

**TRANSVERSALIDAD DEL REPERTORIO FLAUTÍSTICO  
DESDE EL TRAVERSO A LA TRAVERSA**

**LEIDY JOHANA MARTIN SUAREZ**

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

**2019**

**TRANSVERSALIDAD DEL REPERTORIO FLAUTÍSTICO  
DESDE EL TRAVERSO A LA TRAVERSA**

**LEIDY JOHANA MARTIN SUAREZ**

**Trabajo de Grado para optar al título de:  
Licenciado en Música**

**Director:**

**SANTIAGO EMILIO SIERRA RUIZ  
Maestro en Música**

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

**2019**

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres por el apoyo durante toda la carrera.

A mi hermana Ligia Paola Martin Suárez que siempre me alentó a seguir adelante.

A mi Maestro Santiago Emilio Sierra por guiarme como flautista.

A mis primeros profesores de música, Rubén Darío Castillo, María Consuelo Guarnizo y Jackeline Celis porque sembraron en mí el amor por la música y el arte.

A mi querida profesara de flauta Laid Angelica Pineda, quien me alentó a continuar con la música y la pedagogía.

A mis amigos y flautistas Diva Xiomara León, Ramiro Andrés Perales, Yeanmara Pinto, Laura Jiménez, Juliana Becerra, Diana Jaimes y Michel Samuel Cabrera por el compartir de conocimientos acerca de la flauta.

A la maestra Natalia Avella por su amistad y apoyo incondicional durante toda la carrera.

A los profesores que hicieron parte importante de mi crecimiento profesional, en especial a: Janusz Kopytko, Robinson Giraldo, Álvaro Gómez, Carlos Basto, Carlos Lozano, Dmytro Ryznyk e Irina Litvin.

A la familia Pinto Ortega, por su acogida y apoyo.

A mis compañeros de carrera que me apoyaron en el proceso musical, especialmente a: Yoycareli Códoba, Manuel López, Daniela Badillo, Silvia Cortés, David Rojas, Mariana Arenas, Merced Ayala y hermanas Jiménez Ortiz.

A mis primas queridas Katy Parra y Karren Parra, pues han sido mis consejeras y amigas.

A Rosalina Martínez por su amistad y apoyo durante la última fase de mi carrera.

## CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	15
1.JUSTIFICACIÓN	16
2. OBJETIVOS	17
2.1 OBJETIVO GENERAL	17
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	17
3. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA FLAUTA TRAVERSA (DEL TRAVERSO A LA TRAVERSA)	18
3.1 LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO	18
3.2 EL TRAVERSO	19
3.2.1 La flauta clásica de llaves.	21
3.2.2 El periodo romántico – Boehm revoluciona la construcción de la flauta.	22
3.3 LA TRAVERSA	23
4. PROGRAMA DEL RECITAL	24
4.1 SONATA EN G MENOR PARA FLAUTA Y PIANO BWV 1020. JOHAN SEBASTIAN BACH	24
4.1.1 Diseño Formal	25
4.1.2 Relaciones tonales: Intra-movimiento	29
4.1.3 Relaciones tonales: Inter-movimiento	30
4.1.4 Recomendaciones técnicas e interpretativas	32
4.2 SUITE EN TRES MOVIMIENTOS PARA FLAUTA Y PIANO OP. 116 BENJAMIN GODARD	35
4.2.1 Diseño Formal	36

4.2.2 Relaciones tonales: Intra-movimiento	40
4.2.3 Relaciones tonales: inter-movimiento	41
4.2.4 Recomendaciones técnicas e interpretativas	42
4.3 PRELUDIO Y FUGA EN A MAYOR PARA FLAUTA SOLA DE JAN NOVAK	46
4.3.1 Diseño formal	47
4.3.2 Relaciones tonales intra-movimiento en el preludio y fuga en a mayor	51
4.3.4 Recomendaciones técnicas e interpretativas	54
4.4 SONATA PARA FLAUTA Y PIANO DE FRANCIS POULENC	57
4.4.1 Diseño Formal	59
4.4.2 Relaciones tonales: intra-movimiento	62
4.4.3 Relaciones tonales: inter-movimiento	64
4.4.4 Recomendaciones técnicas e interpretativas	67
5. CONCLUSIONES	69
BIBLIOGRAFÍA	71
ANEXOS	73

## LISTA DE TABLAS

	pág.
Tabla 1. Esquema general sonata BWV 1020	26
Tabla 2. Estructura primer movimiento: allegro (forma sonata)	26
Tabla 3. Estructura segundo movimiento: adagio	27
Tabla 4. Estructura tercer movimiento: allegro.	27
Tabla 5. Esquema general suite en tres movimientos Benjamin Godard	36
Tabla 6. Primer tema (Allegretto)	36
Tabla 7. Segundo tema (The Idylle)	36
Tabla 8. Tercer tema (vals)	37
Tabla 9. Esquema general del preludio y fuga en a mayor	47
Tabla 10. Estructura preludio	48
Tabla 11. Estructura fuga	48
Tabla 12. Esquema general de la sonata para flauta y piano	59
Tabla 13. Estructura de allegretto malincolico	60
Tabla 14. Estructura de la cantilena	60
Tabla 15. Estructura del presto giocoso	60

## LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. TEMAS CÍCLICOS EN LA SONATA BWV 1020	28
Figura 2. Relaciones tonales intra-movimiento en la sonata	30
Figura 3. Relaciones inter-movimiento en la sonata para flauta y piano	31
Figura 4. Anticipación y retención de centros tonales en la sonata para flauta y piano	31
Figura 5. Ejercicio para estudiar los trinos	32
Figura 6. Ejercicio para estudiar el Ataque Tu-Du	33
Figura 7. Estudio del vibrato diafragmático	33
Figura 8. Ejercicios para afianzar el estilo barroco	34
Figura 9. Ejercicio para resistencia y control de registros	34
Figura 10. Ejercicio para obtener mejor sonido en las notas graves	35
Figura 11. Temas cíclicos en la suite	39
Figura 12. Relaciones tonales intra-movimiento en la suite	41
Figura 13. Relaciones inter-movimiento en la suite	42
Figura 14. Anticipación y retención de centros tonales en la suite	42
Figura 15. Ejercicio para trabajar flexibilidad	43
Figura 16. Estudio de articulación (Staccato)	44
Figura 17. Ejercicio para entender el estilo romántico	45
Figura 18. Ejercicio de arpeggios	45
Figura 19. Ejercicio para agilidad y virtuosismo	46
Figura 20. Temas cíclicos del preludio	49
Figura 21. Temas cíclicos en la fuga	50
Figura 22. Relaciones tonales intra-movimiento	52
Figura 23. Relaciones tonales inter-movimiento en el preludio y fuga en a mayor	53
Figura 24. Anticipación y retención de centros tonales en el preludio y fuga en a mayor	53

Figura 25. Apoyaturas cortas	55
Figura 26. Secuencia métrica en el preludio	56
Figura 27. E.J 1 Taffanel para resolver técnicamente el motivo del allegro	56
Figura 28. Notación de frulatto	57
Figura 29. Polifonía en la fuga	57
Figura 30. Temas cíclicos en la sonata para flauta y piano	61
Figura 31. Relaciones tonales intra-movimiento en la sonata para flauta y piano	63
Figura 32. Relaciones inter-movimiento en la sonata para flauta y piano	66
Figura 33. Anticipación y retención de centros tonales en la sonata para flauta y piano	67

## LISTA DE ANEXOS

	pág.
Anexo A. Sonata para flauta traversa y bajo continuo en g menor bwv 1020. Johan Sebastián Bach	73
Anexo B. Suite en tres movimientos. Benjamin Godard	78
Anexo C. Preludio y fuga. Ian Novak	96
Anexo D. Sonata para flauta y piano. Francis Poulenc	101

## GLOSARIO

**CANTILENA:** Canción sencilla y repetitiva.

**RUBATO:** Flexibilidad en el tempo empleada como recurso expresivo.

**SCHENKERIANO:** Nombre dado al método de análisis musical propuesto e implementado por el músico polaco Heinrich Schenker.

**TETRACORDIO:** Agrupación de cuatro notas musicales que forman parte de una escala.

**TRAVERSO:** Flauta utilizada en la época barroca.

## RESUMEN

**Título:** TRANSVERSALIDAD DEL REPERTORIO FLAUTÍSTICO DESDE EL TRAVERSO A LA TRAVERSA\*

**Autor:** MARTIN SUÁREZ, Leidy Johana\*\*

**Palabras Clave:** flauta travesa, barroco, romanticismo, neoclasicismo, interpretación, versatilidad.

### Descripción

Este Proyecto es la culminación del proceso llevado a cabo para alcanzar el título de Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander (UIS). La realización y cumplimiento del mismo pretenden, desde la mirada del músico como instrumentista, la puesta en escena de todas las habilidades adquiridas durante la carrera. En este se muestra un repertorio versátil y trascendental para la flauta travesa ya que las obras propuestas pertenecen a diversos estilos y épocas musicales tales como: Barroco, romanticismo, impresionismo y neoclasicismo del siglo XX. La fundamentación teórica del programa del recital se basa en la contextualización de cada obra a través de los siguientes aspectos: Marco histórico del instrumento (desarrollo y evolución), reseña de las obras, temas cíclicos, relaciones tonales intra e inter-movimiento, anticipación y retención de centros tonales, análisis morfológico, recomendaciones técnicas e interpretativas. El proyecto concluye exponiendo la importancia del montaje de un repertorio variado como instrumentista y la necesidad de analizar las obras que se estudian. A su vez contiene un aporte técnico e interpretativo resultado del estudio de toda la carrera dirigido a flautistas interesados en trabajar las obras contenidas en el programa del recital.

---

\* Proyecto de Grado

\*\* Licenciatura en Música, Escuela de Artes, UIS. Director: Santiago Emilio Sierra Ruiz, Maestro en Música.

## ABSTRACT

**TITLE:** TRANSVERSALITY OF THE FLUTE REPERTOIRE FROM THE TRAVERSO TO THE TRAVERSE\*

**AUTHOR:** MARTIN SUÁREZ, Leidy Johana\*\*

**KEYWORDS:** Transverse flute, Baroque, Romanticism, Neoclassicism, Performance, Versatility.

### Description

This Project is the culmination of the process carried out to achieve the title of music graduate from the Universidad Industrial de Santander (UIS). Both its realization and fulfillment aim, from the view of the musician as an instrumentalist, to displaying the skills acquired during the career. The program displays a versatile and transcendental repertoire for the transverse flute since the proposed works belong to different styles and musical eras such as: Baroque, romanticism, impressionism and 20<sup>th</sup> century neoclassicism. The theoretical foundation of the program to be performed is based on the contextualization of each work through the following aspects: Historical framework of the instrument (development and evolution), review of the works, cyclical themes, intra-movement and inter-movement tonal relationships, anticipation and retention of tonal centers, morphological analysis and technical / performance recommendations. The project concludes by explaining the importance of assembling a varied repertoire as an instrumentalist and the need to analyze the works studied. At the same time, it contains a technical and interpretative contribution, result from the study throughout the whole career, directed to flutists interested in working on the works contained in the recital program.

---

\* Graduation project

\*\* Bachelor of Music, School of Arts, UIS. Director: Santiago Emilio Sierra Ruiz, Master in Music.

## INTRODUCCIÓN

El presente proyecto contiene un análisis detallado de cuatro de las obras más trascendentales para el repertorio de la flauta travesa, comenzando con una obra del periodo barroco y pasando por los periodos romántico, impresionista y neoclasicista del siglo XX. Uno de los ejes centrales es el compositor Johann Sebastian Bach, ya que la vida y obra de este ha aportado técnicas compositivas influyentes en las obras de muchos compositores a lo largo de la historia. A su vez expone una serie de recomendaciones técnicas e interpretativas a tener en cuenta para la correcta interpretación de las obras.

El programa contiene cuatro obras que pertenecen a cuatro periodos determinantes en el desarrollo de la técnica de la flauta travesa y refleja la versatilidad del mismo invitando a los estudiantes de Licenciatura en Música a estudiar un repertorio variado en sus instrumentos y así aprovechar todos los recursos técnicos que esto les brinda.

## 1.JUSTIFICACIÓN

En el neoclasicismo del siglo XX, el repertorio para flauta retoma sus raíces del barroco tardío y de las formas clásicas del siglo XVIII. Este programa está diseñado poniendo en perspectiva la música del más emblemático y universal de los compositores del barroco junto con tres compositores que renovaron el repertorio para el instrumento durante los siglos XIX y XX inspirados en los géneros y formas heredadas de la tradición clásica y barroca.

Mediante el análisis teórico de cada obra se evidencia el uso de elementos barrocos y clásicos aclarando que no todas las obras fueron escritas en estos estilos ni épocas. Los ítems seleccionados para considerar cada una de las obras incluye el análisis morfológico, armónico, selección de los temas cíclicos en las obras y un estudio minucioso sobre las relaciones tonales dentro de cada movimiento y entre todos los movimientos de la obra. Los temas cíclicos fueron considerados como herramienta para la mejora en la interpretación musical ya que al visualizar temas que se repiten se tendrá más claro el fraseo del fragmento y su dinámica. Este análisis aporta a la comprensión del cómo interpretar y entender la obra y así poder ejecutarla de la forma más cercana a como lo deseaba cada compositor.

El recital está estructurado para realizarse en orden cronológico y así evidenciar la evolución tanto de sonido como de técnica de la flauta travesa. Por lende, es de suma importancia la contextualización histórica de cada obra y la evolución del instrumento (flauta travesa), ya que al tener presente cómo estaba construida la flauta en cada época se puede hacer uso de los recursos adecuados en cada obra. Las recomendaciones técnicas propuestas para cada obra son tomadas de diversos métodos para flauta y técnicas de estudio experimentadas durante la carrera, lo cual sirve como referencia para estudios de mejoramiento en la técnica de otros flautistas.

## **2. OBJETIVOS**

### **2.1 OBJETIVO GENERAL**

Llevar a cabo un recital de flauta traversa con acompañamiento de piano en el cual se interpreten obras representativas de cuatro periodos de la música universal, con el propósito de exponer el uso de las técnicas de ejecución instrumental aprendidas durante la carrera.

### **2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Establecer en un análisis e interpretación de cuatro obras representativas del repertorio de la flauta traversa las características estilísticas y la universalidad de sus diferentes expresiones.
- Aportar una serie de recomendaciones técnicas e interpretativas partiendo de los diferentes estilos musicales.
- Evidenciar la importancia del estudio de un repertorio variado en donde el instrumentista requiera conocer los diferentes recursos técnicos e interpretativos de los periodos musicales que se presentaran en el recital.

### **3. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA FLAUTA TRAVERSA (DEL TRAVERSO A LA TRAVERSA)**

La flauta es uno de los instrumentos musicales más antiguos y es de hecho considerada como el primer instrumento de viento sobre el planeta.

La ejecución de la flauta tiene una tradición particularmente larga en el oriente. Los sumerios y los egipcios estuvieron entre los primeros que agregaron tres o cuatro orificios a las flautas de bambú, lo que les permitió producir varias notas.

Los antiguos griegos tenían flautas muy sofisticadas que eran sopladas por el extremo superior abierto y tenían seis orificios. Sin embargo, la flauta era considerada un instrumento para el “hombre común” y por lo tanto era poco apreciada. En contraste, el aulós, un distante precursor del oboe, estuvo siempre asociado con un alto estatus social.

Las flautas usadas en las orquestas actuales son flautas travesas, a diferencia de las flautas de pico de los griegos y la flauta dulce moderna. La primera evidencia del uso de flautas travesas en Europa proviene de iconografías etruscas entre los siglos IV y I antes de Cristo. También se conocieron flautas de soplado lateral usadas por los romanos<sup>1</sup>.

#### **3.1 LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO**

No existe evidencia conocida del uso de flautas travesas entre la caída del Imperio romano y el siglo XI. Es probable que el instrumento llegara a occidente desde el

---

<sup>1</sup> VIENNA SYMPHONIC LIBRARY. Concert Flute – History. [Consultado: 1 de octubre de 2018]. [Traducción y paráfrasis. Gómez, Álvaro Martín]. Disponible en [https://www.vsl.co.at/en/Concert\\_flute/History/](https://www.vsl.co.at/en/Concert_flute/History/)

oriente a través del Imperio bizantino. La flauta traversa de la edad media era hecha de una sola pieza de madera con seis orificios. Era usada en contextos militares y fue incluso tocada en la corte. Los juglares viajeros la hicieron familiar entre sus oyentes en toda Europa, y puesto que ellos provenían originalmente de Alemania, el instrumento también fue conocido como fístula germánica. Por lo general era acompañada por un tambor.

En el siglo XVI, el consorte de flautas, un ensamble conformado por tres flautas traversas de distintos tamaños, se convirtió en una parte establecida de la práctica musical. Asimismo, los consortes rotos o ensambles que combinaban distintos instrumentos como por ejemplo viola, laúd y flauta, eran también populares.

La flauta más común estaba afinada en Re y su rango abarcaba desde el Re4 hasta el Re6 (índices acústico-musicales), el cual podía ser ampliado si el ejecutante era lo suficientemente hábil. Puesto que el instrumento estaba afinado en Re, las notas de otras tonalidades solo podían producirse tapando parcialmente los orificios o mediante digitaciones cruzadas. Esto le daba a la flauta cierto cromatismo, pero la afinación permanecía incierta, lo cual ponía a la flauta en desventaja con relación a otros instrumentos de viento-madera<sup>2</sup>.

### **3.2 EL TRAVERSO**

Desde mediados del siglo XVII la flauta empezó a experimentar importantes cambios. A partir de 1660 se conformó por tres partes separadas: La cabeza cilíndrica, el cuerpo con seis orificios y el pie. El cuerpo y el pie eran cónicos. Un orificio con su respectiva llave fue agregado al pie para poder tocar la nota Re#. Estas innovaciones, que probablemente provinieron de los Hotteterres, una familia

---

<sup>2</sup> Ibid.

francesa fabricante de flautas, representan el inicio del desarrollo de la flauta tal y como la conocemos en la actualidad.

En 1681, una flauta Hotteterre con un rango de dos octavas y media (Re4 – Sol6) fue usada en la orquesta de ópera de Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687), siendo esta su primera aparición en una orquesta de este tipo. Su amplio rango y brillante timbre significaron la transformación de la flauta traversa en un serio rival para la flauta dulce.

La flauta dulce o fístula ánglica, soplada por un extremo, se originó en Inglaterra y ganó popularidad en Europa paralelamente a la flauta traversa, estableciéndose como un instrumento orquestal. Pero desde mediados del siglo XVIII, la descripción “flauto” en los scores orquestales pasó a referirse exclusivamente a la flauta traversa (que hasta entonces fue descrita como “flauto traverso”).

Sin embargo, la calidad de sonido de la flauta traversa barroca estaba aún lejos de ser homogénea y consistente. Las irregularidades en su rango y las notas auxiliares resultantes del uso de digitaciones cruzadas, que tenían un timbre diferente, eran considerados molestos en las modulaciones. Solo era posible compensar las deficiencias de afinación en la flauta barroca por medio de un excepcional virtuosismo.

La práctica común de cambiar el cuerpo solo acentuó estos problemas. Para lograr una afinación diferente se volvió habitual insertar un cuerpo más largo o más corto, pero no se cambiaba la disposición de los orificios, lo cual hubiese sido necesario como acomodación a las alteradas propiedades acústicas del instrumento. El cuerpo intercambiable es atribuido al virtuoso flautista Pierre Gabriel Buffardin (ca. 1690 – 1768).

Los esfuerzos por mejorar la flauta traversa pronto se extendieron desde Francia a otros países. El flautista y compositor prusiano Johann J. Quantz (1697 – 1773), quien fuese el maestro de flauta de Federico El Grande, estudió los problemas de afinación del instrumento en gran detalle, convirtiéndose posteriormente en fabricante. Inventó la bomba de afinación, experimentó con varias formas y tamaños de orificios y añadió otra llave. Estas mejoras, junto con su tratado “Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen” (“Un ensayo sobre instrucción en el arte de tocar la flauta traversa”) publicado en Berlín en 1752 y sus aproximadamente 400 composiciones para el instrumento (principalmente conciertos para flauta y cuerdas) incrementaron su popularidad y llamaron la atención de más compositores<sup>3</sup>.

3.2.1 La flauta clásica de llaves. Para finales del siglo XVIII, la flauta traversa ya se había establecido firmemente como un instrumento orquestal. Por el contrario, había perdido consistentemente popularidad como instrumento solista y de música de cámara desde la década de los 50 en el mismo siglo. Muchos compositores opinaban que la flauta ya no estaba a la altura de los últimos desarrollos armónicos y formales. Además, el cambio de audiencia de círculos cortesanos a burgueses, y por lo tanto de escenarios pequeños a grandes salas de concierto, resultaron en el advenimiento de un completamente nuevo ideal sonoro que requería, entre otras cosas, un sonido más poderoso. Pero a pesar de los permanentes intentos de mejorar el sonido y estructura de la flauta traversa, solo fue posible lograr una estandarización ya bien entrado el siglo XIX.

A mediados del siglo XVIII, los fabricantes ingleses añadieron tres llaves, haciendo obsoletas las digitaciones cruzadas. También reintrodujeron el pie en Do, que ya había sido utilizado a principios del siglo. Estos cambios marcaron el inicio de un periodo en el que la flauta traversa fue equipada con un mayor número de llaves.

---

<sup>3</sup> Ibid.

A la llegada del siglo XIX, las flautas de ocho llaves eran estándar, siendo la primera de ellas diseñada por el flautista Johann G. Tromlitz (1726 – 1805). Flautas con más de ocho o nueve llaves eran la excepción más que la regla. Las llaves no hacían mucho para mejorar la calidad del sonido, y en cambio sí exigían digitaciones más complicadas<sup>4</sup>.

3.2.2 El periodo romántico – Boehm revoluciona la construcción de la flauta. No fue sino hasta 1830 que una solución pareció al fin aparecer. El flautista de la orquesta de la corte de Múnich, Theobald Boehm (1794 – 1881), empezó a desarrollar un nuevo concepto en la construcción de flautas. Inspirado por los intentos hechos por algunos de sus pares para rediseñar el instrumento, inició un exhaustivo estudio en el funcionamiento de las llaves y el tamaño y forma de los orificios. También incorporó las ideas de otros fabricantes en su trabajo, especialmente las llaves destapadas patentadas en 1808 por el reverendo Frederick Nolan y el principio de lograr un sonido más poderoso mediante orificios más grandes, una idea con la que Johann Tromlitz ya había experimentado.

En 1832, Boehm construyó una flauta traversa con orificios que, por primera vez, estaban dispuestos con base en criterios acústicos en vez de facilidad de digitación. Estos criterios estaban basados en sus propios cálculos aritméticos y experimentaciones. Además, creó un completamente nuevo sistema de funcionamiento de llaves, uniéndolas mediante ejes móviles. El mecanismo Boehm requería una nueva digitación, pero esta probó ser menos complicada que las digitaciones precedentes.

En 1847, Boehm presentó una flauta mejorada con tubería cilíndrica y cabeza parabólicamente cónica, revolucionaria para su época. La nueva flauta también incluía un mecanismo de llaves mejorado con el sistema de agujas patentado en

---

<sup>4</sup> Ibid.

1839 por Louis-Auguste Buffet. Boehm agregó las zapatillas para prevenir el escape de aire. Cambió la forma del bisel, que hasta entonces había sido ovalado o redondo, por un rectángulo con esquinas redondeadas. El material que utilizó fue plata alemana, a la que le atribuyó las mejores propiedades acústicas.

La flauta Boehm fue recibida con entusiasmo en Francia, Inglaterra y los Estados Unidos. Ganó muchos premios, incluyendo uno en la Exhibición Mundial en París en 1855. Sin embargo, su instrumento fue recibido con una buena cuota de escepticismo en su país natal, sentimiento que hizo eco en Italia y Rusia. Estas dudas se debían principalmente a la nueva digitación, que los flautistas de estos países se resistían a aceptar. Un prominente opositor de la flauta Boehm fue Richard Wagner, quien la describió despectivamente como un “trabuco”, presumiblemente por cuenta de su inusualmente poderoso sonido. Varios fabricantes trataron posteriormente de hacer un modelo que compitiera con la flauta Boehm, pero fue esta la que finalmente ganó aceptación general<sup>5</sup>.

### **3.3 LA TRAVERSA**

Las flautas modernas son aún hechas utilizando el mecanismo Boehm, que solo tuvo muy ligeras modificaciones en los siglos XIX y XX. Una vez que una flauta técnicamente completa fue establecida, la cantidad de literatura solista para el instrumento se incrementó dramáticamente. Los compositores empezaron a explorar los límites del instrumento, y experimentos con diferentes colores tímbricos y maneras de articulación resultaron en una paleta completamente nueva de técnicas de ejecución<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Ibid

<sup>6</sup> Ibid

## 4. PROGRAMA DEL RECITAL

### **Sonata en G menor BWV 1020 (1747)**

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Allegro

Adagio

### **Suite de trois morceaux Op. 116 (1890)**

BENJAMIN GODARD (1849-1895)

Allegretto

The Idylle

Waltz

### **Preludi e fughe en A mayor (1979)**

JAN NOVAK (1921-1984)

Preludio

Fuga

### **Sonata para flauta y Piano (1957)**

FRANCIS POULENC (1899-1963)

Allegro Melancólico

Cantilena

Presto giocoso

### **4.1 SONATA EN G MENOR PARA FLAUTA Y PIANO BWV 1020. JOHANN SEBASTIAN BACH**

Pieza perteneciente al periodo Barroco Tardío, cuenta con tres movimientos, I Allegro, II Adagio, III Allegro. El primer movimiento comienza con una introducción

de piano solista con patrones imitativos, frases de “pregunta y respuesta”, y secuencias ascendentes teniendo como prioridad el intervalo de tercera, mientras que la flauta resalta la melodía que a pesar de ser *Allegro* tiene un estilo *Allemande*. Las diversas contestaciones entre los dos instrumentos, quienes se encargan de que no haya espacios de silencios largos hasta el llegar al final de la obra, recalcan el contrapunto que destaca esta época. El segundo movimiento es considerado como el contraste de la pieza en este caso (Adagio Dolce) basándose en el estilo *Siciliana*. Es considerado como un “estudio” de volúmenes, ya que exige al flautista tener proyección y afinación, mientras permanece el piano sutilmente en un acompañamiento continuo resaltando el peso sonoro de la melodía. El tercer movimiento se desarrolla entre pequeños fragmentos rápidos de pregunta y respuesta entre el piano y la flauta, carácter *con fuoco*. Este es el movimiento más largo de la pieza ya que contiene varias secciones que se deben repetir como forma de la obra, resaltando así el estilo musical que se utilizaba en la época. En 1747 Bach visita la corte de Federico II El Grande, atribuyéndole la Sonata en E Mayor (BWV 1035), como ofrenda musical, ya que poseía gran habilidad en la flauta. No se ha obtenido una fecha exacta de cuándo fue escrita la pieza, pero debido a esta visita se escribieron varias obras para flauta y piano, aunque no hay certeza sobre el compositor original ni se ha concluido si fue bajo influencia o guía de Bach, ya que algunas obras como BWV 1031, 1020, y 1030 han sido atribuidas a Carl Philip Emmanuel Bach, clavecinista de Federico El Grande e hijo de Johann Sebastian Bach.<sup>7</sup>

**4.1.1 Diseño Formal.** El primer y tercer movimiento están escritos bajo la estructura forma sonata. En los tres movimientos la sección A se repite sea dos o tres veces, lo que la hace una sonata cíclica y repetitiva. En los tres movimientos encontramos puente y solo el primer movimiento posee una pequeña introducción que anticipa el

---

<sup>7</sup> BACH, Johann Sebastian. Sonata for flute (or violin) & keyboard in G minor (by C.P.E. Bach, not JSB), BWV 1020. [Consultado: 2 de julio de 2018]. Disponible en Internet: <https://www.allmusic.com/composition/sonata-for-flute-or-violin-keyboard-in-g-minor-by-cpe-bach-not-jsb-bwv-1020-mc0002365621>

tema principal. El primer movimiento se desarrolla sobre grados diatónicos dentro de Gm y culmina con el tradicional uso de la tercera de picardía llegando así a G. Hace uso del acorde napolitano. El segundo se mueve por los grados I-V-IV-iii-vi-ii de Eb mayor y culmina en la misma tonalidad. En el tercer movimiento todo gira en torno al movimiento tónica- dominante y finaliza en Gm, que corresponde a la misma tonalidad en la que inicia.

Los movimientos I y III no solo contrastan en tempo con el II sino que los dos primeros mencionados la reexposición del tema A está diseñada una tercera por encima de la tónica propuesta por el movimiento mientras que en el II movimiento lo hace una segunda por encima.

Tabla 1. Esquema general sonata BWV 1020

SONATA EN G MENOR BWV 1020		
1 Mov. Allegro	2 Mov. Adagio	3 Mov. Allegro

Tabla 2. Estructura primer movimiento: allegro (forma sonata)

PRIMER MOVIMIENTO: Allegro									
MACROESTRUCTURA	Intro	A	B (Periodo con complemento)	Puente	A1	B1	Puente	Conclusión	Coda
COMPASES	1-12	13-28	29-48	49-57	57-73	74-99	99-104	104-115	116-126

TONALIDADES	Gm-D-Gm	Gm-Cm- Bb-Gm	Eb-Gm-(VII)- Bb	Bb-Gm- Bb	Bb-Gm- Ab-	G-C-Fm- Bb-Db- Bb-D	Gm-D	D-G	C-Gm-D- G
-------------	---------	-----------------	--------------------	--------------	---------------	---------------------------	------	-----	--------------

Tabla 3. Estructura segundo movimiento: adagio

SEGUNDO MOVIMIENTO: ADAGIO									
MACROESTRUCTURA	A		B		A1	Puente	C	A	Coda
MICROESTRUCTURA	a	b	a 1	b 1	a		c	a 2	
COMPASES	1-4	5-9	9-14	14- 15	16- 19	19-22	22-33	34-42	43-46
TONALIDAD	Eb	Bb-Eb	Eb-Bb- Fm-Ab- Eb	Eb	Fm	Fm+5 Aug-G cadencial	Cm-Fm- G-Gdis- Ab-F- Bb-Eb	Eb- Ab- Eb- Fm- Gm- Bb-Eb	Ab-Eb

Tabla 4. Estructura tercer movimiento: allegro.

TERCER MOVIMIENTO. ALLEGRO								
MACROESTRUCTURA	A	B	PUENTE	SEMICODA	A1	B1	PUENTE	CODA
MICROESTRUCTURA	a	b			a 1	b 1		
COMPASES	1-26	27- 35	35-49	50-54	56- 78	78- 100	100-117	117- 122
TONALIDAD	Gm-D- Eb-Cm- -Bb Aug	Gm- A-D	Bb-D-Gm- Dm	Dm-Bb-Dm- Bb	Bb- Gm- Cm- F-G-	Bb- Cm- Gm- F- Eb- G-D	D-G-C-Gm	Gm

En los tres movimientos el retorno a B casi que duplica en cantidad de compases. Esto se debe a que en esta sección introduce elementos del tema A y los desarrollos de cada movimiento. A continuación, se muestran los temas cíclicos.

Figura 1. TEMAS CÍCLICOS EN LA SONATA BWV 1020

1 Mov.

a) Compás 13-15



b) Compás 98



2 Mov.

c) Compás 16-18



d) Compás 39-40



3 Mov.

e) Compás 2-3



f) Compás 37-39



\*\* Mov: Abreviatura de la palabra Movimiento.

El tema A del primer movimiento es desarrollado durante todo el movimiento. En los compases 25-28 hace una variación del motivo de los compases 12-15 utilizando el método contrapuntístico de aumentación rítmica y en los compases 58-61 utiliza el mismo motivo, pero una tercera por encima. B es la continuación de este desarrollo y se muestra en los compases 74-81.

En el segundo movimiento la blanca con puntillo ligada a negra con puntillo se convierte en un tema que repite seis veces e incluso termina el mismo de esta manera. Los compases 7-9, 18-19, 36-37, son repetición del tema de los compases 3-4.

El tercer movimiento es el más cíclico de la obra ya que su gran forma exige la repetición de las dos secciones. El tema del compás 2-3 (e) en la figura 2 es el tema con el cual se desarrolla este movimiento (el motivo completo compás 2-6) y el piano hace respuesta a este motivo durante todo el movimiento. Aparece exactamente en dos ocasiones 1) compases 2-6 y 2) compás 56 con antecompás – 59.

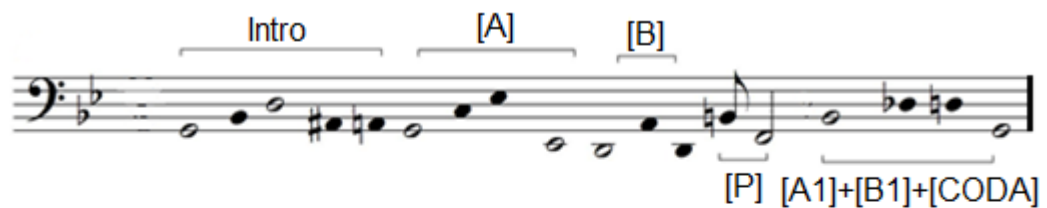
**4.1.2 Relaciones tonales: Intra-movimiento.** El primer movimiento inicia con arpegios intercalados de la tónica y la dominante (Gm-D). El tetracordio D-Eb-F-G sale oculto en el contrapunto de la frase 29-31 de la sección B y de igual forma el tetracordio incompleto G-F-E de la escala menor armónica en los compases 34-35. El arpegio de Bb mayor es el que reina en el desarrollo del movimiento finalizando con arpegios de la progresión III-i-ii-I-IV-VII-Vb-V para cerrar en la tónica.

En el segundo movimiento que está escrito en tonalidad de Eb está presente el tetracordio Eb-D-C-Bb en la primera frase se desarrolla en la armonía de dicha tonalidad y pasa por los grados I-V-IV-ii-vi-I y termina en una nota larga sobre Eb en la que el piano acompaña con arpegios de dicha tonalidad para cerrar en tónica perfecta.

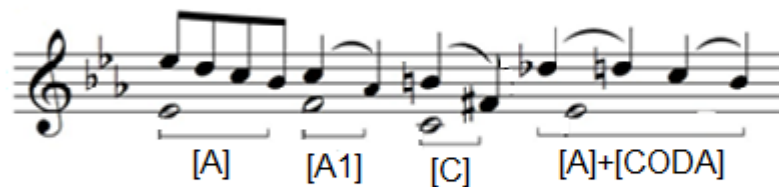
El tercer movimiento se mueve sobre el tetracordio G-F--Eb-D distribuido en los tres primeros compases. Trabaja constantemente sobre la siguiente progresión Gm-D-B-Cm-A-Bb-F-D-Gm. En la segunda parte, el tetracordio que predomina es el de C-Bb-A-G y la armonía se mueve sobre una textura de semicorcheas haciendo arpeggios. Culmina con la utilización de la escala de Gm melódico y el arpeggio descendente de Cm para resolver en Gm.

Figura 2. Relaciones tonales intra-movimiento en la sonata

1 Mov.



2 Mov.



3 Mov.



**4.1.3 Relaciones tonales: Inter-movimiento.** Cada movimiento de la sonata posee un centro tonal, pero en los tres el tono común es Gm. El segundo movimiento se desarrolla en la tonalidad de G durante la sección C, así que la obra fue compuesta pensando en G como centro tonal, sea mayor o menor.

El centro tonal de Bb es utilizado reiteradamente en temas fundamentales de cada movimiento, 1 Mov: Compases 59 a 61, 2 Mov: Compases 5 a 7, 3 Mov: Compases 51 a 53 y 78 a 80 a menudo en los temas B o segundas secciones de cada movimiento.

El movimiento armónico global puede definirse en la progresión i-V-IV-iii-ii-vi-i.

Figura 3. Relaciones inter-movimiento en la sonata para flauta y piano

1 Mov.  
I v iv iii VI IV[V] iv iii i

2 Mov.  
I V ii V VI ii i

3 Mov.  
i vi iv V ii iii VII i

Figura 4. Anticipación y retención de centros tonales en la sonata para flauta y piano

A B A1

1 Mov.

2 Mov.

3 Mov.

En la figura se muestra las relaciones armónicas de cada movimiento. Esto corresponde a cierto tipo de análisis Schenkeriano que consiste en la reducción de la partitura en esta imagen corresponde a lo que se podría llamar análisis Schenkeriano-armónico.

**4.1.4 Recomendaciones técnicas e interpretativas.** En las obras barrocas no se encuentran indicaciones de dinámica ni articulaciones. Se requiere de un estudio del estilo característico de la época y la construcción del instrumento para tener la habilidad de asignar estos recursos de manera correcta y ejecutarlos satisfactoriamente. Los trinos y trémolos en este estilo musical se tocan empezando con la nota superior a la que está escrita la indicación de trino o trémolo y las apoyaturas tienen un valor que corresponde a la mitad de la nota siguiente. Como regla general en el barroco, los intervalos estrechos deben tocarse en *legato* y los abiertos separados con la articulación DU. El doble *staccato* debe ejecutarse con la articulación tu-du.

Figura 5. Ejercicio para estudiar los trinos

The figure illustrates a musical exercise for trills in treble clef, divided into three parts:

- Escritura (Notation):** Shows two notes on a staff. The first note has a trill symbol (*tr*) above it, and the second note has a trill symbol (*tr*) above it.
- Estudio (Study):** Shows a sequence of notes on a staff. The first note is followed by a trill. The second note is followed by a trill. The third note is followed by a trill. The fourth note is followed by a trill. The fifth note is followed by a trill. The sixth note is followed by a trill. The seventh note is followed by a trill. The eighth note is followed by a trill. The ninth note is followed by a trill. The tenth note is followed by a trill. The eleventh note is followed by a trill. The twelfth note is followed by a trill. The thirteenth note is followed by a trill. The fourteenth note is followed by a trill. The fifteenth note is followed by a trill. The sixteenth note is followed by a trill. The seventeenth note is followed by a trill. The eighteenth note is followed by a trill. The nineteenth note is followed by a trill. The twentieth note is followed by a trill. The twenty-first note is followed by a trill. The twenty-second note is followed by a trill. The twenty-third note is followed by a trill. The twenty-fourth note is followed by a trill. The twenty-fifth note is followed by a trill. The twenty-sixth note is followed by a trill. The twenty-seventh note is followed by a trill. The twenty-eighth note is followed by a trill. The twenty-ninth note is followed by a trill. The thirtieth note is followed by a trill. The thirty-first note is followed by a trill. The thirty-second note is followed by a trill. The thirty-third note is followed by a trill. The thirty-fourth note is followed by a trill. The thirty-fifth note is followed by a trill. The thirty-sixth note is followed by a trill. The thirty-seventh note is followed by a trill. The thirty-eighth note is followed by a trill. The thirty-ninth note is followed by a trill. The fortieth note is followed by a trill. The forty-first note is followed by a trill. The forty-second note is followed by a trill. The forty-third note is followed by a trill. The forty-fourth note is followed by a trill. The forty-fifth note is followed by a trill. The forty-sixth note is followed by a trill. The forty-seventh note is followed by a trill. The forty-eighth note is followed by a trill. The forty-ninth note is followed by a trill. The fiftieth note is followed by a trill. The fifty-first note is followed by a trill. The fifty-second note is followed by a trill. The fifty-third note is followed by a trill. The fifty-fourth note is followed by a trill. The fifty-fifth note is followed by a trill. The fifty-sixth note is followed by a trill. The fifty-seventh note is followed by a trill. The fifty-eighth note is followed by a trill. The fifty-ninth note is followed by a trill. The sixtieth note is followed by a trill. The sixty-first note is followed by a trill. The sixty-second note is followed by a trill. The sixty-third note is followed by a trill. The sixty-fourth note is followed by a trill. The sixty-fifth note is followed by a trill. The sixty-sixth note is followed by a trill. The sixty-seventh note is followed by a trill. The sixty-eighth note is followed by a trill. The sixty-ninth note is followed by a trill. The seventieth note is followed by a trill. The seventy-first note is followed by a trill. The seventy-second note is followed by a trill. The seventy-third note is followed by a trill. The seventy-fourth note is followed by a trill. The seventy-fifth note is followed by a trill. The seventy-sixth note is followed by a trill. The seventy-seventh note is followed by a trill. The seventy-eighth note is followed by a trill. The seventy-ninth note is followed by a trill. The eightieth note is followed by a trill. The eighty-first note is followed by a trill. The eighty-second note is followed by a trill. The eighty-third note is followed by a trill. The eighty-fourth note is followed by a trill. The eighty-fifth note is followed by a trill. The eighty-sixth note is followed by a trill. The eighty-seventh note is followed by a trill. The eighty-eighth note is followed by a trill. The eighty-ninth note is followed by a trill. The ninetieth note is followed by a trill. The ninety-first note is followed by a trill. The ninety-second note is followed by a trill. The ninety-third note is followed by a trill. The ninety-fourth note is followed by a trill. The ninety-fifth note is followed by a trill. The ninety-sixth note is followed by a trill. The ninety-seventh note is followed by a trill. The ninety-eighth note is followed by a trill. The ninety-ninth note is followed by a trill. The hundredth note is followed by a trill.
- Ejecución (Execution):** Shows a sequence of notes on a staff, representing the execution of the trills.



En el primer y tercer movimiento se ve reflejado el uso de planos sonoros, lo cual requiere que se interpreten como si los ejecutantes fueran dos y no uno ya que deben escucharse dos voces a la par.

Figura 8. Ejercicios para afianzar el estilo barroco

Tonalidades: Si b M o Re b M (8°)  
 Re # m (8°), Mi m  
 Niveles: p - mp  
 Carácter: Un poco desigual  
 Estilo: Barroco

7



Fuente. DEBOST, Michel.(1996). Cuadernode trabajo una flauta sencilla. Paris: Versión en español: Dasi-flautas-f.l.2007.p13.

Para ejecutar el segundo movimiento es necesario un estudio previo de la resistencia pulmonar ya que posee notas ligadas en un tiempo muy lento. Para ejercitarse en este aspecto se recomienda tocar notas largas todos los días fijándose en la toma correcta del aire.

Figura 9. Ejercicio para resistencia y control de registros

**Vocalise n° 1**



Fuente: BERNOLD, Philippe. (1988). La technique d'embouchure. Paris: G.erard Billaudot Editeur.

La sonata BWV 1020 está escrita en su mayoría en el registro grave de la flauta, lo que obliga a un estudio arduo sobre la resonancia de este registro para que la obra sea escuchada con claridad.

Figura 10. Ejercicio para obtener mejor sonido en las notas graves



#### 4.2 SUITE EN TRES MOVIMIENTOS PARA FLAUTA Y PIANO OP. 116 BENJAMIN GODARD

Publicada por primera vez en 1889-1990 en París, escrita originalmente para Flauta y Orquesta por el violinista y compositor francés Benjamin Godard. Obra dedicada a Paul Taffanel, quien la interpretó antes de su publicación con la Orquesta Gewandhaus dirigida en ese momento por Carl Reinecke.

Además de ser una de sus obras más conocidas, esta pieza fue escrita gracias a los flautistas virtuosos de la época romántica quienes inspiraron a Godard. Fue su única composición que aportó al desempeño de la flauta, ya que era más conocido por sus composiciones sencillas y elegantes para música de salón.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> TOFF, N. The Flute Book - A Complete Guide for Students and Performers. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1996.

**4.2.1 Diseño Formal.** “La moderna suite sólo conserva de la antigua el significado original del vocablo francés: serie de piezas que forman un todo.”<sup>9</sup>

Tabla 5. Esquema general suite en tres movimientos Benjamin Godard

SUITE EN TRES MOVIMIENTOS PARA FLAUTA Y PIANO OP. 116		
1 Mov. Allegretto	2 Mov. The idylle	3 Mov. Waltz

Tabla 6. Primer tema (Allegretto)

PRIMER TEMA: ALLEGRETTO								
MICROESTRUCTURA	A	A1	B	C	PUENTE	A	A2	CODA
MACROESTRUCTURA	a	a 1	b	c		a	a 2	
COMPASES	1-14	15-27	28-43	44-53	54-58	58-70	70-80	81-89
TONALIDAD	Bb-Gm-Eb- F-	Bb-Gm- C#-D-Em- G-C	Cm-F- Bb- Eb-	Ab-Db- F-C-D- E°-F	D-Eb- F-	Bb- Gm- Eb-F- Ab- Gm	Cm- D- Gm- F7- Bb-Eb	Bb

Tabla 7. Segundo tema (The Idylle)

SEGUNDO TEMA: THE IDYLLE											
MACROESTRUCTURA	A		B		C	D	A1	PUENTE	A	CADENCIA	COD
								E		A	A
MICROESTRUCTURA	a	a 1	b	b 1	c	d			A2		
COMPASES	1-8	9- 12	13 - 16	17- 20	21- 27	28-43	44 - 53	53-56	56- 77	77-80	80-87

<sup>9</sup> ZAMACOIS, Joaquin. La suite y la casación, serenata o divertimento. En: Curso de formas musicales. Barcelona, Madrid, Buenos aires, Rio de Janeiro, México y Montevideo, 1960. P. 165.

TONALIDAD	G	G m- A( do m)	D- F-	Gm —C7	F7 -A-	C Aug- Fmaj7- B7-E- CbAug -Abm- Bb7- Eb-Cm	G	-	G7- C- Cm -G	Am	Gm- Bb- Gm
-----------	---	---------------------------	----------	-----------	-----------	--------------------------------------------------------------	---	---	-----------------------	----	------------------

Tabla 8. Tercer tema (vals)

TERCER TEMA: VALS												
MACROESTRUCTURA	A		B		C		D		E		F	
MICROESTRUCTURA	a	a 1	b	b 1	c	c 1	d	d 1	e	e 1	f	f 1
COMPASES	1-12	12-20	21- 36	37-51	52-67	68-82	83- 98	99- 113	114- 121	122- 129	130- 146	147- 161
TONALIDAD	Bb-F7	A7-Dm- F	F7- Bb	F7-D°- C-7Bb	Bb- F7- Fm7- Bb- D7	Gm- D7- GCm -A7	Dm -A7	A- E7- A	A-Dm- A7	A7- Dm- G7- Cm	C- G7— Am- D7-G	C-G7- Eb7- Ab- Cm7- Em-F

MACROESTRUCTURA	E	Transición	Reexposición A1		B2		C2		G		CO DA
MICROESTRUCTURA			a 2	a 3	b 2	b 3	C2		g	g 1	
COMPASES	162-166	166-209	209-217	217- 225	226 - 241	242- 256	257- 264	265- 271	272-279	280-287	28 7- 29 7
TONALIDAD	G7	C-Ab-Am- F-Em-Bb- Gb-	Bb-F7-	A7- Dm-F- C7-F	F7- Bb-	G7- Cm- F7- Bb	Bb- F7	Bb	D-Gm- Ebm-Am7	D7-A-B- Em-F7	Bb.

Figura 11. Temas cíclicos en la suite

Primer tema.

Compases 3-6



Compás 7-8



Segundo tema

Compases 5 y 6



Compases 13 y 14



Compases 14-16.



Tercer tema.

Compases 4-7.



Comás 21.



Compases 47-48.



Compases 52-55.



**4.2.2 Relaciones tonales: Intra-movimiento.** En el allegretto escrito en Bb es evidente encontrar los dos tetracordios incompletos en la mano izquierda del piano. Hace uso de la progresión Bb-Gm- Eb- Cm—Bb reiteradamente y la melodía está compuesta por escalas descendentes y arpeggios ascendentes. Comienza y termina en Bb pero claramente la melodía se mueve por el sexto grado (Gm), haciéndolo un tono estable en el movimiento.

El segundo movimiento está escrito en G y posee una textura constante en el acompañamiento: Semicorcheas en arpeggios en su mayoría de tónica y subdominante, es decir G y C. La melodía bordea las esquinas de los dos tetracordios de tónica haciéndola inestable armónicamente. Cada compás requiere cambiar de armonía para acompañar dicha melodía.

El tercer movimiento, que es el más largo de todos, si bien está escrito sobre la tonalidad de Bb denota claramente el uso de la armonía de Gm. Movimiento lleno de apoyaturas que adornan la melodía y hacen un poco difícil la armonía ya que estas apoyaturas generan disonancias con las notas que se tocan en el piano, pero las corcheas a las que acompañan básicamente están escritas a modo de arpeggio lo que hace más sencillo encontrar la tonalidad. Empieza con un acompañamiento estable de intercambio del acorde de tónica en fundamental a tónica en segunda inversión y culmina con un cromatismo para llegar a Bb.

Figura 12. Relaciones tonales intra-movimiento en la suite

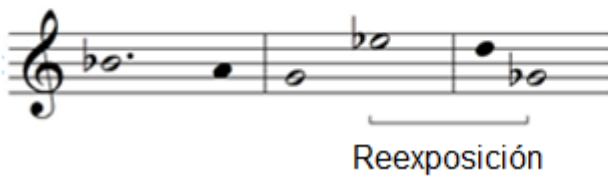
Primer tema.



Segundo tema.



Tercer tema.



**4.2.3 Relaciones tonales: inter-movimiento.** Por varias razones, G pareciera ser el centro tonal de la obra pese a que el primer y el tercer movimiento están escritos sobre la tonalidad de Bb mayor. Es como si Godard hubiese utilizado el segundo movimiento como centro no solo en su forma sino tonalmente. Están estrechamente juntos armónicamente ya que, como se muestra en la figura 9, los tonos utilizados en los tres movimientos forman una malla visible que los conecta. En los tres movimientos el retorno a la reexposición es precedido por un acorde del sexto grado.

Figura 13. Relaciones inter-movimiento en la suite

Figure 13 illustrates the relationships between three themes in a suite. The themes are labeled as 'Primer tema', 'Segundo tema', and 'Recer tema'. Above the 'Primer tema' staff, Roman numeral chord symbols are placed: I, vii, V, iii, and I. Below the 'Recer tema' staff, Roman numeral chord symbols are placed: I, vi, IV, and V. The musical notation shows the melodic lines of each theme, with some notes connected by slurs and beams, indicating their harmonic relationships.

Figura 14. Anticipación y retención de centros tonales en la suite

Figure 14 illustrates the anticipation and retention of tonal centers in a suite. The themes are labeled as 'Primer tema', 'Segundo tema', and 'Terer tema'. The 'Primer tema' is divided into sections A, B, and A1. Lines connect specific notes across the three staves, showing how tonal centers are anticipated or retained across different themes. For example, a note in section A of the first theme is connected to a note in section B of the second theme, and another note in section A1 of the first theme is connected to a note in the third theme.


**4.2.4 Recomendaciones técnicas e interpretativas.** Allegretto, quien exige al flautista ligereza de tacto para no alterar el estilo de baile que destaca este movimiento. No debe haber mucho ni poco uso de *rubato*, el intérprete debe ser puntual con el *rubato*, sin dejar de oírse natural. Para entrar a trabajar en este aspecto es indispensable hacer un previo estudio de la flexibilidad en los pasajes, para esto se recomienda estudiar el siguiente ejercicio, pero en la tonalidad del movimiento (Bb).



Figura 16. Estudio de articulación (Staccato)

Tonalidades: Re m o Reb M Do#m, Sol M
Niveles. mf
Carácter: staccato
Estilo. Todos

6



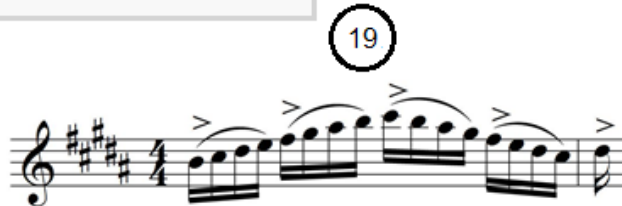
Fuente. DEBOST, Michel . Cuaderno de trabajo una flauta sencilla. Paris: Versión en español: Dasi-flautas-f.l.(2007). 1996, p.12.

The Idylle, contraste de la pieza, estilo *quasi adagio, molto tranquillo*, es un movimiento que resalta la música romántica y narra un monólogo o diálogo de una conversación de pregunta y respuesta, en este caso ejecutada por la flauta, mientras el piano acompaña constantemente resaltando la armonía y los recursos estilísticos de la época. La musicalidad es el elemento que deberá resaltar el intérprete.

Los dos primeros movimientos de la Suite Op. 116 de Godard requieren una interpretación ágil pero que demuestre tranquilidad ya que son movimientos escritos en tempos cómodos. Se debe tocar con un timbre un poco brillante por la época en la que fue escrito, pero cuidando de no “estallar” el sonido en el registro agudo. En cuanto a los acentos, no se deben hacer muy marcados. Están escritos para articular bien esas notas mas no para resaltarlas demasiado. Se busca una homogeneidad en el sonido de las tres octavas del instrumento. Los trinos del Allegretto deben ejecutarse de manera progresiva y no ágilmente desde el comienzo. Deben estudiarse con metrónomo ya que los pasajes con adornos deben encajar exactamente en los tempos.

Figura 17. Ejercicio para entender el estilo romántico

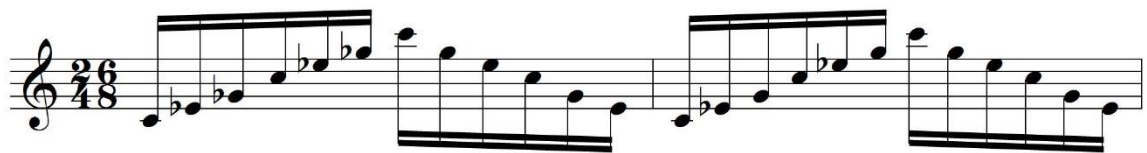
Tonalidades: Si M o Re M (8va)  
Re m, La b M  
Niveles: F a FF  
Carácter: Acentuado  
Estilo: romántico



Fuente. DEBOST, Michel . Cuaderno de trabajo una flauta sencilla. Paris: Versión en español: Dasi-flautas-f.l.(2007). 1996, p.15.

**Valse.** En este movimiento, la interacción entre la flauta y el piano se hace más insistente, exigiéndole a los intérpretes virtuosismo y sonoridad para este movimiento brillante y lleno de carácter. Se recomienda estudiar los arpeggios de método de Paul Taffanel, ejercicio Número 10, para lograr la agilidad necesaria para la interpretación correcta de este movimiento.

Figura 18. Ejercicio de arpeggios



Fuente. TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. Grands exercices journaliers de mecanisme. Paris: Alphonse Leduc.E.J. 10. 1958.

Figura 19. Ejercicio para agilidad y virtuosismo

Tonalidades: Fa M o La b M  
Sol # m, Re M (8va)  
Niveles: mf  
Carácter: "Cremallera"  
Estilo: romántico.

34

Fuente. DEBOST, Michel . Cuaderno de trabajo una flauta sencilla. Paris: Versión en español: Dasi-flautas-f.l.(2007). 1996, p.15.

#### 4.3 PRELUDIO Y FUGA EN A MAYOR PARA FLAUTA SOLA DE JAN NOVAK

Obra compuesta en el periodo moderno por Jan Novak, compositor de música para cine y animaciones, publicada exactamente en 1979, citando a compositores como Bartok y Stravinsky con su estilo musical. La corta pieza abarca gran capacidad interpretativa del flautista, además de la exigencia avanzada de técnica y musicalidad. No es necesario *rubatear* toda la obra ya que contiene partes energéticas y suaves, las cuales por naturalidad generan el contraste que necesita la pieza. Esta misma depende de la agilidad y conocimiento del interprete.

La producción de Jan Novak para flauta sola es poca, pero aun así la exigencia que le agrega a este repertorio hace que pocos sean los que se interesen en esta pieza. Por tanto, no es tan conocida. El prelude es de carácter libre, particularmente en las secciones lentas. Contiene cambios de carácter quienes se encargan de agregar el contraste de la pieza utilizando *Andante* y *Allegro* con la intención de destacar la capacidad interpretativa. En el prelude hay secciones lentas que contrastan con secciones más brillantes. Las secciones lentas son pasajes evocativos de carácter lírico que dan paso a secciones rápidas de carácter más vivo que preludian la fuga, la cual está basada en el canto del cucú. En dicha época este recurso se utilizaba

a menudo para reducir movimientos, ya que estaban en plena experimentación de desarrollo musical (agregar varios contrastes en un solo movimiento de a pieza, en este caso). Por otro lado, la *fuga* es de carácter *Allegretto* para demostrar la agilidad técnica del flautista.

**4.3.1 Diseño formal.** En esta fuga, Jan Novak realiza una respuesta tonal ya que cambia el intervalo de sexta por uno de octava en los compases 6 y 8 respectivamente. Esto se debe a la intervención de la segunda voz puesto que si se hiciera a la sexta en el compás 8 quedaría G- E C# B y chocaría con el contrapunto libre.

La fuga hace exposición desde el compás 1 hasta el 17. En esta primera parte revela el sujeto en el cual se desarrolla la obra y que corresponde al sonido de un pájaro cucú. Se evidencia que la respuesta en esta fuga no es respuesta real sino que corresponde a una respuesta tonal ya que imita los mismos intervalos pero en una tonalidad a una quinta de distancia (sujeto en A y respuesta tonal en E). De entrada deja claro que presentará contrapunto libre, por tanto la hace una fuga con mayor dificultad.

El desarrollo es interrumpido por un pequeño puente en el compás 35 y una codetta en el 93. El resto del desarrollo se basa en la aparición de episodios y presentaciones del tema una y otra vez y finaliza con el motivo que deriva del primer sujeto expuesto.

Tabla 9. Esquema general del preludio y fuga en a mayor

PRELUDIO Y FUGA EN A MAYOR	
Preludio (Andante-Allegro-Andante)	Fuga (Super cuculi cantum) Allegretto

Tabla 10. Estructura preludeo

PRELUDIO						
MACROESTRUCTURA	A(Andante)	B(Allegro)	B1	A1(Andante)	C	PUENTE
MICROESTRUCTURA	a	b	b 1	a 1	c	
COMPASES	1-4	4-18	19-21	22-30	31-41	42-51
TONALIDAD	A	A	A-Ab Aug- B-Gm-Eb	A	Bm-Am7-Gm-Fm- Gbm-C Aug- Secuencia cromática	Bb-
MACROESTRUCTURA	B2(Allegro)	C2	E	B3	A(Andante)	CODA
MICROESTRUCTURA	b 2	c 2	e	b 3	q	
COMPASES	51-56	57-61	62-72	73-75	76-79	80-81
TONALIDAD	A	Am-B- Gm-D	Bb	B-Em	A	Am-A

Tabla 11. Estructura fuga

FUGA									
MACROESTRUCTURA	Exposición						Desarrollo		S
MICROESTRUCTURA	S 1	R.T 1	Contrapunto libre	R.T 2	E	S 2	E	codetta	S
COMPASES	1-6	6- 10	7-10	11- 14	12- 14	14- 17	18-23	24-26	26- 29
TONALIDAD	A	E- B-A	E-F#m-E	E- Cm- E	A- Eb- Cm- Ab	A- Cm- E	Gm7-Ab- Bb sus2-A- F-Bb-Ab	E-B	E5b- F#7

MACROESTRUCTURA	P.T	Puente	S	S.DES	C.L
MICROESTRUCTURA					
COMPASES	30-34	35-37	39 -49	49-57	58- 68
TONALIDAD	B-GmMaj7- Ab-Bb	Cromatismo	E- B- A	G-Am-D- Bb	Dm- Bb-F

MACROESTRUCTURA	S	E	S	CODETTA	S	E	CODA
MICROESTRUCTURA							
COMASES	69-82	83-91	91-92	93-94	95-99	99-103	104-107
TONALIDAD	Gm-F- Gb-Ab	Gb-Ab- Bb-E	E	E	G-E-A	A-D	Bb7-A

S= Sujeto  
R.T= Respuesta tonal  
E= Episodio  
C=Codetta  
C.L= Contrapunto libre  
P= Puente

Figura 20. Temas cíclicos del preludio

Compases 1-4



Compases 22-26




El primer tema es con el que comienza el preludio y corresponde a una melodía lenta precedida por una ornamentación de apoyatura de dos semicorcheas antes


de cada nota de la frase y con posibilidad de tocar rubateada este tema reaparece dos veces más en el movimiento en los compases 22-26 y 76-79. Aparece como introducción al principio y se desarrolla más adelante en el compás 22 donde cumple una función de reexposición y a su vez muestra el contraste con el Allegro, al final sirve como salida a la coda.

Figura 21. Temas cíclicos en la fuga


Compases 1-5




Compás 18



Compases 24-25



38



El primer tema de la fuga corresponde al sujeto número 1 con el cual se desarrolla toda la pieza, este reaparece en cinco ocasiones más. La primera es una imitación con voces ocultas en el compás 7 hasta el 11, del 39 al 48 ocurre lo mismo pero el tema se diferencia de las otras melodías gracias a la articulación propuesta en los compases 51-56, 59-69, 98-102 encontramos una imitación a contra tiempo con variación de recursos.

En los compases 18 y 83 surge un tema con voces ocultas que debe interpretarse de tal forma que se escuchen las dos voces por separado, aunque el intérprete sea

uno solo. En los compases 24-25, 28-29, 89-90,93-94, los temas funcionan como codetta y en el compás 38 el tema es contrastante con la intensidad de la obra.

**4.3.2 Relaciones tonales intra-movimiento en el preludio y fuga en a mayor.** El preludio escrito en la mayor se mueve sobre el quinto grado, de hecho el tetracordio descendente de mi mayor es quien sobresale en el allegretto del movimiento y sobre estas notas (E.D.C#-B) se desarrolla gran parte de la pieza.

Las apoyaturas forman parte crucial de la armonía ya que esta pieza no posee acompañamiento armónico.

En la sección A es resaltada la nota do# ya que es la que más se repite siendo la tercera del acorde del centro tonal. Las figuras con neuma negro corresponden a las notas que aparecen ocasionalmente durante la sección.

En la sección B encontramos el tetracordio descendente de mi mayor mencionado anteriormente ya que corresponde a las notas que forman el motivo del Allegro.

En la sección C presenciamos el arpeggio de A mayor y éstas son las notas clave en las que se desarrolla la melodía de dicha sección.

La fuga también está escrita en la mayor pero presenta numerosas modulaciones a tonalidades como Bb, Eb, Ab.

En la imagen se resalta con neumas blancos las notas más importantes de la fuga, así como un resumen de las secciones más importantes y las tonalidades sobre las que están escritas, las notas que poseen ligadura significan dependencia, esto quiere decir que la segunda nota depende de la primera o dicho en otras palabras la primera nota es más importante en el movimiento o sección que la nota que sigue.

En los compases 14-17 se encuentra una voz oculta que forma una escala cromática de la a mi. El sujeto 2 está escrito sobre la tonalidad de la, do menor y mi.

En el puente del 35-37 hay un juego de voces entre un cromatismo y un pedal en la nota si bemol en la voz superior.

Del compás 56 al 68 encontramos un contrapunto libre, pero se evidencia el sujeto distribuido en diez compases. Ósea el doble de espacio que ocupa al comienzo del desarrollo.

Figura 22. Relaciones tonales intra-movimiento

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Preludio' and contains three bracketed sections: [A], [B], and [C]. The bottom staff is labeled 'Fuga' and contains three bracketed sections: 'Exposición', 'Desarrollo', and 'Coda'. A bracket labeled 'Puente' spans across the end of the 'Exposición' and the beginning of the 'Desarrollo' in the 'Fuga' staff.

**4.3.3 Relaciones tonales inter-movimiento en el preludio y fuga en a mayor.** El centro tonal del preludio y fuga es la mayor, el quinto grado (E) es muy importante en el desarrollo de la frase ya que Novak utiliza repetidamente las notas E, D, C# y B en la fuga, estas notas pertenecientes al tetracordio descendente de mi mayor, en cambio en el preludio mi es reemplazado por mi bemol. Es empleada la tonalidad de Ab en los dos movimientos, esta es usada para crear un ambiente de distención sobre la pieza, ya que al bajar todo medio todo esta es la sensación que genera. El juego de notas de paso alteradas en los dos movimientos mantiene una conexión entre estas ya que genera una misma atmosfera melódica.

Todo parece indicar que Novak utiliza las mismas progresiones en los dos momentos, pero en el preludio baja medio tono a algunas tonalidades, como es el caso de si porque lo vuelve si bemol.

Figura 23. Relaciones tonales inter-movimiento en el preludio y fuga en a mayor

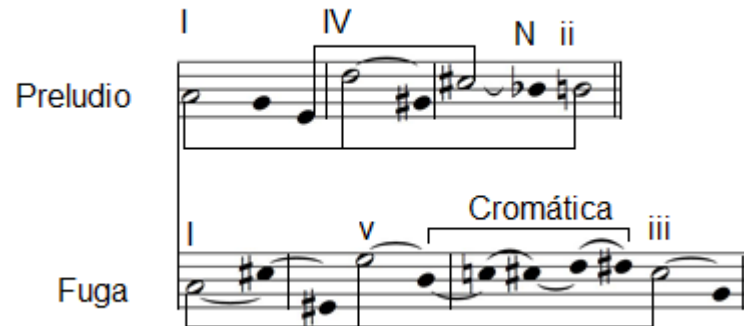
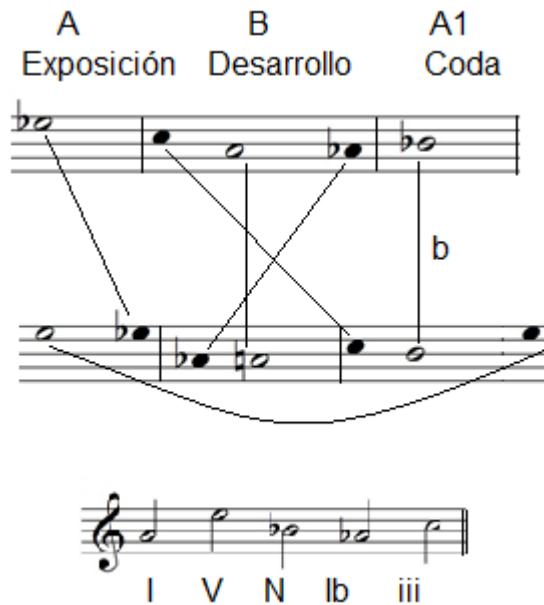


Figura 24. Anticipación y retención de centros tonales en el preludio y fuga en a mayor



Cada movimiento se desarrolla sobre la el cual es rebajado medio tono en el preludio y utilizado un poco en el desarrollo de la fuga. Los centros tonales forman

un tetracordio incompleto dentro de fa mayor. El entrelazamiento de las tonalidades más utilizadas en los dos movimientos se muestra en la figura 24.


**4.3.4 Recomendaciones técnicas e interpretativas.** Para interpretar esta pieza solista el flautista debe lograr un amplio recurso sonoro en los tres registros del instrumento. Es una pieza de corte virtuoso y por tanto requiere de un estudio técnico avanzado, lo cual se logra con la práctica diaria de escalas por grados conjuntos y por terceras. A su vez posee diversos adornos como apoyaturas, ornamentación que debe estudiarse con especial cuidado. Debe sonar con brillantez y mucha agilidad ya que asemeja el cantar de un cucú.

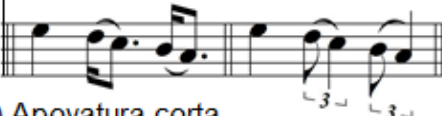
En la fuga debe resaltar el contrapunto de las dos voces ocultas y tiene que sonar como si dos flautistas la interpretaran, pero sin variaciones en el timbre. El pasaje de intervalos grandes ligados con la figura de dos semicorcheas y corchea debe estudiarse de manera progresiva y empezando muy lento para afianzarlo.

Las apoyaturas presentes en el preludio se ejecutan con la variante conocida como "apoyatura corta", la cual puede ser ejecutada de cualquiera de las siguientes formas:

Figura 25. Apoyaturas cortas


1.


Así se escribe: 

Así se toca: 

b) Apoyatura corta agresiva.      c) Apoyatura corta Suave.

2.

b) Apoyatura corta y acentuada 

c) Apoyatura corta sin acento 

Fuente. GRAF, Peter Lukas. INTERPRETATION How to shape a melodic line. Alemania: Schott Musik International, Mainz. 2001, p.32-34.

Dependiendo del discurso melódico, tempo y tempo.

Teniendo en cuenta que esta obra fue escrita para flauta solista, es decir, sin acompañamiento de ningún tipo, se puede hablar de un cierto grado de libertad en la ejecución dentro del aspecto rítmico. Pero es muy importante no perder de vista la idea de las llamadas secuencia métricas<sup>10</sup>, referente a grupos de dos, tres o cuatro notas de la misma duración.

En este prelude son comunes las secuencias de 4 frases ejecutadas en un solo grupo, es decir, en una sola ligadura de expresión.

<sup>10</sup> GRAF, Peter Lukas. Interpretation. Alemania. Schott Musik International, Mainz. 2001, p. 98.

Figura 26. Secuencia métrica en el preludio



Para resolver técnicamente este mismo pasaje, es recomendable el ejercicio número 1 del método de Paul Taffanel Philippe Gaubert directamente en el sistema 15.

Figura 27. E.J 1 Taffanel para resolver técnicamente el motivo del allegro



En este movimiento debe implementarse un recurso extendido de la flauta travesa llamado Frulatto, a continuación su explicación.

Frulatto o flatterzunge: La traducción literal de esta palabra del alemán al español: “ligero temblor de la lengua”. Consiste en una pequeña vibración que se hace en la punta de la lengua para afectar al sonido y darle un carácter áspero y distorsionado. Así mismo, esta técnica se puede ejecutar desde la garganta, con una especie de vibración gutural, de onomatopeya “gr”, que produce una sensación bastante parecida al frulatto o flatterzunge de lengua. Su forma de notación más común son tres pequeñas barras ubicadas sobre la plica de la nota a tocar; sin embargo, si es un pasaje extenso, puede indicarse escribiendo el nombre en la parte inferior del compás inicial<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> ROJAS, Camilo. Composiciones para ensamble de flauta travesa empleando los recursos y efectos sonoros del instrumento. 2015, p.30.

Figura 28. Notación de frulatto



Para interpretación de melodías polifónicas se hace necesario determinar cuál es la voz principal y cuál es la voz secundaria<sup>12</sup>, lo cual es determinado por la posición de las notas individuales dentro del compás. En el caso del compás 18(fuga), la primera semicorchea es la nota más aguda de cada tiempo, por lo tanto, la parte aguda de la melodía es la voz principal. Es posible también el caso contrario (la parte grave ser la voz principal , pero este caso no se encuentra puntualmente en esta obra.

Figura 29. Polifonía en la fuga



#### 4.4 SONATA PARA FLAUTA Y PIANO DE FRANCIS POULENC

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

<sup>12</sup> GRAF, Peter Lukas. Interpretación, La estructura y el análisis de la melodía. 2001, p.19.

Escrita en 1957 por un encargo para estrenarse en un festival de Estados Unidos que se ejecutaba ese mismo año, el compositor francés Francis Poulenc dedica en memoria a los mecenas estadounidenses de música de cámara, Elizabeth Sprague Coolidge, y estrenada por el flautista Jean Pierre Rampal, en el Festival the Strasbourg.

Cuenta con tres movimientos donde la exigencia es bastante avanzada para cada intérprete. I Allegretto malinconico, donde la flauta y el piano tienen un constante dialogo de pregunta y respuesta claramente con los estilos musicales que se utilizaban en esta época. Recalcando motivos repetitivos que deben desarrollar los intérpretes sin perder el dulce e insistente melancolismo que agrego el compositor a este movimiento. II Cantilena: Assez lent, en este lento movimiento el piano pasa a ser un sutil acompañante y en algunas partes una contra-melodía para la pesante melodía ejercida por la flauta. La comunicación entre los intérpretes debe ser clara para no perder el enlace melódico. El compositor refería a este movimiento como un “sueño”. La atmosfera de la obra la van dando los distintos timbres y saltos que la flauta da en el transcurso de la pieza. III Presto giocoso, conversación entre el piano y la flauta retomando nuevamente la pregunta y respuesta, este movimiento es bastante agitado, y exige técnicamente al flautista *double tonguing*, ya que en toda la obra y en especial este movimiento es donde más se utiliza esta técnica.

Poulenc genera un contraste citando al segundo movimiento de la pieza, en la mitad del tercer movimiento, lo que hace característica a esta época. Este movimiento es el más fuerte y rápido de la pieza. Esta obra es considerada como una de las virtuosas sonatas que contiene el repertorio para flauta. <sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Flute\\_Sonata\\_\(Poulenc\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Flute_Sonata_(Poulenc))  
<https://www.allmusic.com/composition/sonata-for-flute-piano-fp-164-mc0002370536>  
[https://www.researchgate.net/publication/315567560\\_Sonata\\_para\\_piano\\_y\\_flauta\\_de\\_Francis\\_Poulenc\\_analisis\\_musical\\_en\\_torno\\_al\\_tempo\\_con\\_base\\_en\\_cuatro\\_destacadas\\_grabaciones](https://www.researchgate.net/publication/315567560_Sonata_para_piano_y_flauta_de_Francis_Poulenc_analisis_musical_en_torno_al_tempo_con_base_en_cuatro_destacadas_grabaciones)  
<http://www.chamberlainmusic.com/productdetail.asp?productid=CH01605&title=Poulenc-Sonata-For-Flute-And-Piano>

**4.4.1 Diseño Formal.** La sonata para flauta y piano reafirma la preferencia de Poulenc por la forma ternaria, con cada movimiento siendo moldeado en ese diseño. En cada movimiento la sección A es la más larga, representando aproximadamente la mitad del movimiento. Las secciones B del segundo y tercer movimiento comprenden aproximadamente un tercio de estos, y en todos los casos el retorno a A ha sido recortado para convertirse en menos de la mitad de la A inicial (ver figura 1). La última sección ya no es simplemente un retorno a A sino que tiende a incorporar material de la sección B como por ejemplo en los compases 122 a 128 del primer movimiento y 215 a 218 / 221 a 229 del tercero.

Tanto A como B son armónicamente abiertos, a menudo terminando en la dominante de la sección subsiguiente. Este movimiento tónica-dominante es aún más reforzado con el uso extensivo de pedales de tónica encontrados en los inicios de las secciones, lo cual da cuenta de buena parte del trasfondo armónico. Solamente en el primer movimiento, la tónica se prolonga mediante un pedal por 69 compases, o más de la mitad del movimiento. El casi rígido seccionalismo encontrado en obras anteriores es abandonado en la sonata para flauta. Aquí no están los dramáticos cambios de tempo, estilo, textura y metro (precedidos por silencio y cadencias completas) de las obras anteriores. Esto puede ser en parte debido al carácter neo-clásico de esta obra.

Tabla 12. Esquema general de la sonata para flauta y piano

SONATA PARA FLAUTA Y PIANO FRANCIS POULENC		
Allegretto malincolico	Cantilena	Presto giocoso

Tabla 13. Estructura de allegretto malincolico

ALLEGRETTO MALINCOLICO						
ESTRUCTURA	A	Puente	B	A1	Puente	Coda
COMPASES	1-66	67-72	73-98	98-114	114-128	129-136
TONALIDAD	Em-C-Am-F- Fm-Ebm-Am	Poliacordes, Am-F	F-Fm-Db-A- C-Am	Am-C-Em- C	C-Em-E	E

Tabla 14. Estructura de la cantilena

CANTILENA					
ESTRUCTURA	Intro	A	B	A1	Coda
COMPASES	1-2	3-34	35-55	56-61	62-65
TONALIDAD	Bbm	Bbm-Am-G-Ebm	Fm-B-Cm-Bbm	Bbm	Bb

Tabla 15. Estructura del presto giocoso


PRESTO GIOCOSO					
ESTRUCTURA	A	B	Puente	A1	Coda
COMPASES	1-118	119-174	175-191	192-226	227-136
TONALIDAD	A-E-Am-Em-Cm- Abm-Ab-Bb-G-F	F-A-Db-C#	Em-A	A-E	Eb-Ebm-Am-A

La ya mencionada brevedad de las secciones B es de alguna manera atenuada por la inclusión de material de B en los retornos y también por el uso de temas cíclicos. Material de la sección B tanto del primer como del segundo movimiento es incorporado en el tejido melódico del tercer movimiento. Los temas y motivos, en ganchos, se muestran en la figura 2.

Figura 30. Temas cíclicos en la sonata para flauta y piano


3 Mov.  
a) Compases 170-171

Flauta



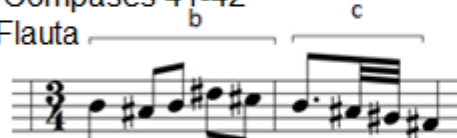
Compases 233-234

Flauta




2 Mov.  
Compases 41-42

Flauta




3 Mov.  
Compases 33-36

Flauta




3 Mov  
Compases 11-116

Piano



Flauta



El material de A, ya desarrollado en las secciones A y A1 (compases 27 a 33 y 117 a 121 del primer movimiento) se fragmenta aún más en el tercer movimiento (compases 71 a 86 y 175 a 191). Material de B aparece en este contexto, y muy brevemente, en los compases 170 a 174 del tercer movimiento. Lo anterior no sugiere que Poulenc repentinamente utiliza el desarrollo en el sentido sinfónico

alemán. Por el contrario, el desarrollo dentro de las secciones expositivas es limitado a reexposición secuencial, truncamiento y expansión de temas por eliminación o adición de uno o dos compases y la recurrencia del material temático en metros cambiados de modo que la acentuación es alterada, especialmente en el segundo movimiento. Los “desarrollos” que se aprecian en el tercer movimiento (similares a los ya mencionados del primero, compases 27 a 33 y 117 a 121) son interpolaciones dentro de las secciones A y A1, donde un motivo simple (el tiempo débil a primer movimiento) se mantiene intacto, pero aparece en momentos inesperados.

La estructura clásica de frases de cuatro compases es la regla general en esta obra. Algunas desviaciones a esta regla pueden ser explicadas como recursos adicionales para variar el material temático. Por ejemplo, en el primer movimiento el arreglo antecedente-consecuente del tema A se presenta inicialmente, luego se extiende en dos compases, después se re-expone, se trunca, es interrumpido por B, se presenta secuencialmente y finalmente es re-expuesto en La menor, la tonalidad de retorno. Lo que en realidad se desenvuelve es un gran grupo de frases, pues A no logra un cierre sino hasta los compases finales del movimiento. Actividad similar se encuentra en el tercer movimiento, donde el inicio consiste en un grupo de cinco frases que se une con su re-exposición, sin encontrar cierre hasta su conclusión. Otras desviaciones ocurren en áreas de material no primario, donde frases de tres compases se convierte ocasionalmente en la norma (primer movimiento, compases 73 a 91 y tercer movimiento, compases 39 a 54).

**4.4.2 Relaciones tonales: intra-movimiento.** Tetracordios descendentes permean la sonata y son encontrados en diferentes registros, a menudo en forma incompleta con el séptimo grado de la escala omitido: 1 (7) – b6 – 5 o re-arreglado a b6 - 5 – 1 (marcado con ganchos en la figura 3). En el primer movimiento, b6 – 5 – 1 aparece cuatro veces. La sexta bemol se emplea independientemente del modo, logrando

prominencia auditiva por cuanto precede a la dominante en las divisiones de secciones.

El primer movimiento inicia en Mi menor. El tetracordio relleno con cromatismos en [4] (figura 3 – desde Fa hasta Do) es anunciado en la parte de la flauta durante los compases iniciales del movimiento. El primer tetracordio completo, cromáticamente relleno con las notas del bajo (fundamentales y terceras) de las cambiantes triadas de tónica, aparece brevemente a mitad de camino. El empleo de Fa como primer centro tonal de este tetracordio cromático anuncia la posterior aparición de esta tonalidad como el centro tonal de la sección B.

Figura 31. Relaciones tonales intra-movimiento en la sonata para flauta y piano

The figure displays three musical staves, each representing a different movement or section. The notation includes notes, rests, and various markings such as [A], [1], [4], [6], [0], a, a1, [12], [13], [1], [2], [3], [4], [8], [9], [1], [3], [5], [7], [9], [13], [15], [17], i, iv, N, v, 6, b, b<sup>b</sup>, and biii. The staves are labeled '1 Mov', '2 Mov', and '3 Mov' on the left side. The first staff (1 Mov) shows a sequence of notes with markings [A], [1], and [4]. The second staff (2 Mov) shows notes with markings [6], [0], a, a1, [12], and [13]. The third staff (3 Mov) shows notes with markings [1], [2], [3], [4], [8], [9], [1], [3], [5], [7], [9], [13], [15], and [17].

En el segundo movimiento, dos tetracordios descendentes de tónica y dominante juntos constituyen el soporte armónico del movimiento. Las notas integrantes del primer tetracordio son tonalizadas por sus respectivas dominantes. El descenso es momentáneamente interrumpido por la subdominante. El segundo tetracordio emplea centros tonales enarmónicos, las triadas de tónica que aparecen en primera inversión, para formar los miembros del modo menor. La última prolongación de la dominante cierra la sección B en Fa antes de su resolución a la tónica en el retorno (figura 3).

El tetracordio de tónica, sobre el cual mucho de la sección A del tercer movimiento está construido, aparece como un detalle superficial en los primeros cinco compases del movimiento. La tonalidad de Do menor es aproximada por un tetracordio cerrado e incompleto (Ab – G – C), el cual aparece más adelante en la sección que se aproxima ahora a Do mayor.

Un centro tonal de Do ha sido previamente sugerido por la resolución repetida a La menor en primera inversión. La sección B es de alguna manera problemática desde un punto de vista formal puesto que no es muy diferente de la sección anterior salvo por un ligero cambio en la textura y una tendencia al desarrollo. Sin embargo, el vecino ostinato de semitono flanquea las fronteras exteriores de la sección B al igual que lo hace la tonalidad de Do, delineando esta porción central del movimiento (figura 3). Por lo tanto, la sección B es claramente definida armónicamente en vez de estructuralmente. La progresión i – IV – V – I6 es delineada, con la tercera de Do mayor convirtiéndose en la dominante, lo que arrastra a la tonalidad de retorno, La, en [18] (figura 3).

**4.4.3 Relaciones tonales: inter-movimiento.** La figura 4 muestra la reutilización y anticipación de áreas clave tanto dentro como entre los movimientos individuales. Los movimientos propiamente dichos son tonalmente cerrados y cada uno tiene una tónica diferente. Las tonalidades del primer movimiento forman una disposición en

arco. Exceptuando a Bb, cada tonalidad subsiguiente ha aparecido primero en el movimiento inicial. Fa aparece como la tonalidad central de cada movimiento, con las funciones alternas de II, V y VI.

El centro tonal de La, la tonalidad de inicio y conclusión del último movimiento, ha sido presentado anteriormente en puntos significativos en la estructura del primer movimiento. Aunque el primer movimiento empieza en Mi menor y termina en Mi mayor, La menor es la tonalidad escogida para la última presentación del tema A en la primera sección y también para la tonalidad inicial de retorno. Más aún, en las secciones externas del primer movimiento las tonalidades muestran la triada de La menor. La menor de ninguna manera es inconsistente con la tonalidad final de La mayor, dada la fluidez con la que Poulenc cambia de modos.

Por estas razones, La pareciera ser el centro tonal de la composición. El movimiento global puede ser definido como V – N – I. Si se incluye Fa (la tonalidad central de cada movimiento), está en relación de bVI a V y refleja los movimientos armónicos encontrados anteriormente.

Figura 32. Relaciones inter-movimiento en la sonata para flauta y piano

The image displays four musical staves in bass clef, each representing a different movement. Each staff includes chord diagrams (Roman numerals) positioned below the notes to indicate harmonic relationships. The first staff, labeled '1 Mov', shows a sequence of chords: i, VI, IV, VI, iv, and i. The second staff, '2 Mov.', shows I, V, and I. The third staff, '3 Mov.', shows I, III, VI, V, V, and I. The fourth staff shows III and II.

Figura 33. Anticipación y retención de centros tonales en la sonata para flauta y piano

The figure shows a musical score for three movements. The first movement is marked with 'V', the second with 'N' and 'b6', and the third with 'I'. Curved lines labeled 'A', 'B', and 'A1' connect notes across the movements, indicating tonal relationships. A small diagram below the staves shows a sequence of notes: V (6), V, N, I, with 'Vlb' written below the first note.

Por lo tanto, cada movimiento tiene tres tonalidades esenciales que delinean el tetracordio incompleto de 1 – b6 – 5 tanto ordenado como desordenado, y cada tetracordio tiene como su contenido interválico una tercera mayor y una segunda menor. Cuando los centros tonales para los tres movimientos son combinados, emerge un arreglo de tonalidades entrelazadas en el que Fa aparece tanto como el eje estructural de cada movimiento como el eje tonal de toda la composición. Este entrelazamiento de tonalidades se muestra en la figura 5.

**4.4.4 Recomendaciones técnicas e interpretativas.** El primer movimiento debe interpretarse con suma precisión rítmica y ligereza en las escalas además de debe prestar especial atención a la ejecución de los trinos estos deben ejecutarse cortos y acentuados, no descuidar la afinación en los diferentes registros escritos. El segundo movimiento por ser Cantilena debe tocarse con la mayor ligereza en las ligaduras y lograr buenos pianos en el registro agudo esto se logra estudiando

flexibilidad en la flauta, un buen ejercicio para ello es el estudio de los armónicos artificiales en la flauta puede realizarse con el método de ejercicios diarios de Paul Taffanel.

El tercer movimiento está escrito en su mayoría en el registro agudo y presenta pasajes que contienen escalas y saltos que deben ejecutarse velozmente para ello es necesario el estudio de escalas en dicho registro y con las diferentes articulaciones para fijar las digitaciones de cada paso.

El vibrato es elemento de suma importancia en esta sonata ya que es de estilo neo-clásico y debe interpretarse con el dramatismo de la época.

Para la realización satisfactoria del estudio de esta obra se aconseja estudiar con metrónomo de manera progresiva para afianzar las partes delicadas e igualar con las partes lentas ya que muchas veces tendemos a cambiar los tempos según nuestra agilidad en determinada sección, para la afinación se recomienda tocar muy despacio y apoyarse con un afinador electrónico o un piano y revisar cada nota.

## 5. CONCLUSIONES

La interpretación de una pieza musical va más allá del hecho de poder leerla y ejecutarla. Se requiere un estudio de todos los factores que influyen en la composición de la obra. Estos diferentes factores son los que permiten que la interpretación pueda transmitir las emociones y sentimientos que el compositor quiso plasmar allí, y por ello el estudio de las técnicas estilísticas, forma, análisis teórico y melódico hacen parte de dichos factores requeridos para este fin musical. La interpretación de la música antigua es un asunto bastante complicado; y la primera evidencia, la notación musical, en la que se ha de basar necesariamente la interpretación de cada instrumentista, debe ser examinada con el mayor de los cuidados. En primer lugar, es necesario saber exactamente qué signos usó el compositor. Después, averiguar qué significaban en la época en que fueron escritos; y por último, se deben expresar los resultados de tales indagaciones en términos actuales, evitando quedar dando vueltas en el pasado. No es fácil decir cuál de estas tareas debe ser responsabilidad del editor y cuál del intérprete; todas son importantes y todas requieren un gran sentido de la responsabilidad y un buen equilibrio entre el saber y el gusto. Por otra parte, cuanto más retrocedemos en la historia de la música menos indicaciones encontramos, y lo más importante se dejaba evidentemente en manos del intérprete, de su preparación, su sentido de la tradición y su musicalidad innata.

Johann Sebastian Bach es el compositor más influyente de la música académica, consumando en Weimar un remarcable proceso de autoeducación que culminó en su maestría y cristalización de su estilo personal. El estilo que él desarrolló a la edad de treinta años no sufrió cambios significativos durante el resto de su vida, y aquellos que lo sucedieron en el oficio de componer tendieron a utilizar sus técnicas y estilo musical, como en el caso del Preludio y fuga, ya que son formas provenientes del periodo barroco y es notable el uso del estilo de Bach.

El propósito de este libro es servir como guía para los estudiantes hacia el análisis de una obra y qué factores son primordiales para la interpretación de cualquier pieza musical, convirtiéndose así en un método de enseñanza aprendizaje sobre cómo abordar el estudio de una obra musical de cualquier época. El recital es la evidencia de todo el trabajo realizado en las cuatro obras que se interpretarán, estas trabajadas a partir del análisis propuesto.

## BIBLIOGRAFÍA

BACH, Johann Sebastian. Sonata for flute (or violin) & keyboard in G minor (by C.P.E. Bach, not JSB), BWV 1020. Partitura para flauta. 1747

BERNOLD, Philippe. (1988). La technique d'embouchure. Paris: Gerard Billaudot Editeur.

DEBOST, Michel. Cuaderno de trabajo una flauta sencilla. Paris: Versión en español: Dasi-flautas-f.l.2007. 1996

GODARD, B. Suite de trois morceaux Opus 116. Partitura para flauta. Sheet music. 1890

GRAF, P. L. Interpretation How to shape a melodic line. Alemania: Schott. 2001

NOVAK, J. Due preludi e fughe. Partitura para flauta. 1979

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

ROJAS, Camilo. Composiciones para ensamble de flauta travesera empleando los recursos y efectos sonoros del instrumento. Colombia, 2015

TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. Grands exercices journaliers de mecanisme. Paris: Alphonse Leduc. 1958

TOFF, N., The Flute Book - A Complete Guide for Students and Performers. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1996

ZAMACOIS, Joaquín. La suite y la casación, serenata o divertimento. En: Curso de formas musicales. Barcelona, Madrid, Buenos aires, Rio de janeiro, México y Montevideo, 1960

## ANEXOS

### Anexo A. Sonata para flauta travesa y bajo continuo en g menor bwv 1020. Johan Sebastián Bach

1. Allegro

10

Vc.

16

22

27

32

36

40

45

56

64

6

1

1

The image displays the first movement of the Sonata for Flute and Cello in G minor, BWV 1020, by Johann Sebastian Bach. The score is written in G minor (two flats) and 3/4 time. It begins with a tempo marking of 'Allegro'. The piece is marked with a first ending bracket from measure 10 to 64. The score is presented in a single system with ten staves. The first staff starts with a treble clef and a bass clef, with the number '10' above the first measure. The second staff begins at measure 16, the third at 22, the fourth at 27, the fifth at 32, the sixth at 36, the seventh at 40, the eighth at 45, the ninth at 56, and the tenth at 64. The piece concludes with a first ending bracket from measure 64 to 68. The final measure of the first ending is marked with a '1' above it. The second ending is marked with a '6' above it. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

70

75

81

87

91

95

98

106

110

115

119

123

3

vc.

Detailed description: This is a page of musical notation for a single melodic line. The key signature is B-flat major (two flats). The score consists of 12 staves of music, with measure numbers 70, 75, 81, 87, 91, 95, 98, 106, 110, 115, 119, and 123 indicated at the beginning of their respective staves. The music is written in a treble clef. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout. At measure 98, there is a triplet of eighth notes marked with a '3' and a 'vc.' (vibrato) marking. The notation includes various accidentals such as flats and naturals.

2. Adagio

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Adagio'. The music features a variety of rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often grouped with slurs and ties. The key signature changes to D major (two sharps) at measure 31. The score concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

Cantir por campos  
(blancos)

3. Allegro  
Cant.

The musical score is written on ten staves in a single system. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro' and the instrument is 'Cant.' (Cantata). The score consists of ten staves of music, with measure numbers 3, 6, 13, 18, 24, 30, 35, 41, 46, and 51 indicated at the start of their respective staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including accents and slurs. A first ending bracket is present above the staff starting at measure 35. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

61

67

73

77

82

88

94

99

105

111

117

56

— fine —

Anexo B. Suite en tres movimientos. Benjamin Godard



Allegretto  
Op. 116  
Benjamin Godard

Allegretto

*p* *f* *p* *cresc.* *f* *dim* *p* *A* *cresc.* *f* *p* *B* *p* *cresc.* *f* *p* *C*

Godard -- Allegretto -- Flute

The musical score is written for a flute in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a *cresc.* marking and a dynamic of *f*. The second staff features a dynamic of *p* and a *cresc.* marking, with a dynamic marking 'D' above the staff. The third staff has dynamics of *f* and *p*. The fourth staff has dynamics of *f* and *p*. The fifth staff has dynamics of *p*, *cresc.*, *f*, *dim*, and *p*. The sixth staff has a dynamic of *f*. The seventh staff has a dynamic of *f*. The eighth staff has a dynamic of *dim.* and a dynamic marking 'E' above the staff. The ninth staff has a dynamic of *f* and a *cresc.* marking.

The Idylle  
Op. 116  
Godard

Quasi adagio, molto tranquillo

The musical score is written on a single treble clef staff in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Quasi adagio, molto tranquillo'. The piece begins with a four-measure rest, followed by a series of phrases marked A through M. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). Performance instructions include *cresc.* (crescendo), *dim.* (diminuendo), *rall.* (rallentando), and *a tempo*. The score concludes with a final phrase marked M.

Godard—The Idylle—Flute

The musical score consists of ten staves of music, each with various performance markings and dynamic instructions:

- Staff 1:** Marked with *cresc.* and *f*. Includes a slur labeled **N** and a *dim.* marking.
- Staff 2:** Marked with *p*, *pp*, *cresc.*, and *f*. Includes a slur labeled **O** and another labeled **P**. A slur labeled **Q** is also present.
- Staff 3:** Marked with *rall.*, *dim.*, *a tempo*, and *cresc.*. Includes a slur labeled **R**.
- Staff 4:** Marked with *f*, *dim.*, *p*, *cresc.*, and *mf*. Includes a slur labeled **S** and another labeled **T**.
- Staff 5:** Marked with *rall. molto*, *a tempo*, *pp*, *f*, and *dim.*. Includes a slur labeled **U** and a triplet of eighth notes.
- Staff 6:** Marked with *p*. Includes a slur labeled **V** and another labeled **W**. A first ending bracket labeled **1** is at the end.
- Staff 7:** Marked with *pp*, *sf*, *p*, and *cresc.*. Includes a slur labeled **X** and another labeled **Y**. A slur labeled **Z** is also present.
- Staff 8:** Marked with *rall. molto*, *dim.*, and *p*. Includes a slur labeled **Z**.
- Staff 9:** Marked with *pp*. Includes a slur labeled **AA**.

WALTZ

The image displays a musical score for a waltz, organized into three systems. Each system consists of a piano accompaniment (left hand and right hand) and a violin part (top staff). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*f*) dynamic. The second system features a piano (*p*) dynamic. The third system starts with a piano (*f*) dynamic and includes a piano (*p*) dynamic section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**A**

*p* *cresc.*

*f* *p*

*cresc.* *3 brillante* *f*

*p* *cresc.* *f* *p*

First system of musical notation. The vocal line (top staff) features a melodic line with triplets and a crescendo marking: *cresc. come sopra*. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of chords and moving bass lines, with a *cresc.* marking.

Second system of musical notation, marked with a section letter **B**. The vocal line (top staff) begins with a forte *f* dynamic and transitions to a piano *p* dynamic with the instruction *p cantando*. The piano accompaniment (bottom two staves) features a strong *f* dynamic in the first measure, followed by a *pp* dynamic.

Third system of musical notation. The vocal line (top staff) continues with a melodic line, marked with a mezzo-forte *mf* dynamic. The piano accompaniment (bottom two staves) continues with a steady accompaniment pattern.

Fourth system of musical notation. The vocal line (top staff) continues with a melodic line. The piano accompaniment (bottom two staves) continues with a steady accompaniment pattern.

System 1: Treble clef staff with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes, and ending with a half note. Dynamics include *f*. Piano accompaniment in bass clef consists of chords and single notes. Dynamics include *cresc.*, *mf*, and *dim.*

System 2: Treble clef staff with a melodic line starting on a half note, followed by eighth notes, and ending with a half note. Dynamics include *p* and *f*. Piano accompaniment in bass clef consists of chords and single notes. Dynamics include *p* and *cresc.*

System 3: Treble clef staff with a melodic line starting on a half note, followed by eighth notes, and ending with a half note. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*. A box labeled **C** is present above the staff. Tempo markings include *Rall.* and *a tempo*. Piano accompaniment in bass clef consists of chords and single notes. Dynamics include *dim.* and *pp*.

System 4: Treble clef staff with a melodic line consisting of quarter notes. Piano accompaniment in bass clef consists of chords and single notes.

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a *mf* dynamic, followed by a *f* dynamic, and ends with a *dim.* dynamic. The piano accompaniment begins with a *cresc.* dynamic. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line starts with a *p* dynamic. The piano accompaniment starts with a *pp* dynamic. The key signature and time signature remain the same.

The third system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes a *cresc.* dynamic. The key signature and time signature remain the same.

The fourth system includes performance markings: *Rall.* (Ritardando) and *a tempo*. The vocal line has dynamics of *f*, *f*, *dim.*, *p*, and *cresc.*. The piano accompaniment has dynamics of *mf* and *dim.*. A boxed letter **D** is placed above the vocal line. The key signature and time signature remain the same.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with dynamics *f*, *f*, and *dim.*. The lower staff (piano) contains accompaniment with dynamics *mf* and *p*.

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with dynamics *p*, *cresc.*, *f*, and *f*. The lower staff (piano) contains accompaniment with dynamics *cresc.* and *mf*.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with dynamics *dim*, *p*, *sost.*, and *a tempo*. The lower staff (piano) contains accompaniment with dynamics *p* and *pp*.

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with dynamics *cresc.*. The lower staff (piano) contains accompaniment.

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase in a major key, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand, marked with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* (crescendo) instruction.

The second system begins with a section marker 'E' in a box. The vocal line starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a *Rall.* (rallentando) section marked *dim.* (diminuendo), and then returns to *a tempo* with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment starts with a forte (*f*) dynamic and includes a *pp* (pianissimo) section. The tempo markings *Rall.* and *a tempo* are repeated below the piano part.

The third system continues the musical piece. The vocal line features a melodic line with a *cresc.* (crescendo) leading to a forte (*f*) dynamic, followed by a *dim.* (diminuendo) section. The piano accompaniment includes a *mf* (mezzo-forte) section and a *pp* (pianissimo) section.

The fourth system shows the vocal line starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a *cresc.* (crescendo) leading to a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano accompaniment also features a *cresc.* (crescendo) and ends with a forte (*f*) dynamic.

**F** Poco più vivo

*ff* *pp*

*poco a poco cresc.*

*p poco a poco cresc.*

**G**

*p poco a poco cresc.*

*sempre cresc.*

First system of musical notation. The top staff features a melodic line with eighth notes and slurs, marked with a forte *f* dynamic and a crescendo *cresc.* instruction. The bottom two staves provide harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line with a forte *f* dynamic. The middle staff has a crescendo *cresc.* marking. The bottom staff features a section marked *ff p* (fortissimo piano) with sustained chords.

Third system of musical notation. The top staff has a melodic line with slurs and a piano *p* dynamic. The middle and bottom staves provide accompaniment with chords and slurs, marked with a forte *f* dynamic.

Fourth system of musical notation. The top staff features a melodic line with slurs, marked with a crescendo *cresc.* and a fortissimo *ff* dynamic. The system concludes with a *Rall.* (Ritardando) instruction followed by *a tempo*.

Fifth system of musical notation. The top staff is empty. The bottom two staves are also empty. The system concludes with a *Rall.* (Ritardando) instruction followed by *a tempo*.

**H**

*p*

**I**

*p* *cresc.*

*pp*

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff has a steady eighth-note accompaniment. The bottom staff has a bass line with chords and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with the same three-staff structure as the first system.

Third system of musical notation. The top staff features a melodic line with a crescendo marking (*cresc.*) and a forte marking (*f*). It includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The middle and bottom staves continue the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The top staff begins with a section marked with a boxed letter 'J'. It includes a piano marking (*p*) and a crescendo marking (*cresc.*). The middle and bottom staves continue the accompaniment.

First system of musical notation. The top staff is a single melodic line with notes and rests, marked with dynamics *f* and *p*. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a continuous accompaniment of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line with a *cresc.* marking. The bottom two staves continue the accompaniment, also marked with *cresc.*

Third system of musical notation. The top staff features a long melodic phrase with a *f* dynamic and a boxed letter **K** above it. The bottom two staves continue the accompaniment, with a *f* dynamic in the right hand and *pp* in the left hand.

Fourth system of musical notation. The top staff is a vocal line marked *cant.* with a long melodic line. The bottom two staves are a grand staff with a simple accompaniment of chords and eighth notes.

First system of musical notation. The upper staff is a vocal line with a long melodic line starting with a fermata and a *v.* (vibrato) marking. The lower staff is a piano accompaniment with chords and a steady bass line. The word *cant.* is written below the vocal line.

Second system of musical notation. The upper staff continues the vocal line with a fermata and a box containing the letter **L**. The lower staff continues the piano accompaniment. The system concludes with a triplet of eighth notes in the vocal line.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a fermata, marked with *cresc.* and *f*. The lower staff features a piano accompaniment with a fermata, marked with *cresc.*, *mf*, and *dim.*

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a fermata, marked with *dim.* and *p*. A box containing the letter **M** is placed above the staff. The lower staff continues the piano accompaniment with a fermata, marked with *dim.* and *p*.

First system of a musical score. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a long slur over the first four measures. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *cresc.*. The lower staff (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *cresc.* and *mf*.

Second system of a musical score. A boxed letter 'N' is positioned above the first measure of the upper staff. The upper staff has a melodic line with a slur and dynamics *ff* and *mf*. The lower staff has a harmonic accompaniment with dynamics *mf* and *cresc.*.

Third system of a musical score. The upper staff has a melodic line with a slur and dynamics *ff* and *ff*. The lower staff has a harmonic accompaniment with dynamics *f* and *cresc.*.

Fourth system of a musical score. The upper staff has a melodic line with a slur and dynamics *ff* and *ff*. The lower staff has a harmonic accompaniment with dynamics *ff* and *ff*.

Anexo C. Preludio y fuga. Jan Novak

**Jan novák**

# **due preludi e fughe**

**preludio e fuga in la  
preludio e fuga in do**

**per flauto solo**

5979

durata: 8' - 7'

**g. zanibon**



# PRELUDIO E FUGA IN LA

per flauto solo

## PRELUDIO

JAN NOVAK

Andante Allegro

*mp* *f*

Allegro

Andante

*f*

*mp*

*rall.*

*mf*

# FUGA

(Super Cuculi Cantum)

Allegretto

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamic is 'mf'. The second staff continues the first voice with dynamics 'p' and 'mp'. The third staff introduces a second voice with 'mf' dynamics. The fourth staff continues the second voice with 'mp' dynamics. The fifth staff continues the first voice with 'p' dynamics. The sixth staff continues the second voice with 'p' dynamics. The seventh staff continues the first voice with 'mf' dynamics. The eighth staff continues the second voice with 'mf' dynamics. The ninth staff features a crescendo from 'p' to 'ff' with a dotted line indicating the transition. The tenth staff continues the first voice with 'p' dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

This page of musical notation consists of 12 staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The dynamics used are *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and accents. The key signature changes throughout the piece, with flats and sharps appearing in different staves. The overall texture is dense and intricate.

Anexo D. Sonata para flauta y piano. Francis Poulenc

1. Allegro malinconico

Francis Poulenc

FLUTE

PIANO

*p dolce*

*mettre beaucoup de pédale (les doubles croches très estompées)*

The image shows the first system of a musical score for Flute and Piano. The Flute part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a melodic line that is mostly eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The tempo and mood are indicated as 'Allegro malinconico'. Performance instructions include 'p dolce' for the piano part and 'mettre beaucoup de pédale (les doubles croches très estompées)' for the piano part. The score is divided into three systems, with the first system showing the initial measures.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the treble staff and a more rhythmic accompaniment in the grand staff. A dynamic marking of *f* (forte) is present. There are various articulations such as slurs and accents, and some fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features the same three-staff layout. The accompaniment in the grand staff shows more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Fingerings 1, 2, 3, 4, and 5 are clearly marked. A dynamic marking of *f* is also present.

Third system of musical notation, starting with a circled number 2 in the top left corner. The notation continues with the same three-staff format. The melodic line in the treble staff has a more active, moving quality. The grand staff accompaniment remains consistent in style. A dynamic marking of *f* is visible.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. It maintains the three-staff structure. The music concludes with a final cadence in the treble staff. The grand staff accompaniment features some triplet markings and fingerings. A dynamic marking of *f* is present.

②

Musical score system 2, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line with various ornaments and slurs. The middle and bottom staves are piano accompaniment, featuring chords and rhythmic patterns. Dynamics include *f* and *mf*.

③

Musical score system 3, consisting of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves are piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*. Performance instructions include *finger et mordant - bite* and *sans pédale Zorley*.

Musical score system 4, consisting of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves are piano accompaniment. Dynamics include *mf*.

⑤

Musical score system 5, consisting of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves are piano accompaniment. Dynamics include *mf*.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with a slur and a fermata. The piano accompaniment includes a right-hand part with a *tr. d.* marking and a left-hand part with a *tr. s.* marking. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are visible.

Second system of musical notation. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a right-hand part with a slur and a left-hand part with a *tr. s.* marking. Fingering numbers 3, 3, 3, 4, and 4 are present.

Third system of musical notation. The vocal line has a slur and a fermata. The piano accompaniment includes a right-hand part with a slur and a left-hand part with a *tr. s.* marking. Fingering numbers 6, 5, 4, and 4 are shown.

Fourth system of musical notation. The vocal line features a melodic phrase with a slur and a fermata. The piano accompaniment includes a right-hand part with a slur and a left-hand part with a *tr. s.* marking. Fingering numbers 1, 2, 4, and 4 are visible.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase and includes the instruction "sempre sans ralentir". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, and 5.

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The piano part includes a section marked "8va" (8va tenuto) and a "Ped. (sans changer)" instruction. Dynamics include *pp* and *p*. A circled number 7 is placed above the vocal line.

Third system of musical notation. It features a change in tempo and meter, indicated by the circled number 8 and the instruction "Un peu plus vite J=32". The piano accompaniment is more complex, with chords and arpeggiated figures. Dynamics include *pp* and *f*.

Fourth system of musical notation. It continues the piano accompaniment with intricate chordal textures and arpeggios. The vocal line is not present in this system.

6

6

7

8

9

10

*pp subito*

*pp subito*

⑪

⑪

*p* *cresc* *a tempo*

⑫

⑫

⑫

Musical score for piano, measures 13-14. The score is written in treble and bass clefs. Measure 13 is marked with a circled '13' and contains a melodic line in the treble clef with a slur and a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment in the bass clef consists of eighth-note chords. Measure 14 is marked with a circled '14' and features a melodic line in the treble clef with a slur and a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment in the bass clef continues with eighth-note chords. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music features a complex texture with many notes, including some with slurs and accents. A dynamic marking 'p' is visible in the grand staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a circled measure number '15' above it. The music continues with similar complexity. Dynamic markings 'p' and 'pp' are present. The text 'sans rigueur' appears twice, once above the top staff and once below the bottom staff.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The music continues with various dynamics, including 'pp' and 'p'. The texture remains dense with many notes and slurs.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a circled measure number '16' above it. The music concludes with various dynamics and articulations. The text 'cadenza' appears twice, once above the top staff and once below the bottom staff.

## 2. Cantilena

$\text{♩} = 104$

Assez lent  $\text{♩} = 32$

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a single melodic line with a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few slurs. The lower staff is a piano accompaniment with chords and moving lines in both the treble and bass clefs. Dynamics markings include *p* and *pp*.

*Doucement baigné de pédale*

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with a prominent slur and a fermata. The lower staff has a more active accompaniment with chords and moving lines. Dynamics markings include *pp*.

The third system shows a continuation of the melodic and accompanimental themes. The upper staff has a melodic line with a slur and a circled '1' above it. The lower staff has a complex accompaniment with many chords and moving lines. Dynamics markings include *p* and *pp*.

The fourth system concludes the piece. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a complex accompaniment with many chords and moving lines. Dynamics markings include *pp*.

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with a circled '2' above it. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff continues the melodic line. The grand staff continues the piano accompaniment.

Third system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff contains a circled '3' above it. The grand staff continues the piano accompaniment.

Fourth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff contains a circled '4' above it. The grand staff continues the piano accompaniment.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has three staves: treble, middle, and bass. A circled number '6' is placed above the vocal line. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and more complex textures in the upper staves.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system. The piano accompaniment continues with its characteristic textures across the three staves.

Third system of musical notation. It includes a circled number '8' above the vocal line. The piano part has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The music features a key signature change to one flat and a 3/4 time signature. The piano part includes the instruction *en animand' fortiss.* (with increasing animation, fortissimo).

Fourth system of musical notation, concluding the page. It features a circled number '7' above the vocal line. The piano part includes a dynamic marking of *mf* and concludes with a final chord in the bass staff.

⑧

*pp subito*

*côleur*

⑨

*pp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

### 3. Presto giocoso

♩. 240-260

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. Each system has a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system includes the dynamic marking *ff* and the instruction *Très mordant*. The second system includes the instruction *sans ped.* and the dynamic marking *sf*. The third system includes the instruction *sfzcc.* and the dynamic marking *ff*. The fourth system includes the dynamic marking *ff* and a circled number 2 at the end of the first staff. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

*ff*

*Très mordant*

*sans ped.*

*sf*

*sfzcc.*

*ff*

*ff*

2

First system of musical notation, consisting of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation. The treble staff features a complex, rapid sixteenth-note passage marked with a circled '3' (triple). The grand staff continues with accompaniment, including a bass line with eighth notes and chords.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a circled '4' (quadruple) marking a group of notes. The grand staff includes a bass line with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and various chordal textures.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a circled '5' (quintuple) marking a group of notes. The grand staff features a bass line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and complex chordal accompaniment.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line with a long slur. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff having a long slur and the bottom staff having a steady eighth-note pattern. Dynamics include *f* and *mf*.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff begins with a circled number 6. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment with various chordal textures and melodic lines. Dynamics include *f* and *mf*.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff begins with a circled number 7. The middle and bottom staves feature more complex piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *f* and *mf*.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff begins with a circled number 8. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment with various textures and dynamics. Dynamics include *f* and *mf*.

8

*mf*

*acc. dip.  
same ped.*

This system contains the first system of music. It features a treble clef staff with a circled measure number '8'. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with various chords and melodic lines. The dynamic marking *mf* is present. A performance instruction *acc. dip. same ped.* is written below the piano part.

This system contains the second system of music. It features a treble clef staff and a piano accompaniment of two staves. The piano part includes several chords with the number '7' and a flat symbol (7b) above them. The dynamic marking *f* is present at the end of the system.

This system contains the third system of music. It features a treble clef staff and a piano accompaniment of two staves. The piano part includes several chords with the number '7' and a flat symbol (7b) above them. The dynamic marking *f* is present at the end of the system.

10

*mf stacc.*

This system contains the fourth system of music. It features a treble clef staff with a circled measure number '10'. The piano accompaniment consists of two staves. The dynamic marking *mf stacc.* is present.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with piano accompaniment. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation. The treble staff includes a circled number 11 and the instruction *léger et mordant*. The piano accompaniment includes the instruction *pp sub.* and *sans péd.* at the end of the system.

Third system of musical notation, continuing the piano accompaniment with dynamic markings *f*, *p*, and *p*.

Fourth system of musical notation, featuring a circled number 12 and the instruction *alter*. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

⑬

⑭

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

Second system of musical notation, starting with a circled number 15. It includes the instruction "a tempo d. = 100-105". The system contains three staves. The piano part includes the instruction "sfacc. ppp" and "sans péd." below the bass staff.

Third system of musical notation, continuing the piece with three staves. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern with chords.

Fourth system of musical notation, concluding the page. It features three staves. The piano part includes a dynamic marking of "ff" and a fermata over a chord in the bass staff.

Subito più lento  $\downarrow$   $\text{♩} = 66$

*melancolique*  
*p*  
*mp*  
*p melancolique*

Tempo presto 12

*pp*  
*pp*  
*sans ped.*

*pp*  
*p*

*mp*

The image displays a musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in both staves. A circled number '18' is positioned above the treble staff, with a dotted line extending from it to the left, indicating a first ending. The second system features a dynamic marking of *f* (forte) in the bass staff. The third system also includes a dynamic marking of *f* in the bass staff. The fourth system concludes with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

19

*surtout sans ralentir*

**Strictement en mesure sans ralentir**

8<sup>es</sup> sans.....

\* Hotel Majestic, Cannes  
 Décembre 56 - Mars 57