

Recital: Desarrollo técnico e interpretativo de la flauta a partir de cinco obras del repertorio
flautístico comprendido entre el postromanticismo y la modernidad

Modalidad: Creación Artística

Línea de profundización: Recital Solista

Autor: Juan Camilo Villamizar Ascanio

Trabajo de Grado para Optar al Título de Licenciado en Música

Directora

Diva Xiomara León Quintero

Licenciada en Música de la Universidad Industrial de Santander

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Música

Bucaramanga

2025

Dedicatoria

A mi madre y hermana, quienes con mucho amor, esfuerzo y constancia han estado siempre en este proceso y fueron una parte muy importante en el desarrollo de este recital.

Agradecimientos

A mi directora Diva Xiomara León Quintero, quién ha sido una amiga y docente incondicional en mi desarrollo musical y personal, a ella debo gran parte del músico que hoy soy.

A mis amigos y familiares más cercanos, a quienes agradezco por sus opiniones respecto al proyecto y por su apoyo incondicional en las etapas (buenas y malas) de mi vida personal y universitaria.

Agradezco enormemente a Leidy Johana Martin Suarez por el apoyo emocional y musical brindado y por el préstamo de una flauta decente que me permitió explotar mis capacidades instrumentales.

A mi pianista acompañante Sandra Bibiana Cáceres Rueda por todo el conocimiento brindado en el montaje del repertorio y por ser una excelente persona y compañera musical.

Por último, a la Escuela de Artes Música, a la Universidad Industrial de Santander y a todo el equipo docente de esta, ya que han llenado mi vida con conocimientos que influyeron indiscutiblemente en mi percepción musical.

Tabla de Contenidos

INTRODUCCIÓN	11
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	12
1.1. ANTECEDENTES.....	12
1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	15
1.3. OBJETIVO GENERAL.....	15
1.4. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	16
1.5. JUSTIFICACIÓN.....	16
2. MARCO TEÓRICO.....	18
3. METODOLOGÍA	26
3.1. ANÁLISIS DE LAS PIEZAS QUE CONFORMAN EL RECITAL	26
3.1.1. SUITE FOR FLUTE AND PIANO – CHARLES MARIE WIDOR.....	26
3.1.2. PRIMEIRO AMOR – PATÁPIO SILVA.....	40
3.1.3. IMAGE - EUGÈNE BOZZA	44
3.1.4 CHANT DE LINOS – ANDRÉ JOLIVET	48
3.1.5. EL ENCANTADOR DE PÁJAROS – AMPARO ÁNGEL	59
3.2. SISTEMATIZACIÓN PEDAGÓGICA	64
3.3. RECURSOS.....	66
4. CONCLUSIONES	67

BIBLIOGRAFÍA.....68

APENDICES.....72

Lista de Tablas

Tabla 1. Estructura Armónica-Formal, Suite Widor, mvt 1.....	28
Tabla 2. Estructura Armónica-Formal, Suite Widor, mvt. 2.....	28
Tabla 3. Estructura Armónica-Forma, Suite Widor, mvt 3.....	28
Tabla 4. Estructura Armónica-Formal, Suite Widor, mvt 4.....	29
Tabla 5. Estructura Armónica-Formal, Primeiro Amor Patápio Silva.....	41
Tabla 6. Estructura Armónica-Formal, Image Bozza.	46
Tabla 7. Estructura Armónica-Formal 1, Chant de Linos Jolivet.....	52
Tabla 8. Estructura Armónica-Formal 2, Chant de Linos Jolivet.....	52
Tabla 9. Estructura Armónica-Formal, El Encantador de Pájaros Amparo Ángel.....	60

Lista de Figuras

Figura 1. Introducción, Suite Widor, mvt 1.....	29
Figura 2. Tema A, Suite Widor, mvt 1.....	30
Figura 3. Tema B, Suite Widor, mvt 1.....	30
Figura 4. Tema C, Suite Widor, mvt 1.....	31
Figura 5. Puente, Suite Widor, mvt 1.	31
Figura 6. Tema A', Suite Widor, mvt 1.....	32
Figura 7. Coda, Suite Widor, mvt 1.....	32
Figura 8. Introducción, Suite Widor, mvt 2.....	33
Figura 9. Tema A, Suite Widor, mvt 2.....	33
Figura 10. Tema B, Suite Widor, mvt 2.....	34
Figura 11. Coda, Suite Widor, mvt 2.....	35
Figura 12. Tema A, Suite Widor, mvt 3.....	35
Figura 13. Tema B, Suite Widor, mvt 3.....	36
Figura 14. Tema C, Suite Widor, mvt 3.....	36
Figura 15. Coda, Suite Widor, mvt 3.....	37
Figura 16. Tema A, Suite Widor, mvt 4.....	38
Figura 17. Tema B, Suite Widor, mvt 4.....	38
Figura 18. Tema A', Suite Widor, mvt 4.....	39
Figura 19. Tema A, Primeiro Amor Patapio Silva.....	42

Figura 20. Tema B, Primeiro Amor Patapio Silva.....	43
Figura 21. Tema C, Primeiro Amor Patápio Silva.....	44
Figura 22. Introducción, Image Bozza.....	46
Figura 23. Tema A, Image Bozza.....	47
Figura 24. Puente, Image Bozza.....	47
Figura 25. Tema B, Image Bozza.....	48
Figura 27. Introducción, Chant de Linos Jolivet.....	53
Figura 28. Tema A, Chant de Linos Jolivet.....	54
Figura 29. Tema B, Chant de Linos Jolivet.....	55
Figura 30. Tema A', Chant de Linos Jolivet.....	55
Figura 31. Tema B', Chant de Linos Jolivet.....	56
Figura 32. Tema C, Chant de Linos Jolivet.....	56
Figura 33. Tema D, Chant de Linos Jolivet.....	57
Figura 34. Tema A'', Chant de Linos Jolivet.....	57
Figura 35. Tema B'', Chant de Linos Jolivet.....	58
Figura 36. Tema C', Chant de Linos Jolivet.....	58
Figura 37. Tema A, Encantador de Pájaros Amparo Ángel.....	62
Figura 38. Tema B, Encantador de Pájaros Amparo Ángel.....	62
Figura 39. Tema A', Encantador de Pájaros Amparo Ángel.....	63
Figura 40. Coda, Encantador de Pájaros Amparo Ángel.....	63

Resumen

Título: Recital: Desarrollo técnico e interpretativo de la flauta a partir de cinco obras del repertorio flautístico comprendido entre el postromanticismo y la modernidad.¹

Autor: Juan Camilo Villamizar Ascanio.²

Palabras clave: Flauta, postromanticismo, modernidad, técnica, interpretación, recital.

Descripción: El presente proyecto se encuentra enmarcado dentro de la línea de profundización de Creación Artística en la modalidad de Recital Solista, propuesta por la Escuela de Artes Música de la Universidad Industrial de Santander en la ciudad de Bucaramanga para el año 2024.

El principal objetivo de este proyecto es demostrar a través de la puesta en escena musical, las posibilidades técnicas e interpretativas de la flauta por medio de la ejecución de cinco piezas comprendidas entre el postromanticismo y la modernidad.

La sistematización pedagógica de este proyecto expone seis fases que se tomaron en cuenta para ejecutar correctamente las piezas seleccionadas. En orden cronológico estas son: selección del tema de investigación y elaboración del plan de trabajo, selección del repertorio, conocimiento de las piezas, proceso de montaje, análisis armónico, morfológico e interpretativo de las obras y sustentación del recital.

El recital que sustenta este proyecto pretende demostrar, a través de la ejecución de las piezas seleccionadas, los alcances a nivel musical en la interpretación instrumental, tomando como herramienta el desarrollo de la técnica en la flauta travesera logrado a lo largo de la carrera, y a su vez, procura incentivar a más estudiantes del instrumento a abordar el repertorio escogido.

¹ Trabajo de Grado

² Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Licenciatura en Música. Directora Diva Xiomara León Quintero.

Summary

Title: Recital: Technical and Interpretative Development of the Flute through Five Works from the Flute Repertoire between Post-Romanticism and Modernity.³

Author: Juan Camilo Villamizar Ascanio.⁴

Keywords: Flute, Post-Romanticism, Modernity, Technique, Interpretation, Recital.

Description: This project is framed within the Artistic Creation specialization line in the Solo Recital modality, proposed by the School of Music Arts at the Industrial University of Santander in the city of Bucaramanga for the year 2024.

The main objective of this project is to demonstrate, through the musical performance, the technical and interpretative possibilities of the flute by performing five pieces ranging from Post-Romanticism to Modernity.

The pedagogical systematization of this project presents six phases that were taken into account to properly execute the selected pieces. Chronologically, these are: selection of the research topic and preparation of the work plan, repertoire selection, learning the pieces, mounting process, harmonic, morphological, and interpretative analysis of the works, and recital presentation.

The recital that supports this project aims to demonstrate, through the performance of the selected pieces, the musical achievements in instrumental interpretation, using the development of technique on the flute as a tool, achieved throughout the career, while also encouraging more students of the instrument to tackle the chosen repertoire.

³ Bachelor Thesis

⁴ Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Licenciatura en Música. Directora Diva Xiomara León Quintero.

INTRODUCCIÓN

En el siguiente documento escrito se realizará un análisis formal, armónico e interpretativo de las piezas que conforman el recital de grado, como requisito para obtener el título de Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander.

El repertorio escogido busca ilustrar el desarrollo técnico e interpretativo de la flauta comprendido entre el postromanticismo y la modernidad, desde el lenguaje romántico, pero con tintes modernos de Charles Marie Widor hasta las imágenes musicales y el lenguaje contemporáneo de la compositora Amparo Ángel.

Para lograr dilucidar el análisis interpretativo (y por ende la puesta en escena) de las piezas, se realizará una breve revisión biográfica de cada compositor, así como una pequeña revisión histórico-social del contexto en el que fueron escritas las obras, esto con el fin de buscar herramientas que favorezcan a una interpretación acorde a la época y el estilo.

El análisis estructural de las piezas contiene una tabla gráfica sobre la descripción de la forma y la armonía (*grosso modo*) de cada una, dividido por secciones, tonalidad y número de compases, así como imágenes de referencia para el análisis interpretativo, esto para lograr una comprensión más profunda de las obras y de la intención del compositor con algunas frases.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. ANTECEDENTES

Para este proyecto de grado se tuvo en cuenta los siguientes antecedentes históricos, que van desde tesis, proyectos de grado, monografías, entre otros; con el fin de evidenciar cómo a través de un análisis de las piezas se enriquece la interpretación por parte del instrumentista, además, algunos de los documentos mencionados cuentan con sugerencias interpretativas que servirán para hacer una puesta en escena acorde a la época y estilo de cada obra.

En primera instancia, a nivel regional y específicamente en la Universidad Industrial de Santander, encontramos ya algunos recitales en el área de flauta travesa, como lo es el de Huan Yerince Sotomonte Acevedo, quien en su tesis de grado (2014) de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, de la ciudad de Bucaramanga, trabajó el proyecto **TIEMPOS PARA FLAUTA TRAVERSA EN CINCO TIEMPOS: EJECUCIÓN DE CINCO PIEZAS DEL REPERTORIO, REPRESENTATIVAS DE CINCO ESCUELAS COMPOSITIVAS** en el que demostró la versatilidad interpretativa de la flauta travesa mediante la interpretación de diferentes estilos musicales, siendo estos: barroco, clásico, neoclásico, impresionista y moderno.

Tenemos también que Ricardo Rodríguez Rodríguez en su tesis de grado (2021) de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, de la ciudad de Bucaramanga, trabajó el proyecto **RECITAL DE FLAUTA: DE PARÍS A BUENOS AIRES, ENCUENTRO DE DOS GÉNEROS MUSICALES DEL REPERTORIO PARA FLAUTA TRAVERSA DEL SIGLO XX** en el que proporcionó herramientas para los estudiantes de la cátedra de flauta de licenciatura en música a través del estudio técnico e interpretativo de dos piezas musicales de diferentes estilos y la articulación entre ellas.

Diva Xiomara León Quintero en su tesis de grado (2010) de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, de la ciudad de Bucaramanga, trabajó el proyecto **CONCIERTO AUDIOVISUAL PARA FLAUTA TRAVERSA** en el que desarrolló la idea de un recital de flauta académico, en el que el intérprete articula la ejecución musical con contenido visual, facilitando al público la comprensión de la interpretación musical.

Diana Marcela Jaimés Calderón en su tesis de grado (2022) de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, de la ciudad de Bucaramanga, trabajó el proyecto **RECITAL DE FLAUTA: “POR LA RIVERA DEL JAZZ EN LATINOAMÉRICA”** en el cual aborda componentes teóricos, técnicos e interpretativos de la flauta a través de piezas escogidas del repertorio latinoamericano.

Por otro lado, y también en la ciudad de Bucaramanga, encontramos algunos análisis dirigidos hacia el desarrollo e implementación de diferentes recitales de flauta travesa, como lo es el de Paola García Galvis en su tesis de grado (2012) de Maestra en Música con énfasis en instrumento flauta travesa de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB); ella trabajó en el proyecto **ANÁLISIS MUSICAL DEL REPERTORIO DEL RECITAL DE GRADO FLAUTA TRAVERSA** en el cual diseña un programa para recital de flauta travesa a través de la utilización de repertorio universal y regional escrito para dicho instrumento, además, realiza un análisis de cada una de las obras a interpretar para lograr una ejecución afín respecto a las características estilísticas y técnicas de las piezas.

Diego José Plata Solano en su tesis de grado (2012) de Maestro en Música con énfasis en flauta travesa de la UNAB, de la ciudad de Bucaramanga, trabajó el proyecto **ANÁLISIS PROFUNDO Y SUPERFICIAL DE LAS OBRAS QUE INTEGRAN EL PROGRAMA DE RECITAL DE GRADO** en el cuál realizó un análisis morfológico, armónico, interpretativo y contextual de 4

piezas escritas para flauta que abarcan desde el siglo XVIII hasta la actualidad, con el fin de enriquecer (interpretativamente hablando) la puesta en escena del recital.

Ahora bien, expandiendo un poco más la amplitud de búsqueda histórica, encontramos que a nivel nacional Efrén Eduardo Orbes Pérez en su tesis de grado (2013) de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, de la ciudad de Pasto, realizó el proyecto **RECITAL INTERPRETATIVO DE FLAUTA TRAVERSA. “LA INTERPRETACIÓN DE LA FLAUTA TRAVERSA EN LA MÚSICA UNIVERSAL Y LATINOAMERICANA”** en el cual responde la pregunta de ¿cómo abordar el repertorio flautístico articulando la historia del instrumento, la morfología de las piezas y el estilo del periodo a través de un recital de flauta? respaldado por el análisis y previa sustentación traducida en la puesta en escena con base a estas características en las piezas seleccionadas.

María Clara Lozada Campos en su proyecto de grado (2013) de la Pontificia Universidad Javeriana en la ciudad de Bogotá, realizó un proyecto de grado titulado **ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA SONATA BMW 1030 EN SI MENOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH** en el que, como su título indica, realizó un análisis interpretativo de la obra mencionada con el fin de comprender a fondo la estructura de la pieza y la intención del compositor, para una ejecución adecuada.

Daniel Fierro Torres en su tesis de grado (2018) de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, de la ciudad de Pasto, trabajó el proyecto **RECITAL INTERPRETATIVO “UN VIAJE SONORO CON LA FLAUTA TRAVERSA”** en el cual realiza una investigación bibliográfica de aspectos teóricos, técnicos musicales, estilísticos e interpretativos según el repertorio de épocas como el barroco, romántico y contemporáneo, demostrando así la versatilidad estilística e interpretativa de la flauta a través de un recital.

Asimismo, Javier Cáceres Carreño en su monografía (2017) de maestría en dirección sinfónica en la Universidad Nacional de Colombia, de la ciudad de Bogotá, realizó el **ANÁLISIS ESTRUCTURAL E INTERPRETATIVO DEL CONCIERTO PARA FLAUTA Y ORQUESTA DE KRZYSZTOF PENDERECKI** en el que, hace un análisis de la obra para flauta y orquesta de Penderecki, basado en algunos aspectos como su estructura formal, diseño orquestal, material motivico y construcción armónico-melódica, con el fin de aportar un mejor entendimiento y por consiguiente adecuada ejecución interpretativa de la obra analizada.

Por último, a nivel internacional, es relevante mencionar a María Luz Rivera Fernández, ya que en el presente proyecto se interpretará una obra poco ejecutada a nivel nacional, y que goza de gran relevancia para el repertorio académico de la flauta travesa; ella realizó en la Revista Internacional de Humanidades (2022) para la Universidad Complutense de Madrid, España, una investigación con el título de **LA EXPRESIÓN DEL DOLOR EN CHANT DE LINOS DE ANDRÉ JOLIVET** enfocada en realizar una semblanza del compositor mencionado y de su obra “Chant de Linos”, haciendo para esto un análisis del mito griego de Linos y su influencia en la música escrita por él, así como un análisis de la pieza dividido por sus secciones principales y el lenguaje musical utilizado en la composición.

1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo demostrar el desarrollo técnico e interpretativo de la flauta desde el período postromántico hasta el moderno?

1.3. OBJETIVO GENERAL

Interpretar satisfactoriamente un recital para flauta travesa que incluye cinco obras del repertorio flautístico, demostrando las posibilidades técnicas e interpretativas del instrumento.

1.4. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar una contextualización de las piezas a partir de una breve revisión histórica.
- Elaborar un análisis morfológico, armónico e interpretativo de las piezas a trabajar.
- Evidenciar mediante la puesta en escena de las piezas, cómo el análisis y el estudio de éstas se refleja en una adecuada interpretación de las obras.

1.5. JUSTIFICACIÓN

La música ha sido visualizada por la sociedad como una actividad de entretenimiento, o visto desde otro modo, una acción que es movida en definitiva por una necesidad social. El músico intérprete hace parte de esta actividad “popular”, ya que es el encargado de conectar con el público y trazar ideas de acuerdo con algo previamente escrito por un compositor, sin embargo, esto es una tarea que conlleva múltiples acciones detrás de escena, que el público desconoce, como el estudio histórico, armónico, estilístico, musical, teórico, técnico entre otros, y que facilitan el trabajo del instrumentista para realizar una interpretación coherente de las piezas.

Complementando esta idea, un músico estudia muchos ámbitos y perspectivas de una pieza al momento de abordar el montaje de ella; dura años en un conservatorio o universidad para entender el estilo, solfeo, y demás características para la interpretación y técnica de las obras. Por esta razón el proyecto busca demostrar el nivel de desempeño en la interpretación musical, adquirido por el autor del libro a través de los años de estudio de dichas características en la Universidad Industrial de Santander, también, generará un espacio para disfrutar de la música escrita para flauta travesa, proyectando además, un impacto en la motivación de músicos de diversos instrumentos, especialmente de flauta travesa, con el deseo de que a futuro desarrollen sus habilidades en el área instrumental, y generen ocasiones para interpretar y disfrutar de la ejecución musical.

Ahora bien, la forma en la que se demostrarán estas cualidades interpretativas tiene mucha relación con el repertorio escogido, ya que son piezas que destacan por su variedad estilística y de carácter, además, buscan demostrar diferentes aspectos técnicos de la flauta, para que el público-oyente pueda apreciar la belleza de los sonidos y *colores sonoros* del instrumento. Cabe destacar que, como se menciona anteriormente, estas piezas tienen detrás un análisis armónico, morfológico e interpretativo, que sirve para comprender las obras desde la perspectiva del compositor, interpretando lo más cercano posible a los ideales acústicos originales; sin embargo, también este análisis funciona como guía para proponer ideas de ejecución personal a partir de la comprensión holística del repertorio.

El análisis musical es en definitiva una parte muy importante para la interpretación de una obra, ya que además de lo expuesto anteriormente, este nos da la intención correcta que la música ofrece en cuanto a fraseos, tensiones y distensiones, a partir de su forma y armonía; finalmente, funciona como un mapa para ejecutar adecuadamente y profundizar interpretativamente en la música, más allá de la lectura de la notación musical.

2. MARCO TEÓRICO

HISTORIA Y DESARROLLO DE LA FLAUTA

Debido a que este proyecto tiene como objetivo demostrar el desarrollo técnico e interpretativo de la flauta, se convierte en una necesidad conocer a grandes rasgos la historia de dicho instrumento y cómo evolucionó hasta convertirse en lo que hoy conocemos como flauta traversa. Al ser un tema bastante amplio se hará un corto resumen, ya que “la flauta traversa se considera como uno de los instrumentos más antiguos en la historia musical de la humanidad” (Loja, P. 2016), y por ende su historia es extensa hasta llegar al instrumento actual.

Los primeros registros escritos sobre la utilización de la flauta se dan en textos musicales de los siglos XIII y XIV, correspondientes al medioevo, aunque su función no se especifica como solista o como parte de un ensamble. Para el siglo XV la flauta ya era utilizada en varias partes de Europa como un instrumento marcial comúnmente acompañado por tambores, lo que hace que la idea de que la flauta fuese un instrumento solista tomase fuerza. (Bernal, E. 2017)

Durante el renacimiento, en el siglo XVI, la flauta era uno de los instrumentos más importantes en Italia e Inglaterra, sin embargo, no fue sino hasta el siglo XVII que la flauta ocupó un lugar destacado entre los músicos, en parte debido a que los instrumentos de viento madera, entre esos la flauta, fueron rediseñados para este siglo. (Loja, P. 2016)

En el Barroco, la flauta traversa de madera logró un cambio en su construcción, llegando a tres partes que se ensamblan (de manera similar a la flauta actual), gracias a esta y otras adiciones al sistema el instrumento logró una considerable mejoría en la calidad sonora y las posibilidades técnicas, lo que impulsó a que obtuviera un repertorio más formal que el repertorio marcial anterior.

En esta época se empiezan a escribir obras para flauta solista de compositores como Händel, Telemann y Bach. (Bernal, E. 2017) (UNIR).

Durante el siglo XIX uno de los principales referentes, flautísticamente hablando, fue Theobald Boehm, debido a que fue quien construyó la primera flauta de metal y con mecanismo de llaves y zapatillas, similar a la que se usa en la actualidad. A partir de esta invención de Boehm, la flauta travesa fue añadida en la obra de importantes compositores del Romanticismo, tales como: Richard Wagner, Robert Schumann, Piotr Ilich Tchaikovsky, Johannes Brahms y Gustav Mahler (Bernal, E. 2017), debido a que las mejoras realizadas se evidenciaron en la versatilidad, sonido, rango dinámico, agilidad y posibilidades interpretativas del instrumento.

Finalmente, con la popularidad de la flauta lograda gracias a Boehm en el período romántico y la posterior música moderna, el instrumento se consolidó durante los últimos 100 años como “esencial dentro de la obra compositiva de los compositores académicos” (Bernal, E. 2017), con piezas que van desde repertorio solista, acompañado por otros, como instrumento acompañante y obligado dentro de la música orquestal.

POSTROMANTICISMO

El postromanticismo (posromanticismo) “es un movimiento cultural estético e intelectual que nace después y a partir del romanticismo durante la segunda mitad del siglo XIX.” (Valverde, Y. s.f.). Esta época se caracterizó principalmente porque los artistas querían liberarse contra las formas de vida de los burgueses y nació el estilo de vida inconformista; se puede decir, además, que esta época se desarrolló como un “nuevo estilo musical contemporáneo al nacionalismo” (Valverde, Y. s.f.).

La autora Anna Cazorra nos da un primer acercamiento a comprender cómo se refleja el concepto anteriormente citado en referencia a la música; para esto ella expresa que, “los compositores del postromanticismo tendrían que asumir las innovaciones de la orquestación wagneriana, así como el carácter descriptivo del poema sinfónico” (Cazorra, Anna 2018). Siendo más específicos el autor López, M. (2016) explica que la melodía para este periodo era apasionada e intensa gracias a la agógica y la dinámica, y concluye la idea argumentando que “es habitual en ella una calurosa expresión de los sentimientos individuales”. Además, a nivel orquestal para articular con Cazorra, expresa que la melodía en estas agrupaciones no suele comenzar y terminar en un mismo instrumento, sino que se suele repartir en partes pequeñas distribuyéndose en diferentes instrumentos.

En cuanto al impacto de esta época en el rol de la flauta travesa, citaré a Vilca, V. (2021) ya que argumenta que “la flauta alcanza la grandeza, en las diferentes épocas como: el romanticismo tardío, el movimiento impresionista y el dodecafonismo” además, comenta que el instrumento a partir de las mejoras sugeridas por Boehm se adapta de manera correcta a esta época junto a la nueva tecnología, y es gracias a este nuevo enfoque que muchos luthiers e instrumentistas comienzan a prestar más atención a los detalles en la flauta.

MODERNIDAD

Para adentrarnos al concepto de modernidad en la época actual me gustaría citar a Schiller, ya que, parafraseado por Garza, P. (2013) habla sobre una visión moderna en la que se dio un estado de pérdida del ser “por la alineación” y al mismo tiempo un esfuerzo de reapropiación. Visto desde otra perspectiva, Garza comenta que en esta época “el arte se da la necesidad de romper con el academicismo para dar paso a nuevas formas de expresión”, y esto situó al artista más allá de las formas y configuraciones consagradas, sintiéndose libre de las ideas previas de lo sagrado y eterno.

En el ámbito musical, éste, comienza a tener muchos cambios estructurales a partir de la idea de romper con el academicismo, ya que en este punto es donde se quiebran los conceptos de armonía tradicional, ruido o tonalidad; ya decía Joseph Auner (2017) en su libro “La Música en los Siglos XX y XXI” que al oír repertorio tipificado como “contemporáneo”, “moderno” o “nuevo” no sorprendería percibir que desafíen todos los supuestos de los que parten la composición tradicional, los límites entre música y ruido, o el papel que juega el oyente, el compositor o el intérprete.

Vilca, V. (2021) cita en su libro “Repertorio Más Importante Compuesto para Flauta Traversa Catalogado por Épocas de Historia de la Música” al autor Pierre-Yves, en el cual habla de una breve recopilación de fechas en las que la flauta traversa desarrolla cambios en el transcurso de la historia, lo que funciona como cierre de esta definición, ya que argumenta sobre el desarrollo estructural de la flauta a partir de este siglo, y por ende del impacto de la época moderna en el instrumento y en sus posibilidades técnicas y sonoras. Parfraseando a Pierre-Yves tenemos que en el año 1800 se introducen llaves y numerosas variantes de las mismas; para el año 1810 surgen las primeras flautas metálicas y se adicionan a ellas un “tapón” en la cabeza del instrumento, así como un bisel amovible para mejorar la afinación; en el año 1824 el doctor Pottgieser añade una llave para el agujero del do#, así al momento de utilizarla se produciría un do natural; y por último, en los años 1825 a 1830 se añaden situacionalmente algunas llaves, como la llave cerrada para el re/mi⁴, tercera llave de fa, sol# abierto y fa# cerrado. Finalmente, fue gracias a esto que varios intérpretes y luthiers daban a conocer sus innovaciones y modificaciones, lo que aportó en gran medida al progreso evolutivo del instrumento, en la mayoría de los casos pensando en el timbre y la ergonomía del instrumentista. (Vilca, V. 2021).

RECURSOS TÉCNICOS

La flauta travesa es un instrumento que cuenta con diversas posibilidades técnicas a raíz de su extensa historia y las modificaciones estructurales logradas por Boehm, ejemplo de esto son el vibrato, el frullato, el staccato, las dinámicas, entre otros. Por esta razón se realizará una breve revisión sobre las principales técnicas flautísticas, que serán usadas en la ejecución del recital, para buscar mayor comodidad a quien quiera realizar la lectura del documento.

El *vibrato* es, técnicamente hablando, “un conjunto de pulsos de flujo de aire emitidos desde la glotis y la modulación es la variación de la frecuencia fundamental y/o de la amplitud a lo largo de varios ciclos” (M. Marqués et al. 2006), musicalmente hablando, nos referimos a una alteración de la onda del sonido, específicamente de su amplitud, ya que una nota puede ser plana o tener vibrato, y la diferencia principal entre ambas es el tamaño de su amplitud o la velocidad de oscilación; para la flauta, este recurso es primordial ya que enriquece nuestra interpretación, muestra de esto es el apunte realizado por Loja, P. (2006) “pienso que desarrollar el vibrato en el sonido de la flauta es un recurso muy importante para poder tener un mejor rendimiento en nuestra ejecución”.

Otro concepto importante, y entre otras cosas extenso por mencionar, es la *articulación*, ya que ésta, depende del instrumento al que se haga referencia, sea éste de cuerda, viento o percusión. Loja, P. (2006) comenta en su tesis que hay muchas articulaciones que se han presentado y desarrollado en la historia de la flauta travesa, debido a que estas ofrecen desde el punto de vista “técnico-interpretativo” una serie de beneficios para los instrumentistas, además, particularmente en la flauta, las exigencias en los distintos tipos de agrupaciones suele ser más frecuente, por esta razón los autores de métodos para dicho instrumento han realizado múltiples tipos de ejercicios que el estudiante o profesional selecciona de acuerdo a lo que desea desarrollar en su técnica

personal. Algunos ejemplos principales de articulación son: el staccato, la ligadura, el marcato, el acento y el frullato.

Finalmente es importante mencionar el recurso de la *dinámica*, ya que es un elemento muy relevante en la interpretación musical. Para definir el concepto se tomará como referencia un autor que se citó anteriormente, ya que la definición respecto al tema de este es de relevancia para el proyecto.

Paúl afirma lo siguiente:

“La dinámica o los matices en el sonido de la flauta travesa, es un recurso muy importante en la interpretación musical, ya que con frecuencia se debe utilizar y saber diferenciar cada uno de los signos, que a menudo se nos presentan en frases o notas musicales, por lo tanto, es crucial que podamos lograr sonidos con dinámicas variadas sin afectar el color, la limpieza, y la afinación del sonido”. (Loja, P. 2006)

En definitiva, podemos afirmar que las dinámicas o los matices corresponden a una parte relevante en la interpretación, ya que son estos los que definen la expresión en términos de volumen de un pasaje, y por ende la intención de este.

TONALIDAD, ATONALIDAD, MODALIDAD Y ESCALA SINTÉTICA

Este apartado aborda estos tres conceptos fundamentales ya que son relevantes para el desarrollo del proyecto, y en ese orden de ideas, haré una breve revisión conceptual de los términos.

El concepto de *tonalidad* es un término que fue muy utilizado principalmente en el periodo barroco, clásico, romántico y parte del postromántico. Muchos compositores y autores bibliográficos lo definen como un eje sonoro de las piezas, es decir, una nota o conjunto de notas que sirven como “base” del movimiento armónico total de una obra, muestra de esto es el autor

Robert P. Morgan, ya que afirma en su libro “La Música del Siglo XX” que “una única tonalidad comienza a tener una importancia suficiente como para proporcionar una base estable al movimiento con un todo”.

De manera contraria tenemos el concepto “*atonalidad*”, ya que su definición literal y etimológica sería sin tonalidad o tono, lo que musicalmente hablando se caracteriza por tener melodías difíciles de recordar debido a no tener centro tonal como se expresó en el párrafo anterior. El autor Juan Fernando Anta (2012) expresa en los resultados obtenidos a su artículo de investigación “Claves Perceptuales de la Tonalidad y la Atonalidad” que en las melodías atonales “la habilidad del oyente para identificar la tónica disminuye, al tiempo que se incrementa su sensación de que los materiales considerados son de música atonal”.

Finalmente, tenemos la definición del término *modalidad* o modo. Para este apartado en específico hay muchos autores que han escrito al respecto, debido a que es un tema extenso que se origina en la antigua Grecia, sin embargo, citaré solo algunas referencias que aportan al análisis de las piezas del repertorio. En primer lugar Seguí (1975) afirma que “con los términos de modalidad o modo se hace referencia a la manera de ser de una escala, es decir, a la forma en que se suceden los tonos y semitonos dentro de una escala determinada”, es decir, en palabras más sencillas, que un modo o escala modal corresponde a la manera en la que se organizan las notas de una escala dependiendo de su estructura interna, y cada cambio en ella adquiere un nombre diferente, siendo los principales: jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio.

Finalmente, y articulando un poco el concepto de modalidad con tonalidad, tenemos la cita del autor De Pedro (1990) ya que afirma que una escala modal “es la diferente distribución en cuanto a interválica se refiere de los sonidos de una escala (o de una tonalidad)”, es decir, que, aunque la

estructura interna de estas escalas se moldee, va a seguir conteniendo una característica tonal debido a que mantiene la idea de eje sonoro o de base armónica.

ESCALA SINTÉTICA

Nos referimos a que una escala es sintética, cuando es creada de la amalgama de dos o más escalas, mezclando elementos comunes a ellas. Las más utilizadas generalmente son las aumentadas, disminuidas, las blues, y las pentatónicas. En la música moderna evidenciamos, según el comentario realizado por Palacios (s.f.), que construir escalas sintéticas es un procedimiento que se usa con frecuencia en nuestro siglo, y, en teoría, consiste en una escala conformada por notas sin una estructura formal definida, sino que están a disposición del compositor. Según Palacios (s.f.) uno de los casos más representativos de este tipo de escala lo propone Oliver Messiaen, debido a que desarrolló un sistema musical basado en modos contruidos por él mismo, donde cada uno de ellos tenía características determinadas, dando lugar a una forma de lenguaje propio.

3. METODOLOGÍA

3.1. ANÁLISIS DE LAS PIEZAS QUE CONFORMAN EL RECITAL

3.1.1. SUITE FOR FLUTE AND PIANO – CHARLES MARIE WIDOR

COMPOSITOR-Charles Marie Widor

El compositor Charles Marie Jean Albert Widor nació el 21 de febrero de 1844 en la ciudad de Lyon – Francia, fue un reconocido profesor, organista y compositor de la época romántica tardía, compuso importantes sinfonías para órgano y piezas para diversos instrumentos, tales como piano, voz, flauta, violín y otros conjuntos “Charles-Marie Widor” (2024).

Widor comenzó sus estudios musicales con su padre, el Húngaro François-Charles Widor, ya que este era constructor de órganos. En 1863, un amigo íntimo de la familia lograría que el joven pudiera estudiar órgano y composición en el conservatorio de Bruselas con los maestros Jacques Nicolás Lemmens y François-Joseph Fétis, respectivamente. Después de este período de estudio, Widor se trasladó a París, donde residió por el resto de su vida. Se casó allí a sus 76 años con la joven Mathilde de Montesquiou-Fézensac de 36 años. En 1936 Widor sufrió de un derrame cerebral que le paralizó el lado derecho de su cuerpo, sin embargo, no moriría hasta el 12 de marzo de 1937 a sus 89 años “Charles-Marie Widor” (2024).

CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DE LA PIEZA

Debido a la importante labor de Widor en el repertorio para órgano, sus composiciones para otros instrumentos suelen pasarse por alto, sin embargo, la suite para flauta y piano se destaca entre sus piezas para música de cámara debido a que gracias a su enfoque mezcló elementos armónicos y melódicos románticos y modernos, tales como la expansión de armonías de octavas y las duplicaciones de sonido en el acompañamiento de piano. Esta obra fue compuesta en el año 1877,

y fue dedicada al flautista Paul Taffanel quién la estrenaría años más tarde, desde entonces se convirtió en una pieza básica para el repertorio flautista, debido a que es una obra desafiante a nivel técnico e interpretativo. (Wu, T. 2015)

Esta suite se originó a partir del concepto barroco de “baile” (que se produjo en su época como respuesta a las necesidades de la danza), es por ello que en cada movimiento se puede evidenciar cómo la escritura está dominada por las características rítmicas del mismo, sin embargo, para el siglo XIX la combinación de suites ya no seguía la forma clásica barroca, sino que combinaban diferentes estilos o música, lo que desembocó en el término de “suites modernas”. (Wu, T. 2015)

Finalmente quisiera mencionar un poco del impacto social de la época en la pieza debido a que para la segunda mitad del siglo XIX Europa estaba envuelta en una fuerte tendencia ideológica romántica, lo que generó que los estilos musicales fueran muy diversos, tales como el nacionalismo, el impresionismo y el neoclasicismo. Widor no se escapa totalmente de esta regla, debido a que, gracias a análisis previos de sus obras, realizados por Wu Ting-Yi (2015), se demostró que mantuvo la tradición y fueron escritas en forma estricta de música clásica, evidencia de esto es la estructura de las suites barrocas y del periodo clásico que incorpora en su trabajo, sin embargo, también utilizó conceptos melódicos y armónicos románticos.

ANÁLISIS ARMÓNICO Y FORMAL

Movimiento I - Moderato: Se basa en la forma de sonata clásica, sin embargo, no sigue exactamente todas sus reglas ya que la sección B está en subdominante y no en dominante como la forma lo pide naturalmente.

Tabla 1. Estructura Armónica-Formal, Suite Widor, mvt 1.

Secciones	Intro	A	B	C		Puen	A'	Co	
	ducción					te		da	
Tonalidad		Ab	Db	D	G	Ab	Cm	Ab	Cm
Compases	2	27	20	14	4	1	8	30	20

Movimiento II - Scherzo: El título hace alusión a que está escrito en un tempo rápido y el carácter es ligero. La forma de este movimiento es básicamente ternaria (A-B-A).

Tabla 2. Estructura Armónica-Formal, Suite Widor, mvt. 2.

Secciones	Introducción	A	B		A'		Coda
Tonalidad		Em	Em	Bm	Am	Em	Em
Compases	4	48	28	14	9	44	31

Movimiento III - Romance: La forma de este movimiento es libre por secciones re-expositivas (A-B-C-A-Coda).

Tabla 3. Estructura Armónica-Forma, Suite Widor, mvt 3.

Secciones	A	B	C	A'	Coda
Tonalidad	Ab	Bb	C	Ab	Ab

Compases	29	16	18	14	14
-----------------	----	----	----	----	----

Movimiento IV - Final: La forma que presenta este movimiento es ternaria compuesta (A-B-A).

Tabla 4. Estructura Armónica-Formal, Suite Widor, mvt 4.

Secciones	A	B	A'	Coda		
Tonalidad	Cm	Ab	Gb	Cm	C	C
Compases	78	46	22	38	41	13

ANÁLISIS INTERPRETATIVO

Movimiento I: La obra comienza con una breve introducción de 2 compases de manera imitativa entre el piano y la flauta, la indicación de tempo en la partitura es Moderato, sin embargo, estos compases pueden ser más maleables en cuanto a tempo dependiendo de cómo exponga el tema el pianista. (Figura 1)

Figura 1. Introducción, Suite Widor, mvt 1.



El tema A (Figura 2) es una frase ascendente que se caracteriza por tener una flexibilidad melódica y rítmica. Interpretativamente se debe ejecutar con un gran control de la afinación y el

color de las octavas y novenas principalmente, debido a que gran parte de esta sección son frases ligadas, pero con cambios dinámicos abruptos de sf^5 a p^6 y a pp .

Figura 2. Tema A, Suite Widor, mvt 1.



El tema B es anacrúsico, presenta en esencia una línea melódica con menos saltos que la primera, hasta el momento en el que retoma la idea del tema A modulada antes de cambiar de armadura. Esta sección debe ser interpretada con un sonido centrado, debe sentirse como una línea constante que llega a su clímax en el f sobre el acorde de Gb y cerrar tranquilamente dos compases antes del cambio de tono. Rítmicamente esta parte es más firme, debido al acompañamiento del piano. (Figura 3)

Figura 3. Tema B, Suite Widor, mvt 1.

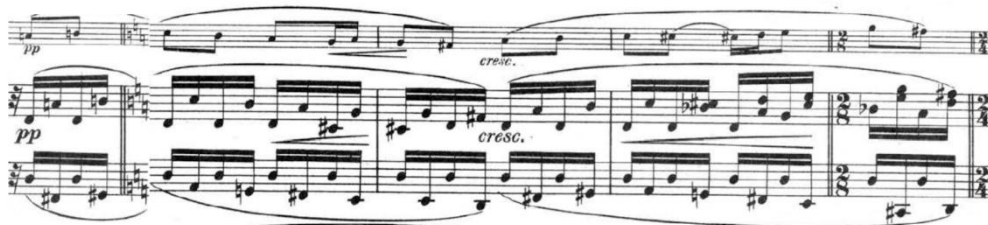


⁵ Sf es una indicación dinámica e interpretativa que se refiere a esforzando. Se ejecuta haciendo énfasis dinámico y tímbrico en la nota escrita.

⁶ Para motivos prácticos se hará indicación de las dinámicas con los signos definidos en el marco teórico (ppp , pp , p , mp , mf , f , ff , fff) en minúscula.

El tema C es anacrúsico también (Figura 4), comienza *pp* en una línea melódica que conduce un crescendo hasta un *ff*, 5 compases después, *ff* que indica el clímax de todo el primer movimiento, luego de esto la flauta hace una frase que por medio de trinos y terceras ascendentes que conduce hasta un *Lab* agudo como cierre de la sección para dar paso al puente. El flautista deberá interpretar esta sección con un sonido centrado y priorizando no desenfocar en los agudos por los cambios dinámicos abruptos, además, en la sección de terceras debe darle peso a cada nota sin salirse del color centrado que se busca desde el comienzo de la frase en la sección C.

Figura 4. Tema C, Suite Widor, mvt 1.



Luego de esta sección encontramos un puente (Figura 5) que va a conectar la sección C con la A', este puente está en un tempo más rápido, ya que la indicación del compositor para este pasaje es *Vivo*, para el intérprete esta sección es más libre y no debe ser tan métrica (debido a que aquí el piano no toca), razón por la cual el compositor no especifica el tempo sino solamente el carácter, sin embargo, si debe sentirse un cambio de tempo notorio entre la sección C y este puente.

Figura 5. Puente, Suite Widor, mvt 1.



Para la sección A' (Figura 6) tenemos una reexposición del tema principal con algunas pequeñas variaciones al final, para el intérprete como se mencionó en la sección A debe demostrarse la capacidad técnica de poder conducir las frases a través de los cambios dinámicos sin descuidar la afinación y el color del sonido.

Figura 6. Tema A', Suite Widor, mvt 1.



Finalmente, la sección de la Coda (Figura 7) presenta una melodía de la flauta compuesta por puntos de apoyo sobre la nota Sol, con acompañamientos del piano por arpeggios rotos, para luego permitir a la flauta de nuevo en un tempo Vivo presentar sola el tema y finalizar con una cadencia auténtica por parte del piano.

Figura 7. Coda, Suite Widor, mvt 1.



Movimiento II: Este movimiento al igual que el anterior comienza con una pequeña introducción de 2 compases, el carácter de esta pieza es scherzo y se indica en el título de la pieza,

por lo que está escrito a un tiempo rápido (*Allegro Vivace*) y debe tocarse de manera ligera. (Figura 8)

Figura 8. Introducción, Suite Widor, mvt 2.



El tema A (Figura 9) se caracteriza por tener un inicio anacrúsico, y el carácter como se mencionó en la introducción debe ser ligero en casi toda la pieza (a excepción de la sección B), los staccatos, los acentos, las ligaduras, los sf y la dinámica serán relevantes principalmente en este tema. El intérprete deberá ejecutar esta sección de manera ágil y clara, prestando atención principalmente al color sonoro y a la dinámica, así como a la respiración, debido a que este movimiento cuenta con frases muy largas y muy pocos silencios, así que el flautista deberá aprovechar los pocos silencios de semicorchea y puntos de reposo armónico para respirar.

Figura 9. Tema A, Suite Widor, mvt 2.



En la sección B (Figura 10) el piano toma el papel protagónico, realizando el tema principal mientras la flauta hace un acompañamiento con notas largas. Esta parte retoma un poco el concepto

del movimiento anterior, ya que tiene frases melódicas elásticas e inicios anacrúsicos. Interpretativamente, el flautista debe conducir las notas largas respecto a la idea musical que plantea el pianista sobre la línea melódica; luego, cuando la flauta retoma el tema de esta sección, se debe buscar un color cálido y timbrado, además de una afinación muy precisa en los cambios de octava de la nota Do.

Figura 10. Tema B, Suite Widor, mvt 2.



Luego de esta sección tenemos en la A' una reexposición sin variaciones (hasta la coda) del tema A, por lo que este tema debería tocarse con las indicaciones interpretativas de la primera sección sin olvidar el carácter ligero del movimiento.

Finalmente, en la Coda (Figura 11) tenemos una inversión del papel protagónico como en la sección B, siendo el piano quien lleva la melodía hasta 11 compases antes del final. En este fragmento (al igual que en el tema B) el flautista conduce los arpeggios escritos respecto a la idea musical que plantea el pianista sobre el tema principal, pensando siempre en economizar aire con un sonido no tan timbrado para poder conducir la frase hasta el final, sin interrumpirla con la respiración.

Figura 11. Coda, Suite Widor, mvt 2.



Movimiento III: Este movimiento se caracteriza por tener frases motivicas anacrúsicas y un carácter dulce en el tema principal. La sección A (Figura 12) es bastante flexible melódicamente hablando, lo que puede parecer contradictorio porque el piano tiene un acompañamiento de semicorcheas casi todo el tiempo, sin embargo, debido al carácter romántico de la pieza es posible realizar pequeños acelerandos y ritardandos sin llegar al extremo del rubato. Se debe direccionar la frase (respecto a dinámica y color) debido a que son motivos lentos en gran parte de la sección, por lo que se debe comprender la armonía y los puntos de tensión y distensión para dirigir de manera correcta la melodía.

Figura 12. Tema A, Suite Widor, mvt 3.



El tema B está formado por dos períodos simétricos de 8 compases y dos frases cada uno, cuenta con varias notas enarmónicas que deben ser analizadas para comprender cómo funcionan estas notas en torno a la armonía del piano. El compositor facilita un poco la tarea interpretativa colocando crescendos en las semifrases que dan pistas de hacia dónde resuelven las tensiones

armónicas, sin embargo, el flautista debe prestar principal atención en no perder calidad sonora por la preocupación de las dinámicas y los saltos. (Figura 13)

Figura 13. Tema B, Suite Widor, mvt 3.



La sección C presenta un motivo elástico melódicamente hablando ya que, aunque hay una esquematización rítmica no se busca que el intérprete toque estos pasajes métricamente debido a la presencia de calderones o de indicaciones como “a piacere”⁷, sin embargo, hay una sección que indica un tempo más rápido que el del resto del movimiento, por lo que estos cortos compases si deben ser interpretados a tempo. Interpretativamente debe haber muy buena comunicación visual y musical entre el flautista y el pianista, debido a que deben conectar muy bien al comienzo y final de cada frase, ya que la flauta, como mencioné anteriormente, tiene indicaciones como calderones y “a piacere” que hacen que el motivo no sea estrictamente métrico. (Figura 14)

Figura 14. Tema C, Suite Widor, mvt 3.



⁷“A piacere” es una indicación musical interpretativa escrita en italiano, su traducción literal al español sería “a voluntad” o “a gusto” del flautista.

Finalmente, en la sección A' el compositor presenta de nuevo el tema de la sección A con unas pequeñas variaciones armónicas al final de la frase que utiliza como puente para unir con la coda (Figura 15), que se caracteriza por presentar motivos variados de la sección A, así como trinos que ascienden por terceras que buscan finalizar la pieza en la nota Do agudo mientras el piano espera para resolver sobre Ab mayor. Esta sección es muy similar interpretativamente a la del tema A, sin embargo, debido a las adiciones al final de los trinos y de frases más extensas el flautista deberá ser muy consciente de la respiración y de no perder el color de la última nota (Do).

Figura 15. Coda, Suite Widor, mvt 3.



Movimiento IV: Este movimiento comienza con el tema principal en anacrusa después de una breve introducción de 4 compases del piano, es muy importante para este movimiento respetar las dinámicas debido a que el compositor utiliza mucho este recurso para dar dinamismo a la línea melódica, sin embargo, el pianista debe tener cuidado en no sobrepasar el volumen de la flauta debido a que es un instrumento que por naturaleza suena más fuerte. Se debe tener mucha claridad con los staccatos, para darle un carácter juguetón al tema, además, de no perder el color del sonido por preocuparse en otros aspectos como la dinámica y la articulación. (Figura 16)

Figura 16. Tema A, Suite Widor, mvt 4.



La sección B, en contraste con la primera, tiene un motivo más lento, además, está escrito a 4/4 y no a compás partido como la sección anterior; el compositor indica en la partitura el carácter “dolce e tranquillo assai”⁸ (Figura 17), lo que ofrece al flautista una mejor comprensión interpretativa; este último, deberá tocar con un color cálido esta sección, así como una dinámica que oscila básicamente entre p y mf, articulando de manera correcta con el carácter de la melodía.

Figura 17. Tema B, Suite Widor, mvt 4.



Para la sección A' el compositor expone motivos del tema A y tema B, desplazándolos por diferentes tonos, así como utilizando solo ideas o el tema completo. Esta sección es compleja técnicamente para el flautista (Figura 18) debido a los pasajes ágiles que escribe el compositor para la reexposición en el piano del tema B, así como el instrumentista debería enfocarse en tocar todas las notas y de una manera muy clara para que sea fácil de entender para el oyente, además, debe tener cuidado con el cambio drástico de dinámicas y de registros.

⁸ “Dolce e tranquillo assai” es una indicación musical interpretativa escrita en italiano, su traducción literal al español sería “muy dulce y pacífico”.

Figura 18. Tema A', Suite Widor, mvt 4.

The image displays a musical score for the first system of 'Tema A', Suite Widor, mvt 4. It consists of two systems of music. The first system features a flute part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The piano part is marked 'ff marcato e cantabile il Banno.' The second system continues the piano accompaniment, marked 'cresc.' and 'pp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Finalmente, la obra termina con un fragmento bimodal, en el cual la flauta está en la escala de Do frigio y el piano en la escala de Do mayor, para al final resolver ambos en el acorde de Do Mayor. Esta obra se caracteriza por dar un papel protagónico tanto al piano como la flauta, sobresaliendo esta última en gran parte de las melodías; el flautista deberá expresar todas sus cualidades instrumentales a través del uso de recursos técnicos como el vibrato, el color sonoro, la dinámica y la articulación.

3.1.2. PRIMEIRO AMOR – PATÁPIO SILVA

COMPOSITOR-Patápio Silva

Patápio Silva nació en 1880 en la ciudad de Itaocara-Brasil, sin embargo, de niño se trasladó a la ciudad de Cataguases, donde vivió su infancia trabajando de barbero y tocando ocasionalmente la flauta. Desde temprana edad mostró interés musical, aprendiendo a tocar una flauta de hojalata de solo 5 agujeros, razón por la cual a sus 14 años se unió a la banda de la ciudad y tomó clases de teoría y solfeo. En 1901 se trasladó a Río de Janeiro, donde fue a estudiar al Instituto Nacional de Música con el maestro, flautista y compositor Duque Estrada, quien quedó tan asombrado por su talento que decidió recibirlo como a un hijo. Aconsejado por su maestro, Patápio realizó una gira por Brasil con el fin de obtener los recursos necesarios para estudiar en Europa, razón por la cual a finales de 1904 pasó por los estados de Minas Gerais, São Paulo, Paraná y Santa Catarina. Cuando llegó a Florianópolis contrajo difteria y murió el 24 de abril de 1907, causando una gran conmoción en todo Brasil. Patápio Silva obtuvo homenajes de grandes flautistas contemporáneos como Altamiro Carrilho y Toninho Carrasqueira (Instituto Casa do Choro, 2013).

CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DE LA PIEZA

Escrita en el año 1904 por el compositor brasileño Patápio Silva, quién durante su corta vida escribió más de mil composiciones y arreglos, muchos de los cuáles aún son interpretados y registrados en trabajos discográficos (Free Flute Sheet Music, 2010). Para este año en Brasil (al igual que en Europa) hubo una lucha entre las viejas escuelas y las tendencias modernistas; muestra de esto es la Semana de Arte Moderno, celebrada en São Paulo en 1922, ya que fue recibida con feroces críticas por sectores conservadores de la sociedad, aunque al mismo tiempo se convirtió en un hito en la historia del arte brasileiro (LibreTexts s.f.). Sin embargo, en contraste a esto, el choro-

vals Primeiro Amor de Patápio Silva, es una de las piezas que perduran en el tiempo, y que, a diferencia de los cambios y adaptaciones modernas de la época, se basa en la estructura formal y armónica de la vieja escuela folclórica brasileña.

ANÁLISIS ARMÓNICO Y FORMAL

Tabla 5. Estructura Armónica-Formal, Primeiro Amor Patápio Silva.

Secciones	Introducción	A	B	A	C	A
Tonalidad	D	D	Bm	D	G	D
Compases	2	16	16	16	16	16

ANÁLISIS INTERPRETATIVO

Esta pieza se caracteriza por el uso de motivos ágiles con ciertas ligaduras, pero principalmente *détache*⁹ o en *staccato*, por lo que es una muy buena opción para realizar un estudio de agilidad en la articulación y precisión entre la lengua y los dedos. La obra tiene una estructura muy típica de la música folclórica brasileña (y colombiana), inicia con una introducción muy corta de dos compases en los cuales el piano hace una nota suspendida en calderón y luego la flauta comienza de manera anacrúsica con el tema que inicia como tal en la sección A, luego va a la sección B, se vuelve a tocar el tema de la parte A, que puede ser presentado como una variación, lo que enriquece la melodía original a partir de una pequeña improvisación que por lo general usa trinos, trémolos,

⁹ “*Détache*” es una indicación francesa que se traduce como “despegado” o “separado”.

cromatismos y melodías en contrapunto; luego va a C, vuelve al tema A y finaliza en una pequeña resolución sobre A.

La sección A presenta en la flauta un motivo rápido que tiene algunas notas ligadas y otras détache, que se mueve en torno al arpeggio de D, el piano, tiene un acompañamiento a ritmo de vals que articula correctamente con el carácter a la pieza, siendo éste, ágil y ligero. Interpretativamente podríamos mencionar que el flautista debe ser muy consciente de cuáles notas corresponden a la melodía principal y cuáles corresponden al contrapunto que va en paralelo (en la partitura están indicadas estas notas de la melodía principal como portatos), además, debe coordinar que cada nota suene de manera muy precisa entre la lengua y los dedos, realizando un cierto énfasis (no acento) en las notas que corresponden a la melodía del tema. (Figura 19)

Figura 19. Tema A, Primeiro Amor Patapio Silva.

The image shows a musical score for Flauta and Piano. The Flauta part is written in a treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Alegre - ca. $\text{♩} = 80$ ("with humor")'. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The tempo is also marked 'Alegre - ca. $\text{♩} = 80$ ("with humor")'. The score includes dynamics such as mf and p , and articulation marks like slurs and accents.

Luego de esto tenemos la sección B que presenta un motivo sobre el arpeggio de Bm, además, utiliza menos ligaduras que en el tema A y expande el rango de tesitura en la ejecución llegando hasta la nota B6, implicando flexibilidad y control del registro agudo y medio de la flauta, lo que se ve reflejado en una mayor evidencia de la capacidad técnica del flautista. En esta sección se suele tocar para la presentación del tema como está escrito, sin embargo, al repetir es tradición del folclor brasileño realizar variaciones respecto al tema principal, para añadir dinamismo a la pieza,

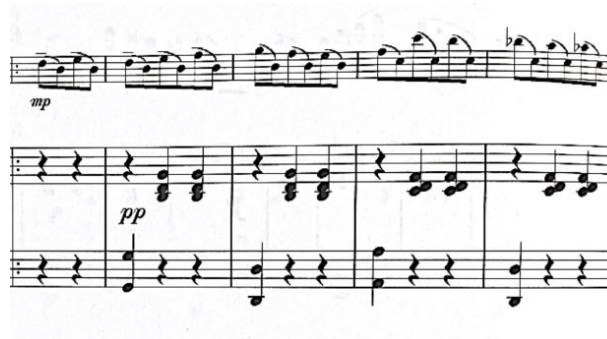
razón por la cual el intérprete debe estar en las capacidades de improvisar sobre el tema principal, o en su defecto, tomar algún referente musical interpretativo sobre el tema. (Figura 20)

Figura 20. Tema B, Primeiro Amor Patapio Silva.



Según el cuadro armónico-formal la siguiente sección a interpretar es la A, nuevamente, esta sección suele tocarse igual o se deja la libertad al intérprete de improvisar sobre el motivo, como mencioné anteriormente. Siendo esto así, tenemos luego la sección C (Figura 21), que presenta un cambio de tono a la escala de G; para este tema el autor decide realizar frases con ligaduras de expresión mucho más extensas, lo que influye en un carácter más tranquilo que el del tema A, además, interpretativamente le dice al flautista (indirectamente) que tome esta sección como un descanso para el oyente, razón por la cual se optó (tomando como referencia varias audiciones de famosos intérpretes como Altamiro Carrilho y el mismo Patápío Silva) por realizar la repetición de la sección a un tiempo moderadamente más lento y realizar una improvisación ligera sobre el motivo principal atresillado.

Figura 21. Tema C, Primeiro Amor Patápio Silva.



3.1.3. IMAGE - EUGÈNE BOZZA

COMPOSITOR-Eugène Bozza

Eugène Bozza nació en la ciudad de Nice, París en 1905 de padre italiano y madre francesa. En el año 1915 tuvo que trasladarse a Italia con su padre buscando refugio de la primera guerra mundial, sin embargo, fue gracias a esto que estudió violín en la academia de Santa Cecilia. A partir del año 1922 comenzó a asistir al conservatorio de París, donde demostró ser un estudiante brillante logrando primeros premios en concursos de violín, dirección y composición. Los nombramientos posteriores a su estancia en el conservatorio incluyen el de director de la Orquesta Padeloup en 1925, y durante un breve periodo el de director de los ballets rusos de Montecarlo. La importancia de sus estudios musicales se refleja principalmente en su labor docente, ya que realizó varios libros de estudio para instrumentos de cuerda, viento y metal. Sus obras son muy importantes, ya que muchas de ellas son utilizadas como requisito para concursos y audiciones (Brilliant Classics, 2018).

El sello discográfico Brilliant Classics (2018) comenta en su documento dedicado al compositor y sus piezas para flauta, que Bozza vivió en la mayor parte del siglo XX, un periodo caracterizado

por la innovación musical, estilística, artística y repleto de modas, sin embargo, absorbió con éxito las diversas influencias del impresionismo, neoclasicismo, jazz entre otros. Compuso numerosas sinfonías y piezas para muchos instrumentos de cuerda y viento hasta 1991, la fecha en la que murió. Hoy en día el repertorio más conocido y que con más frecuencia se interpreta de él son sus obras para instrumentos de viento, tales como saxofón y flauta.

CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DE LA PIEZA

Image fue publicada en el año 1939 dedicada al flautista francés Marcel Moyse, profesor de flauta del conservatorio de París y una figura muy influyente en la historia del instrumento. Esta obra es una de las piezas más representativas de Bozza, e incluye características que el compositor usa en muchas de sus obras, tales como el carácter improvisatorio que se encuentra en la sección de la introducción o el tema melódico de la sección del Allegro ma non troppo. (Brilliant Classics, 2018)

En la época para la que fue compuesta la obra, el movimiento artístico en Francia (y específicamente en París) era un tema que generaba mucho debate, ya que se evidenció estilísticamente la preocupación de los artistas por cumplir con las ideas estéticas del siglo XX (Fernández, M. 2005). Para los compositores e intérpretes de la época, enfrentarse a este estilo abstracto en un entorno para el que siempre predominó la escuela tradicional fue un reto. Debido a ello, para los artistas, la línea entre lo abstracto y lo que no era considerado arte, era poco visible, razón por la cual se originó la discusión actual de qué puede ser (o no) considerado arte. Muestra de este impacto social sobre los compositores es Image, ya que busca realizar una comparativa indirecta entre la imagen de una pintura abstracta y la música, utilizando recursos técnicos y sonoros propios del siglo XX.

ANÁLISIS ARMÓNICO Y FORMAL

Tabla 6. Estructura Armónica-Formal, Image Bozza.

Secciones	Introducción	A	Puente	B	A'
Tonalidad	Em – D	D		D	D
Compases	indefinido	15	3	indefinido	19 6 7 3 23

ANÁLISIS INTERPRETATIVO

Esta pieza comienza con una corta introducción lenta en tonalidad de Em y D (Figura 22), se caracteriza por la presentación de motivos cortos pero ágiles, así como la utilización de conceptos interpretativos por parte del compositor, tales como “rubato”, “pressez” y una indicación escrita que dice “avec le caractère d'une improvisation”. El flautista deberá cuidar la entrada con el primer mí, respecto a la afinación y al color, además, aunque las frases son cortas y ágiles, debe prestar singular atención en la direccionalidad de la frase.

Figura 22. Introducción, Image Bozza.



El tema de la sección A se caracteriza por tener un carácter jocosos, está escrito en 6/8, sin embargo debido a que el compositor mueve la acentuación y deja muy pocos silencios para respirar al flautista, éste debe prestar principal atención en no desplazar los tiempos y hacerlo de forma muy métrica, cuidando y dándole relevancia a las articulaciones, manteniendo, además, un color

centrado en toda la sección y cuidando no desenfocar principalmente en las notas agudas que están luego de las escalas conformadas por semicorcheas y septillos. (Figura 23)

Figura 23. Tema A, Image Bozza.



El puente entre la sección A y B (Figura 24) está separado por barras de compás, sin embargo, el carácter y las indicaciones propuestas por el compositor sugieren una interpretación libre.

Figura 24. Puente, Image Bozza.

En la sección B el compositor expone un tema más tranquilo, caracterizado por saltos y sin un orden armónico estructural o definido concretamente, lo que le da, en palabras de Bozza un “carácter de improvisación”. En esta sección el flautista sigue teniendo libertad interpretativa, sin embargo, hay indicaciones de ritardandos, a tempo, y una estructura rítmica clara dentro de una medida de 3/4, por lo que supone que el compositor propone una interpretación libre pero que no salga demasiado del esquema métrico que propone. (Figura 25)

Figura 25. Tema B, Image Bozza.



Finalmente, el compositor presenta de nuevo el tema A en la sección A', sin embargo, al final de esta realiza un cambio en la frase y en el tiempo, indicando stringendo en la partitura (Figura 26) y utilizando motivos rítmicos del tema A para finalizar la obra en una escala cromática que va desde la nota Fa#4 hasta el Si6. El flautista deberá interpretar esta sección de la misma forma que en el tema A, prestando atención en el nuevo fragmento al control del sonido y de las articulaciones propuestas por el compositor, además de las dinámicas que están cambiando constantemente.

Figura 26. Tema A', Image Bozza.



3.1.4 CHANT DE LINOS – ANDRÉ JOLIVET

COMPOSITOR-André Jolivet

Según la Fédération Internationale des Jeunesses Musicales (1968) André Jolivet nació en París el 8 de agosto de 1905 en Montmartre. Aprendió a tocar piano a sus 4 años con su madre, ya que era pianista y profesora del instrumento, y años más tarde, continuó sus estudios de piano y solfeo con Francis Casadeus. Rivera, M. L. (2022) comenta en “La Expresión del Dolor en Chant de Linos de Jolivet” que su familia estimuló la práctica al arte, ya que su padre era artista visual y su madre

y hermana pianistas, lo que logró que el compositor tuviera un gusto y aproximación hacia la música, la poesía, la pintura y el teatro. Rivera también menciona que gracias a una entrevista realizada a Jolivet por M. Cadieu (1961) se sabe por su propia voz cómo conoció la obra artística de Debussy, Dukas y Ravel; esto es relevante mencionarlo ya que gracias a ellos tendría más adelante una gran influencia en su configuración estética y de lenguaje, así como su inclinación hacia la cultura oriental y no europea.

Si hay algo importante para mencionar de Jolivet, es cómo su contexto tuvo una fuerte influencia en su música, ya que, según River, M. L. (2022) “Jolivet vive en primera persona la experiencia del dolor y de la pérdida en la Guerra ya que participa como soldado en la masacre del Puento de Gien, fue uno de los supervivientes del batallón de 75 hombres, donde también fallecieron numerosos civiles desarmados.” después de esto, River comenta que Jolivet compuso una canción titulada “Queja del Soldado Vencido”, en la cual hace uso de una armonía antífona medieval, de manera que lo usa para referenciar una petición a Dios, sin embargo, no es hasta su periodo de “síntesis entre experimentación y tradición en un lenguaje postonal” (Guarnuccio, 2006) que comienza a explorar de manera profunda en la armonía no tradicional y a aplicarla cada vez más en su música.

Jolivet murió el 20 de diciembre de 1974, después de haber sido nombrado director de música de la Comedia Francesa, para la que escribió también numerosas obras. De 1966 a 1970 fue profesor de composición del conservatorio de París y logró un gran reconocimiento de la comunidad francesa (Rivera, M. 2022).

CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DE LA PIEZA

Chant de Linos (Canción de Linos) es una obra que fue compuesta en el año 1944 para el conservatorio de París y dedicada al flautista francés Gaston Crunelle; destaca principalmente por su relación directa con el mito de Linos en la antigua Grecia, por lo que parte de este análisis contextual es mencionar en qué consiste el mito y su relación con la pieza, además de mencionar la influencia de los modos griegos en ella.

En este orden de ideas quisiera hablar primero del mito griego de Linos; según Rivera M. (2022) en su artículo “La Expresión de Dolor en Chant de Linos”, este mito tiene dos versiones principales, la primera es relatada por Pausanias (un viajero y geógrafo griego del siglo II d.C.) quien expresó que Lino fue hijo de Poseidón y obtuvo mayor gloria en la música que sus contemporáneos y predecesores, razón por la cual Apolo lo mandó a matar por ser rival suyo en el canto, lo que ocasionó que al morir el duelo por él se extendiera por todo el mundo ya que era un músico muy conocido. En la segunda versión expuesta por Rivera, Lino aparece como hijo de Apolo y era dios de la luz, de la verdad y la profecía, en esta historia Lino y su hermana gemela Psamathe fueron despedazados por perros al nacer, por lo que en venganza su padre Apolo envió espíritus que mataron a todos los niños del lugar. En la primera versión el lamento es representado por la pérdida de este gran hombre, en la segunda, el lamento es evocado por Apolo quién se desgarró por el dolor producido por la pérdida de sus hijos.

Debido a esta fuerte influencia mitológica en la pieza, Jolivet hace uso de una armonía y recursos que se apartan de lo “tradicional” para su época. Se demuestra su interés en la música griega y el modalismo, evidenciado en su “Estudio sobre Modos Antiguos”, un gusto que según el mismo Jolivet nace de Varèse, ya que gracias a él descubrió uno de los aspectos más significativos de la música, la música como expresión mágica y ritual de la sociedad humana (Rivera, M. 2022).

Finalmente quisiera mencionar el contexto social en el que fue compuesta y lanzada la obra. Como se menciona en el apartado anterior, Jolivet tuvo varias experiencias fuertes en su vida que marcarían su estilo compositivo y su inclinación hacia la búsqueda de lo mítico, Chant de Linos no es la excepción a ello, debido a que fue “publicado en plena guerra mundial en París” (Rivera, M. 2022), para la fecha de estreno de la obra “Chant de Linos”, París ya había sido tomada por el ejército alemán, específicamente el 22 de Junio de 1940, año en que se firmó el armisticio con el Tercer Reich, sin embargo, para el año 1942 la resistencia alemana comienza a tomar fuerza, lo que desemboca en la liberación (con las fuerzas aliadas) en diciembre del año 1944.

Como dato extra, esta pieza fue compuesta para el concurso de fin de año del conservatorio de París en la promoción del año 1944, un mes antes de la entrada de los aliados a este país. En esta competencia Jean Pierre Rampal y Paul Mule la interpretaron de memoria habiéndola recibido con tan solo un mes de anticipación al examen final. Debido a complicaciones en la vida de Rampal esto solo pudo estar seis meses en el conservatorio, razón por la que Crunelle deseaba que este continuara un año más pero el jurado premió a Mule y a Rampal de igual manera en ese orden.

ANÁLISIS ARMÓNICO Y FORMAL

Debido a que la armonía de esta pieza en particular no corresponde a lo que conocemos como armonía “tradicional” ni “modal”, se hará mención en este apartado de las escalas sintéticas, por lo cual se especifica en el cuadro “tonalidad” a que notas corresponde la respectiva escala.

Tabla 7. Estructura Armónica-Formal 1, Chant de Linos Jolivet.

Secciones	Introducción	A	B	A'	B'	C
Tonalidad	F sintético (F, G, Ab, B, C#, D)	G sintético (G, Ab, B, C#, D, G, AB) F)	C# sintético (B, C#, D, F, G, AB)	C# sintético (C#, D#, E, F#, Gx, A#, B#)	Eb sintético (Eb, F#, G#, A, C#, D)	D sintético (D, Eb, F#, G, G#, A, C)
Compases	16	17	13	12	22	16

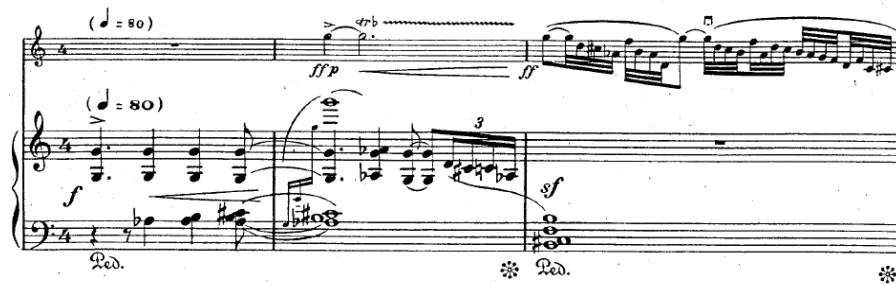
Tabla 8. Estructura Armónica-Formal 2, Chant de Linos Jolivet.

Secciones	C	D	A''	B''	C'		
Tonalidad	G sintético (G, A#, B, B#, C#, E, F#)	F# sintético (F#, G, A#, B, B#, C#) E)	D sintético (D, Eb, F#, G, A, Bb, C#)	D sintético (D, Eb, F#, G#, A, Bb, C#)	Bb sintético (Bb, Cb, F, Gb, Ab)	E sintético (E, G, A, Bb, C, D, Eb)	D eólico
Compases	15	14	19	31	12	9	33

ANÁLISIS INTERPRETATIVO

Esta pieza comienza con una sección introductoria en la que el piano presenta un motivo al que contesta la flauta, por lo que es vital la comunicación visual y musical entre el pianista y el flautista ya que la frase melódica de la flauta suele ser elástica por los calderones propuestos por el compositor, además, el pianista debe tener cuidado en no sobrepasar el volumen que puede ofrecer la flauta. El flautista deberá comprender cómo funciona melódica y funcionalmente la frase ya que debido a la escritura rítmica es posible que se visualice como un solo montón de notas en vez de hallar un sentido lógico y musical, además, la sección “a piacere” que está antes de la sección B debe funcionar como un puente entre ambas secciones. Técnicamente, se debe mantener el color timbrado aún en el cambio de registros y en los saltos atonales para articular correctamente con el carácter de esta introducción, además, deberán ejecutarse de manera muy precisa cada una de las notas, cuidando no quebrar las ligaduras en los saltos irregulares. (Figura 27)

Figura 27. Introducción, Chant de Linos Jolivet.



Para la sección A el compositor nos presenta un tema lento en 5/4, deberá prestarse particular atención al uso del vibrato, del rango dinámico del instrumento y de la afinación, debido a que al ser un movimiento lento y sintético será difícil encontrar un acorde tonal de referencia. Además, en esta sección el instrumentista deberá utilizar distintos tipos de colores sonoros, buscando una

sensación de dolor, ya que, como leímos antes y como está escrito en la partitura por Jolivet, esta sección representa un canto fúnebre. (Figura 28)

Figura 28. Tema A, Chant de Linos Jolivet.

The musical score for Tema A, Chant de Linos Jolivet, is presented in a three-staff format. The top staff is for the flute, the middle for the piano, and the bottom for the bass line. The tempo is marked 'Meno mosso (♩ = 72)'. The flute part begins with a dynamic marking of *mf* and features a triplet of eighth notes. The piano part starts with a dynamic marking of *p* and includes the lyrics 'mais non sans lourdeur' and 'simile'. The score is marked 'Red. par mesure' at the bottom left.

La sección B es un contraste motivico con el tema A, hay un compás de conexión entre ambos temas que empieza con un *accelerando* con sextillos de la flauta y el piano, esta sección por ende debe acoplarse muy lento e ir subiendo la velocidad de a poco debido a que deben escucharse muy bien para realizar el *accelerando* al mismo tiempo, luego, los dos deberán tener muy buena coordinación y escucharse para lograr ensamblar ambos motivos, además, se deberá ensamblar el *ritardando* y los siguientes *accelerandos* de la sección igual que el primero que apareció. El intérprete deberá articular y acentuar muy bien en las notas indicadas, además de realizar una ejecución limpia del frullato en el registro agudo, medio y grave. Por último, deberá ser muy consciente de la rítmica de los últimos dos compases de la sección, así como de la afinación y de los reguladores de dinámica. (Figura 29)

Figura 29. Tema B, Chant de Linos Jolivet.

La sección A' es bastante similar a la sección A, contiene un motivo diferente en cuestión a rítmica y centro tonal, sin embargo, los recursos técnicos e interpretativos que debe utilizar el flautista deben ser los mismos que para la sección A, ya que este movimiento también es lento y el compositor intenta realizar una variación del tema B, generando otra vez el ambiente de lamento fúnebre o suspenso en el oyente. (Figura 30)

Figura 30. Tema A', Chant de Linos Jolivet.

El tema de la B' (Figura 31) al igual que con el A' y el A es bastante similar en cuanto a interpretación, sin embargo, este cuenta con un fragmento luego de la presentación del tema principal que es libre para el flautista, debido a que no cuenta con un acompañamiento por parte del piano, por lo cual suele realizarse con más calma como contraste del resto del tema para dar apertura a la danza de la sección C.

Figura 31. Tema B', Chant de Linos Jolivet.

El tema de la C es probablemente el más icónico de la pieza, está escrito en 7/8 y es una danza, la sección comienza con un acompañamiento del piano y luego se introduce el tema melódico de la flauta. Para el flautista esta sección indica un *ff* de dinámica, sin embargo, el compositor se refiere más que a la dinámica como volumen, se refiere al carácter interpretativo, (debido a que para la flauta acústicamente es difícil lograrlo en ese registro) por ende, el pianista debe ser consciente de la capacidad de proyección de la flauta para no sobrepasar ese rango dinámico. Técnicamente es un pasaje complejo para el flautista, tiene secciones muy ágiles y atonales, pero, además, exige en el intérprete un carácter agresivo en un registro que no lo facilita, para ello deberá ser muy preciso en el uso de la lengua y ejecutar con un sonido muy timbrado para no perder el carácter propuesto por el compositor. (Figura 32)

Figura 32. Tema C, Chant de Linos Jolivet.

La sección D es similar a la C, pero en un tiempo más lento, se caracteriza por acentuaciones irregulares y una armonía sintética (al igual que en el resto de la pieza), tiene un alto rango dinámico, así como *sf* y acentos que evocan agresividad. A diferencia de la sección anterior esta

tiene muchas frases ligadas, por lo que el flautista debe ser muy consciente en no quebrar las ligaduras por los intervalos irregulares, las dinámicas y los saltos abruptos entre registros. (Figura 33)

Figura 33. Tema D, Chant de Linos Jolivet.

The image shows a musical score for a flute and piano. The flute part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a dynamic marking of *f* and the instruction *bn cantando*. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It starts with a dynamic marking of *p*. The score features several measures with slurs over the flute line, indicating long phrases. There are also accents and dynamic markings throughout.

El tema en la sección A'' busca una idea muy similar a la sección A, debido a que los requerimientos técnicos para el flautista son bastante similares, sin embargo, esta sección no es muy explícita con la dinámica, ya que empieza en *p*, pero el compositor no escribe otra indicación, posiblemente porque infiere que como la música escrita está en un crescendo por la agógica de las frases, el intérprete debería hacerlo naturalmente. Finalmente, la sección termina en un *p* con un disminuyendo desde el compás anterior, razón por la que el intérprete debe tener mucho cuidado con la afinación haciendo un buen uso del apoyo y corrigiendo gradualmente la apertura de la embocadura. (Figura 34)

Figura 34. Tema A'', Chant de Linos Jolivet.

The image shows a musical score for a flute and piano. The flute part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of $\text{♩} = 72$. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It starts with a dynamic marking of *pp*. The score features several measures with slurs over the flute line, indicating long phrases. There are also accents and dynamic markings throughout.

Para la sección B'' el compositor realiza una variación del tema en la sección B desplazando la escala sintética propuesta al comienzo. Interpretativa y técnicamente el tema mantiene los mismos requerimientos que en la sección B, sin embargo, esta sección es más corta a comparación, ya que funciona principalmente como un puente entre la A'' y la C'. (Figura 35)

Figura 35. Tema B'', Chant de Linos Jolivet.



Finalmente, la sección C' tiene al comienzo el motivo rítmico de la sección C pero variado, lo que permite afirmar que los recursos técnicos implementados para ejecutar este fragmento son los mismos, sin embargo, en la segunda parte de esta sección encontramos una serie de escalas y arpeggios que están escritas alrededor de D eólico, así que para esta sección el flautista deberá prestar atención en ejecutar de manera limpia cada nota y en no romper las ligaduras, principalmente en los saltos ocasionados por los intervalos amplios, además, deberá ser cuidadoso con el uso del aire para que la continuidad de la frase no se vea afectada por la necesidad de respirar. Finalmente, el intérprete deberá guardar energías y no exceder el límite sonoro del instrumento hasta la última nota (que es un Re sobreagudo) ya que ésta cierra la pieza. (Figura 36)

Figura 36. Tema C', Chant de Linos Jolivet.



3.1.5. EL ENCANTADOR DE PÁJAROS – AMPARO ÁNGEL

COMPOSITOR-Amparo Ángel

Amparo Ángel es una compositora colombiana que nació en la ciudad de Popayán en el año 1950. Inició sus estudios de música en el conservatorio de música de la Universidad del Cauca. A sus diez años se trasladó a Bogotá donde continuó sus estudios musicales en el conservatorio de música de la Universidad Nacional de Colombia y años posteriores se graduó con honores. Realizó estudios de composición con Blas Emilio Atehortua y con su esposo Luis Antonio Escobar (Ángel, A. s.f.).

Citando a Plata, D. G. (2012) es importante mencionar que “su estilo compositivo se enmarca dentro de los lineamientos neoclásicos y neorromántico. No obstante, todas las tendencias contemporáneas hacen parte de sus obras”. Plata también comenta que Amparo ha realizado varios conciertos solista junto con la orquesta Sinfónica de Colombia, la Filarmónica de Bogotá, la Sinfónica de Sao Paulo, entre otras; cabe destacar también que ha compuesto numerosas obras de música de cámara y de formatos más grandes, como la “Toccata Inconsútil” para conjunto de vientos y percusión, la “Suite Fantástica” para vientos y percusión, la “Suite Coréica” para orquesta de clarinetes y el “Preludio y Fuga” para pequeña orquesta sinfónica.

CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DE LA PIEZA

El Encantador de Pájaros fue compuesta en el año 2002 para el reconocido flautista Gaspar Hoyos, quién años más tarde realizaría una grabación de la misma para celebrar los cuarenta años de la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango (Banco de la República, 2022).

Quisiera en este apartado hablar un poco de la motivación de la compositora al momento de escribir esta pieza, y para ello cito a Plata, D. (2012) quien comenta que “a través de todos los

periodos de producción musical los compositores han tratado de imitar distintos sonidos presentes en la naturaleza”, como lo es en el caso de esta obra, ya que, en palabras de Plata, Amparo Ángel escribió esta fantasía intentando imitar los cantos de los pájaros que escuchó en un viaje hecho al Amazonas, ella misma lo describe (refiriéndose a la obra) como “solamente la idea del canto característico de algunos pájaros”.

La utilización del canto de los pájaros ha sido un recurrente en los compositores desde el barroco hasta la actualidad, muestra de esto es “El Carnaval de los Animales” de Camille Saint-Saëns, ya que en el noveno y décimo movimiento se hace una representación musical del canto del “Cuco en las Profundidades del Bosque” y “La Pajarera” respectivamente. Sin embargo, para el siglo XX Oliver Messiaen (quién fue posiblemente un referente conceptual para Amparo Ángel) elevó esto a un nivel superior; él siempre fue un entusiasta del canto de las aves y las solía llamar como “los mejores músicos”, razón por la cual su profundo estudio sobre ellos se vio reflejado en sus composiciones, tales como “Le Merle Noir” y “Reveil Dês Oiseaux”, fue tanta su fascinación e investigación en este ámbito que era capaz de reconocer cualquier especie de pájaro con solo oírlo cantar (Plata, D. 2022).

ANÁLISIS ARMÓNICO Y FORMAL

Tabla 9. Estructura Armónica-Formal, El Encantador de Pájaros Amparo Ángel.

Secciones	A			B		Puente	A'	Coda
Micro-	a	b	a'	c	c'	c''	a''	
Secciones								

Armonía	Am	Am –	Em	Am	Cromatismo	Em	Em
		Em				– Am	

ANÁLISIS INTERPRETATIVO

Esta pieza es diferente en comparación a las demás, ya que debido a como ya se evidenció en el análisis armónico y formal esta no tiene divisiones de compases, lo que nos da un real acercamiento del desarrollo en la escritura para flauta desde Widor hasta Amparo Ángel, o, en otras palabras, desde el Postromanticismo hasta la Modernidad. Esta obra es totalmente descriptiva, la compositora buscaba realizar una comparación entre un flautista y el sonido de los pájaros, y es algo que tendrá bastante peso en la concepción interpretativa del flautista.

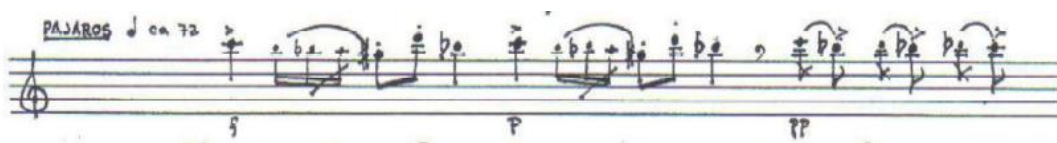
La obra comienza con frases cortas que reposan en calderones, además, hay una indicación interpretativa (que se mencionaba anteriormente) ofrecida por la compositora, quien indica que esta sección A debe ser interpretada como si fuera un flautista quien lo toca. Interpretativamente podemos decir que, en primera instancia, el flautista debe conocer la armonía respecto a la cual se basa Amparo Ángel para esta sección, además, la pieza en general debe ser tocada de forma libre, ya que la compositora hace una comparación musical con la libertad de los pájaros, razón por la cual decide no escribir una división entre los compases. En esta sección se presentan algunos elementos que hacen relación directa al cantar de los pájaros, tales como, apoyaturas, frases rápidas, escalas y frases cortas que intentan imitar el sonido característico de las aves. Finalmente, cabe mencionar que el intérprete tiene la libertad de jugar y moldear con colores sonoros y diferentes timbres para darle dinamismo a las frases y un sentido musical más natural. (Figura 37)

Figura 37. Tema A, Encantador de Pájaros Amparo Ángel.



Para el tema de la sección B (Figura 38) la compositora nos presenta la indicación en la partitura de “pájaros”, haciendo referencia a que esta sección se interpretará como si el flautista fuera un pájaro. La autora juega con un contraste muy interesante entre dinámicas y articulaciones, además de frases y apoyaturas ágiles haciendo referencia a la peculiaridad sonora de varias especies de aves, por lo tanto, el flautista deberá prestar atención al uso de colores y la ligereza en los pasajes y apoyaturas, intentando que el público lo perciba como algo natural y que no es complejo de tocar. Al final de esta sección encontramos un pequeño puente con un motivo bastante similar al del final de la sección B, pero en otro tiempo, en este se exponen frases cortas de corcheas con apoyaturas de semicorcheas, y se presenta, con la entrada de un calderón, la introducción de nuevo del “flautista” en la obra.

Figura 38. Tema B, Encantador de Pájaros Amparo Ángel.



En la sección A' se exponen elementos variados de la sección A, además de algunas escalas hacia el registro agudo que dan la sensación de querer finalizar la pieza. Interpretativa y técnicamente hablando podríamos decir que esta sección cuenta con las mismas características que la parte A, además, se debe prestar atención a la continuidad del discurso musical debido a que esta sección contiene motivos que tienden más a ir hacia el registro agudo. (Figura 39)

Figura 39. Tema A', Encantador de Pájaros Amparo Ángel.



Finalmente, la pieza cierra con unas cuantas frases que hacen parte de la coda, estas cuentan con un carácter “ligero” (Figura 40) propuesta por la compositora. El flautista debe ser muy consciente de la figuración rítmica y de la ligereza en las notas ya que es la indicación propuesta por la autora, además, de no desenfocar el sonido en la nota Si6 en *ff* y en *sfz* que aparece en el último sistema de la pieza, resultando, entre otras cosas, en una sensación extraña de cierre debido a que no hace énfasis en algún tipo de resolución rítmica y/o armónica.

Figura 40. Coda, Encantador de Pájaros Amparo Ángel.



3.2. SISTEMATIZACIÓN PEDAGÓGICA

Para ejecutar correctamente las piezas seleccionadas se tendrán en cuenta varias características que se mencionaron anteriormente, como el análisis armónico, morfológico e interpretativo, además de una breve revisión histórica que responden al estilo e intención del compositor al momento de escribirlas; sin embargo, llevar a cabo el montaje de un repertorio tan extenso y exigente técnicamente hablando, conlleva otras características quizá no tan evidentes, como establecer horarios de estudio, seleccionar un repertorio que articule las características que aborda el proyecto y/o agendar presentaciones previas al recital final para liberarse de tensiones emocionales que pueden ser producto de la ansiedad por alcanzar un buen nivel de ejecución de las obras, trabajadas durante todo el año. Siendo esto así, a continuación se expone de manera general las fases que se llevarán a cabo para culminar con la presentación del recital frente al jurado calificador:

- **FASE 1: Selección del tema de investigación y elaboración del plan de trabajo:** (1 mes) En esta primera etapa se hizo la selección del tema de investigación y se identificaron dificultades y fortalezas que podrían presentarse al momento de la elaboración del proyecto, además, se elaboró un plan de trabajo para abordar las piezas y lograr el montaje en la fecha estimada.
- **FASE 2: Selección del repertorio:** (1 mes) Para esta segunda etapa se hace la selección del repertorio enfocado en piezas que hubiesen sido escritas con el fin de demostrar las capacidades técnicas del intérprete para así articular con el eje central del proyecto, las obras que se escogieron fueron las siguientes: Image (Eugène Bozza), Chant de Linos (André Jolivet), El Encantador de Pájaros (Amparo Ángel), Suite for Flute and Piano (Charles-Marie Widor) y Primeiro Amor (Patápio Silva).

- **FASE 3: Conocimiento de las piezas:** (8 semanas) Para esta fase se realiza un análisis superficial de las piezas, tanto armónico como morfológico, además, se escucha varias versiones de las obras a trabajar para cimentar los referentes interpretativos del repertorio.

- **FASE 4: Proceso de montaje:** (9 meses) En este lapso se hace la lectura rítmica, técnica, estilística e interpretativa de las piezas escogidas, para ello se organiza un horario de ensayo diario que permitirá el estudio y la madurez necesaria para la correcta ejecución del repertorio.

- **FASE 5: Análisis armónico, morfológico e interpretativo de las piezas:** (2 meses) En esta fase ya se ha realizado la lectura de la notación musical escrita en las partituras, por lo que se procede a hacer un análisis de las obras a detalle para enriquecer la interpretación.

- **FASE 6: Presentaciones previas y sustentación del recital:** (4 semanas) Se realizará finalmente una pequeña introducción al repertorio para el público y posteriormente la ejecución de él como sustentación del libro, además, se establece el lugar, hora y fecha del recital y de las presentaciones previas a él.

3.3. RECURSOS

Para este punto se tomarán en cuenta los siguientes recursos a utilizar:

- **Material bibliográfico:** Libros, antecedentes, notas a recitales, entrevistas, etc....
- **Material de recurso humano:** Pianista acompañante, diseñador encargado de la creación de publicidad del proyecto (afiches y programas de mano), camarógrafo encargado de realizar videos y fotos de la sustentación.
- **Material para el montaje del repertorio:** Partituras, atriles, scores, piano, flauta travesa, lugares de estudio y de ensayo individuales y con la pianista.
- **Material tecnológico:** Computadora portátil, proyector, micrófono, cámaras de video, plataformas digitales (Drive, YouTube, correo electrónico) y software (Word, editores de audio y video, Excel).

4. CONCLUSIONES

En resumen, tal como se ha evidenciado en el análisis armónico, formal e interpretativo, junto con la revisión histórica y conceptual de la flauta, es claro que el desarrollo técnico y artístico del instrumento, desde el periodo postromántico hasta la modernidad, ha sido profundamente influenciado por las innovaciones que Boehm incorporó en la flauta actual. Además, se evidencia en la puesta en escena y en el análisis interpretativo de las obras que conocer la forma, armonía y el contexto de las piezas y sus compositores, ofrecen una comprensión conceptual y teórica al intérprete, que permite articular de manera correcta las ideas propuestas por el compositor, así como realizar una interpretación acorde con el estilo de la obra y la época.

Es importante destacar, además, como se mencionaba en la justificación, que la tarea del intérprete musical va mucho más allá de limitarse a tocar lo que el compositor escribe, ya que muchas decisiones interpretativas nacen del estilo de la época, del contexto de la pieza, de la armonía, entre otros factores que ya han sido mencionados anteriormente.

Finalmente, gracias al análisis formal, armónico e interpretativo, podemos afirmar que la música escrita por compositores desde el postromanticismo hasta la modernidad deja abiertas muchas posibilidades interpretativas para el flautista, por lo que es trascendental conocer a profundidad todos los aspectos que engloban una obra para poder comprender la verdadera intención musical propuesta por los compositores.

BIBLIOGRAFÍA

Amparo Ángel (2024). Amparo Ángel Compositora-Pianista, Biografía. Recuperado de: [Amparo Ángel - Biografía \(amparoangelcompositora.com\)](https://amparoangelcompositora.com)

Anna Cazurra Basté (2018). Historia de la Música Módulo 5 Posromanticismo y Siglo XX. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10609/92707>

Biblioteca Virtual del Banco de la República (2022). La Música de Amparo Ángel. Recuperado de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/4976>

Brilliant Classics (2018). Eugène Bozza: Complete Works for Solo Flute. Recuperado de: [BT1340.pdf \(chandos.net\)](https://chandos.net/BT1340.pdf)

Carreño, J. C. (2017). Análisis estructural e interpretativo del concierto para flauta y orquesta de Krzysztof Penderecki. Recuperado de: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/59728>

Charles-Marie Widor. (2024). En Wikipedia. Recuperado de: [Charles-Marie Widor - Wikipedia, la enciclopedia libre](https://es.wikipedia.org/wiki/Charles-Marie_Widor)

De Pedro D. (1990). Teoría Completa de la Música, Real Musical, Madrid. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/214316337.pdf>

Dolores Fernandez Martínez (2005). Complejidad del Exilio Artístico en Francia. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2321627>

Esteban Bernal Carrasquilla (2017). Solistas y Solitarios: La Flauta Traversa. Recuperado de: https://admin.banrepcultural.org/sites/default/files/archivos_adjuntos_paginas_basicas/solistas_y_solitarios_la_flauta_traversa_noviembre2017.pdf

Fédération Internationale des Jeunesses Musicales (1968). *André Jolivet*. Salabert. Recuperado de:

[De 1905 a 1926 – André Jolivet, compositor \(1905 / 1974\)](#)

Fernando Palacios Mateos (s.f.). Lenguaje Musical I. Recuperado de:

<http://docencia.uaeh.edu.mx/estudios-pertinencia/docs/arte/7.pdf>

Free Flute Sheet Music (2010). Sheet Music: Primeiro Amor. Recuperado de:

<https://www.flutetunes.com/tunes.php?id=577>

García, P. (2012). Análisis musical del repertorio del recital de grado Flauta Traversa. Recuperado

de: <http://hdl.handle.net/20.500.12749/1130>

Instituto Casa do Choro. Patápio Silva. Recuperado de: [Casa do Choro](#)

Jaimes, D. M. (2022). Recital de flauta: “Por la Rivera del Jazz en Latinoamérica”. Recuperado de:

<https://noesis.uis.edu.co/bitstreams/101a521f-a107-4ec9-83dc-a4c0c71d4633/download>

Juan Fernando Anta (2012). Claves Perceptuales de la Tonalidad y Atonalidad. Recuperado de:

<http://hdl.handle.net/11336/76096>

León, D. X. (2010). Concierto audiovisual para flauta traversa. Recuperado de:

<https://noesis.uis.edu.co/bitstreams/21e2a551-8ed5-4be1-9e50-86e8d4126f27/download>

LibreTexts Espanol (s.f.). El Arte en Brasil. Recuperado de:

[https://espanol.libretexts.org/Humanidades/Arte/Libro%3A_Historia_del_Arte_\(Sin_l%C3%ADmites\)/2](https://espanol.libretexts.org/Humanidades/Arte/Libro%3A_Historia_del_Arte_(Sin_l%C3%ADmites)/2)

[9%3A_Europa_y_Am%C3%A9rica_desde_1900-1950_CE/29.08%3A_El_arte_en_Brasil](https://espanol.libretexts.org/Humanidades/Arte/Libro%3A_Historia_del_Arte_(Sin_l%C3%ADmites)/2/9%3A_Europa_y_Am%C3%A9rica_desde_1900-1950_CE/29.08%3A_El_arte_en_Brasil)

Lorena Marjorie Vilca Vargas (2021). Repertorio Más Importante Compuesto para Flauta Traversa

Catalogado por Épocas de Historia de la Música. Recuperado de:

https://www.academia.edu/50832344/Repertorio_más_importante_compuesto_para_flauta_traversa_catalogado_por_épocas_de_historia_de_la_música

Lozada, M. C. (2013). Análisis interpretativo de la sonata BMW 1030 en si menor de Johann Sebastian Bach. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10554/11714>

M. Marqués Girbau, S. Fernández Gonzales, MI. Uzcanga Lacabe, D. Ruba San Miguel, R. García-Tapia Urrutia (2006). Vibrato de la Voz Cantada. Caracterización Acústica y Bases Fisiológicas. Recuperado de: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35902/1/pdf.pdf>

María Luz Rivera Fernández (2022). La Expresión del Dolor en Chant de Linos de André Jolivet. Recuperado de: <http://journals.eagora.org/revHUMAN/article/view/3234/1862>

Orbes, E. E. (2013). Recital interpretativo de flauta traversa. "La interpretación de la flauta traversa en la música universal y latinoamericana". Recuperado de: <http://sired.udenar.edu.co/id/eprint/1455>

Paúl Marcelo Loja Prado (2016). Medios y Recursos Expresivos de la Flauta Traversa en la Interpretación de la Obra de Grago. Recuperado de: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/25975/1/Tesis%20Paúl%20Loja%20Prado.pdf>

Plata, D. J. (2012). Análisis profundo y superficial de las obras que integran el programa del recital de grado. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12749/992>

Ricardo, R. R. (2021). Recital de flauta: De Paris a Buenos Aires, encuentro de dos géneros musicales del repertorio para flauta traversa del siglo XX. Recuperado de: <https://noesis.uis.edu.co/server/api/core/bitstreams/24b531f1-904a-45df-9e2c-9c8d0f290b81/content>

Rivera, M. L. (2022). La expresión del dolor en Chant de Linos de André Jolivet. Recuperado de:

<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/59728>

Robert P. Morgan (1994). La Música del Siglo XX. Recuperado de:

<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=GJx1INGNepwC&oi=fnd&pg=PA3&dq=que+e+s+la+tonalidad+en+música+pdf&ots=vYMAU4zCpK&sig=5Vkfqrzum9Nbt-wjxY3IVrF0LzU#v=snippet&q=tonalidad&f=false>

Salvador López Micó (2016). El Posromanticismo y el Expresionismo Alemán. Recuperado de:

<https://core.ac.uk/download/pdf/235859526.pdf>

Seguí, S. (1975). Teoría Musical I, Unión Musical Española, Madrid. Recuperado de:

<https://core.ac.uk/download/pdf/214316337.pdf>

Sotomonte, H. Y. (2014). Tiempos para flauta travesa en cinco tiempos: ejecución de cinco piezas del repertorio, representativas de cinco escuelas compositivas. Recuperado de:

<https://noesis.uis.edu.co/server/api/core/bitstreams/7141a079-6b19-4683-9142-75199054e76f/content>

Torres, D. F. (2018). Recital interpretativo “Un viaje sonoro con la flauta travesa”. Recuperado de: <http://sired.udenar.edu.co/id/eprint/8468>

Wu Ting-Yi (2015). A Study and Analysis of Widor's Suite Op.34 for Flute and Piano. Recuperado de:

http://etd.lib.nsysu.edu.tw/ETD-db/ETD-search/view_etd?URN=etd-0316115-134429

Yeslie Valverde (s.f.). Postromanticismo ¿Qué es el Post-Romanticismo?. Recuperado de:

https://www.academia.edu/24222174/Post_Romanticismo_Qué_es_el_Post_Romanticismo

APENDICES

to Paul Taffanel
SUITE
Opus 34, No. 1

FLÛTE.

I.

CHARLES-MARIE WIDOR

Moderato.

The musical score is written for Flute I in a single system with ten staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Moderato'. The score includes various dynamic markings: *sf*, *p*, *pp*, *mf*, *f*, *cresc.*, and *ff*. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and phrasing marks throughout. The score concludes with a double bar line and a final dynamic marking of *p*.

2

FLÛTE.

The musical score for the flute part on page 2 consists of ten staves of music. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes a variety of dynamic markings and performance instructions:

- Staff 1:** Starts with a *p* dynamic, followed by *f*. Includes the instruction *accelerando* and *poco a poco* with hairpins. Ends with *cresc.*
- Staff 2:** Features a *Vivo.* tempo marking and a *ff* dynamic. Includes *p*, *cre*, and *scen* markings.
- Staff 3:** Includes *do*, *f*, *riten.*, and *p* markings. The tempo is marked *a tempo*.
- Staff 4:** Features *<sf* and *pp* dynamics.
- Staff 5:** Includes *cresc.* and *<sf> f* markings.
- Staff 6:** Features *<sf* and *pp* dynamics.
- Staff 7:** Includes *mf*, *f*, and *cresc.* markings.
- Staff 8:** Features *animato* and *pp* markings. The tempo is marked *a tempo*.
- Staff 9:** Includes *accelerando*, *cresc.*, *ff*, and *Vivo.* markings. Also features *pp*.
- Staff 10:** Includes *cre*, *scen*, *do*, *f*, and *rubato* markings. Features triplets.
- Staff 11:** Features *dimin.* and *p* markings. Includes triplets.

FLÛTE

II. Scherzo

Allegro vivace. $\text{♩} = 104$

Handwritten number: 23560034

4 FLÛTE

The musical score is written for a flute in G major, starting at measure 4. It consists of 12 staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p* (piano). The second staff features a dynamic marking of *sf* (sforzando). The third staff begins with a dynamic marking of *sf*. The fourth staff begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The score includes various technical exercises such as slurs, dynamics, and articulation marks.

FLÛTE

III. Romance

Andantino

p sostenuto

cresc. *p*

f *p*

p *p* *cresc.* *p*

f *cresc.* *f* *rit.*

a tempo *p*

6

FLUTE.

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. It features a melodic line with a slur and a fermata, marked with *accelerando* and *cresc.*. The second staff continues the melodic line with a slur and a fermata, marked with *animato*. The third staff features a melodic line with a slur and a fermata, marked with *a piacere* and *vivo*. The fourth staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature, marked with *Più lento.* and *p*. It features a melodic line with a slur and a fermata, marked with *a piacere*. The fifth staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature, marked with *veloce*. It features a melodic line with a slur and a fermata, marked with *atempo* and *pp*. The sixth staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb), and a 3/4 time signature, marked with *p*. It features a melodic line with a slur and a fermata, marked with *cresc.* and *p*. The seventh staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb), and a 3/4 time signature, marked with *f*. It features a melodic line with a slur and a fermata, marked with *dim.*. The eighth staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb), and a 3/4 time signature, marked with *f*. It features a melodic line with a slur and a fermata, marked with *dim.*. The ninth staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb), and a 3/4 time signature, marked with *p*. It features a melodic line with a slur and a fermata, marked with *allarg.* and *pp*.

FLÛTE
IV. Final

7

Vivace.

pp *cresc.* *poco allarg.* *a tempo* *cresc.* *ff* *p* *cresc.* *fp* *cresc.* *f* *p* *p* *poco allarg.* *cresc.* *sf* *mp* *a tempo* *cresc.* *ff* **Poco meno vivo.** *dolce e tranquillo assai* **Agitato.** *cresc.*

8

FLÛTE.
Meno mosso.

The musical score consists of 13 staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Meno mosso'. The score includes a variety of musical notations: slurs, accents, and dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, *sf*, *ff*, *cresc.*, and *rit.*. Performance instructions include 'agitato e cresc.', 'Tempo I.', 'poco a poco atempo', 'f allargando poco a poco a tempo', 'accelerando', and 'allargando'. Technical elements include triplets, a first finger fingering ('1'), and a 'ten.' (tenuto) marking. The piece concludes with a final *sf* dynamic marking.

42

Coleção João Dias Carrasqueira
Obras para Flauta e Piano

Primeiro Amor

Valsa

Pattapio Silva, Op. 4

Alegre - ca. $\text{♩} = 80$ ("with humor")

Flauta

Alegre - ca. $\text{♩} = 80$ ("with humor")

Piano

f

p

7

13

1.

43

19 *f*

19 2. 2ª vez *pp*

f *p*

26

26

26 *f* *p*

33

33 *mf*

33 1. 2. *p*

39

39

39 *p*

44

45

51

Fim *mp*

51

Fim *pp*

58

64

mf *Ao S e Fim*

64

Ao S e Fim

à Marcel Moyse

IMAGE

pour Flûte seule

Ouvrage protégé - PHOTOCOPIÉ INTERDIT même partielle
(loi du 11-03-1957) constituerait contrefaçon (code pénal art. 425)

Eugène BOZZA
Op. 38

(Lent) *mf* (avec le caractère d'une improvisation)

rubato

Lent *p* *pressez* *mf* *rit.* *cour*

Allo ma non troppo *mf* (scherzando)

f

f

f

f *rapide*

rapide

(avec fantaisie) *f* *p* *f* *p* *f* *rubato* (écho) *p* *rit.*

2

posez et serrez progressivement

mf

f (à volonté pour le degré de rapidité)

Lent

mf

(a piacere, avec le caractère d'une improvisation)

p

mf

rit. - - a Tempo

mf

rit. - -

p

rit. - -

Animando

f

rit. - -

(écho)

mf

pp

rit. - - a Tempo

mf

pp

mf

(a piacere)

p

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a *rall.* marking and a *stringendo* instruction, followed by a dynamic of *f* and the instruction *(à volonté pour le degré de rapidité)*. The second staff continues with similar dynamics. The third staff features a *mf* dynamic and a *Poco rit. ff* instruction. The fourth staff is marked *(Più lento)* and *mf dolce*, with a *poco a poco animando* instruction. The fifth staff is marked *Allo ma non troppo*. The sixth staff has a dynamic of *f*. The seventh staff includes a *cresc.* instruction and a dynamic of *ff* with the instruction *(stringendo)*. The eighth staff has a dynamic of *mf* and a *cresc.* instruction. The ninth staff starts with a dynamic of *mp* and a *cresc.* instruction, ending with a dynamic of *ff*.

A. M. Gaston CRUNELLE, Professeur au Conservatoire

1

Chant de Linos

pour FLÛTE et PIANO

Le CHANT de LINOS était, dans l'antiquité grecque, une variété de thrène : une lamentation funèbre, une complainte entrecoupée de cris et de danses.

André JOLIVET

FLÛTE

(♩ = 80)

ffp *ff*

ffp *ff*

ffp *ff*

a piacere
p

A *Meno mosso* (♩ = 72)

mf

più f

f

ritard...
p

2

Flûte (♩ = 104)

B *accel.* *ff* *Flatter.* *poco rit.* *ff* *accel.* *Flatter.* *poco rit.* *p*

C a Tempo (♩ = 72) *p*

D Più mosso (♩ = 104) *molto rit.* *loco* *p* *Flatter.* *ff*

Flûte

The musical score consists of ten staves of music for the flute. It includes various technical exercises and dynamic markings. The first staff has a measure with a circled '8' and a slur over a sixteenth-note pattern. The second staff is marked with a circled 'E'. The third staff has a circled '3' and a dynamic marking of *p*. The fourth staff has a circled '6', a circled '3', and a dynamic marking of *ff*. The fifth staff is marked **F Allegro** with a tempo of $\text{♩} = 120$ and a circled '3', with a dynamic marking of *ff*. The sixth staff continues the rhythmic pattern. The seventh staff is marked with a circled 'G', a circled '3', and a dynamic marking of *mf*. The eighth staff has a circled 'H', a circled '3', and a dynamic marking of *ff*. The ninth staff has a circled '3' and a circled '3', with a dynamic marking of *mf*. The tenth staff has a circled '8', a circled '3', and a circled '3', with a circled 'I' and a circled '2' at the end. A note at the bottom right of the ninth staff reads "(Les petites notes très brèves)".

4

Flûte

mf *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *f* *ben cantando*

J K L M

L Meno mosso (♩ = 108)

Flûte

5

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by long, sweeping melodic lines with many accidentals. The second staff is marked with a fermata and the letter 'N' above it, followed by a first ending bracket labeled '1'. The third staff features a dynamic marking of *sf* (sforzando) and a triplet of eighth notes. The fourth staff is marked with 'O' and *sf*. The fifth staff has a triplet of eighth notes. The sixth staff includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a triplet of eighth notes. The seventh staff is marked with 'P' (piano) and *ff*. The eighth staff is marked with 'Q' and *ff*. The ninth staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a triplet of eighth notes. The tenth staff is marked with 'en cédant' (decrescendo), *p* (piano), and a triplet of eighth notes. The piece concludes with a repeat sign and a first ending bracket labeled '1'. A tempo marking *R* (Allegretto) with a quarter note equal to 72 (♩ = 72) is present at the end of the score.

6

Flüte

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and contains several triplet markings. The second staff continues with similar melodic lines. The third staff features a *ritenuto* marking and a section labeled *S Più mosso* with a tempo of $\text{♩} = 104$. The fourth staff includes a *loco* marking and sixteenth-note passages. The fifth staff has a *ff* marking and continues with sixteenth-note runs. The sixth staff shows a triplet marking and a sixteenth-note passage. The seventh staff is marked *T Allegro* with a tempo of $\text{♩} = 120$ and a *ff* dynamic. The eighth and ninth staves continue with sixteenth-note passages. The tenth staff concludes the page with a sixteenth-note passage.

Flûte

7

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a 'U' marking above a series of eighth notes. The second staff features a 'più f' dynamic marking. The third staff contains a 'b' marking above a series of eighth notes. The fourth staff has a '3' marking below a triplet of eighth notes. The fifth staff includes a '3' marking below a triplet of eighth notes. The sixth staff has a 'V' marking above a series of eighth notes. The seventh staff includes an 'Ossia' section with a 'ff' dynamic marking and a '3' marking below a triplet of eighth notes. The eighth staff has a 'tr' marking above a series of eighth notes. The ninth staff has an 's' marking above a series of eighth notes and an 'fff' dynamic marking at the end. The score includes various technical exercises such as triplets, slurs, and dynamic markings.

*Para Diego con
mis deseos de
que goce el Encantador.
Amparo Angel
Atil 13/12*

"EL ENCANTADOR DE PAJAROS" OP. 24

FANTASIA PARA FLAUTA SOLA
dedicada a Gaspar Hoyos

AMPARO ANGEL

Molto espressivo e rubato
ca 54 FLAUTISTA

sfz *mp* *mf* *p* *sf*

Rit. *A tempo* *tempo primo*

Rit. *p* *mf* *p* *Rit.*

Handwritten musical score for flute, consisting of ten staves. The score includes various dynamics and markings:

- Staff 1: *accol.*, *ff*, *dim.*, *leggiero*, *p*, *cresc.*
- Staff 2: *f*
- Staff 3: *PAJAROS*, *ca 72*, *f*, *p*, *pp*
- Staff 4: *mp*, *f*, *f*, *mp*, *f*
- Staff 5: *pp*, *RIT.*
- Staff 6: *Atempo*, *f*
- Staff 7: *pp*, *mf*, *p*
- Staff 8: *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *pp*
- Staff 9: *f*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*
- Staff 10: *ca 54*, *f*, *pp*

