

LA FLAUTA TRAVERSA Y EL ENCUENTRO DE DOS MUNDOS: TRADICIONES  
MUSICALES LATINOAMERICANAS Y LA SONATA EUROPEA

LAI D ANGÉLICA PINEDA ARÉVALO

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES  
LICENCIATURA EN MUSICA  
BUCARAMANGA  
2012

LA FLAUTA TRAVERSA Y EL ENCUENTRO DE DOS MUNDOS: TRADICIONES  
MUSICALES LATINOAMERICANAS Y LA SONATA EUROPEA

LAI ANGÉLICA PINEDA ARÉVALO

Trabajo de Grado para optar al título de:

Licenciado en música

Director:

SANTIAGO EMILIO SIERRA RUIZ

Codirector:

JANUSZ KOPYTKO

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES

LICENCIATURA EN MUSICA

BUCARAMANGA

2012

## **DEDICATORIA**

A Dios que me ha llevado por el camino del bien, iluminándome en los momentos más difíciles y en mis alegrías.

A mis padres y hermanos que han sido el gran ejemplo de amor en mi vida.

A mi tío Juan Francisco que siempre ha creído en mi talento y me ha dado todo su respaldo y amor.

## **AGRADECIMIENTOS**

A Dios por ser mi guía.

A mis Padres por estar siempre a mi lado dándome su gran amor, ayuda y comprensión, a mis Hermanos Oscar y Juan por su ternura y por darme tantas alegrías. A mis abuelos y a mis tías por sentirse tan orgullosos de mí.

A mi tío Juan Francisco por su amor, su apoyo incondicional al darme la oportunidad de desarrollarme en mi carrera dándome como regalo mi primera flauta, la cual me acompañó durante gran parte de mi vida musical.

A Juan José por su apoyo incondicional durante todos estos años.

A mi primera profesora de flauta Sandra Milena Gómez y al maestro Santiago Sierra por fortalecer todos mis conocimientos musicales, por su comprensión y su valiosa amistad.

A mi amiga del alma Diva León, por tantos hermosos años de amistad desde que éramos niñas, hasta hoy y siempre.

A mis estudiantes de flauta por aportarme más conocimientos y soluciones pedagógicas, las cuales me han hecho comprender mejor el mundo musical.

A la maestra Natalia Avella por su colaboración como pianista acompañante.

A cada uno de los profesores que durante la carrera estuvieron aportándome sus conocimientos musicales.

## CONTENIDO

	<b>pág.</b>
INTRODUCCIÓN	19
1. JUSTIFICACIÓN	20
2. OBJETIVOS	21
2.1 OBJETIVO GENERAL	21
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	21
3. PROGRAMA DEL RECITAL	22
3.1 SONATA PARA FLAUTA Y CLAVICÉMBALO EN B MENOR BWV 1030 JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)	22
3.1.1 Análisis Formal	22
3.1.2 Aspectos de Interpretación	49
3.1.2.1 Biografía del autor.	51
3.1.2.2 Marco histórico.	53
3.1.2.3 Recomendaciones técnicas y estilísticas.	55
3.1.2.4 Recomendaciones técnicas	58
3.2 JOUEURS DE FLÛTE POUR FLUTE ET PIANO Op 27. (1924)	65
3.2.1 Análisis Formal.	65
3.2.2 Aspectos de Interpretación	82
3.2.2.1 Biografía del autor.	84
3.2.2.2 Marco histórico.	85
3.2.3 Recomendaciones técnicas y estilísticas.	87

3.3 SONATA LATINO PARA FLAUTA Y PIANO (1994)	93
3.3.1 Generalidades.	93
3.3.1.1 La flauta en latinoamérica	94
3.3.1.2 La flauta travesa en Cuba	95
3.3.1.3 Nacimiento de la música cubana	97
3.3.1.4 El origen del Tango	101
3.3.1.5 La flauta travesa en la música popular brasilera	105
3.3.2 Análisis formal	111
3.3.3 Aspectos de interpretación	135
3.3.3.1 Biografía del autor	136
3.3.3.2 Marco histórico	138
3.3.3.3 Recomendaciones técnicas y estilísticas.	139
4. RECOMENDACIONES PARA EL MEJORAMIENTO DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL	146
CONCLUSIONES	148
BIBLIOGRAFÍA	149
ANEXOS	154

## LISTA DE TABLAS

	<b>pág.</b>
Tabla 1. Exposición primer movimiento. Andante.	26
Tabla 2. Desarrollo primer movimiento. Andante.	26
Tabla 3. Re exposición primer movimiento. Andante.	27
Tabla 4. Estructura segundo movimiento. Largo e dolce (siciliano).	39
Tabla 5. Estructura tercer movimiento. Parte I. Presto.	43
Tabla 6. Estructura tercer movimiento. Parte II. Allegro.	43
Tabla 7. Estructura de la Primera pieza. Pan.	68
Tabla 8. Estructura de la segunda pieza. Tityre.	71
Tabla 9. Estructura de la tercera pieza. Krishna.	73
Tabla 10. Notación india – occidental.	76
Tabla 11. Estructura de la cuarta pieza. Mr de la Péjaudie.	78
Tabla 12. Estructura del primer movimiento.	111
Tabla 13. Estructura del segundo movimiento.	121
Tabla 14. Estructura del tercer movimiento.	127

## LISTA DE FIGURAS

	<b>pág.</b>
Figura 1. Primera frase. Andante	28
Figura 2. Segunda frase. Andante	28
Figura 3. Tema B. Andante.	29
Figura 4. Tema C .Andante.	29
Figura 5. Parte de piano-puente. Andante.	30
Figura 6. Sección b1. Andante.	30
Figura 7. Sección c1. Andante.	30
Figura 8. Sección c1 parte de flauta y clave. Conducción canónica. Andante.	30
Figura 9. Puente del piano para pasar a la sección A'. Andante.	31
Figura 10. Sección A'. Andante.	32
Figura 11. Secciones a2, b2 y c2, Recursos canónicos de A'.	32
Figura 12. Secciones c3 y b3, recursos contrapunto imitativo. Andante.	34
Figura 13. Tresillos mecánicos de la flauta y bajo continuo. Andante.	34
Figura 14. Sección a3. Andante	35
Figura 15. Divertimento, y sección a4. Andante.	35
Figura 16. Canon de a4 y preparación simultánea para entrar sección a5. Andante.	36
Figura 17. Sección c5. Canon. Andante.	36
Figura 18. Valores largos (corcheas), semicorcheas y conclusión de A'. Andante.	37
Figura 19. Sección A2. Andante.	37

Figura 20. Sección c6 transformación de motivo y clímax. Andante.	38
Figura 21. Sección c7. Andante.	38
Figura 22. Coda. Andante.	39
Figura 23. Frase principal y apoyaturas largas. Largo e Dolce.	40
Figura 24. Sección b y segunda casilla. Largo e Dolce.	41
Figura 25. Compases 9-10 sección A'. Largo e Dolce	42
Figura 26. Compás 11-12 y final. Largo e Dolce.	42
Figura 27. Sección A introducción. Presto.	45
Figura 28. Sección a'. Compases 9-16. Presto.	45
Figura 29. Sección b. Presto.	46
Figura 30. Sección c. Elementos polifónicos por imitación. Presto.	46
Figura 31. Tema (a). Presto y tema (d). Allegro.	47
Figura 32. Sección d'. Allegro.	47
Figura 33. Contrapunto descendente. Allegro.	48
Figura 34. Desarrollo de secuencias y variantes transformadas. Allegro.	48
Figura 35. Retrato Johann Sebastián Bach.	51
Figura 37. Intervalos de segundas ligados. Compás 9. Andante.	56
Figura 38. <i>Point d'arrêt</i> .	57
Figura 39. Apoyatura en compás ternario.	58
Figura 40. Ejercicio para sonido.	59
Figura 41. Tesitura de la sonata en sin menor BWV 1030.	60
Figura 42. Ejercicio de armónicos.	60
Figura 43. Ejercicio con notas pedales.	61

Figura 44. Traverso	61
Figura 45. Flauta de cuatro partes.	62
Figura 46. Flauta Quantz	63
Figura 48. Ejercicio de articulación triple.	64
Figura 49. Tresillos. Andante. Corcheas. Presto.	64
Figura 50. Imagen de Pan con su siringa (flauta de pan)	66
Figura 51. Imagen Tityre.	66
Figura 52. Imagen de Krishna.	67
Figura 53. Sección A. Pan	69
Figura 54. Compás 12. Pan.	69
Figura 55. Figuras sección c. Pan.	70
Figura 56. Puente. Pan.	70
Figura 57. Sección A'. Pan.	71
Figura 58. Introducción. Tityre.	72
Figura 59. Sección A. a' y a2. Tityre.	73
Figura 60. Galope y adornos. Tityre.	74
Figura 61. Clímax y final de la pieza. Tityre.	74
Figura 62. Introducción. Krishna	76
Figura 63. Sección A. Krishna.	77
Figura 64. Sección B. Krishna.	77
Figura 65. Compás 28 de la flauta y 35 del piano. Krishna.	78
Figura 66. Introducción. Mr. de la Péjaudie.	79
Figura 67. Sección A, motivo de la flauta. Mr. De la Péjaudie.	80

Figura 68. Sección A'. Mr. De la Péjaudie.	81
Figura 69. Coda. Mr. De la Péjaudie.	81
Figura 70. Albert Roussel.	84
Figura 71. Ataque de la primera nota. Pan.	89
Figura 72. Rubato de fusas. Pan.	90
Figura 73. Articulaciones.	90
Figura 74. Ejercicios de sonido y resistencia pulmonar.	91
Figura 75. Respiración diafragmática para tocar flauta.	92
Figura 76. Posición relajada de los labios. Emanuel Pahud.	93
Figura 77. Pasaje pp con notas sobreagudas y "posición técnica de do agudo con armónico	93
Figura 78. Flauta de 5 llaves.	96
Figura 79. Tresillo cubano	98
Figura 80. Agrupación de tango.	103
Figura 81. Célula rítmica del son montuno.	112
Figura 82. Introducción de la flauta y acompañamiento de piano. Salsa Montunate.	113
Figura 83. Montuno del piano. Salsa Montunate.	113
Figura 86. Melodía de la flauta. SalsaMontunate.	116
Figura 87. Puente por triadas y cuartas disonantes. Salsa Montunate.	117
Figura 88. Final de la sección A3. Salsa Montunate.	118
Figura 89. Sección C. Salsa Montunate.	119
Figura 91. Coda final. Salsa Montunate.	121
Figura 92. Célula rítmica del tango y de la rumba.	122

Figura 93. Introducción. Rumbango.	123
Figura 94. Intro del piano sección A. Rumbango.	124
Figura 95. Sección B, Tresillos. Rumbango.	124
Figura 96. Sección C. Ritmo de rumba. Rumbango.	125
Figura 97. Melodía de la flauta. Rumbango.	125
Figura 98. Recurso Tímbrico. Rumbango.	126
Figura 99. Sección A, primer periodo. Bossa Merengova.	127
Figura 100. Sección B. Bossa Merengova.	128
Figura 101. Sección C, compás 57. Bossa Merengova.	129
Figura 102. Movimientoporcuartas fin del episodio. Bossa Merengova.	129
Figura 103. Corte unísono. Bossa Merengova.	130
Figura 104. Sección D (principio). Bossa Merengova.	131
Figura 105. Sección A3. Bossa Merengova.	132
Figura 106. Episodio “d” y melodía de la flauta. Bossa Merengova.	132
Figura 107. Melodía de la flauta (corte). Bossa Merengova.	133
Figura 108. "floreos" adornos de la flauta y final.	135
Figura 109. Mike Mower.	136
Figura 110. Ejercicios alternos de método Reichert para escalas Taffanel.	141
Figura 111. Pasaje inicial de la flauta. Salsa Montunate.	141
Figura 112. Ejercicio de sonido sobreagudo.	142
Figura 113. Ejercicio mecánico de notas sobreagudas.	142
Figura 114. Efecto percutivo. Salsa Montunate.	143
Figura 115. Estudio de pasajes rápidos.	143

Figura 116. Frase de dificultad por velocidad y digitación.	144
Figura 117. Pasaje por dificultad de digitación.	144
Figura 118. Ejercicios técnicos con arpeggios.	144

## LISTA DE ANEXOS

	<b>pág.</b>
Anexo A. Sonata en Si menor para flauta y clave, BWV 1030. Johann Sebastián Bach.	155
Anexo B. Joueurs de Flûte, para flauta y Piano Op. 27 de Albert Roussel.	182
Anexo C. Sonata Latino para flauta y piano de Mike Mower.	201

## RESUMEN

**TÍTULO:**

LA FLAUTA TRAVERSA Y EL ENCUENTRO DE DOS MUNDOS: TRADICIONES MUSICALES LATINOAMERICANAS Y LA SONATA EUROPEA\*

**AUTOR:**

PINEDA ARÉVALO, Laid Angélica\*\*

**PALABRAS CLAVES:**

Europa, flauta travesa, recital, Bach, Roussel, Mower, Latino América.

**DESCRIPCIÓN:**

El recital muestra la versatilidad de la flauta travesa abarcando variados estilos musicales tales como: Barroco, impresionismo y la ejecución de algunos ritmos de la música popular latinoamericana fusionados con las formas y armonías contemporáneas, dando a conocer el desarrollo de la música popular latina dentro de un ámbito más exigente como la música erudita.

La flauta travesa es un instrumento que ha sido utilizado ampliamente en América Latina desde comienzos del siglo XIX. Llegó como instrumento de las orquestas de opereta zarzuelas y orquestas de cámara venidas de España, Italia y Francia. Así mismo de África llegaron los ritmos base de las diferentes expresiones musicales del Caribe y Brasil. Esta confluencia en lo tradicional creó un espacio de expresión propio en el cual la flauta ha estado presente desde hace 200 años, y los ritmos surgidos de esta mezcla y mestizaje cultural han hecho el viaje de vuelta al Viejo Mundo, posicionándose como expresiones musicales de amplia presencia en el continente europeo y los estados Unidos (tango, Bossa Nova, y Son Cubano). Hoy en día son material de base para la creación musical de compositores y creadores europeos y norteamericanos que han fusionado sus saberes clásicos con sus aprendizajes y conocimientos de la cultura musical latinoamericana.

Asimismo, el presente proyecto pretende exhortar a los profesores y estudiantes de flauta travesa a incluir dentro del repertorio del instrumento, obras musicales que contengan ritmos latinoamericanos desarrollados con bases armónicas de la música académica europea, de esta manera se destaca la versatilidad que tiene la música latina para fusionarse con estos estilos clásicos permitiendo que se transforme así en música de concierto, donde se unen aspectos de dos mundos diferentes musicalmente (el ritmo latinoamericano y la armonía académica europea), en uno solo lleno de riqueza musical y exigencia técnica en el instrumento.

---

\* Proyecto de grado.

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

## ABSTRACT

**TITLE:**

THE TRANSVERSE FLUTE AND THE ENCOUNTER OF TWO WORLDS: LATIN AMERICAN MUSICAL TRADITIONS AND THE EUROPEAN SONATA<sup>\*</sup>

**AUTHOR:**

PINEDA ARÉVALO, Laid Angélica<sup>\*\*</sup>

**KEY WORDS:**

Europe, transverse flute, recital, Bach, Roussel, Mower, Latin America.

**DESCRIPTION:**

The recital shows the versatility of the transverse flute covering a variety of musical styles such as the Baroque, the Impressionism and the execution of some rhymes of Latin American popular music mixed with contemporary forms and harmonies. It shows the development of Latin popular music in a more demanding sphere such as the erudite music.

The transverse flute is an instrument that has been highly used in Latin America since the beginning of the XIX Century. It came as an instrument from the Operetta Zarzuela Orchestras and Spanish, Italian and French Chamber Orchestras. Also, base rhymes arrived from Africa for the different musical expressions from Caribbean and Brazil. This convergence in the traditional created a space of own expression where the flute has been present since 200 years, and the rhymes arose of this cultural mix has made a trip to the Old World, positioning them as musical expressions of wide presence in the European continent and United States (tango, Bossa Nova and Son Cubano). Currently, they are the base for musical creation of European and American composers who have mixed their classic knowledge with their learning and knowledge of the Latin American musical culture.

Likewise, the present Project aims to exhort transverse flute teachers and students to include in the instrument repertoire, musical works that contain Latin-American rhymes developed with harmonic bases of the European musical academy. In this way, it is highlighted the versatility that Latin music has to mix with these classical styles letting it to transform in a concert music where aspects from two different musical worlds combine (the Latin American Music and the European harmony academy) in one, full of musical richness and instrument technique demand.

---

<sup>\*</sup> Graduation Project.

<sup>\*\*</sup> Faculty of Human Sciences. School of Arts .Project Director: Santiago Emilio Sierra.

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo comprende un análisis formal y otro interpretativo de las obras musicales que hacen parte del recital, informando acerca del contexto histórico y su correspondiente estilo musical, así como las recomendaciones técnicas para la correcta interpretación de cada una.

El repertorio de este recital está constituido por (3) obras de carácter contrastante, las cuales caracterizan diferentes estilos, a saber; el barroco, el impresionista y el moderno. La denominada “SONATA LATINO” del compositor Británico Mike Mower, articula la temática central de este proyecto pues está escrita en un lenguaje que incluye los elementos tradicionales de la música académica y la influencia popular latinoamericana. Es esta obra la que permite dar un enfoque “exploratorio” a este proyecto, pues es el encuentro entre el Viejo y el Nuevo mundo que musicalmente se refleja en un “mestizaje” de sonoridades novedoso.

Por tal motivo este proyecto de grado es una invitación no solo para los flautistas, sino para todos los músicos en general, a explorar y renovar los repertorios de sus instrumentos, a dar espacios de expresión a nuevas propuestas sonoras e interpretativas. Este trabajo pretende divulgar una obra relativamente nueva y poco interpretada en los programas tradicionales de formación musical, mostrar en un caso particular como se amalgama la riqueza cultural latinoamericana con los nuevos lenguajes en las músicas europeas.

## 1. JUSTIFICACIÓN

A través de los años la flauta traversa ha sido conocida principalmente en la ejecución de la música clásica, por tal motivo, este proyecto da a conocer otra faceta interpretativa del instrumento, la cual enriquece un repertorio que es ya muy amplio en estilos y estéticas, pero que apenas comienza a tener aportes relevantes de músicas o compositores latinoamericanos, y algunos autores de otras latitudes interesados en utilizar los elementos y tradiciones musicales de este continente.

La idea y ejecución del proyecto surge de la necesidad de divulgar nuevas posibilidades expresivas y técnicas de la flauta traversa, y así mismo invitar a la renovación de un repertorio que tradicionalmente ha sido en su mayoría de origen europeo. Esto con el fin de dar un paso adelante en la puesta en escena de valores culturales que nos son reconocibles y familiares pero que serán expuestos a la luz de un formato y un lenguaje de más de cuatrocientos años de desarrollo en la música del viejo continente.

## **2. OBJETIVOS**

### **2.1 OBJETIVO GENERAL**

Demostrar que la flauta travesa es un instrumento polifacético, el cual permite la ejecución de obras académicas y músicas populares latinoamericanas desarrolladas en el entorno concertista.

### **2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Realizar un recital con un repertorio representativo de diversas épocas y estilos.
- Resaltar la influencia musical europea en la música popular de Cuba, Brasil y Argentina.
- Enriquecer el repertorio de flauta con obras que contengan bases de ritmos latinoamericanos.

### 3. PROGRAMA DEL RECITAL

#### **Sonata para flauta y clavicémbalo en B menor BWV 1030**

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Andante.

Largo e dolce (Siciliano).

Presto – Allegro.

#### **Joueurs de Flûte, para flauta y Piano Op. 27 (1924)**

ALBERT ROUSSEL (1869-1937)

Pan.

Tytire.

Krishna.

Mr. de la Péjaudie.

#### **Sonata Latino, para flauta y piano. (1994)**

MIKE MOWER (1958)

Salsa Montunate.

Rumbango.

Bossa Merengova.

### **3.1 SONATA PARA FLAUTA Y CLAVICÉMBALO EN B MENOR BWV 1030**

**JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)**

#### **3.1.1 Análisis Formal**

**Generalidades.** *SONATA*, es una obra musical que consta de tres o cuatro movimientos, compuesta para uno o dos instrumentos. Cada uno de estos movimientos sigue una determinada regla de carácter y forma. El primero de ellos debe tener un esquema de sonata, la cual se constituye en tres partes:

**A. Exposición, B. Desarrollo, A'. Re capitulación (re exposición),** en la mayoría de los casos finaliza con una *coda*.

La palabra *sonata* abarca una serie de estilos, técnicas y formas, en un principio, marcaba la diferencia entre la cantata y la tocata (escrita para instrumentos de teclado). El término “sonata” viene del latín “*sonare*”, como su término lo indica, las obras debían ser exclusivamente instrumentales<sup>1</sup>.

En primera etapa, la sonata no hacía referencia a una estructura o forma musical ni a una sucesión de movimientos musicales. Durante el barroco esta estructura de carácter libre empezó a tomar orden gracias al compositor Arcangelo Corelli quien desarrolló dos estilos de sonatas: la sonata de cámara y la Chiesa (de iglesia). La sonata de cámara estaba constituida por un preludio seguido de dos o tres movimientos en forma de suite, y la sonata da Chiesa tenía cuatro movimientos ordenados de la siguiente manera: lento, rápido, lento, rápido con bajo continuo<sup>2</sup>. En los inicios de la época Clásica la sonata era escrita para un instrumento o instrumento y piano, los cuales presentan una exposición del tema, un desarrollo y una re exposición y coda algunas veces. Con la aparición de Haydn y Mozart la sonata toma la estructura que conocemos actualmente: tres movimientos; rápido, lento rápido o cuatro movimientos; I allegro, II adagio, andante o largo, III minuetto y IV final, Allegro o Presto.

La forma sonata nació como una estructura estándar para la organización armónica del discurso musical con más amplitud en la duración de las obras clásicas, evitando que el compositor tuviera que idear cada vez una forma diferente de ordenar los movimientos y la armonía de sus obras.

---

<sup>1</sup> SIEPMANN, Jeremy. El piano, su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes. La sonata: formas y estructuras. Barcelona: Ron in book, 2003. 95, 98, 99 y 100 p.


<sup>2</sup> SACHLI, Irina. Maestra. Apuntes tomados en las clases análisis musical.

SONATA PARA FLAUTA Y CLAVICÉMBALO EN B MENOR BWV 1030 está conformada por tres movimientos, el último con dos secciones A y B.

- Andante, (B menor)
- Largo e dolce (Siciliano), (D Mayor)
- Presto – Allegro, (B menor)

**Andante.** En el italiano musical significa un tiempo pausado, no necesariamente lento.

**Largo e dolce.** El largo es la indicación de tempo más lenta en la música, debe ser tocado amplio y engrandecido<sup>3</sup>.

**Siciliana.** Danza tranquila y ondulante, a menudo con carácter pastoral, en compás de 6/8 o 12/8. Su ritmo típico es  ; en Bach casi siempre con comienzo tético<sup>4</sup>.

**Presto.** Es un tempo realmente rápido. Quizá en el barroco dicha indicación no era interpretada tan velozmente como en la época romántica y la actualidad.

**Allegro.** En el italiano de los músicos, significa rápido o animado.

La Sonata en si menor BWV 1030, es la obra más grande para flauta compuesta por Johann Sebastián Bach; se divide en tres movimientos (rápido, lento, rápido). En primer lugar un andante que tiene función de allegro, seguido por el bellísimo siciliano de movimiento lento y finaliza con un presto muy enérgico que se entrelaza con un allegro. Por tanto, no pertenece ni al tipo *sonata da Chiesa* ni al tipo *sonata da camera*. Su estructura corresponde a algunos conciertos de

---

<sup>3</sup> HARRISON, Sidney. Cómo apreciar la música. Madrid: Edaf. Jorge Juan, 1984.

<sup>4</sup> VOGT, Hans. La música de cámara de Johann Sebastián Bach. Movimiento de suite-tipología de los movimientos. Labor. Colección Enfoques.

Brandemburgo y a todos los conciertos instrumentales. Se caracteriza por la gran forma que tiene el primer movimiento, por el contraste entre lo diatónico-cromático y su estructura canónica. En el segundo movimiento la flauta lleva la melodía y el clave solo aparece llevando el tema como bajo continuo. El tercer movimiento está estructurado como una fuga. Todas las voces tienen igual importancia y está dividido en dos partes: presto y allegro. Es una sonata escrita a tres voces, por tanto los dos instrumentos son principales, el desarrollo de los temas principales está presente desde el primer compás hasta el final del tercer movimiento.

**Primer movimiento: Andante.** Forma ternaria clásica

Tablas 1,2 y 3. Estructura Primer movimiento: Andante

**Tabla1.Exposición Primer Movimiento Andante**

<b>PRIMER MOVIMIENTO: ANDANTE</b>									
<b>SECCIÓN</b>	<b>Exposición</b>								
<b>MACROESTRUCTURA</b>	<b>A</b>								
<b>MICROESTRUCTURA</b>	<i>a</i>	<i>punte</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>punte</i>	<i>b'</i>	<i>c'</i>	<i>punte</i>
<b>COMPASES</b>	1-2	3-4	5-6	7-10	11-14	15-16	17-20	21-28	29-32
<b>TONALIDADES</b>	<i>B m</i>				<i>Em-D-Bm</i>	<i>B m</i>	<i>Em-Bm</i>	<i>Bm-D</i>	<i>D-F#m</i>

Fuente. La Autora

**Tabla 2. Desarrollo Primer Movimiento Andante**

<b>SECCIÓN</b>	<b>Desarrollo (plan tonal inestable)</b>								
<b>MACROESTRUCTURA</b>	<b>A'</b>								
<b>MICROESTRUCTURA</b>	<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>c2</i>	<i>c3</i>	<i>b3</i>	<i>punte</i>	<i>a3</i>	<i>a4</i>	<i>c5</i>
<b>COMPASES</b>	33-37	38-44	44-51	52-54	55-58	59-62	63-68	69-73	74-79
<b>TONALIDADES</b>	<i>F# m</i>				<i>F#m-Bm-A-F#m</i>	<i>F#m-D-G</i>	<i>G</i>	<i>E m</i>	<i>Em-Bm</i>

Fuente. La Autora

**Tabla 3. Re exposición Primer Movimiento Andante**

<b>SECCIÓN</b>	<b>Re exposición</b>					<b>Final</b>
<b>MACROESTRUCTURA</b>	<b>A2</b>					<b>CODA</b>
<b>MICROESTRUCTURA</b>	<b>a</b>	<b>a</b>	<b>b4</b>	<b>c6</b>	<b>c7</b>	<b>Material b</b>
<b>COMPASES</b>	<b>80-84</b>	<b>85-86</b>	<b>87-92</b>	<b>93-99</b>	<b>100-101</b>	<b>102-119</b>
<b>TONALIDADES</b>	<b>B m</b>		<b>Bm-Em</b>	<b>Em-Bm</b>	<b>Bm</b>	<b>Bm</b>

Fuente. La Autora

Este primer movimiento escrito en compás de 4/4, tonalidad de B menor; es el más grande en su forma. Bach desarrolla todo el tiempo los temas principales, iniciando con una sencilla sucesión; después combina unas voces con otras, más adelante las sobrepone unas con otras y por último las entrelaza en un canon. Tiene una extraordinaria y basta amplitud en donde la flauta no siempre es protagonista, pues está escrito como un dúo concertante para flauta y clave sobre un bajo muy sólido, todos los recursos rítmicos están siempre latentes, en constante movimiento con diversas variaciones rítmicas y armónicas sobre el diatonismo y el cromatismo los cuales van desarrollados en un tejido contrapuntístico muy elaborado con transformaciones temáticas y frecuentes planteamientos canónico-imitativos entre la flauta y mano derecha del clave, la izquierda se sitúa discretamente en una función de apoyo, y sólo en ocasiones asume la temática, a lo largo de toda la pieza las divisiones estructurales funcionales están concentradas en temas. Tiene un recurso de forma ternaria clásica, lo cual es una preparación a la sonata clásica. Es considerada como la obra maestra exhuberante del arte barroco, y permanece como una de las cimas del arte flautístico.

**Sección A.** Escrito en compás de 4/4, desarrolla en secuencia los elementos principales con un raro equilibrio entre dos polos tan opuestos expresivamente

como el diatonismo y el cromatismo, es de una refinadísima elaboración, especialmente por su armonía y el desarrollo del tema durante toda la pieza.

El primer tema (tema A) empieza en primer grado, tiene muchas terminaciones como lugar de desarrollo intenso desde el primer compás como la sonata clásica, desarrolla las melodías sostenidas para crear variaciones.

El primer periodo está compuesto por dos frases la primera de tres compases expuesta en B menor, es muy equilibrada y estable, empieza con un intervalo ascendente y anacrúsico acompañado de semicorcheas y fusas que hace que sea muy enérgica.

**Figura 1. Primera frase. Andante**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

La segunda frase repite los elementos iniciales en la misma tonalidad concluyendo el periodo y dando paso al tema B.

**Figura 2. Segunda frase. Andante.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Sección B.** En el tema B empieza en anacrusa con el final de la segunda frase, las figuras rítmicas no son tan elaboradas, tiene repeticiones de corcheas con la misma nota para crear tensión, utiliza registros graves que dan un ambiente de suspenso y finaliza con trino.

**Figura 3. Tema B. Andante.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Sección C.** Es la sección más larga, varía los anteriores temas y está elaborada con valores cortos, ritmos caprichosos, creando temas individuales, haciendo contrastes de temas diatónicos con temas cromáticos generando sensaciones inestables.

**Figura 4. Tema C .Andante.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Figura 5. Parte de piano-puente. Andante.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Sección b1.** Utiliza los mismos elementos de notas repetitivas de B cambiando a la tonalidad de Em, haciendo variaciones, desarrollando los motivos.

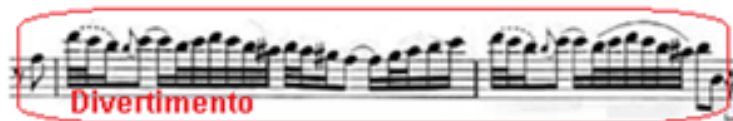
**Figura 6. Sección b1. Andante.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Sección c1.** Es una idea de gran interés proveniente del tema central, es un divertimento introducido en el compás 21 al finalizar el tema principal. Esta es una idea casi individualizada porque a lo largo de la pieza adquiere una continua y creciente significación. Este divertimento es tratado en forma de canon.

**Figura 7. Sección c1. Andante.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Figura 8. Sección c1 parte de flauta y clave. Conducción canónica. Andante.**

Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Al terminar el canon hay un puente con el divertimento de tresillos de 4 compases hecho por el piano para pasar al desarrollo del movimiento (sección A').

**Figura 9. Puente del piano para pasar a la sección A'. Andante.**

Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Conclusión.** La exposición expone elementos temáticos que se van convirtiendo en figuraciones influyentes en toda la pieza. Encontramos conducciones canónicas que siempre significan intensificación del material motivacional, que

concluye con cuatro compases de tresillos en el piano utilizados como puente armónico para entrar al desarrollo.

**Desarrollo.** Durante la sección A' retoma el tema de la exposición en V grado en la tonalidad de F# menor. Utilizando todos los recursos rítmicos más elaborados, toma los elementos principales y hace mas variaciones sobre ellos, desarrollando todos los temas propuestos al principio del movimiento.

**Figura 10. Sección A'. Andante.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Sección a2, b2 y c2.** En estas dos secciones están propuestos los temas originales pero con notas más cortas y variaciones intensas, recursos polifónicos por imitación, como en el caso anterior el clave imita a la flauta con el tema del desarrollo.

**Figura 11. Secciones a2, b2 y c2, Recursos canónicos de A'.**

Figura 11. Continuación

The image shows a musical score for J.S. Bach's Sonata for Flute and Clavier, BWV 1030. It consists of two systems of staves. The first system has a flute staff (top) and a clavier staff (bottom). The flute staff has a red box around measures 58-61 and a red 'c2' above measure 60. The clavier staff has a blue box around measures 58-61 and a blue 'c2' above measure 60. The second system also has a flute staff (top) and a clavier staff (bottom). The flute staff has a red box around measures 62-65 and a red 'c2' above measure 64. The clavier staff has a blue box around measures 62-65 and a blue 'c2' above measure 64. The clavier part has a triplet of eighth notes in measure 59.

Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Secciones c3 y b3.** Nuevamente encontramos variaciones intensas e imitaciones entre el clave y la flauta utilizando contrapunto imitativo; para finalizar esta sección encontramos los tresillos de la flauta en un movimiento mecánico y el clave se reduce a un acompañamiento de bajo continuo, se deja de lado la textura a tres voces, por tanto encontramos una clara cesura, una cadencia en F# menor. Compás 58, gracias a esto se originan dos mitades casi iguales, 58:61 en número de compases. Este mismo episodio aparece más tarde dos veces en los compases 65-68 y 102-105, cada vez con variaciones de poca importancia (ver anexo). Estos compases tienen un significado constructivo y no son de relleno, pues sus motivos aparecen antes del compás 59; en los compases 25-26 y 31-32 como puente para dar paso al desarrollo (sección A'). Por tanto este episodio de tresillos cumple la función de divertimento.

**Figura 12. Secciones c3 y b3, recursos contrapunto imitativo. Andante.**

The image displays two systems of musical notation for sections c3 and b3. The top system, labeled 'c3', consists of three staves: a flute staff (top), a treble clef staff (middle), and a bass clef staff (bottom). A red oval highlights a melodic phrase in the flute staff, which is then imitated by the treble clef staff. The bottom system, labeled 'b3', consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). A red oval highlights a melodic phrase in the treble clef staff, which is imitated by the bass clef staff. Blue circles and lines connect the imitative entries between the staves.

Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Figura 13. Tresillos mecánicos de la flauta y bajo continuo. Andante.**

The image shows two systems of musical notation. The top system is a single staff with a red oval highlighting a series of sixteenth-note triplets. The bottom system consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom), both with blue circles highlighting similar triplet patterns.

Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Sección a3 y a4.** En la sección a3, entra a la segunda mitad de la obra, la voz del clave; retoma el tema en la submediante (G mayor), el mismo juego de tresillos de semicorcheas se repite en cuatro compases como en la figura 13 mostrando un cierto deseo de relajación, a continuación aparece el tema principal ahora en la subdominante (E menor). La sección a4 está llena de texturas polifónicas (contrapunto imitativo) entre los dos instrumentos y gran desarrollo de los temas, y

prepara simultáneamente con el divertimento de tresillos de semicorchea a los instrumentos para entrar a la sección c5.

**Figura 14. Sección a3. Andante**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Figura 15. Divertimento, y sección a4. Andante.**

Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Figura 16. Canon de a4 y preparación simultánea para entrar sección a5. Andante.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

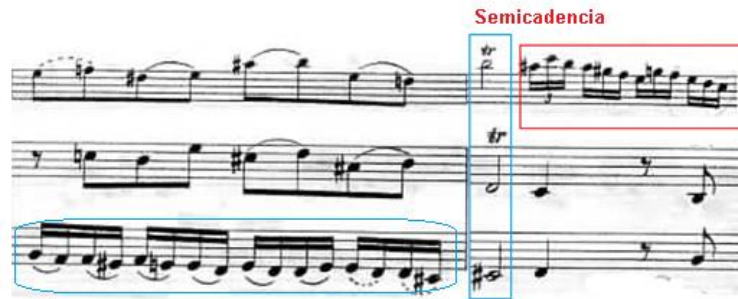
**Sección c5.** En esta sección podemos apreciar nuevamente el juego canónico entre los dos instrumentos, lleno de valores cortos y caprichosos, a su vez valores mas largos como corcheas con cromatismo y una idea de semicorcheas ligadas en pareja como variante del compas 9. Este motivo de semicorcheas es uno de los motivos originales de Bach y resulta muy familiar de la musica de cantatas y pasiones. Para concluir toda la sección de desarrollo (A') encontramos una semicadencia adornada por un trino en la tonalidad principal si menor, la cual interrumpe por completo el movimiento y se introduce claramente la re exposición.

**Figura 17. Sección c5. Canon. Andante.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Figura 18. Valores largos (corcheas), semicorcheas y conclusión de A'. Andante.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Re exposición sección A2.** Es más corta que la exposición (A), por lo tanto el material está resumido. Retoma la segunda presentación del tema. Compases 38-54, transportada de F# menor a la tonalidad original B menor en la voz del clave.

Luego lo encontramos en la parte de la flauta y de este modo se componen los compases 85-100 en donde encontraremos en la sección c6 transformación de un motivo a otro. Compases 93-94 el clímax con la nota más alta (sol) y con un intervalo de cuarta aumentada en tonalidad de E menor.

**Figura 19. Sección A2. Andante.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Figura 20. Sección c6 transformación de motivo y clímax. Andante.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Sección c7.** Se introduce el motivo-divertimento del compas 21 en el tema con recurso de contrapunto imitativo entre los dos instrumentos; se transforma como parte integrante del tema principal y deja de lado su carácter de divertimento.

**Figura 21. Sección c7. Andante.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Coda.** Es una recapitulación de toda la segunda mitad de la pieza solidificada en un breve espacio basado en el tema b en la tonalidad principal (si menor), con un escape repentino del complejo tema principal, Bach utiliza el divertimento de tresillos durante siete compases con variadas y fascinantes ideas para retomar la sección b esta vez mas variado y conducido siempre en forma canónica para desembocar finalmente en los últimos compases del tema principal de una forma

más sencilla pero a la vez elaborada para concluir el movimiento de una manera ágil y vigorosa.

**Figura 22. Coda. Andante.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Segundo Movimiento. Largo e dolce (Siciliano).** Forma binaria antigua

**Tabla 4. Estructura Segundo Movimiento. Largo e dolce (Siciliano)**

<b>MACROESTRUCTURA</b>	<b>A</b>		<b>A'</b>	
<b>MICROESTRUCTURA</b>	<b>a+b</b>	<b>b</b>	<b>a'+b</b>	<b>b'</b>
<b>COMPASES</b>	<b>1-4</b>	<b>5-8</b>	<b>9-12</b>	<b>13-16</b>
<b>TONALIDADES</b>	<b>D-Em</b>	<b>D-A</b>	<b>A-Bm</b>	<b>A-D</b>

Periodo polifónico modulante: I-V V-I (D-A) y (A-D)

Este segundo movimiento propone un estado de distención necesaria para el oyente y los instrumentistas, pues venimos de un movimiento de alto nivel compositivo e interpretativo. Está escrito en la tonalidad de re mayor en compás de 6/8. Es una danza muy lenta, típica del estilo barroco. Tiene una disposición de lied. 8+8 compases. Su figuración es bastante cargada de valores pequeños y melismáticos, la melodía es llevada en su totalidad por la flauta, el clave solo lleva un sutil pero a la vez creativo y hermoso acompañamiento de bajo continuo, solo en los finales de la línea de la flauta se arriesga con algunas figuras alternativas.

**Sección A.** Escrita en compás de 6/8 en tonalidad de re mayor. Está compuesto por dos elementos (a y b). Con apoyaturas largas en el tiempo fuerte como adornos, desarrollando las frases principales durante todo el movimiento.

Su inicio está escrito en tónica (D mayor) y modula al V grado (la mayor), terminando con una barra de repetición con dos casillas para pasar a la sección A'.

El primer periodo está compuesto por cuatro frases muy estables basadas en triadas ascendentes de re mayor: las dos frases principales en los compases 1-2, repitiendo su estructura rítmica en los compases 3-4. Las tres primeras frases en tónica y la cuarta en E menor. En los compases 2-4 encontramos que la voz del clave prepara un futuro elemento para la flauta (sección b).

**Figura 23. Frase principal y apoyaturas largas. Largo e Dolce.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Sección b.** Expone en la voz de la flautala imitacióndel elemento propuesto por la mano derecha del clave en los compases 2-4 esta vez un poco más variada. Es un ritmo sincopado con notas repetidas, lo cual genera un ambiente abrumante y hostil para luego descansar sobre valores mas cortos con notas conjuntas y tonales que funcionan como adornos más desarrollados que en el primer elemento. Finaliza en V grado (la mayor) con barra de repetición (segunda casilla) para entrar a la sección A'.

**Figura 24. Sección b y segunda casilla. Largo e Dolce.**

The image shows a musical score for Section b and the second system. The score is for Flute and Clave. The Clave part is in the upper staff, and the Flute part is in the lower staff. A red circle highlights the first measure of the Clave part, and a red arrow points to the Flute part with the label 'Imitación'. The second system is marked with a '2.' and shows a continuation of the music.

Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Sección A'.** Esta sección utiliza el mismo material de A, triadas descendentes pero en la tonalidad de “LA mayor” (V grado), su línea melódica es más elaborada, hay más movimiento por fusas, desarrollo de la tonalidad, de los elementos temáticos y adornos propuestos en la primera sección; encontramos apoyaturas dobles y trinos. En el compás 11 el clave retoma el elemento b con un acorde disminuido del grupo subdominante de C6 y en la flauta se encuentra la nota más alta antecedida con un amplio intervalo de séptima disminuida, el cual da como resultado el clímax de este movimiento. Finaliza en la tonalidad original (re mayor) en la segunda casilla.

Figura 25. Compases 9-10 sección A'. Largo e Dolce

A musical score for measures 9 and 10 of Section A'. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 9 starts with a double bar line and a repeat sign. A red bracket labeled 'Triada' spans the first three notes of measure 9. A blue bracket labeled 'Apoyatura doble' spans the last two notes of measure 9. The melody continues into measure 10 with a series of eighth notes.

Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Figura 26. Compás 11-12 y final. Largo e Dolce.

A musical score for measures 11 and 12, and the final section. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 11 starts with a double bar line and a repeat sign. A red bracket labeled 'Elemento de b' spans the first three notes of measure 11. A red circle labeled '7. dis.' is around the seventh note of measure 11. A red bracket labeled 'Tesisura alta' spans the last three notes of measure 11. A blue bracket labeled 'Acorde dism.' spans the last three notes of measure 11. A purple bracket labeled 'CLIMAX' spans the last three notes of measure 11. The score continues into measure 12 with a series of eighth notes. Below the main score, there is a section labeled '2.' with a red bracket labeled 'FINAL' below it. This section consists of two staves of music.

Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Tercer movimiento Presto-Allegro. Forma binaria antigua**

**Tabla 5. Estructura tercer movimiento. Parte I. Presto.**

<b>TERCER MOVIMIENTO: PRESTO</b>										
<b>SECCIÓN</b>	<b>I. PRESTO</b>									
<b>MACROESTRUCTURA</b>	<b>A</b>				<b>A'</b>					
<b>MICROESTRUCTURA</b>	<i>a flauta</i>	<i>a' piano</i>	<i>b flauta</i>	<i>c piano</i>	<i>a2 flauta</i>	<i>b2 piano</i>	<i>a3 piano</i>	<i>c1 flauta y piano</i>	<i>a piano</i>	<i>b flauta y piano</i>
<b>COMPASES</b>	1-8	9-15	16-26	27-33	34-40	41-51	52-58	59-65	66-72	73-83
<b>TONALIDADES</b>	<i>B m-F# m</i>	<i>F# m</i>	<i>F#m-Bm</i>	<i>Bm-F#m</i>	<i>F#m</i>	<i>F#m-B m-Em</i>	<i>Em</i>	<i>Em</i>	<i>Bm</i>	<i>Bm</i>

**Tabla 6. Estructura tercer movimiento. Parte II. Allegro**

<b>TERCER MOVIMIENTO: Allegro</b>						
<b>SECCIÓN</b>	<b>II. Allegro</b>					
<b>MACROESTRUCTURA</b>	<b>B</b>			<b>B'</b>		
<b>MICROESTRUCTURA</b>	<i>d flauta</i>	<i>d1 piano</i>	<i>d2 flauta</i>	<i>d3 piano y flauta</i>	<i>d4 flauta</i>	<i>d5 piano y flauta</i>
<b>COMPASES</b>	84-91	91-105	105-115	115-127	127-141	141-147
<b>TONALIDADES</b>	<i>B m-</i>	<i>Em-G-D-A-Bm</i>	<i>F#m</i>	<i>F#m-Em</i>	<i>G-Em-Bm</i>	<i>F#m-B m-Em</i>

Este último es un movimiento ágil y se divide en dos partes. Esta división no quiere decir que sean dos composiciones diferentes entrelazadas con un *attaca*<sup>5</sup>; las dos partes proceden del mismo tema. La sección I Presto, es una fuga breve a tres voces, la mano izquierda del clave y la flauta participan en igualdad de condiciones desarrollando el tema. No tiene solución, sólo una breve suspensión semicadencial para cambiar de compás y tempo a la sección II Allegro escrita en 12/16 naturalmente bipartita. “Esta división no tiene paralelo en la música de cámara, por tanto, la sonata está en relación con convenciones clásicas posteriores”<sup>6</sup>. Esta segunda parte no tiene indicación de tempo, por tanto debe tocarse a un tempo semejante al anterior (fuga) pero sin ir a gran velocidad, pues no es apropiado, su efecto es más moderado. De esta forma Bach confirma la conclusión de la sonata de una forma muy exigente y especial como el primer movimiento.

**Sección A (presto).** Escrita en compás partido en la tonalidad de si menor. Cuenta con una introducción de 8 compases, en los cuales encontramos intervalos de terceras ascendentes las cuales funcionan como núcleo para el desarrollo, al igual hay intervalos tensionados de quintas justas y quintas disminuidas. En los compases 5-6 encontramos una inversión libre de los compases 2-3, lo cual produce un movimiento descendente–ascendente (mencionado anteriormente), generando la fuerza energética e impulsora que caracteriza este último movimiento.

---

<sup>5</sup> Proviene del italiano *attaca* que quiere decir “ataque” y es una indicación para pasar de inmediato al siguiente movimiento o sección sin pausa, una transición sin problemas en un movimiento o pasaje.

<sup>6</sup> VOGT, Hans. Op. Cit

**Figura 27. Sección A introducción. Presto.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Sección a':** Encontramos la primera entrada del bajo con el tema de la fuga expuesto por la flauta, tocado por la mano derecha del clave.

**Figura 28. Sección a'. Compases 9-16. Presto.**

Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Sección b y c.** Son secciones un poco más tranquilas y sincopadas con intervalos de cuartas y quintas justas. La sección b no tiene acompañamiento porque la voz del clave está terminando el tema principal de la fuga. La flauta da inicio a la sección c y esta es imitada por el clave (elemento polifónico). En el compás 34 Bach retoma el tema principal en la voz de la flauta y continúa el desarrollo temático de la fuga hasta llegar a la semicadencia, la cual da paso a la segunda parte de este movimiento: el allegro. En general, la polifonía de la fuga resalta por su excelente disposición y se evidencia la riqueza con la que procede el material contrapuntístico dejando ver la perfección de la pieza.

Figura 29. Sección b. Presto.



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Figura 30. Sección c. Elementos polifónicos por imitación. Presto.

Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Sección II allegro (B).** Está escrito en compás de 12/16 de estructura libre, es un movimiento rápido por tresillos, se divide en dos partes B y B'. “Tiene sentido de un arco ascendente-descendente; y se encuentra a la sombra de la fuga, aunque se muestra como una pieza de valor completo”<sup>7</sup>. En la sección B encontramos un nuevo tema denominado (d), el cual es una inversión del primer tema de la fuga. El tema (a) de la fuga desciende desde el segundo compás y baja hasta un punto grave en el compás 4 y vuelve a ascender en los compases 5 y 6. El tema (d) del allegro hace el movimiento contrario: sube desde la segunda mitad del primer

<sup>7</sup>VOGT, Hans. Op. Cit

compás hasta una nota aguda. (Compás 2, tercera corchea) y baja en el siguiente compás. Las notas del tema principal de (d) concuerdan con las notas de los dos primeros compases de (a) por tanto, se confirma que las dos partes (presto y allegro) de este tercer movimiento no son indiferentes la una de la otra. Bach hace una variación del tema principal de la fuga con un desarrollo intenso durante la pieza.

**Figura 31. Tema (a). Presto y tema (d). Allegro.**

Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Sección d'.** Encontramos una secuencia en la voz de la flauta, variante del compás 84 y la imitación del clave en la mano derecha, en el compás 94 el clave prepara un futuro elemento para la flauta. De esta manera el tema principal se va desarrollando entre fascinantes variaciones.

**Figura 32. Sección d'. Allegro.**

Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Sección B'.** Esta sección tiene un claro desarrollo de todas las figuras y temas expuestos anteriormente, expone recursos polifónicos por imitación con textura simple en la línea melódica y contrapunto descendente, utiliza más adornos (trinos y apoyaturas). El desarrollo es intenso, hasta el último instante. Para finalizar el movimiento Bach utiliza en los desarrollos de las secuencias en la voz del clave y en las variantes transformadas, intervalos que generan tensión para darle un carácter dramático y elaborado a este final tan enérgico e ingenioso.

**Figura 33. Contrapunto descendente. Allegro.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

**Figura 34. Desarrollo de secuencias y variantes transformadas. Allegro.**

Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Es importante concluir que esta grandiosa obra está basada en numerosos tejidos contrapuntísticos lo cual es característico de la polifonía, los temas son desarrollados de una manera avasallante y dramática, por tanto, se sitúa en un nivel muy alto de exigencia. Es importante destacar que esta sonata es fidedigna, autentica escrita por J.S Bach y no por su hijo Carl Philip Emanuel Bach como es el caso de algunas otras sonatas para flauta de Bach.

**3.1.2 Aspectos de Interpretación.** Los tres movimientos tienen carácter diferente y Bach los prefiere de forma binaria: el *Andante*, se caracteriza porque el aspecto contrapuntístico se transforma en todo momento; la *Siciliana*, es una dulce danza muy lenta que contrasta con el andante porque su melodía es más tranquila y sólo recae en la voz de la flauta; la *Fuga Presto-allegro*, se desarrolla entre la igualdad protagónica de los dos instrumentos, las dos secciones están entrelazadas con variaciones del tema principal y desarrollo muy intenso sin pausar en ningún instante, para terminar la pieza de una manera enérgica como el primer movimiento.

*ANDANTE* es el movimiento más grande en su forma y de mayor duración de toda la sonata. Es un movimiento enérgico y anacrúsico; la figura principal es la fusa, siendo esta, un motivo que poco a poco se va transformando en temas que van siendo desarrollados de forma continua y con fantasía a lo largo de todo el movimiento. No es correcto tocar estos temas con la misma intensidad expresiva, por ende, hay que hacer una distribución económica de los valores, o alargarlos de manera sutil y expresiva para no caer en la monotonía o en el cansancio.

Aunque esta primera pieza toma lugar de allegro inicial, no debe tocarse demasiado deprisa, pues la indicación de tempo es *Andante*; es un movimiento de tempo retenido, por tanto, es imprescindible tocarse de esta forma para darle una coloración diferenciada a los numerosos temas y hacer comprensible al oyente su compleja construcción.

La nota “sol” de tercera octava es la nota más alta de este movimiento, llevando a la flauta barroca hasta su límite, exigiendo así una respuesta técnica de alto nivel en el instrumentista. Pues las flautas de la época de Bach y su instrumento correspondiente moderno, tienen una sonoridad menor que entre los instrumentos de cuerdas y de teclado. Y esta nota en particular, no es cómoda, además esta pieza se mueve constantemente por los registros medios, por esta razón la nota más aguda (sol) se convierte como en el clímax del movimiento.

Con respecto a las articulaciones hay que ser cuidadosos y no atentar en contra del estilo barroco, pues en el manuscrito no se especifica la intensidad que Bach quería. Más adelante se hablará de este importante tema con las recomendaciones técnicas y estilísticas.

*LARGO E DOLCE (SICILIANA)* Es el movimiento central de toda la sonata y contrasta con el primer movimiento, pues una danza lenta, cantábile muy típica del estilo barroco; además, su línea melódica es más clara y tranquila que la del *andante*. Su tempo es largo, a pesar de tener muchas fusas no debe tocarse tan lento como el *adagio*. Tiene un carácter dulce y a la vez nostálgico.

En esta segunda pieza, Bach expone en un grado de perfección el gran volumen, el amplio registro y sobre todo la capacidad expresiva de la flauta travesera que en esa época aventajó sin duda alguna la flauta de pico. Por tal motivo, se deben utilizar dinámicas que vayan en relación con las notas ascendentes o descendentes y al llegar a la nota más alta la cual tiene un intervalo bastante amplio que genera tensión (de la# a sol natural de tercera octava), la conducción del aire debe ser más amplia para responder a estas magníficas características nombradas con anterioridad. De esta manera podemos apreciar la belleza y la sencillez absoluta de este movimiento.

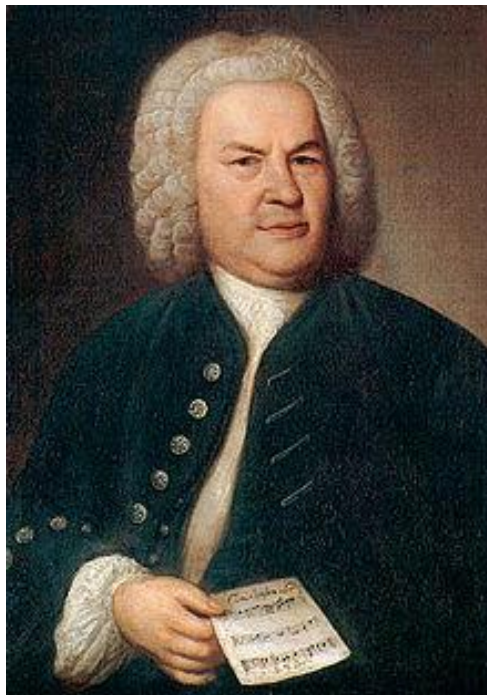
*Presto-Allegro* es un movimiento fugado y movido, por tal motivo Bach utiliza la denominación *presto* no debe tocarse tan velozmente. Él núcleo rítmico es de

corcheas: está escrito a tres voces, la estructura a tres no está desde el principio, reserva la voz del bajo y la hace entrar más tarde, lo cual es típico para Bach en la realización a tres partes de su música de cámara. La segunda parte el *allegro* le sigue al tiempo anterior retomando el tema principal con variaciones, no tiene indicación de tempo, por ende se supone que su tempo debe ser no mas rápido al presto; no debe tocarse a mayor velocidad porque su efecto es más moderado que el de la fuga.

### 3.1.2.1 Biografía del autor.

**JOHANN SEBASTIAN BACH (21 de marzo de 1685 - 28 de julio de 1750).** Organista y compositor alemán del barroco, perteneciente a una de las familias musicales más importantes de la historia.

**Figura 35. 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>>

Las primeras lecciones de música se las dió su padre, le enseñó a su hijo a tocar el violín y el clavecín. Cuando fallecieron sus padres, el pequeño Bach fue a estudiar y vivir con su hermano 16 años mayor Johann Christoph Bach, en Ohrdruf, una ciudad cercana. Allí estudió órgano teoría musical y composición. Al culminar sus estudios en 1703 partió hacia la ciudad de Weimar, lugar en el que dio a conocer como tecladista y fue contratado más tarde como concertino en la corte Ducal.

En 1717 se trasladó a Köthen donde trabajó como maestro de capilla, allí compuso las suites orquestales, las seis suites para violonchelo solo y las sonatas y partitas para violín solo. En 1723 le fue ofrecido el puesto de Cantor y director musical en la Iglesia Luterana de Santo Tomás en Leipzig, donde permaneció hasta su muerte en 1750.

“Su fecunda obra es considerada como la cumbre de la música barroca. Se distinguió por su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, y además por la síntesis de los diversos estilos internacionales de su época y del pasado y su incomparable extensión. Bach es considerado el último gran maestro del arte del contrapunto”<sup>8</sup>.

Algunos biógrafos concuerdan que Johann Sebastián Bach junto con sus obras cayeron en el olvido; luego de su muerte y no fue sino hasta comienzos del siglo XIX cuando se conocieron las grandes obras de este compositor. Más de 2000 cantatas, la ofrenda musical, tres magnificats, motetes, preludios, fugas, cinco Pasiones (La Pasión según San Mateo y La pasión según San Juan, etc) los conciertos de Brandemburgo, los Oratorios de Navidad, de Pascua y de la ascensión, conciertos, suites y sonatas para violín, viola da gamba, flauta, clave y

---

<sup>8</sup> WIKIPEDIA. Johann Sebastián Bach. [en línea]. Disponible en internet:<URL: [http://es.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Sebastian\\_Bach](http://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach)>

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

### **3.1.2.2 Marco histórico.**

**Barroco.** El Barroco es un término que en portugués significa “perla irregular”; fue un periodo de la historia en la cultura occidental que abarca desde el año 1600 hasta el año 1750, en estas dos fechas extremas, se presentaron dos hechos importantes en la música: la primera ópera publicada (1600) y la muerte de Johann Sebastián Bach (1750); se caracterizó por el desarrollo en el campo de la literatura, la escultura, la pintura, la arquitectura, la danza y la música.

Es una época enmarcada por los desordenes y los grandes cambios, en donde la monarquía tuvo dificultades, las ansias de poder, los movimientos revolucionarios culturales que produjeron una nueva ciencia y los conflictos religiosos aparecieron. Por tanto, nace la reforma protestante<sup>9</sup>. En esta época el poder real se fortalece debido a la creación del sistema económico capitalista. La sociedad se dividía en privilegiados y no privilegiados.

En lo que concierne a la música, el claroscuro queda totalmente reflejado en los nuevos matices de las voces y en el juego de los planos sonoros. Un compositor escribía música de la que estaba seguro que fuera a utilizarse, es decir, música para el uso diario o música de consumo. Los compositores no tenían libertad para componer, pues sus obras eran escritas por encargos especiales para cada ocasión a gusto de los personajes privilegiados.

Algunos compositores más reconocidos de esta época son: Claudio Monteverdi, Doménico Scarlatti, Georg Friedrich Händel y Antonio Vivaldi. Pero sin duda el más grande compositor fue Johann Sebastián Bach quien era más conocido como

---

<sup>9</sup> ALSINA, Pep y SESÉ Frederic, La música y su evolución. Barroco. Barcelona: Irif, S.L.

organista, que como compositor, quien marca el inicio de la transición de la música barroca hacia la música clásica de la segunda mitad del siglo XVIII en su país. La polifonía barroca es más elaborada que la del renacimiento, la armonía tuvo su evolución, ya no se escribía con la tendencia de forma horizontal sino vertical; debido a esto las voces tomaron distinta importancia; se dividían en una voz principal y las demás se convertían en acompañamiento. Se instituyó la organización de la orquesta y nace el bajo continuo, que da cierta margen de libertad e improvisación para incorporar notas de paso y otras ornamentaciones a la música<sup>10</sup>.

**Contexto histórico de la obra.** La sonata en si menor para flauta y clave, BWV 1030, tiene una gran historia con más de una década desde su primera etapa de composición, la cual empezó hacia el año 1720 con una versión en sol menor para flauta la cual Bach escribió durante su estancia en Köthen. El manuscrito de la versión definitiva en si menor pertenece a la época de sus estudios en Leipzig. Entre los años 1736 y 1737. Esto se puede afirmar porque antes de su estancia en köthen, Bach no utilizaba la flauta travesera, pues la nueva flauta travesera la fue desplazando a la flauta de pico. La travesera fue utilizada por Bach a partir de su época en Leipzig. Además Köthen sigue siendo el lugar donde compuso la mayor parte y la más importante, de la música de cámara.

En cuanto a la autenticidad cabe decir que esta sonata si es autentica escrita por J.S. Bach, esta afirmación se atribuye a que “en relación con las sonatas para violín y clave o violín solo; muestran las mismas propiedades. Consta de tres movimientos, con una especie de Siciliana libre en 6/8 como tiempo lento, solo del clave, temas diferentes para clave y flauta en el primer movimiento, escasos de la

---

<sup>10</sup> Apuntes tomados en la clase de análisis musical de la maestra Irina Sachlí.

dicción, siciliana como tiempo central. Sólo por sus grandes dimensiones esta sonata en Si menor se distingue de las otras tres sonatas para flauta y clave”.<sup>11</sup>

### 3.1.2.3 Recomendaciones técnicas y estilísticas.

**Estilo.** *Tempo*, lo que respecta a este tema en la música de cámara de Bach no se puede encontrar una respuesta universal o fiable, pues en esta época las indicaciones metronómicas se tenían en cuenta según en donde, con cuales músicos, y para qué público iban a ser interpretadas las obras. Según las recomendaciones dadas por la NBA (*Neue Bach Ausgab*)<sup>12</sup> citadas en el libro de la música de cámara de Johann Sebastián Bach, los tempos de esta sonata no deben ir tan a prisa; por tal motivo se deduce que todas las piezas van conectadas unas tras otra y la que antecede es la que da la pauta para el tempo, aumentando o disminuyendo según el movimiento. Para tocar *andante* se debe tener en cuenta que en esa época el movimiento esperado en primer lugar era un allegro, por tanto su tempo debe ser similar al allegro pero sin ir tan deprisa, debe ser con la velocidad retenida. El *largo*, no es tan lento como el adagio y sigue la línea del *andante* pero con más calma. “Para una composición viva (notan rápida) como el presto Bach emplea la denominación *presto*”<sup>13</sup>. Por tal motivo, las dos partes de este último movimiento no deben ser tocadas a toda velocidad, la segunda parte más pausada que la primera para evitar que los colores de sus temas se pierdan y sean imperceptibles por el oyente.

*Fraseo*, en los pasajes de movimiento continuo durante largos fragmentos, nunca se dejaban sin ligar, una formulación de articulación característica de Bach<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> VOGT, Hans. La música de cámara de Johann Sebastián Bach. Cuestiones de origen y autenticidad. Colección Enfoques. Labor.

<sup>12</sup> Nueva edición de Bach.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

**Figura 36. Corcheas con articulación Bach. Compás 13. Andante.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Como regla general, lo siguiente puede tocarse ligado<sup>15</sup>:

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

**Figura 37. Intervalos de segundas ligados. Compás 9. Andante.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

“Cuando hay dos notas ligadas, especialmente en corcheas, o semicorcheas se debe tocar, pensando que la primera nota es más pesada y las demás son adheridas a esta nota como si se desvaneciera”<sup>16</sup>.

En la música barroca, se debe evitar la articulación de cuatro semicorcheas de esta manera: Las dos primeras ligadas y las dos últimas staccato. No es correcto para el estilo barroco, esta articulación corresponde al estilo clásico.

<sup>15</sup> GRAFF, Peter Lukas. Interpretation: Reglas de fraseo en los siglos XVII y XVIII. Mainz: Schott, 2001. p.59

<sup>16</sup> OSORIO, Elizabeth. Taller de flauta con. Maestra de flauta. Medellín: Universidad Eafit.

*Dinámica*, el inicio y el final de los movimientos rápidos deben ser *f*, hay que lograr un efecto de eco, es decir, si el principio se toca *f*, el siguiente compás se toca *p*, así sucesivamente hasta terminar en *f* nuevamente. Por el contrario, Los movimientos lentos debían empezar en *p*. este efecto de eco hacía parte fija de la interpretación en el barroco, por ende no era necesario escribirlos en la partitura.

Los adornos <<manieren>><sup>17</sup> en el siglo XVIII la calidad de un músico se juzgaba por la invención y el gusto al ejecutarlos. Cuando el valor de una nota es algo largo, debía enriquecerse con adornos. A continuación se enumerarán los adornos que se utilizan en esta sonata y su forma de interpretarlos:

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

**Figura 38. Point d'arrêt.**



Ejemplo 31 de La música de cámara de Johann Sebastián Bach. Praxis interpretativa de la época de Bach.

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

<sup>17</sup> Maneras de interpretar las obras barrocas.

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

Las apoyaturas breves (con la plica tachada) no son utilizadas por Bach, pues esta se empezó a utilizar desde los clásicos vieneses<sup>18</sup>.

**Figura 39. Apoyatura en compás ternario.**



Fuente. La Autora (ejemplo basado en el punto dos de las apoyaturas).

*Sonido*, el sonido de la flauta debe ser tener similitud a la de la flauta de la época, deber un sonido nítido, sin escapes de sonido de aire. Sin dejar de lado el sonido característico de la flauta moderna y sus recursos naturales como el vibrato.

Con respecto a este recurso las opiniones son muy ambiguas, pues en la época barroca el vibrato no estaba estipulado como lo conocemos actualmente, debido a las limitaciones que presentaba la flauta travesera de la época. En las flautas barrocas, el vibrato con el movimiento rápido de los dedos sobre los orificios de la flauta, era utilizado como una herramienta de color y no de expresión. Como el vibrato es un recurso vital de la flauta metálica, si va a ser utilizado debe ser muy sutil y progresivo no muy profundo ni muy rápido<sup>19</sup>.

**3.1.2.4 Recomendaciones técnicas.** SONIDO como el sonido de la flauta debe ser similar al de la flauta barroca, hay que trabajar en primera instancia con notas largas planas desde el do del registro medio descendiendo hasta la nota más

<sup>18</sup> VOGT, Hans. Op. Cit.

<sup>19</sup> OSORIO, Elizabeth. Op. Cit.

grave de la flauta (do, en algunas flautas si), de igual forma desde el registro medio en forma ascendente hasta la nota más alta de la sonata. Logrando un movimiento continuo en la onda del sonido. Luego trabajar este ejercicio haciendo notas filadas desde el sonido más piano hasta el más fuerte, siempre apoyando cada nota con el diafragma, es fundamental e importante tener siempre la garganta abierta, así, el aire sale caliente y esto le da a la nota el sonido el efecto deseado.

**Figura 40. Ejercicio para sonido.**



Fuente. Marcel Moyse, de la Sonorite art et tehnique. Ejercicio No. 1.

TESITURA durante esta época la tesitura de las obras debían estar acorde con las del instrumento, por tanto en esta obra, Bach no sobrepasa la nota “sol” de tercera octava, pues esta nota era la más alta en la flauta barroca debido a las limitaciones que poseía por las condiciones de fabricación del instrumento.

**Figura 41. Tesitura de la sonata en si menor BWV 1030.**



Fuente. BACH, J.S. Sonata flauta y clave BWV 1030. Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Véase el Anexo A.

La tesitura que Bach utiliza en BWV 1030 va desde la nota “fa” de primera octava hasta la nota “sol” de tercera octava; para los cambios de octava y más cuando el cambio de octava tiene un amplio intervalo, hay que tener flexibilidad en los labios, lo cual es importante para lograr un sonido limpio y estable.

Para adquirir la flexibilidad de los labios y que todos los registros suenen uniformemente es recomendable trabajar el sonido a través de armónicos. A partir de una nota base hay que intentar tocar todos los armónicos posibles en esta nota, estirando los labios en posición de (i) pero imaginado que se dice la letra (u). Siempre utilizando el diafragma para el cambio de armónico. Este método es utilizado por la gran mayoría de los flautistas.

**Figura 42. Ejercicio de armónicos.**



Fuente. GRAF, Peter-Lukas Check-up. Mainz: Schoott.

Para trabajar las notas sobreagudas con saltos amplios de intervalo con articulación ligada, hay que trabajar ejercicios con notas pedales, sin hacer presión el labios, siempre en posición natural relajada; pues si se presionan se impide la salida de la columna a través de los labios y el sonido no sería amplio, es recomendable hacer este ejercicio después el ejercicio anterior, así los labios ya están acondicionados para realizar este trabajo.

**Figura 43. Ejercicio con notas pedales.**



Fuente. MOYSE, Marcel. De la Sonorite art et tehniue.18p.

**Características de la flauta barroca.** Las primeras flautas fueron fabricadas en madera y tenían casi siempre adornos en marfil, el orificio para soplar era circular y no oval como a finales del siglo XVIII. Esta flauta se podía seccionar en tres partes: cabeza, cuerpo central y parte inferior. Tenía seis agujeros y una llave, la del re sostenido, la digitación cruzada.

**Figura 44. Traverso**



Fuente. Wikipedia. La flauta traversa. [en línea]. Disponible en internet:<URL:[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Traverso\\_007.jpg?uselang=es](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Traverso_007.jpg?uselang=es)>

Esta flauta tenía dos octavas, por encima del *re* se lograban con mucha dificultad, otras notas se conseguían moviendo los dedos y dejando a medio tapar los agujeros o con la digitación cruzada. Su afinación era muy grave, está un tono más abajo de las afinaciones orquestales de la actualidad.

Debido a estas limitaciones el cuerpo se dividió en dos partes en el cual su sonido fundamental de *re*, se cambia por “*mi*” bemol y las partes inferiores extras permiten cambiar la afinación.

**Figura 45. Flauta de cuatro partes.**



Fuente. BAROQUE FLUTES. Flauta de cuatro partes [en línea]. Disponible en internet: <url: <http://www.oldflutes.com/baroq.htm>>

“con su visita a Berlín, de Bach conoció la flauta Quantz, la cual tenía dos llaves yuxtapuestas al *re* sostenido y el *mi* bemol”<sup>20</sup>. “Alrededor de 1790 aparecen flautas de 4 llaves en la música sinfónica de Haydn y Mozart”<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> VOGT, Hans. Op. Cit.

<sup>21</sup> FUNDACIÓN WIKIMEDIA. flauta travesera barroca. [en línea]. Disponible en internet: <URL: [http://es.wikipedia.org/wiki/Flauta\\_travesera](http://es.wikipedia.org/wiki/Flauta_travesera)>

**Figura 46. Flauta Quantz**



Fuente. BAROQUE FLUTES. Flauta de cuatro partes [en línea]. Disponible en internet: <url: <http://www.oldflutes.com/baroq.htm>>

**ARTICULACIÓN DOBLE Y TRIPLE:** Estas articulaciones son utilizadas para tocar figuras rápidas sin ligaduras de articulación, en esta obra se utilizan en el primer movimiento (tempo movido) y en el tercer movimiento (movimiento rápido). Para ejecutar estas articulaciones se deben practicar escalas con movimiento conjunto de dos maneras: primero se debe trabajar la garganta, en un tempo moderado negra igual a 90, con ritmo de corcheas se debe pronunciar la letra “k” para cada nota; se debe hacer con todas las escalas; luego se involucra la lengua golpeando los dientes como pronunciando la letra “T” alternándola con la garganta, como resultado encontramos la articulación doble (T-K), con una velocidad más rápida y con ritmo de semicorcheas. Para cada nota se utiliza una letra diferente, y por último se debe hacer doble y triple golpe en cada nota con las mismas letras (T-K). ¡Trabajar de esta forma todas las escalas!

**Figura7. Ejercicio de articulación doble**



Fuente. TAFFANEL, Paul. 17 Grands exercices journaliers de mécanisme. Ejercicio No. 4.

Para la articulación triple utilizamos el mismo método con las letras organizadas de esta manera: T-k-T. Pero con tresillos.

**Figura 48. Ejercicio de articulación triple.**



Fuente. TAFFANEL, Paul. 17 Grands exercices journaliers de mécanisme. Ejercicio No. 4.

Estos ejercicios son fundamentales para estudiar dichas articulaciones, pero para el estilo barroco la articulación doble con las letras (T-k) son demasiado fuertes las notas se atacan mucho, por tanto hay que remplazarlas por las letras (D-G), de esta forma se logra la interpretación adecuada, pues las articulaciones con estas notas son más delicadas y no tan marcadas.

**Figura 49. Tresillos. Andante. Corcheas. Presto.**



Fuente. J.S. Bach Sonata flauta y clave BWV 1030 Partitura para flauta Alemania: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

## 3.2 JOUEURS DE FLÛTE POUR FLUTE ET PIANO Op 27. (1924)

ALBERT ROUSSEL (1869-1937)

### 3.2.1 Análisis Formal.

**Generalidades.** JOUEURS DE FLÛTE Op 27 fue compuesta en 1924; es una obra de forma libre que hace parte del impresionismo francés, está compuesta por cuatro piezas, los cuales representan a cuatro flautistas legendarios (Pan, Tityre, Krishna y Mr. De la Péjaudie) pues su nombre traduce <<los flautistas>>, a su vez cada una de estas piezas está dedicada a flautistas célebres del mundo tales como: Marcel Moyse, Gaston Blanquart, Louis Fleury y Philippe Gaubert.

Sus cuatro piezas son:

1. Pan
2. Tityre
3. Krishna
4. Señor de la Péjaudie

*PAN*, era el semidiós de los pastores y rebaños en la mitología griega, a su vez era el dios de la fertilidad y de la sexualidad masculina desenfrenada<sup>22</sup>. Perseguía a las ninfas y las espiaba a través del bosque. También a los muchachos. Cuando hacía su siesta nadie podía despertarlo, pues era iracundo. También era el dios de la brisa y el atardecer, era cazador y músico. Se caracterizaba por tocar la siringa, por esto se le conoce como la flauta de pan.

---

<sup>22</sup> WIKIPEDIA. Pan. [en línea]. Disponible en internet:<URL:[http://es.wikipedia.org/wiki/Pan\\_\(mitolog%C3%ADa\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Pan_(mitolog%C3%ADa))>

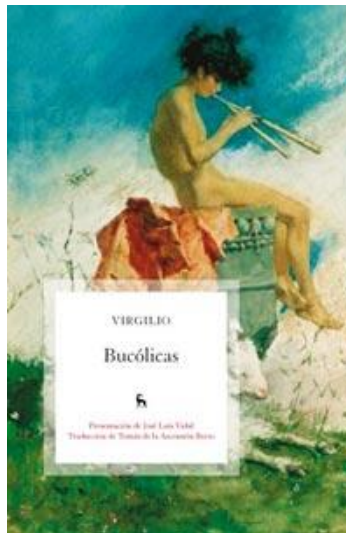
**Figura 50. Imagen de Pan con su siringa (flauta de pan)**



Fuente. MÚSICA Y SONIDO. Pan [en línea]. Disponible en internet:<URL:<http://www.musicaysonido.com/portal/contenidos/musica/36-quien-era-el-dios-pan.html>>

*TITYRE* “*títiro*” era una divinidad del género de los faunos, forma parte de la comitiva de Dionisio. Siempre estaba bailando y tocando la flauta<sup>23</sup>. Es un pastor-flautista que hace parte de obra poética “Bucólicas” de Virgilio.

**Figura 51. Imagen Tityre.**



Fuente. Ábrete libro Bucólicas. [en línea]. Disponible en internet:<URL:<http://www.abretelibro.com/foro/viewtopic.php?f=8&t=45306>>

<sup>23</sup>TITIRO. Mitología Medieval. [en línea]. Disponible en internet:<URL:<http://mitologia-medievalcor.blogspot.com/2010/11/titiro.html>>

*KRISHNA*, Según el hinduismo, Krishna es el octavo avatar de Vinsú, en su papel de amante. “En cambio según el krisnaísmo, Krishna es la forma principal de dios, de quien Visnú y los demás dioses emanan. Es uno de los dioses más importantes y adorados de la India”<sup>24</sup>.

**Figura 52. Imagen de Krishna.**



Fuente. Hinduismo Krishna. [en línea]. Disponible en internet:<URL:<http://hinduismohcr.blogspot.com/2011/05/vishnu.html>>

*Mr. DE LA PÉJAUDIE*, es el nombre del protagonista de la novela “la Pécheresse” de Henri de Régnier. En la novela, es un extraordinario flautista al cual le encanta jugar con las mujeres<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> WIKIPEDIA. Krishna. [en línea]. Disponible en internet:<URL: <http://es.wikipedia.org/wiki/Krishna>>

<sup>25</sup> WIKIPEDIA. Les Joueurs de Flute. [en línea]. Disponible en internet:<URL:[http://en.wikipedia.org/wiki/Joueurs\\_de\\_Fl%C3%BBte,\\_flute\\_and\\_piano,\\_Op.\\_27](http://en.wikipedia.org/wiki/Joueurs_de_Fl%C3%BBte,_flute_and_piano,_Op._27)>

## PRIMERA PIEZA. PAN. Forma libre

Tabla 7. Estructura de la Primera pieza. Pan.



<b>SECCIÓN</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>Puente</b>	<b>A'</b>
<b>COMPÁS</b>	<b>1-6</b>	<b>7-18</b>	<b>19-31</b>	<b>32-47</b>	<b>48-49</b>	<b>50-56</b>
<b>TONALIDAD</b>	<b>G</b>	<b>Ab-C#</b>	<b>C#-F</b>	<b>Bb-E-Ab-G-Ab</b>	<b>Ab</b>	<b>G</b>

Esta primera pieza es de estructura libre con arco para cerrar la forma A y A' dentro del desarrollo. Su tempo inestable, inicia lento, luego encontramos un *accelerando*, más tarde la negra igual a 100 y para finalizar, de nuevo en tempo lento, las cuales funcionan como herramientas de desarrollo. Su línea melódica es melismática, se construye por movimientos ascendentes - descendentes y detenimientos con notas largas en tonalidad de sol mayor cromático. Posee libre armónico y contenido rítmico con semifusas agrupadas de a once, diez y doce en un solo tiempo como recurso, que permite recrear un ambiente épico imitando el efecto de glissado de la flauta de pan, modulaciones escritas con libertad y tonalidades muy lejanas, cambios de compás y de dinámicas constantemente. El carácter de la melodía es de tipo sensual y seductor, pues Pan atraía y seducía a las ninfas con su flauta.

**Sección A.** Esta sección se toma con una introducción lenta con grados justos (quintas paralelas) en el piano para crear ambientes sonoros, efecto de aire, de horizonte; pues hace parecer que fuera el despertar de las siestas de Pan para ir a seducir sus tan anheladas ninfas. El sentido rítmico de las fusas es utilizado como una improvisación sobre la primera nota re, las cuales simbolizan el glissado característico de la flauta de pan.

Figura 53. Sección A. Pan

Fuente. ROUSSEL, Albert, Joueurs de flute Op. 27 Partitura para piano Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

**Sección B.** Empieza el desarrollo con un tempo más movido, hay intervalos disonantes, pasajes enérgicos con los mismos elementos de la introducción. En el compás 12 encontramos la zona de clímax con notas altas y tensionadas.

Figura 54. Compás 12. Pan.

Fuente. ROUSSEL, Albert, Joueurs de flute Op. 27 Partitura para piano Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

**Sección C.** El tempo es contrastante pues es más rápido (negra igual a 100), es una sección que simboliza el coqueteo, pues hay frases cortas que cortan los silencios, encontramos pasajes de seisillos por triadas en sol sostenido y en do siete (C7), el cual es un segundo clímax, esta vez más íntimo, más delicado. Para

finaliza esta sección encontramos una indicación de *Retenez* para darle paso a sección D.

**Figura 55. Figuras sección c. Pan.**

The image shows a musical score for section c. Pan. It consists of three staves. The top staff is marked 'Modérément animé (♩=100)' and contains a melodic line with a circled section labeled 'Pasaje corto'. A red arrow points to a chord labeled 'Triada G# mayor'. The middle staff is marked '2do clímax' and contains a melodic line with a circled section labeled 'C7'. The bottom staff is marked 'Retenez' and contains a sustained chord. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Fuente. ROUSSEL, Albert, *Joueurs de flute Op. 27 Partitura para piano* Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

**Sección D.** Contrasta con la anterior, vuelve a tempo lento con un ambiente oscuro y tensionante, hay intervalos de quintas y cuartas paralelas en el piano. La flauta retoma material de (A) con pasajes de improvisación mencionados anteriormente.

**Puente.** Son dos compases, retoma el material principal de (C) y de nuevo encontramos el efecto de la flauta de pan para ir al final de la pieza.

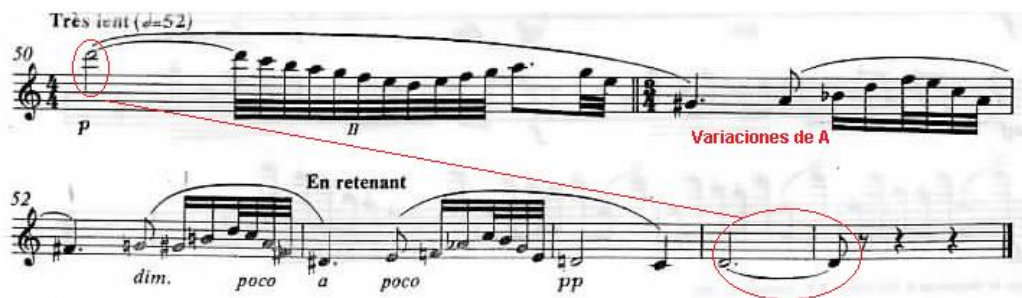
**Figura 56. Puente. Pan.**

The image shows a musical score for the bridge section. It consists of two staves. The top staff is marked 'En retenant un peu' and contains a melodic line with a circled section labeled 'Tema C'. The bottom staff is marked 'Elementos flauta de pan' and contains a melodic line with a circled section labeled 'dim.'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Fuente. ROUSSEL, Albert, *Joueurs de flute Op. 27 Partitura para piano* Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

**Sección A'.** Retoma el tempo inicial con las figuras de la introducción, esta vez un poco más variadas, con la indicación de tempo *diminuendo poco a poco*. Esto hace pensar que es la simbolización del atardecer, basándose en que Pan era su dios. Para finalizar Roussel baja dos octavas de la nota inicial sin perder la fantasía evocada durante toda la pieza. La nota inicial es re de tercera octava y la final, es re de primera octava.

**Figura 57. Sección A'. Pan.**



Fuente. ROUSSEL, Albert, *Joueurs de flûte Op. 27* Partitura para piano Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

**SEGUNDA PIEZA. TITYRE. Forma ternaria. A B A'**

**Tabla 8. Estructura de la segunda pieza. TITYRE.**

SECCIÓN	INTRODUCCIÓN	A	B	A'
COMPÁS	1-3	3-14	15-32	33-54
TONALIDADES	Em	Em-Am-Em Cromático	G-Bm	Em-Gm-Bm-Em

Tityre está escrito en un compás rápido de 2/2 en la tonalidad de mi menor y es la pieza más corta de la obra; tiene un rol de scherzo; tiene una introducción de tres compases hechas por el piano; es una danza de carácter animado y travieso, la cual caracteriza el pastoreo y el juego de este flautista con sus ovejas. Tiene

estructuras metro-rítmica y notas con staccato. Tiene tres frases la primera en mi menor, la segunda en sol mayor y la tercera en do mayor, y se repiten con desarrollo.

**Introducción.** Impone el tema principal de la obra, figuras movidas con staccato en tonalidad de mi menor.

**Figura 58. Introducción. Tityre.**

Fuente. ROUSSEL, Albert, Joueurs de flute Op. 27 Partitura para piano Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

**Sección A.** La repite el material expuesto por el piano con apoyo quinta justa ascendente con pequeñas variaciones (a' y a2) y el piano varía su elemento durante los compases 4-5 y 6.

Figura 59. Sección A. a' y a2.Tityre.

The image shows a musical score for Section A, measures 1 through 10. The top staff is for the flute, and the bottom two staves are for the piano. Red annotations highlight specific features: '5ta' points to a note in measure 2, '5tas' points to a group of notes in measure 4, and 'a'' points to a circled phrase in measure 10. The piano part is labeled 'variación del elemento'.

The image shows a musical score for measure 11, labeled 'c. 11 a2'. It features a flute melody and piano accompaniment. The piano part includes a handwritten 'C' above the staff and 'Em' below the staff. The dynamic marking 'p' is present.

Fuente. ROUSSEL, Albert, Joueurs de flute Op. 27 Partitura para piano Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

**Sección B.** Está compuesta por frases largas con legatto, muy opuesta a la anterior sección, el piano propone unas figuras que representan el galope de la cabra y luego son imitadas por la flauta, hay adornos en la flauta. Existe contrapunto en la voz de la flauta entre los compases 15 y 23 con anacrusa (ver anexo B). Esta sección es una síntesis de (a y b).

Figura 60. Galope y adornos. Tityre.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The top staff is labeled 'Flauta' and has a red 'B' above it. The bottom staff is labeled 'Piano'. The piano part has a red 'Galope' label. Red circles highlight specific passages in both parts. The flute part has a red circle around a passage starting at measure 19, and another red circle around a passage starting at measure 20. The piano part has a red circle around a passage starting at measure 19. The flute part has a red circle around a passage starting at measure 19, and another red circle around a passage starting at measure 20. The piano part has a red circle around a passage starting at measure 19.

Fuente. ROUSSEL, Albert, Joueurs de flute Op. 27 Partitura para piano Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

**Sección A'.** Repite el tema principal mas tensionado y con variaciones, hay legato y stacatto, aparece el clímax de la pieza, con la nota más alta, acentuada, con dinámica *ff* y con armonía disonante, F#, acorde por segundas. Para concluir esta pieza el piano tiene un contenido tensionado clásico.

Figura 61. Clímax y final de la pieza. Tityre.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The top staff is labeled 'Flauta' and has a red 'Clímax' label above it. The bottom staff is labeled 'Piano' and has a red 'Final' label above it. The piano part has a red 'Contenido tensionado clásico' label. Red circles highlight specific passages in both parts. The flute part has a red circle around a passage starting at measure 48. The piano part has a red circle around a passage starting at measure 48. The flute part has a red circle around a passage starting at measure 48. The piano part has a red circle around a passage starting at measure 48.

Fuente. ROUSSEL, Albert, Joueurs de flute Op. 27 Partitura para piano Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

### TERCERA PIEZA. KRISHNA. Forma ternaria. A B A'

Tabla 9. Estructura de la tercera pieza. Krishna.

<b>SECCIÓN</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b>				
	<i>PIANO</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>PUENTE</i>	<i>A'</i>
<b>COMPÁS</b>	<b>1-2</b>	<b>3-19</b>	<b>40-41</b>	<b>42-44</b>	<b>45-57</b>
<b>TONALIDAD</b>	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>Fm</b>	<b>Fm</b>	<b>A</b>

Esta tercera pieza es una mirada filosófica a la cultura Hindú, está escrita en tonalidad de la mayor con variantes armónicas en tempo lento; su compás de 7/8 da libertad a sus frases, pues son creadas como si fueran una improvisación lenta y libre, estas frases tienen movimiento ascendente-descendente y su registro cada vez es más alto; Las frases del piano se repiten constantemente por tanto tiene forma de ostinato. Esta pieza está basada en una escala de la música clásica del norte de la India: los raga shri; son esquemas melódicos de improvisación basadas en una escalas heptatónicas, cinco es el mínimo de notas que pueden tener, las frases melódicas deben ir en ascenso y descenso. A continuación se mencionarán las escalas raga y su equivalente con la música occidental.

- Kalyan = F (Lydio)
- Bilawal = C (locrio, también CM)
- Khamaj = G (Mixolydio)
- Bhairav - Purvi y Marva no tienen equivalente.
- Kafi = D (Dorio)
- Asavri = A (Eolio)
- Bhairvi = E (Frigio)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup>Anajana blogspot. Escalas Raga. [en línea]. Disponible en internet: <URL:<http://anajana-india.blogspot.com/2009/01/las-caracteristicas-del-raga.html>>

Tabla 10. Notación india – occidental<sup>27</sup>.

<b>Aroha (Ascendente)</b>	
<b>Notación Hindú</b>	Sa – Re – Pa – Ma – Pa – Dha – Pa – Ni – Sa – Re – Sa.
<b>Notación Occidental</b>	A - Bb – E - D# - E - F - E - G# - A - Bb – A.
<b>Grados de la Escala</b>	1 - 2 - 5 - 4 - 5 - 6 - 5 - 7 - 1 - 2 - 1.

<b>Avaroha (Descendente)</b>	
<b>Notación Hindú</b>	Sa – Re – Ni – Dha – Pa – Ma – Pa – Re – Ga – Re – Sa
<b>Notación Occidental</b>	A - Bb – G#- F - E - D# - E - Bb – C# - Bb – A.
<b>Grados de la Escala</b>	1 - 2 - 7 - 6 - 5 - 4 - 5 - 2 - 3 - 2 - 1.

**Introducción.** En esta sección el piano expone un ostinato con movimiento estático y su articulación es legato, el cual abarca tres compases más además de esta introducción.

Figura 62. Introducción. Krishna



Fuente. ROUSSEL, Albert. Joueurs de flute Op. 27 Partitura para piano Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

**Sección A.** Entra la voz de la flauta exponiendo la escala oriental característica de esta pieza. En la primera frase, hay un intervalo de segunda aumentada el cual se va desarrollando durante las demás frases y cada una va subiendo de registro

<sup>27</sup>Universidad Javeriana. Joueurs de flute. [en línea]. Disponible en internet:<URL:<a href="http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis79.pdf">http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis79.pdf.>

hasta encontrar el clímax con la nota más aguda (sol de tercera octava) descendiendo con un pasaje de escala aumentada. El movimiento melódico incita a desarrollar dinámicas ascendentes y descendentes.

Figura 63. Sección A. Krishna.

Fuente. ROUSSEL, Albert. Joueurs de flute Op. 27 Partitura para piano Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

**Sección B.** Es más desarrollada en tonalidad de fa menor con un tiempo menos lento; posee ritmos caprichosos enfatizados con la misma nota (la bemol) en primera y luego cambia a segunda octava, esto es utilizado para generar más tensión, el piano tiene pasajes agitados; además la utilización de intervalos de segundas aumentadas y una de ellas transformada en trino y con apoyatura doble finalizar y darle paso a la sección (b').

Figura 64. Sección B. Krishna.

Fuente. ROUSSEL, Albert. Joueurs de flute Op. 27 Partitura para piano Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

**Sección b'.** En el compás 28 encontramos una frase que el piano repite en el compás 35.

**Figura 65. Compás 28 de la flauta y 35 del piano. Krishna.**

Fuente. ROUSSEL, Albert. Joueurs de flute Op. 27 Partitura para piano Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

**Puente.** Es una transición de tres compases para pasar a la sección inicial en la tonalidad original (la mayor). El piano tiene ostinato en la mano derecha y en la izquierda una nota pedal.

**Sección A'.** Vuelve a la tonalidad inicial (la mayor), en un espacio reducido, concentra, elementos variados de todas la frases, siempre yendo en forma descendente en sus dinámicas y tempo para finalizar esta interesante y fascinante pieza.

**CUARTA PIEZA. Mr. DE LA PÉJAUDIE. Forma ternaria simple. A Puente A'**

**Tabla 11. Estructura de la cuarta pieza. Mr DE LA PÉJAUDIE.**

SECCIÓN	INTRODUCCIÓN	A	PUENTE PIANO	A'
COMPÁS	1 - 4	5 - 24	25 - 29	30 - 41
TONALIDAD	<i>F Cromático</i>			

El desarrollo tonal de esta pieza está basado en fa mayor cromático en compás de  $\frac{3}{4}$  a un tempo moderado. Tiene carácter de scherzo, por tanto se conecta en este sentido con la segunda pieza; Roussel plantea una fórmula rítmica de bolero español; la voz de la flauta tiene sentido de improvisación como lo expone la pieza de Pan, por el contrario, la voz del piano, muestra una estructura rítmica muy clara. Esta pieza está muy conectada con la primera, porque utiliza elementos en la voz de la flauta que fueron expuestos en Pan.

**Introducción.** Esta sección es de cuatro compases, refleja el sentido de scherzo en la voz del piano, el ritmo de bolero español presentado en esta introducción, será el que el piano tendrá presente durante toda la pieza.

**Figura 66. Introducción. Mr. de la Péjaudie.**

The image shows a musical score for the introduction of 'Mr. de la Péjaudie'. It is written for piano in 3/4 time. The score consists of four measures. The first measure is marked with a blue box and the text 'Ritmo de bolero español' with an arrow pointing to it. The second measure is marked with a red box and the text 'Intro'. The third and fourth measures are marked with a blue box and the text 'Cédez'. The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs).

Fuente. ROUSSEL, Albert. *Joueurs de flute Op. 27* Partitura para piano Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

**Sección A.** Entra la flauta por primera vez con el motivo fundamental de la pieza, el cual será repetido en varios compases por la flauta y por el piano, dicho motivo es un elemento tomado de la primera pieza (siempre como una improvisación); y el piano siempre con su ritmo muy seguro y claro; el motivo principal es desarrollado constantemente.

Figura 67. Sección A, motivo de la flauta. Mr. De la Péjaudie.



Fuente.  
ROUSSEL, Albert. Joueurs de flute Op. 27 Partitura para piano Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

**Puente.** Es una transición de cinco compases para entrar a la última sección (A') donde el protagonista es el piano, la flauta entra en el último tiempo del tercer compas para acompañar al piano con notas largas en el registro grave.

La voz del piano se basa en el tema principal.

**Sección A'.** En esta sección el piano retoma el motivo en primer lugar, luego la flauta lo imita y lo varía con fusas y un seisillo con triada ascendente hasta llegar a la nota más alta (la de tercera octava) produciendo el clímax, de esta nota se desprende una escala descendente para entrar a la coda; durante esta, la flauta toma nuevamente el motivo y finaliza reteniendo el tempo, culminando con un armónico en la nota final "do".

Figura 68. Sección A'. Mr. De la Péjaudie.

The musical score for Section A' consists of a flute part and a piano accompaniment. The flute part begins with a forte (*f*) dynamic and includes a section marked 'En retenant' with a *dim.* dynamic, followed by 'Imitación' and 'Climax' sections. The piano accompaniment features a *dim.* dynamic in the right hand and a *p* dynamic in the left hand. Red annotations highlight specific melodic lines in the flute, and a blue box highlights a piano accompaniment passage.

Fuente. ROUSSEL, Albert. Jueurs de flute Op. 27 Partitura para piano Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

Figura 69. Coda. Mr. De la Péjaudie.

The musical score for the Coda section consists of a flute part and a piano accompaniment. The flute part begins with a *pp* dynamic and includes a section marked 'Coda' with a *pp* dynamic, followed by 'Très modéré' and 'Très retenu' sections. The piano accompaniment features a *pp* dynamic in the right hand and a *pp* dynamic in the left hand. Red annotations highlight specific melodic lines in the flute, and a blue box highlights a piano accompaniment passage.

Fuente. ROUSSEL, Albert. Jueurs de flute Op. 27 Partitura para piano Amsterdam, Broekmans en Van Poppel B.V.

En conclusión, esta obra posee formas clásicas simples, no existe ninguna cadencia para unir movimientos, las cubre con el desarrollo de los temas; las cuatro piezas diferentes aunque la última tiene está conectada con *Pan* por sus elementos rítmicos y armónicos, y con *Tityre* por el carácter de scherzo que los caracteriza. Podemos observar también los libres cambios de tempo y de compases. Cada pieza hace una representación mágica de cada uno de sus personajes, es una obra que nos transporta a un mundo lleno de color y de fantasía.

**3.2.2 Aspectos de Interpretación.** Los *joueurs de flûte* está inspirado en cuatro personajes diferentes, por tanto, la forma de interpretar cada pieza debe estar de acuerdo a la personalidad y carácter de cada uno de estos personajes.

La primera pieza, debe crear un ambiente épico en donde *Pan* deja a flote su sensualidad para conquistar ninfas, este efecto se transmite a través de las dinámicas, los cambios de tiempos y los rubatos que se pueden hacer según la frase.

*Pan*, requiere una habilidad técnica para poder hacer los efectos de glissado que representan la “flauta de pan”, pero además de esto hay toda una historia de seducción por contar, por ende todo debe ser tocado con naturalidad.

Respecto a lo técnico, el flautista debe saber manejar el aire para frasear correctamente y tener un sonido amplio y limpio para imprimir diferentes colores a las frases, para generar ambientes que transporten al oyente a este bosque mítico en donde *Pan* hace sus conquistas, pues estos efectos son característicos del estilo impresionista.

La segunda pieza es totalmente lo contrario, *Tityre* es un movimiento rápido, esta corta pieza es un juego melódico lleno de sutileza y travesura.

Para tocar esta pieza se debe tener habilidad mecánica, pues tiene pasajes muy rápidos de semicorcheas, en los cuales deben sonar claramente todas las notas, el registro empieza desde la nota “mi” de primera octava, pasando por todos los registros terminando en “si” de tercera octava, una de las notas más altas de la flauta.

*Krishna* tiene una línea melódica basada en los raga, por tanto, esta pieza tiene un carácter espiritual, lleno de expresividad.

Para dar este aire espiritual se necesita saber controlar la respiración y el aire, esto permite frasear correctamente, y no dejar que la falta de aire corte cada frase. El sonido debe ser nítido, se debe tocar con más intensidad, sobre todo en las partes en donde se genera más tensión. El vibrato no debe ser tan rápido, debe ser progresivo y tranquilo; de esta manera se produce la atmosfera oriental que propone Roussel en esta pieza.

*Mr. De la Péjaudi* esta pieza representa a un Don Juan, es un personaje ambiguo con sus sentimientos, nunca está conforme con sus conquistas. Por tanto, cada frase se debe tocar con sutileza, prestando atención total a las dinámicas, pues cambian constantemente, esto refleja la personalidad inestable del personaje.

El sonido deber ser muy claro en todos las octavas, por ende, es importante la flexibilidad de los labios, esto permite cambiar de registro con facilidad, sobre todo cuando las notas sobreagudas tienen por dinámica un *piano*. Requieren mayor atención y estudio previo.

### 3.2.2.1 Biografía del autor.

**ALBERT CHARLES PAUL MARIE ROUSSEL.** (Tourcoing, 5 de abril de 1869 - Royan, 23 de agosto de 1937). Con Debussy y Ravel, fue una de las principales figuras de la música francesa de la primera mitad del siglo XX.

**Figura70. Albert Roussel.**



Fuente. WIKIPEDIA .Albert Roussel. (En línea). Disponible en internet:<URL:[http://es.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Roussel](http://es.wikipedia.org/wiki/Albert_Roussel)>

Uno de los principales compositores franceses de la generación posterior a la I Guerra Mundial. Nació en Turcoing, en el norte de Francia, sus padres pertenecían a la industria textil de la alta sociedad.

Ingresó en el Collège Stanislas de París cuando tenía 15 años, donde tuvo como profesor de música a Jules Stold, organista de San Ambrosio; al terminar su bachillerato fue oficial de la armada en la Escuela Naval. Entre 1898 y 1907

estudió con Eugène Gigont y con el compositor francés Vincent d'Indy en la Schola Cantorum de París, en donde más tarde trabajó como profesor.

La música de Roussel es impresionista debido al color y alusión poética de sus obras; está basada en la disciplina compositiva dando gran importancia al contrapunto debido a la fascinación que sentía por Bach, sus melodías y armonías no son sencillas, el diseño de las formas musicales que emplea, remontan a la época del neoclasicismo del compositor ruso Ígor Stravinski.

Compuso sinfonías, música para ballets, una ópera ballet y obras que fueron inspiradas por los viajes que realizó al oriente; donde nace una de las obras más destacadas para flauta, “les joueurs de flûte” para flauta y piano Op 27.<sup>28</sup>

### 3.2.2.2 Marco histórico.

**Impresionismo.** El estilo impresionista surge en Francia a partir del último tercio del siglo XIX con el cuadro de Claude Monet: Impression, soleil levant (impresión del sol naciente), en la parte social; la burguesía desplazó a la aristocracia tradicional, y ámbito artístico dejó de lado el blando estilo del rococó de finales del siglo XVIII.

A finales del siglo XIX y a principios de los siglos XX surgieron grandes cambios en todos los aspectos de la vida y el conocimiento, tales como: la segunda revolución industrial, el asentamiento de nuevas corrientes del pensamiento como el nacionalismo y el idealismo absoluto entre otros. El arte dió origen al movimiento impresionista dejando de lado deslumbrante romanticismo.

---

<sup>28</sup>WIKIPEDIA. Albert Roussel. (En línea). Disponible en internet:<URL:[http://es.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Roussel](http://es.wikipedia.org/wiki/Albert_Roussel)>

La música impresionista abandona las formas clásicas, reclamando así, el derecho a combinar sonidos y estructuras musicales que permiten exponer al oyente la expresividad inevitable del ser humano; generando por medio de la armonía y la instrumentación, sensaciones tímbricas y atmosferas llenas de efectos y color.

El impresionismo fue principalmente un movimiento pictórico donde la literatura y la música muestran perspectivas y contenidos más allá de sus límites<sup>29</sup>.

### **CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA.**

Les Joueurs de flûte fue compuesta entre Agosto y Septiembre de 1924, esta obra está influenciada por los ritmos y armonías de la música oriental, esto se debe a la fascinación que Roussel sentía por estas culturas, las cuales descubrió a través de los viajes que hizo al oriente cuando era Oficial de la marina.

Cada pieza representa un personaje legendario de estas culturas, a su vez cada una está dedicada a un flautista celebre del mundo. "*Pan*" dedicado a Marcel Moyse quien fue fundador de la Escuela de Música de Marlboro, y autor de numerosos estudios y ejercicios para flauta; "*Tityre*" dedicado a Gaston Blanquart fue uno de los discípulos de Paul Taffanel; "*Krishna*" dedicado a Louis Fleury, compositor y flautista francés y "*Mr. De La Péjaudie*" dedicado a Philippe Gaubert fue director de orquesta, flautista y compositor francés.

Esta obra refleja claramente las características del estilo impresionista, sobre todo el estilo francés del sonido de la flauta, exige un sonido limpio, flexible, profundo y la capacidad de transmitir los entornos épicos de cada uno de sus personajes.

---

<sup>29</sup>Estela Ocampo, EL IMPRESIONISMO. Pintura, Literatura y Música: Montesinos editor, Barcelona 1981. Pág. 9, 108 y 109.

### 3.2.3 Recomendaciones técnicas y estilísticas.

**Estilo.** El estilo impresionista, expresa las ideas musicales de una manera insinuada, no busca la acción si no cultiva la sensación sutil y delicada, da pinceladas de color a las obras para resaltar la belleza de las melodías y la preponderancia del sonido; busca la libertad total y la manipulación del sentido rítmico y armónico, sin perder los parámetros ya fijados en los estilos musicales anteriores,<sup>30</sup> por tanto, la música no era escrita para el placer del oído, o con pasión emotiva, era el motor de la imaginación y la provocadora de visiones y sensaciones. La simetría tradicional de las sinfonías desaparece y los temas, apenas son expuestos, son fragmentados, se dividen y se reducen. Con respecto a la instrumentación, es muy sutil, lo cual contrasta con los estilos antecesores, la armonía se mueve con total libertad a través de las tonalidades más lejanas.

En la época que fue compuesta la obra, (1924), el impresionismo francés estaba en su mayor auge. El timbre es el mayor recurso utilizado por los compositores para generar ambientes y como su estilo lo dice, dar la impresión de vivir y transportarse hacia mundos mágicos producidos por las atmosferas que producen los “nuevos” sonidos instrumentales de la época.

Debussy fue el gran gestor de este estilo en la música, según el libro "EL IMPRESIONISMO. Pintura, Literatura y Música" de Estela Ocampo, Debussy no pretendía reproducir la sensación por medio del sonido, sino sugerir otro orden de transposiciones. Con esto, suprime la idea de imitar el sonido de la naturaleza o el desborde de la pasión, esta nueva forma de componer buscaba modificar la gama y la escala de sonidos, la armonía, así como se hizo en la literatura con la forma de los versos y en la pintura la imagen de los cuadros, explorando así una forma sutil que alejara de la mente del oyente toda representación tradicional.

---

<sup>30</sup> WIKIPEDIA. Impresionismo musical. [en línea]. Disponible en internet: < [http://es.wikipedia.org/wiki/Impresionismo\\_musical](http://es.wikipedia.org/wiki/Impresionismo_musical)>

La flauta travesera tiene su segundo renacimiento finalizando el siglo XIX, durante el siglo XX, Gaston Blanquart, Marcel Moyse y Paul Taffanel evolucionan la forma de interpretar la flauta.

Para interpretar Les joueurs de flûte es fundamental la pulcritud del sonido para cambiar colores, la expresión musical de la línea melódica y la exactitud en los pasajes rápidos.

Este nuevo estilo del arte, hizo nacer en Francia el mayor interés musical y la creación de conservatorios y universidades en busca de mejorar la proyección musical.

**Recomendaciones técnicas.** Para interpretar esta obra es importante escuchar bastante música de este estilo, pues esto permite tener una visión clara de los matices y el sentido interpretativo de esta época.

El tempo está en constante cambio, a gusto del intérprete, sin caer en la exageración del rubato; el sonido es muy importante en la ejecución de todas las obras, pero cabe resaltar, que para esta obra, está más que claro la trascendencia que tiene el sonido en la interpretación y la formación de ambientes sonoros de esta obra en particular.

Para lograr esto, se debe trabajar la flexibilidad de los labios no solo para el cambio de octavas, sino también para lograr el color deseado y la pulcritud del sonido en una sola nota, se debe estudiar con los armónicos posibles en una nota, con notas individuales y su sonido natural, hay que mover los labios, lenta y pacientemente hasta alcanzarla tesitura anhelada del sonido.

Luego este mismo ejercicio se debe hacer, manteniendo la tesitura del color en una escala completa, hay que trabajar despacio y consiente del sonido de cada

nota de la escala sin perder la limpieza del sonido. Solo así se puede lograr este complejo sonido.

Según el maestro Hernando Leal (profesor de la Academia nacional de flauta), existen dos clases de colores en la flauta, uno tímbrico y otro pálido; el primero se logra prolongando el labio superior siempre con la garganta abierta, el segundo se logra manteniendo los labios relajados siempre en dirección al bisel.

La primera nota de la pieza “*Pan*” es muy especial, pues es el inicio de toda la obra y su dinámica es *piano* y la impresión que genera es de un despertar, por tanto no debe ser atacada bruscamente con la articulación de la letra “T”, aunque es difícil de articular debido a la dinámica en este tercer registro, se recomienda articularla suave y sutilmente con la letra “P”, con la garganta abierta y apoyando la nota con el diafragma para evitar bajar la afinación y el registro de la nota.

**Figura 71. Ataque de la primera nota. Pan.**

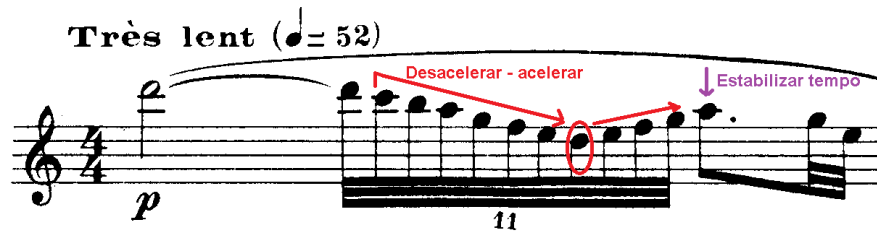


Véase el Anexo B

Las fusas siguientes a esta nota se deben hacer con rubato, las primeras notas un poco lentas y acelerar gradualmente hacia la nota “re” y estabilizar el tempo en la nota “la” del siguiente tiempo, sin exagerar para no caer en un tempo demasiado lento y perder el contexto de la historia del primer personaje de la obra (*Pan*); estas fusas se deben tocar haciendo alusión a la flauta de pan, como una especie de glissado. Para hacer este efecto es fundamental saber que el rubato significa robado en italiano, robar un poco de tiempo, acelerar o desacelerar el tempo sin

dejar de lado la métrica expuesta por el compositor. De esta manera se va desarrollando esta primera pieza, siempre con constantes cambios de tempo.

**Figura 72. Rubato de fusas. Pan.**



Ver anexo B

Para la segunda pieza se deben estudiar principalmente las escalas de "mi" menor natural, armónica y melódica, al igual todas las escalas mayores y menores con sus arpeggios y articulación de Staccato para la mecanización y la coordinación entre la lengua y los dedos. Es fundamental estudiar con metrónomo. También se deben hacer los ejercicios propuestos en la Sonata de Bach BWV 1030. Las escalas no se deben estudiar solo con una articulación, se deben estudiar con múltiples articulaciones para que la técnica fluya con naturalidad a la hora de interpretar esta pieza.

**Figura 73. Articulaciones.**



Fuente. TAFFANEL, Paul. 17 Grands exercices journaliers de mécanisme. Ejercicio No. 4.

Para las dos últimas piezas se debe trabajar el sonido de la misma forma que en la primera pieza, también hay que ejercicios diarios con notas largas y filadas para pulir el sonido y evitar bajar la afinación con las dinámicas. Se debe ejercitar la resistencia pulmonar siempre respirando donde corresponde, esto es para no cortar las frases y lograr mayor fluidez.

**Figura 74. Ejercicios de sonido y resistencia pulmonar.**

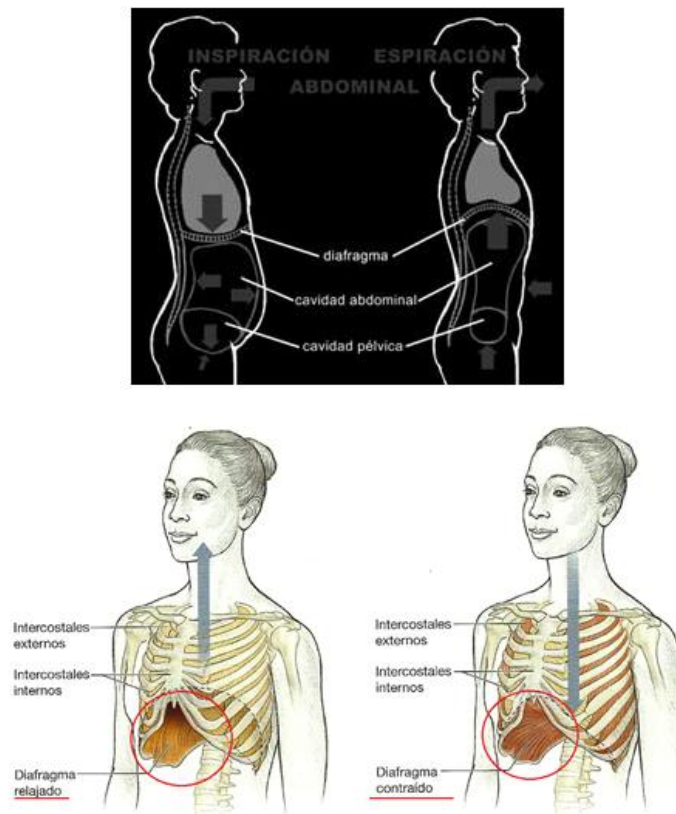
The image displays five musical exercises, labeled A through E, arranged vertically. Exercise A is the most detailed, featuring a treble clef, a tempo marking of 60 = ♩ (circled in red), and dynamic markings of *pp* and *ff*. It consists of two staves with a complex melodic line and a bass line. Exercises B, C, D, and E are also in treble clef and show various melodic patterns, some with dynamic markings. Exercise B has a key signature of one sharp (F#). Exercises C, D, and E show more intricate rhythmic and melodic structures, with Exercise E featuring a dense, fast-moving melodic line.

Fuente. MOYSE, Marcel. De la sonorite art et tehnique. 10p.

Especialmente en la tercera pieza, hay una dinámica de *Pianísimo* acompañando de una nota de tercera octava o un armónico de “do” agudo y, en esta ocasión la

encontramos en las notas “re3, mi3, fa3 y sol3” hacia la mitad de la pieza, su tesitura es muy alta, y para finalizar la pieza Roussel utiliza un armónico de “do” agudo; el sonido debe ser claro y limpio, para lograr esto, sin escapes de aire, se debe tocar con el diafragma fortalecido, al respirar se debe llenar el diafragma y la caja torácica de aire, el diafragma se debe contraer al momento de exhalar para que la nota tenga apoyo y no se baje la afinación ni el registro de la nota; los labios deben estar bien relajados, de esta manera se obtiene el sonido deseado para tocar estas notas en esta dinámica.

**Figura 75. Respiración diafragmática para tocar flauta.**



Fuente. Aprender canto. Respiración diafragmática. [en línea]. Disponible en internet:URL:<http://aprendercantoprofesional.com/respiracion-diafragmatica/>  
 PILATES ZARAGOZA, David Belio. Respiración diafragmática. [En línea] <http://davidbeliopilateszaragoza.blogspot.com/2012/05/respira-correctamente.html>

Figura 76. Posición relajada de los labios. Emanuel Pahud.



Fuente. Askonasholt. Emmanuel Pahud. [En línea]. Disponible en internet: <URL: <http://www.askonasholt.co.uk/artists/instrumentalists/flute/emmanuel-pahud>>

Figura 77. Pasaje pp con notas sobreagudas y “posición técnica de do agudo con armónico”<sup>31</sup> Mr. De la Péjaudi.

The image contains two musical staves and a diagram. The top staff is a flute part in G major, marked 'au Mouvt' and 'pp'. It features a series of notes with slurs, including some with sharp signs above them. The bottom staff shows three notes with '0' above them, indicating a specific fingering or breath control technique, with the text 'Fin de la pieza.' to the right. To the right of the bottom staff is a diagram titled 'Posición. Armónico de do' showing the finger placement on the flute keys for the harmonic of the note 'do'.

Ver anexo B

### 3.3 SONATA LATINO PARA FLAUTA Y PIANO (1994)

MIKE MOWER (1958)

**3.3.1 Generalidades.** Sonata latino es una obra con una fusión muy original de géneros que está basada en ritmos latino-americanos tales como la rumba (cuba),

<sup>31</sup> Imagen tomada de Flautístico.com, la cual se adecuó a la necesidad de la explicación. <http://www.flautistico.com/articulos/digitaciones-alternativas-digitaciones-prohibidas>

el bossa-nova (Brasil) y el tango (Argentina); deja ver el protagonismo que tiene la flauta travesa en cada uno de estos países.

Esta obra no pretende ser una fiel representación de los ritmos latinos americanos. Solo muestra estos ritmos desarrollados de manera más compleja dentro de un entorno académico, con una alta exigencia técnica para el instrumentista.

Para que esta obra se pueda tomar como música de concierto académico sin perder su esencia latina, Mower fusionó la música contemporánea con el Jazz y algunos ritmos afro-latinoamericanos.

La obra consta de tres movimientos:

- Salsa montunata.
- Rumbango.
- Bossa Merengova.

A continuación se presentará una breve reseña histórica de como la flauta travesa llego a ser un instrumento tan importante en el desarrollo de la música folklórica y popular de Cuba, Argentina y Brasil.

**3.3.1.1 La flauta en Latinoamérica.** A finales del siglo XIX en Latinoamérica, ya existían agrupaciones que incluían la flauta travesa como instrumento solista principal en su música folklórica, esto se originó por la llegada de los colonizadores a América, quienes trajeron sus instrumentos musicales al continente.

En el caso de Cuba, se dió origen a la charanga cubana donde la flauta es el instrumento principal solista, gracias a la influencia de las agrupaciones de cámara

européas que eran integradas por instrumentos como la flauta, el violín y el violoncello.

El mismo proceso histórico surgió en Argentina, con la llegada de marineros y europeos al puerto de Buenos Aires, lo cuales trajeron e influenciaron al país con su música e instrumentación, lo cual dió origen al tango, ritmo en el que la flauta hacía la melodía principal.

En Brasil, el proceder de la flauta se dió con el Choro o chorinho, que es un género naciente en Rio de Janeiro en la segunda mitad del siglo XIX aproximadamente, el cual resaltó la flauta como instrumento solista.

**3.3.1.2 La flauta transversa en Cuba.** La flauta transversa es un instrumento esencial en la música popular cubana, especialmente en el formato de agrupación llamado Charanga que tiene su antecedente en la orquesta típica, primera agrupación criolla de la música popular profesional cubana.

La orquesta típica era una agrupación compuesta por instrumentos de música de banda y de cámara, esta se usaba en la interpretación de danzas y contradanzas. Con el surgimiento del danzón en los finales del siglo XIX y principios del XX, esta derivó en La charanga francesa, que es la nomenclatura con que se le conoce en la actualidad, es una agrupación compuesta por: piano, bajo, flauta, violines (uno a tres), violoncello (opcional), timbal o pailas, güiro, tumbadoras y dos cantantes. Es un formato de la música popular cubana autóctona. Esta es una influencia de la música clásica europea en la música popular cubana.

La música de la charanga se nutre del son, y el danzón que dió lugar posteriormente al mambo y el chachachá, siendo así los géneros musicales más representativos de este formato de agrupación. Para interpretar estos géneros los

músicos populares tenían un alto nivel técnico en la interpretación de su instrumento<sup>32</sup>.

A partir del siglo XIX, en Cuba tanto la música de baile de salón como la música de las bandas y orquestas sinfónicas se ejecutaba con la flauta de 5 llaves metálicas, con el tiempo, al llegar el sistema Böehm<sup>33</sup> esta nueva flauta fabricada en metal y con más recursos para la ejecución, reemplazó la anterior construida en madera.

**Figura 78. Flauta de 5 llaves.**



Fuente. Flauta traversa de cinco llaves. [en línea]. Disponible en internet:<URL:<http://fresno.pntic.mec.es/~gmat0002/instrumentos/traver5llaves.htm>>

Con el florecimiento del formato de orquesta "charanga a la francesa", la flauta barroca de 5 llaves, este instrumento de viento tuvo una gran aceptación entre sus ejecutantes por su timbre, por su capacidad de producir notas agudas semejantes a las de un pícolo, la amplia zona de registros, la extensión de las escalas, las texturas percutivas que tiene en la charanga, la fuerza avasalladora de la intensidad del sonido, en el registro medio superior, agudo y sobreagudo. Estas cualidades hicieron que la flauta tuviera el papel protagónico en la ejecución de los géneros que en una primera etapa interpretaban las "charangas cubanas" tales como: contradanza, danza, danzones, boleros y sones. Con el desarrollo y la aceptación positiva que tuvo este formato de charanga, para los flautistas, el mambo y el chachachá se convirtieron en su gran satisfacción al ejecutarlos porque daban a conocer al público su gran virtuosismo en el instrumento. Existe

---

<sup>32</sup>INVESTIGACIÓN Y APUNTES TOMADOS SOBRE LA IMPORTANCIA DE LA FLAUTA EN LA MÚSICA POPULAR CUBANA con el maestro Lorente, René, flautista cubano de la Orquesta Aragón de Cuba.

<sup>33</sup>Sistema de llaves que cubren todos los agujeros de la flauta, a su vez Böehm creó el tubo cilíndrico moderno con una cabeza parabólica.

un amplio repertorio de obras de distintos géneros y periodos históricos que confirman la presencia valiosa de este instrumento en las orquestas cubanas.

Con el surgimiento del sistema Böehm y su perfeccionamiento; nuevos recursos técnicos con la introducción del metal y un nuevo sistema de llaves en la fabricación completa de la flauta, hizo que las antiguas flautas de madera cayeran en desuso en las orquestas sinfónicas, bandas de música y otros formatos de concierto, excepto los flautistas de las charangas cubanas, ellos continuaron con el uso de la flauta de madera, debido a las cualidades sonoras mencionadas anteriormente. Las fábricas europeas dejaron de fabricar flautas con el sistema antiguo, lo cual hizo más difícil adquirir estos instrumentos. Con el tiempo, el deterioro de las viejas flautas obligó a introducir el nuevo sistema de flautas en las charangas cubanas; aunque estos nuevos instrumentos no poseen las mismas cualidades tímbricas e intensidad sonora en las notas agudas que tiene la flauta de madera; sobre todo para la ejecución de la músicaailable que ejecutan las charangas cubanas. Actualmente en Cuba existe un flautista y luthier cubano, Celestino Díaz Flórez que fabrica junto con su hijo flautas de madera marca Celest, muy parecidas a las antiguas de cinco llaves, ha perfeccionada algunos defectos que tenía como el tudel de afinación sin perder su sonido original característico. Su trabajo ha sido avalado por grandes flautistas como Richard Egües (flautista durante muchos años de la Orquesta Aragón), Efraín Loyola (flautista fundador de la Orquesta Aragón), René Lorente (flautista de la orquesta Aragón) entre otros.

**3.3.1.3 Nacimiento de la música cubana.** Las raíces de la música cubana nacen con la influencia europea y los ritmos africanos que llegaron a Cuba con los esclavos negros que los europeos traían al nuevo mundo. La mayor influencia armónica la ejercen los españoles, existe una pequeña influencia de Francia, con la danza Rameu llevada por los esclavos haitianos y terratenientes franceses que huyeron a Santiago de Cuba por las rebeliones en Haití.

La mezcla de ritmos hispano-africanos creó la avasallante y explosiva fusión musical más conocida como la música cubana, la cual fue desplazando poco a poco las danzas europeas utilizadas para el entretenimiento de la naciente burguesía criolla. Debido a esta nueva fusión, los músicos populares interpretaban de una manera equivocada el ritmo del tresillo europeo en el cual un grupo de tres figuras tienen igual duración “que se tocan en el tiempo que se deberían tocar solo dos”<sup>34</sup>; debido a este error nace una figura rítmica, una de las más representativas de la música popular cubana: el tresillo cubano (una semifusa, una fusa y otra semifusa).

**Figura 79. Tresillo cubano**



Los aspectos rítmicos folklóricos y populares de la música cubana han cautivado a diferentes culturas alrededor del mundo, por ende ha evolucionado y se ha convertido en una poderosa influencia en el modo de hacer música de diferentes culturas. “Tras sus inicios a mediados del siglo XVIII, y su formalización y desarrollo durante el XIX, la música cubana literalmente explota con gran fuerza en la escena internacional durante la década que va de 1920 a 1930”<sup>35</sup>. La música cubana posee dos variantes muy importantes: una comprendida por elementos folklóricos y formas de expresión populares (la más conocida a nivel mundial), y otra, indeterminada y más elaborada, la cual ha sido uno de los caminos más arduos y hostiles para algunos compositores cubanos. Esta ruta llamada música clásica, música erudita, o música de concierto, es la menos reconocida en el mercado internacional, debido a la falta de interés que impide su exposición y por su gran complejidad ha sido casi totalmente ignorada incluso por los propios cubanos.

---

<sup>34</sup>FUNDACIÓN WIKIMEDIA Tresillo (en línea) <http://es.wikipedia.org/wiki/Tresillo>

<sup>35</sup>MGART.NET Música de cuba (en línea) <http://www.mgar.net/cuba/musica.htm>

La vasta riqueza de los patrones rítmicos y el envolvente color musical de la música folklórica cubana ha hecho que sea demasiado contagiosa ante cualquier oyente en el mundo. A lo largo de la historia han ocurrido sucesos lamentables e inexactos, desconociendo la influencia que tuvo la música cubana en el desarrollo de la música de los Estados Unidos. La mayoría de las personas no reconocen e ignoran totalmente la extensa influencia de la música cubana en el desarrollo del jazz, y a menudo las fórmulas rítmicas afro-cubanas son erróneas y maliciosamente clasificadas como giros puramente jazzísticos. La flauta cruzó de la música cubana al jazz norteamericano en 1928, cuando el flautista Alberto Manzanillero con una flauta sistemática, grabó en Nueva York el primer solo de flauta en los campos musicales jazzísticos.

La música cubana tuvo su gran auge y reconocimiento mundial durante las décadas de los años veinte, treinta y cuarenta el bolero cubano, el son, la rumba que deriva el güagüancó (es el ritmo más conocido) y la conga dieron la vuelta al mundo entero, porque fueron comercializadas, promovidas por Hollywood y por las casas disqueras norteamericanas como una clase de música de tipo barato y vulgar, músicaailable que saciaba al público de las clases sociales bajas del país norteamericano. Sin embargo, hubo grandes compositores estadounidenses como Aaron Copland o de Leonard Bernstein, pasando por Gershwin, que valoraron la riqueza rítmica y musical que tiene la música cubana, lo cual los inspiró para escribir obras de música de concierto basadas en los patrones rítmicos del danzón y de la rumba.<sup>36</sup>

**La flauta y la charanga francesa.** El grupo instrumental que se conoce actualmente como charanga u orquesta típica nace con la charanga francesa.

---

<sup>36</sup> IDEA BASADA EN EL DOCUMENTO DE MGART.NET Música de cuba (en línea)  
<http://www.mgar.net/cuba/musica.htm>

La charanga francesa era un conjunto de música de cámara compuesto por cuerdas y flauta. El cual era utilizado en Francia durante el siglo XVIII para amenizar las actividades de las personas más influyentes de la alta sociedad. Por lo general, estas agrupaciones interpretaban valeses y contradanzas.

La charanga francesa llegó a Cuba a principios del siglo XIX cuando algunos grupos inmigrantes de Haití (africanos y haitianos esclavos de los franceses) se asentaron en Santiago de Cuba, de esta manera fue introducido este conjunto musical a este país. Con el tiempo, los haitianos agregaron un nuevo instrumento como recurso percusivo a esta agrupación musical: los Timpani, los cuales fueron remplazados posteriormente por los timbales cubanos<sup>37</sup>.

En la primera década del siglo XX la charanga francesa ya estaba posicionada en Cuba, un pianista y compositor cubano de origen francés Antonio María Romeu incluyó el piano en este conjunto, pues anteriormente no tenía este instrumento.

La charanga del maestro Romeu se identificaba por sus interpretaciones de danzones antiguos. Con una particularidad muy interesante; el recurso de la improvisación primordialmente para los flautistas.

Debido a este complejo recurso, los flautistas se esforzaban cada vez más por destacarse y hacer diferentes todos sus solos, por ende, lograron un nivel de excelencia en la improvisación. Más aún porque la flauta utilizada en ese entonces era la flauta de madera de 5 llaves mencionada anteriormente. En la cual es muy difícil lograr la afinación adecuada. Mientras que con la flauta Boehm es mucho menos complicado.

---

<sup>37</sup>Angelfire origen de la charanga. [en línea]. Disponible en internet:<URL: [http://www.angelfire.com/jazz/s\\_samo/origendelacharanga.htm](http://www.angelfire.com/jazz/s_samo/origendelacharanga.htm)>

Actualmente hay flautistas de charanga que aún prefieren tocar con la flauta antigua de 5 llaves, debido a su facilidad para tocar en cuatro octavas, por su timbre y para mantener la tradición. Entre ellos el más destacado es el flautista cubano René Lorente. Sin embargo otros flautistas prefieren la flauta moderna del sistema Boehm porque su afinación es más precisa.

Por el protagonismo que la flauta tenía en las orquestas danzoneras, este instrumento se hizo imprescindible en el formato de las orquestas charangueras. Y fue así como la flauta sobrepasó su función de instrumento reproductor de melodías para convertirse en recreador de ellas y el virtuosismo formó parte del carácter esencial charanguero. Tanto así que las charangas entraron en competencia con las Jazz Bands y otros conjuntos.

**3.3.1.4 El origen del Tango.** A lo largo de los años, el tango ha vinculado con la cultura africana, pero realmente nació en la ciudad de Buenos Aires entre 1850 y 1890 entre los criollos y gauchos rioplatenses, indios, negros y marineros que llegaban a este puerto; estas personas bailaban zarzuelas (baile escocés), valeses austriacos, habaneras cubanas, pasodobles y tangos andaluces, los cuales tenían de base el ritmo fandango y el candombe africano. Con la fusión de todas estas riquezas musicales del mundo, se dió origen al tango.

Este nuevo baile se extendió rápidamente a todos los barrios del sur de Buenos Aires, como San Telmo, Monserrat y Pompeya, poco a poco fue floreciendo paralelamente con el resto de la sociedad argentina, la cual está formada en ese entonces por inmigrantes europeos, quienes aportaron varios de sus elementos musicales e instrumentales.

Durante estos años el baile del tango se produjo en los burdeles con mujeres provenientes de países de todo el mundo, tales como España, Francia, Alemania entre otros. Como este baile tomó tanta fuerza y se hizo tan popular, para que no

se tornara rutinario y aburrido, contrataban a tríos o distintas agrupaciones de músicos. De tal manera, que la gente dejaba de ser espectadora y se unía al baile, estos espectáculos fueron tan exitosos que comenzaron a hacerse más frecuentes.

Se considera que el primer compositor de tango fue un hombre llamado Juan Pérez, autor del tema "Dame la lata" aproximadamente en 1880.

Durante esta misma época en Buenos Aires se empezaron a organizar los primeros bailes, llevados a cabo en las academias de tango integradas sólo por hombres<sup>38</sup>.

Con el paso del tiempo, a esta danza se unió la mujer, quien le dió vida a este baile. A su vez, se empezaron a escuchar solos de piano, en ocasiones acompañados por flauta, violín y guitarra<sup>39</sup>.

El nacimiento del tango se sitúa entre los años 1885 y 1910. Nace como una producción artístico musical con rasgos propios e inconfundibles; esta danza y estilo musical gesta en los barrios bajos del puerto, su coreografía es sensual e intrépida para la época porque surge en los prostíbulos. Es una mezcla de razas la que llega al puerto de Buenos Aires y la que habita en sus conventillos, esta integración cultural es la que le otorga su sello individual y característico.

Poco a poco, con la evolución del tango, el compás de 2/4 acompañado por guitarras en dúos, tríos y cuartetos, lo cual era característico del tango milonga, fue desapareciendo y el tango tomó su ritmo característico de cuatro tiempos (4/4).

---

<sup>38</sup> Argentina explora. El tango (en línea) <http://www.argentinaxplora.com/activida/tango/origen.htm>  
Oni escuelas. Origen del tango (en línea) <http://www.oni.esuelas.edu.ar/olimpi2000/santa-fe-sur/tango/historia.htm>

<sup>39</sup>El portal del tango. Historia del tango (en línea) <http://www.elportaldeltango.com/historias/origen.htm>

## LAS PRIMERAS AGRUPACIONES DE TANGO

Las primeros conjuntos musicales, interpretaban el tango en los burdeles alrededor de 1870 y 1880 solo con un violín, una flauta, la cual era el instrumento principal, y una guitarra. Cuando no había esta última, “el acompañamiento de un peine convertido en instrumento de viento con la mediación de un papel de fumar y un soplador experto, se marcaba el ritmo”. El instrumento legendario, el bandoneón, llegó a ser el instrumento primordial de este apasionante ritmo dos décadas después de su nacimiento, en 1900 aproximadamente, y con el paso del tiempo, poco a poco, este instrumento fue desplazando a la flauta.

**Figura 80. Agrupación de tango.**



Fuente. EASY. Buenos Aires. El tango. [en línea]. Disponible en internet:<URL:<http://www.easybuenosairescity.com/tango.htm>>

En esta época, las agrupaciones de tango estaban integradas por cualquier cantidad de músicos que se pudieran reunir a tocar. A partir del 1900 los músicos se organizaron y formaron cuartetos, quintetos, y los dúos no desaparecieron. Con el pasar de los años y la adoración del pueblo por esta música, estos pequeños conjuntos vieron la necesidad de crecer y evolucionar, por tanto, se agruparon hasta formar la orquesta típica de tango, esto hizo que el tango empezara a crecer y se diera a conocer en todos los estratos sociales. El artista más representativo

en la historia del Tango fue Carlos Gardel, quien logró apasionar al público con su carisma y talento<sup>40</sup>.

Esta nueva música tan apasionada, el tango, nació en Argentina con una historia que brota entre las fusiones de varias culturas europeas que llegaban al país en busca de un mejor futuro, las cuales enriquecieron con valiosos aportes la música Argentina.

**Características musicales del tango.** Los músicos de las primeras agrupaciones de tango, no tenían formación profesional o académica puesto que los músicos de tango eran de bajo estrato social, por tanto, no sabían leer música; debido a esto, la música tanguera se desarrollaba entre improvisaciones un poco confusas y sin forma, pues todos tocaban al mismo tiempo lo que se les ocurría en el momento, no tenían espacios explícitos para hacer solos, la armonía también era improvisada, no escribían cifrado, lo cual causaba gran confusión y no lograba plasmar un estilo formal. Por lo general planteaban un motivo rítmico-melódico y de ahí se generaban cambios y variaciones de este motivo. Como no había partituras escritas, la música se transmitía oralmente por medio del ensayo.

Debido al gran auge que tuvo el tango, músicos profesionales también quisieron componer y tocar esta música, por ende, el tango académico tenía forma estructural, motivos desarrollados correctamente y planteamiento armónico concreto.

Estas diferencias musicales hicieron que el tango tuviera dos maneras de verse. La primera, es el tango creado por los músicos no profesionales, el cual se basa en las historias y la pasión por la vida, lo cual generó una música con referente social y basada en una cultura de la época. A diferencia de la segunda, que se

---

<sup>40</sup>Ibíd.

basa en la forma estructural de la música, y en todo el ámbito académico y profesional del músico, esta crea un rasgo propio y característico que prevalece hasta la actualidad.

Gracias a este estilo académico, durante la época de los años 20, el tango fue traspasando fronteras sociales e incluso territoriales, pues el tango ya había pasado de su estilo burlesco y primitivo a ser una música más estilizada con la poesía y estética proveniente de Londres y París. Durante los años 40 el tango estuvo en la cima, ya se escuchaba y se bailaba en todos los eventos y fiestas de las clases sociales altas, poco a poco siguió evolucionando hasta llegar a la capital de Francia lugar en el que fue muy aplaudida y aclamada por el público parisino. De esta manera fueron surgiendo grandes compositores y embajadores del tango como lo fue Astor Piazzolla, quien hizo, que el tango renaciera y fuera conocido alrededor del mundo con nuevas agrupaciones musicales incluyendo más instrumentos y recursos tímbricos; también es quien retoma nuevamente el protagonismo de la flauta traversa en el tango, con sus estudios tanguísticos para flauta y con su Suite “Historia del Tango” escrita para flauta y guitarra entre otras, en donde narra a través de sus movimientos la evolución del tango. De esta manera el tango ha sido tocado en todos los escenarios del mundo desde Europa hasta Japón y Estados Unidos.

**3.3.1.5 La flauta traversa en la música popular brasilera.** La importancia de la flauta en la música popular brasilera tuvo su origen con el choro, el cual fue la primera música popular brasilera nacida en la segunda mitad del siglo XIX, este género utilizó la flauta traversa como el principal instrumento solista.

El choro surgió como una forma de interpretar las músicas provenientes de Europa, tales como la mazurca, el vals y la polka; este género se fue solidificando como música de Brasil, cuando sus músicos escribieron sus propios temas.

Las primeras agrupaciones de choro estaban integradas por flauta, la cual, cumplía con su función de solista haciendo melodías e improvisación; el cavaquinho, instrumento de percusión y la guitarra con su función armónica haciendo contrapunto con las cuerdas de registro grave con escalas de forma descendente.

En el siglo XX para ser más exactos, en la década de los años 50, nació un nuevo género musical, conocido como Bossa Nova, ritmo en el cual la flauta tuvo también su rol protagónico haciendo melodías e improvisación. Este nuevo género hizo interpretar la samba de una forma totalmente nueva, fusionándola con la armonía del jazz. A partir de esta época siguieron surgiendo nuevos géneros basados en el Bossa nova en donde la flauta aún tiene sus partes principales<sup>41</sup>.

**Influencia europea en la música brasilera.** La música de Brasil ha ido evolucionando a través de dos ámbitos musicales muy importantes. De un lado, está la tradición de la música erudita o de concierto, la cual es de origen europeo; la tradición empírica que surge con la fusión de las músicas europeas con las músicas indígenas y africanas.

Estas dos caras de la música brasilera tienen su sello e identidad propia, aunque algunas veces se encuentran y se combinan. Este fabuloso encuentro tiene una gran importancia en la producción de la música en Brasil, pues esto hace que la música brasilera tenga esa personalidad característica e inconfundible ante cualquier escenario del mundo. Los lugares por donde entraron los europeos son: Bahía, Olinda (Pernambuco), Río de Janeiro, São Paulo y Minas Gerais, en estos lugares, se encontraban músicos sin educación académica, pues eran artesanos mulatos.

---

<sup>41</sup> Flautístico. El rol protagónico de la flauta en la Música Popular Brasileira. (En línea) <http://www.flautistico.com/articulos/el-rol-protagonico-de-la-flauta-en-la-mpb>

Durante los siglos XVI Y XVIII la música Brasileira erudita estaba sujeta al culto religioso católico, por tal motivo el tempo siempre era lento.

Cuando la corte de Don João VI se traslada a Brasil en 1808. El ámbito musical brasileiro toma un nuevo aire y recibe un gran estímulo con los grandes músicos instrumentistas y coros dedicados a la música religiosa que se desplazaron con la corte a este país. Con este gran movimiento surge la creación del conservatorio musical donde se promovió el estudio de obras sin contexto religioso. De esta manera surgen compositores académicos que cruzaron fronteras, llegando a Europa para mostrar sus obras. El primero de ellos fue Carlos Gomes (1836-1896), quien presentó su ópera "Il Guarany", en Scala de Milán, su obra llamó gran atención porque logró fusionar el estilo típico de la ópera italiana con el universo indígena de América<sup>42</sup>.

En el siglo XX la música concertista brasileira toma revuelo con Villa-Lobos y los compositores modernistas quienes buscaban la elaboración de obras mezclando la armonía moderna europea y los elementos populares del país.

Los orígenes de la música no escrita surgen durante la aculturación de los indígenas y el asentamiento de los esclavos llevados al país por los europeos durante las primeras colonizaciones. De tal manera los africanos llegaron con sus ricas estructuras rítmicas, danzas y cantos en forma de sincretismo para poderse adaptar y resistir como esclavos, de esta forma nace la música brasileira no escrita.

Uno de los primeros ritmos nacientes en Brasil, fue la Modinha, la cual nace con una danza seguida por los ritmos sincopados del lundu, un género de música danzante de los africanos.

---

<sup>42</sup> Desacatos revista de antropología social, centro de investigaciones y estudios en antropología social. Trayectorias etnomusicales de Brasil. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/139/13901202.pdf>

De la influencia europea nace el Choro, derivada de la mazurca y la Polka, las cuales se fueron mezclando con los ritmos aborígenes y africanos.

Poco a poco la música fue evolucionando y en el siglo XX con la llegada del gramófono, el disco y la radio, dan origen a la música popular urbana, es así como nace la samba con una base rítmica de la música de los negros, era de forma improvisada, con el pasar del tiempo se fue transformando poco a poco y fue industrializada, a tal punto que llegó a ser el género más representativo de la cultura de Brasil ante el mundo. Ésta música urbana toma gran fuerza al convertirse en el fenómeno del carnaval de calle hasta los años 50.

Finalizando la década de los 50, el Bossa Nova revoluciona la música popular brasileira, porque incorpora armonías complejas inspiradas en el impresionismo y el jazz, con melodías matizadas y modulantes, cantadas de modo lírico-irónico y con un ritmo que fundamentalmente tiene el carácter sincopado de la samba. Esa fusión resulta de la poesía de Vinicius de Moraes, del conocimiento y la fantasía melódico-armónica de Antonio Carlos Jobim y de la interpretación de João Gilberto.

**Géneros más representativos de la música de Brasil.** *Bossa Nova*, es un género musical que nace de los jóvenes universitarios de clase media brasileira, es una nueva manera de interpretar la música urbana popular de Brasil; el cual fusiona el ritmo sincopado de la samba con las armonías del Jazz norte americano y el impresionismo francés, dándole un mejor estatus a la música popular, de tal manera que Brasil empezó a exportar su música a los estados unidos y Europa, causando una gran acogida entre los oyentes de este nuevo género musical.

*Tropicalísimo*, Movimiento Tropicalista fue un movimiento musical brasileño renovador, desarrollado a finales de los años 60. El movimiento debe su nombre a

Caetano Veloso y supone la fusión de elementos de la bossa-nova, el rock'n roll, psicodelia, la música tradicional de Bahía y el fado portugués.

*Choro*, es un género de música instrumental, generalmente virtuoso, que nace de la polka, el vals y las mazurcas europeas, es tocado desde finales del siglo XIX, los músicos de choro hacían referencia a las baixarías que son las líneas contrapuntísticas realizadas por la guitarra en las bordonas. La melodía es tocada por el mandolín, la flauta o el clarinete; las armonías son realizadas por el cavaquinho o la guitarra<sup>43</sup>.

*Lundu*, danza sincrética basada en los batuques de los esclavos de Angola. Por la libertad corporal fue tildada en Portugal de un ritmo indecente, pero a los brasileros les encantó esta danza y mantuvo este carácter sensual. Este género combina características de fandango ibéricos con danzas solistas africanas.

*Marchina*, es género de canción graciosa, escrita en compás binario, se desarrolló durante los años 20 y 50, y era una música destinada al carnaval. A veces su carácter es humorístico y en ciertos casos paródica.

*Samba*, es un género musical que nace en Brasil, con fuertes raíces africanas, el cual se desarrolló a inicios del siglo XX y es dedicada al carnaval. Actualmente es considerado el estilo musical nacional. Viene de la danza popular de Rio de Janeiro enriquecida por los ritmos negros de origen bahiano. Los estribillos colectivos son alternados con estrofas de improvisación individual, que se van convirtiendo en canciones con ritmos sincopados los cuales se desarrollan, del lundú al maxixe.

---

<sup>43</sup>Trans revista transcultural de música. El género, el repertorio y la brasilidad (en línea). <http://www.sibetrans.com/trans/a278/choro-y-chores-el-genero-el-repertorio-y-la-brasilidad>

*Maxixe*, es una danza urbana emergente de los bailes populares de Río de Janeiro alrededor de 1875 y que se extendió por los clubes carnavalescos. Es un resultado de la apropiación de la polka europea a través de la síncopa afro-lusitana, con pinceladas de habanera y tango.

*Lambada*, es un ritmo creado en Brasil y un baile surgido en Pará, Brasil, en la década de 1970. Tiene como base el carimbó y la guitarrada e influencias de la cumbia y el merengue. La palabra "Lambada" describe el movimiento de un látigo, ondulatorio y suelto, el cual los bailarines imitan, siendo así un movimiento de carácter sensual y erótico.

La lambada adquirió fama mundial tras el éxito del grupo musical Kaoma titulado "Chorando se foi", en 1989<sup>44</sup>.

*Modinha*, el nombre de este género viene de la palabra "moda" portuguesa, es tipo de canción de salón que tiene como base fórmulas melódicas posiblemente italianas. El cual fue adoptado por Brasil mezclando movimientos sincopados Afro-brasileros<sup>45</sup>.

Con este breve recuento histórico, se puede concluir que desde el punto de vista étnico, en nuestro continente americano florecieron estilos musicales que fusionaron los rasgos europeos con las características culturales indígenas y africanas. Entre estos podemos nombrar a la salsa y el merengue (Centro América), el tango y la murga (Argentina), el choro y el bossa nova (Brasil) entre otros. En estos ritmos se puede sentir una fuerte carga rítmica en la instrumentación y en la construcción melódica, lo que conlleva como resultado las intencionales danzas y la formación de los géneros musicales más representativos de Latinoamérica.

---

<sup>44</sup> WIKIPEDIA. Tropicalísimo, samba, Lambada (en línea). <http://es.wikipedia.org/wiki/Lambada>

<sup>45</sup> Brasil a la carta. música de Brasil (en línea) [http://www.brasilalacarta.com/musica\\_de\\_brasil.php](http://www.brasilalacarta.com/musica_de_brasil.php)

### 3.3.2 Análisis formal.

**Primer movimiento: Salsa Montunate.** Forma libre por sección.

Tabla 12. Estructura del primer movimiento.

<b>Secciones</b>	<b>Introducción</b>	<b>A</b>	<b>A'</b>	<b>A2</b>	<b>A3</b>	<b>B/Trio</b>	<b>C</b>	<b>A'</b>	<b>D</b>	<b>D'</b>	<b>CODA</b>
<b>Compases</b>	<b>1-24</b>	<b>25-56</b>	<b>57-80</b>	<b>81-100</b>	<b>11-144</b>	<b>145-156</b>	<b>157-165</b>	<b>166-193</b>	<b>194-209</b>	<b>210-232</b>	<b>233-243</b>
<b>Tonalidad</b>	<b>C diatónico y C cromático</b>										

Fuente. La Autora

Todo este primer movimiento se mueve armónicamente por “Do” mayor diatónico y cromático, escrito en compás de 4/4 con indicación de tempo presto; su ritmo está basado en el son montuno, la salsa, el chachá y en la clave cubana de dos tres (2x3), lo cual es el fundamento rítmico de la música popular cubana y de este ritmo principalmente; su progresión armónica es de I-IV-V; V-IV-I con movimiento paralelo, muy típico para el son

Montuno. En cada sección es muy variante el motivo de la clave de dos tres está siempre en constante cambio. El tiempo fuerte no está presente la mayoría de las veces, pues posee un juego rítmico muy sincopado, este ritmo que no se acentúa en el tiempo fuerte es la característica del son montuno, pues su nombre nace con la idea de “montar” el tiempo fuerte en el débil, y es el bajo quien ejecuta esta hazaña marcando así la base de este contagioso ritmo. Este movimiento es una muestra de ritmos afrocubanos entrelazados con la armonía académica europea.

**Figura 81. Célula rítmica del son montuno.**



Fuente. La Autora

**Introducción.** Inicia la flauta haciendo la clave de son montuno en dos tres con notas sobre agudas muy marcadas y con dinámica *mf*, su melodía se mueve por los grados I-IV-V; V-IV-I, el piano entra y acompaña para acentuar el 1, 2,3 de la clave en los compases 4 y 8. Del compás nueve en adelante, entra la voz del piano con el bajo haciendo la célula rítmica del bajo mientras que la flauta continúa con la clave cubana, y luego el piano se abre de una voz a dos voces. Antes de pasar a la sección “A”, hay un poco de desarrollo de la clave en la voz de la flauta y el piano, este abre el registro a más de dos octavas y con una nota larga surge un puente enérgico entre los dos instrumentos para pasar a la sección “A”.

**Figura 82. Introducción de la flauta y acompañamiento de piano. Salsa Montunate.**

Presto  $\text{♩} = 108$  Clave en dos tres

Flute *mf marcato* 1 2 1 2 3

Piano *mf* Acomp. de piano

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Figura 83. Montuno del piano. Salsa Montunate.**

C. 9

Piano Montuno en el bajo

C. 12

Montuno a dos voces

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000

**Sección A.** Entra el piano haciendo el montuno esta vez a cuatro voces y siempre con la progresión armónica nombrada anteriormente, mientras el piano hace esto, la flauta hace notas cortas con dinámica *f* en el tiempo débil, lo cual es constante en la música popular cubana para darle fuerza y carácter percusivo a la melodía; primero en registro agudo y luego en tercera octava. Después de estos siete compases del piano la flauta entra con una melodía muy típica de la salsa cubana, esto como sección *b*, la cual es muy sincopada pues aparece por primera vez el tiempo fuerte en los dos instrumentos, generando así más energía y poco a poco la melodía se va desarrollando y finaliza una octava arriba para retomar la clave

cubana de la introducción y con un pasaje enérgico en la parte del piano entra a la sección A'.

**Figura 84. Sección A con sección b. Salsa Montunate.**

The image displays a musical score for 'Salsa Montunate'. It is divided into two main sections: **Sección A** and **Sección b**.

**Sección A:** This section is primarily for piano. It features a **Patrón rítmico de montuno** (Montuno rhythmic pattern) in the piano accompaniment, highlighted in blue. Above the piano part, there are **Notas cortas** (short notes) in the melody, circled in red. The piano part is labeled **Piano a cuatro voces** (Piano in four voices).

**Sección b:** This section introduces the flute. The flute part is labeled **Flauta** and **Melodía sincopada** (Syncopated melody). The piano accompaniment continues. A red box highlights the first strong beat, labeled **Tiempo fuerte 1ra vez** (First strong time).

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección A'.** Esta sección la antecede un pasaje enérgico hecho por el piano, como una entrada para hacer la melodía de la flauta expuesta anteriormente, esta vez, esta melodía es un poco más variada y enriquecida con un contrapunto de "a+b" en la que el bajo hace la formula rítmica del montuno. En el compás 60, entra la flauta y termina la sección b2 para entrar en la sección c, allí, la melodía es más desarrollada y está escrita en el registro sobreagudo del instrumento; esta sección finaliza con una nota de larga duración para dar paso a la parte "d" en la

que la flauta se mueve por una escala mixta en donde la tonalidad es “Do” mayor cromático y “Do” mayor diatónico en la voz del piano; esta armonía es bastante disonante, de esta manera la tensión armónica es de un grado muy alto. La melodía de la flauta juega con movimientos bastante ágiles de arpeggios y finaliza toda esta sección A' con un puente muy energético a una sola voz (unísono) entre la flauta y el piano, con tonalidad cromática y termina con una escala de tonos enteros, muy característico del modernismo.

**Figura 85. Sección A'. Salsa Montunata.**

The image displays a musical score for Flauta (Flute) and Piano. The top staff is labeled 'Flauta' and the bottom two staves are labeled 'Piano'. The section is titled 'Sección A'' in red. A red box highlights the first few measures of the piano part, labeled 'Pasaje energético'. A purple box highlights the piano part, labeled 'b2 Voz de la flauta en el piano'. A red box highlights the piano part, labeled 'Contrapunto a+b'. A red box highlights the piano part, labeled 'Escala mixta'. A blue box highlights the piano part, labeled 'C diatónico'. A red bracket on the right side of the piano part is labeled 'b', '+', and 'a'.

Puente unísono

Tonalidad cromática

Escala de tonos enteros

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección A2.** En esta sección aparece una nueva melodía en la voz de la flauta (e), con tesitura muy alta, notas cromáticas y dinámica *ff*, en esta nueva frase, la melodía empieza descendente, en la mitad tiene saltos de intervalos muy grandes y finaliza ascendente; esto crea una ambiente dramático muy particular en el estilo de la música moderna. El piano abre el registro con acordes y transforma los elementos de *b*. Para finalizar esta sección, Mower retoma el puente en el que las voces de los dos instrumentos van unísono.

**Figura 86. Melodía de la flauta. Salsa Montunate.**

e

ff

Melodía descendente

Cromatismo

Melodía ascendente

10ª

10ª

10ª

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección A3.** En esta sección el volumen baja un poco, de *ff* pasa a *f*, y el piano empieza con una sección de acordes y unas notas cromáticas de paso para darle más energía al pasaje, así mismo hay variantes del elemento *b*, esta vez a dos voces y con la utilización del cromatismo muy común en el modernismo. De tal manera el desarrollo rítmico y cromático se da por medio de diálogos entre el piano, en primer lugar subiendo de registro, y la flauta responde en la misma tesitura. Esto se puede tomar como una forma de improvisación en medio del primer movimiento (compás 101, ver anexo c), como es común en la salsa, pues la flauta tiene sus momentos de improvisación. En el compás 121, hay un puente basado en triadas y cuartas disonantes por semitonos con movimiento cromático y finaliza con acordes por cuartas disonantes, en los cuales la melodía expuesta en el puente, se envuelve entre estos acordes para generar tensión y potencia para darle paso a la penúltima respuesta de la flauta. Después de dicha respuesta, el cifrado armónico se transforma ahora es: II-V-I (compás 129, ver anexo C) y a su vez el montuno en el bajo varía un poco. Esta sección esta colmada de variaciones rítmicas y armónicas, el desarrollo de motivos es constante; para finalizar, de nuevo está la utilización de un puente, esta vez, con una melodía que se mueve por tricordios en la voz de la flauta y la mano izquierda del piano desciende por tonos enteros con intervalos de quinta justa descendente y termina esta sección.

**Figura 87. Puente por triadas y cuartas disonantes. Salsa Montunata.**

The image shows a musical score for Piano, labeled 'Piano' on the left. It consists of two staves. The first two measures are marked with dynamics *mf* and *ff*. The first measure is labeled 'Mov. por terceras' and the second 'Mov. por cuartas'. The third measure is labeled '4tas disonantes, melodía envuelta en acordes'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

Figura 88. Final de la sección A3. Salsa Montunate.

The image shows a musical score for the final of section A3, Salsa Montunate. The score is in 2/4 time and features a piano part with a treble and bass clef. A red box labeled 'h' is above the first measure. A red bracket labeled 'p mov. por tricordios' spans the first two measures. A blue arrow labeled '5tas justas' points to a sequence of notes in the bass clef. A red arrow labeled 'Tonos enteros descendentes' points to a descending sequence of notes in the bass clef.

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección B /Trío.** Esta sección B está expuesta en forma de trío como función, muy común en la música del periodo clásico; por tanto, contrasta con todas las frases que se han observado en la sección precedente, esta vez, las frases son ligeras y no son tan impetuosas como en los segmentos anteriores. De esta manera se desarrollan solos de los instrumentos, en los cuales la flauta adorna al piano con frases muy cortas en registro medio y sobreagudo, en este momento, el piano transforma los elementos armónicos principales de *b* con notas vecinas; luego entra la flauta y hace unísono con el piano con una escala de notas cromáticas descendiendo desde el “sol” de tercera octava, y finaliza con un segmento solista hasta terminar esta escala en el registro más grave de la flauta. Ver anexo C.

**Sección C.** Es una sección en la cual la flauta y el piano hacen un efecto de percusión, como si fueran tambores Batá<sup>46</sup>. Los dos instrumentos hacen variaciones de la clave cubana, la flauta hace juegos rítmicos y el piano acompaña con la clave en dos tres; el piano cumple la función de la flauta y esta acompaña estos polirítmicos con la clave y en la cuarta casilla hace una entrada para la sección A’.

<sup>46</sup>Los tambores batá son una familia de tres tambores: Iyá; Itótele y Okónkolo. Estos tres son tocados simultáneamente para crear toques de polirritmia.

Figura 89. Sección C. Salsa Montunate.

The image displays a musical score for Section C, titled 'Salsa Montunate'. It features two staves: Flute (Fl.) and Piano. The Flute part is marked 'Sección C' and 'Juego rítmico', with performance instructions: 'percussive tonguing on pitch (opt cut to 165) x 4 (2)'. The Piano part is marked 'Clave en dos tres' and 'Juego rítmico', with instructions: 'damp strings with left hand (play any pitch accessible to the piano)'. The piano part includes a section marked 'x 4 (2)' and '1,2,3 4', and a section marked 'mf Entrada'. The score is annotated with red boxes and lines highlighting specific rhythmic and melodic elements.

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección A'.** Mower retoma los mismos elementos de A solo con una pequeña variación en el compás 191 en el que los dos instrumentos repiten el último tiempo del compás anterior, esta vez en una octava más abajo y el piano (solo) hace una entrada para la sección D. Ver anexo C.

**Sección D.** Con la entrada anterior que hace el piano, se plantea una introducción de seis compases, ahora con ritmo de bossa nova en el cual la armonía se va desarrollando por semitonos cromáticos, de esta manera, el tempo baja un poco y el carácter es más relajado. La melodía de la flauta es bastante dulce y tranquila, con notas sobreagudas, dinámica *mp*. Y como es común en esta pieza, tanto la melodía como la armonía baja en movimiento cromático.

Figura 90. Sección Dentro del piano y melodía de la flauta. Salsa Montunate.

**D Intro piano.**

Piano *mf* Patrón rítmico de Bossa nova.

Semitonos cromáticos.

*mp*

202 Mov. cromático descendente.

Fuente. MOWER. Mike. Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección D'.** En esta sección, se encuentra el desarrollo de la melodía de la flauta (Sección D), y la parte de piano; ambos tratados con tresillos de corchea (ver anexo C). Dentro de esta sección se encuentra la coda en la cual finaliza esta primera pieza basándose en el enérgico puente unísono entre el la flauta y el piano de la sección (A), agregando un compas más tresillos en un tono más arriba, terminando así este movimiento con la escala de tonos enteros propuesta anteriormente, y un seisillo de tesitura sobreaguda en dinámica de *pp* y *pedal*, contrastando con este gran pasaje dinámico, dejando en el ambiente una sensación dulce y agradable al oído.

Figura 91. Coda final. Salsa Montunate.

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Segundo movimiento: Rumbango.** Forma ternaria: A B C A

Tabla 13. Estructura del segundo movimiento.

<b>Secciones</b>	<b>Intro. Flauta</b>	<b>Intro. Flauta piano</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>Coda</b>
<b>Compases</b>	<b>1</b>	<b>2-10</b>	<b>11-54</b>	<b>55-72</b>	<b>73-106</b>	<b>107-137</b>	<b>138-147</b>
<b>Tonalidad</b>	<b>Gm Cromático</b>						

Este segundo movimiento se basa en el tango como ritmo principal, y hace alusión al apasionante estilo moderno de Astor Piazzolla. La flauta da inicio a esta pieza con una introducción como solista, en la que más adelante se une con el piano, el cual propone un compás de 4/4 y un tempo moderado; al contrario de la pieza

anterior, esta vez el tiempo fuerte está muy marcado constantemente, pues la célula rítmica base del tango corresponde a cuatro figuras de negra en donde se acentúan el primer y tercer tiempo más que el segundo y el cuarto, estas cuatro figuras se puede ejecutar con su valor completo o como negras cortas, lo que traduce a la hora de tocar, cuatro corcheas con sus respectivos silencios (segunda célula rítmica), lo cual caracteriza este ritmo Argentino; Es un tango muy elaborado tanto armónica como melódicamente, se mueve constantemente en la tonalidad de “sol” menor cromático; de esta manera se van desarrollando las melodías a través de toda la pieza; hacia la mitad del movimiento, está expuesto un ritmo de “rumba” (ritmo cubano), en el que la flauta y el piano vuelven a jugar con los ritmos sincopados cubanos, este contraste en la mitad del movimiento da el nombre de esta pieza, pues existen ritmos de tango y de rumba dentro de una misma pieza.

**Figura 92. Célula rítmica del tango y de la rumba.**

The image displays three musical staves illustrating rhythmic patterns. The first two staves, labeled 'Base rítmica tango.' and '2da célula rítmica', are in 4/4 time and show a sequence of four quarter notes. The third staff, labeled 'Rumba', is also in 4/4 time and shows a syncopated rhythmic pattern consisting of quarter notes and rests.

Fuente. La Autora

**Introducción.** Esta sección en la cual la flauta es solista, se representa el lado académico y modernista de la obra, pues su melodía no tiene indicación de compás, de tiempo y no posee una tonalidad o centro tonal específico, tan solo tiene un par de indicaciones de interpretación dadas por el compositor; cuando

entra el piano, se establece el compás de 4/4, imita la parte de la flauta, la cual se puede tomar como diálogo entre los dos instrumentos.

**Figura 93. Introducción. Rumbango.**

Fuente. MOWER. Mike. Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección A.** Esta sección empieza con una introducción de ocho compases de piano, en el cual propone el ritmo de tango en el bajo y la mano derecha descendiende cromáticamente sobre el pedal de tónica. Ya en el compás 15, entra la melodía de la flauta sobre el mismo material del piano en IV grado sostenido (sección a), lo cual hace que esta melodía sea muy expresiva e intensa, con carácter apasionado, muy parecida a la música de Piazzolla. La melodía se va desarrollando regresivamente por medio de tresillos de semicorcheas, quintillos y cromatismo. En los compases 31 al 33 ( a') existe una contraposición de tonalidades lejanas en la armonía y la voz de la flauta sube a tercera octava (ver anexo C), lo cual es típico para este periodo moderno de la música. Más adelante, (a2) la voz de la flauta hace una variante melódica de "A" con más desarrollo de las figuras expuestas en este segmento y el piano esta vez hace un pedal de bajo en "do" sostenido. Para finalizar esta sección, hay un puente entre los dos

instrumentos con movimientos cromáticos y melodía donde existe un grupo de cuatro semicorcheas en el último tiempo para llegar y acentuar el primer tiempo del siguiente compás, este elemento es muy tradicional en el tango.

**Figura 94. Intro del piano sección A. Rumbango.**

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección B.** En esta sección el piano transforma el ritmo de tango y lo hace más intenso, entra en *forte* y piano súbito para que al interpretar los tresillos de negra siguientes que naturalmente son pesados, genere una intensión de pesadez y tensión auditiva, el cual evoluciona y renace con un ritmo bastante enérgico e inestable con elementos de “a”, (a3) en el que los pasajes de la flauta se convierten en una sección de desarrollo sobre un armonía disonante que finaliza con un puente de seisillos entre los dos instrumentos.

**Figura 95. Sección B, Tresillos. Rumbango.**

Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección C.** Esta es una sección bastante contrastante con todo lo visto anteriormente, el piano entra con ritmo de rumba y la melodía de la flauta es bastante rítmica, muy sincopada sobre este ritmo cubano, en el compas 89, el piano hace acordes disonantes por cuartas lo cual genera clímax (ver anexo C). En el compás 102 el piano retoma poco a poco con notas largas, la atmósfera apasionante del tango, baja el volumen y hace un ritardando para volver al ritmo Argentino.

**Figura 96. Sección C. Ritmo de rumba. Rumbango.**



Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Figura 97. Melodía de la flauta. Rumbango.**



Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección A.** Esta sección retoma la atmósfera del tango, con los mismos elementos que se observaron al iniciar el tema de este movimiento, solo varía un

poco al finalizar, con una coda en la cual el piano tiene un recurso tímbrico en un registro grave y la flauta responde con una de las notas más altas de este instrumento, “re” de cuarta octava. Esto es un elemento bastante moderno que genera angustia en el oyente, y finaliza con un movimiento cromático que tiene dinámica *mp* y *staccato* y una figura muy típica en la melodía del tango (dos semicorcheas y una corchea).

**Figura 98. Recurso Tímbrico. Rumbango.**

The image shows a musical score for Flauta (Flute) and Piano. The Flauta part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The score is divided into two systems. The first system is marked 'Coda' and 'Opit. 197'. The second system is marked '140'. The Flauta part features several notes circled in red, including a high 're' note. The Piano part features a section labeled 'Recurso tímbrico' in red, which is circled in red. This section includes the instruction 'clenched fist!' and 'ff'. The Piano part also features several notes circled in red, including a low 're' note. The score is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations.

Fuente. MOWER. Mike. Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Tercer movimiento: Bossa Merengova.** Forma: Rondó contemporáneo.

**Tabla 14. Estructura del tercer movimiento**

<b>Secciones</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>	<b>C</b>	<b>A2</b>	<b>D</b>	<b>C'</b>	<b>C2</b>	<b>A3</b>	<b>D'</b>	<b>E</b>	<b>C3</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A4</b>	<b>F</b>	<b>Coda</b>
<b>Compases</b>	1- 23	24- 33	34- 46	47- 72	73- 88	89- 104	105- 114	115- 138	139- 146	147- 162	163- 171	172- 187	188- 211	212- 221	222- 232	233- 258	259- 281
<b>Tonalidad</b>	<b>GM cromático</b>																

Este último movimiento es el más extenso de todos, su forma es rondó contemporáneo, A es estribillo y las secciones B, C, D, E y F son episodios. El contraste con el rondó clásico se da porque la sucesión de las secciones en el rondó contemporáneo son más libres. Está escrito en compás de 4/4 con tempo presto, su armonía mueve por “sol” mayor cromático. Esta es una pieza muy enérgica y agitada, pues su base rítmica se basa en el “choro”, un ritmo del folklor brasilero en el cual la flauta tiene total protagonismo y su melodía es virtuosa. Por momentos, Mower deja de un lado los ritmos latinos y sus melodías se vuelven tranquilas y grandiosas, con armonías muy disonantes del estilo moderno, y prontamente vuelve a la salsa para conectar así este movimiento con el primero; pero esta conexión no solo la hace con el ritmo, también utiliza elementos melódicos ya expuestos en la segunda pieza.

Los cuales transforma y desarrolla. Con esta gran pieza se concluye la sonata, la cual exhibe la unión de dos diferentes mundos musicales en los que lo latino deja de ser popular y se transforma en música de concierto.

**Sección A.** En esta primera sección entran los dos instrumentos, la flauta expone la melodía principal por triadas mayores descendentes con un carácter jocos y carnavalesco, mientras tanto, el acompañamiento del piano desciende por tetracordio frigio y cadencia frigia con variante mayor en el primer periodo. En el segundo periodo, la melodía de la flauta sigue moviéndose igual y hace algunas variaciones rítmicas y termina en el registro sobreagudo terminando la frase para darle paso a la sección “B”.

**Figura 99. Sección A, primer periodo. Bossa Merengova.**

The image displays a musical score for the first period of 'Bossa Merengova'. The score is written for flute and piano. The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to 116 beats per minute. The flute part is characterized by descending major triads, while the piano accompaniment features a Phrygian tetrachord and a Phrygian cadence with a major variant. The first period is marked with Roman numerals I6, V6ma, IV6ma, and V. The second period is marked 'Periodo I'. The score includes various annotations such as 'Triadas mayores descendentes', 'Tetracordio frigio', and 'Cadencia con variante mayor.'.

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección B.** La flauta hace una nueva melodía, a diferencia de la expuesta al principio, en sus movimientos por corcheas se observa la utilización de notas de paso cromáticas. Empieza en el tercer registro del instrumento, se desarrolla descendiendo hacia el registro medio y grave, así mismo utiliza todos los registros de la flauta (asciende - desciende) y finaliza una octava abajo de la que empezó.

**Figura 100. Sección B. Bossa Merengova.**

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección A'.** En esta sección, el piano sigue acompañando la melodía con cromatismos en el bajo y un ritmo movido mientras la flauta hace variaciones del tema principal, transformándola a través del cromatismo y triadas mayores, utiliza un trino de larga duración y finaliza con clímax ascendiendo cromáticamente desde “re” medio hasta “sol” de tercera octava.

**Sección C.** El piano tiene una introducción de cuatro compases, luego de estos compases, entra la flauta con una melodía muy estrecha y elementos (notas) repetitivos con tresillos de negra, el registro que utiliza es de tercera octava. En el compás 57, la melodía hace alusión al material del compás 59 del segundo movimiento, a su vez, el piano recurre a los tresillos de negra de los compases 62 y 63 del segundo movimiento, este recurso, muestra la unión que tiene la obra entre sus movimientos, desarrollando así este material con elementos descendentes, movimientos melódicos por cuartas que abren los acordes del

piano a la línea melódica. Este desarrollo por cuartas es muy típico de la música contemporánea; para finalizar este episodio, el piano hace un acorde disonante con dinámica *ff*, la cual contrasta con la dinámica de la siguiente sección.

**Figura 101. Sección C, compás 57. Bossa Merengova.**

C. 57 - 3 movimiento



C. 59 - 2 movimiento.

Alusión con material del 2do mov.

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Figura 102. Movimiento por cuartas, fin del episodio. Bossa Merengova.**

Mov. por cuartas



Tresillo de blancas

*ff*

*ff*

Acorde disonante

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección A2.** Empieza con un silencio general, la melodía es unísono (Sol mayor) y tiene función de “corte” rítmico, el cual es muy empleado en la música afro-latina para crear sensaciones percutivas y dar paso a nuevas melodías. Luego de este

“corte” la melodía vuelve a tener elementos de “A”, esta vez más variado y con melodías sincopadas y cromáticas que dan paso al siguiente episodio.

**Figura 103. Corte unísono. Bossa Merengova.**

The image shows a musical score for three staves: piano (p), flute, and bass. The piano part starts with a circled 'p' and a red box labeled 'A2' above it. The flute part has a circled 'p' and a red box labeled 'A2' above it. The bass part has a circled 'p' and a red box labeled 'A2' above it. The score is annotated with red text and brackets: 'Corte rítmico' is written above the piano staff; 'Asciende' is written above the flute staff with a bracket indicating an ascending line; 'Baja cromático' is written above the flute staff with a bracket indicating a descending chromatic line. Below the piano staff, the text 'Silencio General.' is written in red.

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección D.** Esta es una sección es lenta, en tonalidad de Si bemol cromático, sus valores rítmicos son largos, desarrollando una melodía de estilo contemporáneo, dejando por un momento ese jocoso ritmo brasilero; empieza en clímax con fa3 y baja una octava, el piano tiene un acorde disonante por cuartas y grado partido (acorde con la misma nota alterada y natural) para generar tensión, más adelante, la melodía de la flauta tiene quintillos (ver anexo C), esto hace que la melodía sea densa y de carácter místico.

Finaliza este episodio con un tresillo de negras y una octava debajo de la que empezó.

Figura 104. Sección D (principio). Bossa Merengova.

The image shows a musical score for 'Sección D (principio)' of 'Bossa Merengova'. It consists of two staves. The top staff is a single melodic line with a dynamic marking 'f'. It features a red circle around the first measure labeled 'Clímax', a red arrow pointing from it to a second red circle labeled 'Baja una octava', and an orange circle around a measure labeled 'Grado partido.'. The bottom staff is a piano accompaniment with a dynamic marking 'f'. It features a red circle around a measure labeled 'Bb cromático' and a blue circle around a measure labeled 'Acorde disonante por cuartas'.

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección C1.** En este corto episodio, Mower retoma el ritmo brasileiro acompañado de un recurso melódico como el glissado, el piano hace un acompañamiento con material de “c”; a su vez la flauta utiliza este mismo material de “c” con elementos repetitivos; en el compás 113, hay un silencio general y el piano hace un compás que da inicio a la sección C2.

**Sección C2.** En esta sección, está presente el desarrollo de la parte “C1”, el piano tiene una introducción de ocho compases, contando con el último compás de la sección anterior. En esta introducción, aparecen tresillos con tesitura muy alta en el piano; la melodía de la flauta transforma los elementos de “c” y de nuevo utiliza glissados, este recurso se utiliza frecuentemente en las melodías latinas para adornar y generar más movimiento en ellas. En el compás 131, hay un puente en el que el piano tiene ritmo de “A”, en este puente no hay melodía como tal, solo pequeñas pinceladas percutivas que adornan la parte del piano (ver anexo C).

**Sección A3.** El piano hace el tema principal con un acompañamiento estable en tonalidad de Sol mayor; sus valores son transformados y más fundamentales; este tema es abierto y no tiene cadencia para finalizar.

**Figura 105. Sección A3. Bossa Merengova.**

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección D'.** Es un episodio de “d” en donde el piano tiene una transformación rítmico-melódica del tema principal, el ritmo se torna caprichoso; es una sección lenta con acompañamiento tranquilo mediante el cual Mower utiliza recursos iguales que influyen todas las secciones a través de ritmo y textura; la melodía cromática de la flauta es moderada, suave y el piano apoya con acordes por cuartas, así se refleja de nuevo la melodía del modernismo.

**Figura 106. Episodio “d” y melodía de la flauta. Bossa Merengova.**

**Figura 106. Continuación**

The image shows a musical score for piano and flute. The piano part is in the lower register, and the flute part is in the upper register. A red box highlights the flute part with the annotation "Mov. cromático" (Chromatic movement). Another red circle highlights a specific chord in the piano part with the annotation "Acorde por cuartas" (Chord by fourths). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p".

Fuente. MOWER. Mike. Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección E.** Es una sección que tiene un ritmo sincopado en el piano, existe la unión de dos tiempos, los fuertes con los débiles; la melodía de la flauta es de carácter enérgico y sincopado, se une con el piano para hacer de nuevo un corte rítmico y hacer un final dinámico en este episodio.

**Figura 107. Melodía de la flauta (corte). Bossa Merengova.**

The image shows a musical score for flute and piano. The flute part is in the upper register, and the piano part is in the lower register. A red box highlights the flute part with the annotation "Corte" (Cut). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" and "ff".

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**Sección C3.** Es un episodio totalmente rítmico, el piano tiene una introducción más larga (8 compases) y la flauta sólo tiene figuras rítmicas y sincopadas muy comunes en los ritmos afro-latinos.

**Sección A.** Esta sección es una re exposición del tema principal, no varía ni hace transformaciones de los motivos ni de los ritmos del piano. Es una sección totalmente carnavalesca que refleja ritmos brasileiros.

**Sección A4.** Continúa con el tema principal, esta vez, un poco variado, utilizando valores más largos en las notas sobreagudas dando paso a la sección “F”.

**Sección F.** En este episodio no hay ritmos latinos, pues sus valores son largos, lo cual permite darle un carácter grandioso a esta sección durante diez compases.

En el compás 243, hay un puente, debido a que no existe material temático es un puente rítmico en el cual el piano hace “tumbao” (ritmo de salsa). Es un acompañamiento intenso, de tensión alta por ser repetitivo; la flauta tiene ritmos sincopados muy enérgicos utilizando elementos de adorno como “floreos”, como los llaman comúnmente los flautistas cubanos; es un patrón rítmico muy utilizado en las improvisaciones de los flautistas de charanga.

De esta manera llega a la coda, en esta sección el tema es material de “A” pero en tonalidad de “re bemol mayor” (ver anexo C), en el compás 274 hay un pedal de dominante de sol mayor y el ritmo es del material “a”, tanto el piano como la flauta ejecutan este ritmo; esta coda es una síntesis de todos los elementos expuestos en esta pieza y finaliza en tónica con sexta. De esta forma. Mower da un final intenso, vigoroso y movido a esta maravillosa obra en la cual los ritmos latinos y lo académico se unen espléndidamente para hacer de esto una música de concierto.

Figura 108. “floreos” adornos de la flauta y final.

The image displays a musical score for flute and piano. At the top, three red boxes highlight specific flourishes in the flute part. Below this, the piano accompaniment is shown in three systems. The first system is labeled 'Final' and includes a piano (*p*) dynamic. The second system is labeled 'Ritmo de a' and includes a piano (*p*) dynamic. The third system is labeled 'Peda de dominante de GM' and includes a piano (*p*) dynamic. The piano part includes measures 278 and 279, with a blue box highlighting a 'Tónica con 6ta. G6' chord. The score also includes dynamics such as *f*, *ff*, and *ff*.

Fuente. Mike Mower, Sonata Latino, partitura Para piano by Itchy fingers publications, London 1995 & 2000.

**3.3.3 Aspectos de interpretación.** En la época moderna, las demostraciones de virtuosismo técnico que se originaron en gran parte de las obras románticas para flauta, ayudaron a demostrar que la flauta había evolucionado, por tanto, este instrumento empezaba una nueva etapa. Antiguamente era considerada como un instrumento pastoril y limitado solo a papeles descriptivos, la flauta alcanza un nivel de independencia, al ser en la actualidad, un instrumento moderno con nuevas y amplias posibilidades de ejecución. A partir del siglo XX surgen variados movimientos artísticos en general, y lo que concierne a la música, nace el

neorromanticismo, impresionismo, neoclasicismo, multitonalidad, politonalidad, Atonalidad, y muchos más, cada uno con sus características específicas.<sup>47</sup>

Para interpretar la Sonata Latino es fundamental tener en cuenta los contrastes de los episodios rítmicos con las frases melódicas, debido a que esta obra tiene como base algunos ritmos populares latinos sin dejar de lado en ningún momento la prodigalidad que tiene la armonía contemporánea.

### 3.3.3.1 Biografía del autor.

**MIKE MOWER**, Nacido en Bath, Inglaterra en el año de 1958.

**Figura 109. Mike Mower.**



Fuente. Flute connection, Mike Mower (en línea) <http://www.fluteconnection.net/comp/mower.html>

---

<sup>47</sup> Blog Clásico, la flauta en siglo XX, <http://blogclasico.blogspot.com/2008/03/musica-para-flauta-tecnica-estilo-y.html>

Mike Mower es compositor y flautista, aunque también interpreta el saxofón y el clarinete.

A la edad de 12 años de edad empezó a tomar clases de flauta y piano, a los 18 años empezó sus estudios formales de flauta traversa con Gareth Morris y Wilson Frank en la Royal Academy of Music de Londres<sup>48</sup>, en donde más tarde fue galardonado con el ARAM (associate of Royal Academy of Music).

En 1993 comenzó su propia editorial “Publicaciones Itchy Fingers”, en la que publica todas sus composiciones que van desde obras para flauta sola hasta obras para bandas de vientos y de jazz; ha dirigido bandas y numerosos grupos de jazz, donde el mismo toca sus composiciones.

Como músico freelance, ha tocado y grabado con artistas de jazz, rock y música clásica, tales como Gil Evans, Tina Turner, Paul Weller, Björk, James Galway y Ryuchi Sakamoto entre otros.

Como arreglista y compositor, trabaja actualmente para la BBC Big Band Radio Orchestra, NDR Radio Big Band, la Orquesta de Jazz de Estocolmo, de la Universidad de Kentucky y la Texas Tech Wind Orchestra. Algunos músicos individuales como James Galway, Aírto Moreira y Flora Purim, South worth Clara y el Duo Safri han encargado obras a Mower, así como numerosos cuartetos para saxofón y agrupaciones de cuerdas. Una de sus obras más destacadas es “Sonata Latino”, compuesta para James Galway, en la que destaca la riqueza musical de algunas culturas latinoamericanas<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Flute connection, Mike Mower (en línea) <http://www.fluteconnection.net/comp/mower.html>

<sup>49</sup> Itchy Fingers, Mike Mower (en línea) <http://www.itchyfingers.com/mikemower.php>

**3.3.3.2 Marco histórico.** En el periodo del siglo XX, las complejidades, contradicciones y crisis que se revelaron en la música, también se produjeron en las demás artes y en el aspecto científico y socio-económico. Esta es una época inmersa en la tragedia de la guerra, las revoluciones y las dictaduras de la posguerra.

Ciudades como Turín, Moscú, Londres, Bruselas y París, “exponen” las maravillas de la producción industrial a los visitantes ignorantes que llegaban a sus más importantes ciudades. La arquitectura tenía un fin artístico en donde la efervescencia del acero y el cemento era lo primordial; un gran ejemplo de esto, es la torre Eiffel, que con sus trescientos metros de altura demuestra la audacia de la nueva era del acero.

La vida musical se enriqueció con los estudios musicológicos sobre todo en lo concierne a lo religioso-litúrgico; por tanto, la civilización musical europea obtiene de su pasado una muy compleja serie de estímulos<sup>50</sup>.

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el criterio de los centros culturales más importantes, ponen en evidencia cómo el lenguaje romántico y posromántico hizo florecer la crisis que dio origen a las escuelas musicales del siglo XX en el mismo triangulo centroeuropeo en el que había surgido y se había desarrollado. Mientras tanto, las naciones periféricas debían asistir solo como espectadoras a la atormentada elaboración de nuevos lenguajes musicales.

Debido a esto, las naciones periféricas vieron la necesidad de la independencia nacional, por tanto los compositores de este grupo maduraron un estilo musical en el cual, conservaron la individualidad de la cultura popular y la incluyeron dentro

---

<sup>50</sup> VINAY, Gianfranco. Historia de la música. Tomo 10. el Siglo XX primera parte. Ediciones Turner, S.A. Pág. 3,4, 5 y 7.

del panorama de la música del siglo XX como una actualización con la cultura centroeuropea. Los representantes de esta tendencia son Janáček y Bartók.<sup>51</sup>

“Durante el último cuarto del siglo, luego de la decadencia de los ideales de la modernidad, se dio paso a la música contemporánea, siendo cada vez más compleja su diferenciación de otras músicas como el jazz o el art rock, debido a la globalización y masificación de la cultura popular”<sup>52</sup>.

**Contexto histórico de la obra.** Fue compuesta en octubre de 1994 originalmente para flauta y piano, la idea esta obra surgió por un par de visitas que Mower hizo al continente suramericano con su cuarteto de Jazz, fue tal su admiración por la riqueza musical de este continente que compuso la “Sonata Latino” con el anhelo de capturar la personalidad musical de algunos de los países latinoamericanos.

Debido a la originalidad de esta obra, él reconocido flautista James Galway le pidió a Mower un arreglo para flauta y orquesta de vientos, para incluirla en su producción “Tango del fuego”, la cual fue producida por el mismo Mike Mower.

### 3.3.3.3 Recomendaciones técnicas y estilísticas.

**Estilo.** Esta obra fue compuesta a finales del siglo XX, por ende, encierra experimentaciones sonoras, con cromatismos, disonancias y efectos tímbricos-percudidos. Siempre en la constante búsqueda de lo original, rompiendo permanentemente con la tradición musical, en el cual el cromatismo libre prima constantemente y la incorporación de sonidos y ruidos novedosos en la composición.

---

<sup>51</sup>VINAY, Gianfranco. Historia de la música, tomo 11, el Siglo XX segunda parte. Ediciones Turner, S.A. Pág. 3, 4,5 y 6

<sup>52</sup>Wikipedia, música académica del siglo XX (en línea).  
[http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_acad%C3%A9mica\\_del\\_siglo\\_XX](http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_acad%C3%A9mica_del_siglo_XX)

La música moderna sale de la tonalidad, de las relaciones armónicas justificables y nace un sistema de armonía mística (Scriabin), la escala pentatónica (Debussy) y lo politonalidad (Milhaud)<sup>53</sup>.

En la segunda mitad del siglo XX se integran las técnicas del jazz en la música clásica. Los artistas establecieron un puente entre las disciplinas y formas musicales europeas y el espíritu y la técnica del jazz. Esto da pie a las fusiones entre las músicas del continente americano y la academia europea.

Esta obra es un gran ejemplo de estas mezclas musicales, por ende, es importante que el sonido de la flauta se aproxime a la interpretación de los músicos folklóricos y populares; el sonido solo debe ser claro y limpio en los episodios con melodías grandiosas características de este estilo moderno; por el contrario, los episodios en los cuales se reflejan ritmos y melodías latinoamericanas deben ser más “incisivos” o atacados con más fuerza, en donde el tiempo débil se acentúa más que el fuerte.

**Recomendaciones técnicas.** Al principio de la obra, hay una clave cubana en 2-3, en la cual la tesitura de la flauta es de tercera octava, además de eso con una indicación de *marcato*, esta frase debe tocarse con fuerza, el sonido debe ser agresivo y penetrante, por tanto, cada nota debe atacarse con articulación sencilla “T”. Para lograr estos efectos mencionados, el diafragma debe acompañar la ejecución de cada nota, esto permite que el registro no se baje y se pueda lograr el cometido. Se recomienda estudiar todas las escalas mayores y menores con dicha articulación, en primera instancia, la velocidad debe ser lenta; la negra a 60, siempre consiente que al atacar la nota, cada una suene clara y corta. La lengua, en este caso funciona como un “látigo” que va hacia los dientes. La velocidad se

---

<sup>53</sup>VINAY, Gianfranco Historia de la música, tomo 11, el Siglo XX segunda parte. Ediciones Turner, S.A. p. 18 y 19.

va aumentando progresivamente, hasta llegar a hacer estos ejercicios rápidamente.

**Figura 110. Ejercicios alternos de método Reichert para escalas Taffanel.**



Fuente. REICHERT, M. A. Ejercicios diarios para flauta op. 5. London: B. Schott.

**Figura 111. Pasaje inicial de la flauta. Salsa Montunate.**

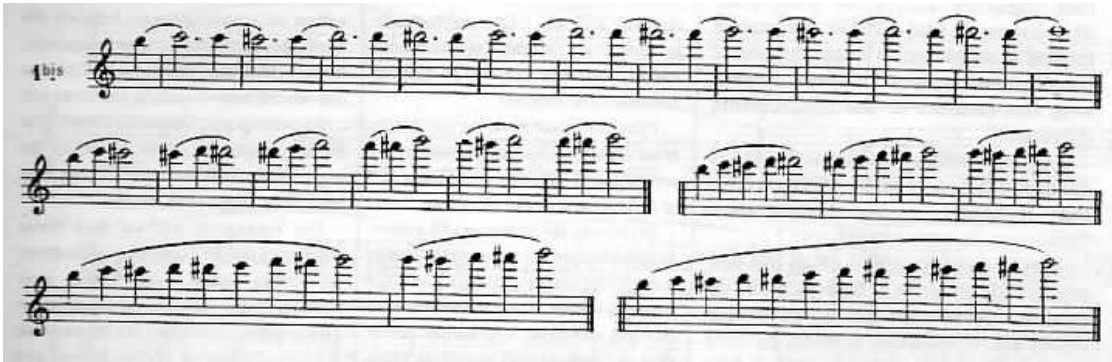


Ver anexo C.

La tesitura particular de toda la obra es de tercera octava, por tanto, es primordial estudiar sonido con notas largas en este registro, a su vez, ejercicios mecánicos con el cambio de posiciones que exigen las notas sobre agudas.

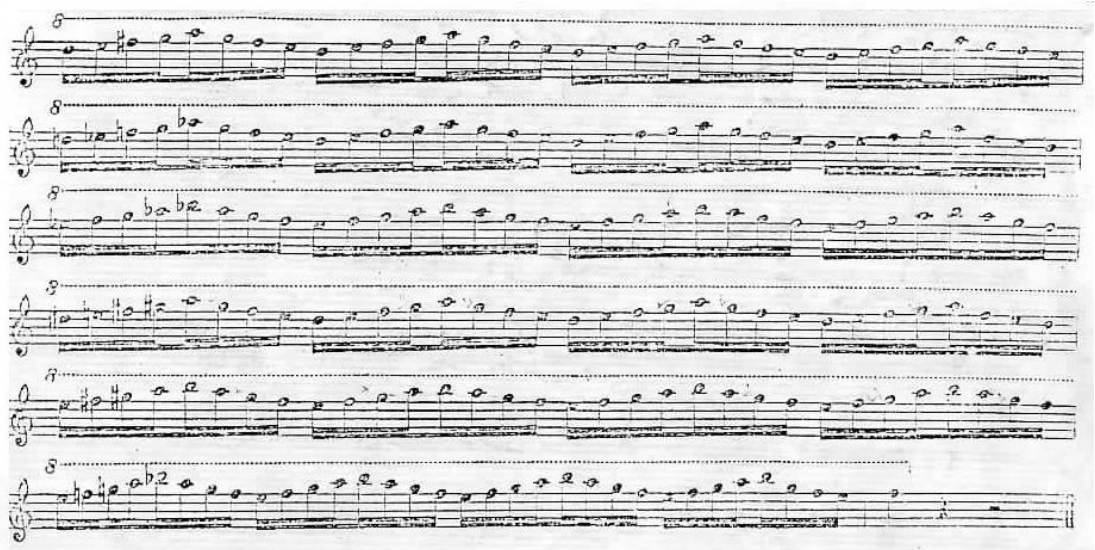
Los ejercicios mecánicos deben realizarse con todas las articulaciones, coordinando que cada dedo suba o baje al mismo tiempo.

**Figura 112. Ejercicio de sonido sobreagudo.**



Fuente. MOYSE, Marcel, de la Sonorite art et tehnique. Ejercicio 1 bis.

**Figura 113. Ejercicio mecánico de notas sobreagudas.**



Fuente. TAFFANEL, Paul. 17 Grands exercices journaliers de mécanisme. Ejercicio No. 1.

En la primera pieza encontramos un efecto percusivo que se debe hacer en la flauta (*percussive tonguing no pitch*), esto significa, que las llaves se deben pulsar un poco más fuerte evitando la emisión de tono o sonido; para lograr este objetivo, en vez de utilizar el golpe sencillo de lengua (T), este se reemplaza por la “CH”, la

interpretación debe tener carácter fuerte; esta vez sólo debe salir aire del instrumento, siempre utilizando el diafragma como impulsor de este.

**Figura 114. Efecto percusivo. Salsa Montunata.**



Ver Anexo C.

Con respecto a los pasajes o frases rápidas, muy comunes en todas las piezas de esta obra, se recomienda dividir cada uno de estos en dos, tres o más partes según el caso. En primer lugar, se deben trabajar lentamente, cambiar el ritmo y las articulaciones que están escritas: siempre se debe utilizar el metrónomo, esto permite que la mecanización sea ordenada y pulcra; poco a poco la velocidad se debe ir aumentando hasta alcanzar la mecanización en la velocidad necesaria.

**Figura 115. Estudio de pasajes rápidos.**



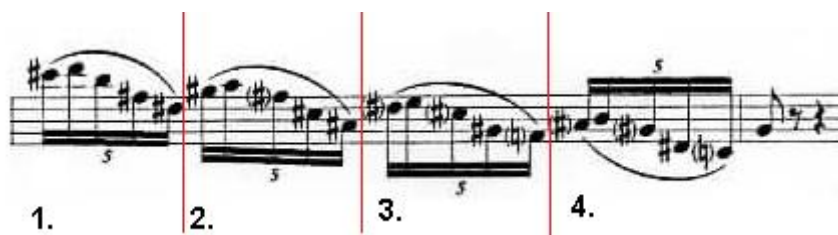
Ver anexo C.

**Figura 116. Frase de dificultad por velocidad y digitación.**



Ver Anexo C.

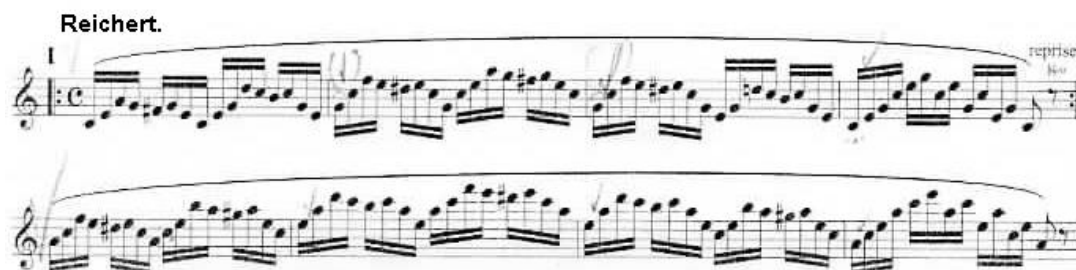
**Figura 117. Pasaje por dificultad de digitación.**



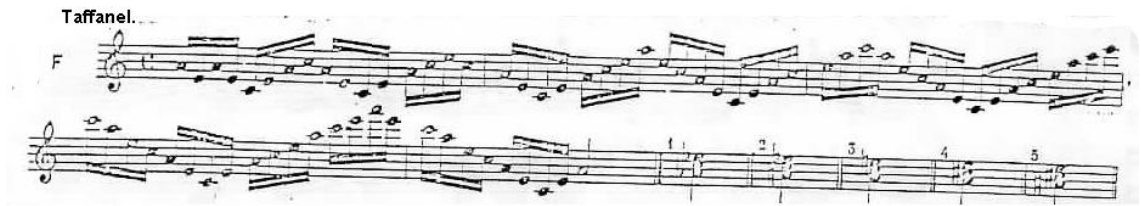
Ver Anexo C.

Por último, las frases con arpeggios también se pueden trabajar de la misma forma expuesta anteriormente; pero es fundamental hacer un estudio previo de estos pasando por todas las tonalidades con métodos como Reichert y Taffanel. Estos métodos se deben ejecutar diariamente para obtener excelentes resultados.

**Figura 118. Ejercicios técnicos con arpeggios.**



Fuente. REICHERT, M. A. Ejercicios diarios. para flauta op. 5. London: B. Schott.



Fuente. TAFFANEL, Paul. 17 Grands exercices journaliers de mécanisme. Ejercicio No.8.



Fuente. TAFFANEL, Paul. 17 Grands exercices journaliers de mécanisme. Ejercicio No.10.

#### **4. RECOMENDACIONES PARA EL MEJORAMIENTO DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL**

Es común que los intérpretes musicales solo fijen su atención en el tecnicismo y la perfección al ejecutar las obras, lo cual es obviamente indispensable para llegar al éxito. Pero hay que tener en cuenta que el músico no es una máquina, pues ante todo es persona. La música genera del corazón y va al corazón, es la lengua del alma, de lo que escapa a la razón. Para Platón, en el alma se sitúa la esencia del ritmo y la armonía.

La técnica es una herramienta que puede servir al hombre en lugar de esclavizarlo. Los instrumentistas deberían utilizar ese extraordinario poder, sin dejar de lado que la esencia de la música es expresar lo inexpresable. La perfección mecánica genera confianza y gran seguridad; libera de temor al ejecutante. Así mismo cada quien debería tener esto muy en cuenta para que este tecnicismo no se haga cargo solo de lo musical, sino que favorezca la expresión de vida.

Un instrumentista debe pasar por todas las técnicas posibles, partiendo desde la armonía, al análisis de todas sus obras para luego expresarlas por un medio físico.

La labor de un intérprete en su proceso inicial, consiste en la repetición de fórmulas para llegar a la perfección, las cuales en principio parecen ser inútiles y extenuantes, pero son las que nos llevan a tener una visión creativa, por ende, jamás debería causar asfixia o desasosiego en el artista, pues cada músico es un ser de amor y no debe aceptar que la rutina estropee esta grandiosa característica.

El ser re-creador, gestar una nueva vida en la partitura, es lo necesario para la recepción y la comprensión de la obra. De esta manera transforma en comunión el

conocimiento y se puede llevar al oyente a conectarse con el misterio vivo de la música.

Por último, otro factor importante es la receptividad, pues es la que permite, percibir y comprender al compositor hasta en sus más profundos secretos, posibilita al intérprete hallar la esencia de la partitura, trascendiendo de la letra, trascendiendo del saber al conocimiento. Por tanto, cada artista se enfrenta a ciertas energías que debe captar, ordenar y transmitir. Las fuerzas vitales de una partitura deben ser distribuidas sin desperdiciar nada, tanto en lo mental como en los movimientos físicos para una ejecución natural. Todos los excesos no solo alteran la calidad del sonido, también dañan la belleza de la interpretación musical y puede generar problemas musculares. Cabe resaltar que saber utilizar la energía es un aprendizaje fundamental en todo equilibrio.<sup>54</sup> Si cada instrumentista siguiera estas recomendaciones, se daría cuenta que el desempeño musical no solo depende de lo cerebral y lo académico, sino va ligado con lo más íntimo de su vida, lo que en realidad permite llegar a la cumbre de la interpretación.

---

<sup>54</sup>Monique Desachausseés, El interprete y la música; versión española realizada por Rita Torrás, By Ediciones Rialf, S.A. Alcalá 290.

## CONCLUSIONES

La música es una manifestación artística del ser humano que nace bajo todas las influencias culturales de la civilización. Es una transmisora de pensamientos, sentimientos y sensaciones, la cual debe ser tratada como tal y no como algo elaborado solo para un fin académico.

Este hermoso arte, se vale de herramientas técnicas que facilitan su ejecución mecánica más no su interpretación en la totalidad, en el entendido que ante todo el fin de esta, es generar emociones.

Algunos de los aspectos puristas que debemos tener en cuenta para entender cada obra son: el solfeo, los análisis armónicos, las técnicas específicas para la ejecución del instrumento y por supuesto, los cambios relevantes que tuvo la sociedad a través de la historia para descifrar el trasfondo emocional de cada una de ellas.

Con respecto a la cultura latinoamericana, no podemos dejar de lado nuestras raíces musicales, al contrario, como músicos académicos, tenemos el deber de nutrirla, hacer que se desarrolle y sea difundida a todas las culturas. Teniendo en cuenta que nuestro rol como intérpretes es ser instrumentos para la música y poder transmitir ideas y promulgar arte.

## BIBLIOGRAFÍA

DESACHAUSSÉES, Monique: El interprete y la música; versión española realizada por Rita Torrás, By Ediciones Rialf, S.A. Alcalá 290. Disponible en la sección de libros en Google: [http://books.google.com.co/books?id=MIUqruOy11QC&printsec=frontcover&dq=int erpretaci%C3%B3n+musical+pdf&source=bl&ots=f1tQ-7vmxe&sig=I\\_6lwEqRAHUZglh8z4q\\_zrZqqYE&hl=es&sa=X&ei=WKE6UNehHoXV6QG8koHoAQ&ved=0CEcQ6AEwBQ#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.co/books?id=MIUqruOy11QC&printsec=frontcover&dq=int+erpretaci%C3%B3n+musical+pdf&source=bl&ots=f1tQ-7vmxe&sig=I_6lwEqRAHUZglh8z4q_zrZqqYE&hl=es&sa=X&ei=WKE6UNehHoXV6QG8koHoAQ&ved=0CEcQ6AEwBQ#v=onepage&q&f=false)

GRAF, Peter-Lukas Interpretation: Howtoshape a melodicline. Reglas de fraseo en los siglos XVII y XVIII. 59 p. Mainz: Schoott, 2001.

\_\_\_\_\_. Check-up. Mainz: Schoott, 2001.

HANS, Vogt. La música de cámara de Johann Sebastián Bach: Movimiento de Suite-tipología de los movimientos. Editorial Labor S.A. colección Enfoques.

\_\_\_\_\_. Sobre sonatas para flauta y clave.

\_\_\_\_\_. Sobre cuestiones de origen y autenticidad.

\_\_\_\_\_. Sobre praxis interpretativa de la época de Bach.

\_\_\_\_\_. Sobre Instrumentos de la época de Bach.

MOYSE, Marcel de la Sonorité art et tehniq. Alphonse Leduc. Ediciones Musicales, 175, rue Saints Honoré.

JEREMY, Siepmann, El piano, su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes. La sonata: formas y estructuras, P. 95, 98, 99 y 100. Ediciones Roninbook, s. I., Barcelona 2003. Disponible en la sección de libros de Google: <http://books.google.com.co/books?id=YsMRJ4BW9GUC&pg=PA92&lpg=PA92&dq=forma+sonata&source=bl&ots=AdNbqhVWvc&sig=54E8dDJpjzK>

W0MNmRpQVP5C0Hk&hl=es&sa=X&ei=aaY3ULCbIYnu6wHtz4DYBg&ved=0CF4Q6AEwCQ#v=onepage&q=forma%20sonata&f=false  
OCAMPO, Estela. El impresionismo. Pintura, Literatura y Música: Montesinos editor, Barcelona 1981. P 9, 108, 109 y 111.

PEP ALSINA, Frederic Sesé, La música y su evolución: El Barroco. Editorial Graó de Irif, S.L. Barcelona. Disponible en la sección de libros Google: <http://books.google.com.co/books?id=HydU3ZwMeKEC&pg=PA39&lpg=PA39&dq=barroco+musical&source=bl&ots=64roRD5z8w&sig=jqWc2d20IEhKbNJSJ19h3HPddgo&hl=es&sa=X&ei=irw3ULTqMOnf0QGFvoCYDw&ved=0CEUQ6AEwBQ#v=onepage&q=barroco%20musical&f=false>

REICHERT, M. A. Ejercicios diarios para flauta op. 5. London B. Schott

SIDNEY, Harrison. Cómo apreciar la música. Editorial Edaf, S.A. Jorge Juan Madrid. 1984. tempos musicales. Disponible en la sección libros de Google: [http://books.google.com.co/books?id=8i60RRA\\_LMYC&pg=PA88&lpg=PA88&dq=presto+tempo+musical&source=bl&ots=4kucFsoxUa&sig=qK5Jxlv3T63Y4CvSU6MJGhNvlpk&hl=es&sa=X&ei=pLA3UJLflM7z6wHM1IHgDA&ved=0CDwQ6AEwAw#v=onepage&q=presto%20tempo%20musical&f=false](http://books.google.com.co/books?id=8i60RRA_LMYC&pg=PA88&lpg=PA88&dq=presto+tempo+musical&source=bl&ots=4kucFsoxUa&sig=qK5Jxlv3T63Y4CvSU6MJGhNvlpk&hl=es&sa=X&ei=pLA3UJLflM7z6wHM1IHgDA&ved=0CDwQ6AEwAw#v=onepage&q=presto%20tempo%20musical&f=false)

TAFFANEL, Paul 17 Grands exercices journaliers de mécanisme. Alphonse Leduc. Ediciones Musicales. 1956.

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER. Memorias de la cátedra de Análisis Musical II. Bucaramanga, Febrero 2012.

\_\_\_\_\_. Memorias del taller de flauta traversa. Maestra Elizabeth Osorio. Agosto 2011.

VINAY, Gianfranco Historia de la música, tomo 10, el Siglo XX primera parte. Ediciones Turner, S.A. P. 3, 4, 5, 43- 47,

VINAY, Gianfranco Historia de la música, tomo 11, el Siglo XX segunda parte. Ediciones Turner, S.A. P. 3, 4, 5, 6, 18, 19 y 79.

## FUENTES DE CONSULTA VIRTUAL

ANAJANA BLOGSPOT. Escalas Raga (en línea)<http://anajana-india.blogspot.com/2009/01/las-caracteristicas-del-raga.html>

ANGELFIRE. origen de la charanga (en línea)  
[http://www.angelfire.com/jazz/s\\_samo/origendelacharanga.htm](http://www.angelfire.com/jazz/s_samo/origendelacharanga.htm)

APRENDER CANTO. Respiración diafragmática (en línea)  
<http://aprendercantoprofesional.com/respiracion-diafragmatica/>

ARGENTINA EXPLORA. El tango (en línea)  
<http://www.argentinaxplora.com/activida/tango/origen.htm>

BLOG CLÁSICO, la flauta en siglo XX,  
<http://blogclasico.blogspot.com/2008/03/musica-para-flauta-tecnica-estilo-y.html>

DAVID BELIO PILATES ZARAGOZA. Respiración diafragmática. (En línea)  
<http://davidbeliopilateszaragoza.blogspot.com/2012/05/respira-correctamente.html>

DESACATOS REVISTA DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL, centro de investigaciones y estudios en antropología social. Trayectorias etnomusicales de Brasil.  
<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/139/13901202.pdf>

Easy Buenos Aires. El tango. (en línea)  
<http://www.easybuenosairescity.com/tango.htm>

EL PORTAL DEL TANGO. Historia del tango (en línea)  
<http://www.elportaldeltango.com/historias/origen.htm>

FLAUTÍSTICO. El rol protagónico de la flauta en la Música Popular Brasileira. (En línea) <http://www.flautistico.com/articulos/el-rol-protagonico-de-la-flauta-en-la-mpb>

FUNDACIÓN WIKIMEDIA. Albert Roussel (en línea)  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Roussel](http://es.wikipedia.org/wiki/Albert_Roussel)

FUNDACIÓN WIKIMEDIA. Flauta travesera barroca (en línea).  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Flauta\\_travesera](http://es.wikipedia.org/wiki/Flauta_travesera)

FUNDACIÓN WIKIMEDIA. Impresionismo musical (en línea).  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Impresionismo\\_musical](http://es.wikipedia.org/wiki/Impresionismo_musical)

FUNDACIÓN WIKIMEDIA. Johann Sebastián Bach. (en línea)  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Sebastian\\_Bach](http://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach)

FUNDACIÓN WIKIMEDIA Krishna (en línea) <http://es.wikipedia.org/wiki/Krishna>

FUNDACIÓN WIKIMEDIA. Les Joueurs de Flute. (en línea)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Joueurs\\_de\\_Fl%C3%BBte,\\_flute\\_and\\_piano,\\_Op.\\_27](http://en.wikipedia.org/wiki/Joueurs_de_Fl%C3%BBte,_flute_and_piano,_Op._27)

FUNDACIÓN WIKIMEDIA. Pan (en línea).  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Pan\\_\(mitolog%C3%ADa\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Pan_(mitolog%C3%ADa))

FUNDACIÓN WIKIMEDIA. Tropicalísimo, samba, Lambada (en línea).  
<http://es.wikipedia.org/wiki/Lambada>

FLUTE CONNECTION. Mike Mower (en línea)  
<http://www.fluteconnection.net/comp/mower.html>

HINDUISMO. Krishna (en línea).

<http://hinduismohcr.blogspot.com/2011/05/vishnu.html>

ITCHY FINGERS. Mike Mower (en línea)

<http://www.itchyfingers.com/mikemower.php>

MGART.NET Música de cuba (en línea) <http://www.mgar.net/cuba/musica.htm>

MITOLOGÍA MEDIEVAL, Tí tiro (en línea).

<http://mitologia-medievalcor.blogspot.com/2010/11/titiro.html>

ONI ESCUELAS. Origen del tango (en línea)

<http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi2000/santa-fe-sur/tango/historia.htm>

TRANS REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA. El género, el repertorio y la brasilidad (en línea). <http://www.sibetrans.com/trans/a278/choro-y-chores-el-genero-el-repertorio-y-la-brasilidad>

# **ANEXOS**

Anexo A. Sonata en Si menor para flauta y clave, BWV 1030. Johann Sebastián Bach.<sup>55</sup>

**Sonate**  
für Flöte und Cembalo

Flöte

Johann Sebastian Bach BWV 1030  
herausgegeben von Barthold Kulliken

Andante

Zur Bedeutung von \*, gestrichelten Bögen, () und |, siehe den Kritischen Bericht (S. 27) / See the Critical Comments (p. 56) for the meaning of \*, dotted slurs, () and |. - Für weitere Vorschläge zur Artikulation, siehe „Aufführungspraktische Hinweise“ (S. 24) / See “Notes on Performance Practice” (p. 33) for further suggestions concerning articulation.

Edition Breitkopf 8582

© 1995 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden  
Printed in Germany

<sup>55</sup> Versión 1995 by Breitkopf & Härtel. (escaneada).

2

Flöte

Musical score for Flute, measures 49-79. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills and slurs throughout the piece. Measure numbers 49, 53, 55, 58, 60, 62, 64, 67, 71, 73, 75, and 79 are indicated at the beginning of their respective staves. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). There are also some handwritten annotations, such as a checkmark above measure 73 and a signature in the bottom right corner of the page.

Wb.2278

Flöte

3

Musical score for Flute, measures 82-116. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 82, 86, 89, 92, 95, 99, 102, 105, 107, 109, 112, and 116 are indicated at the start of their respective staves. Performance markings include accents, slurs, and dynamic markings such as *p*. Some measures contain handwritten annotations, including the number '11' and circled notes.

4

Largo e dolce (Siciliano)

Flöte

Musical score for Flute, measures 4-14. The tempo is marked "Largo e dolce (Siciliano)". The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr.), and dynamic markings like *pp* and *fff*. There are two first and second endings marked "1." and "2." at measures 8 and 14. Handwritten annotations include "rctn" and "V".

Presto

Musical score for Flute, measures 7-24. The tempo is marked "Presto". The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr.), and dynamic markings like *Piano*. There are first and second endings marked "1." and "2." at measures 14 and 17. Handwritten annotations include "Piano" and "V".

Flöte

5



6

Flöte

(75)

Handwritten note: *fl.*

(Allegro)

84

87

90

93

96

100

Handwritten word: *Piano*

103

107

110

113

Flöte

7

Handwritten musical score for Flute, measures 116-145. The score is written on ten staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Handwritten annotations include a large 'V' at the top left, 'f' and 'mf' dynamic markings, and circled groups of notes in measures 133-135. The piece concludes with a double bar line and a fermata in measure 145, with the handwritten note 'mf.' below it.

# Sonate für Flöte und Cembalo

**A** **Exposición**

h-moll

Johann Sebastian Bach BWV 1030

herausgegeben von Barthold Kufjken

Andante **a**

Flöte

Cembalo

**Tema I**

**Bm**

3 **Puente** **a** **V I**

6 **Conclusión de periodo** ✓ **b**

9 **B** **c** **Tema II** ✓ **Em**

**VI I IV**

Zur Bedeutung von \*, gestrichelten Bögen, () und (f) siehe den Kritischen Bericht (S. 27) / See the Critical Comments (p. 36) for the meaning of \*, dotted slurs, () and (f).

Für weitere Vorschläge zur Artikulation, siehe „Aufführungspraktische „Hinweise““ (S. 24) / See “Notes on Performance Practice” (p. 35) for further suggestions concerning articulation.

Edition Breitkopf 8582

© 1995 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Musical score for piano, measures 12-22. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Annotations include chord symbols (D, Bm, Em) and performance markings (checkmarks, 'b'', 'c', and 'Divertimento').

Measure 12: Chord **D** in the left hand.

Measure 15: Chord **Bm** in the left hand. A checkmark and **b'** above the melody.

Measure 18: Chord **Bm** in the left hand.

Measure 20: Chord **Em** in the left hand. A checkmark and **c'** above the melody. A green box highlights a sixteenth-note run in the right hand. The word **Divertimento** is written below the staff.

Measure 22: The piece concludes with a final cadence.

4  
24

26

28

Puente

30

32

A' Desarrollo

F#m

Wb.2278

34

37

a2

b2

40

42II

c2

45

Wb.2278

6

47

50

53

55

58

c3

Imitaciones

b3

Puente

Wb.2278

60

62

65

67

69

Wb. 2278

8

71

73

75

77

79

Semicadencia

**A2** Re exposición

a

Bm

c5

Wb.2278

82 9

85 b4

88

90

93 c6 transformación de un motivo a otro

Em

Wb. 2278

10 **Clímax**  
 96 **4ª aumentada** **Em**

99 **c7** **Imitaciones de c'**  
**Más polifónico**

101 **Coda**  
**Basado en material de B** **Bm**

103

105

Wb. 2278

Musical score for piano, measures 107-117. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A green 'b' marking is present above measure 109 and below measure 114. The score is divided into five systems, each with a measure number (107, 109, 111, 114, 117) at the beginning of the first staff.

Wh.2278

A

1ª frase

Largo e dolce (Siciliano)

\* Futuro elemento para la flauta

2ª frase

\*

b

Imitación

\*

1. 2.

A'

Musical score for measures 9 and 10. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 9 features a melodic line in the treble and a piano accompaniment in the bass. Measure 10 continues the melodic and harmonic development.

Musical score for measures 11 and 12. Measure 11 has a melodic line with a green circle around a specific note and the label "Clímax" above it. Measure 12 has a piano accompaniment with a green circle around a chord and the label "Acorde disminuido" below it. The text "Grupo subdominante C6" is centered below the score. An annotation "7 dism" is written above the piano part in measure 11.

Musical score for measures 13 and 14. The score continues with melodic and piano accompaniment parts in the same key signature.

Musical score for measures 15 and 16. Measure 15 includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The score concludes with a double bar line.

Wb.2278

14

**A**

**Introducción.**

**Presto**

7

a1

11

15

b

19

Wb.2278

23

27

c

Imitaciones

31

A'

a2

V

F#m

35

39

b'

16

44

48

52

Em a3

Tema principal

56

c'

60

Imitación

Wb. 2278

64

68

72

76

80

18 **B** (Allegro) **d**

84

Basado en material de A

87

90

Variante c. 84

Imitaciones

Em

93

Secuencia

Imitaciones

G

96

D

A

Wb.2278

Musical score for piano, measures 100-113. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Chords are indicated in green: Bm at measure 101 and F#m at measure 102. A red checkmark and the notation "/d2" are present at the end of measure 103. The score concludes with a double bar line at the end of measure 113.

Wb.2278

20

B'

116

Imitación

F#m

V

119

122

126

d4

G

130

Textura simple, línea melódica

Contrapunto descendente

Em

Wb.2278

133 Desarrollo de secuencias

Bm

136

139 d5

142 7ª disminuida Variantes transformadas

7ª disminuida

145 Elementos de c. 130

Desarrollo intenso hasta el final

Wb.2278

Anexo B. Joueurs de Flûte, para flauta y Piano Op. 27 de ALBERT ROUSSEL.<sup>56</sup>

à MARCEL MOYSE

“Joueurs de flûte”

ALBERT ROUSSEL

Op. 27 - N° 1

PAN

Très lent (♩ = 52)

FLÛTE

Accel. Moins lent (♩ = 66)

1 Modérément animé (♩ = 100)

Tous droits d'exécution réservés.  
Copyright by Durand & C<sup>o</sup>, 1925.

D. & F. 10,702

Paris, 4, Place de la Madeleine.

FLÛTE

*Sans presser*  
*mf*

*Retenez*

*Lent* (♩ = 66)  
*p dolce*  
*mf*

*p*

*cresc.*  
10 3 10 3

*f*  
12 *p*

*mf*  
7 2

*En retenant un peu*  
*f* *mp* *dimin.*

*Très lent* (♩ = 52)  
*p*  
11

*En retenant*  
*dim. poco a poco* *pp*

# TITYRE

ALBERT ROUSSEL

Op. 27. No 2

*Vif* ( $\text{♩} = 100$ ) *Piano* FLÛTE

FLÛTE

*p* *f* *p* *f* *p* *mf* *p* *cresc.* *mf* *f* *mf* *mf* *mp* *poco sfz* *mp* *cresc.* *f* *dim.* *mf* *dim.* *p* *mf* *f* *mf* *ff*

Tous droits d'exécution réservés.  
Copyright by Durand & Cie, 1925.

D. & F. 10,703

Paris, 4. Place de la Madeleine.

à LOUIS FLEURY

# “Joueurs de flûte”

ALBERT ROUSSEL

Op. 27 - N° 3

## KRISHNA

**FLÛTE**

Lent (♩ = 120)

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

*diminu.* *p* *mf*

Moins lent (♩ = 150)

*p* *pp* *p cresc.*

**1** *f* *mf* *cresc.* *f* *dim.* **2**

En retenant *pp* *mp*

**2** Tempo 1° (Lent) *p* *mp*

Rall. molto *poco sfz* *dim. poco a poco* *pp*

Tous droits d'exécution réservés.  
Copyright by Durand & Cie, 1925.

D. & F. 10.704

Paris, 4, Place de la Madeleine.

à PHILIPPE GAUBERT

# “Joueurs de flûte”

ALBERT ROUSSEL

Op. 27 - N° 4

## M<sup>r</sup> de la PÉJAUDIE

FLÛTE

Modéré (♩ = 80) **Cédez** Piano **au Mouvt** FLÛTE

*p*

**Retenez** *mf* *p* *cresc.* *f* *pp* **au Mouvt**

*p* *cresc.* *ff* *dimin.*

*mf* *p* *cresc.* **1**

**En retenant** *f* *dim.* *mf* *f*

**à l'aise** *dimin.* **Très modéré** *p* *pp*

**Très retenu** *pp*

Tous droits d'exécution réservés.  
Copyright by Durand & Cie, 1925.

D. & F. 10,705

Paris, 4, Place de la Madeleine.

à MARCEL MOYSE  
"Joueurs de flûte"  
PAN

ALBERT ROUSSEL

Op. 27 - N° 1

**A** Introduction **a**  
Très lent  
FLÛTE *p* *cumbre* *Impro. flauta*

Très lent (♩ = 52)  
PIANO *p* *Stas paralelas*  
G cromático

**B** Desarrollo  
Accel.

Moins lent *78 m*  
Moins lent (♩ = 66)

Tous droits d'exécution réservés.  
Copyright by Durand & C<sup>ie</sup>, 1925.

D. & F. 10,702

Paris, 4, Place de la Madeleine.

Zona de climáx Pasajes similares a la intro.

*f* *ff* *dimin.*

Pasaje agitado

*mp* *pp* *dimin.*

V C#

**C** Modérément animé *b* Frasas cortas Secuencias Triada de C#6

**I** Modérément animé (♩ = 100) Acompañamiento juguetón

Címax suave Triada de C7

*dimin.*

Sans presser **Melodía de carácter arábescos** 3

*mf*

Sans presser

*mf*

**D** Retenez **Lent**

*p dolce* **Din. y melodía contrastante**

Retenez **Lent** (♩ = 66)

*p*

*pp*

**5tas** **Intervalo principal de la melodía del piano**

*mf*

*p*

*pp*

**4tas paralelas**

*p*

*cresc.* 10

**Elementos de a.**

*cresc.*

D. & F. 10,702

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with piano accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *mf*. A first ending bracket with the number 13 is present.

Second system of musical notation. It includes the instruction "En retenant un peu" above the staff. A red box highlights a section labeled "Puenete-regreso al tema" with a first ending bracket of 7. An orange box highlights a section labeled "Material c" with a first ending bracket of 7. Dynamics include *f*, *mp*, and *f dim.*

Third system of musical notation. It begins with a red box labeled "A' Coda" and the instruction "Très lent". A pink arrow points from this box to a circled note in the treble clef. The tempo is marked "Très lent (♩ = 52)". Dynamics include *dimin.* and *p*.

Fourth system of musical notation. It includes the instruction "En retenant" above the staff. A pink arrow points from the circled note in the previous system to a circled note in the treble clef, labeled "Final con Re grave". Dynamics include *dim.*, *poco a poco*, and *pp*.

à GASTON BLANQUART

“Joueurs de flûte”

ALBERT ROUSSEL

Op. 27 - N° 2

TITYRE

A

FLÛTE

PIANO

Vir **Introducción.**

Vir ( $\sigma=400$ )

*p* Em

Apoyo con 5tas

Material repetido

Elemento varía

*f* *p* *a* *a2* *Am* *p* *Em*

Tous droits d'exécution réservés.  
Copyright by Durand & C<sup>ie</sup>, 1925.

D. & F. 10,703

Paris, 4, Place de la Madeleine.

**B** Contraste con a. Valores largos, legato

Galope, alusión ovejas de Tityre

*f*

*mf*

Imitación.

Adornos.

*mf*

*p* *cresc.*

*mf*

**I**

*f*

*mf*

**b'** Contrapunto

Síntesis de a y b

*mf*

*mp*

*mp* **Bm**

*poco sfz*

A'

*p*  
*p* Em más tensionado

*mp* *cresc.*  
*mp* Gm *cresc.*

*f* *dim.* *mf* *dim.* *p*  
*f* *p* *p*

*mf* *f* *ff* Climax  
*mf* *cresc.* *f* *cresc.* *ff*  
F# acorde disonante por 2das.

*p*  
Fin clásico

Contenido tensionado

à LOUIS FLEURY

# "Joueurs de flûte"

ALBERT ROUSSEL

Op. 27 - N° 3

## KRISHNA

FLÛTE

Lent **Introducción.**

PIANO

Lent (♩ = 120)

A crom. *p*

Ostinato

A

2<sup>a</sup> *aum.*

Escala oriental

*mp* 5<sup>a</sup> *dimin.*

*p* *mf* 4<sup>a</sup>

Tous droits d'exécution réservés  
Copyright by Durand & Cie, 1925.

D & F. 10,704

Paris. 4, Place de la Madeleine.

Musical score system 1. The first staff (treble clef) features a melodic line with dynamics *mf* and *f*. An orange circle highlights a peak labeled "Climax". An orange box highlights a subsequent ascending scale labeled "escala aumentada". The piano accompaniment (grand staff) includes dynamics *dim.*, *p*, and *mf*.

Musical score system 2. The first staff (treble clef) has dynamics *p* and *pp*. The second staff (piano accompaniment) has dynamics *p* and *pp*. A red box labeled "B Desarrollo" is positioned above the first staff. Text annotations include "Moins lent", "Ritmo de ragga", and "Moins lent (♩ = 150)". The chord "Fm" is indicated below the piano part.

Musical score system 3. The first staff (treble clef) has dynamics *p* and *pp*. An orange box highlights a section of repeated notes labeled "Notas repetidas para más tensión". A red bracket labeled "2m" and "2aum" is placed over a melodic phrase. The piano accompaniment (grand staff) includes dynamics *p* and *pp*.

Musical score system 4. The first staff (treble clef) has dynamics *p* and *cresc.*. An orange circle highlights a trill labeled "2ª transformada en trino". The piano accompaniment (grand staff) includes dynamics *p* and *pp*.

**b'**

Melodía utilizada en la voz del piano

**1**

*f*

*mf* *cresc.*

*mf* *cresc.*

*f* *dim.* **b2** *p* *mf*

Melodía de flauta en piano

*pp*

*pp*

Coda

Puente

A'

En retenant *mp* Tempo 1<sup>o</sup> (Lent)

En retenant *poco cresc.* *mp* *dimin.* Tempo 1<sup>o</sup> (Lent) A *cresc.*

Rall. molto *dim. poco a poco* *pp* Final 8va abajo

Rall. molto *dim. poco a poco* *pp*

à PHILIPPE GAUBERT

I

# “Joueurs de flûte”

ALBERT ROUSSEL

Op. 27. N° 4

## M<sup>f</sup> de la PÉJAUDIE\*

Modéré **Introducción.**

FLÛTE

PIANO

Modéré (♩ = 80) **Ritmo de bolero Español**

Cédez

**A** au Mouvt

*p* **Elementos de la 1ª pieza.**

au Mouvt

*p*

**F cromático**

Retenez

*mf* *p* *cresc.* *f* *pp*

**Melodía en piano**

Retenez

*cresc.* *mf* *p* *cresc.* *f*

Tous droits d'exécution réservés.  
Copyright by Durand & Cie. 1925.

D. & E. 40,705

\* H. de Régnier: LA PÉCHERESSE

Paris, 4, Place de la Madeleine.

au Mouvt

*p* *cresc.*

*pp* *p* *cresc.*

*ff* *ff*

*dimin.* *mf*

*dimin.* *dim.* *mf* *dim.*

✓ Punte de piano basado en el tema principal

*p* *p* *cresc.* *f*

7<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>

*cresc.* *f*

1

*p cresc.* *f*

Imitaciones

En retenant *dim.* *mf* *f* *dimin.* à l'aise

Triada

Climax

**Coda**

Très modéré *p* *pp*

Très modéré *pp* *p*

Très retenu *pp*

Très retenu *pp*

Anexo C. Sonata Latino para flauta y piano de Mike Mower.<sup>57</sup>

Flute

**SONATA LATINO**  
for Flute and Piano  
I. Salsa Montunata

Presto  $\text{♩} = 108$   
*opt 8va*  
*mf marcato*

Mike Mower  
London, Oct 1994

7 (8va)  
13 (8va)  
19 (8va) **A**  
29 *mf*  
37  
43  
49 *opt 8va*  
*mf marcato*  
55 (8va) **B**  
61  
72 *mp*  
77

<sup>57</sup> Versión de Publicaciones ItchyFingers 1995 & 2000, transcrita por Álvaro Martín Gómez Acevedo. (escaneada).

2 [C] *ff*

88 *mp*

93 *mp*

99 [D] 7

109 *f* *mp.* 3

[E] *f* 3

123 *f* 3

129 *mp* *f*

135 [F] 3 *p*

142 [G] 2 *p*

149 *f* 3

[H] (opt. cut to 165) *x4 (2)* *percussive tonguing no pitch*

161 *x4 (2)* 1, 2, 3. 4 [I] 3

169 *f*

176

181 *mp*

J

191 *p* **K** 6 *mf*

202 *mp*

L

215

M

232 *p*

237 *f*

241

Detailed description: This page of a musical score contains ten staves of music, numbered 169 to 241. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Dynamic markings such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte) are used throughout. Section markers J, K, L, and M are placed above the staves at measures 181, 191, 202, and 232 respectively. A measure rest of 6 measures is indicated above measure 191. The score concludes with a double bar line at measure 241.

## 2. Rumbango

**Rubato**  
*ff* *p* *mf* **Tempo**

**Rall**

**A** **Largo (rubato)**

*sfz (quasi trill)* *pppp*

**B** **Tempo Moderato**  
♩ = 108  
*p* *mf*

**C** *f*

*ff* *mf*

*opt. div.*

50 *opt. 5<sup>va</sup>* 5

55 **D** *f* *mp* *f*

60 *p* *mf*

65 *ff*

69 *mf*

75 **E** *f*

80 *ff* *mf*

84 *f*

87 **F** *f* *f*

96 *mf*

102 **G** *a Tempo* *p* *mf*

111 *mf*

116 *p*

118 *f*

122 *f*

127 *ff*

131 *ff*

134 *ff* *opt 8va*

141 *pp* *f* *mp*

### 3. Bossa Merengova

Presto  $\text{♩} = 116$

1 *f*

6 *f*

10 *mp* *opt 8va*

16 *f*

21 *mp*

7

**A**

10 *mf* *mf*

**B**

43 **C**

48 *f* *ff*

**D**

63

69 *ff* *p* **E**

76 *f*

81 *mp*

86 **F** *f*

92

98

8 **G**

*p* <sup>3</sup> *mf* <sup>3</sup>

111 *ff* <sup>3</sup> <sup>3</sup> *fz* **H** 2 7 *ff* *mf* <sup>3</sup>

125 *mp* *p* *mp* **I**

131 *f* 7

*lento* **J** 8 *p*

162 *mf* **K** 8 *f* *Armon. (6.7)*

170 *ff* *mp* **L** 8

184 *mf* *f* **M**

189

194 *opt 8va*

200 *mp* *f*

205

**N** 211 *mp*

216 *mf* *mf*

**O** *p*

227 *mf* *sfz* *ff*

**P** *grandioso* *p*

240 **Q** *mf*

250 *f*

255 **R** *f*

261 *mf*

267 *f*

274 *p* *f* *ff*

Transcripción: Álvaro Martín Gómez Acevedo.  
Bucaramanga, dic. 22/2011.

# SONATA LATINO

for Flute and Piano

## 1. Salsa Montunate

Mike Mower

London, Oct 1994

### Introducción

Presto  $\text{♩} = 108$

**a**  $\text{8}^{\text{va}}$

Flute *mf* *marcato* Clave en dos-tres

Piano *mf*

(19\*) **a1**

Montuno

(23\*) **a2**

piano a dos voces

© 1995 & 2000  
by Itchy Fingers Publications, London

IFP 032

Versión de Publicaciones Itchy Fingers 1995 & 2000, (escaneada).

Clave un poco desarrollada

Musical score for 'Clave un poco desarrollada'. It features a vocal line and a piano accompaniment. A blue bracket highlights a melodic phrase in the vocal line. A blue circle highlights a specific chord in the piano accompaniment. A blue annotation 'Abre registro a más de dos octavas' points to the piano accompaniment.

Puente energético

Musical score for 'Puente energético'. It includes a vocal line and piano accompaniment. A blue box labeled 'A' is placed above the vocal line. A blue box labeled 'a3' is placed above the piano accompaniment. A blue bracket highlights a rhythmic pattern in the piano accompaniment with the annotation 'Patrón rítmico de Montuno'. Below the piano accompaniment, the Roman numerals 'IV V IV I' are written. A blue annotation 'Abre registro a más de dos octavas' is also present.

b Melodía muy sincopada

Musical score for 'b Melodía muy sincopada'. It features a vocal line and piano accompaniment. A blue circle highlights a specific note in the piano accompaniment with the annotation 'Tiempo fuerte por primera vez'. The dynamic marking 'mf' is visible.

b'

Musical score for 'b' Contrapunto'. It features a vocal line and piano accompaniment. A blue checkmark is placed above the vocal line. A blue annotation 'Contrapunto' is placed above the piano accompaniment.

Octava arriba

Piano a dos voces

Arco con A

a Introducción

*mf marcato*

*mf*

A'

B

55 Pasaje enérgico *f*

B b2 melodía de flauta en piano

Contrapunto a+b

Montuno

✓ c

Melodía más desarrollada, registro alto

60

IFP 032

d

63 C

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with slurs and ties. The lower staff is a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. A blue 'd' is positioned above the first staff, and a blue 'C' is placed below the piano part.

70

This system contains the second two staves of music. The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern.

Puente unísono

mp

74 C mp Tonalidad cromática

This system contains the third two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff features a piano accompaniment with a chromatic scale. The text 'Puente unísono' is written above the upper staff, and 'mp' appears twice. A blue 'C' is placed below the piano part, and 'Tonalidad cromática' is written below the lower staff.

A2

C

78 C ff

This system contains the fourth two staves of music. The piano accompaniment features triplets. The text 'A2' is enclosed in an orange box above the upper staff. Blue boxes containing 'C' are placed above the upper staff and below the piano part. The dynamic marking 'ff' is located at the end of the piano part.

IFP 032

e

5ª Justa  
b3

This system shows the beginning of a piece. The right hand starts with a treble clef and a key signature of one flat. The left hand starts with a bass clef. A circled note in the right hand is labeled "5ª Justa" and "b3". The dynamic marking *mf* is present.

8ª 10ª 10ª 10ª

This system continues the piece. The right hand has a treble clef and the left hand has a bass clef. The dynamic marking *mf* is present. The notes in the right hand are marked with 8ª, 10ª, 10ª, and 10ª.

escala diatónica

This system shows a diatonic scale. The right hand has a treble clef and the left hand has a bass clef. The dynamic marking *mf* is present. The text "escala diatónica" is written above the right hand.

puente unísono

This system shows a unison bridge. The right hand has a treble clef and the left hand has a bass clef. The dynamic marking *mp* is present. The text "puente unísono" is written above the right hand.

IFP 032

A3

D

D

f Acordes

Notas cromáticas de paso

Variante de elemento b

104

Variante de elemento b

f

109

variante de b

E variante transformada de b4

115

mp

E

E variante transformada de b4

IFP 032

puente

Mov. cromático

Triadas

Cuartas

Detailed description: This system shows a bridge section starting at measure 20. The top staff has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The bottom two staves show accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The accompaniment is characterized by chromatic movement, with specific intervals labeled as triads and quartas.

g

Acordes por 4ª disonantes

melodía envuelta en los acordes

Detailed description: This system continues the bridge section. The top staff has a dynamic marking of *f*. The bottom two staves have a dynamic marking of *ff*. A blue box highlights the accompaniment, which consists of chords with a 4th interval, described as dissonant. The melody is noted as being 'wrapped' within these chords.

b5

4ª aumentada

II V I

Detailed description: This system shows a continuation of the bridge section. The top staff has a dynamic marking of *mp*. The bottom two staves have dynamic markings of *mf* and *ff*. A blue box highlights an augmented 4th interval in the accompaniment. The progression is labeled as II V I.

puente

F

Detailed description: This system shows the final part of the bridge section. The top staff has a dynamic marking of *f*. The bottom two staves have a dynamic marking of *mf*. A chord marked 'F' is indicated in the top staff.

h mov. por tricordio

139

5ª desc. por tonos enteros

B TRIO

Transformación de elemento principal de

8ª

144

cromatismo

unísono

150

C

(opt cut to 165)  
x 4 (2)

H

percussive pingpong on pitch  
(opt cut to 165)  
x 4 (2)

rítmo de clave

damp strings with left hand  
(play any pitch accessible to the piano)

155

Musical score system 1, featuring two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with a measure marked 'x 4 (2)'. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a measure marked '161 x 4 (2)'. Both staves have first and second endings marked '1,2,3'. A blue checkmark and the word 'entrada' are written above the final measure of the bottom staff. The word 'mischa' is written in blue below the bottom staff.

Musical score system 2, featuring two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with a measure marked 'A' in an orange box. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a measure marked '166'. A blue letter 'c' is written above the final measure of the top staff.

Musical score system 3, featuring two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with a measure marked '171'. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a measure marked '171'.

Musical score system 4, featuring two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with a measure marked 'd' in blue. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a measure marked '176'.

IFP 032

Musical score for measures 180-183. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

**Puente**

Musical score for measures 184-187. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line has a **unísono** instruction. Dynamics include *mp*.

Musical score for measures 188-191. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p*.

**D**

Musical score for measures 192-195. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line has a **Introducción** instruction. Dynamics include *mf*. The bass line has circled notes with the label **Semitos cromáticos**.

IFP 032

112

Melodía cromática

desarrollo

IFP 032

Musical score for measures 215-218. The top staff features a melodic line with slurs and accents. The bottom two staves show piano accompaniment with chords and bass lines.

i3

Musical score for measures 219-222. The top staff is mostly empty. The bottom two staves show piano accompaniment with chords and bass lines. A dynamic marking *p* is present.

Musical score for measures 223-226. The top staff is mostly empty. The bottom two staves show piano accompaniment with chords and bass lines.

i4

Musical score for measures 227-230. The top staff contains a melodic line with a dynamic marking *mp* and a measure rest. The bottom two staves show piano accompaniment with chords and bass lines. Measure rests are present in the piano part.

This musical score, identified as IFP 032, is presented in a standard staff format. It includes a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into several systems. The first system (measures 228-233) features a vocal line with a *p* dynamic and a piano accompaniment. A red checkmark and a box labeled "Coda" are positioned above the vocal line at the end of this system. The second system (measures 234-239) continues the vocal and piano parts, with the piano accompaniment featuring triplets and a *f* dynamic. The third system (measures 240-245) shows the piano accompaniment with complex triplet patterns and a *f* dynamic. The final system (measures 246-249) concludes with a vocal line and piano accompaniment, both marked *pp*. A handwritten "Coda" with a circled symbol is written above the vocal line, and a "Red" marking is present below the piano line. The piece concludes with a double bar line.

IFP 032

## 2. Rumbango

### Introducción

Musical notation for the introduction of 'Rumbango'. The piece is in 4/4 time and begins with a *Rubato* section marked *ff*. The melody features a series of eighth notes with slurs. The dynamics transition to *p* and then *mf* as the tempo returns to *Tempo*. A *Rit.* (ritardando) marking is present towards the end of the introduction.

Musical notation for the first section of 'Rumbango', marked **A** *Largo (rubato)* and *Cromatismo*. The piece is in 4/4 time. The melody is marked *p* and *mp*. The piano accompaniment is marked *p* and *pp*. Blue boxes highlight specific melodic phrases in both the right and left hands, with an arrow pointing to them labeled *imitaciones, diálogo*. The section concludes with a *mf* dynamic.

Musical notation for the second section of 'Rumbango'. The piece is in 4/4 time. The melody is marked *ff* and *mf*. The piano accompaniment is marked *ff* and *mf*. Blue boxes highlight specific melodic phrases in both the right and left hands. The section concludes with a *pppp* dynamic and a *ff (quasi still)* marking.

Musical notation for the third section of 'Rumbango', marked **A** *Tempo Moderato* and *Gm*. The piece is in 4/4 time. The melody is marked *mp*. The piano accompaniment is marked *mp*. The section concludes with a *Gm* dynamic.

15

pedal en tónica

This system shows the first two staves of music. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff features a steady eighth-note bass line. A blue annotation 'pedal en tónica' is placed below the bass line.

a

19

IV

This system continues the musical piece. The upper staff has a melodic line with a circled starting note and a blue annotation 'a' above it. A blue annotation 'IV' is placed below the first measure. The lower staff continues the eighth-note bass line.

22

mf

This system shows the third system of music. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking 'mf'. The lower staff continues the eighth-note bass line.

25

puente

tónica con sexto grado

mf

This system shows the fourth system of music. The upper staff has a melodic line with a red arrow pointing to a note and a red annotation 'puente' above it. The lower staff continues the eighth-note bass line with a dynamic marking 'mf'. A blue annotation 'tónica con sexto grado' is placed below the bass line.

IFP 032

Melodía agitada

unísono

a'

Bbm

Contraposición de tonalidades lejanas

Imitación

Puente

IFP 032

a2 variante melódica de A

ff

desarrollo de figuras

Pedal de bajo en C#

This system contains the first three measures of the piece. The top staff is the melody, and the bottom two staves are the piano accompaniment. A blue box highlights the first measure of the melody. The text 'desarrollo de figuras' is written in blue above the piano part. The text 'Pedal de bajo en C#' is written in purple below the bass line. The dynamic marking 'ff' is present at the beginning.

This system contains measures 4-6. The piano part continues with chords and a steady bass line. The melody continues with eighth notes.

opt. H<sup>+</sup>.....

opt. H<sup>+</sup>.....

fff

ff

This system contains measures 7-10. The piano part features a series of chords with a 'Ped.' marking under each. The melody has some 'opt. H<sup>+</sup>' markings. The dynamic markings 'fff' and 'ff' are present.

puente

Cromatismo descendente

mp

p

mp

p

This system contains measures 11-14. The text 'puente' is written in orange above the melody. A blue box highlights a descending chromatic line in the piano part, with the text 'Cromatismo descendente' written in blue. Dynamic markings 'mp' and 'p' are used throughout.

IFP 032

The image shows a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including chord symbols and performance instructions.

**System 1:** Starts with a treble clef and a key signature of two flats. A handwritten 'B' in a box is above the staff. A blue 'b' is written above the first measure. The first measure has a dynamic marking of *f*. The second system of staves (treble and bass) has a handwritten 'D' in a box above the treble staff and a dynamic marking of *f sub p* in a circle. A blue annotation 'Gm más intensidad de tango' is written in the bass staff. The bass staff has a blue bracket under the first two measures.

**System 2:** Starts with a treble clef and a key signature of two flats. A handwritten '53' is above the staff. A blue 'f' is written above the first measure. A blue annotation 'armonía disonante' is written in the bass staff. The bass staff has a blue 'Eb' written below the first measure.

**System 3:** Starts with a treble clef and a key signature of two flats. A blue 'b'' is written above the first measure. The first measure has a dynamic marking of *p*. The second system of staves (treble and bass) has a dynamic marking of *mf* in the bass staff.

**System 4:** Starts with a treble clef and a key signature of two flats. A handwritten '55' is above the staff. A blue 'ff' is written above the first measure. A blue 'ff' is written in a circle above the first measure of the second system of staves.

IFP 032

Puente

68 *pp* *mf* *mp* **pasaje energético**

Imitación

71 **C** **ritmo de rumba**

C

melodía rítmica

75 *mf*

79 *ff* *mf*

melodía sincopada, rítmica

puente con acordes

Climax

Acordes por 4tas

c'

mf

mp

mf

mp

Musical score system 1, measures 99-102. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*. A *Red.* (ritardando) marking is present at the end of the system.

Musical score system 2, measures 103-106. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*. A *Rit.* (ritardando) marking is present above the vocal line. The instruction "vuelve al tango" is written in blue above the system.

Musical score system 3, measures 107-110. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*. A box labeled "A" is placed above measure 107. The instruction "a Tempo" is written below the vocal line.

Musical score system 4, measures 111-114. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *p*.

IFP 032

This musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 115-117) features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *mf* and a *p* marking. The second system (measures 118-120) continues the piano accompaniment with complex chordal textures and arpeggiated figures. The third system (measures 121-123) includes a vocal line with a **H** (breath mark) and a piano accompaniment with a *f* dynamic. The fourth system (measures 124) shows the final measures of the piano accompaniment.

IFP 032

Musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Measures 27-30. Dynamic markings include *ff* and *f*. A *Red.* (Reduction) is indicated below the bass staff.
- System 2:** Measures 31-33. A *Red.* is indicated below the bass staff.
- System 3:** Measures 34-36. Dynamic markings include *fff* and *ff*. A *Red.* is indicated below the bass staff.
- System 4:** Measures 37-40. A *Red.* is indicated below the bass staff.
- System 5:** Measures 41-44. A *Red.* is indicated below the bass staff. A *fff* dynamic marking is circled in purple. A purple box contains the text "Clenched fist!" and a diagram of a clenched fist.

Additional annotations include "Coda" in an orange box above measure 36, and "Recurso tímbrico" in purple text below the score. The code "IFP 032" is located at the bottom center.

2

140

144

pp

f

mp

### 3. Bossa Merengova

**A** Presto  $\text{♩} = 110$

**a** Triadas mayores descendentes

**GM** Tetracordio frigio

**I6** **V6m** **IV6m** **V**

Cadencia frijia con variante mayor

**a'**

**a2**

**I periodo**

145

146

147

148

149

150

opt N°

mp

a3

II periodo

f

a4

B

mp

A Melodía cromatizada por notas de paso

A

mp

IFP 032

**A'**  
a5

**B**

final de sección con clímax

**C**

Introducción de piano

GM6  
acorde principal

**c**

elemento repetitivo

Alusión al material de 2do movi. compás 59.

D

Elemento descendente

**c'**

G acordes con 7ª

IFP 032

mov. por 4<sup>a</sup> los acordes se abren a la line melódica

A2

a5

GM

ff

pp

Sonido disonante

contraste de dinámicas

asciende

Desc, cromático

a6

mp

mp

IFP 032

**D**

**F** d

**F** Bb cormático

grado partido

4tas

acordes disonantes

**C1**

c2

**G**

acompañamiento de material c. compás 59

Elementos de c

Silencio gnal

Intro. C2 Desarrollo

solo f Gm G

Tutti

c3 transformación de c

Gm

IFP 032

**Puente**

*mp* *p* *mp*

*mf* *mp* *mf*

ritmo de A

**A3**

**Tema principal en piano**

*ff* *mf*

a7 a8

Acompañamiento estable, valores transformados, más fundamental

**D'**

**tema transformado**

**5tas paralelas**

**tema abierto no tiene cadencia**

*f* *mf*

II-P 032

mov. cromático, episodio más tranquilo

acordes por 4tas

ritmo sincopado, unión de dos tiempos, fuerte y débil.

Carácter enérgico

C3

L

L introducción más larga

170

*ff*

*mf*

4tas

4tas

*mp*

176

*mf*

182

A a todo igual

M

M

*mf*

187

IFP 032

**a'**

Musical score for section a'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment has a grand staff with treble and bass clefs. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. The section ends with a fermata over the final notes.

**a2**

*apr. 8\**

Musical score for section a2. It includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a more active accompaniment with triplets and sixteenth notes. The section concludes with a fermata.

**a3**

*mp*

*mp*

*f*

Musical score for section a3. The piano accompaniment features a complex texture with triplets and dynamic markings: *mp*, *mp*, and *f*. The section ends with a fermata.

**a4**

Musical score for section a4. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a consistent eighth-note accompaniment. The section ends with a fermata.

IFP 032

Musical score system 1, measures 211-215. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a dynamic marking of *mp*. Above the first measure, there is a box labeled 'N' and a blue box labeled 'B' with a flat symbol below it. Above the second measure, there is a box labeled 'N'. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *mp*.

Musical score system 2, measures 216-220. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment has a dynamic marking of *p*.

Musical score system 3, measures 221-225. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *mf*. Above the first measure, there is a box labeled 'A4' and a box labeled 'a9'. Above the second measure, there is a box labeled 'O'. A blue circle highlights a phrase in the vocal line starting at measure 224. The piano accompaniment has a dynamic marking of *p*.

Musical score system 4, measures 226-230. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment has a dynamic marking of *p*.

IFP 032

230

*mf* *ff*

**F** *grandioso*

**P** valores largos *grandioso*

*ff*

234

no hay ritmos latinos

239

*mf* *ff* *mf*

**Q** ritmo sincopado de salsa.

4tas

244

*mf*

IFP 032

Musical score system 1, measures 249-252. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Musical score system 2, measures 253-256. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, showing some melodic development in the right hand.

Musical score system 3, measures 257-260. This system includes handwritten annotations: a blue box labeled "Coda" above measure 258, a blue box labeled "material de A" above measures 258-260, and a blue box labeled "Db" below measure 259. There are also "R" markings above measures 258 and 259. The piano part shows a change in texture with more chords in the right hand.

acompañamiento intenso, elementos repetitivos

Musical score system 4, measures 261-264. The piano accompaniment continues with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) above measure 262.

IFP 032

Síntesis de todos los elementos

The image shows a musical score for piano, divided into four systems. The first system starts at measure 265. The second system starts at measure 269. The third system starts at measure 273 and includes several annotations: a red box around the first two measures, a circled 'p' in the first measure, the text 'p ritmo de a' in blue below the bass staff, and a blue bracket labeled 'pedal de dominante de G' under the bass staff. The fourth system starts at measure 278 and includes a purple box around the final chord with the text 'tónica con sexta' and 'G6' in purple. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'. The page number 'IFP 032' is located at the bottom center.