

**ANÁLISIS PROFUNDO Y SUPERFICIAL DE LAS OBRAS QUE INTEGRAN EL
PROGRAMA DEL RECITAL DE GRADO**

DIEGO JOSÉ PLATA SOLANO

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2012**

**ANÁLISIS PROFUNDO Y SUPERFICIAL DE LAS OBRAS QUE INTEGRAN EL
PROGRAMA DEL RECITAL DE GRADO**

DIEGO JOSÉ PLATA SOLANO

U00039186

Trabajo de grado presentado como requisito para optar el título de Maestro en
Música con énfasis en instrumento Flauta Traversa

Director de Proyecto:

SANTIAGO SIERRA

Maestro de Flauta Traversa

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA

FACULTAD DE MÚSICA

BUCARAMANGA

2012

TABLA DE CONTENIDOS

	Pag.
INTRODUCCIÓN	5
JUSTIFICACIÓN	6
OBJETIVOS	7
1. PROGRAMA DEL RECITAL	8
2. ANÁLISIS PROFUNDO Y SUPERFICIAL DE LAS OBRAS QUE INTEGRAN EL PROGRAMA DEL RECITAL DE GRADO	9
2.1 CONCIERTO PARA FLAUTA Y ORQUESTA N° 2 EN RE, K. 314	9
2.1.1 Autor	9
2.1.2 Marco Histórico	10
2.1.3 Análisis profundo del 1º movimiento	13
2.1.4 Análisis superficial del 2º movimiento	24
2.1.5 Análisis superficial del 3º movimiento (Rondó)	26
2.2 CANTABILE ET PRESTO	30
2.2.1 Autor	30
2.2.2 Marco Histórico	30
2.2.3 Análisis profundo	32

2.3 EL ENCANTADOR DE PÁJAROS	40
2.3.1 Autor	40
2.3.2 Marco Histórico	41
2.3.3 Análisis Profundo	43
2.4 SONATA PARA FLAUTA Y PIANO, Op. 14	51
2.4.1 Autor	51
2.4.2 Análisis superficial del 1º movimiento	52
2.4.3 Análisis superficial del 2º movimiento (Scherzo)	53
2.4.4 Análisis superficial del 3º movimiento	55
2.4.5 Análisis superficial del 4º movimiento	56
CONCLUSIONES	59
BIBLIOGRAFÍA	60
ENLACES WEB	61
DISCOGRAFÍA	62
ANEXOS	63

INTRODUCCIÓN

En la siguiente presentación escrita, se hace el análisis profundo y superficial de cuatro obras que conforman el repertorio que será interpretado en el Recital de Grado, esto como requisito para optar por el título de Maestro en Música.

El repertorio abarca los momentos y estilos mas importantes de la música desde el siglo XVIII con la elegancia y genialidad de Mozart, después con el romanticismo y todo su derroche de expresión por parte de Enesco, pasando a la energía desbordante de Muczynski y la música del siglo XX, hasta llegar a las imágenes musicales y al lenguaje contemporáneo de Amparo Ángel que aporta la cuota Latinoamericana a este repertorio.

Para el análisis de estas obras se incluirá una biografía del autor, seguido por un contexto histórico sobre la obra. El análisis estructural contiene su respectiva grafica sobre la forma, así mismo como sus fragmentos más importantes y la descripción de los elementos más significativos de la obra. Como un aporte personal desde mi experiencia flautística y musical, también incluyo una sección sobre las dificultades técnicas e interpretativas que encontré en el montaje de estas piezas.

JUSTIFICACIÓN

Existe una concepción errada del oficio de ser instrumentista. Muchos piensan que el tocar un instrumento se basa en tener la habilidad mecánica más grande o el repertorio montado más amplio. Para ser un instrumentista de calidad hay que ir más allá de los elementos fácilmente visibles.

Desde mi punto de vista, es mejor instrumentista aquel que con su música logra causar un impacto en el público oyente. Y por tratarse de un arte, este impacto se dirige directamente a los sentimientos y sensaciones de las personas. Quien logra por medio de sonidos mover las emociones de un individuo, merece llamarse artista.

Por este motivo escribo este documento con el fin encontrar en el análisis de las obras las herramientas necesarias para lograr una interpretación adecuada de estas. Lo hago por un interés personal y con la expectativa de que esto me encaminara a convertirme en un mejor instrumentista, músico y artista.

OBJETIVOS

- Realizar un breve acercamiento al marco histórico que rodea las obras a analizar.
- Aplicar los conocimientos y herramientas teóricas adquiridas durante el programa de pregrado para hacer un análisis profundo y superficial del repertorio a interpretar.
- Comprender más a fondo los elementos interpretativos de las obras por medio del análisis formal y estilístico de estas.
- Proporcionar soluciones técnicas flautísticas que contribuyan al mejoramiento del montaje de las obras aquí analizadas.

1. PROGRAMA DEL RECITAL

- **Concierto para Flauta y Orquesta Nº 2 en Re, K. 314**
Wolfgang Amadeus Mozart
 - Allegro aperto
 - Adagio ma non troppo
 - Allegro

- **Cantábile et Presto**
Georges Enesco
 - Andante ma non troppo
 - Presto

- **El Encantador de Pájaros, Op. 24**
Amparo Ángel

- **Sonata para Flauta y Piano, Op. 14**
Robert Muczynski
 - Allegro deciso
 - Scherzo (Vivace)
 - Andante
 - Allegro con moto

2. ANALISIS PROFUNDO Y SUPERFICIAL DE LAS OBRAS QUE INTEGRAN EL PROGRAMA DEL RECITAL DE GRADO

2.1 CONCIERTO PARA FLAUTA Y ORQUESTA Nº 2 EN RE, K. 314

2.1.1 AUTOR

- **Wolfgang Amadeus Mozart**

Nace en Salzburgo (Austria) en 1756. Hijo de Leopold Mozart de quien recibió una dura formación musical que sumado con sus dotes naturales lo refieren como el genio por antonomasia de la historia de la música. Muy niño recorre alrededor de 12 países, siendo expuesto en varios cortes de Europa.

Parte de su juventud la reside en Italia, donde estrena dos operas con gran éxito. En 1770 regresa a Salzburgo para trabajar para el Arzobispo Hieronymus Colloredo, siempre con una actividad compositiva constante, de donde provienen cuartetos de cuerda, serenatas y sinfonías; todos estos impregnados de una sugestiva apariencia clásica. En 1777 viaja a Paris junto a su madre, quien un año mas tarde fallece en esta misma ciudad. Mozart retorna a Salzburgo y es recibido con infinidad de invitaciones y encargos gracias al estreno de su opera *Idomeneo*, *Rey de Creta*, que tuvo lugar en Munich. Ante la necesidad de viajar constantemente, Mozart decide romper con el arzobispado e intentar ganarse la vida como músico libre, algo bastante arriesgado para su época.

En 1782 contrae matrimonio con Constanza Weber, junto a quien vivió los graves problemas económicos que lo acompañaron hasta el día de su muerte. Este mismo año fija su residencia en Viena y entra en su periodo de madurez musical,

sobre todo en el ámbito operístico, con los singspiels *El Rapto del Serrallo* y *La Flauta Mágica*, y las operas bufas, con libreto de Lorenzo Da Ponte, *Las Bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, en las que supero todas las convenciones del género. Para sus últimos años de vida compone su última sinfonía, la *Sinfonía N° 41 “Júpiter”* y el año de su muerte estrena *La Clemenza di Tito* en Praga, ciudad a la cual le dedico su *Sinfonía N° 38*. Muere el 5 de diciembre de 1791.

Su gran producción musical contiene 41 sinfonías, 27 conciertos para piano, 5 para violín y varios para otros instrumentos, 22 operas, sonatas para piano, para piano y violín y para otros instrumentos, música de cámara (dúos, tríos cuartetos y quintetos), adagios, 61 divertimentos, serenatas y marchas.

2.1.2 MARCO HISTORICO:

Concerto

La palabra *Concerto* proviene del latín *Concertare*, que significa “actuar conjuntamente”, “mantener una contienda” o “discutir entre sí”. Por tanto, el *concerto* tiene como objetivo enfrentar dos cuerpos sonoros de distinto tipo. Por ejemplo, coro y coro, solista y coro, solista y solista, solista y conjunto instrumental.

Hacia los primeros años del siglo XVII, *concerto* se utilizaba para referirse a la música vocal sacra a varios coros, o bajo el concepto de homofonía, es música de carácter solista sobre un bajo continuo como herramienta constitutiva.

Los inicios del concierto solista provienen de 1602, cuando Ludovico Viadana¹, como parte de sus *Conciertos Eclesiásticos*, escribe motetes solistas de una a cuatro voces con bajo continuo. Sus últimos trabajos anticipan lo que sería el concierto instrumental, que aunque no era una práctica muy común para la época, Viadana indicaba la instrumentación específica en sus partituras y utilizaba diálogos entre los distintos grupos de voces o instrumentos.

En el barroco es donde se desarrollan las formas concertantes. Aparece el *concerto grosso*, que consistía en la contienda entre un grupo de solistas (concertino) y la orquesta (tutti, ripieno). Al reducir el concertino a un solo ejecutante es donde surge el *concerto a solo*. El *ripieno concerto* eran composiciones únicamente para el ripieno, por ejemplo, orquesta de cuerdas y bajo continuo. También recibió el nombre de "concerto à quatre" o "à cinque". El concierto instrumental exigían gran virtuosismo y una marcada expresión interpretativa.

Durante todo el siglo XVIII, el concierto a solo alcanzó su máximo desarrollo, siendo una de las formas de composición más utilizadas junto con la ópera. El concierto clásico emplea el esquema formal del ritornello del barroco y contiene una fuerte influencia de elementos de la sonata.

En el clasicismo es donde se establecen los parámetros para el concierto clásico. La forma del primer movimiento del concierto es forma sonata, para el segundo movimiento es usual encontrarlo en tempo lento y forma binaria, y para contrastar, el tercer movimiento se presenta en forma rondo, variaciones o minuet; generalmente de carácter scherzo.

¹ Ludovico Viadana (1560 – 1627): compositor franciscano nacido en Italia. Fue el primero en codificar las normas para el uso del bajo continuo. Esto definió el fin del Renacimiento y el comienzo del Barroco.

La forma sonata del primer movimiento del concierto clásico, usualmente, posee tres partes: exposición, desarrollo y reexposición. Sin embargo, la forma sonata contenida en el primer movimiento del concierto clásico, difiere en cierta medida del esquema de la sonata clásica. Por ejemplo, la exposición, esta siempre precedida por una introducción orquestal que contiene distintos temas principales y transiciones, además de ratificar y conservar la tonalidad principal durante toda su duración. Algunas veces, cuando la introducción es seguida por una elaborada exposición, se crea una especie de “doble exposición”, que correspondería a la repetición de esta primera sección que la forma sonata sugiere. Seguidamente, hay un ritornello por parte de la orquesta para darle paso al desarrollo y la reexposición, y finaliza con un ritornello orquestal que usualmente es interrumpido por una cadencia del instrumento solista.

Sección	Exposición			Desarrollo	Reexposición			
Tonalidad	Tónica		Dominante	Modulación a otras tonalidades	Tónica			
Instrumentos	Orquesta	Solista con orquesta		Orquesta	Solista con orquesta	Solista con orquesta	Solo	Orquesta
Temas	Intro	A	B	Puente	Exposición y nuevo material	A ₁ y B ₁	Cadenza	Coda

Fig. 1 Esquema de sonata en el género de concierto clásico

Conciertos para flauta de Mozart

Mozart alcanzó sus mayores éxitos en las formas dramáticas donde la voz del individuo se enfrenta a la sonoridad de todo un conjunto, como en la ópera y el concierto.

A pesar del desagrado que Mozart declaraba hacia la flauta, acepto componer, para el flautista amateur Ferdinand Dejean, tres conciertos y cuatro cuartetos para flauta y cuerdas, a cambio de 200 florines. Durante el tiempo que estuvo componiendo las piezas, Mozart escribió cartas a su padre, donde se queja de la presión que recibió por parte de Dejean para que finalizara lo antes posible su encargo. De este comisión solo llegó a completar tres cuartetos y dos conciertos, recibiendo solo 96 florines, mucho menos de lo que él esperaba por su trabajo.

En algunas de sus correspondencias, años más tarde, Mozart escribió sobre su "Concierto para flauta para Mr. Dejean". Claramente se refiere al *Concierto para flauta N°1 en G, K. 313*, que fue originalmente escrito para flauta y para este encargo en especial. Sobre la composición del *Concierto para flauta N°2 en D, K. 314*, gran cantidad de dudas e hipótesis han surgido a través de los años. La teoría con más fuerza es la que nos indica que, debido a la presión de tiempo ejercida por Ferdinand Dejean, Mozart tomó su *Concierto para oboe en C*, escrito en Mannheim en 1777, y lo adaptó para flauta. Sin embargo, las dos versiones del concierto, para oboe y para flauta, difieren en muchos aspectos, tanto en las partes solistas como en las partes orquestales. Los arreglos hechos a la versión para flauta, se presume fueron encomendados a alguien más, ya que en ciertas partes es clara la ausencia del estilo característico de Mozart.

2.1.3 ANÁLISIS PROFUNDO DEL 1º MOVIMIENTO

Generalidades:

Tempo: Allegro

Tonalidad: Re mayor

Métrica: 4/4

Para el análisis de esta obra se utilizó la edición de C. Burchard hecha para la editorial Breitkopf & Härtel.

El Concierto para flauta y orquesta Nº 2 de Mozart está conformado por tres movimientos:

- Allegro aperto
- Adagio ma non troppo
- Rondó – Allegro

Análisis:

El primer movimiento de este concierto, como es usual en el clasicismo, es forma sonata. Debido al acompañamiento orquestal, la forma tiene ciertos cambios, ya que es necesario destacarla en ciertos momentos para así obtener el sentido de confrontación entre el instrumento solista y la orquesta acompañante.

El movimiento inicia con una gran introducción por parte de la orquesta que le da paso a la entrada de la flauta y por consiguiente se inicia la exposición. Esta gran sección cuenta con tres partes A, B y C, donde se presentan melodías y materiales totalmente contrastantes entre sí. Cada una de estas partes tiene un pequeño puente conector, interpretado por la orquesta, para darle paso a la

siguiente. Las secciones principales de esta exposición son A y C. La sección B tiene un perfil muy fragmentado ya que contiene un mayor número de melodías de diferentes caracteres que hace imposible catalogarla como una sección principal y estable. Por eso, B será tomada como un enlace entre A y C que funciona como una sección modulante que pasa de la tónica principal a la dominante. Una de las particularidades de esta forma sonata esta en que su desarrollo como sección individual es bastante corta. Sin embargo, en la primera sección de la reexposición, Mozart continúa utilizando elementos del desarrollo para no dejar esa sección inconclusa. La coda es interrumpida en cierto punto por la cadencia de la flauta que es de carácter totalmente libre y donde el instrumentista muestra sus capacidades instrumentales. *Ver fig. 2*

MACROESTRUCTURA	Introducción	A		Puente	B			Puente	C	
MICROESTRUCTURA		a	b		c	d	e		f	e
COMPASES	1 – 31	32 – 40	41 – 47	47 – 49	50 – 58	59 – 64	64 – 76	76 – 79	80 – 89	90 - 97
TONALIDAD	D	D	D	D	D – A	A	A	A	A	A
SECCION	Exposición									

Puente de Desarrollo	B ₁	Introducción	A ₁		Puente	C ₁		Puente	Cadenza	Coda
	c ₁		a ₁	b ₁		f ₁	g ₁			
97 – 105	106 – 120	120 – 121	122 – 136	137 – 151	151 – 154	155 – 166	167 - 174	174 – 178	178	179 – 188
A	A – D	D	D	D	D	D	D	D		D
Desarrollo		Reexposición								

Fig. 2 Estructura del 1º movimiento

Introducción

En esta sección inicial del concierto es donde Mozart presenta de forma clara y concisa la tonalidad de D mayor. A pesar que hacia los compases 14 y 16 hay una modulación a G mayor, la sonoridad y la sensación de tónica nunca se pierde, algo muy característico en la música de Mozart. Aquí aparecen temas melódicos propuestos por la orquesta que se vuelven a presentar durante todo el movimiento como puentes conectantes entre secciones. También se encuentra la presentación de una melodía que será interpretada mas tarde por la flauta en la sección C del movimiento. Esta melodía se presenta en una forma más básica y en tónica, a diferencia de cuando es interpretada por la flauta, ya que se elabora un poco más y ha modulado a dominante

Exposición

Sección A: Al inicio de esta sección encontramos la primera muestra de confrontación entre la orquesta y la flauta. Se trata de un juego de pregunta y respuesta que le da paso a la parte A.



Fig. 3 c. 31 - 32

El comienzo de la sección A es poco usual para ser la primera aparición del instrumento solista. Durante cuatro compases la flauta mantiene una nota larga mientras la orquesta retoma la melodía inicial presentada en la introducción.



Fig. 4 c. 33 - 34

Esta sección A se divide en dos, a y b. La sección a contiene un carácter muy notorio de apertura, tal y como la indicación inicial del movimiento lo dice (*Allegro aperto*). Después de los 4 compases de acompañamiento que la flauta hace, pasa a otros 4 compases donde presenta una melodía de carácter muy galante, propio del estilo del clasicismo. La sección b difiere un poco de la sección anterior, ya que durante casi toda la frase se utiliza la articulación que predominará durante todo el movimiento y que le brinda un carácter mas alegre y movido. Esta articulación es utilizada sobre los grupos de cuatro semicorcheas, las dos primeras se presentan ligadas y las otras dos en staccato.



Fig. 5 c. 43 - 44

Sección (de enlace) B: la frase melódica que le da inicio a esta sección esta claramente marcada por dos caracteres totalmente contrastantes entre si. En el compas 50 y 53, la frase inicia con una corchea seguida de un trino conectado a dos semifusas que aproximan la llegada a cuatro corcheas con staccato. Todos estos elementos juntos en el compás brindan una expresión alegre y ligera. Seguido a este compas, se encuentran dos compases que contrastan en gran

medida con el anterior. Las negras ascendentes ligadas dan un ambiente mas tranquilo y sereno.



Fig. 6 c. 53 - 55

Durante esta primera parte c, se presenta de nuevo la confrontación propia del concierto clásico entre la flauta y la orquesta. La pregunta es formulada por la orquesta y automáticamente contestada por la flauta. Las dos son exactamente iguales en carácter y articulación y sucede de la misma manera tres veces durante toda la sección c.



Fig. 7 c. 49 - 50

Otro episodio de confrontación ocurre en la sección e. En esta ocasión los papeles se invierten y es la flauta quien formula la pregunta que después es contestada por la orquesta. Se trata de una sucesión de tercetas en semicorcheas. En las tres ocasiones que sucede esto en la sección e, tanto la pregunta como la respuesta, hacen exactamente las mismas notas. *Ver fig. 8*



Fig. 8 c. 68

Esta sección es la encargada de realizar la modulación propia de la sonata entre las dos secciones principales. Su comienzo es en tónica pero hacia el compas 58 aparece en la armonía el G# que nos indica el inicio de una nueva tonalidad que será A mayor y que se mantendrá hasta el final de la sección.



Fig. 9 c. 57 - 58

Sección C: Esta sección continúa en dominante como ya se había presentado desde la sección B. El compas 12 interpretado por la orquesta ya nos había presentado el material melódico que sería expuesto en esta sección. Aquí se evidencia un cambio en el patrón de acompañamiento que hasta el momento se venía interpretando. Durante los temas A y B el acompañamiento fue básicamente hecho en corcheas. Para esta sección C, la voz principal del acompañamiento hace una sucesión de semicorcheas en segundas que van cambiando cada dos

tiempos. Este patrón rítmico se extiende durante 4 compases mientras que la flauta hace una melodía sencilla y tranquila.



Fig. 10 c. 80 - 81

Para finalizar la exposición de forma mucho mas contundente, en los compases 90 y 91 se presenta una melodía en arpeggios ascendentes para después en el compas 93 en adelante hacer el desarrollo de la misma y resolver en su tonalidad modulante (A mayor) para darle paso al desarrollo de este primer movimiento.

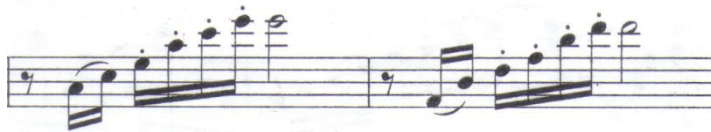


Fig. 11 c. 90 - 91



Fig. 12 c. 93 - 94

Desarrollo

El comienzo de esta sección esta a cargo de la orquesta, quien retoma parte de la introducción, pero esta vez en tonalidad de dominante.

La sección c_1 ahora se muestra en tonalidad de A mayor. Originalmente la parte dulce de esta melodía se expone en una escala ascendente que para este desarrollo cambiara a un arpeggio descendente en negras.



Fig. 13 c. 54 - 55



Fig. 12 c. 107 - 108

Después de esto se presenta un material nuevo, exclusivo de la sección del desarrollo. Se trata de una sucesión de segundas que van ascendiendo y cambiando cada dos tiempos durante dos compases, después, en una combinación de escalas descendentes con terceras ascendentes resuelve a la tónica principal del movimiento (D mayor).

Desde el compas 107 hasta el 119 la armonía permanece haciendo un pedal de dominante. Mantiene la nota La durante estos compases, para después resolver, con el fin de preparar el paso a la reexposición.



Fig. 13 c. 107 - 109

Reexposición

La reexposición inicia con una pequeña muestra de la introducción, solo dos compases. Lo mismo sucede con la sección a₁. En el compas 124 la aparición de dos acordes disminuidos (E#dim7 y D#dim7) dan un gran cambio al ambiente tonal que se venía presentando.



Fig. 14 c. 124

En los compases 125, 126 y 127 se observa un patrón en la armonía. La utilización del segundo grado de la tonalidad para pasar a otros grados. En este caso: II – I#^o7 – II – V7 – II – VI7 – II.

A musical score for measures 125-127. It features a melody line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part consists of chords and notes that support the melody. The key signature has two sharps (F# and C#).

Fig. 15 c. 125 - 127

Desde este punto y durante 12 compases mas se hace el desarrollo de las frases e, d y f. Posteriormente, en el compas 137 se presenta un fragmento de la sección b donde la flauta hace los intervalos de decima y undécima. Esta frase es desarrollada solo utilizando los acordes de tónica y dominante que se van

intercalando y cambiando de orden a medida que la frase cambia. La continuidad de esta frase es alternada con arpeggios descendentes.

Después es presentada la sección e, que a diferencia de la frase original, que se expuso en dominante, esta se muestra en tónica.

A diferencia de A₁, la sección C₁ es bastante estable y únicamente se encarga de reexponer. Este material melódico, presentado ya por tercera vez, esta basado en acordes principalmente de tónica, con algunos pasos al II, IV y V grado de la tonalidad de D mayor.

Una de las pequeñas variantes de esta sección se puede observar al comparar el compas 86 con los compases 161, 162 y 163. El compas 86 muestra una serie de cortas escalas intercalando entre descendentes y ascendentes; en esta reexposición se hace básicamente lo mismo, con la diferencia que la sucesión es extendida durante dos compases mas, es decir tiene una duración de 3 compases.



Fig. 16 c. 86



Fig. 17 c. 161 - 163

La orquesta hace una variante de los primeros compases de la introducción, donde por medio de la armonía prepara la cadencia de la flauta. La cadencia del instrumento solista inicialmente fue improvisación o composición del instrumentista, hoy en día, la mayoría de ediciones de los conciertos de Mozart traen algunas cadencias ya escritas por el editor para que el interprete elija a su

gusto. Esta cadencia debe ser tocada durante la cesura hecha debido al calderón en el compas 178. Inmediatamente al finalizar la cadencia, entra la orquesta con la coda, que se trata de una pequeña reexposición de la introducción.

Dificultades técnicas e Interpretativas

El estilo galante de Mozart, muy presente en este concierto, exige que cada pasaje a interpretar este lo mas limpio posible, debido a lo clara y brillante que es esta música. La elegancia y sofisticación implícita en Mozart no debe ser perdida de vista en ningún momento.

Desde el primer momento de entrada, la flauta se encuentra con una dificultad técnica, que es sostener durante 16 tiempos un D del registro agudo. Por tratarse de un acompañamiento a la melodía hecha por la orquesta, la flauta debe procurar hacer esta nota lo mas piano posible, por lo que se podría ver comprometida la afinación y el sonido. El estudio de notas filadas seria una excelente solución para esta dificultad.

Los ornamentos, como los trinos, son los responsables de darle ese toque brillante a la obra. Uno de los que más se presenta en todo el concierto es la corchea con trino ligada a dos fusas. La claridad y limpieza con la que sea tocado este ornamento, determinara la fluidez de la frase. Este tipo de trinos tienen que ser estudiados cuidadosamente en un tempo muy lento y apartando todos los elementos para asegurar que cada uno de ellos por separado funcionen bien. Después de esto, se van incorporando uno por uno los elementos y seguramente esto hará mejorar la frase.

2.1.4 ANÁLISIS SUPERFICIAL DEL 2º MOVIMIENTO

Tempo: Adagio ma non troppo

Tonalidad: Sol mayor

Métrica: 3/4

Este movimiento contrastante de la obra nos presenta una forma sonata sin desarrollo.

Macroestructura	Introducción	A	B	A ₁	B ₁	Puente	Cadenza	Coda
Compases	1 – 10	11 – 18	19 – 50	50 – 56	57 – 78	78 – 85	85	86 – 90
Tonalidad	G	G	Em – D	G	Am – G	G		G

Fig. 18 Estructura del 2º movimiento

Después de una sección que nos introduce el carácter dulce y elegante de este movimiento, se presentan los dos temas principales, A y B, contrastantes entre si tanto por su material melódico como por su tonalidad, el primero en mayor y el segundo en menor. Así como en la exposición de una sonata, el tema B resuelve en la dominante de la tónica principal. El desarrollo es omitido en esta forma sonata. La reexposición presenta solo un fragmento de la sección A₁ y el tema B₁ finaliza en la tonalidad principal del movimiento para cumplir con este requerimiento de la forma sonata.

Algo muy característico en este segundo movimiento es el constante uso que Mozart da a las ornamentaciones. A lo largo del material melódico en múltiples ocasiones se presentan apoyaturas de tresillo de semicorchea que adornan las frases. *Ver fig. 19, 20 y 21*



Fig. 19 c. 19



Fig. 20 c. 42



Fig. 21 c. 73

Para una lograr una correcta interpretación de este movimiento se requiere de un sonido claro y limpio. Es fundamental conseguir una verdadera conexión entre cada sonido, logrando una sensación de fluidez entre las frases que es realmente importante para darle un sentido y una dirección al material melódico. Las apoyaturas también hacen parte de la dificultades técnicas del movimiento, ya que hay que procurar encontrar una igualdad en la velocidad con la que estas se tocan, además de esto, algunas de ellas tienen algunos pasos incómodos entre notas que de no ser solucionados quedaría expuesta la interrupción al tocar este adorno.

2.1.5 ANALISIS SUPERFICIAL DEL 3º MOVIMIENTO (RONDÓ)

Tempo: Allegro

Tonalidad: D mayor

Métrica: 2/4

Para finalizar el concierto se presenta un allegro en forma de rondó. Pero como es característico en Mozart, se trata de un rondó bastante desarrollado.

Macroestructura	A	A ₁	B	C	A ₂	B ₁	Cadenza (opcional)	A
Compases	1 – 12	12 – 24	24 – 36	37 – 55	55 – 70	70 – 123	123	123 – 135

A ₁	Puente	C ₁	B ₂	C ₂	A
123 – 135	147 – 152	152 – 205	205 – 218	218 – 220	220 – 232

Puente (C)	Cadenza	Puente	A	Coda (C)
232 – 250	250	250 – 256	256 – 270	270 – 285

Fig. 22 Estructura del 3º movimiento

Mozart escribe un tema principal A y dos episodios B y C; y a partir de estos hace todo un desarrollo melódico logrando un rondó de gran extensión y dificultad técnica. El tema A tiene un carácter muy juguetón, alegre e infantil. Empezando en antecompás, encontramos que aparece el trino de corchea ligada a dos fusas que aporta esa sensación de viveza y movimiento, este mismo apareció múltiples veces a lo largo del primer movimiento, convirtiéndose en un motivo característico de este concierto en particular. El tema B esta compuesto por pregunta de parte de la orquesta a la que responde la flauta siempre con un carácter muy divertido. El tema C intenta ser un poco contrastante, con un poco mas de elegancia pero

aun así bastante cercano al tema principal. Más que jugar con las melodías, este rondó desarrolla ampliamente los temas expuestos en primer lugar.

Es claro que los temas B y C tienen su raíz en A. Motivos presentados en el tema principal van apareciendo transformados rítmicamente en otras secciones.

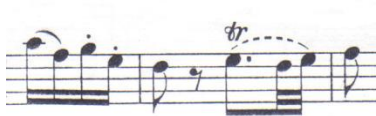


Fig. 23 Antecompás inicial y c. 1



Fig. 24 c. 38 - 39



Fig. 25 c. 4



Fig. 26 c. 27

Una de las dificultades técnicas más presentes en la obra esta relacionada con las largas y virtuosas frases que Mozart escribió. Durante 11 u 8 compases, el intérprete debe tener la capacidad pulmonar para tocar hasta el final de la frase con una sola respiración, ya que el sentido completo que estas tienen y la ausencia de silencios, así lo exige.

La resistencia física puede ponerse a prueba debido a factores como: el tempo rápido, movimiento melódico constante, frases de extensa duración, protagonismo del instrumento solista, dinámica fuerte la mayoría del tiempo y cadenza final. Es muy importante una preparación previa pensando en que esto no se convierta en un problema al momento de interpretar el concierto. Ejercicios tanto físicos, como de respiración y relajación, sumado a una práctica diaria y constante del instrumento, seguramente contribuirá a solucionar esta dificultad.

2.2 CANTABILE ET PRESTO

2.2.1 AUTOR

Georges Enesco

Nace en Liveni, Rumania en 1881. Violinista desde los 4 años, compositor y director de orquesta, además de pianista y gran pedagogo. Estudió en Viena y Paris, de la mano de profesores como Jules Massenet y Gabriel Fauré, donde se estableció. Realizó numerosas giras por Europa y E.U., siendo considerado el principal representante de la música rumana. Desde los primeros años del siglo XX datan sus composiciones más conocidas, como las dos *Rapsodias Rumanas* (1901-02), la *Suite N° 1 para Orquesta* (1903), *Siete Canciones para los versos de Clément Marot* (1908), entre otras. En 1936 estrena y dirige su opera *Oedipo* y también tuvo lugar en Bucarest la primera edición del concurso de composición que lleva su mismo nombre. Inicialmente su música estuvo influenciada por Wagner y Brahms, después por el impresionismo y por ultimo imprime un estilo personal con el sello de la música de su tierra, dentro de un lenguaje modal moderno que incide en alguna medida en el atonalismo. Muere en Paris en 1955.

2.2.2 MARCO HISTORICO

Música romántica y nacionalista

El nacionalismo que surgió en Europa a mediados del siglo XIX fue fuertemente influyente en la vida y cultura de aquella sociedad. “La Europa decimonónica, proclamaba abiertamente que la lealtad natural de una persona no estaba enfocada hacia un estado dinástico ni tampoco hacia una comunidad religiosa

concreta, sino a una nación étnicamente homogénea, a un pueblo” (Tomado del libro *La Música Romántica* de León Plantinga). Las revoluciones gestadas en América y Francia inspiraron un creciente entusiasmo por la autonomía que tuvo reflejo en muchos países de Europa. El clasicismo y la francofilia que dominaron la cultura durante el siglo XVII comenzaron a ser reemplazados por las costumbres y la sabiduría popular, además, lenguas “periféricas” como el checo, el húngaro y el ruso despertaron un particular interés.

En música, el nacionalismo se puede apreciar en un nuevo entusiasmo por la canción y el baile folklórico característicos de un pueblo. Un claro ejemplo de esto es el waltz, que siendo una danza campesina logra transportarse y difundirse por los grandes y lujosos salones de baile europeos. Beethoven, Schubert y Hummel compusieron gran cantidad de walses, siempre pensando en su utilización como danza, pero sin embargo, al mismo tiempo poseían un grado artístico y musical bastante elevado. A lo largo de todo el siglo XIX, el waltz hizo diversas apariciones en la música “seria”, por ejemplo, en la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, en los *Waltzes* de Chopin, en el *Liebeslieder Walzer* de Johannes Brahms.

El estudio de cantos y tradiciones populares hizo que muchos pueblos de Europa se dieran cuenta que su folklor no es exclusivo de una sola región o país. Ciertas características musicales son evidentes entre las culturas húngara, rumana, eslovaca y turca.

La música popular de estas regiones, en especial la rumana, utilizan en gran medida la escala pentatónica y evitan excederse más de ella. Bela Bartok, quien fue uno de los pioneros de la etnomusicología, ha estudiado a fondo la música húngara y toda aquella influenciada por esta. Él afirmaba que “entre los pueblos

de Hungría el rumano es el único que ha conservado de la manera más incontaminada la forma primordial de su música²”.

2.2.3 ANALISIS PROFUNDO

Generalidades

Tempo: Andante ma non troppo – Presto

Tonalidad: Mib mayor – Sol menor – Sol mayor – Sol menor

Métrica: 4/4 – 2/4

Cantabile et Presto fue escrita hacia el año 1904 y hace parte de las obras compuestas para el tradicional concurso de fin de estudios del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Paris. Esta obra evidencia el vínculo que el compositor y el flautista Paul Taffanel tenían, ya que fue dedicada a él.

Para el análisis de esta obra se utilizara la versión editada por Louis Moyse en 1967.

Análisis:

La sección inicial de esta obra, andante ma non troppo o Cantabile, está básicamente dividida en dos partes, en donde se presenta una melodía muy expresiva y tranquila para después hacer el desarrollo de la misma y aportarle cierto sentido gracioso. La parte del Presto nos presenta 4 secciones principales con gran contenido melódico, que a lo largo de esta se van repitiendo algunas y alternando con nuevo material. *Ver fig. 27*

² Tomado de: BÁRTOK, Bela. Escritos sobre música popular. 1987, 126 p.

MACROESTRUCTURA	A		Puente	B						Puente
MICROESTRUCTURA	a	a ₁		b	b ₁	c	b ₂	b ₃	c ₁	
COMPASES	1 – 18	19 – 47	48 - 58	60 – 64	64 – 68	69 – 75	76 – 80	80 – 84	85 - 91	92 – 94

C				B ₁			D	C ₁	
d	e	f	g	b ₄	h	i	j	d ₁	i ₁
95 – 98	98 - 103	107 - 112	113 - 122	123 - 127	128 - 133	133 - 138	139 - 148	151 - 157	157 - 163

D ₁	E		B ₂		Coda
j ₁	k	l	b ₅	c ₂	
165 - 177	178 - 185	186 - 193	194 - 201	202 - 204	205 - 211

Fig. 27 Estructura Cantábile et Presto

Cantabile

El inicio de esta sección a esta a cargo del piano, quien durante los primeros dos compases toca arpeggios de la tonalidad principal, que al instante crean un ambiente de total tranquilidad y serenidad. La melodía inicial de la flauta está escrita en el registro grave, esto aporta a la sección un sentido más íntimo y expresivo. Los motivos, de los compases 2 al 5, se componen de una segunda descendente mas una sexta también descendente y un movimiento ascendente en tresillos que se repite tres veces. Los tresillos de los compases 4 y 5 dan una sensación de libertad en la expresión de la frase.



Fig. 28 c. 3 - 5

Durante el compas 8 se presenta un pequeño puente que pretende enlazar la melodía anterior con un nuevo material de carácter mucho más dulce. En este compas ocurre una combinación de ritmos bastante interesante. Mientras que el piano hace un arpeggio continuo en tresillos, la flauta tiene semicorcheas que están agrupadas en los tiempos débiles por ligaduras.



Fig. 29 c. 8

En el material melódico que precede este compas, es notable el uso continuo de grandes intervalos como quintas, séptimas y en su mayoría sextas, ya sean ascendentes o descendentes. Durante esta sección el acompañamiento por parte del piano es basado en arpeggios que están creando un ambiente tranquilo y a la vez muy fluido.

La sección a₁ básicamente se encarga del desarrollo de la sección a. A la melodía base se le incorporan ritmos más vivos y caprichosos. La utilización de figuras irregulares como el tresillo, el quintillo y el sextillo brindan cierta sensación de inestabilidad.

Al iniciar la sección aparece la indicación “expresivo y gracioso”. En los compases 19, 20 y 21 se presenta una melodía en tresillos, la primera nota de cada tresillo corresponde al primer material expuesto en la sección a.



Fig. 30 c. 2 - 4



Fig. 31 c. 19 - 21

A lo largo de la sección el piano tiene escritos arpeggios ascendentes y gran cantidad de modulaciones, lo que hace que el plan tonal de esta sección sea bastante inestable.

Para finalizar, la flauta hace una pequeña cadencia que le da paso a la agrupación a destiempo de semicorcheas ascendentes que ya se había presentado en el compas 8. La última nota de esta sección tiene cierto grado de dificultad para el ejecutante. Esta escrito dos redondas ligadas en Sol en la octava aguda de la flauta y con indicación de “triple piano”, lo cual le exige al flautista tener un muy buen manejo del aire, afinación y sonido.



Fig. 32 c. 45 - 47

Presto

Los primeros doce compases de esta gran sección son una introducción del piano, quien desde el inicio imprime un carácter bastante enérgico. El primer material b esta escrito en semicorcheas ascendentes, primero en la octava grave y repite en la octava media. Esto mismo ritmo ligero y staccato se presenta sin cambio alguno en la sección b₁, b₂, b₃, b₄ y por ultimo en la b₅ de una forma más desarrollada.



Fig. 33 c. 60 - 65

La parte que precede las secciones anteriores, es decir c y c1, es básicamente un arpeggio descendente en dos octavas que se repite en Mib y Lab, respectivamente. Ver fig. 34 y 35



Fig. 34 c. 69 - 71



Fig. 35 c. 85 - 87

En el compas 107 de la sección f, es fácilmente visible como la intención melódica va ascendiendo durante 4 compases por medio de intervalos de segundas y terceras para llegar hasta cierto punto. Este punto es un Re agudo de la flauta, donde trina por tres tiempos y prepara el descenso de la melodía. Este descenso, es decir g, es una de las frases de más difícil ejecución que tiene la obra. Por medio de terceras descendentes escritas en semicorcheas la frase toma su dirección hacia abajo. La particularidad que tiene es que estas semicorcheas están ligadas de a tres, lo que provoca cierta sensación de inestabilidad en la rítmica, sin embargo, es importante que en ningún momento se pierda el ritmo binario.



Fig. 36 c. 113 - 118

Las frases siguientes tienen un notorio cambio de carácter. Aparece de nuevo la indicación “expresivo” y más adelante la indicación “apasionado”. La utilización de notas agudas en medio de un carácter cantábil, la carencia de ritmos tan

marcados y la modulación hacia una tonalidad mayor (G Mayor), brindan un nuevo ambiente.

La sección D₁ tiene una particularidad que no se había presentado antes en la obra. El piano se encarga de la melodía principal mientras la flauta realiza el acompañamiento. Aquí se interpretan simultáneamente dos frases que ya habían sido expuestas anteriormente. La melodía principal por parte del piano es la frase j₁, que tiene indicación “cantabile”. Mientras tanto, la flauta hace una variación de la frase b. En el primer compas de la frase, liga las semicorcheas en los tiempos débiles para después ascender a la siguiente octava y hacerlo staccato, después realiza el mismo patrón rítmico y de articulación, pero con algunos sonidos distintos.



Fig. 37 c. 165 – 167

El camino hacia la resolución de la obra empieza en la sección E. La frase k, con carácter apasionado, contiene dinámica forte y acentos que son claves para la correcta interpretación. Después de esto, aparecen de nuevo los ritmos marcados característicos de este Presto y con ella otra de las frases que posee cierto grado de dificultad al ser interpretada. El descenso de la frase, a partir del compas 190 y hasta el 193, se hace en una escala cromática que va en semicorcheas, pero con la particularidad que entre cada nota de la escala, está escrito un sol que se va

manteniendo hasta el final de la frase. Esto exige habilidad mecánica en la digitación debido a la velocidad que la obra requiere.



Fig. 38 c. 190 – 193

La coda final de la pieza presenta una gran escala cromática, comenzando desde el Do# de la primera octava hasta el Sol de la tercera octava de la flauta. Esto se hace en un staccato muy ligero hasta llegar a la nota superior y después descender hasta el Sol de la octava media y grave. La nota final de la obra, con dinámica doble fuerte, pretende sorprender y dar finalización a la pieza con una mayor contundencia.

Dificultades Técnicas e Interpretativas

La primera sección de esta pieza, como su nombre lo indica, requiere de un carácter cantábile y muy expresivo, como si se tratara de una canción popular. Jugar con ciertos ritmos repetitivos y hacerlos más flexibles es fundamental para no caer en una rigidez que le daría un sentido erróneo a la sección. El inicio de la obra en el registro grave requiere de un sonido bastante amplio y claro ya que siendo esta la primera exposición del instrumento debe convencer e interesar al oyente. Algunas indicaciones de interpretación escritas como “cantábile”, “delicadamente” y “expresivo y gracioso” deben ser tomadas muy en cuenta para lograr la interpretación correcta.

Técnicamente, el inicio de la flauta en la sección Presto tiene cierto grado de dificultad. Es fundamental el estudio previo del staccato en las notas graves para

que en este comienzo se escuchen claras todas y cada una de las semicorcheas escritas. Varias de las frases de este presto exigen de una buena habilidad mecánica debido al tempo de la sección. El estudio de arpeggios es otro punto importante para el mejoramiento de estas frases, por ejemplo, la frase del compas 85, frase del compas 202, o demás dificultad aun, la frase del compas 113.

2.3 EL ENCANTADOR DE PAJAROS, Op. 24

2.3.1 AUTOR

Amparo Ángel

Nacida en la ciudad de Popayán, Cauca. Inicia sus estudios musicales a los cinco años de edad en el Conservatorio de Música de la Universidad del Cauca. A los 10 se traslada a Bogotá y allí continua sus estudios, donde recibe clases de piano con Luisa Manighetti, Olav Roots y Eduardo de Heredia. Graduada con honores del Conservatorio de la Universidad Nacional. Estudió composición con Blas Emilio Atehortua y con su esposo Luis Antonio Escobar con quien contrajo matrimonio en 1976. Ella estuvo muy involucrada junto a Escobar en sus viajes de investigación por América, en el proceso de la edición de sus libros y en el estreno de sus obras. Él por su parte le dedico numerosas composiciones, especialmente en el género pianístico.

Ha sido solista con las orquestas, Sinfónica de Colombia, Filarmónica de Bogotá, Sinfónica de Sao Paulo, Sinfónica de Guatemala, Camerata Bogotá y recitalista en diversas salas de Colombia y el exterior.

Es autora de los libros infantiles Xochi y Pilli: Historia de la música para los niños (finalista del concurso Enka de Literatura Infantil), Cristóbal Colón para los niños (con prólogo de Germán Arciniegas, editado por Círculo de Lectores) y 70 cuentos de música para niños. También fue directora y realizadora, para la televisión estatal Inravisión, de 200 programas educativos de música para niños entre 1984 y 1988.

Su estilo compositivo se enmarca dentro de los lineamientos neo-clásico y neo-romántico. No obstante, todas las tendencias contemporáneas hacen parte de sus obras.

Además de un significativo número de obras de música de cámara, Amparo también compuso obras para formatos grandes, como es el caso de la *Toccata Inconsútil* para conjuntos de vientos y percusión que fue estrenada por la American Wind Symphony en 1998, la *Suite fantástica* para vientos y percusión, la *Suite Coréica* para orquesta de clarinetes y el *Preludio y Fuga* para pequeña orquesta sinfónica, estrenado por la Filarmónica de Bogotá.

2.3.2 MARCO HISTÓRICO

El canto de los pájaros a través de la historia

A través de todos los periodos de producción musical los compositores han tratado de imitar distintos sonidos presentes en la naturaleza. Pero es tal vez el canto de los pájaros el sonido que más ha despertado interés de incluirlo y desarrollarlo en las composiciones, donde cada vez se observan nuevos métodos y formas de utilización del canto para asemejarlo al de estos animales tan naturalmente musicales.

Desde la época del barroco encontramos ejemplos de esto. Antonio Vivaldi en el primer movimiento de la Primavera de *Las Cuatro Estaciones* incluyó en la parte del violín solista trinos que se asemejan bastante con el cantar de las aves pequeñas. Otro de los ejemplos más famosos se encuentra en el romanticismo, donde Richard Wagner en su ópera *Siegfried* recrea una escena en el bosque donde por medio de una soprano imita el sonido de los pájaros. En la escena siguiente conocida como “Los murmullos del bosque” la misma melodía de la soprano es hecha por distintos instrumentos de viento.

La utilización del canto de los pájaros toma más forma e importancia en 1886 cuando Camille Saint-Saëns compone *El Carnaval de los Animales*. En esta suite de 14 movimientos el autor retrata en su música el sonido y comportamiento de ciertos animales. En el noveno movimiento, llamado “El cuco en las profundidades del bosque”, un clarinete que se mueve por medio de terceras descendentes representa el sonido de este animal. En el movimiento siguiente, llamado “La pajarera”, la flauta y el piano por medio de escalas y trinos recrean la algarabía alada que las aves tienen.

Para el siglo XX, el compositor y ornitólogo francés Oliver Messiaen elevó esto a un nivel muy superior. Su fascinación por el canto de los pájaros comenzó desde los dieciocho años cuando empezó a transcribir el sonido de estas aves en cada viaje que hacía alrededor del mundo. Él las consideraba los mejores músicos.

Para la composición de estas obras, seleccionaba un pájaro, por ejemplo una curruca, de esta ave seleccionaba los mejores elementos y con ellos formaba, lo que él llamaba, una “curruca ideal”. En la composición también incluye sonidos de los otros pájaros de su hábitat, e incluso, la hora del día también influía. Sus investigaciones en este campo fueron tan profundas que se convirtió en una autoridad ornitológica y era capaz de reconocer cualquier especie de pájaro solo con escuchar su cantar.

En 1952 compuso una obra para flauta y piano llamada *Le Merle Noir*, basada enteramente en el canto del mirlo. En 1953 alcanzo un nuevo nivel en esta modalidad con su obra orquestal *Reveil dés oiseaux*, que se compone casi enteramente de canto de pájaros, tomando como muestra los pájaros que se oyen entre la medianoche y el mediodía en las montañas del Jura, al norte de los Alpes. A partir de este momento incorporo el canto de los pájaros a todas sus composiciones. Entre otras obras que poseen esta temática están: *La Nativité*, *Quatuor*, *Vingt regards*, *Catalogue d'oiseaux* o *La fauvette des jardins*, entre otras.

2.3.3 ANÁLISIS PROFUNDO

Generalidades:

El Encantador de Pájaros es una fantasía para flauta sola, compuesta en el año 2002, gracias al encargo del flautista colombiano Gaspar Hoyos.

Análisis:

La composición de esta fantasía esta basada en cantos de pájaros que la compositora recolecto en un viaje hecho a la región del Amazonas. La misma Amparo Ángel lo describe como “solamente la idea del canto característicos de cada uno de los pájaros³”, no se trata de una imitación exacta de estos.

Además de la imagen tan libre y amplia que nos brinda la obra, ésta también es libre por estructura y desarrollo rítmico-melódico. No cuenta con división entre compases y tampoco con una métrica establecida.

³ Tomado de la entrevista realizada a la maestra Amparo Ángel específicamente para la realización de este documento escrito en su residencia en la ciudad de Bogotá el 13 de abril de 2012.

Al iniciar cada sección, hay indicaciones de tempo, las cuales solo deben ser tomadas en cuenta como una idea cercana de lo que sería la velocidad ya que lo que menos requiere la obra es rigidez.

Se presenta el uso de tonalidades clásicas acompañadas por cromatismos utilizando grados alterados, con la aparente intención de ampliar las posibilidades que estas tengan.

En cuanto a la forma, esta también se adhiere a los parámetros clásicos ya establecidos. Una obra muy contemporánea y libre contenida en una forma ternaria simple.

Macroestructura	A			B		Puente	A ₁	Coda
Microestructura	a	b	a ₁	c	c ₁		a ₂	
Tonalidad	Am	Am – Em	Em	Am			Em – Am	Em

Fig. 39 Estructura de El Encantador de Pájaros

Las secciones A y A₁, son presentadas por la misma autora con el nombre de “Flautista”. La sección B, contrastante con respecto a las dos anteriores, es llamada “Pájaros”. A pesar de no tener una división entre compases, la compositora demarca la microestructura de la pieza con barras dobles.

Sección A: esta sección, de carácter muy libre, fue compuesta con la única intención de mostrar las posibilidades y alcances del instrumento. Cumple la función de exponer la flauta como un instrumento altamente versátil y virtuoso.

Aquí se presenta una microestructura ternaria, a – b – a₁.

En esta sección es muy repetitivo el contraste entre el movimiento y el calderón. Las frases de triadas en tresillos, como en el inicio, casi siempre son interrumpidas por un calderón que pretende calmar el movimiento que estas traen.



Fig. 40 sistema 1

En este inicio por medio de las triadas que se presentan, puede ser identificada la tonalidad de Am doble armónico, debido a que muestra el cuarto y séptimo grado sostenido.

En varias ocasiones se utilizan triadas aumentadas y disminuidas en esta obra, dependiendo del carácter de cada sección. La primera triada disminuida aparece en el inicio, después de un calderón en la nota dominante de la tonalidad, procede a hacer la triada A – C – Eb.



Fig. 41 sistema 1

Es bastante clara la dirección que tiene toda esta sección a. Se puede tomar como ejemplo la forma de un arco: comienza desde abajo ascendiendo, hasta llegar al punto más alto, que sería el C de la octava sobreaguda, para después descender hasta la parte más inferior y dar paso a la sección b.

Para la sección b, el tempo aumenta, la música se agita y el carácter se vuelve más enérgico. La dinámica oscila siempre entre mezzo forte, forte y fortissimo. La

aparición de silencios muy cortos de fusa, en el 4º sistema, le dan una impresión ms agitada a la sección.



Fig. 42 sistema 4

El ritmo en esta sección es bastante caprichoso debido a la aparición de diversas figuras como corcheas, semicorcheas, fusas, tresillos y apoyaturas. Todo esto con el fin de darle el movimiento necesario que la sección desarrolla.

Durante toda esta sección el movimiento se hace por medio de arpeggios. Aquí es donde se encuentran las triadas aumentadas nombradas anteriormente. En los sistemas 4 y 5 se utiliza en cuatro ocasiones la triada de C aumentado, cambiando cada vez el ritmo o la posición de las notas.



Fig. 43 sistema 4

Las triadas aumentadas también se presentan de nuevo en esta sección al momento de conducir hacia el clímax de la obra en los sistemas 5 y 6. Utilizando apoyaturas muy rápidas, como evocando el canto de los pájaros, se va aproximando al clímax por medio de triadas de C, G y Eb aumentados. Este clímax es la nota con mayor duración en un registro agudo y en dinámica fortissimo que representa el momento de mayor intensidad. *Ver fig. 44*



Fig. 44 sistemas 5 y 6

La melodía comienza a disminuir gradualmente la intensidad para hacer su llegada a la sección a_1 , donde el carácter tranquilo regresa.

La sección a_1 , retoma el motivo inicial de movimiento y calderón pero ahora presentado en la tonalidad Em doble armónico. La aparición de figuras rítmicas mucho más rápidas le da un carácter bastante enérgico. El desarrollo melódico varía en gran medida.

Desde esta sección, la compositora anticipa ciertos elementos que se presentaran en B. Por ejemplo, figuras repetitivas en semicorcheas que aparecen en el 10º sistema y así mismo en el 15º sistema que hace parte de la sección B.



Fig. 45 sistema 10



Fig. 46 sistema 15

Otro elemento anticipativo se encuentra en el 11º sistema. El canto de los pájaros, que será el tema central de B, hace aparición por medio de apoyaturas ligadas a

corcheas o semicorcheas muy cortas, que muy ligeramente van ascendiendo para finalizar la sección A en dinámica fuerte y en la octava aguda del instrumento.



Fig. 47 sistemas 11 y 12

Sección B: aquí se presenta una estructura interna binaria.

La estructura principal de formación melódica en toda esta sección está basada en terceras. Esto se debe a que es el intervalo que más se asemeja a la imitación del cantar de los pájaros, que es la imagen que esta sección nos pretende brindar. La compositora recurre a la utilización de distintos elementos, como cambios de octavas e inclusión de apoyaturas, esto con el fin de evitar la monotonía en la sección, ya que cada especie de ave tiene un único canto característico.

La utilización de apoyaturas, ya sean individuales o en grupos de dos o tres, muestran la ligereza y delicadeza de estos animales.

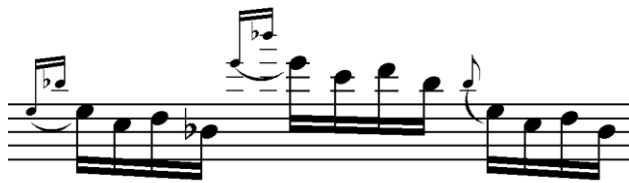


Fig. 48 sistema 16

Las secciones c y c₁, están implícitamente conectadas. Las notas iniciales de c, C - G# - D - Bb, se encuentran también presentes en el inicio de c₁, solo que de forma desarrollada. Ver fig. 49 y 50



Fig. 49 sistema 13



Fig. 50 sistema 19

El uso de movimientos cromáticos es bastante utilizado en la sección c_1 donde a su vez se van utilizando sucesiones de terceras muy características de la sección B.

El movimiento cromático sigue en el 22^o sistema pero esta vez en una especie de puente que pretende conectar con la reexposición de A. El tempo baja así mismo como el registro. Y la aparición del tritono $F\# - C$ le da a la sección una entonación de espera.



Fig. 51 sistema 22

Sección A₁: aquí se presenta una síntesis de todos los elementos y motivos que aparecieron en las secciones anteriores. Por ejemplo, los tresillos y calderones de la A, las figuras repetitivas y las terceras de B. Después de un pasaje en Em, vuelve la tonalidad de Am para hacer una variante de la sección A.

En el 30º sistema aparece una sucesión de semicorcheas que tienen implícitas las terceras tan presentes en esta obra. La primera nota de cada grupo de cuatro tiene un intervalo de tercera con la siguiente.



Fig. 52 sistema 30

Ya muy cerca al final de la pieza, aparece de nuevo una triada aumentada en el 32º sistema.



Fig. 53 sistema 32

La coda, en Em, va en dirección ascendente por medio de quintillos que llegan hasta el B sobreagudo de la flauta, apoyado por grupos de tres notas rápidas la obra termina de manera contundente, enérgica e intensa.

Dificultades Técnicas e Interpretativas

Interpretativamente, el reto mayor de esta obra está en lograr que el oyente capte las imágenes aquí descritas. Cuando el oyente se sienta transportado al lugar de los hechos y vea cada uno de los personajes de manera clara, ahí sabremos que la interpretación está siendo la correcta. Captar la atención de las personas y despertar en ellas sensaciones por medio de la música tiene a veces mucha más dificultad que cualquier pasaje técnico o mecánico del instrumento.

2.4 SONATA PARA FLAUTA Y PIANO, OP. 14

2.4.1 AUTOR

Robert Muczynski

Compositor contemporáneo nacido en Chicago, Illinois en 1929. Estudio composición con Alexander Tcherepnin en la Universidad DePaul. Después de su graduación como Bachelor (1950) y Máster (1952), Muczynski trabajó como profesor en su misma universidad, además en el Loras College (Dubuque, Iowa) y en la Universidad Roosevelt (Chicago). Hacia los años 60's, se radicó en Tucson, donde se convirtió en el profesor de composición de la Universidad de Arizona hasta su retiro en 1988. Murió en esta misma ciudad en mayo de 2010.

Tiene más de cincuenta obras publicadas, entre las que se encuentran: *Sonata para Violoncello y Piano* (1968), *Sonata para Saxofón Alto y Piano* (1970), *Time Pieces para Clarinete y Piano* (1984), *Dúos para Clarinete y Piano, Op. 24* (1991), entre otras.

La *Sonata para Flauta y Piano, Op.14*, fue compuesta en 1961 y es tal vez la pieza que más le ha brindado a este compositor reconocimiento internacional. Esta obra fue galardonada en el Concurso Internacional en Nice, Francia, donde atrajo la atención del famoso flautista Jean Pierre Rampal, quien quiso tomarla de inmediato. Dedicada a su socio y amigo, el director de documentales, Harry Atwood.

2.4.2 ANÁLISIS SUPERFICIAL DEL 1º MOVIMIENTO

Tempo: Allegro deciso

Métrica: 4/4 – 3/4 – 2/4 – 5/4

Este primer movimiento está escrito en forma sonata. A pesar de ser música del siglo XX, esta forma se mantiene dentro de los parámetros de la forma sonata clásica, en cuanto a estructura.

MACROESTRUCTURA	A	B	Puente	Desarrollo	Puente	A ₁	Coda
COMPASES	1 – 47	48 – 63	64 - 72	73 – 131	132 - 135	136 – 166	167 – 187
SECCION	Exposición			Desarrollo		Reexposición	

Fig. 54 Estructura del 1º movimiento

La exposición está constituida por dos temas principales. El tema A se caracteriza por el constante uso de la sincopa y ritmos marcados por staccatos y acentos. El tema B tiene un carácter frenético y en su mayoría utiliza marcas de dinámicas que van hasta el máximo de intensidad.

Ocurren frecuentemente cambios en la métrica y aparición de poliritmos, lo que hace complejo el ajuste entre la flauta y el piano. Estas dos partes tienen igual importancia debido al uso constante de la imitación, preguntas y respuestas. Ambos instrumentos experimentan los extremos en cuanto a rango y volumen.

Los centros tonales no son siempre claros o estables, están en constante cambio durante el movimiento. Por ejemplo, al inicio el centro tonal de la flauta está en F y el del piano en Eb. *Ver fig. 55*



Fig. 55 c. 1 - 3

Si bien hay ciertos momentos de tranquilidad marcados por largas ligaduras, el carácter de este movimiento es bastante enérgico y en ocasiones violento. Este movimiento exige mucha decisión al ser interpretado, así como se indica al inicio (allegro deciso), ya que la cantidad de sincopas pueden dar la sensación de inestabilidad. El ensamble entre los dos instrumentos debe ser lo mas preciso posible de otro modo podría ser considerado por el oyente como un error, además de esto, el movimiento podría considerarse como un trabajo de cámara debido a la importancia que tiene el papel del piano.

Para interpretar este primer movimiento y la obra en general es necesario que exista una buena formación previa en el estudio de escalas, staccato, golpe simple y doble.

2.4.3 ANÁLISIS SUPERFICIAL DEL 2º MOVIMIENTO (SCHERZO)

Tempo: Vivace

Métrica: 6/8 – 3/8

Este movimiento es claramente una forma ternaria con coda. Ver fig. 56

Macroestructura	A	Puente	B	Puente	A ₁	Coda
Compases	1 – 63	64 – 70	70 – 94	95 – 102	103 – 121	123 – 135

Fig. 56 Estructura del 2º movimiento

La sensación de ligereza es mucho mayor en este movimiento debido a las frases enérgicas, la métrica, los acentos y el staccato presente en la mayoría de notas. El efecto que esto produce es parecido a un galope.

La melodía inicial, también sincopada, tiene su centro tonal en la nota E. Otros centros tonales son experimentados a lo largo del movimiento. Muczinsky probablemente quiso darle una sensación de blues a este scherzo, tal vez por eso, durante la melodía de entrada encontramos que los grados tercero y séptimo aparecen en repetidas ocasiones menores.

Al igual que en el primer movimiento, los rangos extremos de los instrumentos son utilizados. Por ejemplo, en el compas 71 al 73, es puesto a prueba el registro grave de la flauta, lo que también lo convierte en uno de los pasajes de mayor dificultad técnica.



Fig. 57 c. 71 - 74

El movimiento finaliza con una nota corta en doble sforzato muy parecido a un golpe.

En este movimiento, más que en los otros, es importante el estudio del staccato que es fundamental a la hora de lograr la ligereza que el scherzo requiere.

2.4.4 ANÁLISIS SUPERFICIAL DEL 3º MOVIMIENTO

Tempo: Andante

Métrica: 4/4 – 2/4 – 3/8 – 2/8 – 5/4 – 3/4

Al igual que el movimiento anterior, este presenta una forma ternaria con coda.

Macroestructura	A	B	Puente	A ₁	Coda
Compases	1 – 22	23 – 34	35 – 38	39 – 43	44 – 50

Fig. 58 Estructura del 3º movimiento

Este movimiento andante contrasta en gran medida con el alto grado de energía que se venía manejando en los dos movimientos anteriores. Las líneas muy expresivas e íntimas de la flauta hacen parecer que se trata de una improvisación.

Inicialmente, durante los primeros 10 compases, la flauta hace una melodía bastante expresiva y tranquila sin ningún acompañamiento. El piano entra en el compás 11 imitando el material anterior. Hacia el compás 17 se unen los dos instrumentos. En esta ocasión el papel del piano se limita a hacer el acompañante del instrumento solista.

El centro tonal de la flauta empieza en el B y eventualmente se mueve hacia el F. el registro grave y medio de la flauta es el más utilizado, aun así en la sección media y final del movimiento aparece el registro agudo.

Acorde con el carácter del movimiento, encontramos que la mayoría de dinámicas son piano o pianissimo. A pesar de la sincopa que también aquí se presenta, los

ritmos son más estables que en los movimientos anteriores. También aparecen cambios en la métrica más frecuentemente.

El piano finaliza el movimiento con un intervalo de segunda menor que produce una gran tensión que prepara el cuarto y último movimiento de la sonata.

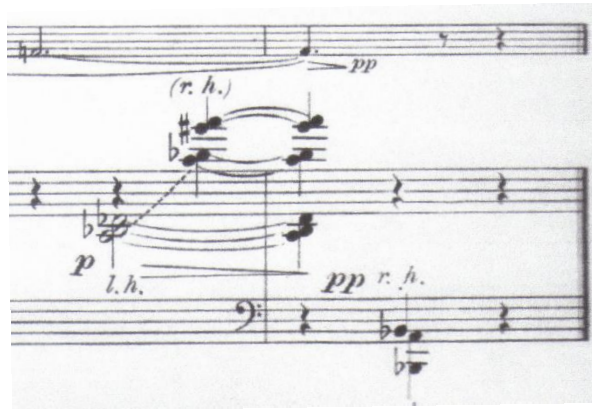


Fig. 59 c. 49 - 50

La dificultad interpretativa es mucho mayor en este movimiento debido al tiempo lento y líneas muy expresivas. El intérprete debe imprimirle la sensación de tranquilidad e intimidad necesaria así como de tensión cuando se requiera.

2.4.5 ANÁLISIS SUPERFICIAL DEL 4º MOVIMIENTO

Tempo: Allegro con moto

Métrica: 3/4 – 2/4 – 3/8 – 7/4 – 5/8 – 6/8 – 4/8

Para finalizar la obra encontramos una forma rondó. Ver fig. 60

Macroestructura	A	B	A ₁	C	A ₂	Cadenza	Coda
Compases	1 – 28	29 – 40	41 - 50	51 – 84	85 – 106	108 – 138	139 – 167

Fig. 60 Estructura del 4º movimiento

Este allegro con moto es el movimiento mas energético de toda la obra. Trae un carácter muy entusiasta que experimenta todos los límites en cuanto a rango y dinámica para los dos instrumentos.

Muchos motivos son repetidos e imitados a lo largo del rondó. El motivo rítmico principal en el cual gira entorno el movimiento es la figura de cuatro semicorcheas agrupada con una corchea. Esta figura es la responsable de darle el carácter enérgico que lo caracteriza.



Fig. 61 c. 1

Así como en los dos primeros movimientos, aquí también son muy frecuentes las sincopas, los polirritmos y los cambios de métrica. Hay gran cantidad de acentos como también secciones con ligados muy líricos y cantábiles como es el caso de la sección C.

Antes de finalizar el movimiento, Muczynski escribió una extendida cadenza para la flauta. Una sección que exige de mucho virtuosismo. Integra fragmentos de las secciones A, B y C.

La coda es tal vez el momento de mayor intensidad de todo el movimiento. En el nivel máximo de energía y dinámica la obra finaliza con un C sobreagudo en la

flauta que marca un final bastante contundente para una sonata con un carácter tan fuerte.

Además de las dificultades técnicas que pueda traer el staccato, los golpes de lengua simple y doble, el movimiento exige gran habilidad mecánica en los dedos para cumplir a cabalidad con la cantidad de notas escritas en la cadenza y en la coda final.

CONCLUSIONES

- La investigación del contexto histórico en el que fueron escritas las obras musicales se convierte en una herramienta fundamental a la hora de conocer elementos estilísticos y sociales de las épocas, que facilitaran la interpretación correcta de las piezas musicales.
- El análisis estructural, ya sea profundo o superficial, juega un papel muy importante al momento de abordar una obra; aportándole al instrumentista el entendimiento necesario de la música desde el punto de vista formal e interpretativo.
- La realización de un trabajo escrito de este tipo sumado a la experiencia como flautista me brinda la posibilidad de proporcionar soluciones técnicas e interpretativas con la finalidad de ayudar a otros instrumentistas en el montaje de las obras aquí expuestas.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTÓK, Bela. Escritos sobre Música Popular. México. 1987. Siglo Veintiuno Editores.
- BELTRANDO, Marie-Claire; GUT, Serge; MARSCHALL, Gottfried; PISTONE, Daniele; TOSI, Daniel. Historia de la Música 3: El Romanticismo / El Mundo Contemporáneo I. España. 2001. Espasa.
- CAPLIN, William Earl. Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven. Estados Unidos. 1998. Oxford University Press.
- El Mundo de la Música, Grandes Autores y Grandes Obras. España. Océano Grupo Editorial.
- KÜHN, Clemens. Tratado de la forma musical. España. 1992. Labor.
- PEREZ, Mariano. Diccionario de la Música y los Músicos I (A – E). España. 2000. Ediciones Istmo S.A.
- PLANTINGA, León. La Música Romántica: una historia del estilo musical en la Europa decimonónica. España. 1992. Akal.
- ROSEN, Charles. El Estilo Clásico: Haydn, Mozart, Beethoven. España. 1991. Alianza Editorial.
- WIESE, Henrik. Wolfgang Amadeus Mozart: Concerto for Flute and Orchestra in D major, KV 314 (285d). Alemania. 2009. Breitkopf.

ENLACES WEB

- www.answers.com/topic/robert-muczynski-classical-musician
- www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/escobar/indice.htm
- www.colarte.com/recuentos/Compositores/AngelAmparo/recuento.htm
- www.kennedycenter.org/calendar/index.cfm?fuseaction=composition&composition_id=3221
- www.newmusicbox.org/articles/Robert-Muczynski-19292010/
- www.oliviermessiaen.org/messiaen2index.htm

DISCOGRAFÍA

- Mozart: The Works for Flute. Alemania. Philips Classics Productions, 1994, 442 299-2. Aurele Nicolet, Flauta; Royal Concertgebouw Orchestra; David Zinman, Director.
- Robert Muczynski: Complete Works for Flute. Estados Unidos. Naxos, 1998, 1043772. Alexandra Hawley, Flauta.
- Music for my Friends. BMG Classics, 1997, 09026-68882-2. Lady Jeanne Galway, Flute; Phillip Moll, Piano.

ANEXOS

- Partituras
- Afiche publicitario del recital
- Tarjeta de invitación al recital
- Programa de mano del recital