesto de organista de la corte, aquí Bach se da a conocer como un compositor del más alto nivel, escribe gran material para el órgano (pequeño libro para el órgano y numerosos preludios y fugas). A partir de 1717 el príncipe Leopold de Anhalt-köthen le otorga el cargo de director de orquesta y de música de cámara de su corte, luego en 1720 muere su esposa, como era tradición Johann Sebastian contrae nuevamente matrimonio

con Anna Magdalena Wilckle en 1721. Durante su estadía en Köthen Bach compone los conciertos de Brandemburgo, el clave bien temperado, las invenciones y sinfonías para piano y los seis solos para violín, entre otros.¹⁷

En 1732 Bach cambia por última vez de posición, tomando el puesto de cantor en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, brindándole la oportunidad de volver a componer música sacra, lo cual no lo podía hacer en su cargo en Köthen, allí permaneció hasta su muerte en 1750.

Su obra es el punto culminante de la expresión contrapuntística, buscando siempre la perfección técnica y la profundidad intelectual y espiritual. Es con su muerte que culmina el periodo barroco.

3.1.3 Reseña de la obra.

No se tiene claro sobre el año y en qué condiciones fue escrita la Sonata en Do mayor BWV 1033 para flauta y bajo continuo, según algunas teorías es posible que la obra haya sido escrita durante el periodo de tiempo que Johann Sebastian Bach trabajó bajo el mecenazgo del príncipe Leopoldo de Anhalt-Cothen, (1717-1731) ya que en estos años el compositor escribió una serie de obras para flauta; ente ellas la sonata en La menor para flauta sola y la Sonata en Mi bemol mayor BWV 1031 para flauta y bajo continuo, sin embargo, puede ser posible que estas piezas hayan sido escritas o alteradas por su hijo Carl Philipp Emanuel Bach, ya que durante éste tiempo era él quien cumplía el rol de copista de la obra de su padre.

Otra versión indica que la obra fue escrita por Bach como una sonata para flauta sola, debido al gran contenido y desarrollo musical de la pieza y que posterior a su

¹⁷GECK, Martin. Johann Sebastian Bach, vida obras e influencia 1685-1750. Madrid. Edición Inter Naciones, Bonn, 2000. p.84.

muerte, Carl Philipp le haya agregado el bajo continuo tan característico del barroco musical. Sin embargo, todas estas son conjeturas que aún no se han consolidado.

3.1.4 Análisis formal.

Sonata: en sus principios el término sonata era empleado para nombrar aquellas piezas que estaban destinadas a ser tocadas “sonada” con algún instrumento musical, en contraposición a la cantata, la cual era interpretada vocalmente, por esta razón la sonata no presentaba una forma estructural específica.

A lo largo de periodo barroco ésta va fundamentado sus bases estructurales, dividiéndose en dos estilos fundamentales: Sonata de cámara (sonata *da cámara*) y la Sonata de iglesia (sonata *da chiesa*). La sonata de cámara provenía de la *chaçon* y del madrigal y constaba de un preludio y entre dos y cuatro movimientos (algunos con carácter de danza como el *minué*). La sonata de iglesia fue consecuencia de la evolución del *ricercare* y el *motete* y constaba de cuatro movimientos: 1° lento, 2° rápido (compuesto por lo general en estilo fugado), 3° lento (*cantábile* y homófono) y 4° rápido¹. Normalmente todos los movimientos de la sonata barroca se encontraban escritos en la misma tonalidad, a veces la sonata de iglesia podía variar¹⁸.

Durante el clasicismo la sonata ya presenta una estructura clara, designándosele este nombre a las composiciones para uno o dos instrumentos, constando de tres o cuatro movimientos, cada uno de ellos con un carácter propio.

-El primer movimiento presenta la forma sonata, la cual se divide en tres partes: **A** (exposición), **B** (desarrollo) y **A'** (re-exposición), en un tiempo *allegro*. Algunas presentan una introducción y una coda final.

¹⁸DIONISIO, Pedro. Manual de formas musicales. Madrid. Real musical1993. p. 46.

-El segundo movimiento puede tener la forma de Lied, Rondó o tema con variaciones, en un tiempo *adagio*.

-El tercer movimiento presenta una forma de *minueto* o *scherzo*, en un tiempo moderado.

- El cuarto movimiento (opcional) puede presentarse en forma rondó o sonata, en un tiempo *allegro*.

La sonata para flauta travesa y bajo continuo en Do mayor KVV 1033 consta de cuatro movimientos, en las tonalidades de Do mayor y La menor:

1° Andante- Presto.

2° Allegro.

3° Adagio.

4° Minuet I y II.

Andante: término musical italiano, que indica un tiempo tranquilo, fluido, buscando imitar el tiempo de un caminar lento. Es más rápido que *adagio*, pero más lento que *allegretto*.

Presto: término italiano que significa muy de prisa, es posible que en el barroco dicha indicación no fuese interpretada tan ágilmente como en el clasicismo y romanticismo.

Allegro: indicación de tiempo que significa, rápido o animado.

Adagio: indicación de tiempo intermedia entre largo y andante.

Minuet o minué: con un carácter de daza, el *minuet* pasó de ser binario a ternario, su estructura consta de tres secciones **A** (exposición, dividiéndose en dos secciones). **B** (presenta la estructura de la exposición pero de una manera contrastante a la misma). **A** (re-exposición de la primera parte, pero esta vez sin repeticiones)¹⁹.

Tabla 1. Esquema general Sonata en Do mayor BWV.

SONATA EN DO MAYOR BWV 1033.			
1º MOV. PRELDIO	2º MOV. ALLEGRO	3º MOV. ADAGIO	4º MOV. MINUET

Primer movimiento: Andante-Presto. Forma preludeo.

Tabla 2. Estructura Primer movimiento: Andante-Presto.

PRIMER MOVIMIENTO: ANDANTE-PRESTO			
MACROESTRUCTURA	A		
MICROESTRUCTURA	a	b	c
COMPASES	1-10	10-19	19-26
TOMALIDADES	C-F-Dm-G	C-F-Dm	C-F-G

Como era usual en las sonatas barrocas y específicamente en las sonatas de cámara, el inicio de la obra constaba de un preludeo, en el cual se exponía el material a desarrollar en los movimientos siguientes, este es el caso de la sonata en Do mayor BWV 1033, la cual inicia con el tema *a* en un tiempo Andante, en donde la flauta a manera de introducción desarrolla las frases haciendo uso de semicorcheas, jugando constantemente con diferentes arpeggios propios de la tonalidad, siempre con un carácter formal, altivo y elegante.

¹⁹ZAMACIOS, Joaquín. Curso de formas musicales. Barcelona. Editorial Labor, S.A., 1985. p.191.

Figura 2. Fragmento tema a primer movimiento.



Fuente. Johann Sebastian Bach. Sonata en do mayor para flauta y bajo continuo. Partitura para flauta: Andreas Grün.2002.

El tema *b* es totalmente contrastante, ya que plantea un cambio de tiempo (*presto*) y carácter; ahora la flauta mediante saltos interválicos de quintas, sextas, décimas, y jugando constantemente con el patrón rítmico de dos semicorcheas y siete corcheas, simula la ejecución simultánea de dos voces (una en el registro medio y la otra en el registro grave) creando la sensación de pregunta respuesta en un carácter picaresco y juguetón.

Figura 3. Fragmento tema *b* primer movimiento.



Fuente. Johann Sebastian Bach. Sonata en do mayor para flauta y bajo continuo. Partitura para flauta: Andreas Grün.2002.

A lo largo del tema *c* se retoman las semicorcheas del inicio, pero a un tiempo mucho más ágil, por grado conjunto y haciendo saltos de sextas y terceras cada cuatro u ocho semicorcheas, así mismo, se hace uso de arpeggios en disposición de: tónica, quinta, tercera y quinta, el tema concluye en el quinto grado de la tonalidad.

Figura 4. Fragmento tema c primer movimiento.



Fuente. Johann Sebastian Bach. Sonata en do mayor para flauta y bajo continuo. Partitura para flauta: Andreas Grün.2002.

Segundo movimiento: Allegro. Forma binaria.

Tabla 3. Estructura segundo movimiento: Allegro.

SEGUNDO MOVIMIENTO: ALLEGRO		
MACROESTRUCTURA	A	B
COMPASES	1-20	21-48
TONALIDADES	C - G	G - C

Posterior al preludio del inicio, el segundo movimiento de la sonata en Do mayor BWV 1033, cumple la función de sección principal de toda la pieza, ya que en ella se desarrolla un amplio material melódico y se pone a prueba las capacidades técnicas e interpretativas del flautista, así mismo, se hace notar su papel principal ya que el movimiento previo es un preludio, el tercer es un *Adagio* muy tranquilo y corto y el último un *minuet* con carácter de danza. La armonía que se desarrolla a lo largo de las secciones es completamente tonal y funcional, cada una de ellas (A y B) se repite. Relativo al ritmo, las frases se desarrollan siempre usando semicorcheas y una negra al final de la misma.

Sección A: inicia en el primer grado de la tonalidad, desarrollándose por medio de grados conjuntos, al final de la sección se varía un poco la melodía; ya que se pasa de la construcción melódica por grados conjuntos a la implementación de arpeggios en diferentes disposiciones. Esta sección presenta una forma interrogativa, ya que la cadencia final es suspensiva a la dominante.

Figura 5. Fragmento inicio sección A segundo movimiento.



Fuente. Johann Sebastian Bach. Sonata en do mayor para flauta y bajo continuo. Partitura para flauta: Andreas Grün.2002.

Figura 6. Fragmento final de la sección A segundo movimiento.



Fuente. Johann Sebastian Bach. Sonata en do mayor para flauta y bajo continuo. Partitura para flauta: Andreas Grün.2002.

Sección B: inicia en quinto grado y mantiene el carácter ágil y vivaz de la sección A, a diferencia con dicha sección, la sección B, hace uso de notas largas, las cuales desembocan en cortos arpeggios; momento en el cual se destaca la voz del bajo continuo. Al final de la sección se hace nuevamente uso del juego de dos voces, (previamente utilizado en el tema *b* del primer movimiento), esta vez alternando las notas de los arpeggios de Do y Fa mayor. Su cadencia es conclusiva a la tónica, por ello presenta una forma afirmativa.

Figura 7. Fragmento inicio de la sección B.



Fuente. Johann Sebastian Bach. Sonata en do mayor para flauta y bajo continuo. Partitura para flauta: Andreas Grün.2002.

Figura 8. Fragmento final de la sección B.



Fuente. Johann Sebastian Bach. Sonata en do mayor para flauta y bajo continuo. Partitura para flauta: Andreas Grün.2002.

Tercer movimiento: Adagio. Forma binaria.

Tabla 4. Estructura tercer movimiento: Adagio.

TERCER MOVIMIENTO: ADAGIO				
MACROESTRUCTURA	A			
MICROESTRUCTURA	a	a'	b	a2
COMPASES	1 - 4	4 - 8	8 - 10	10 - 14
TONALIDADES	Am - C	C - Dm	Dm- Am	Am

El tercer movimiento es completamente contrastante con los demás de la pieza. Junto con la sección B del cuarto movimiento, son las únicas secciones de la obra escritas en el modo relativo menor, generándose un carácter lírico y melancólico, de gran exigencia interpretativa para el flautista, éste movimiento inicia y termina en el modo relativo menor, así mismo es el más corto de todos. Básicamente se desarrolla con diferentes variaciones del tema a.

Figura 9. Tema a tercer movimiento.



Fuente. Johann Sebastian Bach. Sonata en do mayor para flauta y bajo continuo. Partitura para flauta: Andreas Grün. 2002.

Figura 10. Tema b tercer movimiento.



Fuente. Johann Sebastian Bach. Sonata en do mayor para flauta y bajo continuo. Partitura para flauta: Andreas Grün.2002.

Cuarto movimiento: Minué I y II. Forma binaria.

Tabla 5. Estructura cuarto movimiento: Minué I y II.

CUARTO MOVIMIENTO: MINUET Y II.					
MACROESTRUCTURA	A		B		
MICROESTRUCTURA	a	a'	b	b'	b2
COMPASES	1 - 8	9 - 16	1 - 8	9 - 17	18 - 29
TONALIDADES	C - G	G - C	Am - C	C - Em	C - Am

La sección A tiene un carácter de danza galante, el tema a inicia en la tónica Do mayor y culmina en la quinta de la tonalidad (Sol mayor), de estructura binaria, la melodía es muy sencilla en su construcción y por ello requiere de absoluta limpieza por parte del intérprete, en esta parte del movimiento es fundamental ser muy claros con los adornos que figuran en la partitura. La melodía está estructurada básicamente por la notas de los arpegios de la armonía.

Figura 11. Tema a cuarto movimiento.



Fuente. Johann Sebastian Bach. Sonata en do mayor para flauta y bajo continuo. Partitura para flauta: Andreas Grün.2002.

El tema *b* inicia en Sol mayor y culmina en Do mayor hace un desarrollo más amplio el ritmo propuesto en el tema *a*.

Figura 12. Tema *a'* cuarto movimiento.



Fuente. Johann Sebastian Bach. Sonata en do mayor para flauta y bajo continuo. Partitura para flauta: Andreas Grün.2002.

A la sección B del cuarto movimiento también se le conoce con el nombre de trío, es de carácter contrastante con el minué I y está escrito en el tono relativo (La menor), seguidamente de esta, se vuelve a tocar el primer *minué* (de ahí el nombre trío). La línea melódica de la sección B está estructurada por corcheas en movimiento por grado conjunto. Ya para el final de la sección, en el tema *b2*, la melodía se desarrolla por un juego de terceras para terminar en subdominante, dominante y tónica.

Figura 13. Fragmento tema *b* cuarto movimiento.



Fuente. Johann Sebastian Bach. Sonata en do mayor para flauta y bajo continuo. Partitura para flauta: Andreas Grün.2002.

Figura 14. Tema *b2* cuarto movimiento.

18 **Juego de terceras**

24 **Am Dm E Am**

Menuett I D.C.

Fuente. Johann Sebastian Bach. Sonata en do mayor para flauta y bajo continuo. Partitura para flauta: Andreas Grün.2002.

3.1.5 Recomendaciones técnicas e interpretativas.

Una breve introducción a la flauta barroca: Durante este periodo la flauta sufrió una serie de mejoras y transformaciones en su construcción, inicialmente era construida en madera, el orificio para soplar era circular y no oval, se dividía en tres partes: cabeza, cuerpo central y parte inferior, en total constaba de seis agujeros y una llave para Re sostenido.

Figura 15. Flauta travesa barroca.



Fuente. Wikipedia. La flauta travesa. [en línea]. Disponible en internet:URL:http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Traverso_007.jpg?uselang=es

Esta flauta barroca tenía una tesitura de dos octavas, para la obtención de otras notas era necesario tapar los agujeros en diferente orden o solamente a la mitad, lo que podía generar cierta desafinación en los sonidos; debido a estas limitaciones hacia 1700, el cuerpo fue dividido en dos partes y pies extras, llamados cuerpos de recambio, lo que le permitía al intérprete cambiar la afinación del instrumento.

Figura 16. Partes de la flauta barroca, comienzos del siglo XVIII.



Fuente. BAROQUE FLUTES. Flauta de cuatro partes [en línea]. Disponible en internet: <url: http://www.gtmusicalinstruments.com/instruments_show.php?id=6&name=Flauta%20traversa%20barroca&lang=es

A partir de aproximadamente 1720 diferentes flautistas y *luthiers* le fueron agregando poco a poco más llaves al instrumento, con el ánimo de ampliar su tesitura y mejorar su afinación.

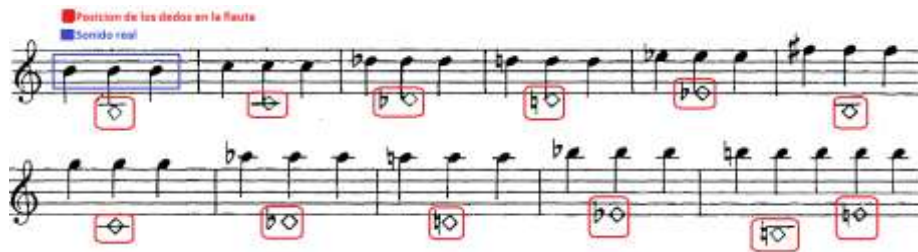
Fundamentaciones básicas estilísticas: Debido a los cambios y evolución en la construcción de la flauta traversa, es fundamental para el intérprete, el estudio de las reglas estilísticas del barroco.

Sonido: se debe tener en cuenta que debido al material de construcción de la flauta traversa barroca (madera) ésta tenía un timbre más opaco y nítido que el de la flauta traversa de metal moderna, por ello es necesario trabajar ampliamente el sonido, buscando un timbre parecido al de la flauta de madera, para ello se deben trabajar ejercicios de armónicos y notas largas en los diferentes registros, manteniendo una misma presión de aire (apoyo con el diafragma), la garganta

debe permanecer abierta para que el aire no tenga obstrucciones al momento de salir y siempre el cuerpo debe estar en una posición relajada.

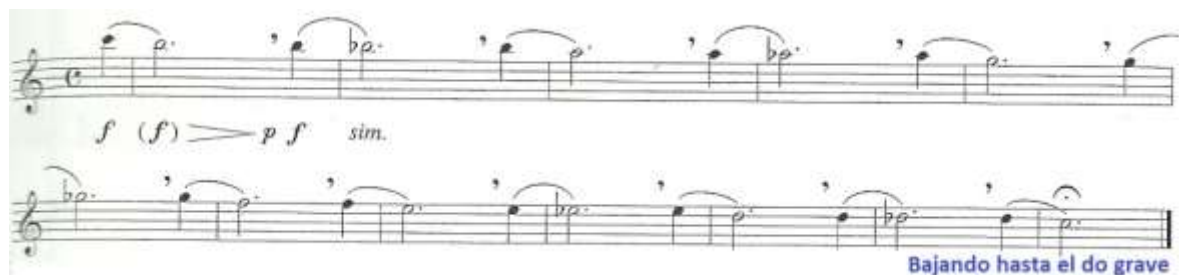
En lo relativo a la tesitura en la que está escrita la obra, abarca desde un Re en primera octava hasta un Mi en tercera, es importante mencionar que debido a las características de la flauta traversa barroca no es muy común el uso del registro agudo del instrumento, sin embargo en algunos pasajes se presenta saltos grandes entre registros, para lograr mantener el color y afinación es fundamental el estudio de ejercicios que desarrollen la flexibilidad de los labios.

Figura 17. Ejercicios para trabajar la flexibilidad de los labios y así unificar registros.



Fuente. DICK, Robert. El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas. Madrid. Mundimúsica.1995.p.18.

Figura 18. Ejercicios de notas largas para mantener un flujo constante de aire y lograr un sonido más opaco.



Fuente .BERNOLD, Philippe. La technique d' embouchure. Paris. La stravaganza. 1996. p.57.

Sobre el vibrato: debido a las limitaciones que presentaba la flauta barroca, este recurso no se utilizaba de la manera como hoy lo conocemos, normalmente era utilizado más como una herramienta de color y no de expresión, en donde el intérprete hacía un movimiento rápido de los dedos sobre los orificios de la flauta. Sin embargo, con la flauta moderna de metal éste se ha convertido en uno de los recursos más implementados en la interpretación, por ello se podría usar en la ejecución de las obras barrocas, pero de una manera muy tenue y delicada, sin que las ondas sonoras sean rápidas o profundas.

Reglas de fraseo: Los compositores barrocos esperaban que el intérprete estuviera familiarizado con el estilo propio de la época, y por ello muchas veces en lugar de hacer las notaciones específicas en la partitura, dejaban que éste propusiera la correcta forma de tocar las articulaciones y matices, según el estilo del momento. Es por eso que la mayoría de obras musicales barrocas no contienen gran cantidad de articulaciones y matices, dejándole al intérprete la tarea de informarse sobre ciertas reglas interpretativas, para así lograr una ejecución histórica lo más cercana posible a lo que el compositor deseaba para su obra.

1. Como regla general, lo siguiente puede tocarse ligado:²⁰

- Intervalos de segunda.
- Terceras, particularmente secuencias de terceras.
- Escalas.

2. Como regla general lo siguiente no debe tocarse ligado:²¹

- Cuartas.
- Quintas.
- Sextas.

²⁰ GRAFF, Peter Lukas. Interpretation: Reglas de fraseo en los siglos XVII y XVIII. Alemania. Mainz: Schott, 2001. p.59

²¹ Ibid.

- Séptimas.
- Octavas.
- Arpeggios rotos.

3. Como regla general, no ligar en los cambios armónicos o a través de barras de compás²².
4. Evitar en la figura rítmica de cuatro semicorcheas, la articulación de las dos primeras ligadas y las dos últimas *staccato*, ya que esta técnica es propia del periodo clásico.²³
5. Normalmente cuando el compositor deseaba usar fraseos que iban en contra de las reglas, los escribía en la partitura.
6. En los movimientos melódicos que van por saltos las figuras deben hacerse más separadas y en los movimientos melódicos por grados conjuntos las figuras se hacen más juntas²⁴.

Sobre los trinos y apoyaturas: como es sabido el periodo barroco se destacó por el gusto a lo monumental y excesivo, esto en la música se vio reflejado en el uso constante de ornamentación en la melodía.

1. Los trinos y los mordentes, deben empezar con la superior. Cuando están sobre una nota con puntillo hay un *pointd'arrêt*. (Punto de parada).²⁵

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

23 Ibid.

24Aponte, Rafael. Clase magistral. Bucaramanga. 2014.

25 GRAFF, Peter Lukas. Interpretation: Reglas de fraseo en los siglos XVII y XVIII. Alemania. Mainz: Schott, 2001. p37.

Figura 19. Ejemplo sobre como ejecutar los trinos.

Escritura 

Tocar lentamente 

Tocar rapidamente 

Fuente. GRAFF, Peter Lukas. Interpretation: Reglas de fraseo en los siglos XVII y XVIII. Alemania. Mainz: Schott, 2001. p37.

2. Las apoyaturas, son retardos no escritos, también se llaman apoyaturas largas, para interpretarlas hay que tener en cuenta lo siguiente:

- La apoyatura tiene la mitad del valor de la nota siguiente.

Figura 20. Ejemplo sobre como ejecutar las apoyaturas.

Notación 

Ejecución 

Fuente. GRAFF, Peter Lukas. Interpretation: Reglas de fraseo en los siglos XVII y XVIII. Alemania. Mainz: Schott, 2001. p23.

- En compás ternario, la apoyatura recibe dos tercios del valor de la nota siguiente para evitar la sincopa.

Figura 21. Ejemplo trinos en compás ternario.

Notación 

Interpretación. 

$2/3 + 1/3$

Fuente. GRAFF, Peter Lukas. Interpretation: Reglas de fraseo en los siglos XVII y XVIII. Alemania. Mainz: Schott, 2001. p23.

- La apoyatura suele caer en la parte fuerte del compás. Siempre está ligada a la nota siguiente.

En la obra de Bach y hablando específicamente de la sonata para flauta y bajo continuo en Do mayor (primer movimiento), se emplea mucho el desarrollo de planos sonoros, en los cuales la flauta simula hacer dos voces a la par, en la mayoría de casos esto sucede en pasajes rápidos, en los que una voz está en el registro grave y la otra en el medio o agudo, para lograr una diferenciación clara de las voces es necesario el trabajo de intervalos, haciendo un énfasis especial en la primera nota de cada uno, para así simular que la nota grave se mantiene mientras suena la superior.

Figura 22. Estudio de intervalos para desarrollar los planos sonoros.



Fuente. Taffanel, Paul y Gaubert, Philip. Grands exercices journaliers de mecanisme. Paris. Alphoneleduc.1958. p26.

Sobre las dinámicas: en el periodo barroco, el volumen del sonido, el contraste de dinámicas y la intensidad del *crescendo* (aumentar progresivamente el volumen) y *diminuendo* (disminución progresiva del volumen), generalmente no eran factores de gran importancia, por ello, el uso de un sonido amplio propio de la flauta travesa moderna es un adherido extra que se debe tener en cuenta una vez que se hayan hecho adecuadamente las articulaciones en las frases. Sin embargo, esto no quiere decir que no sean tenidas en cuenta las indicaciones de matiz, una de las reglas generales afirma que las notas de largos valores deben hacerse con una intensión acampanada (con peso al inicio y luego en *diminuendo*).²⁶

²⁶ GRAFF, Peter Lukas. Interpretation. Alemania. Mainz: Schott, 2001. p. 83.

3.2 ANDANTE EN DO MAYOR K. 315/285E Y RONDÓ EN RE MAYOR K.ANH.184 PARA FLAUTA Y ORQUESTA (adaptación para flauta y piano).

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

3.2.1 Marco histórico.

Clasicismo. Relativo a la música, se le denomina así al periodo histórico transcurrido aproximadamente entre 1750 y 1820. En cuanto a la arquitectura, literatura y demás artes. este periodo se conoce como neoclasicismo, ya que éstas tomaban como ejemplo los antiguos modelos grecorromanos, siendo algo imposible para la música retomar estos estilos debido a la falta de conocimiento sobre la música de la antigüedad, fue necesario el desarrollo de un estilo musical nuevo.

El siglo XVIII (1701-1800) es conocido como el siglo de las luces, debido a que en dichos años nace el movimiento intelectual denominado ilustración, en el cual “Los pensadores sostenían que la razón humana podía combatir la ignorancia, la superstición y la tiranía, construyendo un mundo mejor”²⁷

En Francia el fortalecimiento de una clase burguesa que ahora pretendía establecer su poder en el aspecto político, el debilitamiento del sistema monárquico y el descontento de las clases populares desembocaron en la llamada Revolución francesa, en la cual el movimiento popular reclamaba una sociedad justa, donde la iglesia y la nobleza estuvieran a su mismo nivel.

²⁷ WIKIPEDIA. Ilustración. [en línea]. [Citado el 30/09/2014]. Disponible en internet:<URL:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Ilustraci%C3%B3n>

Es sabido que todos los grandes cambios requieren de un proceso de transición, por ello es importante mencionar que desde 1750 (muerte de Johann Sebastian Bach) y hasta 1775, la música vivió un lapso de transición en donde compositores como Domenico Scarlatti fueron cimentando las bases de lo que después se conocería como clasicismo.

En el ámbito musical uno de los aspectos más determinantes es la nueva forma de desarrollo y exposición de la frase; la cual en el barroco era melódica, flexible y ante todo ornamentada, contrario a lo anterior la frase pensada desde el estilo clásico es breve, periódica y claramente delimitada. La melodía ahora tiene un carácter más *cantabile* y simétrico, donde normalmente se hace una pregunta seguida de su respuesta, cae en desuso el bajo continuo; ahora el acompañamiento está escrito en la partitura, la armonía es clara y funcional, basada en los acordes de tónica, dominante y subdominante, se usan tonalidades cada vez con más alteraciones, se amplía la orquesta y su rango dinámico, se establecen y estandarizan las formas musicales: sonata, sinfonía y el concierto clásico²⁸.

3.2.2 Biografía del autor.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (27 de Enero de 1756 – 5 de Diciembre de 1791). Compositor del clasicismo conocido por la belleza y perfección de sus líneas melódicas.

²⁸ CLAIRE, Marie y PATIER, Beltrando. Historia de la música, la musca occidental desde la edad media hasta nuestros días. Madrid. Madrid. Espasa Calpe, 1997. p. 516, 517.

Figura 23. Retrato de Wolfgang Amadeus Mozart.



Fuente: Retrato póstumo de Mozart por Barbara Krafft, 1819.

Su nombre completo era Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus, fue un compositor y pianista austriaco considerado como la figura más importante del clasicismo y uno de los compositores más influyentes en la historia de la música.

Hijo de Leopold Mozart y Maria Pertl nace el 27 de Enero de 1756 en Salzburgo, Austria. A la temprana edad de 4 años empieza sus estudios musicales con su padre, el cual era un respetado profesor y así mismo desempeñaba el cargo de segundo maestro de capilla en la corte del arzobispo de Salzburgo; siendo un bebé, Mozart ya demostraba su gran entusiasmo por la música al quedarse observando detenidamente las clases que su padre le daba a su hermana mayor.

Leopold fue un exigente profesor y padre, a los cuatro años le empezó a dar clases de clavicordio a Mozart, el cual con gran talento podía interpretar pequeñas piezas en el teclado, a los cinco años ya componía breves piezas musicales, a los seis tocaba con gran destreza el violín y el clavicordio, de igual manera tenía una memoria prodigiosa y era capaz de improvisar largas líneas melódicas. Su padre al observar su gran talento y genio decide que el mundo debe conocer los dones de su hijo, dándoles un origen divino; es por ello que decide exhibir los dotes musicales de sus dos hijos ante las principales cortes de Europa²⁹.

²⁹ WIKIPEDIA. Wolfgang Amadeus Mozart. [en línea]. [Citado el 12/09/2014]. Disponible en internet:<URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart

Durante los años de formación de Mozart su familia realizó una serie de giras por las cortes y palacios de toda Europa donde se les mostraba a él y a su hermana como niños talento en la interpretación del clavicordio y el violín, estos viajes le permitieron compartir con gran cantidad de músicos muy importantes y de igual manera darse a conocer en el mundo de la aristocracia.

A la edad de 14 años Mozart ya había compuesto una serie de obras, entre las que se encuentran sus primeras óperas. En Marzo de 1773, después de realizar una serie de viajes con su padre por Italia, regresa a Salzburgo para continuar con sus obligaciones laborales bajo el mando del nuevo arzobispo de la ciudad, a pesar de su cargo como maestro de conciertos, el joven compositor se encontraba cada vez más cansado de su situación laboral, debido a su mala paga y al tiempo que este le demandaba, haciendo cada vez más difícil la realización de sus proyectos musicales personales; es por ello que decide renunciar a su cargo y buscar nuevos rumbos en diferentes ciudades de Francia. Luego de dos años de búsqueda fallida, Mozart en 1779 acepta un nuevo puesto mejor pago en Salzburgo, sin embargo, y después de muchos roces con su mecenas decide renunciar nuevamente para marcharse a Viena con el fin de desempeñarse como intérprete y compositor independiente.

Durante sus años en Viena, Mozart compone gran parte de su obra instrumental y operística, brinda una serie de conciertos como solista por mes, generando así el reconocimiento y admiración del público vienés. En 1782 contrae matrimonio con Constanze Weber, con la cual tiene 6 hijos de los cuales solo sobreviven dos. Durante estos años conoce y estudia la música de los Georg Friedrich Händel y Johann Sebastian Bach, lo cual se verá reflejado en sus futuras obras, así mismo, se hace amigo de Joseph Haydn, el cual profesaba un profundo respeto por su obra.

Alrededor de 1786 el público vienes pierde su interés por la obra de Mozart, es por esta razón que cada vez son menos sus conciertos en público. Como resultado Mozart entra en una crisis económica y emocional, su salud empieza a declinar, el 5 de diciembre de 1791, Mozart fallece en Viena dejando como última creación su místico e imponente Réquiem en Re menor, K. 626³⁰.

3.2.3 Reseña de la obra.

- ANDANTE EN DO MAYOR K. 315/285E.

El Andante para flauta y orquesta, en Do mayor, K. 315/285e es una pieza que se ha prestado para gran número de conjeturas debido a que fue escrita como un movimiento independiente; Las dos hipótesis más difundidas señalan que la obra fue escrita por Mozart en 1778, Como una alternativa al segundo movimiento del Concierto para flauta N ° 1 en Sol mayor (K. 313) con la intención de complacer al flautista Ferdinand De Jean, quien fue el que hizo el encargo de la pieza, ya que el Adagio original no fue de su agrado. La segunda hipótesis indica que posiblemente esta obra fuese parte del tercer concierto para flauta encargado por el mismo flautista, concierto que Mozart nunca llegó a completar³¹.

3.2.4 Análisis formal.

Tabla 6. Esquema general de la obra.

EXPOSICIÓN	DESARROLLO	RE-EXPOSICIÓN
A	B	A'

El Andante en Do mayor K.315 es una corta pieza escrita originalmente para flauta y orquesta, se encuentra escrita en forma sonata, ya que presenta la estructura ternaria característica de la misma. En la sección A se exponen los temas *b* y *c*,

³⁰ELIAS, Norbert. Mozart, sociología de un genio. Barcelona. Ediciones península, 1991.

³¹ARIAS, Antonio. La obra para flauta de Mozart. Barcelona, Quodlibet, 1992. p. 30.

mientras que en la sección B se hace un desarrollo de los motivos propuestos con anterioridad, por último en la sección A' se retoman lo motivos expuestos en la primera sección pero con ligeras variantes. Cabe destacar que dentro de cada sección se encuentra pequeños puentes, los cuales cumplen la función de hacer las transiciones de un tema a otro. Una característica importante de la obra es su textura homofónica, ya que el papel que cumple el piano u orquesta acompañante es totalmente de respaldo a la flauta solista, son muy pocas las contramelodias o contrapuntos desarrollados por éstos.

Tabla 7. Estructura Andante en Do mayor.

ANDANTE EN DO MAYOR K.315												
MACROESTRUCTURA	A				B		A'				CADENZA	CODA
MICROESTRUCTURA	a	puente	b	coda	c	d	a	puente	b'	coda		
COMPASES	1-14	14-21	22-33	33-36	37-47	48-55	55-68	68-74	75-87	87-92		93-98
TONALIDADES	C	D7-G	G	C	Gm	Dm-Am	C	C	C	C	C	C
SECCIÓN	exposición				desarrollo		re-exposición					

El tema a se puede dividir en dos semifrases, las cuales se encuentra divididas en antecedente y consecuente (pregunta respuesta) cada una de ellas con una duración de dos compases, generándose una estructura totalmente simétrica y divisible, su carácter es *cantabile* ya que los movimiento melódicos se desarrollan por grados conjuntos

Figura 24. Fragmento antecedente y consecuente tema a.



Fuente. Wolfgang Amadeus Mozart. Andante en Do mayor para flauta y piano K.315. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

El tema *b* también es divisible en dos semifrases, cada una de seis compases, en los cuales se expone el antecedente y su respectivo consecuente, este tema inicia con el arpeggio de Sol mayor y se desarrolla en la misma tonalidad (dominante de la tonalidad original).

Figura 25. Antecedente tema *b*.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'primera semifrase-antecedente' and contains six measures of music. The second staff is labeled 'segunda semifrase-consecuente' and also contains six measures of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Fuente. Wolfgang Amadeus Mozart. Andante en Do mayor para flauta y piano K.315. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

Sección B: es el desarrollo de la obra, en el cual se combinan motivos de los temas *a* y *b*. El carácter es contrastante con la sección A ya que se pasa del modo mayor al modo menor, en este caso a Sol menor.

Figura 26. Fragmento del desarrollo, sección B.

The image shows a single staff of musical notation. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the label 'Sol menor' is placed below the staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Fuente. Wolfgang Amadeus Mozart. Andante en Do mayor para flauta y piano K.315. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

Sección A': a lo largo de toda la sección y como es costumbre en la forma sonata, se retoman los temas propuestos en la sección A, pero esta vez todo se desarrollara en la tónica de la tonalidad original (Do mayor). En esta re-exposición se presenta nuevamente el tema *a*. Seguidamente se expone un puente muy similar al de la sección A, pero esta vez con una pequeña variación armónica y rítmica.

Figura 27. Puente.



Fuente. Wolfgang Amadeus Mozart. Andante en Do mayor para flauta y piano K.315. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

Figura 28. Tema b'.



Fuente. Wolfgang Amadeus Mozart. Andante en Do mayor para flauta y piano K.315. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

Cadenza: la cadencia de una obra es el momento en el cual el grupo acompañante del solista hace silencio, para que éste interprete de una manera ornamentada y virtuosística variaciones de los tema expuestos a lo largo de la obra. En sus inicios las cadencias eran improvisadas por los intérpretes, con el paso de los años, algunos compositores preferían escribirlas en la partitura.

Coda: retoma el tema a, pero esta vez elaborando un desarrollo rítmico más amplio.

Figura 29. Coda final.



Fuente. Wolfgang Amadeus Mozart. Andante en Do mayor para flauta y piano K.315. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

3.2.5 Recomendaciones técnicas e interpretativas.

El andante en Do mayor de Mozart es una pieza que puede engañar a simple vista, pues en ella no se evidencian pasajes complejos en cuanto a digitación o velocidad, sin embargo, su dificultad radica en el hecho de lograr los contrastes y la pulcritud del sonido tan necesaria en el estilo compositivo de Mozart. Otro factor determinante para lograr una correcta interpretación de la obra, es el adecuado uso de las ornamentaciones propuestas a lo largo de toda la pieza, para ello es necesario indagar sobre aspectos estilísticos del periodo clásico.

Sobre el sonido: la obra está escrita básicamente en el registro medio y grave del instrumento, en algunos clímax alcanza el registro agudo, siendo la nota Mi en tercera octava el punto más alto. Es importante mantener el mismo color durante los cambios de registro y tener sumo cuidado con la amplitud y el alcance del sonido.

Figura 30. Ejercicio para proyectar el sonido.



Fuente. BERNOLD, Philippe. La technique d' embouchure. Paris. La stravaganza. 1996. p.10.

De igual manera se debe destacar que las líneas melódicas propuestas por Mozart siempre semejan la figura de una ola dinámica, en donde las frases normalmente inician en un matiz suave que crece a un clímax para luego terminar en un *decrescendo*, un excelente ejercicio para lograr estas olas dinámicas es la práctica de notas filadas, que también contribuyen al correcto manejo de la afinación en los finales de frase en *decrescendo*.

Mozart es conocido por su perfección y delicadeza en el desarrollo de las líneas melódicas, por esta razón se hace necesario un estudio inteligente del sonido mediante la ejecución de ejercicios con notas largas en los registros a implementar en la obra.

Sobre los trinos y apoyaturas: en el clasicismo la precisión es una habilidad sinónimo de perfección, por ello es muy importante el estudio de adornos como los trinos, este estudio debe hacerse inicialmente a tiempos lentos, dando espacio para que los dedos mecanicen los movimientos necesarios para la ejecución completa del trino según la figura a la que acompañe, luego poco a poco se podrá subir la velocidad, manteniendo el mismo número de movimientos hechos con anterioridad. Sobre la nota de inicio del trino se han generado gran cantidad de afirmaciones, la mayoría de ellas indican que en el periodo clásico el trino debe iniciar en la nota superior a la cual acompaña, ya sea medio tono más arriba para un trino menor o un tono completo arriba para un trino mayor.

Figura 31. Interpretación del trino.

The image displays a musical score for a flute. The top staff, labeled 'Flute', shows a melodic line starting with a trill (tr) and a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic. Below it, 'Trill execution' shows two staves, 'or' (or) and another staff, both starting with a trill and followed by a series of sixteenth-note trills. The first staff is marked with a forte piano (fp) dynamic.

Fuente. GRAF, Peter Lucas. Interpretation. How to shape a melodic line. Alemania. Schott. 2011. p41.

En lo relativo a la ejecución de las apoyaturas algunos teóricos como Perraut afirman que que las apoyaturas se deben hacer largas cuando la apoyatura y la

nota a la que va ligada forman grados conjuntos; y cortas cuando forman grados disjuntos, pero siempre sobre el tiempo en el que están escritas.³²

Búsqueda de contrastes: contrario al periodo barroco en el cual las diferencias de dinámica no eran muy significativas, el periodo clásico exige al intérprete marcar una diferencia clara entre los matices *piano* (suave) y *forte* (fuerte), ya que esto contribuye a marcar y definir de una mejor manera el carácter de cada frase (normalmente masculino y femenino).

3.2.6 Reseña de la obra.

- RONDÓ EN RE MAYOR K.ANH.184.

Aunque no era una práctica muy común, algunos compositores hacían arreglos y adaptaciones de sus obras para diferentes instrumentos, éste es el caso del rondó en Re mayor para flauta y orquesta, el cual originalmente fue compuesto como un rondó en Do mayor para violín y orquesta, conformada por dos oboes, dos cuernos y cuerdas. La obra fue escrita para el violinista italiano líder de la orquesta de la corte arzobispal de Salzburgo, Antonio Brunetti, su estreno se realizó en Viena el 8 de abril de 1781, dos años más tarde Mozart con ayuda de un amigo cercano (Hoffmeister) decide transcribirla para flauta y orquesta³³.

3.2.7 Análisis formal.

Tabla 8. Esquema general de la obra.

A	B	A'	C	A
RITORNELLO 1		RITORNELLO 2		RITORNELLO 3

³² Arias, Antonio. La obra para flauta de Mozart. Barcelona. Quodlibet. 1992. p. 30.

³³ Arias, Antonio. La obra para flauta de Mozart. Barcelona. Quodlibet. 1992. p. 31.

Esta obra al igual que el andante en Do mayor para flauta y orquesta, mantiene una textura homofónica, ya que la orquesta (en este caso el piano) siempre cumple el papel de acompañante, respaldando al flautista solista, su forma rondó se basa más en el uso de *ritornellos* que en el de un estribillo como tal; estos *ritornellos* se pueden dividir en dos o tres temas, destacándose siempre el inicio del tema *a*, el cual no cambia en ninguna de sus exposiciones. A lo largo de toda la pieza se desarrollan gran cantidad de pasajes veloces, los cuales requieren una buena habilidad técnica por parte del intérprete.

Tabla 9. Estructura Rondó en Re mayor.

RONDÓ EN RE MAYOR								
MACROESTRUCTURA	A				B			
MICROESTRUCTURA	a	b	a'	puente	c	d	e	puente
COMPASES	1-16	17-24	25-31	32-36	37-50	51-64	65-73	73-83
TONALIDADES	D	A	D	D	dominantes secundarias- D	Bm	A	A
SECCIÓN	ritornello 1							

MACROESTRUCTURA	A'		C		A2			CODA	
MICROESTRUCTURA	a2	f	d'	g	a3	b	cadenza	a3	
COMPASES	84-94	95-110	111-123	124-138	139-146	147-153	154-157	158-171	171-182
TONALIDADES	D	G	Em	Dm	D	A	^{6/4} D A	D	D
SECCIÓN	ritornello 2				ritornello 3				

Sección A: también se le puede llamar *ritornello 1*, ya que cumple la función de estribillo del rondó, sin embargo es preciso aclarar que el *ritornello* se desarrolla de manera diferente que el estribillo, ya que éste no siempre se presenta de manera completa como si lo requiere el estribillo en la típica forma rondó. Este *ritornello* puede dividirse en tres temas *a-b-a'*, siempre se presenta con el mismo enunciado en la tónica de la obra (primeros cuatro compases), lo cual genera una mejor asimilación y capacidad de recordación por parte del oyente. El tema *a* es

presentado primero por la flauta y seguidamente por el piano a manera de imitación.

Figura 32. Enunciado del ritornello, fragmento tema a.



Fuente. Wolfgang Amadeus Mozart. Rondó en Re mayor para flauta y piano K. 184. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

El tema *b* es la respuesta a la pregunta formulada por el tema *a*, como se solía hacer en el clasicismo con el ánimo de generar contraste; se podría decir que el tema *a* tiene un carácter masculino y el tema *b*, es la respuesta femenina. Este tema se desarrolla de manera rítmica y juguetona, mediante el uso de *staccatos* y *acciaccaturas*.

Figura 33. Fragmento tema b.



Fuente. Wolfgang Amadeus Mozart. Rondó en Re mayor para flauta y piano K. 184. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

Sección B: inicia con la exposición del tema *c* el cual está escrito en Re mayor (posteriormente desarrollará algunos motivos utilizando modulaciones transitorias), este tema tiene un carácter vivo y *scherzo* debido al uso de la articulación *staccato*. El flautista tiene que demostrar sus habilidades técnicas en el instrumento, ya que se desarrollan pasajes veloces en escala cromática, escala de Re mayor por saltos de tercera y por último por grados conjuntos de manera ascendente.

Figura 34. Fragmento tema c.

The image shows a musical score for a flute solo. The top staff is marked 'Solo' and contains a red box labeled 'Escala cromática' and a blue box labeled 'Saltos por terceras'. The bottom staff is marked '44' and contains a green box labeled 'Escala ascendente'.

Fuente. Wolfgang Amadeus Mozart. Rondó en Re mayor para flauta y piano K. 184. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

Seguidamente, el tema *d* expone con un carácter totalmente contrastante con los anteriores temas ya que cambia el modo, se pasa de la tonalidad de Re mayor a Si menor, por primera vez en la obra se marcan acentos con la intención de resaltar la quinta y la tónica de la nueva tonalidad, de igual manera se evidencian saltos de doceava, herramienta muy empleada en la arias de la ópera *buffa* (género al cual Mozart le tenía un especial afecto).

Figura 35. Fragmento tema d.

The image shows a musical score for a single staff of music. The staff contains a blue box with an arrow pointing to a note, and two red boxes with arrows pointing to notes.

Fuente. Wolfgang Amadeus Mozart. Rondó en Re mayor para flauta y piano K. 184. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

Sección A': expone nuevamente el tema *a* con una pequeña variación en el acompañamiento del piano, el cual desarrolla un puente a modo ascendente para llegar al nuevo tema *f*, éste tema se encuentra escrito en Sol mayor, y es de carácter *cantabile* y pícaro.

Figura 36. Puente tema a2.



Fuente .Wolfgang Amadeus Mozart. Rondó en Re mayor para flauta y piano K. 184. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

Figura 37. Fragmento tema f.



Fuente. Wolfgang Amadeus Mozart. Rondó en Re mayor para flauta y piano K. 184. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

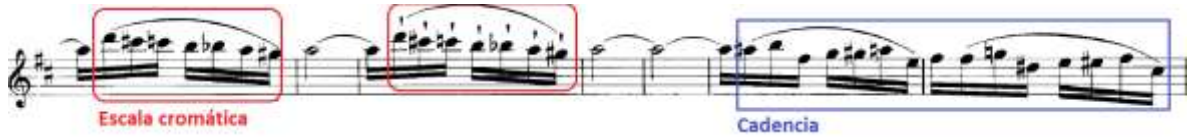
Sección C: presenta el tema *d'*, esta vez en Mi menor, al final de la sección se expone un tema nuevo: tema *g*, el cual se encuentra escrito en Re menor de carácter melancólico. A lo largo del tema se hacen pasajes empleando la escala cromática. Ya para finalizar la sección, en los dos últimos compases se hace una pequeña cadencia para retomar el tema a, en el *ritornello* 3.

Figura 38. Inicio tema g.



Fuente. Wolfgang Amadeus Mozart. Rondó en Re mayor para flauta y piano K. 184. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

Figura 39. Final tema g.



Fuente. Wolfgang Amadeus Mozart. Rondó en Re mayor para flauta y piano K. 184. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

Sección A2: es muy similar a la primera sección A, su única diferencia con esta es la intervención de una cadencia para el solista, la cual juega con los arpeggios de Re mayor, Sol menor siete y La mayor. Al final del tema a3 se expone una pequeña cadencia de carácter virtuoso, ya que se desarrolla por medio de fusas ascendentes, pasando desde el registro grave hasta el agudo.

Figura 40. Final tema a3.



Fuente. Wolfgang Amadeus Mozart. Rondó en Re mayor para flauta y piano K. 184. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

Coda: de carácter majestuoso y alegre, inicia con el piano, el cual desarrolla una melodía de dos compases, los cuales repite; seguidamente desarrolla dos compases jugando con el arpeggio de Re mayor y La7, para darle paso a la flauta en un trino largo, en la nota La, culminando con una imitación del arpeggio hecho con anterioridad por el piano y el arpeggio de la tónica de la tonalidad.

Figura 41. Fragmento coda final.



Fuente. Wolfgang Amadeus Mozart. Rondó en Re mayor para flauta y piano K. 184. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

Figura 42. Fragmento coda final.



Fuente. Wolfgang Amadeus Mozart. Rondó en Re mayor para flauta y piano K. 184. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

3.2.8 Recomendaciones técnicas e interpretativas.

Debido a que la obra fue escrita originalmente para violín, es primordial que el flautista intente emular el fraseo y los golpes de arco del mismo, notándose la delicadeza necesaria para los inicios de frase, en los cuales se debe tener suma sutileza con el golpe de lengua que da inicio a la frase. En lo relativo a las ornamentaciones, búsqueda de contrastes y manejo del sonido se deben aplicar las sugerencias hechas previamente en el Andante en Do mayor.

El rondó para flauta y orquesta es una obra de carácter juguetón y ágil, constantemente se exponen pasajes jugando con las articulaciones *legato* y *staccato* a lo largo de escalas mayores, para ello es fundamental el estudio progresivo de escalas mayores con las dos articulaciones, y luego mezclando las mismas.

Figura 43. Ejercicio de escalas.



Fuente. Taffanel, Paul y Gaubert, Philip. Grands exercices journaliers de mecanisme. Paris. Alphoneeduc.1958. p16.

A lo largo de la obra, gran variedad de pasajes se desarrollan mediante la ejecución de escalas (normalmente ascendentes) en diferentes registros, pasando por diferentes octavas, para ello se recomienda el estudio a velocidad progresiva (de lento a rápido) de ejercicios de escalas en diferentes octavas, siempre buscando mantener un mismo color y una misma proyección del sonido.

Figura 44. Ejercicios de escalas en diferentes registros.



Fuente. WYE, Trevor. Teoría y práctica de la flauta. 3, articulación. Madrid. Mundimúsica, S.A. 1988. p25.

De igual manera se observa el uso de arpeggios ascendentes y descendentes a lo largo de la pieza, en figuras rítmicas cortas, lo que puede generar desafinación en los finales de cada arpeggio, para evitar este tipo de errores es conveniente el estudio de arpeggios en articulación *legato* y *staccato*, siempre siendo conscientes de la correcta culminación de cada sonido.

Figura 45. Ejercicio de arpeggios.



Fuente. Taffanel, Paul y Gaubert, Philip. Grands exercices journaliers de mecanisme. Paris. Alphoneleduc.1958. p32.

Por ultimo vale la pena mencionar que en el clasicismo e incluso a finales del periodo barroco, es conveniente por cuestiones de estilo, tocar las notas de manera acampanada (con peso al inicio y final en *decrescendo*), para ello; es necesario no tocar las notas en articulación muy *legato*.³⁴

³⁴APONTE, Rafael. Clase magistral. Bucaramanga. Septiembre de 2014.

3.3 FANTASÍA PARA FLAUTA Y PIANO. GEORGES ADOLPHE HÜE (1858-1948).

3.3.1 Marco histórico.

“No existe una teoría. Sólo tienes que escuchar. El placer es la ley. Me gusta la música con pasión. Y porque me gusta trato de liberarla de las tradiciones estériles que la ahogan. Es un arte libre que brota - un arte al aire libre, sin límites, como los elementos, el viento, el cielo, el mar. En ningún caso debe ser cerrado y convertido en un arte académico”³⁵.

Impresionismo: El término es mencionado por primera vez, como título de una pintura de Monet; *Impression, soleil levant* (Impresión, sol naciente), del año 1872. Relativo a la música hace referencia al estilo musical que surge a finales del siglo XIX en Francia, nace como una oposición al carácter formal del clasicismo y el sentir desmedido del romanticismo, su máximo exponente fue Claude Debussy, quien de una manera dulce y delicada se encarga de romper con los anteriores esquemas, buscando siempre un enfoque libre de la forma y una amplia libertad en los desarrollos³⁶.

El compositor y artista impresionista ve el mundo desde la contemplación, dejando atrás la premisa de occidente visto como el centro del mundo, la música se ve influenciada por otras culturas, como lo son la oriental y las raíces negras (tomando el jazz como referencia), la música impresionista derriba las murallas de la tonalidad y las formas clásicas, mediante el uso de escalas (pentatónicas entre otras), ritmos e instrumentos de otras culturas, así mismo retoma los antiguos

³⁵DEBUSSY, Wikipedia. Claude. Impresionismo musical. [En línea] [Citado el 17/08/2014]. Disponible en internet:<URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Impresionismo_musical

³⁶PEP ALSINA, Frederic Sesé. La música y su evolución. Impresionismo. España. Editorial Graó, de IRIF, SL. 2000. p.90.

modos griegos y eclesiásticos occidentales abandonados poco a poco desde el barroco.

La música impresionista busca describir atmósferas, que se puedan percibir a través de todos los sentidos, es por esta razón que el timbre (color) toma un papel protagónico para los compositores; ya que es gracias a éste que se logra conseguir diversos efectos nunca antes experimentados, en esta búsqueda del timbre correcto según la atmósfera que se quiera conseguir, el compositor impresionista pone sumo cuidado a la instrumentación de sus obras y las diversas mezclas de instrumentos que se pueden generar.

Siguiendo con las características de la música impresionista, se observa el uso de la disonancia, la cual tendrá la misma importancia que la consonancia, así mismo los tiempos ahora tienen un carácter más libre, según el gusto del intérprete (siempre teniendo en cuenta las indicaciones dadas por el autor), así como en la pintura donde las figuras no estaban formadas por trazos rectos, sino que eran formadas por gran cantidad de pinceladas, la melodía impresionista se desdibuja, se fragmenta; en ella desaparece la cuadratura de las frases. Rompiendo con la tradición clásica la música ahora se organiza mediante formas libres, según el criterio y gusto del autor.

3.3.2 Biografía del autor.

GEORGES ADOLPHE HÛE (6 de Mayo 1858 - 7 Junio 1948). Compositor francés conocido por sus obras corales, ganador en 1879 del Premio de Roma con su cantata *Médée*.

Figura 46. Retrato de Georges Adolphe Hüe.



Fuente. WIKIPEDIA. Georges Hüe. [En línea]. Disponible en internet:<URL:http://en.wikipedia.org/wiki/Georges_H%C3%BCe#mediaviewer/File:Georges_Hue.jpg>

Nace en Versalles el 6 de Mayo de 1858, hijo de una familia de importantes arquitectos, recibió clases de compositores como Charles Gounod y César Franck. Aproximadamente en 1880, luego de recibir su premio en Roma Georges regresa a París para realizar la producción de lo que sería su primer trabajo en el escenario: *Les Pantins* (los títeres), con la cual recibió grandes elogios³⁷.

Dentro de su producción musical se encuentran una serie de óperas; siendo *Dans l'ombre de la cathédrale* (A la sombra de la catedral) la más conocida, inspirada por los conflictos entre los ideales del catolicismo y el socialismo. Georges Hüe también es conocido por la composición obras corales y algunas piezas para flauta travesa.

Durante su vida realizó una serie de viajes al lejano oriente hecho que se ve reflejado en algunas de sus composiciones. Georges Hüe fallece en París en

³⁷WIKIPEDIA. Georges Adolphe Hüe. [en línea]. [Citado el 13/08/2014]. Disponible en internet:<URL:http://en.wikipedia.org/wiki/Georges_H%C3%BCe>

1948, obteniendo un éxito limitado a lo largo de su vida pero aun así ganándose la admiración de grandes compositores de la época como lo son Claude Debussy y Gabriel Fauré.

3.3.3 Reseña de la obra.

La Fantasía para flauta y piano de Georges Hüe fue escrita aproximadamente en 1913 como la obra de concurso que se pedía a los aspirantes para estudiar en el Conservatorio de París en dicho año. Fue dedicada al maestro de flauta del mismo conservatorio Adolphe Hennebains, el cual siendo muy amigo de Georges, le hace el pedido de una obra capaz de demostrar las habilidades técnicas e interpretativas de los aspirantes al puesto de estudiante de flauta travesa en el conservatorio más importante para el estudio del instrumento³⁸.

La obra demuestra las múltiples facetas de la flauta, a través de los cambios frecuentes de tiempo, disposición y color. Contiene gran cantidad de técnicas impresionistas muy utilizadas en la época, poniendo a prueba las capacidades del intérprete mediante la ejecución de temas contrastantes, pasando desde lo sofisticado y misterioso hasta lo picaresco y *cantabile*.

3.3.4 Análisis formal.

Fantasía: forma musical de carácter libre e instrumental, su estructura está establecida por el gusto e imaginación del compositor, más que por una estructura rígida de los temas, lo cual permite una amplia expresividad de los motivos y frases, el compositor es libre de plantear las estructuras según sus necesidades, es por ello que las secciones y temas suelen ser asimétricos. Sin embargo, gran

³⁸Fanatasie for flute and orchestra. Georges Hüe. [en línea]. [Citado el 08/08/2014]. Disponible en internet:<URL: <http://www.linnrecords.com/recording-liebermann-concerto-for-flute-and-orchestra-and-works-by-hue-nielsen-poulenc-katherine-bryan.aspx>

cantidad de fantasías toman como guía ciertos elementos de otras formas estructurales como lo es la sonata, en la cual se hace uso de la re-exposición de los temas y se delimitan las secciones mediante el desarrollo de melodías contrastantes, recursos que son claramente utilizados en la fantasía para flauta y piano de Georges Hüe. “En los S.XVI y XVII, se llamaba Fantasía a piezas instrumentales donde un tema se desarrollaba en estilo imitativo y contrapuntístico. La fantasía combinaba entonces elementos de la *Tocata* y del *Ricercare*”³⁹.

La Fantasía para flauta y piano de Georges Hüe mantiene una armonía funcional, evidenciándose los centros tonales. En algunos momentos de la obra y como es representativo de la música francesa del siglo XIX – XX la armonía triádica destaca los intervalos de cuartas y quintas, generando una sensación de claridad y sencillez, así mismo, el hecho de que la obra se desarrolle bajo una armonía funcional no quiere decir que no se haga uso de disonancias y cromatismos, los cuales son propios de la forma compositiva del impresionismo.

Tabla 10. Estructura Fantasía para flauta y piano.

Fantasía para flauta y piano															
MACRO-FORMA	A				B										CODA
MICRO-FORMA	introducción	a	punteo	a'	intro	b	a2	c	b'	d	a3	c'	d2	c2	
COMPASES	1-18	19-43	44 - 55	56-65	66-117	117-163	164-177	178-206	206-221	222-229	230-243	244-261	262-273	273-289	290-314
TONALIDAD	Gm	A	Gm	Am	Gm	Bbm	A	A	Gm	Gm	Gm	Gm	Gm	Bb	Bb

Sección A: inicia con una introducción de carácter dramático e imponente, en la cual la flauta debe mostrar habilidades técnicas, seguidamente se da paso a la exposición del tema *a*, el cual es totalmente contrastante con la introducción debido a su carácter *cantábile* (semejando una canción de cuna) pasa del modo

³⁹WIKIPEDIA. Fantasía. [en línea]. [Citado el 15/08/2014]. Disponible en internet:<URL: [http://es.wikipedia.org/wiki/Fantas%C3%ADa_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Fantas%C3%ADa_(m%C3%BAsica))>

menor al mayor, éste tema a esta conformado por cuatro figuras rítmicas: corchea, negra, negra con puntillo y dos semicorcheas, a partir de este material el compositor genera todo un desarrollo melódico.

Figura 47. Fragmento introducción.



Fuente. HÜE, Georges. Fantasía para flauta y piano. Partitura para flauta. Gérard Billaudot. Paris.

Figura 48. Fragmento tema a.



Fuente. HÜE, Georges. Fantasía para flauta y piano. Partitura para flauta. Gérard Billaudot. Paris.

Posterior a la exposición del tema a de carácter cantábil se re-expone la introducción, pasando nuevamente al modo menor y al motivo rítmico-melódico del mismo, con pequeñas variantes al final de frase y la ejecución de una escala cromática la cual culmina en la exposición del tema a', en un registro agudo, a manera de clímax.

Figura 49. Fragmento puente sección A.



Fuente. HÜE, Georges. Fantasía para flauta y piano. Partitura para flauta. Gérard Billaudot. Paris.

Figura 50. Fragmento puente, escala cromática para pasar al tema a'.



Fuente. HÜE, Georges. Fantasía para flauta y piano. Partitura para flauta. Gérard Billaudot. Paris.

Sección B: al igual que en la sección A, la sección B inicia con una introducción, sencilla, la cual expone los motivos que se desarrollarán a lo largo de la sección, diferente a la introducción propuesta en la sección A, la cual era de carácter virtuoso y contrastante con el tema principal de la misma. Aquí el piano marca el cambio de sección jugado con dos notas a lo largo de toda la introducción de una manera muy rítmica y precisa.

Figura 51. Fragmento Introducción sección B.



Fuente. HÜE, Georges. Fantasía para flauta y piano. Partitura para flauta. Gérard Billaudot. Paris.

Figura 52. Fragmento Introducción, elementos que se desarrollaran en la sección.



Fuente. HÜE, Georges. Fantasía para flauta y piano. Partitura para flauta. Gérard Billaudot. Paris.

La sección B es el producto del desarrollo de cuatro temas: *a2*, *b*, *c* y *d*, los cuales se van transformando a lo largo de la misma, ésta sección, específicamente el tema *b* es de carácter rítmico, la flauta y el piano se encuentran en un diálogo

constante en forma de eco mediante el juego rítmico, igualmente se le da gran importancia al uso de escalas cromáticas, notándose la influencia y el gusto que demostraba el compositor por la cultura oriental. En este tema se hacen más evidentes las progresiones armónicas, en comparación con la sección A.

Figura 53. Fragmento tema b.

The image shows a musical score for a flute and piano. The flute part is on the top staff, and the piano part is on the bottom two staves. Two phrases in the flute part are circled in red. Two phrases in the piano part are circled in blue. An arrow points from the first red circle to the first blue circle with the text "respuesta una 8ª arriba". A second arrow points from the second red circle to the second blue circle.

Fuente. HÜE, Georges. Fantasía para flauta y piano. Partitura para flauta. Gérard Billaudot. Paris.

El tema c es de ritmo marcado al igual que el tema b, pero éste presenta un carácter picaresco, juguetón, tomando la figura de corchea con puntillo y tres semicorcheas como motivo principal, diferente al tema b, el cual era misterioso y oscuro. Así mismo la textura cambia, ya que el piano es un poco más denso que en el tema b.

Figura 54. Fragmento tema c.

The image shows a musical score for a flute and piano. The flute part is on the top staff, and the piano part is on the bottom two staves. A phrase in the flute part is circled in red and labeled "tema c" and "a Tempo". A phrase in the piano part is circled in blue and labeled "a Tempo". A yellow vertical line marks the beginning of the "tema c" section.

Fuente. HÜE, Georges. Fantasía para flauta y piano. Partitura para flauta. Gérard Billaudot. Paris.

Por último el tema *d*, mantiene el ritmo del acompañamiento del piano del tema *b*, pero cambia radicalmente la melodía de la flauta, la cual es de carácter completamente rítmico, con intervalos organizados de manera ascendente, lo cual genera una tensión que concluye en el siguiente tema.

Figura 55. Fragmento tema *d*.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) starting at measure 222. The flute part has a melodic line that ascends stepwise, indicated by a blue arrow. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes. A red box highlights the first measure of the piano accompaniment. Performance markings include 'cresc. molto e accel.' for both parts.

Fuente. HÜE, Georges. Fantasía para flauta y piano. Partitura para flauta. Gérard Billaudot. Paris.

Coda: de carácter festivo, inicia en un cambio de compás y tiempo, la flauta desarrolla un juego melódico a manera de arpeggio, mediante semicorcheas, mientras que el piano lleva un acompañamiento sencillo marcando la armonía, el final de la coda es glorioso e imponente, dando la sensación de clímax.

Figura 56. Fragmento inicio de la coda.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) starting at measure 290. The flute part is marked 'Tres vif' and features a rhythmic arpeggiated pattern. The piano accompaniment has a simple harmonic accompaniment. A red box highlights the first measure of the flute part, and a blue box highlights the first measure of the piano accompaniment. Performance markings include 'Tres vif' and 'mf'.

Fuente. HÜE, Georges. Fantasía para flauta y piano. Partitura para flauta. Gérard Billaudot. Paris.

Figura 57. Fragmento final de la coda.



The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The Flute part is on the top staff, and the Piano part is on the bottom staff. The Flute part features a long melodic line with a red box highlighting a specific section. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios.

Fuente. HÛE, Georges. Fantasía para flauta y piano. Partitura para flauta. Gérard Billaudot. Paris.

3.3.5 Recomendaciones técnicas e interpretativas.

Siendo una obra pensada como requisito para adicionar a un concurso, es evidente que el compositor busca poner a prueba las capacidades técnicas e interpretativas del instrumentista, por ello a lo largo de la obra se observan complejos pasajes y secciones cada uno con un propósito propio, en donde se pone a prueba constantemente al flautista.

Haciendo un análisis general de la obra se podría decir que ésta desarrolla todo su material melódico a partir de tres ideas básicas, que se varían y se repiten; la primera de ellas es de carácter majestuoso e imponente, la cual exige por parte del intérprete rigurosidad y precisión rítmica manteniendo un sonido amplio y bien proyectado. En esta sección es muy importante el estudio progresivo con metrónomo de diferentes juegos rítmicos como los son las semicorcheas, las fusas, las semifusas y los seisillos de semicorchea.

Figura 58. Ejercicios para una correcta proyección del sonido.



Fuente. BERNOLD, Philippe. La technique d' embouchure. Paris. La stravaganza. 1996. p.10.

Figura 59. Ejercicios de mecanismo para una buena precisión rítmica.



Fuente. Taffanel, Paul y Gaubert, Philip. Grands exercices journaliers de mecanisme. Paris. Alphoneleduc. 1958. p2.

El segundo elemento que contiene esta primera sección es el manejo en figuras rápidas de la articulación te-ke (doble golpe de lengua) en el registro grave del instrumento, recurso que no suele ser muy estudiado, ya que normalmente el uso de esta articulación a grandes velocidades se suele hacer en el registro medio o agudo del instrumento.

Figura 60. Ejercicios básicos de escalas articulando cada nota con las silabas te-ke, preferiblemente empleando el registro grave de la flauta.



Fuente. Taffanel, Paul y Gaubert, Philip. Grands exercices journaliers de mecanisme. Paris. Alphoneleduc. 1958. p23.

La segunda división general de la obra es de carácter *cantabile*, en ella es muy importante que el intérprete destaque las tensiones en las melodías, mediante el uso de *rubatos* y *accelerandos*, muy propios de la música vocal, con el ánimo de exaltar el carácter lírico de la sección.

La tercera y última sección es completamente rítmica tomando como base escalas en movimientos cromáticos y salto en arpeggio; exige por parte del intérprete gran precisión en los movimientos de los dedos, debido a la velocidad en la que está escrita; gran parte de esta sección está escrita en los registros graves y medios del instrumento. Nuevamente se hace necesario el estudio progresivo con metrónomo, siendo muy conscientes de las figuras rítmicas escritas en la partitura.

Figura 61. Ejercicios cromáticos, alternando los matices *piano* y *forte*.



Fuente. MOYSE, Marcel. Ejercicios cromáticos. Paris. Alphonse leduc.1958. p1.

Figura 62. Ejercicios de arpeggios.



Fuente. MOYSE, Marcel. Juegos de arpeggios. Paris. Alphonse leduc.1958. p. 6.

3.4 SONATA PARA FLAUTA Y PIANO. FRANCIS JEAN MARCEL POULENC. (1899 –1963).

3.4.1 Marco histórico.

Neo-clasicismo: corriente de la música contemporánea que se sitúa en el periodo entre guerras (Primera y Segunda Guerra Mundial) en Europa, desarrollándose más específicamente en París, con la participación de compositores como Maurice Ravel, y los pertenecientes al grupo de Los seis.

Los compositores neoclásicos tenían el ideal de retomar las estructuras y estilos del clasicismo y el barroco, sin dejar de lado las nuevas características melódicas, armónicas y rítmicas del momento, siempre en la búsqueda de romper con los esquemas del romanticismo, impresionismo y expresionismo. Dándole valor a la música por lo que era por si misma sin la necesidad de proporcionarle otros significados profundos; cualidad muy empleada en el romanticismo.

Se retoman los cánones estructurales del clasicismo y el barroco, haciéndose un énfasis en la escuela de Viena: Mozart y Haydn, y de Bach. La obra *Pulcinella* compuesta por Igor Stravinsky y estrenada en 1920 es considerada como la primera pieza del movimiento neoclásico⁴⁰,

Dentro de las características del estilo neoclásico se encuentran el retorno a los formatos instrumentales pequeños (grupos de cámara), recuperación de formas y géneros del barroco y clasicismo, siempre en búsqueda de la claridad y sencillez, abandono del carácter dramático y complejo de la música romántica, formulación

⁴⁰CLAIRE, Marie y PATIER, Beltrando. Historia de la música, la música occidental desde la edad media hasta nuestros días. Madrid. Madrid. Espasa Calpe, 1997.p.765, 766.

de la melodía con sus contornos definidos (tomando a Mozart como referencia), ritmos claros y texturas transparentes⁴¹.

En conclusión lo que se pretendía era crear una música clara, sin artificios o sentimentalismos, que fuera fácil de escuchar y entender.

3.4.2 Biografía del autor.

FRANCIS JEAN MARCEL POULENC (7 de Enero de 1899 – 30 de Enero de 1963). Compositor y pianista francés, conocido por hacer parte del grupo de los seis “*le six*”, su obra abarca todos los grandes géneros musicales.

Figura 63. Retrato de Francis Jean Marcel Poulenc.



Bach cantatas webside. Francis Poulenc. [en línea]. Disponible en internet:<URL: <http://www.bach-cantatas.com/Pic-Lib-BIG/Poulenc-Francis-02.jpg>

Nace el 7 de Enero de 1899 en París bajo el seno de una familia acomodada, su padre, dueño de laboratorios de farmacia y su madre era una pianista aficionada. Inicia sus estudios de piano con su madre a la edad de cinco años, a los 16 años sigue sus estudios con el pianista español Ricardo Viñes y comienza a cultivarse

⁴¹ALSINA, Pep y SESÉ, Frederic. La música y su evolución. España. Graó, de IRIF, SL. 2000.

en el campo de la armonía con el profesor Charles Koechlin, alumno de Massenet y de Fauré, haciéndose notar su talento y gusto por la composición.

En 1920 a la edad de 21 años entra a formar parte del grupo de los seis “*le six*”, el cual proclamaba la necesidad de volver a lo simple, siguiendo el ejemplo de Satie; mediante el abandono del romanticismo alemán, el impresionismo francés y el paganismo ruso; en palabras del poeta francés Jean Cocteau (vocero intelectual del grupo) “Ya tenemos suficiente nubes, olas, acuarios, espíritus marinos y escenas nocturnas. Lo que necesitamos es una música que surja de la tierra, una música de cada día”⁴²

Su obra está influenciada por compositores como Wolfgang Amadeus Mozart y Camille Saint-Saëns. Poulenc retomó el uso de la tonalidad en su forma más simple y tradicional, la estructura armónica de sus obras es esencialmente triádica, implementando frecuentes inflexiones modales y progresiones armónicas no convencionales, “el lirismo directo y sin complicaciones fue la forma de expresión más natural que apareció en gran número de obras que compuso a lo largo de su vida”⁴³

Luego de la pérdida de algunos amigos y tras la excursión a la virgen de Rocamadour, Poulenc retoma la fe católica, acto que se ve reflejado en sus composiciones religiosas; ahora más sombrías y de un tono más austero. En julio de 1950 Poulenc dice que su obra es la yuxtaposición de lo profano con lo sagrado, esto, en respuesta al comentario hecho por el crítico Claude Rostand, el cual describe a Poulenc como mitad hereje, mitad monje.

Poulenc profesaba gran afición a los instrumentos de viento madera y en los últimos años de su vida tenía planeado una serie de sonatas para todos ellos, sin

42 Una llamada al orden. Traducción inglesa de Rollo H. Myers. Londres, 1926, p.18.

43 Robert P. Morgan. La música del siglo XX. Madrid. Akal, S.A., 1999. p. 182

embargo, sólo vivió para completar cuatro: la sonata para flauta y piano, la sonata para oboe y piano, la sonata para clarinete y piano, y Elégie para trompa. Fallece el 30 de Enero de 1963 en París debido a una insuficiencia cardiaca.

3.4.3 Reseña de la obra.

La Sonata para flauta y piano fue escrita en 1957 y está dedicada a la memoria de la mecenas estadounidense de música de cámara Elizabeth Sprague Coolidge. La primera vez que Poulenc mencionó que estaba escribiendo una sonata para flauta, fue en una carta que escribió a su amigo el barítono Pierre Bernac, el 2 de Septiembre de 1952, en la cual le comenta que ha abandonado momentáneamente la composición de la sonata para dos pianos, para darle forma a su sonata para flauta y piano. Luego, en 1953 en una serie de cartas enviadas a su editor Poulenc escribe que acababa de terminar su ya mencionada sonata para dos pianos, pero que solo Dios sabe si va a retomar nuevamente la composición de su sonata para flauta; ya que empezaría a escribir una gran ópera para *La Scala* basada en los diálogos de las carmelitas, en 1956 Poulenc escribe que tal vez ese verano pueda terminar la sonata para flauta.

Aún no se tiene totalmente claro si esta sonata fue la que finalmente se publicó, en Abril de 1956 Harold Spivackeel portavoz de la Fundación Coolidge de la Biblioteca del Congreso, le escribió una carta a Poulenc para encargarle una obra de música de cámara, a la cual Poulenc respondió rechazando la oferta, ya que en ese momento se encontraba trabajando en la orquestación de su ópera (Los diálogos de las carmelitas), luego en mayo del mismo año Harold insiste nuevamente en su oferta y esta vez recibe un sí como respuesta por parte de Poulenc, debido a que ya tenía listo su anterior trabajo. Es en este momento cuando queda confirmada la composición de una sonata para flauta y piano, la cual se estrenaría durante el Festival de Estrasburgo en junio de 1957⁴⁴.

⁴⁴Poulenc, Francis. Sonata para flauta y piano. Reino unido. Chester music limited, 1994. p. 2.

Debido a una llamada telefónica entre Poulenc y el flautista francés Jean Pierre Rampal, éste se entera de la composición de la obra, dicha charla es citada en su autobiografía:

“«Jean-Pierre,» dijo Poulenc: « ¿no es verdad que siempre has querido que escribiera una sonata para flauta y piano? Bien, voy a hacerlo. ¡Y lo mejor de todo es que los estadounidenses van a pagar por ello! Me han encargado desde la Fundación Coolidge que escribiera una pieza de música de cámara en memoria de Elizabeth Coolidge. Yo nunca la conocí, así que pienso que la pieza es tuya»”⁴⁵

El 18 de junio de 1957, tuvo lugar el estreno mundial de la obra en el Festival de Estrasburgo por el compositor y Rampal, un día antes se había hecho una presentación no oficial con tan sólo un espectador, Arthur Rubinstein, que solicitó escucharla un día antes del estreno oficial dado que tenía que marcharse.

El 16 de Enero de 1958 Poulenc interpretó la obra con el flautista inglés Gareth Morris en una emisión de la BBC para el Reino Unido. El estreno en América se llevó acabo por Jean Pierre Rampal en la flauta y Robert Veyron-Lacroix en el piano, en el Coolidge auditorio, situado en la librería del congreso el 14 de Febrero de 1958, siendo todo un éxito.

La sonata para flauta y piano ha sido una de las obras más reconocidas de Francis Poulenc y así mismo una de las más representativas del repertorio universal para la flauta travesa.

⁴⁵ RAMPAL, Jean Pierre. Music, My love: Una autobiografía con Deborah Wise. Nueva York. Random house, 1989, p. 125-126.

3.4.4 Análisis formal.

La sonata para flauta y piano de Francis Poulenc presenta la estructura de una sonata preclásica ya que no posee como tal la forma típica de sonata establecida en el clasicismo, así mismo contiene elementos románticos y maneja un lenguaje contemporáneo, los cuales se evidencian en la ejecución de cambios tonales no preparados o modulados y en su movimiento cantilena de carácter melancólico y contrastante. En cuanto al manejo de la tonalidad es preciso decir que la obra suele mantener en cada uno de sus movimientos un centro tonal, pero sin dejar de lado el uso de cromatismos propios del lenguaje contemporáneo.

Primer movimiento: Allegretto malincolico. Forma ternaria.

Tabla 11. Esquema general Allegretto malincolico.

A	A'	A2	A3	B	A4	CODA
PRIMERA SECCION (I)				SEGUNDA SECCION (II)	TERCERA SECCION (III)	

Como se observa en la tabla 11, el primer movimiento no presenta una forma de sonata clásica debido a que el material de la primera sección (A, A', A2, A3) es re-expuesto constantemente con diferentes variantes, generando un desarrollo del tema. Seguidamente la segunda sección (B) posee un carácter contrastante con la primera, para continuar con la tercera sección (A4), la cual expone ciertos elementos de la primera sección pero ésta vez de una manera más corta, esto debido al gran desarrollo elaborado en la primera parte, el primer movimiento culmina con una coda, la cual cumple el papel de síntesis de todos los elementos del movimiento.

Tabla 12. Estructura primer movimiento: Allegretto malincolico (ver anexo A pág. 131).

Sección A: periodo a-b-a-b1, modulante de Mi menor, La mayor y Do mayor, divisible, repetitivo y simétrico, con la estructura del periodo clásico.

El tema *a* con el que inicia la sonata refleja la intensidad del movimiento *Allegretto malincolico* debido a su armonía menor y a la utilización de arpeggios cortos; semejando una pastoral. El inicio del tema está estructurado por un pasaje rápido, el cual emplea las notas del arpeggio de Mi menor.

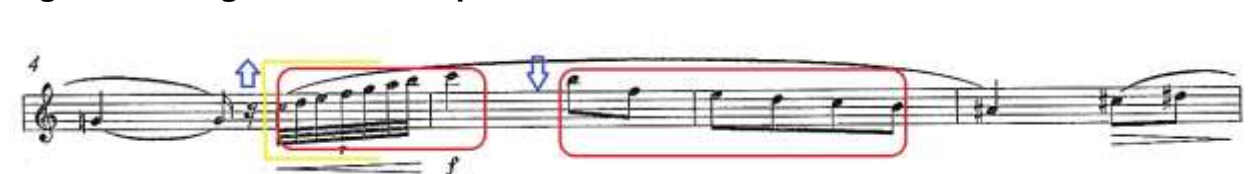
Figura 64. Fragmento tema a primer movimiento.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

El tema *b* es un pasaje enérgico totalmente contrastante con *a*, el cual inicia de manera ascendente en *crescendo* hasta llegar al clímax, para luego descender nuevamente, característica muy empleada en el romanticismo.

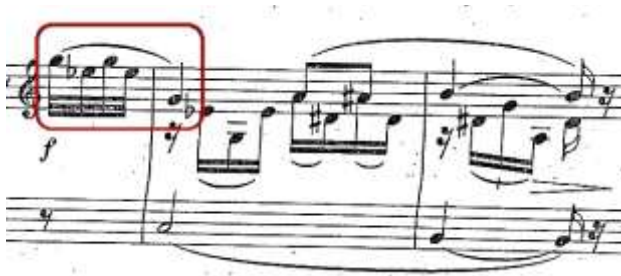
Figura 65. Fragmento tema b primer movimiento.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Puente: a lo largo del primer puente compases 16 al 18, el piano expone elemento ya tratados en el tema a.

Figura 66. Puente.

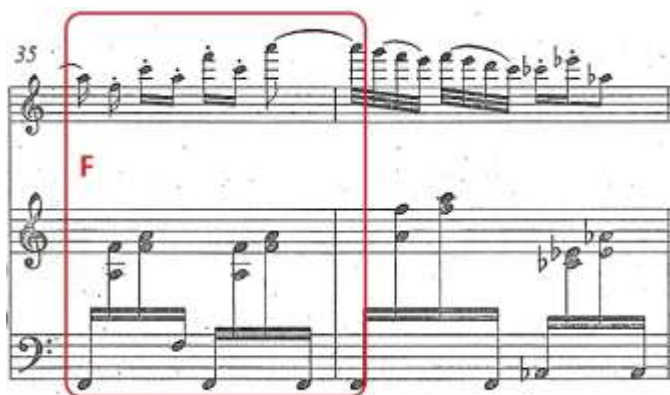


Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Sección A': presente una forma ternaria *a-b2-a'*, su culminación es abierta ya que no termina en un quinto grado, el tema *a'* cambia de tonalidad en comparación con *a*, evidenciando un plan tonal más desarrollado que en la sección A.

Puente: escrito en Fa mayor, presenta elementos de los motivos finales del tema *a* de una manera más vivaz.

Figura 67. Fragmento del puente.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Sección A2: de carácter melancólico debido al manejo de progresiones menores, retomando motivos característicos del tema a.

Figura 68. Sección A2.

Musical score for Figure 68, Section A2, measures 39-42. The score is in 2/4 time and features a flute and piano. A blue bracket highlights measures 39-42. A red box highlights a melodic phrase in the flute part in measure 40, marked with a dynamic of *[mf]*. Another red box highlights a piano accompaniment phrase in measure 41, marked with a dynamic of *mf*. The key signature is one flat (F major/D minor), and the chord *Fm* is indicated in red in measure 41.

Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Figura 69. Continuación de la sección A2.

Musical score for Figure 69, Section A2, measures 43-46. The score continues from the previous figure. A red box highlights a melodic phrase in the flute part in measure 44, marked with a dynamic of *p*. Another red box highlights a piano accompaniment phrase in measure 45, marked with a dynamic of *f*. The key signature is one flat (F major/D minor), and the chord *Ebm* is indicated in red in measure 45. Performance markings include *m.d.* (mezzo-dolce) in the piano part, *[m.g.]* (mezzo-gato) in the piano part, and *desous* (below) in the piano part.

Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Sección A3: de carácter melancólico debido a la sucesión de acordes menores, al final de la sección el piano realiza una corta cadencia la cual indica que se va a pasar al puente.

Figura 70. Cadencia final de la sección A3.

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system, starting at measure 59, shows a right-hand part with a series of eighth notes and a final cadence. The second system shows a left-hand part with a similar rhythmic pattern. Red circles highlight specific notes in both systems, and a red box highlights a melodic phrase in the second system.

Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Puente: el piano desarrolla una transición contrastante, mediante el uso de bloques rítmico-armónicos, los cuales indican el cambio para la nueva sección: Sección II.

Figura 71. Fragmento puente para pasar a la segunda sección.

The image shows a single system of musical notation for a piano accompaniment. The bridge fragment is highlighted with a red box. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The bridge fragment consists of several measures of music, including a melodic line and a bass line.

Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Sección B: presenta un cambio de tiempo, con nuevos motivos melódicos, mediante el uso de una figura rítmica característica de toda la sección (corchea con puntillo y dos fusas), los cuales se desarrollan a partir de impulsos ascendentes

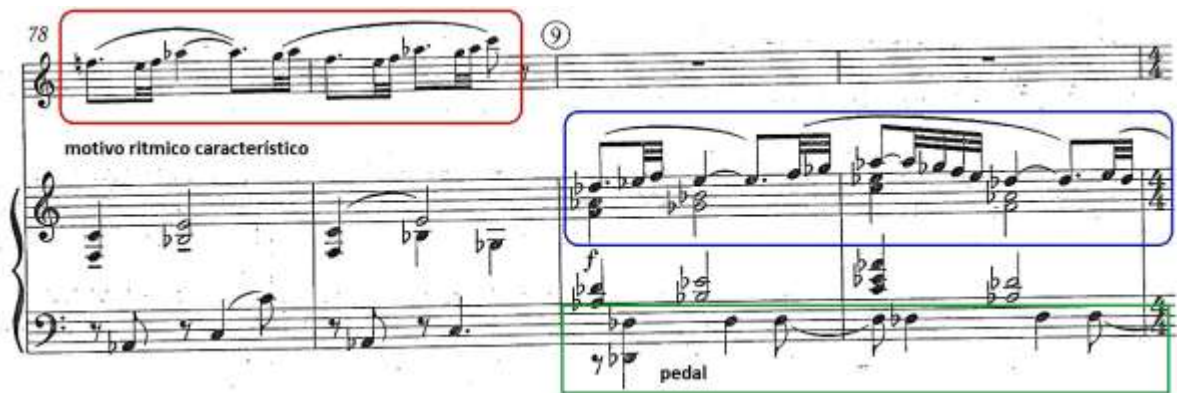
Figura 72. Ritmo característico de la sección.



Fuente: Autora del proyecto.2014.

El tema *c*, se exponen de manera ascendente tanto en la flauta como en el piano, el cual mantiene el bajo en un pedal en la nota Re bemol, hasta la exposición del tema *d*.

Figura 73. Fragmento tema *c*.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

El tema *d* se desarrolla de manera descendente iniciando con la nota clímax de la sección, tomando como guía el motivo expuesto en *c*, al final se observan cambios de acordes sin preparación.

Figura 74. Motivo guía expuesto previamente en el tema *c*.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Figura 75. Fragmento tema d.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Al final de la sección B se modula nuevamente a los motivos expuestos en el tema c, culminando en un grado V7.

Sección A4: inicio de una nueva sección, re-exposición del material de A', pero esta vez en una nueva tonalidad (menor), de característica divisible, repetitivo, modulante de La menor a Do mayor y simétrico.

La primea y última sección: A y A4 maneja un plan tonal estable y periodos clásicos, características conformes de la sonata clásica, pero con ciertos cambios propios de la forma compositiva contemporánea.

Coda: se desarrolla mediante la síntesis de elementos de los temas a, b y d, culminando en Mi mayor.

Figura 76. Fragmento Coda, tomando elementos del tema b.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Figura 77. Fragmento tema *b*.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Figura 78. Fragmento coda tomando elementos del tema *a*.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Figura 79. Fragmento tema *a'*.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Figura 80. Fragmento coda tomando elementos del tema *d*.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Figura 81. Fragmento tema *d*.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Segundo movimiento: Cantilena. Forma ternaria.

Tabla 13. Estructura segundo movimiento: Cantilena.

MACROESTRUCTURA	INTRO	A					B		A'	CODA
MICROESTRUCTURA		a	a'	a2	b	a3	c	c'	a4	
COMPASES	1-2	3-10	11-18	19-25	26-30	31-34	35-46	47-55	56-61	62-65
TONALIDADES	Bbm	Bbm	Bbm	Bbm	Am	G	Fm	Cm	Bbm	Bb
				Am	Gm	Ebm	B	Bbm		

El segundo movimiento comienza con una corta introducción en forma de eco, en la cual el piano inicia de forma ascendente con el arpeggio de Si bemol menor seguido de la flauta, para posteriormente, en el segundo compás descender, generándose un movimiento en forma de ola. A lo largo de la sección A se expone constantemente el mismo motivo con pequeñas variantes, siempre con un carácter melancólico, presentando un tema *b* de carácter más vigoroso y contrastante. En cuanto a la sección B se hace claro el diálogo constante entre el piano y la flauta, cambiando drásticamente de carácter en cada pregunta y respuesta, al final de la sección se retoma el tema central de la misma para concluir con una coda de carácter pasivo y tranquilo.

Cada sección presenta una forma libre, en cuanto a la armonía se emplea el pasar de un quinto grado al primero y el uso de poliacordes; estas características demuestran la influencia clásica y al mismo tiempo contemporánea del compositor.

Figura 82. Introducción, en forma de eco.

2 Cantilena

Assez lent [$\text{♩} = 52$]

Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited. 1994.

Sección A: posee un desarrollo tonal denso, el tema *a* con el cual se estructura dicha sección es de carácter *cantábile* y melancólico. El inicio del tema se presenta en el clímax para luego descender siempre con una dinámica suave, el acompañamiento del piano es el típico de una canción, semejando una romanza.

Figura 83. Fragmento tema *a*.

Assez lent [$\text{♩} = 52$]

Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited. 1994.

El tema *b* expone una figura rítmica ya empleada en la sección B del primer movimiento (corchea con puntillo y dos fusas) cambiando el modo de menor a mayor, generando la intención de un recuerdo de lo expuesto previamente.

Figura 84. Tema b.

The image shows a musical score for measures 24 to 28. The top staff is for the flute, and the bottom two staves are for the piano. A yellow box highlights measures 24, 25, and 26. Within this box, a red box highlights a specific phrase in measure 25. The piano part has a 'p' dynamic marking. The score is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Sección B: se lleva a cabo un desarrollo del tema principal mediante el diálogo del piano y la flauta, el tema c presenta una textura más densa que la sección anterior. El piano es protagonista en ciertos momentos, presentando cambios armónicos lejanos; a los cuales la flauta responde contrapuntísticamente con frases cortas. Es en esta sección donde se encuentra el clímax del movimiento.

Figura 85. Fragmento tema c.

The image shows a musical score for measures 36 to 40. The top staff is for the flute, and the bottom two staves are for the piano. A red box highlights a phrase in measure 37, and a blue box highlights a phrase in measure 38. The piano part has a 'p' dynamic marking. The score is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes. The text 'Textura densa del piano' is written above the piano part in measure 36, and 'Respuesta en contrapunto' is written above the piano part in measure 38.

Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Figura 86. Clímax del movimiento.

Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Sección A': retoma el motivo del inicio del movimiento culminándolo de una manera diferente, pero manteniendo el mismo carácter melancólico.

Figura 87. Sección A' tema a4.

Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Coda: de carácter tranquilo y nostálgico, culmina con la nota Si bemol, creando la sensación de estar en el acorde de Si bemol mayor.

Figura 88. Coda.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Tercer movimiento: Presto giocoso. Forma libre por secciones.

Tabla 14. Esquema general Presto giocoso.

A	B	A'	B'	C	D	C'	A2	C2	CODA
PRIMERA SECCIÓN				SEGUNDA SECCIÓN			TERCERA SECCIÓN		

El tercer movimiento de la Sonata para flauta y piano de Francis Poulenc tiene un carácter festivo, como su nombre lo indica: *presto giocoso* (jocoso), simulando la algarabía de un carnaval, en el cual se presentan diferentes elementos temáticos o personajes, cada uno de ellos reflejando un carácter singular. A lo largo de todo el movimiento se repite constantemente el tema a, generando la sensación de ser el personaje central de dicho carnaval (estribillo), por ello podría decirse que el movimiento presenta elementos de la forma rondó, de igual manera, el hecho de exponer gran cantidad de temas en diferente orden da la sensación de un mosaico de ideas, por ello se concluye que el movimiento presenta una forma mixta, ya que toma elementos de diferentes estructuras, pero se fundamenta en la forma libre por secciones.

Tabla 15. Estructura tercer movimiento: Presto giocoso (ver anexo B pág. 132).

Sección A: es un periodo terminado simétrico y divisible, contiene los temas *a-b-c-d* y algunas de sus variantes; Cada uno de ellos presenta un motivo propio, con características únicas, dando la sensación al oyente de que cada tema es un personaje único en el carnaval que semeja dicho movimiento.

El tema *a* será expuesto cinco veces durante todo el movimiento por ello se podría decir que cumple el papel de estribillo, teniendo en cuenta que dicho movimiento toma características de diferentes formas musicales, este tema es expuesto por el piano mediante una serie de acordes en bloque, en articulación *staccato* y matiz *fortissimo*, inicia en el acorde de La mayor para luego pasar al séptimo grado, posteriormente salta al cuarto grado con resolución al tercer grado de la tonalidad propuesta. La flauta tiene una sola nota de carácter mordaz en *fortissimo*, en el registro agudo, marcando el carácter jocos y festivo del movimiento.

Figura 89. Tema *a* tercer movimiento.

Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

El tema *b* cumple la función de respuesta a lo expuesto por el piano en el tema *a*, ahora, la flauta responde muy jocosamente con semicorcheas y corcheas en *staccato*; simulando un diálogo o juego entre dos personajes del carnaval que simboliza el tercer movimiento.

Figura 90. Tema *b* tercer movimiento.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

El tema *c* también es corto debido al carácter festivo de la sección, presenta un movimiento rápido por semicorcheas descendentes en la flauta, la cual hace un juego de dos voces simultáneas (voces ocultas), el tema culmina con un pasaje ascendente con modulación a Mi mayor.

Figura 91. Tema *c* tercer movimiento.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

El tema *d* es expuesto nuevamente por el piano en una serie de motivos cortos en Mi mayor, seguidamente, la flauta se le suma con pequeñas notas mordaces ascendentes para al final de la frase culminar con un movimiento ascendente-descendente que modula a tónica de la sección (La mayor).

Figura 92. Tema d tercer movimiento.

Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Posterior a la exposición de los temas *a-b-c* y *d*, se repite exactamente el tema *a* y seguido se exponen variantes de los temas *c*, *d* y *a*, en tonalidades diferentes a las originales, la sección A es un periodo exacto modulante; ya que inicia en La mayor y termina en Mi mayor con la re-exposición del tema *a* en dicha tonalidad, este periodo se puede dividir en dos semiperiodos: exposición de los temas originales y re-exposición en diferentes tonalidades.

Sección B: totalmente contrastante al inicio de la anterior sección, la cual era de carácter juguetón y pícaro, ahora, con la exposición del tema *e* se maneja un carácter *cantábile*, lírico, simulando la entrada de una bella mujer al carnaval donde todos están bailando y saltando, en el tema *e* se maneja una textura polifónica ya que inicia la flauta con un motivo el cual será imitado por el piano.

Figura 93. Fragmento tema e' tercer movimiento.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

En el tema e' el piano presenta el mismo motivo anterior, pero esta vez modulando a Do menor, luego la flauta retoma el carácter mordaz de la sección A, mediante un juego de semicorcheas, modulando a La bemol mayor, sugiriendo el carácter y tonalidad de la siguiente sección.

Figura 94. Fragmento tema e' tercer movimiento.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Sección A': sección corta en la cual se exponen exactamente los motivos *a* y *b*, pero esta vez como *a2* y *b1*, ya que modulan medio tono abajo a La bemol mayor con terminación en La bemol menor.

Sección B': se presentan los temas *e2* con la flauta en La bemol mayor y *e3* con el piano a modo de respuesta en La bemol menor, desarrollando un juego de luz y sombra mediante el uso de tonalidades homónimas.

Figura 95. Tema e2 tercer movimiento.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Figura 96. Tema e3 tercer movimiento.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Sección C: inicia con un puente largo el cual retoma temas del primer movimiento de la obra. En esta sección se establecen y desarrollan gran cantidad de temas expuestos con anterioridad, con el fin de generar relaciones entre los temas para poder unir todas las partes de una mejor manera.

Figura 97. Comparación de motivos de la sección C del III° movimiento, con el I° movimiento.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

El tema *f* presenta características muy similares a la sección B, tema e, debido a su carácter lírico. Es una frase bastante inestable debido a sus cambios armónicos, la flauta hace trinos generando una atmósfera diferente al carácter cómico del movimiento.

Figura 98. Tema *f* tercer movimiento.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

El tema *g* retoma el carácter *scherzo* y ágil característico del *presto giocoso*, pero esta vez se desarrolla por otro movimiento melódico. La flauta cumple dos papeles ya que es ella quien hace la pregunta y respuesta.

Figura 99. Tema *g* tercer movimiento.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Sección D: desarrollo del tema *h* con sus diferentes variaciones (*h'*, *h2*, *h3*) el piano presenta el motivo principal, manteniendo un pedal en Fa y haciendo uso de quintas en el bajo, simulando los formatos instrumentales de pueblo, en los cuales no se hacía mucho desarrollo armónico, podría decirse que este tema y sus variaciones representan a los músicos de la banda que está ambientando el carnaval. El tema pasa por diferentes tonalidades mediante saltos de terceras, en la primera parte el piano es el protagonista mientras que la flauta lo apoya con cortas frases, ya en el segundo segmento; tema *h2*, es la flauta quien expone el tema.

Figura 100. Tema *h* tercer movimiento.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Figura 101. Tema *h2* tercer movimiento.

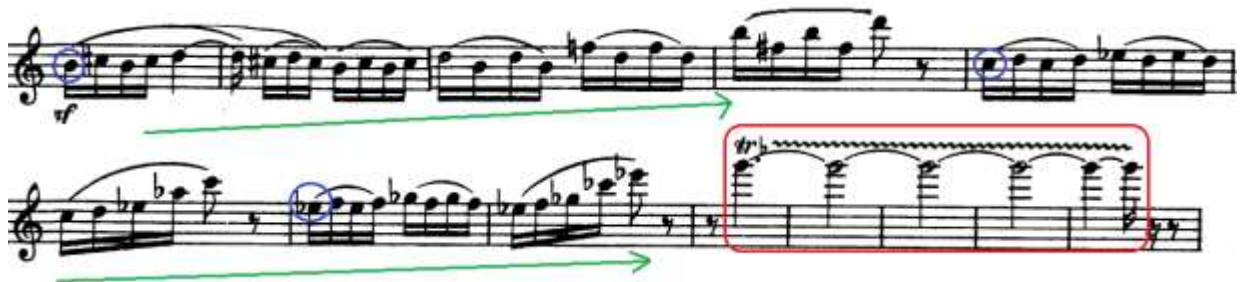


Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Sección C': exposición del tema *g* y sus variantes, éste tema es contrastante con el tema *h*, debido a su tiempo y ritmo rápido, a medida que va avanzando la

sección el tema se va desarrollando por movimiento ascendente y con un carácter nervioso, culminando con un trino extenso en la flauta. A lo largo de esta sección aparece material expuesto en los dos primeros movimientos.

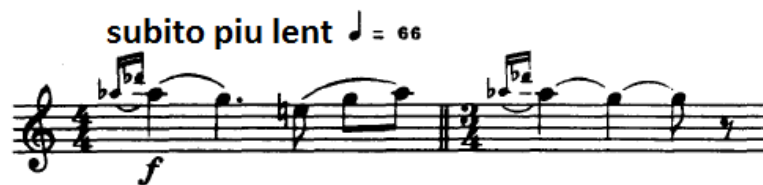
Figura 102. Fragmento tema *g4* tercer movimiento.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited. 1994.

El tema *i* presenta un cambio drástico de carácter y tempo, debido a su armonía inestable y sus movimientos melódicos disonantes genera una sensación de lamento. Seguido a este corto tema, se presenta el tema *k*, el cual es una cita completa del tema *c* de la sección B del primer movimiento, su carácter es melancólico, esto le da a entender al oyente que en medio del carnaval y el carácter festivo que simboliza el tercer movimiento hay algunos personajes llenos de tristeza.

Figura 103. Tema *i* tercer movimiento.



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited. 1994.

Figura 104. Comparación del tema *k* del III° movimiento con el tema *c* de la sección B del I° movimiento.

Tema *k* tercer movimiento

mélancolique



Tema *c*, sección B, primer movimiento



Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Al final de la sección C se presenta un puente, el cual regresa al tiempo *presto* característico del movimiento, el piano mantiene un *ostinato* de cuatro corcheas en la mano izquierda y la flauta hace pequeños motivos retomando el tema *a* del primer movimiento.

Figura 105. Fragmento puente de la sección C, tercer movimiento.

177

pp

Cita del motivo principal del I° movimiento



Obstinato

p

Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.1994.

Sección A2: se presenta exactamente el primer semiperiodo de la sección A, con los temas *a*, *b*, *c* y *d'* con un pequeño puente de dos compases al final.

Coda: es la encargada de sintetizar todo el material expuesto a lo largo del movimiento, tomando elementos de los temas *f*, *g*, *h*, *i*. En sus últimos tres compases hace una cita directa del tema *d* de la sección B del primer movimiento, para finalizar con un carácter alegre y majestuoso en La mayor.

Figura 106. Fragmento coda del tercer movimiento.

The image shows a musical score for the coda of the third movement of a flute and piano sonata by Francis Poulenc. It consists of three staves: the top staff is for the flute, the middle for the piano right hand, and the bottom for the piano left hand. A blue box highlights a melodic phrase in the flute part, labeled 'Cita tema d sección B 1º movimiento'. A red box highlights a chordal passage in the piano right hand, labeled 'La mayor'. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'fff', and a 'Péd.' marking for the left hand.

Fuente. POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited. 1994.

3.4.5 Recomendaciones técnicas e interpretativas.

El primer movimiento de la sonata para flauta y piano desarrolla una serie de habilidades técnicas entre las que se encuentran la precisión de los valores rítmicos en pasajes rápidos y escalas, manejo de trinos cortos en diferentes registros, alternancia de matices y ejecución de acentos. Todo este conjunto de habilidades se debe practicar teniendo siempre presente la afinación del sonido, en especial en los finales de frase.

Para desarrollar una buena precisión rítmica (manejo rápido y seguro del mecanismo) es conveniente el estudio periódico y progresivo con metrónomo de los diferentes pasajes, la obra en particular, presenta una serie de escalas en septillos a gran velocidad, las cuales suelen salir confusas e incompletas si no se ha estudiado previamente escalas de manera progresiva.

Figura 107. Ejercicios para desarrollar velocidad y precisión en el manejo del mecanismo.



Fuente. Taffanel, Paul y Gaubert, Philip. Grands exercices journaliers de mecanisme. Paris. Alphoneleduc. 1958. p2.

Figura 108. Ejercicios para desarrollar velocidad y precisión en el manejo del mecanismo.



Fuente. WYE, Trevor. Teoría y práctica de la flauta. 3, respiración y escalas. Madrid. Mundimúsica, S.A. 1988. p25.

Figura 109. Ejercicios para el manejo de los trinos.



Fuente. GRAF, Peter Lucas. Check up. Alemania. B. Schott's Söhne. 1991. p46.

En cuanto a la articulación *marcato* o acento, se debe tener en cuenta que aunque ésta se trata de hacer un golpe de lengua un poco más fuerte de lo normal en la flauta, no se debe perder la afinación de la nota a la que acompaña ni estallarla, es importante entender el porqué del símbolo asignado para su notación (>), el cual es un *decrescendo*, lo que sugiere que la nota debe iniciar fuerte y perderse inmediatamente.

Figura 110. Ejercicios de acento.



Fuente. GRAF, Peter Lucas. Check up. Alemania. B. Schott's Söhne. 1991. p36.

Para el estudio de matices es importante practicar los ejercicios propuestos con anterioridad alternando los diferentes matices, iniciando en *piano* y pasando por todo el rango de matices hasta el *fortissimo*.

El segundo movimiento de la obra es una cantilena, la cual como su nombre lo dice, requiere que la flauta semeje el canto de una mujer, su carácter es completamente melancólico, por ello es necesario hacer el *legato* lo más flexible posible, evitando cualquier tipo de agitación o tensión, así mismo es sumamente importante mantener un mismo color a lo largo de todo el movimiento. Un buen ejercicio es la trasposición de la melodía principal, lo que contribuye a darle forma y cuerpo al sonido, ya que cada vez que se cambia la tonalidad el flautista debe cambiar las posiciones de los dedos, pero manteniendo la misma expresión musical.

Figura 111. Transposición de la melodía principal.

Transposition:

a → B2

b → B2 (b)

c → B2 (c)

d → B2 (d)

ossia 8va

ossia 8va

ossia 8va

ossia 8va

ossia 8va bassa

Fuente. GRAF, Peter Lucas. The singing flute. Alemania.B. Schott's. Söhne. 2003. p16.

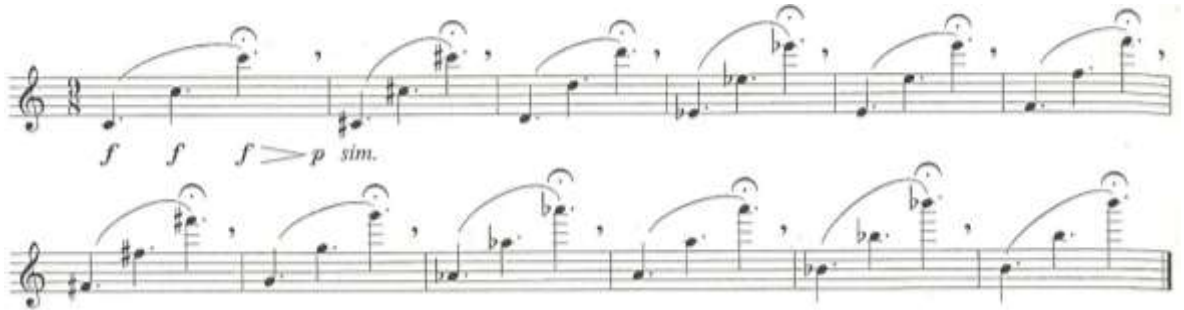
Otro de los aspectos importantes que se deben trabajar en este movimiento es el lograr matices suaves en el registro agudo, capacidad bastante compleja de desarrollar; para ello, es básico el estudio de notas filadas en la tercera octava de la flauta e incluso la práctica de saltos de octavas en los registros grave, medio y agudo, siempre teniendo sumo cuidado con mantener la afinación hasta el final.

Figura 112. Notas filadas en el registro agudo.

p < f > p sim.

Fuente. BERNOLD, Philippe. La technique d' embouchure. Paris. La stravaganza. 1996. p60.

Figura 113. Ejercicios jugando con las octavas.



Fuente .BERNOLD, Philippe. La technique d' embouchure. Paris. La stravaganza. 1996. p60.

En cuanto al tercer movimiento de la sonata para flauta y piano de Poulenc es preciso decir que es totalmente contrastante con sus predecesores, éste es de carácter burlón y picaresco (*presto giocoso*), es fundamental mantener una proyección amplia del sonido, ya que en este caso la flauta pasa de simular la voz de una mujer melancólica, a semejar la algarabía existente en un carnaval con sus pintorescos personajes. Este movimiento es de una gran exigencia técnica ya constantemente juega con escalas y saltos veloces en el registro agudo, para ello es necesario el estudio continuo y progresivo de ejercicios de escalas y mecanismo en la tercera octava.

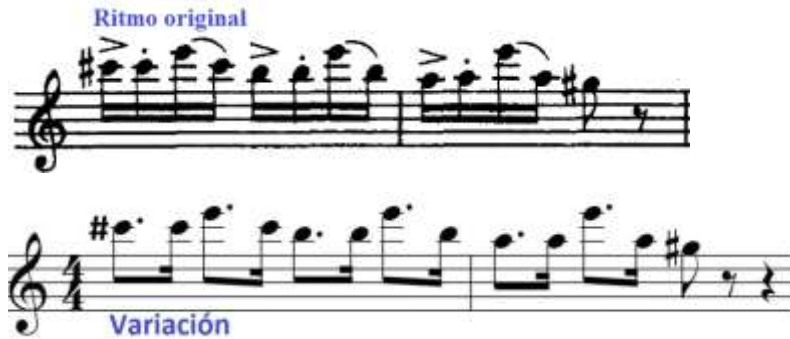
Figura 114. Ejercicio de mecanismo.



Fuente. Taffanel, Paul y Gaubert, Philip. Grands exercices journaliers de mecanisme. Paris. Alphoneleduc.1958. p5.

Para asegurar los movimientos de los dedos en los pasajes rápidos, ya sea por grados conjuntos o por saltos, es conveniente hacer diferentes composiciones rítmicas de cada uno (variación del ritmo), inicialmente marcando exageradamente los movimientos de la mano y los golpes de lengua necesarios.

Figura 115. Juegos rítmicos.



Fuente: autora del proyecto. 2014

Como el carácter del movimiento es juguetón una de las articulaciones más empleadas en el mismo es el *staccato*, en la mayoría de casos mediante saltos interválicos, por ello es importante el estudio lento de dicha articulación, una vez los dedos y la lengua estén sincronizados se puede subir la velocidad al ejercicio.

Figura 116. Ejercicio de la articulación estacato con intervalos.



Fuente. Taffanel, Paul y Gaubert, Philip. Grands exercices journaliers de mecanisme. Paris. Alphoneleduc.1958. p27.

Figura 117. Ejercicio de la articulación estacato con arpeggios.



Fuente. Taffanel, Paul y Gaubert, Philip. Grands exercices journaliers de mecanisme. Paris. Alphoneleduc.1958. p32.

En el desarrollo de este movimiento hay una sección de gran complejidad técnica, ya que presenta semicorcheas a tiempo *presto*, por grados conjuntos y saltos de terceras y cuartas en el registro grave del instrumento, aquí es básico el estudio progresivo con metrónomo de cada grupo de semicorcheas, variando los tipos de articulación para culminar con la articulación establecida en la partitura.

Figura 118. Formas de articular.



Fuente. Taffanel, Paul y Gaubert, Philip. Grands exercices journaliers de mecanisme. Paris. Alphoneeduc.1958. p30.

3.5 FANTASÍA PARA FLAUTA SOLA OP.89. MALCOLM HENRY ARNOLD (1921- 2006)

3.5.1 Marco histórico.

Neo-romanticismo: corriente compositiva perteneciente al periodo contemporáneo; como su nombre lo indica hace referencia al retorno del estilo romántico, pero esta vez incluyendo nuevos elementos musicales propios del siglo XX. EL compositor y artista romántico tenía como idea principal posicionar los sentimientos por encima de la razón, tomando la música como aquel medio capaz de expresar todo tipo de sentimientos humanos: amor, pasión, melancolía, sufrimiento, rebeldía y las ansias de libertad entre otros. Podría decirse que el romanticismo es un movimiento subjetivo donde se toma al hombre y sus pasiones como foco de inspiración⁴⁶.

En este periodo, los compositores cansados de las estructuras establecidas durante el barroco y clasicismo empiezan a plantear de una manera más libre la música, jugando y llevando al límite las mismas, generando obras con estructuras cambiantes, dinámicas extremas y armonías nuevas o contrastantes.

Durante el siglo XX las nuevas expresiones musicales como el serialismo, atonalismo y dodecafonismo se encontraban en la cúspide compositiva, empleadas por la mayoría de los compositores en sus obras, sin embargo y como es propio de las artes algunos de ellos optaron por retomar formas de expresión pasadas como lo es el estilo clásico (ahora será denominado neo-clasicismo) y romántico (conocido como neo-romanticismo), es importante destacar que con el retorno a estos movimientos musicales los nuevos compositores influenciados directamente por las corrientes del siglo XX reflejaron en su música gran cantidad

⁴⁶ALSINA, Pep. La música y su evolución. Barcelona. Graó, de IRIF, SL, 1994. p. 61-65.

de recursos propios de la época contemporánea; entre los cuales se encuentran: juegos con los timbres instrumentales y sus combinaciones, uso de técnicas extendidas y efectos de los instrumentos, igualdad de la disonancia y consonancia, cambios abruptos en la métricas, los matices y los tiempos, entre otros.

3.5.2 Biografía del autor.

MALCOLM HENRY ARNOLD (21 de Octubre de 1921 – 23 de Septiembre de 2006). Fue uno de los compositores británicos más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Abarcó gran cantidad de estilos musicales entre ellos el estilo neo-romántico, neo-clásico y la banda sonora.

Figura 119. Fotografía de Malcolm Henry Arnold.



Fuente. Fotografía de Francis Poulenc. [en línea]. Disponible en internet:<URL: <http://www.malcolmarnold.co.uk/bio.html>

Nace en Northampton (Reino Unido), proveniente de una familia acomodada (su padre dirigía una gran empresa de calzado) y con cierta herencia musical (su abuelo era maestro de capilla de la iglesia de Northampton) inicia sus estudios musicales a una corta edad en su localidad natal, luego; a los doce años, decide

iniciar sus estudios de trompeta y composición en el Royal College of Music de Londres.

A la edad de 20 años tres hechos importantes marcaran su vida: es diagnosticado con esquizofrenia, contrae matrimonio con su primera esposa (con la cual tendrá dos hijos) y por ultimo ingresa en 1941 como segunda trompeta a la Orquesta Filarmónica de Londres, para posteriormente en 1943 ocupar el puesto de trompeta principal⁴⁷.

Para finales de la década de 1940 Malcolm dedica su vida a la composición abandonando su puesto como primera trompeta, sin embargo es importante mencionar que su relación con la Orquesta Filarmónica de Londres se mantuvo intacta, pues esta fue la encargada de interpretar y grabar su música.

Como muchos artistas durante la Segunda Guerra Mundial, Malcolm se encontraba en contra de ésta, sin embargo, por diversas circunstancias decide enlistarse como voluntario en 1944, para al poco tiempo y gracias a una autolesión retirarse.

Su amplio trabajo compositivo abarca música de diversos géneros y estilos: Banda sonora, música académica (de las que se destacan sus nueve sinfonías), obras orquestales y de cámara, piezas para agrupación y solista, obras corales y piezas para banda. A finales de 1960 recibe fuertes críticas del medio musical, ya que para ese momento las corrientes vanguardistas (atonalismo, serialismo y dodecafonismo, entre otras) eran la novedad, aquello que le interesaba al público, sin embargo, Malcolm mantenía su estilo melódico neo-romántico⁴⁸.

⁴⁷ WIKIPEDIA, Malcolm Arnold. [en línea]. [Citado el 10/08/2014]. Disponible en internet:<URL:http://es.wikipedia.org/wiki/Malcolm_Arnold

⁴⁸ Página oficial de Malcolm Arnold. [en línea]. [Citado el 10/08/2014]. Disponible en internet:<UR:<http://www.malcolmarnold.co.uk/bio.html>

A lo largo de su vida sufrió una serie de crisis mentales, por lo cual fue internado en un hospital psiquiátrico durante algunos años. En 1993 la reina Isabel II de Inglaterra le otorga el título de Sir, contribuyendo al reconocimiento de su carrera y generando así, una serie de homenajes. Malcolm Arnold muere 23 de septiembre 2006 a la edad de 84 años debido a una infección pulmonar. .

3.5.3 Reseña de la obra.

Desde 1966 y hasta 1987 Malcolm Arnold compuso una serie de fantasías para instrumentos solistas; la mayoría para instrumentos de viento y algunas para instrumentos de cuerda como la guitarra y el violonchelo, siendo la Fantasía para flauta sola Op. 89 la primera de esta serie de composiciones. La mayoría de estas obras fueron encargos hechos para el Concurso Internacional de viento Birmingham, es por ello que son obras de una gran exigencia técnica; pero así mismo y gracias al genio del compositor, son propuestas musicalmente atractivas tanto para el intérprete como para el público.

La Fantasía para flauta y piano fue escrita para el Concurso Internacional de viento Birmingham del año 1966, fue a partir de ésta que se generaron los posteriores encargos para diferentes instrumentos. La fantasía es una obra que refleja las influencias neoclásicas y contemporáneas de Malcolm, exigiendo por parte del intérprete la capacidad de negociar y equilibrar una serie de estilos diferentes. Así mismo, y como es requisito para audicionar a un concurso, la obra presenta todo tipo de exigencias técnicas, como lo es los cambios en tempos veloces de escalas y arpeggios, el uso de articulaciones precisas y los saltos dramáticos de registro⁴⁹.

⁴⁹ Music room. Malcolm Arnold: Fantasy For Flute Op.89. [en línea]. [Citado el 15/08/2014]. Disponible en internet:<URL: http://www.musicroom.com/es-es/se/id_no/059610/details.html

3.5.4 Análisis formal.

Fantasia para flauta sola Op.89. Forma libre por secciones.

Tabla 16. Esquema general de la obra.

A	B	C	B'	A'	B2	B3	CODA
---	---	---	----	----	----	----	------

La fantasía para flauta sola, como muchas otras obras de este tipo compuestas por Malcolm Arnold presenta una forma un tanto fragmentada y asimétrica, sin embargo, cada una de sus partes tiene un propósito y una coherencia musical propia, brindándole la oportunidad al intérprete de explotar al máximo los recursos técnicos e interpretativos que tiene el instrumento.

Tabla 17. Estructura Fantasia para flauta sola Op.89.

FANTASÍA PARA FLAUTA OP.89														
MACROESTRUCTURA	A			B				C		B'				
MICROESTRUCTURA	a	a'	punte	b	c	d	e	f	g	b	c'	d'	h	punte
COMPASES	1- 8	9- 15	16-17	18- 21	22- 26	27- 31	32- 36	37- 40	41- 46	47- 50	51- 53	54- 59	59- 70	71-75

MACROESTRUCTURA	A'			B2			B3				CODA
MICROESTRUCTURA	a'	a	punte	b'	c2	f'	b2	c3	f2	i	
COMPASES	76- 83	84- 87	88-91	92- 98	99- 111	112- 121	122- 128	129- 137	137- 146	146- 158	159- 175

Sección A: presenta el tema *a*, el cual es uno de los temas principales de la obra, éste, hace todo su desarrollo melódico tomando como base el acorde de Si bemol aumentado con séptima mayor, su carácter tranquilo y místico exigen de gran expresividad por parte del intérprete. Al final de la sección se desarrolla un pequeño puente en *accelerando* (encargado de hacer la transición al tema *b*), el cual está basado en el arpeggio del acorde ya mencionado, haciendo cada cuatro semicorcheas saltos de tercera.

Figura 120. Fragmento tema a.



Fuente. ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

Figura 121. Puente.



Fuente. ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

Sección B: inicia con el tema *b* de carácter totalmente contrastante con el tema *a*, presenta un cambio de compás y de tiempo, se destaca el uso de tresillos de semicorchea, notándose así su intención rítmica. Seguidamente, el tema *c* hace un juego de matices *fortísimamente* y *pianísimamente* mediante la ejecución de una serie de escalas, las cuales culminan con la exposición de los temas *d* y *e* de carácter marcado y rítmico muy similares al tema *b*.

Figura 122. Fragmento tema b.



Fuente. ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

Figura 123. Fragmento tema c.



Fuente. ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

Figura 124. Fragmento tema d.



Fuente. ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

Sección C: retoma el carácter místico de la sección A, pero esta vez mediante la elaboración de pasajes veloces por movimiento conjunto, al final de esta corta sección se presenta el tema *g* el cual toma el recurso rítmico del tresillo de semicorcheas propuesto en la sección B, así mismo, este se encarga de generar el puente que resuelve en la exposición del tema *b'* de la sección B'.

Figura 125. Fragmento tema f.



Fuente. ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

Figura 126. Fragmento tema g.



Fuente. ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

Sección B’: muestra nuevamente el tema *b* original y hace unas pequeñas variaciones de los temas *c* y *d*, el nuevo material temático corresponde a la exposición de del tema *h*, el cual simula el diálogo entre dos personajes: femenino que pregunta y masculino que responde. Al final y como es costumbre entre cada cambio de sección se desarrolla un puente, el cual sólo se basa en la nota Mi utilizando al técnica aumentación.

Figura 127. Fragmento tema *h*.



Fuente. ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

Figura 128. Fragmento tema *h*.



Fuente. ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

Sección A’: retoma el tema *a*, pero esta vez a una velocidad más rápida y con un carácter marcial, destacándose la figura rítmica corchea con puntillo y semicorchea, de igual manera que en la sección A, presenta un puente, esta vez en *staccato* de manera ascendente para llegar a la sección B’.

Figura 129. Fragmento tema *a’*.



Fuente. ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

Figura 130. Fragmento puente.



Fuente. ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

Sección B2: aumenta nuevamente la velocidad, esta vez hasta un *presto*, presenta por primera vez la variación del tema *b*, el cual ahora hace un juego de dos voces mediante el uso de saltos en el registro agudo y grave, el tema *c2* presenta por primera vez una estructura clara de escala tonal, en este caso Mi mayor y La mayor. La sección culmina con la exposición del tema *f'*, el cual juega con los arpeggios de los acordes mayores con 7º mayor de: La bemol, Re bemol, Sol bemol, La mayor y por último con el acorde de Do menor con séptima menor.

Figura 131. Fragmento tema *b'*.



Fuente. ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

Figura 132. Fragmento tema *c2*.



Fuente. ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

Figura 133. Fragmento tema f'.

La bemol Maj7

Re bemol Maj7

Sol bemol Maj7

La Maj7

Dom Maj7

Fuente. ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

Sección B3: desarrolla las variaciones de los temas *b*, *c* y *f*. La sección termina con la exposición del último tema nuevo de toda la pieza; el tema *i*, el cual está basado en el arpeggio de Sol mayor.

Figura 134. Fragmento tema i.

Arpeggio de sol mayor

Fuente. ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

Coda: al igual que el tema *i* juega con el arpeggio de Sol mayor, esta vez por medio de semicorcheas, así mismo sintetiza algunos elementos propuestos en temas anteriores, como lo es el uso del registro sobre agudo, empleado en el tema *d*, la coda culmina con seisillos de semicorcheas en el arpeggio de Re7. En sus dos últimos compases termina con una serie de apoyaturas hasta Sol, dando la sensación de terminar en dicha tonalidad.

Figura 135. Fragmento inicio de la coda.

Arpeggio de sol mayor

Fuente. ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

Figura 136. Fragmento final de la coda.



Fuente. ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

3.5.5 Recomendaciones técnicas e interpretativas.

Debido al propósito de la composición de la obra (pieza para adicionar a un concurso) la Fantasía para flauta y piano Op.89 es una obra que le permite al intérprete demostrar gran variedad de habilidades interpretativas y técnicas en el instrumento, es por ello que a lo largo del desarrollo de la misma se exponen una gran variedad de frases y pasajes de alta dificultad. En general la obra podría dividirse en dos secciones que se repiten en diferente orden y variaciones, la primera de ellas es de carácter exclusivamente interpretativo, en donde el flautista debe enfocarse en la correcta producción del sonido en los registros grave y medio, así mismo, debe ser muy consciente del juego de rangos de dinámicas y articulaciones.

Por las anteriores exigencias se recomienda trabajar ejercicios de notas largas jugando con las octavas en los registros grave y medio del instrumento, mediante la ejecución de notas filadas, para así lograr un color uniforme en las dos octavas y un rango más amplio de matices, siempre de manera consciente en la producción clara y relajada del sonido.

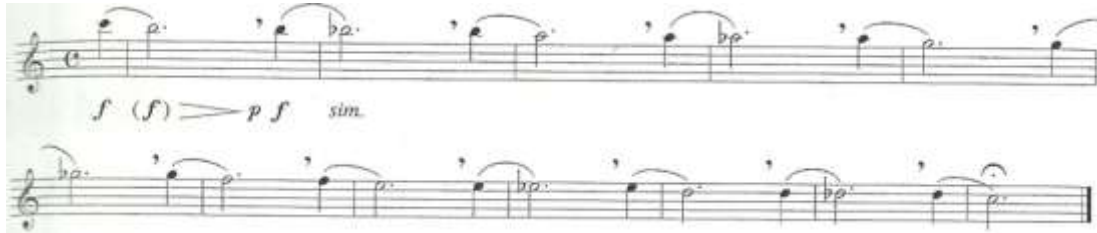
Figura 137. Ejercicio de notas largas filadas.



Fuente. GRAF, Peter Lucas. Check up. Alemania. B. Schott's Söhne. 1991. p.6.

También es conveniente el trabajo de ejercicios cromáticos de manera descendente y ascendente en los registros graves y medios, jugando con cambios drásticos de volumen y con notas filadas, siempre teniendo sumo cuidado con mantener la afinación al final de una nota.

Figura 138. Ejercicios cromáticos de notas filadas.



Fuente .BERNOLD, Philippe. La technique d' embouchure. Paris. La stravaganza. 1996. p.57.

Siguiendo con la división general que se puede hacer de la obra, y haciendo referencia específica a la segunda sección, se observa que en ésta, el compositor en aras de destacar todas las habilidades técnicas del flautista, se basó en un desarrollo técnico de las frases más que interpretativo (contrario a la primera sección), escribiendo complejos pasajes a rápidas velocidades, en los cuales el flautista debe realizar diversas escalas en el registro agudo del instrumento, ejecutar saltos grandes de registro, jugar con arpeggios mediante saltos de terceras y por último repetir secuencialmente una misma nota, lo que requiere un acertado y limpio doble golpe de lengua.

Figura 139. Ejercicios para la interpretación de escalas en el registro agudo (subiendo una octava).



Fuente. Taffanel, Paul y Gaubert, Philip. Grands exercices journaliers de mecanisme. Paris. Alphoneleduc.1958. p16.

Figura 140. Ejercicios de intervalos para los saltos de registro.



Fuente. Taffanel, Paul y Gaubert, Philip. . Grands exercices journaliers de mecanisme. Paris. Alphoneleduc.1958. p26.

Figura 141. Ejercicios de arpeggios.



Fuente. Taffanel, Paul y Gaubert, Philip. . Grands exercices journaliers de mecanisme. Paris. Alphoneleduc.1958. p32.

Figura 142. Ejercicios para el doble golpe de lengua (Te-ke).



Fuente. WYE, Trevor. Teoría y práctica de la flauta. 3, articulación. Madrid. Mundimúsica, S.A. 1988. p17.

4. CONCLUSIONES

La interpretación de una obra musical va más allá del solo hecho de poder ejecutar la lectura rítmico-melódica de la misma, pues este es tan solo uno de los escalones necesarios que el intérprete debe desarrollar. Es importante resaltar el estudio y conocimiento de todos los factores que pudieron influir en la composición de la obra, lo cual le permitirá al intérprete descifrar de una mejor manera todos aquellos códigos que figuran en la partitura, siempre con la intención de respetar el criterio del compositor y así mismo de aportar un sentir y valor propio a la pieza musical.

La música como todas las artes tiene como fin transmitir emociones, sensaciones e incluso pensamientos; es por ello, que el intérprete debe buscar y apropiarse de todas las herramientas que puedan influir en su quehacer como mediador de tan bello arte. Dentro de estas herramientas se encuentran el estudio histórico del compositor y del momento de creación de la obra, el análisis teórico y formal de la partitura en sí y el desarrollo de las técnicas estilísticas requeridas para cada época musical, entre otros.

La ejecución de un repertorio musical amplio y variado, permite que el flautista desarrolle significativamente su capacidad interpretativa y musical, gracias a esto, se le brinda la oportunidad de aprovechar todos los recursos técnicos e interpretativos que el instrumento puede brindar.

BIBLIOGRAFÍA

ALSINA, P. y. (2000). La musica y su evolución.España: Graó, de IRIF, SL.

ARIAS, A. (1995). La obra para flauta de Mozart. Barcelona: Quodlibet.

ARNOLD, Malcolm. (1966) Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music.

BACH, J.S (2002). Sonata en do mayor para flauta traversa y bajo continuo. Partitura Andreas Grün.

BERNOLD, P. (1996). La technique d' embouchure. Paris: La stravaganza.

CLAIRE, M. y. (1997). Historia de la musica, la musica occidental desde la edad media hasta nuestros dias. Madrid: Espasa Calpe.

DICK, R. (1995.). El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas. Madrid: Mundimúsica.

DIONISIO, Pedro. (1993) Manual de formas musicales. Madrid. Real musical.

ELIAS, N. (1991). Mozart, sociologia de un genio. Barcelona: Ediciones península.

GECK, M. (2000). Johann Sebastian Bach, vida obras e influencia 1685-1750.Madrid: Edición Inter Naciones, Bonn.

GRAF, P. L. (1991). Check up. Alemania: B. Schott's Söhne.

GRAF, P. L. (2001). Reglas de fraseo en los siglos XVII y XVIII.Alemania : Schott.

HÜE, Georges. Fantasía para flauta y piano. Partitura para flauta. Gérard Billaudot. Paris.

LATHAM, A. (2008). diccionario enciclopédico de la música, Oxford. México: Fondo de la cultura económica.

MORGAN, R. P. (1999). La música del siglo XX. Madrid: Akal, S.A.

MOYSE, M. (1958). Ejercicios cromáticos. paris: Alphonse leduc.

PEP ALSINA, F. S. (2000). La música y su evolución. España. : Editorial Graó, de IRIF, SL.

POULENC, Francis. (1994) Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino unido. Chester Music Limited.

RAMPAL, J. P. (1989). Music, My love. Nueva York: Ramdom hause.

TAFFANEL, P. y. (1958). Grands exercices journaliers de mecanisme.Paris: Alphone leduc.

WOLFGANG, Amadeus Mozart. Andante en do mayor para flauta y piano K.315. Partitura para flauta. CD sheet music.

_____ Rondó en re mayor para flauta y piano K. 184.

ZAMACIOS, J. (1985). Curso de formas musicales. Barcelona: Editorial Labor, S.A.

FUENTES DE CONSULTA VIRTUAL

WIKIPEDIA. Ilustración. [en línea].

<http://es.wikipedia.org/wiki/Ilustraci%C3%B3n>

_____ DEBUSSY, Claude. Impresionismo musical.

http://es.wikipedia.org/wiki/Impresionismo_musical

_____ MALCOLM ARNOLD. [en línea].

http://es.wikipedia.org/wiki/Malcolm_Arnold

_____ MÚSICA DEL BARROCO. [en línea].

http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_del_Barroco

_____ WOLFGANG AMADEUS MOZART. [en línea].

http://es.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart

PÁGINA OFICIAL DE MALCOLM ARNOLD. [en línea].

<http://www.malcolmarnold.co.uk/bio.html>

ANEXOS

ANEXO A. Estructura primer movimiento de la Sonata para flauta y piano de Francis Poulenc: Allegretto malincolico

PRIMER MOVIMIENTO: ALLEGRETTO MALINCOLICO															
MACROESTRUCTURA	A				PUENTE	A'			PUENTE	A2		PUENTE	A3		
MICROESTRUCTURA	a	b	a	b1		a	b2	a1		a2	a3		a4	b3	a5
COMPASES	1-4	4-8	8-12	12-16	16-18	18-22	22-26	26-33	34-40	40-44	44-50	50-52	52-56	56-60	60-66
TONALIDADES	Em	C-Em	Em	C	Em	Em	C-Am	A-F	F-Fm	Fm	Ebm-Am	Am	Am	F-Am	Am
SECCIONES	PRIMERA (I)														

MACROESTRUCTURA	PUENTE	B				A4				PUENTE	CODA
MICROESTRUCTURA		c	c1	d	c2	a6	b	a	b1		
COMPASES	67-72	73-79	80-85	86-91	92-98	98-102	102-106	106-110	110-114	114-121	122-136
TONALIDADES	Poliacordes, Am-F	F-Fm	Db	A-C	C-Am	Am	C-Em	Em	C	Cm-Em-E	E-Em-E
SECCIONES	Continuacion 1º seccion	SEGUNDA (II)				TERCERA (III)				CODA	

ANEXO B. Estructura tercer movimiento de la Sonata para flauta y piano de Francis Poulenc: Presto giocoso.

TERCER MOVIMIENTO: PRESTO GIOCO																			
MACROESTRUCTURA	A								B		A'		B'		C				
MICROESTRUCTURA	a	b	c	d	a	c'	d'	a'	e	e'	a2	b1	e2	e3	puente	f	g	g'	f'
COMPASES	1-4	4-8	9-12	13-20	21-23	24-27	28-35	35-38	39-48	48-54	55-58	58-62	63-70	66-70	70-92	93-103	104-107	108-111	112-118
TONALIDADES	A	A	A-E	E-A	A	Am-Em	Em-E	E	Am	Cm Ab	Ab	Abm Am	Abm	Ab	Cm Bb D G	G Ab A	Em	Fm	C Ab F
SECCIONES	PRIMERA (I)														SEGUNDA (II)				

MACROESTRUCTURA	D				C'					
MICROESTRUCTURA	h	h'	h2	h3	g2	g3	g4	i	k	puente
COMPASES	119-129	129-132	133-142	143-148	149-152	153-156	157-165	167-169	170-174	175-191
TONALIDADES	F-A	A	C-E-Abm	Ab	Bm	Bm	Cm-Ebm	Db	C#	Em-A
SECCIONES	CONTINUACIÓN SEGUNDA SECCIÓN (II)									

MACROESTRUCTURA	A2					CODA			
MICROESTRUCTURA	a	b	c	d2	puente	f2	g5	h'	i'
COMPASES	192-195	195-199	200-203	204-211	211-213	213-218	219-220	221-226	227-236
TONALIDADES	A	A	A-E	E-A	A	Am-A	E	A	Bb-Ebm-A-Am
SECCIONES	TERCERA (III)								

ANEXO C. Sonata para flauta travesa y bajo continuo en Do mayor KVV 1033.
Johann Sebastian Bach⁵⁰.

Sonate C-Dur
BWV 1033

Johann Sebastian Bach
Basso continuo: Andreas Grün

A

a Andante

Flöte

Gitarre

1

3

5

7

b Presto

9

Diese Bearbeitung ist urheberrechtlich geschützt. – This arrangement is protected by copyright laws.

⁵⁰ Johann Sebastian Bach. Sonata en Do mayor para flauta y bajo continuo. Partitura para flauta: Andreas Grün.2002

12

Musical notation for measures 12-14. The top staff is a treble clef with a melody of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a chordal accompaniment of eighth notes.

15

Musical notation for measures 15-17. The top staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The bottom staff continues the chordal accompaniment.

18

Musical notation for measures 18-20. A blue 'C' is placed above the first measure of the top staff. The top staff has a more complex melody with sixteenth notes. The bottom staff continues the chordal accompaniment.

21

Musical notation for measures 21-23. The top staff features a dense texture of sixteenth notes. The bottom staff continues the chordal accompaniment.

24

Musical notation for measures 24-26. The top staff has a melody with a fermata over the final note. The bottom staff continues the chordal accompaniment.

A

Allegro

Measures 1-4 of section A. The music is in 3/4 time. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff provides a bass line with eighth notes and chords.

Measures 5-8 of section A. The melodic line continues with eighth-note patterns and rests. The bass line consists of eighth notes and chords.

Measures 9-12 of section A. The melodic line features eighth-note patterns and rests. The bass line consists of eighth notes and chords.

Measures 13-16 of section A. The melodic line continues with eighth-note patterns and rests. The bass line consists of eighth notes and chords.

Measures 17-20 of section A. The melodic line features eighth-note patterns and rests. The bass line consists of eighth notes and chords.

B

Measures 21-24 of section B. The music is in 3/4 time. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff provides a bass line with eighth notes and chords.

25

29

33

37

41

45

A

a Adagio

Measures 1-3 of the musical score. The upper staff contains a melodic line with a trill in measure 3. The lower staff contains a bass line with chords and eighth notes.

Measures 4-6 of the musical score. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with chords and eighth notes.

Measures 7-9 of the musical score. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with chords and eighth notes.

Measures 10-11 of the musical score. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with chords and eighth notes.

Measures 12-14 of the musical score. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with chords and eighth notes, ending with a fermata in measure 14.

A

a Menuett I

The first system of music for 'Menuett I' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a whole note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B-flat4. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature, starting with a whole note G3, followed by a quarter note A3, and a half note B-flat3. The piece concludes with a double bar line.

The second system of music continues the piece. The upper staff starts with a whole note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B-flat4. The lower staff begins with a whole note G3, followed by a quarter note A3, and a half note B-flat3. The piece concludes with a double bar line.

The third system of music continues the piece. The upper staff starts with a whole note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B-flat4. The lower staff begins with a whole note G3, followed by a quarter note A3, and a half note B-flat3. The piece concludes with a double bar line.

The fourth system of music continues the piece. The upper staff starts with a whole note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B-flat4. The lower staff begins with a whole note G3, followed by a quarter note A3, and a half note B-flat3. The piece concludes with a double bar line.

B
b Mennett II

Measures 1-6 of the piece. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill on the second measure. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Measures 7-11. Measure 7 begins with a first ending bracket. Measure 8 has a second ending bracket. Measure 9 contains a blue 'b'' marking above the staff. The piece concludes with a fermata over the final note.

Measures 12-17. This section continues the melodic and harmonic development with various rhythmic patterns and chordal textures.

Measures 18-23. A blue 'b2' marking is present above the staff at the beginning of this section. The notation shows a continuation of the piece's musical themes.

Measures 24-28. The final section of the piece, ending with a fermata. The text 'Mennett I D.C.' is written in the lower right corner of the staff.

ANEXO D. Andante para flauta y piano en Do mayor K. 315/285e.Wolfgang Amadeus Mozart⁵¹.

CD Sheet Music

W.A. Mozart
Andante
for Flute and Orchestra
in C Major
KV 315

A(exposición)

a

antecedente

consecuente

Piano

puente

The image displays the first system of a musical score for 'Andante' by Wolfgang Amadeus Mozart. It features two staves: a flute staff (top) and a piano accompaniment staff (bottom). The score is annotated with several labels: 'A(exposición)' in red, 'a' in blue, 'antecedente' in green, 'consecuente' in purple, and 'puente' in blue. The piano part begins with a dynamic marking of 'p' (piano). The flute part has a melodic line with various ornaments and slurs. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns. The system is divided into measures, with a measure number '1' at the bottom center.

⁵¹ Wolfgang Amadeus Mozart. Andante en Do mayor para flauta y piano K.315. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

Mozart – Andante in C

b

21

25

coda

29

B (desarrollo)

c

33

Mozart – Andante in C

Measures 36-42 of the score. The first system shows the beginning of a phrase with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

Measures 43-46. The melodic line continues with a series of eighth notes and quarter notes. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines.

Measures 47-51. Measure 47 is marked with a blue 'd'. The melodic line features a sequence of eighth notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a red 'A'' marking.

(re-exposición)

Measures 52-56. Measure 52 is marked with a blue 'a'. The melodic line continues with eighth notes. The bass line features a dynamic change from *f* (forte) to *p* (piano) in measure 55. The system ends with a trill (tr) in the right hand.

Mozart – Andante in C

57

Musical notation for measures 57-60. The right hand features a melodic line with slurs and ornaments, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

61

Musical notation for measures 61-64. The right hand continues the melodic development with slurs, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

65

puente

Musical notation for measures 65-68. The right hand has a more active melodic line, and the left hand continues the accompaniment. The word "puente" is written in blue above the staff.

69

Musical notation for measures 69-72. The right hand features a complex melodic passage with slurs, and the left hand continues the accompaniment.

73

b'

Musical notation for measures 73-76. The right hand has a rapid melodic run, and the left hand continues the accompaniment. The letter "b'" is written in blue above the staff.

CD Sheet Music

Mozart - Andante in C

78

82

coda

86

Cadenza

Coda

90

95

ANEXO E. Rondó para flauta y piano en Re mayor K.anh.184. Wolfgang Amadeus Mozart⁵².

2

RONDO IN D, KV Anh. 184

A (ritornello 1)

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

a Allegretto grazioso [♩ = 63]

b Solo

⁵² Wolfgang Amadeus Mozart. Rondó en Re mayor para flauta y piano K. 184. Partitura para flauta. CD sheetmusic.

a'

25

tr Tutti

puente

31

B

C Solo

37

42

d

47

tr

UE 17 296

32

38

e

65

puente

71

77

f

p

The image shows a musical score for guitar and piano. It consists of six systems of music. Each system has a guitar staff (top) and a piano staff (bottom). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure numbers 32, 38, 65, 71, and 77 are indicated at the start of their respective systems. A blue 'e' is placed above measure 65. The word 'puente' is written in blue above measure 71. Dynamic markings 'f' and 'p' are present in the piano staff of the final system.

UE 17 296

A' (ritornello 2)

83 **a2**

dolce
p
f
Tutti

89

p
cresc.
f
tr

95 **f** Solo

f
Solo
p
tr

101

p
tr

6

107 **C**
d'

113

119 **g**
dolce

126

cresc.

UE 17 296

A2 (ritornello 3)

Musical score for measures 165-170. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 165-167) features a vocal line with a 'cresc.' marking and a piano accompaniment. The second system (measures 168-170) continues the vocal line and piano accompaniment.

Musical score for measures 171-176. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 171-173) features a vocal line and piano accompaniment. The second system (measures 174-176) features a vocal line with a 'cresc.' marking and piano accompaniment.

Coda

Musical score for measures 177-184. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 177-180) features a vocal line with a 'Solo' marking and piano accompaniment. The second system (measures 181-184) continues the vocal line and piano accompaniment.

Musical score for measures 185-190. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 185-187) features a vocal line with a 'Solo' marking and piano accompaniment. The second system (measures 188-190) continues the vocal line and piano accompaniment.

FL *cresc. et dim.* *pp*

Pno. *Quat*
p subito *p* *à Quat. sur les cordes.*
C.H.

FL *acc. e accel.* *al Fine* *rit. molto e dim.*

Pno. *suivez*

FL **2** *a* *Moderate* *ben chiaro p*

Pno. *Moderate* *Veloce* *Clari* *p*

FL

Pno. *Clari* *Ben* *Clari* *Flu. et Cor Angl.*

Fl. *f* *dim. molto* *p*

Pno. *mf* *dim. molto* *p*

V. en Solo
Cordes
Hr.
Qnt.

V. en Solo
Cordes
Qnt.

Fl. *rall.* *a Tempo*

Pno. *suivez* *pp*

Hr.
Qnt.

2 en D-cis

puente (motivo de la intro)

Fl. *cresc. e poco rall.* *Tempo 1.* *f* *p*

Pno. *cresc. e rall.* *Tempo 1.* *f* *mf* *p*

Hr.
Qnt.

Fl. *cresc.* *f* *dim. molto*

Pno. *dim. molto*

Hr. en Cor Angl.
Co.

Fl. *p*

Pno. *pp*

Cl. or B-sax

Trpt.

2 x B-sax

6 *Pressez et augmentez*

Fl.

Pno.

Cl. or B-sax

Trpt.

2 x B-sax

7 *Mouvt modere*

Fl.

Pno.

Cl. or B-sax

Trpt.

2 x B-sax

8 *pressez.*

Fl.

Pno.

Cl. or B-sax

Trpt.

2 x B-sax

FL. *dim.*

Pno. *Harpe* *Tgl.*

FL. *p*

Pno. *Harpe* *Tgl.*

FL. **10 b** *mf*

Pno. *Harpe* *Quat. arco* *CL.* *B-on.* *mf* *Tgl.*

FL. *mf* *Harpe* *Quat. arco* *CL.* *B-on.* *mf* *Tgl.*

Pno. *Quat.* *Harpe* *Quat. arco* *CL.* *B-on.* *mf* *Tgl.* *Viv. pizz.*

Fl. *120*

Pno. *120*

Vcllo Tpl.

11

Fl. *127*

Pno. *127*

1^o V. cl. 2^o V. cl.

p

Fl. *133*

Pno. *133*

1^o V. cl. 2^o V. cl.

f *dim.* *mf*

f *dim.* *p*

12

Fl. *139*

Pno. *139*

cresc. molto *ff* *mf*

cresc. molto *ff* *dim.*

Cl. 1^o V. cl. 2^o V. cl.

1^o Cl. 2^o Cl.

a2

154 Un peu moins vite

Fl.

Pno.

mf

Harpe C.B.

Volan

Cresc. Harpe

172 **13** a Tempo

180 p cresc. f

187 p cresc. f

190 mf sub. Harpe C.B.

195 p

200

Fl. *cedez un peu*

Pno. *1^{re} Cl.* *2^e Cl.* *suivez*

14 b'

Fl. *a Tempo* *mf* *f*

Pno. *a Tempo* *1^{re} Vln* *No Fl* *Quat.* *Cl.* *Quat.* *1^{re} Cl.* *f*

Fl. *dim.* *mf*

Pno. *dim.* *mf*

d

Fl. *cresc. molto e accel.*

Pno. *1^{re} Vln* *Quat.* *cresc. molto e accel.* *Quat.* *Quat.* *Quat.* *Quat.* *Quat.*

a3
15 a Tempo

Fl. *f*

Pno. *ff* *dim.* *More* *dim.*

Un peu moins vite

Fl. *dim.* *mf* **c'**

Pno. *mf* *dim.* *p*

2nd Cl.

Cor Anglais

Cl.

Fl. *mf* *dim.*

Pno. *f* *mf* *dim.* *f* *mf*

Cl.

Hr.

2nd Cl.

Cor

Bass

16 **d2**

Fl. *f* *mf*

Pno. *f* *mf* *p*

Hr.

Vcl.

Hr. & Cl.

Tuba

Qu.

Fl. *263*

Pno. *263*

B.oss

Fl. *271*

17 c2
et rallentiss.

Pno. *271*

Harpe

mf

en ralentissant

p

Fl. *277*

Pno. *277*

Fl. *283*

encore plus lent

scmpre rall.

Pno. *283*

3 en V. de

encore plus lent

suivez

Coda
18 *Tres vif*

Fl. *Tres vif* *f*

Pno. *mf* *cresc.* *f*

Harp
Bass
Cl.
Tbn.

19

Fl. *ff*

Pno. *ff* *cresc.*

Harp
Bass
Cl.
Tbn.

ANEXO G. Sonata para flauta y piano. Francis Jean Marcel Poulenc⁵⁴.

à la mémoire de Madame Elizabeth Sprague Coolidge

SONATE

pour
Flûte et Piano

FRANCIS POULENC (1957)

A (Primera sección) 1 Allegretto malincolico
[♩ = 84]

FLUTE

PIANO

[mettre beaucoup de pédale (les doubles croches très estompées)]

⁵⁴ POULENC, Francis. Sonata para flauta y piano. Partitura para flauta. Reino Unido. Chester Music Limited. 1994.

12 **b'**

Musical score for measures 12-14. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 12 is marked with a blue 'b'' and a fermata. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a forte dynamic marking.

15 **Puente** **a** **A'**

Musical score for measures 15-18. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 15 is marked with a red 'Puente' and a blue 'a'. Measure 18 is marked with a red 'A'' and a blue 'a'. The piano part has a forte dynamic marking.

19 ② **b2**

Musical score for measures 19-22. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 19 is marked with a circled '2' and a blue 'b2'. The piano part has a mezzo-forte dynamic marking.

23 **a1**

Musical score for measures 23-26. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 23 is marked with a blue 'a1'. The piano part has a forte dynamic marking.

27 ³

f *mf*

31 ⁴ **Puente** *(léger et mordant)*

mf *p* *léger et mordant*
[sans pédale]

35

39 **A2** ⁵ *a2* [*mf*]

mf

43 **a3**

m.d.
[m.g.]
f

Puente

47

A3

51 **a4** ⑥

mf

b3

55

59 **a5** [surtout sans ralentir]

63 **Puente**

B (segunda sección)
c A peine plus vite (♩ = 92)

69

74

78 9 c1

82

f

8va

85 10 d

f

88

f

[pp subito]

[pp subito]

92 (11) **c2**

ff

96 *céder* **A4 (3^o sección)** **a6** *a tempo* [$\text{♩} = 84$]

mf *p* *mf* *mf*

99 (12) **b**

mf

103 **a**

p *mf*

107 (13) b1

Puente

111

115 (14)

119

Coda

122

125

(15)

[sans rigueur]

129

pp

ppp

p

132

(16)

[céder]

pp

p

pp

Péd.

2 Cantilena

A**Intro**Assez lent [$\text{♩} = 52$]

Musical score for "2 Cantilena" (Section A), marked "Intro" and "Assez lent [$\text{♩} = 52$]". The score is in 4/4 time and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats. The tempo is "Assez lent" with a quarter note equal to 52 beats per minute. The score is divided into measures 1-4, 5-8, and 9-12. Dynamics include *p*, *pp*, *mf*, and *pp*. Performance instructions include "douxment baigné de pédale" and a circled "1" above measure 8.

16 ② a2

Musical score for measures 16-19. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include pp and mf.

20

Musical score for measures 20-23. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues the melodic phrase. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern. Dynamics include p and pp.

24 ③ b

Musical score for measures 24-27. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a more complex melodic line. The piano accompaniment changes to a more active pattern. Dynamics include f.

28 ④ a3

Musical score for measures 28-31. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. Dynamics include p and mf.

B

32 ⑤ **C**

36

40 ⑥ *[en animant]*

44 ⑦ **C'**

48

⑧

pp subito

52

f

A'

a4 56

⑨

p *pp*

61

Coda

p *ppp*

pp (dessus)

8.....

A (primera sección) 3 Presto giocoso

[♩ = 160-168]

a *ff*

ff Très mordant

sans pédale

*Péd **

b

c

d

mf

ff

m.g.

mf

ff

ff

21 **a**

Musical score for measures 21-25. Measure 21 has a blue 'a' above it. Measure 25 has a blue 'c'' above it. The score includes a vocal line and a piano accompaniment.

26 **d'**

Musical score for measures 26-30. Measure 26 has a blue 'd'' above it with a circled '3' next to it. The score includes a vocal line and a piano accompaniment.

31 **a'**

Musical score for measures 31-35. Measure 35 has a blue 'a'' above it with a circled '4' next to it. The score includes a vocal line and a piano accompaniment.

36 **B e**

Musical score for measures 36-40. Measure 36 has a blue 'B e' above it with a circled '5' next to it. The score includes a vocal line and a piano accompaniment.

Musical score for measures 42-47. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 42 with a rest, then enters with a melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *f* and *mf*. A slur covers the vocal line from measure 42 to 47.

Musical score for measures 48-53. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 48 with a circled 6 and a rest, then enters with a melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *f* and *mf*. A slur covers the vocal line from measure 48 to 53.

Musical score for measures 54-60. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 54 with a circled 7 and a rest, then enters with a melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *f* and *ff*. A slur covers the vocal line from measure 54 to 60. Handwritten annotations in red and blue include **A'**, **a2**, and **b1**.

Musical score for measures 61-66. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 61 with a circled 8 and a rest, then enters with a melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *f*. A slur covers the vocal line from measure 61 to 66. Handwritten annotations in red and blue include **B'** and **e2**.

C

puente

67

f *mf* *mf* *mf*

sec
(sans pédale)

73

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *f*

79

f *f* *f* *f* *f* *f* *f*

86

mf staccatissimo

18

93 **f**

99 **g** (11) [*très léger et mordant*]
mf
très léger et mordant
pp subito
sans pédale

105 **g'**

111 **f** (12)

f
f
mf
Péd. * *Péd.*

D

surtout sans ralentir

117 (13) **h**

124 (14) **h'**

131

137

20

h3

143 *f*

mf

C'

149 [a tempo $\text{♩} = 160-168$]

15

g2

g3

f

pp staccatissimo

sans pédale

155

g4

f

mf

160

ff

[Péd.]

Ⓢ

167 **i** Subito le double plus lent ($\text{♩} = 66$)

k mélancolique

Tempo presto [1^{re}]

172 **puente**

A2 (tercera sección)

22

189 **a**

[ff] [sans pédale]

195 **b** **c**

[Péd. #]

201 **d2**

206

f m.g.

Coda

211 **puente** **f2**

217 **g5** **h'**

223 **i'** **surtout sans ralentir**

[Strictement en mesure et surtout sans ralentir]

230 **ff** **fff**

8.....)

Hotel Majestic, Cannes
Décembre [56]-Mars 1957

ANEXO H. Fantasía para flauta sola op.89. Malcolm Henry Arnold⁵⁵.

FANTASY FOR FLUTE

A

MALCOLM ARNOLD
Op. 89

Andante con moto (♩ = 60)

p espressivo — *mf* — *p* — *mf* — *p*

mp — *pp*

f — *p*

B

Vivace e molto ritmico (♩ = 120)

ff *mf* — *ff* *mf*

ff *pp*

ff

loco

loco

p

punteo

accel. poco a poco

pp

C

D

⁵⁵ ARNOLD, Malcolm. Fantasía para flauta sola Op.89. Partitura para flauta. USA. Faber music, 1966.

C *f*
g
B **D** *b*
ff mf *c'* *ff mf*
ff *d'*
p f p ff p
ff pp
mp ff pp mp
pp **puente**
rit. $\frac{4}{4}$

A'a'

F Allegro marziale (♩ = 112)

Musical score for section A'a'. It consists of four staves of music. The first staff has dynamics *f molto marcato* and *ff*. The second staff has dynamics *f* and *ff*. The third staff is marked *pp* and labeled "puente". The fourth staff ends with a double bar line and a 2/4 time signature, with the instruction "sempre staccato".

B2

Presto (♩ = 176)

Musical score for section B2. It consists of seven staves of music. The first staff has a dynamic of *f*. The second staff has a dynamic of *c2*. The third staff has a dynamic of *f*. The fourth staff has a dynamic of *p*. The fifth staff has a dynamic of *f*. The sixth staff has a dynamic of *b2*. The seventh staff has a dynamic of *B3* and ends with a double bar line and a *f* dynamic.

c3

p

pp

f2

pp

ff

K i

pp

ff

Coda

pp

ff

pp

pp

pp

ff