



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

**“Medios y recursos expresivos de la flauta travesa en la interpretación
de la obra de grado”**

Tesis previa a la obtención del Título de
Licenciado en Artes Musicales

Área de Ejecución Instrumental: Flauta travesa

Autor: Paúl Marcelo Loja Prado

Director: Lic. Jesús Rencurrell Bazán

CUENCA – ECUADOR

2016



RESUMEN

Este trabajo investigativo tiene como principal objetivo mostrar el uso de medios y recursos expresivos de la flauta travesa, a su vez presentar un sustento teórico sobre la utilización de dichos temas para la interpretación de la obra “Ballade para flauta y piano del compositor Frank Martin”.

En el transcurso del estudio y la ejecución que nos brinda una obra musical, el cuerpo desarrolla una serie de procesos para alcanzar una determinada reacción en el momento de un “performance”, de acuerdo al uso de los diferentes estímulos previamente educados, en reacción misma de su estimulación, por lo tanto esta investigación propone una serie de procesos para el desarrollo de la interpretación y del uso de los recursos desde una perspectiva propia.

De acuerdo a la obra que se plantea podemos presenciar varios tipos de opciones donde se puede explorar y entender las diferentes posibilidades que tiene la flauta para hacer una interpretación, es así que el desarrollo del mismo habrán opiniones y conceptos concebidos desde la experiencia a lo largo de mi carrera profesional.

PALABRAS CLAVES:

MEDIOS Y RECURSOS EXPRESIVOS, TECNICA, INSTRUMENTO, FLAUTA TRAVERSA, BALLADE PARA FLAUTA Y PIANO DE FRANK MARTIN.



ABSTRACT

This research work has as its main objective to show the use of the means and expressive resources of the flute. In turn, providing a theoretical basis about the use of said themes for the interpretation of the musical piece "Ballade – for Flute and Piano" by the composer Frank Martin.

In the course of the study and execution that give us a musical piece, the body develops a series of processes to achieve a determined reaction in the moment of a performance according to the education of different stimulus previously educated, in the reaction itself to its stimulation. Therefore this investigation proposes a series of processes for the development of the interpretation and use of resources from a personal perspective.

According to the musical piece being presented we can see various types of options where one can explore and understand the different possibilities that the flute has to make an interpretation. It is thus that the development of the same will have opinions and concepts conceived from the experience throughout my professional career.

KEYWORDS:

MEANS AND EXPRESSIVE RESOURCES, FLUTE, BALLADE FOR FLUTE AND PIANO BY FRANK MARTIN.



Índice

RESUMEN.....	2
ABSTRACT.....	3
DEDICATORIA.....	12
AGRADECIMIENTOS.....	13
INTRODUCCIÓN.....	15
CAPÍTULO I.....	16
RESEÑA HISTÓRICA DE LA FLAUTA.....	16
1. EVOLUCIÓN DE LA FLAUTA.....	16
1.1 EDAD MEDIA.....	16
1.2 FLAUTA EN EL RENACIMIENTO.....	18
1.3 LA FLAUTA BARROCA.....	19
1.4 CAMBIOS CARACTERÍSTICOS EN LA FLAUTA CLÁSICA.....	23
1.5 LA FLAUTA DEL SIGLO XX.....	26
CAPÍTULO II.....	28
RECURSOS EXPRESIVOS DE LA FLAUTA.....	28
2. TIPOS DE RECURSOS.....	28
2.1 VIBRATO.....	28
2.2 FRULLATO.....	32
2.3 LA DINÁMICA.....	34
2.4 LA ACENTUACIÓN.....	37
2.5 AGÓGICA.....	39
2.6 ELEMENTOS QUE DEFINEN EL TIMBRE DEL SONIDO.....	41
CAPÍTULO III.....	45
TÉCNICA EN LA FLAUTA.....	45



3. POSIBILIDADES TÉCNICAS EN LA OBRA DE GRADO.....	45
3.1 VIBRATO.....	45
3.2 ARTICULACIONES.....	48
3.3 DINÁMICA.....	51
3.4 PORTATO.....	54
3.5 STACCATO SIMPLE.....	56
3.6 STACCATO DOBLE.....	59
3.7 STACCATO TRIPLE.....	63
 CAPITULO IV.....	 66
ANÁLISIS DE LOS MEDIOS Y RECURSOS EXPRESIVOS DE LA OBRA “BALLADE PARA FLAUTA Y PIANO DE FRANK MARTIN”.....	66
4. RECURSOS EXPRESIVOS DE INTERPRETACIÓN.....	66
4.1 LA ACENTUACIÓN.....	66
4.2 VIBRATO.....	69
4.3 AGÓGICA.....	73
4.4 INTENSIDAD DE LOS MATICES.....	85
 POSIBILIDADES TÉCNICAS.....	 87
4.5 PORTATO.....	87
4.6 ARTICULACIÓN.....	90
4.7 STACCATO SIMPLE.....	92
4.8 STACCATO DOBLE.....	93
4.9 STACCATO TRIPLE.....	94
 Conclusiones.....	 96
Recomendaciones.....	97
Referencias.....	98



Índice de gráficos

Gráfico 1. Flauta prehistórica, Istúriz	17
Gráfico 2. Familia de las flautas traveseras o flautas suizas.	18
Gráfico 3. Flauta de construcción moderna basada en un modelo de Quantz	20
Gráfico 4. Flauta de Madera con tres cuerpos de recambio – 1760	21
Gráfico 5. . Hotteterre: cuadro de digitación: 1707	21
Gráfico 6. Flauta Barroca moderna	22
Gráfico 7. Antiguo sistema Boehm – 1829	24
Gráfico 8. Flauta de madera con el nuevo sistema Boehm-1832	24
Gráfico 9. Flautas Meyer de 1814–1897.	25
Gráfico 10. . La evolución de la flauta travesera en su camino hacia la flauta moderna está estrechamente ligada al nombre de Theobald Boehm	27
Gráfico 11. Gráfica de la respiración abdominal o diafragmática	29
Gráfico 12. Ejercicio Básico para la práctica del vibrato	30
Gráfico 13. Función de la consonante “R” en relación con la lengua y paladar	32
Gráfico 14. Representación simbólica del Frullato	33
Gráfico 15. “Sonido y música con Ordenador” sección la intensidad o el volumen	41
Gráfico 16. “Sonido y música con Ordenador” sección la duración	42
Gráfico 17. "Las cualidades del sonido" en la sección "La duración"	42
Gráfico 18. "Sonido y música con Ordenador" sección la altura	43
Gráfico 19. "Las cualidades del sonido" en la sección la altura	43
Gráfico 20. "Sonido y música con Ordenador" sección El timbre	44

Índice de Tabla

Tabla 1. Representación simbólica de la dinámica	34
Tabla 2. Diferentes tipos de acentos	38



<i>Tabla 3. Descripción de la agógica en relación al metrónomo por Francisco Javier Sánchez González.</i>	50
<i>Tabla 4. Significado de las palabras subyacentes a la agógica</i>	40
<i>Tabla 3. Diferentes tipos de articulaciones</i>	48

Índice de Fotos

<i>Foto 1. Diferentes tipos de articulaciones</i>	48
<i>Foto 2. Secciones marcadas por el vibrato "ballade para flauta y piano" de franck Martin</i>	53
<i>Foto 3. Libro "Altes" de Joseph Henry titulado "Célebre Método Completo de Flauta" en su Parte II "Diversos Golpes de Lengua" en la pág. 213.</i>	58
<i>Foto 4. Libro "Altes" de Joseph Henry titulado "Celebre Método Completo de Flauta" en su Parte II "Diversos Golpes de Lengua" en la sección "estudio especial para el doble picado" en la pág. 214.</i>	62
<i>Foto 5. Libro "Altes" de Joseph Henry titulado "Célebre Método Completo de Flauta" en su Parte II "Diversos Golpes de Lengua" en la sección "estudio especial para el triple picado" en la pág. 216.</i>	65
<i>Foto 6. Diferencia de acentos rítmicos en relación al piano</i>	67
<i>Foto 7. Ejercicio para resolver cambio de acentuación</i>	68

Índice de ejemplos musicales

<i>Ejemplo musical 1. Diferentes cambios de dinámica en una frase musical</i>	36
<i>Ejemplo musical 2. Piece para flauta sola del compositor Jacques Ibert parte de la introducción</i>	47
<i>Ejemplo musical 3. Ejercicios para el estudio de la dinamica</i>	52
<i>Ejemplo musical 4. Representación gráfica del Portato</i>	54
<i>Ejemplo musical 5. Representación de las sílabas del portato</i>	54
<i>Ejemplo musical 6. Diferencia entre las articulaciones</i>	55
<i>Ejemplo musical 7. Representación gráfica de staccato simple (tu-tu-tu)</i>	57
<i>Ejemplo musical 8. Representación de la sílaba Ta-ka ta-ka</i>	59



<i>Ejemplo Musical 9. Ejercicio para el triple staccato</i>	63
<i>Ejemplo Musical 10. Ejercicio para el triple staccato segunda opción</i>	64
<i>Ejemplo Musical 11. Ejercicio para el triple staccato tercera opción</i>	64
<i>Ejemplo Musical 12. Cambios en la acentuación dinámica</i>	69
<i>Ejemplo Musical 13. Utilizar el vibrato en las notas marcadas</i>	69
<i>Ejemplo Musical 14. Utilizar vibrato con una onda sonora amplia</i>	70
<i>Ejemplo Musical 15. Vibrato más energético en las notas marcadas</i>	70
<i>Ejemplo Musical 16. Vibrato más amplio en conexión de una nota a otra</i>	71
<i>Ejemplo Musical 17. Vibrato con inflexiones de sonido amplio para el cambio de notas en la onda sonora</i>	72
<i>Ejemplo Musical 18. Conexión del vibrato entre notas con amplia onda sonora</i>	72
<i>Ejemplo Musical 19. Planos sonoros marcados por la agógica con cierta densidad</i>	73
<i>Ejemplo Musical 20. Cambio en la línea melódica definido por la agógica</i>	74
<i>Ejemplo Musical 21. Sección marcada por los recursos técnicos-expresivos</i>	74
<i>Ejemplo Musical 22. Sección marcada por los acentos métricos y del portato</i>	74
<i>Ejemplo Musical 23. Sección marcada por los cambios de compás y del timbre del instrumento.</i>	76
<i>Ejemplo Musical 24. Sección marcada por los cambios de timbre del instrumento</i>	77
<i>Ejemplo Musical 25. Plano sonoro proactivo utilizado por las cualidades del sonido</i>	78
<i>Ejemplo Musical 26. Movimientos rítmicos marcados por la agogía y acentos rítmicos</i>	79
<i>Ejemplo Musical 27. Movimiento de la rítmica marcada por tresillos</i>	79
<i>Ejemplo Musical 28. Sección marcada por el piano</i>	80
<i>Ejemplo Musical 29. Plano sonoro marcada por la agógica</i>	81
<i>Ejemplo Musical 30. Plano sonoro marcado por los tresillos</i>	82
<i>Ejemplo Musical 31. Planos sonoros marcados por el timbre de la flauta</i>	82



<i>Ejemplo Musical 32. Plano sonoro marcado por la agógica, acentos métricos y armónicos</i>	83
<i>Ejemplo Musical 33. Plano sonoro marcado por los recursos técnicos y expresivos</i>	84
<i>Ejemplo Musical 34. Plano sonoro marcado por las cualidades del sonido</i>	84
<i>Ejemplo Musical 35. Representación gráfica del aire a relación de los matices</i>	85
<i>Ejemplo Musical 36. Velocidad de aire marcada por la presión de la agógica</i>	86
<i>Ejemplo Musical 37. Efecto sonoro marcado por la intensidad de los matices</i>	86
<i>Ejemplo Musical 38. Representación gráfica del recurso del portato</i>	87
<i>Ejemplo Musical 39. Portato acompañado de los recursos expresivos (el vibrato)</i>	87
<i>Ejemplo Musical 40. Recurso del portato escrito para un efecto sonoro</i>	88
<i>Ejemplo Musical 41. Portato utilizado para cambio de tema, color y expresión</i>	88
<i>Ejemplo Musical 42. Portato utilizado como un recurso expresivo</i>	89
<i>Ejemplo Musical 43. Columna de aire importante para realizar las articulaciones</i>	90
<i>Ejemplo Musical 44. Articulación del ligado de dos notas</i>	90
<i>Ejemplo Musical 45. Diferentes articulaciones del ligado</i>	91
<i>Ejemplo Musical 46. Utilización del staccato simple</i>	92
<i>Ejemplo Musical 47. Staccato simple en relación a la velocidad del aire</i>	92
<i>Ejemplo Musical 48. Staccato doble en la Cadenza</i>	93
<i>Ejemplo Musical 49. Staccato doble propuesto para mover el sentido de la frase</i>	93
<i>Ejemplo Musical 50. Utilización del staccato triple</i>	94
<i>Ejemplo Musical 51. Staccato triple propuesto como efecto y rapidez</i>	94
<i>Ejemplo Musical 52. Staccato triple utilizado por la velocidad del fragmento</i>	95



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Paúl Marcelo Loja Prado, autor de la tesis “**MEDIOS Y RECURSOS EXPRESIVOS DE LA FLAUTA TRAVERSA EN LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRAS DE GRADO**”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en artes Musicales mención Flauta Traversa. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor

Cuenca, 16 de noviembre de 2016

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Paulo Loja Prado".

Paúl Marcelo Loja Prado
C.I: 0105081673



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Paúl Marcelo Loja Prado, autor de la tesis "**MEDIOS Y RECURSOS EXPRESIVOS DE LA FLAUTA TRAVERSA EN LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRAS DE GRADO**", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 16 de noviembre de 2016

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Paúl Loja Prado".

Paúl Marcelo Loja Prado
C.I.: 0105081673



DEDICATORIA

Dedico este trabajo de manera especial a mis padres y a mi familia, que siempre han estado apoyándome cada día y en todo momento para seguir adelante.

Agradezco a mi padre que fue quién me impulso a seguir el arte de la música y a mi hermano Andrés que siempre estuvo ahí apoyándome y motivándome cada día, gracias a ellos he podido culminar esta etapa de mis estudios.



AGRADECIMIENTOS

Estoy muy agradecido con la Universidad de Cuenca por darme la oportunidad de estudiar y obtener mi Licenciatura en Flauta Traversa, y a todos quienes me apoyaron en mi carrera y para que este trabajo sea posible: a mi tutor, el Lic. Jesús Rencurrell, quien con gran dedicación y profesionalismo estuvo siempre apoyándome a seguir adelante en mis estudios musicales.



PRÓLOGO

Para la presentación de este trabajo investigativo, se ha expuesto una propuesta para la utilización de los recursos del instrumento y un score de la obra “Ballade para flauta y piano del Compositor Frank Martin” de la edición “Universal” ya que es la más recomendable debido a que cuenta con los mismos propósitos presentados por el compositor.

Dentro de esta investigación el objetivo principal es presentar una explicación de la ejecución y utilización de los recursos técnicos del instrumento, a ser utilizados en esta obra que presenta muchos retos para el desarrollo y estudio de los recursos y medios expresivos de la flauta traversa.



INTRODUCCIÓN

La cultura musical expresada en los últimos años ha demostrado un avance representativo dentro de la sociedad, ya que el integrar a la comunidad con la cultura ha representado un alto índice en cuanto a la formación estética influyente en la personalidad humana. Por esta razón es que, difundir y enseñar la cultura a través de la música está dentro del desarrollo humanístico del hombre.

Los diferentes componentes adquiridos en la práctica instrumental hacia el perfeccionamiento diario del ejecutante, el obtener una relación directa con el instrumento es el objetivo más característico y complejo en el transcurso del proceso para alcanzar una eficacia particular dentro de la cultura musical. Es así que, la iniciativa por presentar una serie de conceptos y una ligera manera excepcional de efectuar una ejecución primordial y eficaz, es proporcionar una fase principal al inicio de la carrera musical obteniendo así una base importante para el progreso de la ejecución instrumental.

Si los instrumentistas de viento especialmente los flautistas conocen una ligera iconografía del instrumento y a su vez cada una de las razones de cuáles son las funciones de los principales motores por el cual la flauta produce su sonido, las cualidades de entender, explorar y utilizar sus elementos a su máxima expresión serán más fructíferas en el desarrollo del estudio y la ejecución de los diferentes recursos (expresivos y técnicos) que brinda la flauta en el momento de realizar la ejecución del instrumento, pues en el desarrollo de una interpretación todos los métodos y recursos adquiridos con anterioridad serán de vital importancia en el momento de la ejecución, es así que el desarrollo y perfeccionamiento del mismo será una gran satisfacción para tener una técnica eficaz de los recursos; y a su vez, desarrollar con personalidad una ejecución acertada en las diferentes exigencias dadas en la época de la historia de la música, de esta manera, el flautista conseguirá una interpretación perfeccionada, y a su vez enriquecedora en la paráfrasis musical de los recursos.



CAPÍTULO I

RESEÑA HISTÓRICA DE LA FLAUTA

1. Evolución de la flauta

1.1 Edad media

La Flauta travesa se considera como uno de los instrumentos más antiguos en la historia musical de la humanidad. La encontramos en un sin número de culturas y civilizaciones dispersas por todo el mundo. La evolución del hombre a marcado por igual la de nuestro instrumento es así que encontramos muchos tipos de flauta que las culturas crearon según sus necesidades para sus actividades muy diversas que van desde los viajes de caserías, marchas de guerra, las ceremonias profanas y hasta los rituales religiosos (Loarca, 2013).

De la flauta travesa se encuentra apenas una iconografía que nos da una ligera perspectiva del instrumento; a lo largo de la Edad Media se han evidenciado hallazgos que dan referencia a muchos tipos de flauta que podríamos clasificar de acuerdo a los materiales de construcción, algunos ejemplos son el hueso, la caña y hasta incluso huesos de animales o los propios cuernos de estos. Pero no obstante se dice que a partir del siglo V d.C. al parecer la flauta tiende a desaparecer conjuntamente con la caída del Imperio Romano, por lo que hasta el año 1100 d.C. se vuelve a hallar información sobre el instrumento, dichos datos son los que se presentan sobre la evolución de la flauta (Martínez, 2005, pág. 5).

Pero a partir del siglo XIV cuando ya se tiene una idea de lo que es el instrumento similar a la q conocemos hoy en día, la flauta comenzó a tener algunos pequeños cambios: un cilindro más ancho que los anteriores les permitía que fuera más fácil de soplar y no estaba tan limitada en su registro. En la actualidad no se conoce con exactitud el número de agujeros que componían las flautas aunque se cree que era diferencial, ya que trascurre lo mismo con los vestigios de instrumentos, a menudo inconclusos, no se ha investigado sobre el modo y empleo de las escalas e intervalos que producían. Es preciso esperar hasta la Alta Edad Media y sobre todo hasta el Renacimiento para que gradualmente se puedan dar investigaciones más certeras (Artaud, 1991, pág. 22).



Gráfico 1. Flauta prehistórica, Istúriz. Fuente: <http://www.ideal.es/granada/20090625/cultura/instrumento-antiguo-mundo-flauta-20090625.html>. Recuperado el 18 de Mayo del 2016.



1.2 Flauta en el renacimiento

En esta época las flautas de pico¹ eran muy común, ya que tuvo una gran acogida entre compositores e intérpretes. A comienzos del siglo XVI la flauta travesera del renacimiento consistía en un instrumento construido de una sola pieza; las perforaciones eran completamente cilíndricas y poseía seis orificios que se tapaban directamente con los dedos, además el de la embocadura que era circular. Esta estructura de la flauta se conservará por algo más de un siglo (Artaud P. , 1991, págs. 22-23).

Durante el siglo XVI, fue uno de los instrumentos más populares en Italia. Su reputación se extendió a Inglaterra, donde se exhibe la gran colección de flautas de Enrique VIII. El período renacentista marcó reputación para la flauta de pico, sin embargo, a partir del siglo XVII la flauta travesa ocupó un lugar destacado entre los músicos teniendo en cuenta que los instrumentos de viento manera en general fueron rediseñados.

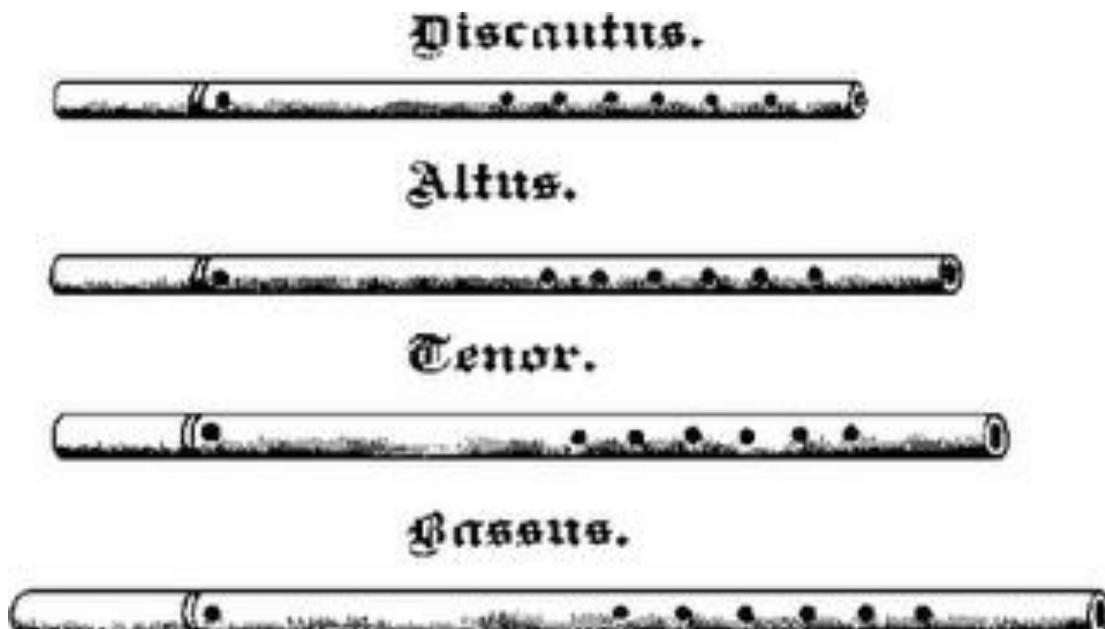


Gráfico 2. Familia de las flautas traveseras o flautas suizas.
Fuente: Artaud, 1991: 23. Recuperado el 18 de Mayo de 2016

¹ La flauta de pico consiste en un tubo cilíndrico en la parte superior esta la boquilla, con siete orificios en su parte frontal y uno en la parte posterior. Popular desde la Edad Media hasta finales del Barroco. Fuente: <http://musica.mochis.es/Flautapi.htm>



1.3 La flauta Barroca

Durante el periodo barroco² época muy importante para la evolución de la flauta, recibe el nombre de traverso, despertando el interés de compositores e instrumentistas, por lo tanto las flautas de pico, poco a poco fue perdiendo hegemonía³, y todo el interés obtenido inicialmente queda en la historia y pasa al traverso a ocupar un papel protagónico y sorprende la rápida aceptación de la flauta, ya que se toma en gran consideración por la importancia creciente de la música de concierto, y así se desalinea completamente de los criterios estéticos de la música funcional (religioso o de danza) es así que urge adaptarse, ya que con el progreso van sucediendo las necesidad musicales como: La música va ganando en complejidad, ya que las partituras resultan cada vez más cromáticas, las salas de concierto se amplían, las orquestas crecen en número de instrumentistas, los flautistas han de lograr tocar más fuerte y en tonalidades más complicadas; resulta imprescindible extender la tesitura de la flauta (Loarca, 2013).

De igual manera la evolución de la flauta travesa desde el barroco hasta llegada del siglo XIX fue la consecuencia de necesidades precisas de compositores y músicos, ya que algunas complicaciones como: la afinación eran constantes; esta situación solucionó Théobald Boehm en la década de 1830.

A inicios del siglo XVI, aparecen dos innovaciones transversales que van a revolucionar el instrumento, dándole así el aspecto de la referida flauta barroca o traveso. Alrededor de 1660, la flauta desarrolla nuevos cambios, se introduce la primera llave cerrada, esta, por medio del ejecutar el dedo meñique y realizar así la nota re#, de esta manera la flauta obtiene un semitono que antes no poseía, (Artaud, 1991).

² El barroco, fue un periodo en la cultura occidental que produjo obras en el campo de la literatura, la escultura, la pintura, la arquitectura, la danza y la música; que abarca desde el año 1600 hasta el año 1750 aproximadamente. Fuente:<http://desarrollodelarte.blogspot.com/2010/10/el-arte-del-periodo-barroco.html>

³ Hegemonía, se refiere a la dirección suprema, la preeminencia o el predominio de una cosa sobre otra. Fuente: <http://www.significados.com/hegemonia/>



Por otra parte las perforaciones cilíndricas pasaron a ser cónicas convergentes⁴ y así extender el registro agudo y mejorar la precisión entre octavas, ya que para obtener ciertas notas, a veces resultaría obligatorio dotarla de orificios excesivamente alejados entre sí y por lo tanto inaccesible a los dedos, por lo tanto la solución estaría, pues, en aproximarlos los unos a los otros reduciendo el diámetro de estos. Es imprescindible mencionar a la familia Hotteterre y a uno de sus miembros más reconocidos como Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763) de familia de constructores y ejecutantes de instrumentos de viento, luthier y compositor ya que es posible decir que colaboró a introducir dichos cambios en el instrumento (Seguí, 2008).



Gráfico 2. Flauta de construcción moderna basada en un modelo de Quantz. Presenta dos llaves de plata, una para el mib y otra para el re#. Fuente: <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/flauta-travesera-1/>. Recuperado el 18 de Mayo de 2016

Las modificaciones del instrumento también pasan a tener personalidad en el diámetro, es así que se divide la flauta en tres partes: la cabeza, el cuerpo y el pie, de este modo sería más cómodo para transportarla. Por lo tanto con las divisiones de la flauta se podía dar mejoras para el progreso del instrumento y a su vez tener un mejor rendimiento en la interpretación, ya que se podía afinar de mejor manera ajustando o desajustando la cabeza que es la parte superior. Sin

⁴ Convergentes, sistema de perforación de los agujeros en forma ovaladas en el mecanismo de la flauta. Fuente: <http://www.significados.com/hegemonia/>



embargo este sistema presenta un problema ya que si se separa excesivamente la cabeza del resto del instrumento, la relación entre el tapón y los orificios de entonación resultaría demasiado modificado y la flauta queda entonces desafinada, por lo tanto con el fin de solucionar este problema en 1720 se divide el cuerpo en dos (cuerpo superior y cuerpo inferior) ya que así permite repartir mejor las longitudes suplementarias, por lo tanto el cuerpo superior fue fabricado en diferentes dimensiones y sirve como cuerpo de recambio⁵, ya que en esta época el diapasón⁶ era variable según las ciudades o de acuerdo a las diferentes grupos cámara y orquestas, por lo cual se hizo necesario la adopción de cuerpos de recambio, por lo que algunos estuches de flautas llegaban a contener hasta seis o siete espacios (Artaud P. , 1991, pág. 25).



Gráfico 3. Flauta de Madera con tres cuerpos de recambio – 1760. Fuente:
<http://www.aflauta.com.br/flutepiccolo/histflute01.html> Recuperado el 18 de Mayo de 2016.

Con estos cambios las flautas tenían una mejor expresión sonora en Re y Sol Mayor, en la cual los flautistas lograron adaptarse a los cambios. Pero otras notas podían tocarse intercalando dedos o tapando la mitad de los orificios, pero eran difíciles de tocar y de sonoridad obscura (García, s.f.).

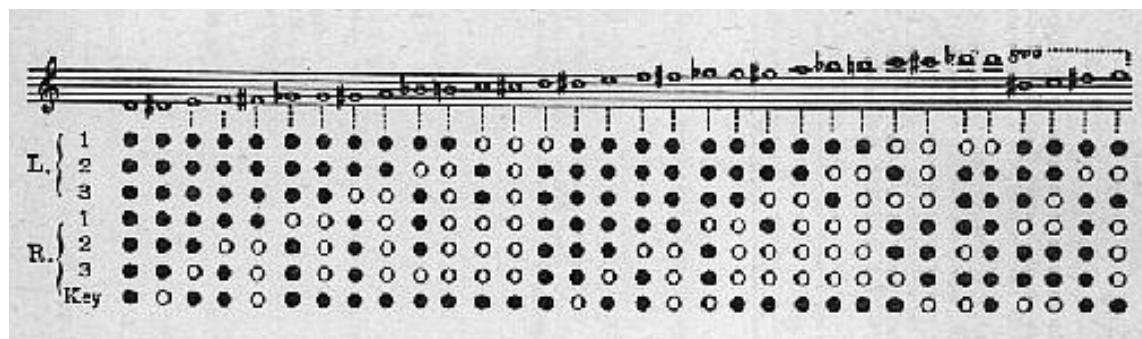


Gráfico 4. Hotteterre: cuadro de digitación: 1707. Fuente:
<http://www.aflauta.com.br/flutepiccolo/histflute01.html#barroco>. Recuperado el 18 de Mayo de 2016

⁵ Es la división de la parte central de la flauta en donde se mueve ajustando o en este caso se puede cambiar para mejorar la afinación de la flauta de acuerdo a la afinación que se quiera tocar.

⁶ Sonido marcado por una Barra metálica en forma de U que al vibrar produce un tono determinado; sirve para afinar instrumentos musicales. Fuente: <http://es.thefreedictionary.com/diapasones>.



Pero no es que hasta finales del Barroco la flauta travesera, aunque convivía con las flautas dulces, en el siglo XVIII se había impuesto ya las flautas verticales, por lo tanto las primeras obras para este instrumento proceden desde finales del siglo XVII.

Pero alrededor de los años de 1722 se incorporan las llaves de Do y Do#, en el cual estas son realizadas por el quinto dedo de la mano derecha. Alrededor de los años de 1774 se presentan tres llaves estas son: una corta llave de fa (esta es realizada por el tercer dedo de la mano izquierda) y las llaves de sol# y de sib destinadas al quinto dedo, por lo tanto estas llaves son llamadas cerradas. (Artaud, 1991, pág. 25)

Por otra parte, Antonio Vivaldi fue el primero en presentar algunos conciertos para la flauta traverso como instrumento solista en su opera X del año 1728. Ya con los cambios que sobrellevó el instrumento algunos compositores tan conocidos como Bach, Teleman, Handel y Vivaldi apreciaron una gran atracción por la flauta travesera y la usaron en gran medida tanto en sus obras instrumentales como en sus obras corales. Sin embargo alrededor de 1790 surgen flautas de 4 llaves en la música sinfónica de Haydn y Mozart (García, s.f.).



Gráfico 5. Flauta Barroca moderna. Fuente: <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/flauta-travesera-1/>. Recuperado el 20 de Mayo de 2016.



1.4 Cambios característicos en la flauta clásica

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, La música del periodo clásico cambió su perspectiva y comenzó a desarrollar nuevas tendencias, empieza a tener apogeo en diferentes estilos como: homofónico (el acompañar una melodía) y las formas musicales como: sonata, sinfonía, concierto solista, cuarteto. De esta manera las melodías tenían más claridad, frases nítidas y regulares, y de igual modo la música instrumental empieza a ser más transcendental que la vocal, ya que se sientan los primeros inicios de la orquestación, por lo tanto la tesitura de los instrumentos es aún limitada, es así que evitan los registros extremos y empieza a tomarse más en cuenta al piano, de esta manera comienzan a aparecer los conciertos en público.

En algunos instrumentos las necesidades eran más frecuentes, ya que se necesitaba tocar notas más fuertes y débiles, por lo tanto el sonido de la flauta barroca era mucho más fuerte que otras, es así que comienza a tener más popularidad ya que tenía más posibilidades para un mejor fraseo que las flautas dulces. Por esta razón, durante el clasicismo se hizo una dispersión: tanto la flauta dulce o de pico como la flauta travesera tenían su espacio, la flauta dulce fue para la música de cámara, y por otra parte la flauta travesera fue utilizada para las orquestas (como instrumento solista), y pasa a formar parte de la familia de viento madera.

Durante el siglo XVIII la flauta tiene algunos cambios específicos como la tesitura⁷ se expande para el registro agudo y los orificios son más angostos, se ajustan para tener un mejor desarrollo en los diapasones. Las flautas construidas alrededor de 1720, fueron elaboradas en cuatro partes: cabeza, cuerpo central superior, cuerpo central inferior y pie. Pero sobre todo esta principal propuesta consistía en utilizar las partes o cuerpo de recambio (así llamados desde el barroco) esto se trataba de dividir el cuerpo central superior, ya que permitía y daba la posibilidad de tener varios tipos de afinaciones (Loarca, 2013).

⁷ En música, el término tesitura hace referencia a la zona de la extensión de sonidos de frecuencia determinada que es capaz de emitir una voz humana, o un instrumento musical. Fuente: <http://musikstudies.blogspot.com/2011/02/tesituras.html>.



Theobald Böhm⁸ (1794 - 1881) flautista y compositor alemán, constructor de instrumentos y especialista en acústica, trabajó y estudió detalladamente la flauta, es así que dio a conocer nuevas disposiciones, creó un sistema propio de construcción de la flauta en 1832, dentro de su investigaciones descubrió una serie de pequeños cambios, que ayudará en gran medida al instrumento, es así que el diseño de los agujeros debían de ser más anchos, creó un sistema de llaves que ayuda a la ergonomía⁹ del instrumento y la colocación de los llaves de la flauta ya no serían para la comodidad del instrumentista sino pensando en la mejor posición para la acústica y la afinación (Xiaolong, 2009).



Gráfico 6. Antiguo sistema Boehm – 1829. Fuente:
<http://www.aflauta.com.br/flutepiccolo/histflute01.html#BOEHM>. Recuperado el 22 de Mayo de 2016

El tiempo continúa y las flautas poco a poco se fueron construyendo de diferentes tipos de material; al comienzo de metal, ya que este era más consistente por lo que era más brillante el timbre.



Gráfico 7. Flauta de madera con el nuevo sistema Boehm con llave de sol# - 1832. Fuente:
<https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/flauta-travesera-1/>. Recuperado el 26 de Mayo de 2016.

El modelo que construyó Boehm en 1847 se sigue en la actualidad conservando ya que se tiene como un modelo base, desde ahí se han incorporado extensiones en algunas llaves. La flauta está constituida por un tubo cilíndrico sobre 26.5 pulgadas de largo con un tubo de 0.5 pulgadas y consta de tres partes; cabeza,

⁸ Múnich 1794- 1881. Flautista y compositor alemán. Renovó el sistema de llaves de la flauta. Su sistema se ha aplicado también al oboe, al clarinete y al fagot. Fuente: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bohm_theobald.htm.

⁹ Un objeto ergonómico es aquel que ofrece comodidad para el usuario, eficiencia y buen nivel de productividad. Fuente: <http://definicion.de/ergonomia/>



cuerpo y pie. Es así que se ha puesto a prueba algunos materiales de construcción como plata esterlina, también en flautas como el níquel color plata, con platino, oro y plata, y titanio.

A medida que ha pasado el tiempo, se ha introducido una serie de pequeños detalles en la flauta, por ejemplo: para tocar la nota de Sib hay tres diferentes manera de interpretarlas, presionando los dedos índice de la mano derecha e izquierda (esta es la forma básica), con el dedo índice de la mano derecha con una llave que esta al aire, y con el dedo anular de la mano izquierda una llave que está junto a la llave de si, también se ha incorporado un rodillo en la llave del dedo meñique de la mano derecha que es la nota re#, el rodillo permite dar un mejor deslizamiento del dedo entre el re# y el do# en el momento de interpretar algún fragmento musical que contenga esta posición, de igual manera el mecanismo de la nota Mi 3 (conocida como mi partido), esto permite solo cubrir dos llaves, ya que si no cuenta con esto solo permite cubrir solo uno, esto permite a esta nota tocar con una mejor ataque y con un sonido más limpio. También han surgido cambios en la cabeza del instrumento específicamente en el bisel que los instrumentistas lo han cambiado según las necesidades en el material en algunos casos de oro otros de plata, y en el orificio más ovalado o más ancho.



Gráfico 8. Flautas Meyer 1814–1897. Fuente: <http://www.oldflutes.com/articles/meyer.htm>. Recuperado el 27 de Mayo de 2016.

A finales del siglo XVIII, algunos compositores de la época como Brahms, Strauss, Tchaikovsky incluyen muy frecuentemente en sus obras y es así que amplia muy rápido el repertorio para la flauta (García, s.f.).



1.5 La flauta del siglo XX

En la continua evolución de la flauta travesa hemos podido presenciar varios cambios específicos para dar un mejor ajuste estético y sonoro del instrumento, pero no obstante en el siglo XX las necesidades para mejorar al instrumento son mayores, ya que los compositores comienzan a desarrollar nuevas tendencias musicales, pero a finales del siglo XIX la flauta consigue su grandiosidad en las diferentes épocas como: el romanticismo tardío¹⁰, el movimiento impresionista¹¹ y el dodecafonismo¹², de esta manera la flauta travesa comienza a tener cambios en donde la tecnología también juega un papel importante, ya que, por otra parte las mejoras presentadas por Boehm sirvieron de gran ayuda para solventar problemas en aquella época, ya que en la actualidad todavía se sigue ese modelo estándar, pero en el siglo XX urge la necesidad de obtener y dar algunas modificaciones extras, por esta razón es que algunos luthiers e instrumentistas comienzan a prestar atención en el instrumento.

Pierre-Yves Artaud¹³ en su libro “La Flauta” en el capítulo II “evolución de la flauta travesera” pág. 26-27, hace una breve recopilación de fechas en las cuales la flauta travesa desarrolla cambios en el tránscurso de la historia. A partir de 1800 se da la introducción de llaves y numerosas variantes que se dan de las mismas, se va a mencionar algunas: Alrededor de 1810 las primeras flautas metálicas, J. N. Capeller, de Múnich, propuso un tapón en la cabeza del instrumento y un orificio de embocadura amovible para así mejorar la afinación.

El doctor Pottgiesser 1824 presenta una innovación técnica acerca de una llave para el agujero del do#, es así que cuando se accione la llave se ha de producir do natural. A las muchas variantes de la flauta entre 1825-1830 en algunos

¹⁰ El período romántico tardío también vio el auge de los géneros llamados "nacionalistas" que estaban asociados con la música popular (folclórica) buscando componer ópera o música asociada con la lengua y cultura de sus tierras de origen. Fuente: <http://historiadelamusik.blogspot.com/2007/07/romanticismo-tardo-1850-1910.html>.

¹¹ La música impresionista es un género musical que despierta en Europa en el último cuarto del siglo XIX influenciado por los pintores impresionistas franceses y por la poesía y su principal representante musical es Claude Debussy. Fuente: <http://mlozar.blogspot.com/2012/11/la-musica-del-impresionismo.html>.

¹² El dodecafonismo es una forma musical atonal de un grupo de 12 notas que se tocan aleatoriamente sin un orden, fundado por el compositor austriaco Arnold Schönberg en 1921. <http://www.filomusica.com/filo71/dodecafonismo.html>.

¹³ El primer premio de flauta y música de cámara en el Conservatorio de París, que lleva una triple carrera de concertista, investigador y profesor de flauta en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Fuente: Libro la flauta del Autor Pierre-Yves Artaud.

asuntos son para casos concretos, ya que estas llaves no están siempre adherentes al instrumento.

- Llave cerrada para el re/mi4, accionada por el índice derecho.
- Tercera llave de fa accionada por el pulgar izquierdo.
- Sol# abierto, accionada por el pulgar izquierdo.
- Fa# cerrado, para el tercer dedo derecho.

Muchos flautistas y luthier daban a conocer sus invenciones y pequeñas modificación para el progreso-evolutivo del instrumento, en la mayoría de los casos pensando en el timbre y en la comodidad de los dedos. Alexander Murray 1948, conocido flautista y maestro, conjuntamente con los fabricantes Albert Cooper y Elmer Cole quien colaboró con la fabricación de la Flauta "Murray" basada en la escala experimental Cooper, pero a medida que pasa el tiempo en 1967 hasta 1972 Murray colabora para la producción y fabricación con la compañía Armstrong Jack Moore, tanto en modelos de flautas y piccolo (Artaud P. , La Flute, 1991, pág. 25).



Gráfico 9. La evolución de la flauta travesera en su camino hacia la flauta moderna está estrechamente ligada al nombre de Theobald Boehm (1794-1881). Fuente: <http://loquelasnotasesconden.blogspot.com/2013/01/la-flauta-bien-temperada-i.html>. Recuperado el 27 de Mayo de 2016.



CAPÍTULO II

RECURSOS EXPRESIVOS DE LA FLAUTA

2. TIPOS DE RECURSOS

2.1 VIBRATO

Según el diccionario de la lengua, vibrato, significa “Ondulación del sonido producida por una vibración ligera del tono”. (Española, s.f.). Para el músico-flautista, el vibrato es una oscilación de rápidas pulsaciones del sonido provocado por una alteración de más o menos fuerte presión del aire que permite dar mayor intensidad expresiva a las notas o a una frase musical, en este caso, lo que vibra es una onda sonora (Loarca A. , 2013).

Desde el comienzo de la creación humana las personas realizan inconscientemente un sistema respiratorio que sirve para la oxigenación de varias partes del cuerpo, es así que la naturaleza del mismo, da como resultado la inhalación y exhalación, por esta razón, para poder realizar este proceso hay diferentes segmentos del cuerpo que son provocadas para el desarrollo de la respiración interpretativa.

En los diferentes tipos de procesos para el desarrollo del vibrato, se puede mencionar dos (diafragmática y de garganta) que son los más comunes para los instrumentos de viento y particularmente para los flautistas que son el del diafragma¹⁴, y el de garganta¹⁵, es así que en el vibrato de diafragma los músculos del estómago son los responsables en dar pulsaciones de aire para que la onda sonora sea variable, y de esa manera obtener cambios en el sonido ya sea en el timbre o en la intensidad, en cambio en el vibrato de garganta (que es lo más común en los cantantes) el vibrato se desarrolla en las cuerdas vocales con ayuda de la mayor o menor salida de aire, con esto hace una variación en el cambio de la tonalidad de la nota.

¹⁴ Músculo ancho situado entre las cavidades pectoral y abdominal y que tiene un importante papel en la respiración. Fuente: https://www.vivi-nestle.com.ar/noticia/que-es-hipo_81.

¹⁵ Parte interna del cuello de una persona o un animal que va desde el velo del paladar hasta el principio del esófago. Fuente: <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/garganta>.

Basado en mi experiencia puedo decir que estos dos extremos son métodos avanzados e ideales para la producción de un sonido de vibrato en la flauta, ya que la idea es variar la onda sonora¹⁶, cada músico-flautista desarrollará particularmente cualquier proceso de acuerdo al gusto, o al oído musical para variar cualquier cualidad del sonido. Muchos de estos criterios son presentados y vistos que en algunos casos los resultados son muy buenos y en otros en cambios adolecen de algunas falencias.

RESPIRACION ABDOMINAL O DIAFRAGMATICA

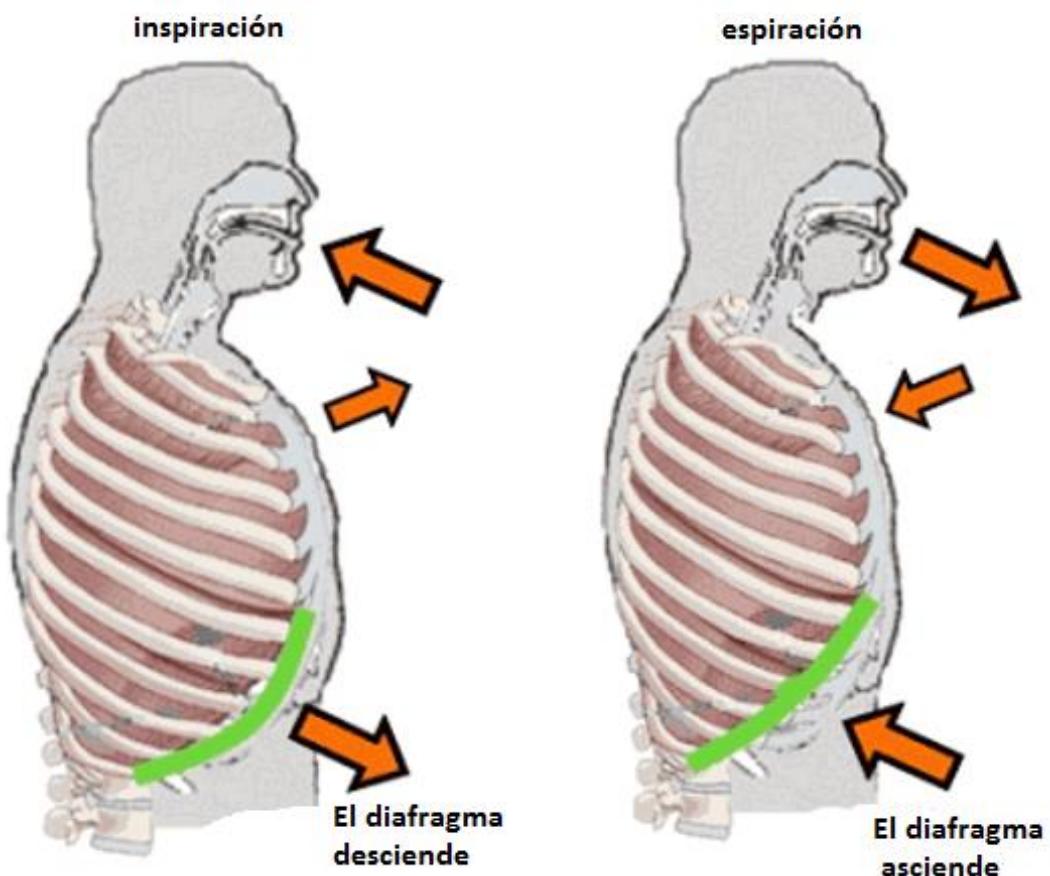


Gráfico 10. Gráfica de la respiración abdominal o diafragmática. Fuente: todoarmonica.org. Recuperado el 28 de Mayo de 2016.

¹⁶ Una onda sonora es una onda longitudinal que transmite lo que se asocia con sonido. Si se propaga en un medio elástico y continuo genera una variación local de presión o densidad, que se transmite en forma de onda esférica periódica o cuasiperiódica. Fuente: <http://razielvalle-fisica.blogspot.com/2015/04/ondas-sonoras.html>.



Angelita S. Floyd profesora de flauta en la Universidad del Norte de Iowa en Estados Unidos, durante una clase maestra en Quito en el festival Internacional de flautistas en el año 2010 comentó: “que el diafragma es un músculo muy fuerte y es el más confiable para el desarrollo del vibrato” de esta manera ella propone dar énfasis a este método ya que particularmente con la ayuda de un profesor y la práctica constante puede obtener resultados espectaculares, por el cual comparto dicho comentario, ya que se puede tener un mayor control en las diferentes partículas del sonido.

Para Floyd en su libro “*The Gilbert Legacy*” en su capítulo IV - Matices expresivos de Sonido: dinámicas, tonos del color, y Vibrato pág. 81. Nos presenta varias opiniones en el transcurso de la historia que se ha dado para desarrollar del vibrato, por lo que dentro de este tema hay gran cantidad de intenciones y propósitos como el tono, el color, la dinámica, ya que intrínsecamente en un performance podemos experimentar varios tipos de estas expresiones que van ligadas al vibrato. (Floyd, 1990, págs. 97,98,99).

El vibrato utilizado como recurso expresivo del sonido en la flauta es una de las partes importantes para provocar variaciones de entonación, intensidad y timbre que resultan de un alto interés para la expresión musical.

Ejercicio básico de vibrato

Gráfico 11. Ejercicio Básico para la práctica del vibrato. Fuente:
<http://auladesaxofondelcpmdelinaires.blogspot.com/2012/12/el-vibrato.html>. Recuperado el 28 de Mayo de 2016.



Dentro del ejercicio presentado en la imagen (Delangle, 2012), se puede presenciar que en una misma nota musical es posible estudiar el vibrato, lo que vamos a ejercitarnos es la onda sonora, el movimiento del aire: a) con el metrónomo en negra 72 y pensando en lo que vamos a producir con el aire, es imprescindible dar cinco pulsaciones de aire cada tiempo y con un sonido continuo, de esta manera podemos ejercitarnos los músculos diafrágmáticos y tener un resultado con el vibrato. b) Hay que tener en cuenta el sonido que producimos mientras estamos efectuando el vibrato, debería ser puro sin aire, y nuestros labios relajados al igual que la garganta y la columna de aire.

En conclusión esta es una de las maneras más simples de estudiar y obtener resultados primarios en el vibrato, este estudio será primordial para dominar y desarrollar tanto la respiración diafragmática como un sonido vibrante en la flauta, de esta manera obtendremos un sonido rico en expresividad en el timbre, intensidad, en el color, y el volumen del instrumento.



2.2 FRULLATO

El frullato en inglés como “*flutter-tonguing*”, en alemán “*Flatterzunge*”, es un recurso expresivo y técnico en la interpretación musical característico en algunos instrumentos de viento. El frullato se da a conocer a comienzos del siglo XX algunos compositores como *Arnold Schönberg*¹⁷ y *Dmitri Shostakovich*¹⁸ ya utilizan este recurso en sus composiciones. Se hizo muy común en varios instrumentos como la flauta, trompeta, trombón, saxofón, fagot etc.

En una de las maneras para producir el flutter-tonguing es dar golpes de lengua lo más rápido posible en el paladar de la boca, como si se fuera a pronunciar la consonante RRR.... de forma continua, mientras el aire de forma natural es expulsado de nuestros pulmones y de manera paulatina del diafragma, en algunas casos es forzada de acuerdo al efecto que se quiera dar y las notas pulsadas mediante el transcurso de la interpretación (Loarca, 2013)

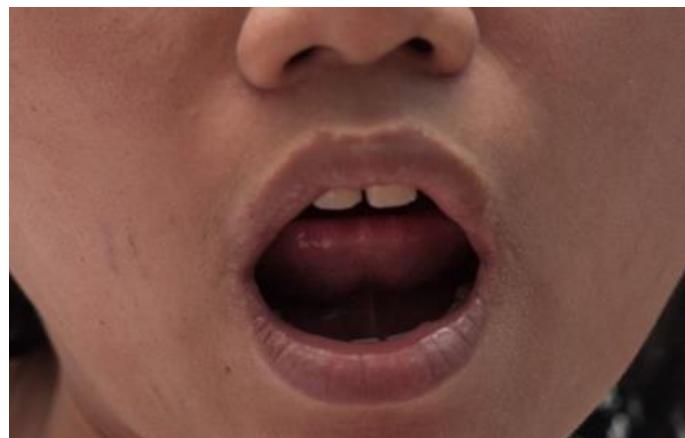


Gráfico 12. Función de la consonante “R” en relación con la lengua y paladar. Fuente: <http://www.wikihow.com/Flutter-Tongue-on-a-Flute>. Recuperado el 29 de Mayo de 2016.

Este recurso es utilizado en gran mayoría de los casos en instrumentistas de música contemporánea y de Jazz para lograr algunos efectos requeridos por

¹⁷ A. Schönberg. Viena, 1874 - Los Ángeles, 1951 compositor, pintor y profesor austriaco, creador del sistema dodecafónico de composición, uno de los compositores más influyentes del siglo XX. fue autodidacto en la composición musical su vida y sus obras se vieron siempre rodeadas de polémica. Fuente: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/schonberg.htm>.

¹⁸ D. Shostakovich -San Petersburgo, 1906 - Moscú, 1975 Compositor soviético. Su producción abarca todos muchos géneros: la ópera, la comedia musical, la sinfonía a la miniatura para piano, la música concertante, la cantata, el cuarteto de cuerda y la música para el cine. Fuente: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/shostakovich.htm>.



compositores o como efecto del sonido para desarrollar una improvisación, también puede usarse como ejercicio para mejorar el sonido del instrumento.

Alrededor del frullato se han marcado una serie de interrogantes acerca de la manera de producir su efecto, para conocer con claridad cuál es el fin de este recurso, ya que en torno de la importancia que se ha venido dando en particular en algunos géneros musicales en la actualidad. Es imprescindible presentar las diferentes maneras de ejecutar este recurso, en las distintas formas de producir el frullato existe una consonante que es muy conocida por los países de habla hispana la “R” ya que con la lingüística de los países latinoamericanos dicha consonante es un poco más cómoda en el momento de pronunciar y producir el sonido del frullato. Pero esta consonante tiene un inconveniente en los instrumentistas de viento en particular en la flauta ya que en la primera y tercera octava del instrumento (registro grave y agudo) si pronunciamos la consonante “R” y presente el flujo de aire, por naturaleza se hará más presión tanto en la lengua como en la salida del aire, y será afectado en su gran parte al sonido, ya sea en su afinación como en sus diferentes cualidades.

Por otra parte en los países europeos particularmente en Francia y por la forma de la pronunciación de su idioma, ya que en su mayoría es producido por la garganta, es un poco más difícil pronunciar la consonante (R) en este caso, es así que los franceses dominan el frullato de garganta, ya que en su dialecto por su idioma es más natural.

En ambos casos el resultado es el mismo, ya sea con la pronunciación de la consonante “R” o con el de garganta, ya que en la búsqueda del desarrollo de frullato como recurso expresivo el sonido es el cual obtendrá beneficios en sus cualidades, es así que la recomendación es que se debe estudiar de las dos formas de ejecutar el frullato ya que se pueda tener una mejor fluidez en este recurso, y a su vez en la técnica general del instrumento.



Gráfico 13. Representación simbólica del Frullato. Fuente: <http://www.wikiwand.com/es/Flutter-tonguing>. Recuperado el 4 de Junio de 2016.



2.3 LA DINÁMICA

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 presenta 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.

En el transcurso de la historia y por recursos necesarios que la música lo amerita la simbología de la dinámica se ha representado de la siguiente manera.

Termino	Abreviatura	Significado
<i>Pianississimo</i>	ppp	Lo más suave posible
<i>Pianissimo</i>	pp	Muy suave
<i>Piano</i>	p	Suave
<i>Mezzo-piano</i>	mp	Medianamente suave
<i>Mezzo-forte</i>	mf	Medianamente fuerte
<i>Forte</i>	f	Fuerte
<i>Fortissimo</i>	ff	Muy fuerte
<i>Fortississimo</i>	fff	Lo más fuerte posible

Tabla 1. Representación simbólica de la dinámica

Pienso que para identificar en los instrumentistas de viento un sonido con dinámica, en efecto es; cuando notamos cambios en el “volumen” en el instrumento en cada una las notas o sección, por lo tanto la dinámica está relacionada directamente con la intensidad musical que es la cualidad de diferenciar de un sonido suave a un fuerte.



Para lograr cambios de dinámica que se encuentran en el transcurso de una obra musical, hay que tener en cuenta varias razones, se dice que el flujo de aire debería cambiar conjuntamente con la intensidad del sonido, en otros casos se dice que los labios son los que paulatinamente se van cerrando para lograr cambios de “volumen o matices”. No se puede decir con exactitud cuál de los dos casos es primordial, ya que cada persona de acuerdo a diferentes aptitudes como la anatomía de su boca y/o forma de sus labios o también el matiz que se requiere presentar y por el desarrollo de una técnica instrumentista se puede hacer más cómoda una de la otra. En cualquiera de los dos procesos el estudio y el perfeccionamiento de estos recursos será quien de los resultados favorables.

Darly Anton instrumentista y profesor de flauta travesa en su video “Dinámica en el Sonido de la Flauta Transversa”¹⁹ habla acerca del estudio de la dinámica en la flauta, es así que nos da a conocer algunos parámetros para lograrlo, pero también nos presenta un pensamiento que por lógica se hace para tocar sonidos más fuertes o débiles, es así que dice “que si en la flauta o en cualquier instrumento de viento por lógica soplamos más fuerte el sonido debe ser mayor o si soplamos con menor fuerza el sonido debe ser menor” en muchos casos si se aplicara la lógica el volumen si varia pero se afectaría la calidad del sonido, afinación y claridad en la obra musical. Por esta razón es que la lógica puede servir en términos generales pero para aspectos profesionales no es un buen punto a seguir (Anton, 2013).

Pero para lograr un estudio específico de la dinámica en la flauta lo ideal es seguir un procedimiento: a) Para poder regular la dinámica de forte a piano o realizar cualquier matiz, lo que se debería pensar es en los labios, que son los principales motores para poder realizar un estudio de la dinámica; el orificio que queda entre los labios y el bisel de la flauta, es ahí donde se debe de tener una principal preocupación ya que son los que controlan y regulan la apertura de los labios y por lo tanto el flujo de aire. b) Por otra parte del flujo del aire sigue permanentemente el motor para que la flauta produzcan sonido, es así que el aire no debe de cambiar su velocidad, siempre permanente y con dirección, ya que el orificio de los labios es donde debe tener mucha flexibilidad es ahí cuando

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=zMCw46Plm4o>.



se debe de pensar detenidamente en el trabajo que realizan los labios, si el orificio se expande el sonido será más grande y por lo tanto el resultado será un matiz fuerte, y lo contrario si el orificio cambio de expresión.

Darly Anton para el estudio de la dinámica recomienda un ejercicio, en el cual consiste hacer notas largas sin vibrato, para poder escuchar y apreciar muy bien los cambios de sonoridad y volumen, comenzando desde el forte hacia el piano, comenzar con una nota Re 4 tocar lo más fuerte posible abriendo el agujero de los labios y cerrando progresivamente el orificio de acuerdo como se va avanzando en la nota y con el aire, y así continuar con todas las notas en una escala cromática hasta la nota más grave, cómo se va avanzando en el estudio de la dinámica también se puede estudiar a lo contrario, de piano a forte (p-f) ya que es imprescindible dominar estos dos campos; el perfeccionar este ejercicio nos brindara una extensa gama de flexibilidad y así poder interpretar cualquier matiz, se puede logar sonido muy fuertes y pianos, pero todo dependerá del orificio de los labios el flujo del aire, por su puesto el mentón hay que subir a medida que se termina el aire para que la afinación se mantenga, de esta manera podemos apreciar un estudio de la dinámica eficaz (Anton, 2013).

Es así que el vibrato como recurso expresivo presenta una serie de posibilidades para desarrollar en el instrumento como un sonido dulce, cálido o fuerte, enérgico y agresivo cuando se lo amerite, la práctica constante hará enriquecer la expresividad instrumental, y por lo tanto el sonido será rico en una expresión sonora eficaz.

The musical score extract consists of three staves of music. Staff 1 (measures 164-168) shows a transition from dynamic *d* (measures 164-165) to *dim.* (measure 166), *accel.* (measure 167), and *pp* (measure 168). The tempo changes from *moderato* to *molto rapido*. Staff 2 (measures 169-173) shows a continuous eighth-note pattern. Staff 3 (measures 174-178) shows a transition from *cresc.* (measure 174) to *riten.* (measure 175), and finally to *f* (measure 178).

Ejemplo Musical 1. Diferentes cambios de dinámica en una frase musical. Compases 164 – 178. Ballade para flauta y piano, cadenza. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)



2.4 LA ACENTUACIÓN

En las diferentes opciones que se han planteado para el desarrollo de la ejecución musical, y dentro de los recursos utilizados para su expresión, la acentuación presenta una serie de márgenes para el proceso de la práctica instrumental. La acentuación determina en algunos elementos, ya sea en una nota o como en una frase musical, su signo es presentado en la parte superior e inferior de la nota para acentuar y destacar en el sonido (aumento en el tono, en la duración o el tiempo), es así que el acento o el sonido será producido con mayor énfasis que las demás notas.

El concepto más acertado alrededor de la palabra acento²⁰ deriva del término latino accentus, que a su vez tiene su origen en un vocablo griego. Se trata de la articulación de la voz para resaltar, con la pronunciación una sílaba de la palabra. Esta distinción se produce a través de una mayor intensidad o gracias a un tono más elevado. (Porto, 2016)

Por otra parte, para la ejecución de la práctica de cualquiera de los diferentes tipos de acentos, este proceso está ligado directamente con la intensidad en las notas musicales y por lo tanto con la columna de aire y con los diferentes tipos de recursos técnicos del instrumentista en el momento de entonar la flauta, ya que el flujo de aire es el responsable de dar el sonido en el instrumento, y a su vez también el que despliega ciertos golpes de aire en el cual el sonido es variado; en particular la columna de aire puede ejercer este trabajo siempre y cuando sea educada adecuadamente para la realización de los diferentes tipos de acentos, lo puede realizar creciendo en la cantidad de aire y decreciendo la cantidad de la misma o simplemente dando golpes de aire en los sitios donde se encuentre el signo, por otra parte este trabajo también se lo puede realizar conjuntamente con la ayuda de la lengua, ya que es la parte principal por donde se puede cortar el flujo de aire, es así que para la producción combinada de este recurso se debe de tener una coordinación de la columna de aire y lengua para que la ejecución sea completa en la interpretación, ya que dará como resultado una acentuación adecuada.

²⁰ Relieve que en la pronunciación se da a una sílaba, distinguiéndola de las demás por una mayor intensidad, una mayor duración o un tono más alto. Fuente: <http://dle.rae.es/?id=0NDBxAs>.



Hay diferentes tipos de acentuación en el cual el ejecutante puede desarrollar para enriquecer su interpretación de una obra musical (Martinez, 2011).

Acento Tónico		Consiste en dar énfasis a una nota que otra, mediante una mayor intensidad del sonido en comparación el resto de las notas.
Acento Agógico		El cual se modifica la duración, ya sea acortando o alargando, la nota marcada.
Acento Métrico		En el cual presenta un cambio inesperado en el ritmo de la música.
Acento Dinámico		Consistente en la combinación de los acentos tónico, métrico y que se distingue por un cambio repentino en la interpretación.

Tabla 2. Diferentes tipos de acentos.



2.5 AGÓGICA

La agógica es un recurso expresivo en el cual es utilizado por el compositor en una obra musical, dentro de la ejecución en un performances es el recurso que muchos instrumentistas observan con antelación antes del momento de la ejecución, está situada en la parte de superior izquierdo, al comienzo de la obra es una representación importante para el intérprete, ya que de eso regirá en el carácter, timbre, volumen e intensidad de la obra musical.

Por lo tanto, la agógica palabras diseminadas del idioma italiano será la responsable de lo que se quiere expresar sobre los diferentes elementos de la música y aplicará para todo el movimiento de la ejecución del instrumentista, en otras palabras será quien guie en la velocidad usualmente llamado tempo para ser interpretada, cada representación agógica ha sido adquirida con una predeterminada indicación metrónómica, en el cual indica al interprete una serie de elementos a seguir dentro de la agógica marcada. (Arenas, 2017).

Agógica	Descripción	Metrónomo
<i>Largo – Lento</i>	Muy lento	40 – 60
<i>Larghetto</i>	Menos lento que largo	60 – 66
<i>Adagio</i>	Despacio	66 – 76
<i>Andante</i>	Caminando, tranquilo, despacio	76 – 108
<i>Moderato</i>	Menos tranquilo que el andante	108 – 120
<i>Allegro</i>	Alegre	120 – 168
<i>Presto</i>	Muy rápido	168 – 200
<i>Prestissimo</i>	Rapidísimo	200 – 208

Tabla 3. Descripción de la agógica en relación al metrónomo por Francisco Javier Sánchez González.



Por lo tanto la técnica del flautista será de vital importancia para la interpretación de este recurso, ya que adquiere una responsabilidad peculiar, la agógica designada al movimiento musical es vital para que el intérprete deba de hacer cambios tanto en el sonido como en sus recursos expresivos de la técnica instrumental.

Se ha incorporado a lo largo de la historia una serie de pequeñas palabras para adquirir eventuales cambios en el transcurso de la frase o movimiento musical, hacen que la comunicación que se quiere entre compositor e instrumentista sea de mejor acogida para su comprensión del texto, por lo que esto hace una referencia a los aspectos expresivos de la interpretación mediante una modificación rítmica. (Rivas, 2014).

<i>Rallentando - ritardando</i>	Reducir la velocidad gradualmente.
<i>Accelerando</i>	Aumentar la velocidad gradualmente.
<i>Rubato</i>	Interpretación flexible que se aparta del tiempo estricto real que se interpreta normalmente
<i>Calderón</i>	Signo que, puesto sobre una figura, indica que ésta debe prolongarse a discreción del intérprete.

Tabla 4. Significado de las palabras subyacentes a la agógica.



2.6 ELEMENTOS QUE DEFINEN EL TIMBRE DEL SONIDO

En el transcurso del estudio del sonido y los elementos que puntuallizan al timbre para llamarse como tal se puede mencionar algunos: intensidad, duración, altura y timbre.

La intensidad es la cualidad que nos permite identificar sonidos fuertes, suaves o volumen del sonido. Depende de la amplitud de la onda, a mayor amplitud, más fuerte suena y es medido por decibelios. (González, 2015)

Se puede decir que la intensidad del sonido va conjuntamente ligado con los matices, por lo que sí es mayor la intensidad en una obra musical, por reacción misma del instrumentista y porque la música lo américa se da un mayor hincapié en el matiz y por lo tanto al sonido, ya sea por sensación armónica o melódica, el timbre será mayor o menor de acuerdo reacción de la intensidad. Es así que la onda sonora se expande o se encoje de acuerdo a la fuerza presentada en los diferentes registros, grave o agudo de cada instrumento.

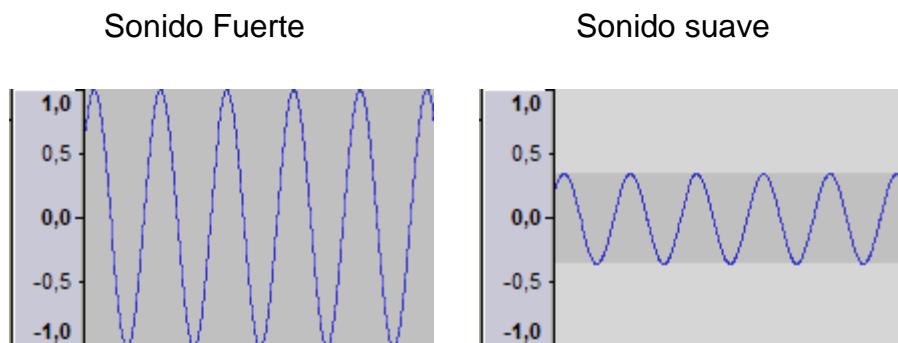


Gráfico 15. "Sonido y música con Ordenador" sección "la intensidad o el volumen". Fuente: http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/60/cd/02_elsonido/2_cualidades_del_sonido.html. Recuperado el 15 de Junio de 2016.

Por lo tanto en la flauta traversa se puede decir que hay una mayor amplitud en el sonido y en la onda sonora; por ejemplo en el registro grave de la flauta tiene mayor grado de armónicos y la resonancia es mayor por lo que la onda se expande a mayores decibeles. Por otra parte la velocidad del aire tiene una importancia, ya que la vibración del instrumento depende de la cantidad de aire enviada hacia el tubo de la flauta.

En el campo de la duración es cuándo se puede identificar sonidos largos o cortos y dependerá de tan largo sea la onda sonora. Esta cualidad de los sonidos está ligada directamente con algunas cualidades de la música como el ritmo y la melodía, por lo que la duración tiene un tiempo predestinado con el ritmo con antelación, en el cual determinara el momento de cortar el sonido, sin embargo la melodía también pondrá dar un control de duración con el fraseo musical o con las articulaciones. (Vera, 2008)

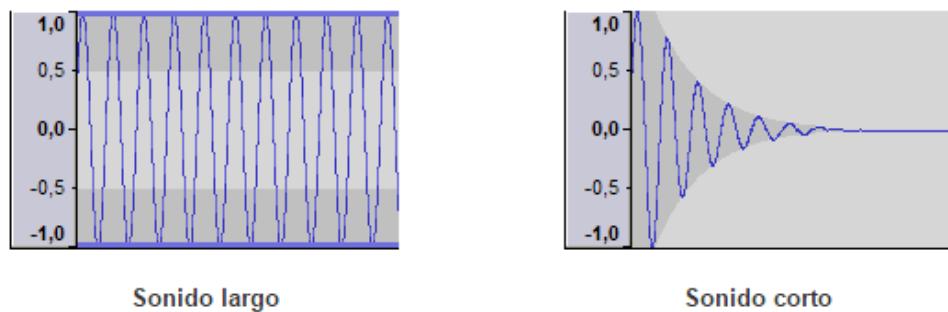


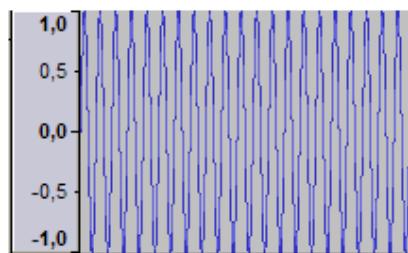
Gráfico 16. "Sonido y música con Ordenador" sección "la duración". Fuente: http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/60/cd/02_elsonido/2_cualidades_del_sonido.html. Recuperado el 15 de Junio de 2016.

Relacionado con las cualidades de la flauta travesa la duración del sonido, dependerá mucho de la columna de aire, ya que es el motor principal para obtener diferentes sonidos en el instrumento, también es el responsable de dar intensidad a un sonido. En el estudio de la columna de aire se debe de tener en cuenta dos aspectos, primero una buena capacidad de abarcar aire en los pulmones pues en el momento de tocar los sonidos será importante la duración de la salida del aire, segundo el flujo de aire debe de ser liviano y con dirección, así se podrá mantener las notas con una onda sonora adecuada tanto en la afinación como en el timbre puede ser en un sonido corto o largo.

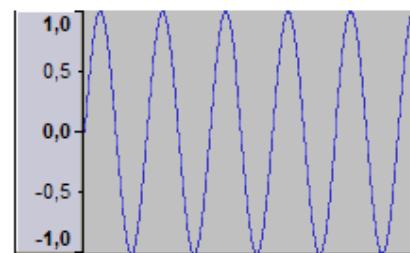


Gráfico 17. "Las cualidades del sonido" en la sección "La duración". Fuente: http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/60/cd/02_elsonido/2_cualidades_del_sonido.html. Recuperado el 15 de Junio de 2016.

Desde el punto de vista personal la altura nos permite identificar los sonidos graves o agudos, por lo que depende de la frecuencia o número de vibraciones por segundo si es mayor la frecuencia, el sonido será más agudo. Por lo general el sonido de la flauta travesa con lleva a tener vibraciones por segundo más rápidas, pues tiene un tubo convergente en el cual el aire viaja más rápidamente y las vibraciones son mayores, por lo tanto el sonido de la flauta tiene una mayor frecuencia; una opinión personal, en comparación de un fagot el tubo es de madera y su longitud es más grande, teniendo en cuenta que los dos instrumentos están en el registro medio, las vibraciones por segundo serán menores (las del fagot) que de la flauta, porque la frecuencia y la onda sonora es más amplia por lo tanto el sonido será un poco más grave.



Sonido agudo



Sonido grave

Gráfico 18. "Sonido y música con Ordenador" sección "la altura". Fuente: http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/60/cd/02_elsonido/2_cualidades_del_sonido.html. Recuperado el 17 de Junio de 2016

Sin embargo en la flauta travesa para realizar un sonido agudo o grave teniendo en cuenta la diferencia de vibraciones por segundo, la velocidad del aire será quien determine el sonido como tal, ya que mayor el flujo de aire mayor serán los armónicos audibles en el instrumento

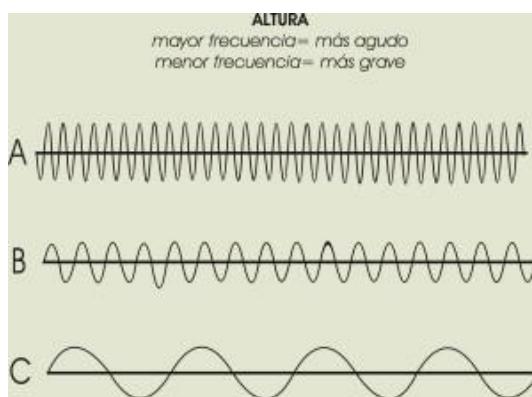
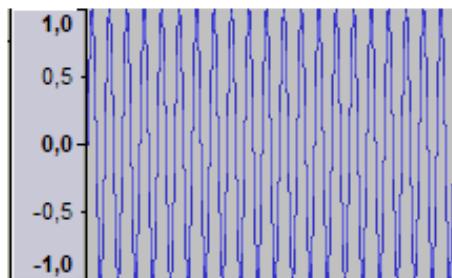


Gráfico 19. Representación gráfica de la altura en frecuencias. Fuente: <https://oscrove.wordpress.com/teoria-musical/el-sonido/las-cualidades-del-sonido/>. Recuperado el 20 de Junio de 2016.

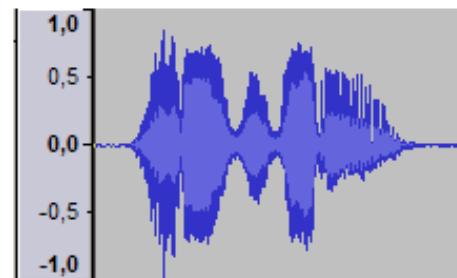


El timbre sirve para diferenciar el sonido de cada instrumento, ya que cada uno es característico ya sea el mismo instrumento u otro, por distintas cualidades como de los materiales de construcción que están hechos, o de la manera de hacerlos sonar y de la longitud del instrumento; como por ejemplo el material utilizado en una flauta un trombón y una trompeta dentro de un mismo tono musical los timbres serán diferentes por la forma de hacerlos sonar (la calidad del sonido) ya que cada instrumento vibra de forma diferente, por lo que cada uno tienen un timbre particular así estén tocando la misma melodía. (Menéndez, 2007)

En la imagen podemos apreciar que el sonido fundamental siempre tiene la misma intensidad de frecuencia por lo que el timbre tiene una regularidad, en cambio el los sonidos complejos las frecuencias o vibraciones varían por lo que el timbre es más variado.



Sonido fundamental



Sonido complejo

Gráfico 20. "Sonido y música con Ordenador" sección "El timbre". Fuente:
http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/60/cd/02_elsonido/2_cualidades_del_sonido.html. Recuperado el 20 de Junio de 2016.

En relación con la flauta, el timbre del instrumento estará determinado a la cantidad de armónicos que están conectados entre sí, ya que en el registro medio y grave de la flauta encontraremos una mayor cantidad de armónicos, por lo que el timbre es más homogéneo, en cambio en el registro agudo por naturaleza carece de la cantidad de armónicos por lo que el instrumento tiende a tener problemas en las diferentes cualidades del sonido.



CAPÍTULO III

TÉCNICA EN LA FLAUTA

3. POSIBILIDADES TÉCNICAS EN LA OBRA DE GRADO

3.1 VIBRATO

En el transcurso de la historia el vibrato se ha venido desarrollado en diferentes perspectivas, es así que desde el punto de vista técnico, producir un sonido con vibrato conlleva una tarea muy ardua en el momento de la ejecución. Para poder interpretar un sonido puro (sin vibrato) y un sonido vibrante es preciso mencionar que debemos de tener muy en cuenta ciertos parámetros, primero, por qué se necesita que el sonido de la flauta debe de tener vibrato?, se ha dicho que en vibrato es vida, otros que un sonido flautístico sin vibrato es un sonido estridente. Por muchas razones pienso que el desarrollar el vibrato en el sonido de la flauta es un recurso muy importante para poder tener un mejor rendimiento en nuestra ejecución.

Por lo tanto se puede decir que el vibrato se ha de utilizar y desarrollar en diferentes intensidades, ya que dependiendo de la obra, el estilo, carácter y periodo a interpretar la intensidad del vibrato siempre será variante, también para el desarrollo de la frase musical, por lo que la manera de emplear y estudiar es algo muy primordial al momento de un interpretación, es así que presento un ejercicio en cual se puede estudiar el vibrato.

Es preciso mencionar que los labios, la garganta y los pulmones no deben estar contraídos ya que esto impedirá el ingreso del aire, por lo tanto hay que tomar en cuenta que el diafragma hace un papel muy importante en la producción del vibrato, cuando ingresa al aire a nuestro cuerpo el diafragma baja y lo contrario en el momento de la expulsión, tomando en cuenta este principio, por un cierto tiempo hay dejar salir el aire libremente pronunciando las silabas “ja,ja,ja” de esta manera encontraremos donde está nuestro diafragma; también se lo puede encontrar simulando la reacción de toser, después de varias veces, tomamos la flauta y desde la nota RE 4 y en escala cromática hasta la nota más grave de la



flauta y con el metrónomo a negra 52 desarrollamos pulsaciones de sonido, primero completando un tiempo por cada sílaba, después de un cierto tiempo de estudio aumentamos la cantidad a dos, tres, cuatro pulsaciones, hasta pensar en que varias silabas (ja,ja,ja.) en un tiempo, hasta completar cinco silabas en cada tiempo, hay que tener en cuenta que las mejillas no se muevan por la producción de la silabas y del aire. Esto se debería practicar cada vez más rápido hasta obtener una sensación en el sonido de “wawawa” y así estudiarlo y producir el vibrato.

Logrando esto la combinación de las notas con el vibrato, el ejercicio se amplía con la misma carga del metrónomo en compás de 4/4 y la misma escala cromática combinamos en el primer tiempo la nota Re 4 y los otros tres tiempos Do# con la misma sílaba a cinco pulsaciones por tiempo, y así sucesivamente hasta el registro grave y agudo del instrumento, de esta manera obtendremos un flujo de aire con mucha flexibilidad, y así poder y aumentar la velocidad del vibrato.

Por muchas razones es que el vibrato se debe y se puede presentar y presenciar en distintas maneras ya que ayuda a enriquecer una obra musical con las diferentes cualidades. Presento un ejemplo en la obra llamada “Piece para flauta sola” del compositor Jacques Ibert²¹, en el cual al inicio de la obra es imprescindible tocar con vibrato muy amplio.

²¹ Jaques Ibert París, 1890 - 1962 Compositor francés. Estudió en el Conservatorio de París las materias de armonía, contrapunto y composición. En 1919 ganó el primer Gran Premio de Roma con la cantata *Le poète et la fée*. Fue director de la Villa Medicis en Roma y en 1955 fue nombrado director de la Union de Théâtres Lyriques. Fuente: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/ibert.htm>



PIÈCE
pour Flûte seule

JACQUES IBERT

Andante (a placere) ♩ = 72 - 69

Ejemplo musical 2. Secciones marcadas por el vibrato. Compases 1 – 12. Piece para flauta, introducción (Andante a placere) Fuente: Partitura de Jacques Ibert, edición rue Saint-Honoré.

En el ejemplo anterior es el inicio de la obra (Piece para flauta sola), por lo cual el compositor lo presenta como una cadencia es notable con la agógica presentada (Andante a placere) en el cual el instrumentista debe demostrar dicha introducción con una gran riqueza sonora, tímbrica, artística y técnica, es donde le vibrato con lleva a tener un papel importante en el momento de la ejecución. En lo personal presento un breve comentario acerca de cómo utilizar el vibrato en este segmento de la obra, en los círculos de color naranja el vibrato debe de tener más oscilaciones de aire en lo cual el sonido es más penetrante y da una mejor característica tímbrica de estilo y carácter, sin embargo en los círculos de color azul el vibrato, en lo personal, debe tener un timbre con menos oscilaciones de aire pues son notas que actúan en segundo plano en los cual no son imprescindible, tomando en cuenta esta idea se puede lograr dar un sonido con diferentes colores, por lo que el timbre de la flauta dará a este segmento un diferente ambiente en la cadencia de la obra.



3.2 ARTICULACIONES

Hay una serie de articulaciones que se han presentado y desarrollado a lo largo de la historia para la flauta travesa, desde el punto de vista técnico-interpretativo las articulaciones brindan una serie de beneficios para los instrumentistas, por lo que en diferentes situaciones musicales el instrumentista debe estar siempre preparado en el momento de ejecutar una obra y un estilo. En la flauta travesa por diferentes motivos como solista, música de cámara y orquesta sinfónica las exigencias son más frecuentes, se ha desatado una gran cantidad de ejercicios que el estudiante o profesional lo puede seleccionar de acuerdo a lo que desea trabajar para desarrollarse en su técnica instrumental.

Hay diversos tipos de articulaciones, por lo que el estudio de estos es muy importante para obtener un buen desarrollo de la técnica en la flauta travesa, podemos citar las siguientes:

The image shows a musical score consisting of three staves of music. Each staff contains ten measures, numbered 1 through 10 above them. The music is written in common time with a treble clef. The notes are eighth notes, and each measure features a different embouchure technique, likely involving various combinations of lip position and air flow. The first staff begins with a sixteenth-note pickup followed by an eighth note, while subsequent staves begin directly with eighth notes.

Foto 1. [Fotografía de: Paúl Loja]. (Cuenca, 2016). *Método Ilustrado de Flauta* volumen 2 del autor Celso Woltzenlogel de la pág. 21.Cuenca.



A continuación presento una serie de ejercicios que actualmente presentan una gran ayuda a diferentes músicos-flautistas, imágenes tomadas del libro “Método Ilustrado de Flauta” volumen 2 del autor Celso Woltzenlogel de la pág. 21.

Ligado de 8 notas 	Es cuando el aire interviene generalmente en todo el transcurso del sonido y los cambios de notas son producidos por los dedos sin intervención de la lengua.
Ligado grupo de 4 notas 	El aire y la lengua dan un ligero golpe en la primera nota de cada grupo y el sonido continua con los cambios de los dedos.
Ligado grupo de 2 notas 	La lengua da un golpe al inicio de cada grupo y la siguiente nota es consecuente del aire y del movimiento de los dedos.
Grupos de dos ligadas dos picadas 	Tiene la misma perspectiva del ejercicio 3 dando un golpe al inicio de cada ligadura y las siguientes notas picadas con la punta de la lengua.
Grupos de dos picadas dos ligadas 	Al igual que el ejercicio 4 la lengua dará golpes en las notas picadas y un golpe al inicio de cada ligadura.



Una nota picada y grupo de dos ligadas		La nota picada con la lengua y las siguientes al inicio de cada ligadura.
Grupos de una nota picada y tres ligadas		Aquí la lengua dará un golpe en la nota picada y al inicio de cada ligadura. (dos golpes por cada grupo)
Grupos de tres notas ligadas y una picada		De la misma manera que el ejercicio 7 un golpe de lengua al inicio de cada ligadura y otro en la nota picada de cada grupo.
Grupos de una nota picada dos ligadas una picada		Particularmente la lengua dará golpes solo en las notas picadas y al inicio de cada ligadura.
Todas las notas picadas		La lengua dará golpes en cada nota aunque no tenga puesto el signo de picado ya que debe de tener una separación de cada nota.

Tabla 3. Diferentes tipos de articulaciones.



3.3 DINÁMICA

Para desarrollar y tener claro la dinámica en la flauta travesa, es preciso comenzar diciendo que, la dinámica desde el punto de vista técnico es un recurso que ayuda a los flautistas e instrumentistas en general a desarrollar técnicas afines como: sonido, fraseo, intensidad en los matices y tener un mejor control del instrumento . Es así que cuando vamos a estudiar la dinámica personalmente recomiendo un ejercicio.

Primero escogemos una nota Re4 (registro medio) y posterior hacer una escala cromática hasta la nota más grave de la flauta, de ahí con el metrónomo negra 60, tomamos el aire y soplamos en la flauta pensando en los siguientes matices: pp- ff- pp. Realizar este ejercicio pensando en los matices y principalmente en la dinámica en cada nota de la escala.

De esta manera el flujo de aire crece de manera paulatina desde pp hasta llegar a las (ff) dando dirección a la columna de aire y por lo tanto al sonido, de igual manera cuando regresa a las pp el flujo de aire decrece, es ahí cuando ya no contamos con la misma cantidad de aire, por lo que hay que tener en cuenta dos aspectos: primero que la afinación se mantenga y segundo el sonido de la nota no pierda su limpieza hasta el final.

Este ejercicio es muy recomendable, ya que ayuda mucho a controlar así la dinámica del instrumento como el explorar con gran calidad desde y hasta donde puede la flauta travesa llegar en su intensidad sonora, por lo que el practicar diariamente ayudara a tener un mejor control del instrumento y en el momento de poner en práctica en el desarrollo de una obra musical el flujo de aire tendrá una mayor rapidez (respuesta) en mayor o menor cantidad de intensidad, para que la dinámica (sonido) que deseamos interpretar ya sea (pp, p, mp, ff, fff) en la flauta tenga una diferencia en el rango dinámico y se pueda percibir y así dentro de una interpretación o en un performance se tome en cuenta con gran celeridad ya que con el trabajo y el estudio de la dinámica las obras musicales puedan tener con una gran riqueza sonora.

Desde otro punto de vista el aire específicamente “La velocidad de aire” tiene un rol muy importante que hay que tener en cuenta, ya que de esto dependerá un



gran porcentaje en el dominio de instrumento en el momento de observar el timbre, la duración, y el control de la variedad de los matices, es así que teniendo en cuenta los principios mencionados anteriormente, tener un control acerca de la velocidad de aire es primordial para la ejecución de los matices y de la flauta traversa en general. Es así que el aire impulsado desde el diafragma será el responsable de controlar la velocidad de aire en el momento de estudiar los matices y los diferentes colores del instrumento; por ejemplo si vamos a tocar una nota con un matiz (ff) independientemente del registro en el cual este en la flauta, la velocidad de aire debe de ser más fuerte ya que con la mayor salida de aire hacia el instrumento obtendrá una mayor riqueza de armónicos en el sonido y por lo tanto será un sonido fuerte en timbre e intensidad sonora, es así como funciona la velocidad de aire en los instrumentos de vientos especialmente en la flauta, ahora en los matices de mp - p - pp – pp con el control del sonido en general de la flauta direccionado con el diafragma y la velocidad de aire se combinaran y serán de gran ayuda para tener un sonido limpio, afinado y con una correcta emisión, ya que el diafragma se contraerá un poco más de lo normal y por lo tanto la velocidad de aire será más fina y directa hacia la flauta y para un mayor control de estos matices los labios hacerlos un poco más adelante para dominar para que el flujo de aire tenga dirección hacia la flauta.

En el libro de Marcel Moyse titulado “DE LA SONORITÉ” en la sección Suppleness in the low register en la pag. 10. Nos presenta una serie de ejercicios en el cual se puede ver que es un estudio específico para el desarrollo de la sonoridad de los matices y el control de estos.

The musical score consists of a single staff for flute. It starts with a tempo of 60 BPM indicated by a '60' above the staff. The first measure shows a note starting at 'pp' dynamic, followed by a grace note at 'ff'. The second measure starts at 'pp', followed by a grace note at 'ff'. The third measure starts at 'pp', followed by a grace note at 'ff'. The fourth measure starts at 'pp', followed by a grace note at 'ff'. The fifth measure starts at 'pp', followed by a grace note at 'ff'. The sixth measure starts at 'pp', followed by a grace note at 'ff'. The notes are written in a standard musical notation with stems pointing upwards, and the grace notes are smaller and placed before the main notes.

Ejemplo musical 3. Ejercicios para el estudio de la dinámica. Ejercicio A. (Fuente: Marcel Moyse titulado “DE LA SONORITÉ” en la sección Suppleness in the low register en la pag. 10).

Estos son algunos ejercicios relacionados a lo presentado anteriormente, pero con una diferencia es que ahí utiliza cuatro diferentes notas en el registro grave a grado conjunto con una similar dinámica. Con el estudio diario de estos ejercicios obtendrá una mayor riqueza tímbrica el instrumento.

En la obra “Ballade para flauta y piano” del compositor Frank Martine en la sección de la Cadenza que comienza desde el compás 154 hasta 193 contiene una gran riqueza de tímbrica que con lleva generalmente a los matices y por el movimiento de la agógica es aquí donde el control del diafragma y la velocidad del aire tiene un papel importante en el momento de la ejecución, en el compás 166 comienza nos presenta el compositor una agógica (color verde) moderato que varía continuamente, por otra parte en los matices de color morado visiblemente se puede apreciar que tiene cambios bruscos de intensidad donde la velocidad de aire debe de tener un control específico para lograr el efecto en timbre, intensidad y color que pretende el compositor.

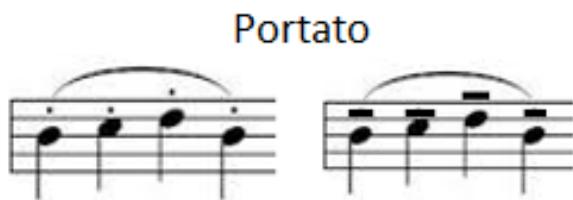
Foto 2. . [Fotografía de: Paúl Loja]. (Cuenca, 2016). Ballade para flauta y piano de Franck Martin. Cuenca.

Es así que podemos notar que la velocidad del aire se debe de tener un principal cuidado ya que es el motor para poder tener con control total de los cambios de intensidad y por lo tanto de la dinámica en general.



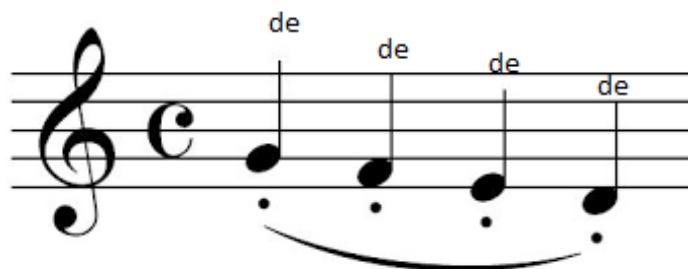
3.4 PORTATO

En desarrollo de la técnica de la flauta traversa, el término conocido como picado-ligado o Portato hace referencia a una articulación intermedia en la cual el intérprete logra dar un sonido pausado por cada nota, es así que para los compositores es un recurso muy utilizado en algunos casos para dar un mejor timbre sonoro al instrumento, por lo tanto la representación gráfica de este recurso es presentado de dos formas, pero se debe interpretar de la misma manera, sin embargo estos dos signos no afectan al carácter o timbre de la pieza musical.



Ejemplo musical 4. Representación gráfica del Portato. Fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/Picado-ligado>. Recuperado el 29 de Junio de 2016.

Al igual que las diferentes articulaciones (staccato simple, doble, triple,) para la flauta traversa el portato tiene sus propias silabas de- de- de o du- du- du. En la cual cada estudiante o intérprete debe escoger cual le queda mejor para realizar esta articulación ya que por diferentes motivos como posición de los labios, de los dientes, de la mandíbula puede ser mejor uno que otro.



Ejemplo musical 5. Representación de las silabas del portato. Fuente: <http://tempoditeoria.blogspot.com/2015/06/articulaciones-staccato-legato.html>. Recuperado el 29 de Junio de 2016.



De la misma manera para esta articulación tanto la lengua y el flujo del aire para el estudio de este recurso son imprescindibles ya que el aire sale continuamente y solo la lengua con los dedos hacen el corte para diferenciar una nota de otra. Es recomendable estudiar este ejercicio dentro de un registro del instrumento cómodo (registro medio), ya que acuerdo al matiz o expresión sonora del instrumento que se encuentre, el flujo del aire varía y a su vez la afinación y la expresión auditiva.



Ejemplo musical 6. Diferencia entre las articulaciones. Fuente:
http://musicalico.blogspot.com/2009_06_01_archive.html. Recuperado el 29 de Junio de 2016.

Para tener un enfoque un poco más claro visualmente y auditivamente se puede decir que la ejecución de la articulación del portato es a la mitad del “legato” y del “staccato” como se presenta en la imagen. En el legato no interviene la lengua, en cambio en el staccato sí, pero para realizar el portato tanto la lengua, el aire y los dedos deben estar juntos al mismo tiempo, es así que se debe estudiar la coordinación de estos y así tener un mejor rendimiento en el momento de tocar.



3.5 STACCATO SIMPLE

A lo largo de la historia en el desarrollo de la técnica instrumental para los ejecutantes de viento, se han presentado varios tipos de recursos para que el estudiante-instrumentista pueda desarrollar una ejecución de calidad, es así que la articulación simple o simple golpe de lengua (dicha así en español) es uno de los recursos que se puede comenzar a utilizar ya que es la más experimentada al inicio de la técnica en la práctica instrumental.

Teniendo en cuenta que la articulación simple se desarrolla con la lengua, primero quiero comenzar explicando la responsabilidad que tiene (la lengua) para la producción de este recurso. La lengua es un músculo que sirve de gran ayuda para el desarrollo del staccato, ya que se debe estimular y dar una adecuada educación para que pueda obtener una correcta reacción en el momento de producir el sonido, ya que este músculo (la lengua) es el cual corta el flujo de aire al instante de la articulación. Por esta razón es que el trabajo que tiene la lengua es de vital importancia al momento de producir el sonido para el staccato.

Al conocer que la lengua es la responsable de que se produzca el efecto de la articulación simple, es imprescindible y por consecuente conocer la interrogante de muchos estudiantes de flauta, el saber ¿dónde golpea o toca la lengua en la boca al instante de ejecutar el staccato? Por esta razón presento dos propuestas de ejecución para escoger la más adecuada para cada persona en el momento de poner en marcha el estudio de la misma.

Angelita S. Floyd profesora de flauta en la Universidad del Norte de Iowa en Estados Unidos, durante una clase maestra en Quito en el año 2010 en el festival Internacional de flautistas comentó: “*en donde golpea nuestra lengua es de vital importancia en el momento de ejecutar y producir el staccato, la punta de la lengua debe golpear en la parte posterior del labio superior*”. Poniendo en práctica esta sugerencia por naturaleza la boca se expande un poco más de lo normal y así la ventaja de poder tener una fuente de resonancia alrededor de nuestra boca, al golpear la punta de lengua en el interior del labio superior el efecto a producir es que el staccato o el aire es más directo con el bisel de la flauta, y así poder tener una articulación más eficaz. Por esta razón es que Floyd



enseña y pone en práctica este recurso tanto en sus alumnos como en sus recomendaciones para la ejecución de recursos técnicos en obras musicales.

*Darly Anton instrumentista y profesor de flauta traversa en un video llamado "Articulación del Sonido en la Flauta Traversa"*²² por otra parte comenta sobre la producción y ejecución del simple golpe de lengua, aquí sugiere que la lengua debe golpear en otro lugar, pronunciando la consonante “TE” la punta de la lengua hace un ligero golpe en la parte interior de los dientes incisivos de la boca, de esta manera muchos flautistas lo han presentado y ejecutado esta articulación incluso hay varios instrumentistas alrededor del mundo el cual siguen en esta práctica, la cual Anton no la recomienda, pero Darly Anton nos presenta una consonante “N” la cual la lengua se dobla y el golpe sería en el paladar un poco más atrás de los dientes incisivos, es aquí donde la articulación para Anton es más concisa y se produce con mayor rapidez la articulación, esta última recomendación es la que Anton pone en práctica, hace un énfasis en donde la lengua no sale mucho de la boca y así la producción del staccato se puede hacer más rápido y con menos aire, teniendo en cuenta estos dos puntos en particular el estudiante es quién decide cuál de estas dos formas puede afianzar más para el simple golpe de lengua ya que depende de la fisiología bucal de cada persona, pero sobre todo, ya sea la primera o la segunda opción de la práctica diaria dependerá para la eficacia de este recurso técnico.

Por otra parte, para poner en marcha las diferentes exigencias q tiene la música, en algunos libros y artículos de técnica para los flautistas y principalmente para el estudio del staccato, se han desarrollado sílabas (te,du,tu), en el cual el instrumentista debe de optimizar y alcanzar un desarrollo adecuado en el empleo de su técnica.



Ejemplo musical 7. Representación gráfica de staccato simple (tu-tu-tu). Fuente:
<https://es.wikipedia.org/wiki/Staccato>. Recuperado el 29 de Junio de 2016.

²² Darly Anton; Articulación del Sonido en la Flauta Traversa. Fuente:
<https://www.youtube.com/watch?v=yUSkyk39QQE>.



El golpe de lengua que particularmente la pongo en práctica, es la que nos presenta Angelita S. Floyd. Para entender lo que hace nuestra lengua y el flujo de aire en el momento de la ejecución de la articulación simple, puedo explicar de la siguiente manera. En el momento que se pone en práctica el flujo de aire con dirección desde el diafragma, la lengua tiene el trabajo de cortar ese flujo de aire, es así que la lengua parte desde cero comenzando en la parte posterior del labio superior y realiza el movimiento para atrás del paladar para retirar como de un látigo, ese movimiento conjuntamente con el aire produce un efecto corto en el sonido del instrumento, ya que es más directo el aire en la flauta y la capacidad de tener una fuente de resonancia en la boca, en la cual el staccato simple es producido.

En el libro “Altés” de Joseph Henry titulado “Célebre Método Completo de Flauta” en su Parte II “Diversos Golpes de Lengua” en la pág. 213. Hace una gran referencia a la articulación con los diferentes golpes de lengua, y su principal énfasis en la sílaba “TU” para el simple golpe de lengua. Es así que presenta un ejercicio para el estudio eficaz del staccato.

Foto 3. [Fotografía de: Paúl Loja]. (Cuenca, 2016). Libro “Altés” de Joseph Henry titulado “Célebre Método Completo de Flauta” en su Parte II “Diversos Golpes de Lengua” Ejercicio para el simple golpe de lengua en la pág. 213. Cuenca.



3.6 STACCATO DOBLE

Con el desarrollo de la articulación simple, la lengua llega a tener un papel importante para la ejecución de este recurso, de esta manera llega a ser el motor principal para producir la doble articulación, es así que para el progreso del staccato doble o doble picado conllevan a tener algunos factores extras que entran en responsabilidad para la aplicación y ejecución de esta técnica.

Una vez claro el papel que llega a tener la lengua para el uso de la articulación, es preciso mencionar cual es la otra reacción que debe tener para producir el segundo golpe de lengua para el estudio y la utilización del doble picado o staccato doble. Es así que se incluye el uso de la garganta, ya que es la parte en donde la lengua dejará caer un segundo golpe o en donde la lengua por reacción del primer golpe esporádicamente golpea por reacción misma, pero en otras personas lo puede hacer en el cielo del paladar, ya que por diferentes motivos (fisiológicos) cada estudiante busca la manera adecuada de emprender su estudio de la técnica.

Dentro de la doble articulación tanto la lengua como la garganta llega a tener un título significativo en el momento de estudiar, es así que para poder desarrollar se han implementado sílabas y consonantes para un orden de ejecución efectiva en el momento del estudio, por lo tanto el uso de este recurso técnico se puede presentar cuando el instrumentista tenga grupo de dos o cuatro notas , ya que así, el uso y ejecución será más representativa en el momento de poner en marcha, entre estas tenemos; te-ke te-ke tu-ku tu-ku, du-gu du-gu ta-ka ta-ka

*Ejemplo musical 8. Representación de la sílaba Ta-ka ta-ka. Fuente:
<http://tallerdetrompeta.blogspot.com/2010/09/golpe-de-lengua-binario.html>. Recuperado el 30 de Junio de 2016.*



Estas sílabas que se han desarrollado a lo largo de la historia por los mismos flautistas, ya que la mayoría de articulaciones que se tiene en la actualidad fueron presentadas por ellos mismos, ellos observaban y hacían sus propias experiencias directamente con el instrumento.

En lo que ahora se tiene plasmado en los libros y métodos recomendados para el aprendizaje y estudio de la flauta, con la utilización de las diferentes sílabas hace que la boca se mueva ligeramente de acuerdo a la sílaba a pronunciar, y por lo tanto el efecto y el sonido de la flauta cambia, es así que para el progreso de la doble articulación es indispensable estudiar las diferentes opciones, que con las exigencias que tiene la música, se pueda hacer un poco más fácil y satisfacer las necesidades propuestas y el instrumentista tenga un mayor desarrollo de su técnica.

Darly Anton instrumentista y profesor de flauta traversa en un video llamado “Double Tonguing - Doble Articulación o TTKT en la Flauta Transversa”²³ presenta varias opciones en el cual podemos comenzar a estudiar la doble articulación, recomienda el uso de la consonantes (te-ke te-ke), es así que lo primero que se debe hacer es que el cerebro haga la concordancia de las consonantes sin el instrumento, y dejar claro cuál es el uso que se va a dar a la lengua, hasta finalmente tener una velocidad adecuada que el cerebro lo interiorice, posterior a eso ya con el instrumento comenzar lento con la consonantes, al comienzo cuando se pronuncia la consonante “Ke” el sonido estará afectado con aire y poco a poco hacer que todos los sonidos sean similares con la misma calidad de sonido. También recomienda al inicio estudiar sonidos con la garganta (ke) y hacer que sean suaves y limpios, en lo posterior que se logre un buena articulación, hacer una TE y dos KE-KE así se tiene la referencia de la TE y tratar de imitar las dos siguientes hasta que sean limpios y semejantes, posterior hacer progresivamente cada vez más rápido hasta alcanzar una buena reacción del sonido en la articulación. (Anton, 2015).

En el uso diario de la articulación particularmente en el estudio de la doble articulación o staccato doble se utiliza las silabas tu-ku tu-ku. En lo personal

²³ Darly Anton, 2015, 10,30 Double Tonguing - Doble Articulación o TTKT en la Flauta Transversa. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=pv5P-dVYiBY&spfreload=10>.



pienso que es la más adecuada para estudiar, por diferentes motivos, ya que al pronunciar dichas silabas nuestra boca hace una especie de ovalo en el interior y podemos tener un sonido más cálido y oscuro, y la lengua de igual manera moverse de manera más rápida y libre.

En el momento de la ejecución, la acentuación de la silaba “TU” por lógica será más fuerte que la KU (será más débil) ya que la pronunciación es más directa, por lo tanto el estudio eficaz del staccato doble será una parte muy importante, para priorizar este problema y que esta diferencia de la acentuación sea desapercibida y no se diferencie por la rapidez y perfeccionamiento del ejercicio, se debe tener en cuenta que al comienzo del estudio de este recurso, es natural que la silaba “KU” tenga un poco de aire (sonido hueco) en el sonido, ya que será de ejercitarse a la garganta para que realice la reacción del segundo golpe más rápido y directo.

Para el estudio de la doble articulación recomiendo un ejercicio. a) después de entender dónde va a hacer el acento la lengua tanto en el primer golpe como en el segundo, con la nota sol del registro medio hacemos golpes de flujo de aire en reproceso con la lengua y el diafragma al mismo tiempo, con la silaba TU y después con la silaba KU hasta encontrar una homogeneidad tanto en el timbre con la intensidad del sonido y la articulación, de esta manera tanto la lengua, el aire y el cerebro trabajan conjuntamente para entender y desarrollar el proceso de la doble articulación. b) Posteriormente con el metrónomo en negra 80 desarrollamos una escala ya sea mayor o menor con el mismo principio de la recomendación “a”, pero con una diferencia que en el desarrollo del ejercicio solo se debe utilizar la silaba “KU” motivo por el cual esta silaba es más débil y se debe ejercitarse para alcanzar una efectividad adecuada, es así que en el proceso del estudio se debe pensar que con la responsabilidad de la garganta la silaba (KU) cada vez sea más corta, ya que así la reacción de la lengua con la garganta sea más eficaz en el momento de la ejecución de la articulación doble.

En el libro “Altes” de Joseph Henry titulado “Célebre Método Completo de Flauta” en su Parte II “Diversos Golpes de Lengua” en la sección “estudio especial para el doble picado” en la pág. 214. Presenta una explicación sobre el proceso que debe tener la lengua para el desarrollo del staccato doble, en el cual hace

referencia a las silabas (tu-ku) y que en los golpes de lengua deben ser desplegados tanto en el labio superior como también en el cielo del paladar, dicha propuesta por el libro hace una gran referencia a lo que comenta y recomienda Darly Anton, que cualquiera de las dos recomendaciones a seguir para la ejecución y estudio del staccato doble son eficaces.



Foto 4. [Fotografía de: Paúl Loja]. (Cuenca, 2016). Libro “Altes” de Joseph Henry titulado “Celebre Método Completo de Flauta” en su Parte II “Diversos Golpes de Lengua” en la sección “estudio especial para el doble picado” en la pág. 214.



3.7 STACCATO TRIPLE

En la práctica diaria del flautista-instrumentista, el tener como prioridad en el perfeccionamiento de la técnica, se ha convertido en un hábito para alcanzar una perfección de esta, ya que cada vez son más las exigencias que presenta la música. Dentro los diferentes tipos de articulación que se ha presentado, y en el proceso de la técnica del flautista, el staccato triple conlleva a tener un orden para su aprendizaje, es así que una vez aprendidos el staccato simple y doble, la lengua ha optimizado su empleo tanto en moverse libremente como en su reacción a los diferentes lugares en donde debe hacer la actuación.

Son algunos factores que se tiene que tener presente para el desarrollo de la articulación triple. Hay que tener priorizado un pensamiento; teniendo en cuenta que la lengua es el músculo que corta la circulación del aire y por lo tanto es de esa manera que se produce el sonido dado por los diferentes golpe de lengua.

Por otra parte al igual que las diferentes articulaciones, el staccato triple tiene sus propias variaciones en la cual se han desarrollado y presentado en el transcurso de historia. El libro “El Arte de Tocar la Flauta” del autor Edwin Putnik, Ral Gutierrez presenta una breve iconografía de este recurso técnico, el primero es T-k-T T-k-T es particularmente usado a menudo, pero presenta un problema ya que tiene una sucesión de dos “T” el sonido no llega a ser uniforme,

Ejemplo musical 9. Ejercicio para el triple staccato. (Fuente: Libro "El Arte de Tocar La Flauta" Escrito por Edwin Putnik, Ral Gutiérrez, con las silabas t-k-t t-k-t) Pag. 96.

la segunda opción es T-D-K T-D-K es uno de los más satisfactorios para usarlos, pero la mayoría de músicos-flautistas lo encuentran difícil de optimizar, la situación es que en el medio de cada grupo presenta una “D” de igual forma en países latinos es una “R” y puede ser objeto para equivocarse, al parecer en



algunos textos lo presentan T-R-K T-R-K y se puede prestar a equivocaciones para los países de habla inglesa. (Edwin, 1999, pág. 96)

Ejemplo Musical 10. Ejercicio para el triple staccato segunda opción. (Fuente: Libro "El Arte de Tocar La Flauta" Escrito por Edwin Putnik, Ral Gutiérrez, con la silabas t-d-k t-d-k. pag. 96).

Una tercera opción para la articulación triple son: T-K-T T-K-T o D-G-D D-G-D, estas sílabas son las recomendables y las más usadas por los flautitas, por lo que de cualquier forma tienden a tener un sonido un poco más uniforme, es también fácil de usar en grupos de notas como quintillos o septillos y en cualquier múltiplos de tres, pues hay que pensar en alternar dichas sílabas. Es así que el staccato triple es complejo de dominar al inicio es imprescindible comenzar con un práctica lenta en una escala o tonalidad y estudiar como lo explicado. (Edwin, 1999, pág. 96).

Ejemplo musical 11. Ejercicio para el triple staccato tercera opción. (Fuente: Libro "El Arte de Tocar La Flauta" Escrito por Edwin Putnik, Ral Gutiérrez, con las silabas t-k-t-k. pag. 96).

Es así que para realizar el staccato triple es la misma metodología que la anteriores articulaciones (staccato simple, doble) pero con una principal característica, el primer y tercer golpe será en la parte posterior del labio superior



de la boca y el segundo golpe será en la garganta, de la misma manera, en el mismo lugar ya ejercitado, por lo tanto la lengua dará un golpe en el labio superior, otro en la garganta y otra vez en el labio en este orden, de esta manera obtendremos una perfección en la articulación triple.

En el libro “Altes” de Joseph Henry titulado “Célebre Método Completo de Flauta” en su Parte II “Diversos Golpes de Lengua” en la sección “estudio especial para el triple picado” en la pág. 216. En esta sección del libro se basa especialmente para la práctica de la articulación triple en donde contiene una serie de ejercicios en el cual se puede estudiar paulatinamente hasta alcanzar la velocidad deseada, particularmente la sílaba recomendada del libro es TU-KU-TU TU-KU-TU porque se basa en una secuencia de estudio desde la articulación simple, por lo tanto lo prefiere esta silaba, sin embargo cada ejercicio cuenta con una marca metronómica para guía del estudiante, en conclusión el estudio diario del staccato triple con las recomendación dadas en esta sección será enriquecedora en el momento de la ejecución.

Foto 5. [Fotografía de: Paúl Loja]. (Cuenca, 2016). Libro “Altes” de Joseph Henry titulado “Célebre Método Completo de Flauta” en su Parte II “Diversos Golpes de Lengua”. Estudio especial para el triple picado” en la pág. 216.Cuenca.



CAPITULO IV

ANÁLISIS DE LOS MEDIOS Y RECURSOS EXPRESIVOS DE LA OBRA “BALLADE PARA FLAUTA Y PIANO DE FRANK MARTIN”

Frank Martin (1890 - 1974) compositor y pianista suizo. Fue autodidacta, en el Conservatorio de Ginebra estudio improvisación y su principal atracción fue el estudio de la rítmica, fue influenciado por compositores como Cesar Frank y Gabriel Fauré, también tuvo afinidades por el dodecafonismo en el cual algunas de sus obras tienen este recurso, pero no se mantuvo en ninguno de estos sistemas, es considerado como una de las grandes figuras de la música del siglo XX tanto por su dominio de la técnica como por su independencia de criterio y firmeza de ideas. (Ruiza, 2016, pág. 1)

La obra “ballade para flauta y piano de Frank Martin” especialmente compuesta para el concurso internacional de música de Ginebra para la final de este certamen en 1939.

El repertorio de la flauta moderna se caracteriza por tener varias situaciones expresadas al mismo tiempo, por esta razón es que la mayoría de obras cuentan con una gran riqueza de colores, temas programados y hasta situaciones representativas, es así que los recursos expresivos utilizados en esta obra son particularmente del siglo XX pues este periodo fue marcado por la racionalidad de la música que se componía.

4.1 RECURSOS EXPRESIVOS DE INTERPRETACIÓN

4.1.1 LA ACENTUACIÓN

Puntualizando acerca de esta obra se puede encontrar varios tipos de acentuaciones vistas en el capítulo II “recurso expresivos de la flauta travesa” en la sección “la acentuación”. Desde el punto de vista expresivo en esta obra podemos mencionar que el acento métrico es el cual permanece en general en toda la composición de esta obra particularmente una figura musical que es la corchea, pero específicamente en el compás 95 hasta el 136 tiene una peculiar composición.

Verde: parte de la flauta propone una diferencia en la rítmica utilizada, en el cual cambia la sensación del pulso

Naranja: parte de piano misma temática rítmica de lo anteriormente, no contiene cambios.

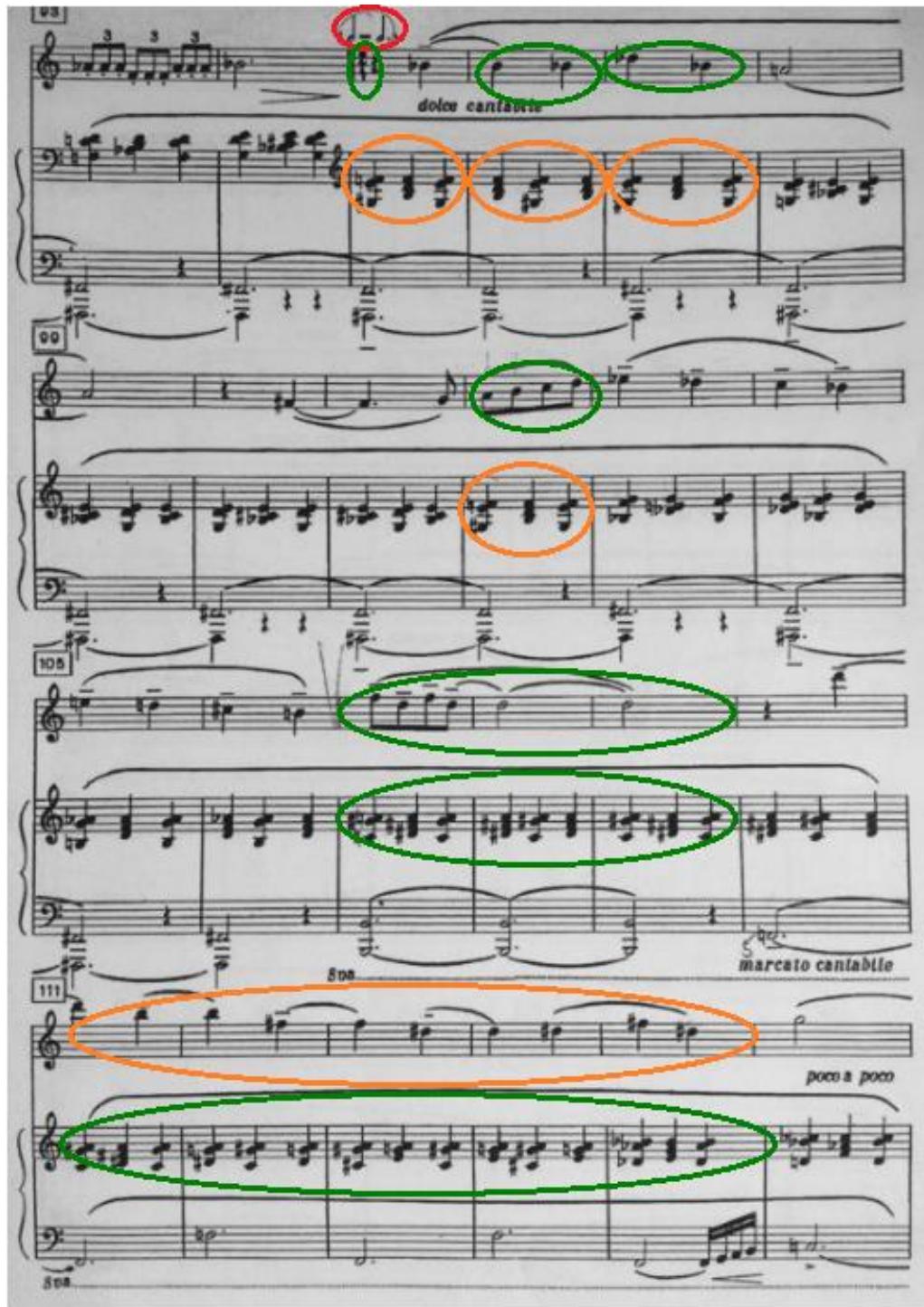


Foto 6. [Fotografía de: Paúl Loja]. (Cuenca, 2016). Partitura Ballade para flauta y piano de Frank Martin. Diferencia de acentos rítmicos en relación al piano. Cuenca.



En esta sección escrita para la flauta cambia su tiempo, el piano continúa en el compás de 3/4 mientras la flauta cambia la pulsación rítmica a 2/4 es una nueva forma de percibir los acentos métricos por el compositor, este recurso es tomado en este siglo. Por otra parte en esta sección de la obra cambian las pulsaciones rítmicas y es de vital importancia en el momento del estudio tener en cuenta algunas inflexiones métricas marcadas en el cual la sensación rítmica tiene un rol importante tanto para el pianista como el flautista.

En la siguiente imagen presento una opción que se puede considerar como manera de estudio el siguiente ejercicio, con la partitura del solista tocar la negra igual a una negra con punto, así se puede diseminar cada compás en el momento del cambio de nota del solista con relación a la factura del piano.

Foto 7. [Fotografía de: Paúl Loja]. (Cuenca, 2016). Partitura ballade para flauta y piano de Frank Martin. Ejercicio para resolver cambio de acentuación. Cuenca.

Por otra parte alrededor del tema de la acentuación dinámica en los compases 20 hasta 37 se reitera por varia veces los matices de (forte – cresc. – ff – ff siempre), en el cual por ser así la dinámica se puede obtener un timbre de pesadez y densidad en el transcurso de las frases musicales similar al recurso del portato.



Ejemplo musical 12. Cambios en la acentuación dinámica. Compases 20 – 39. Ballade para flauta y piano, allegro ben moderato. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

4.1.2 VIBRATO

En el estudio de la obra “Ballade para flauta y piano” el vibrato se representa en diferentes expresiones que son específicamente necesarias para la ejecución de la obra, en algunos casos más incisivos que otros, la densidad en la onda sonora y la velocidad del aire deben ser más utilizados para de la ejecución. En esta obra hay que tener presente que el sonido en general debe tener una ligera sensación de vibrato, es así que a continuación presento una serie de lugares específicos en donde el vibrato debe de ser más utilizado y evidente a la vez.

En los compás 17 hasta 19 en esta sección tanto en la textura como registro utilizado en la flauta por el compositor tiene un grado de complejidad eminentemente, ya que tiene intervalos de décima, sexta y octava, por lo que el timbre del instrumento por naturaleza se presenta más difícil de tocar, es indispensable utilizar el vibrato en las notas puestas en el círculo de color azul para poder llegar con limpieza de las nota, la afinación y con una fluidez de la frase.

Ejemplo musical 13. Utilizar el vibrato en las notas marcadas. Compases 17- 19. Ballade para flauta y piano, allegro ben moderato. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)



De igual manera en los compases 25 -34 ya que en esta parte las notas son seguidas del portato (un recurso técnico- expresivo) y con la tensión armónica de la frase se tiende a tener problemas en el timbre del instrumento, es recomendable utilizar un vibrato con una onda muy abierta para que pueda ayudar tanto la columna de aire como la velocidad de la misma a obtener una fluidez en el sentido musical.

The musical example shows two staves. The top staff is for flute and the bottom for piano. Measure 25 starts with a piano dynamic. Measures 25-34 consist of mostly eighth-note portato patterns on the flute, with blue ovals highlighting specific notes where vibrato is advised. Measure 30 begins with a forte dynamic (ff). The flute part continues with portato patterns, some of which are circled in blue.

Ejemplo musical 14. Utilizar vibrato con una onda sonora amplia. Compases 25 – 34. Ballade para flauta y piano, allegro ben moderato. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

En los compases 50 – 60 esta misma parte se repite en los compases 90 – 100 (re-exposición) en esta sección es necesario tocar las notas marcadas con un vibrato enérgico, con una onda sonora más abierta y una velocidad de aire más rápida, por lo que es el inicio de la segunda parte en el cual tiene un matiz en forte (f) y una mayor velocidad marcada por la agógica (Vivace) un recurso expresivo que ayuda de gran importancia para dar un carácter brillante considerado por el compositor.

The musical example shows two staves. The top staff is for piano (Klav.) and the bottom for flute. Measure 50 starts with a forte dynamic (f). The flute part features eighth-note patterns with blue ovals highlighting specific notes where a more energetic vibrato is recommended. Measure 55 continues the pattern with similar eighth-note figures and blue ovals.

Ejemplo musical 15. Vibrato más enérgico en las notas marcadas. Compases 50 – 60. Ballade para flauta y piano, vivace. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)



En el libro “*The Gilbert Legacy*” de la autora Dra. Angeleita S. Floyd en su capítulo VII - Matices expresivos de Sonido: dinámicas, tonos del color, y Vibrato pág. 95. Presenta desde los compases 142 hasta 153 y recomienda un vibrato más consistente teniendo una conexión de una nota a otra, por otra parte la velocidad de aire debe ser mayor, con oscilaciones en el flujo del aire y con un vibrato más amplio. (Floyd, 1990, pág. 95)

The musical score consists of three staves of music for flute and piano. Measure 138 starts with a dynamic *f*. Measure 143 begins with a dynamic *p*, followed by a forte dynamic *f*. Measure 148 starts with a dynamic *p*. Various notes are circled in orange, and a continuous wavy line is drawn across several notes in measure 148, indicating a sustained vibrato effect. The score includes dynamics like *f*, *p*, *ff*, and *p*.

Ejemplo musical 16. Vibrato más amplio en conexión de una nota a otra. Compases 138 – 153. Ballade para flauta y piano, vivace. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

En los compases 194 – 234 donde cambia de agógica (lento) el vibrato debe estar latente en toda esta sección, pero en una gran prioridad en las notas marcadas ya que ahí es donde se dan las inflexiones de sonido necesarias tanto armónicamente como de fraseo, ya que la textura presentada por el compositor está en el registro grave de la flauta, por lo que el sonido necesita ser interpretado con un vibrato muy amplio para que la onda sonora se pueda percibir y así sentir el cambio de nota.



The musical score shows measures 191 through 209. Measure 191 starts with a crescendo and ends with a dynamic *f*. Measure 196 begins with a dynamic *Con moto* ($\text{♩} = 44$). Measure 202 starts with *meno f*. Measure 209 starts with a dynamic *dolce espr.*. Blue circles highlight various notes and groups of notes across these measures, particularly in measure 196 and measure 209.

Ejemplo musical 17. Vibrato con inflexiones de sonido amplio para el cambio de notas en la onda sonora. Compases 191 – 215. Ballade para flauta y piano, cadenza, Lento. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

Para Floyd, presenta desde los compases 35 hasta 43 dando recomendaciones en la cual el vibrato es importante, en esta sección no se debe de parar cada nota y vibrar si no que debe haber una conexión del vibrato de una nota a otra, por lo que la intensidad sonora es importante mantener utilizando una mayor amplitud en la velocidad del aire con en la onda sonora. (Floyd, 1990, pág. 95)

The musical score shows measures 35 and 40. Measure 35 is labeled *Piu tranquillo*. Measure 40 is labeled *Vivace* ($\text{♩} = 192$). Green circles highlight a series of eighth-note pairs in measure 40, while blue circles highlight specific notes in both measures, particularly in the upper register.

Ejemplo musical 18. Conexión del vibrato entre notas con amplia onda sonora. Compases 35 – 43. Ballade para flauta y piano, allegro ben moderato. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)



4.1.3 AGÓGICA

En el campo agógico que nos presenta el compositor Frank Martin en esta obra, nos da una referencia que despliega una serie de cuadros sonoros en el cual son cambios contundentes de timbre, intensidad, de color y de textura, sobre todo los diferentes variaciones de ambientes son específicos dentro de esta obra.

Allegro ben moderato

El plano sonoro presentado al inicio es caracterizado por cierta densidad, que utiliza una serie de recursos expresivos como técnicos (el portato, intensidad en los matices, el vibrato y diferentes timbres del instrumento) para lograr cierto efecto, pero en los compases 17 hasta 19 que también se repiten en los compases 30-31 rompe con esa cierta densidad donde tiene intervalos mayores a una octava, en el cual por razones tímbricas fragmenta con esa densidad.

Ejemplo musical 19. Planos sonoros marcados por la agógica con cierta densidad. Compases 1 – 19. Ballade para flauta y piano, allegro ben moderato. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)



De igual manera en los compases 34 hasta 37 es el punto clímax de este segmento en donde la factura de la línea melódica cambia su aspecto tanto en el timbre como en el ritmo, que es una especie de transición para llegar al Piu tranquillo donde se puede considerar un plano sonoro conclusivo, ya sea por el portato, como por los intervalos marcados hasta el final de la sección.

Ejemplo Musical 20. Cambio en la línea melódica definido por la agógica. Compases 30 – 43. Ballade para flauta y piano, allegro ben moderato. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

Vivace

Sección marcada por la velocidad de la agógica en el cual cuenta con una marca metrónómica de negra = 192 por lo que el piano tiene 7 compases de solo para marcar la velocidad en el momento del fragmento, sin embargo la sensación rítmica y los acentos métricos son los mismos que en la primera parte, pero en los compases 44 hasta 94 el efecto que se puede interpretar en esta sección es de virtuosidad y de vivacidad en las frases, por lo que esta sección es marcada por los recursos técnicos-expresivos (staccato triple e intensidad en los matices) puedo mencionar ciertos segmentos donde es más evidente dichos recursos dentro de esta sección en los compases 51 hasta 75.

The musical score consists of six staves of music for Flute and Piano. The piano part is indicated by 'Klav.' (piano) and includes dynamic markings like *f*, *mf cantabile*, *Piu f*, *cresc.*, *ff*, and *semper ff*. The flute part features dynamic markings like *legg.*, *sf*, and *mf leggiero*. Various performance techniques are marked with '3' over groups of notes, indicating portato or rhythmic patterns. Colored boxes highlight specific markings: a green box covers measures 50-55, an orange box covers measure 55, a blue box covers measure 61, another orange box covers measure 70, and a large blue bracket covers measures 74-79.

Ejemplo musical 21. Sección marcada por los recursos técnico-expresivos. Compases 50 – 79. Ballade para flauta y piano, vivace. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

Pero en los compases 95 hasta 140 rompe con todo lo característico del plano sonoro anterior y toma una nueva idea donde el timbre de la flauta es primordial, presento un segmento donde el plano sonoro es evidente y audible al momento de interpretar esta sección, donde el efecto sonoro es ansioso y denso marcado por los acentos métricos del cambio de compas y del portato en la parte de la flauta.

The musical score shows three staves of music for Flute and Piano. The piano part has metric markings (3, 2, 3, 2) above the notes. The flute part has portato markings indicated by short horizontal lines above the notes. Measures 98 and 103 are highlighted with orange boxes.

Ejemplo musical 22. Sección marcada por los acentos métricos y del portato. Compases 93 – 107. Ballade para flauta y piano, vivace. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

Para finalizar en los compases 142 hasta 153 en la parte del vivace el compositor propone un pequeño cambio tanto en la intensidad como en el sentido rítmico de los compases y en el timbre del instrumento y en el registro agudo, por lo que el plano sonoro cambia drásticamente para un efecto brillante y vehemente.

Ejemplo musical 23. Sección marcada por los cambio de compas y del timbre del instrumento. Compases 138 – 153. Ballade para flauta y piano, vivace. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

Cadenza

En esta parte de la Cadenza de los compases 154 hasta 193 el compositor propone un plano sonoro con una diversidad de efectos a conseguir ya que explota a lo máximo la expresión sonora tanto en el timbre como en la intensidad del instrumento y sus cualidades del sonido, es así que tanto la técnica como los recursos expresivos son más expuestos, en el cual el ejecutante conlleva a tener una responsabilidad mayor para alcanzar a un efecto en los ambientes como en el planos sonoros propuestos por el compositor utilizado por la técnica y los recursos expresivos.

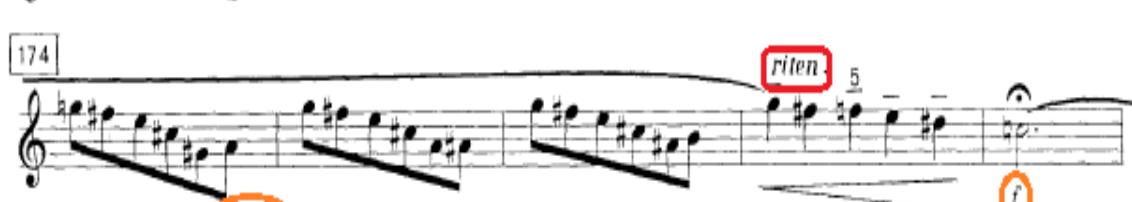
Cadenza **moderato**

154 

159 

164 

169 

174 

179 

184 

191 

Ejemplo musical 24. Sección marcada por los cambios de timbre del instrumento. Compases 154 – 195. Ballade para flauta y piano, cadenza. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)



Lento

Esta parte comprende desde el compás 194 hasta 271 considerado un plano sonoro proactivo, ya que teniendo en cuenta las pequeñas agógicas marcadas alrededor de este fragmento y el uso del registro del instrumento desde el grave y terminando la sección hasta el más agudo, el ambiente sonoro como el color harán uso de las diferentes cualidades del sonido.

En los compases 194 hasta 215 el plano sonoro es más audible para llenar un efecto misterioso, donde el sonido del instrumento en este registro es importante para crear dicho ambiente, ya que intervine recursos técnicos-expresivos como las diferentes cualidades del sonido.

Ejemplo musical 25. Plano sonoro proactivo utilizado por las cualidades del sonido. Compases 191 – 215. Ballade para flauta y piano, lento. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

Pero sobre todo en los compases 216 hasta 237 en este fragmento es crucial los acentos rítmicos que son utilizados para mover la rítmica sin necesidad de cambiar de compas hasta llegar nuevamente al tempo de la primera parte, por lo que así el ambiente rítmico y sonoro de la sección será de ansiedad y conmoción.

Ejemplo musical 26. Movimientos rítmicos marcados por la agogía y acentos rítmicos. Compases 216 – 240. Ballade para flauta y piano, Lento. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

Sin embargo al final de este segmento en los compases 264 hasta 272 el compositor pretende mover mucho más la rítmica utilizando tresillos con la articulación del ligado, por lo que el piano sonoro será brillante y ligero.

Ejemplo musical 27. Movimiento de la rítmica marcada por tresillos. Compases 251 – 272. Ballade para flauta y piano, lento - animado poco. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)



Presto

En esta sección es marcada totalmente por la parte del piano entre los compases 272 hasta 282 en donde destaca un ambiente brillante y misterioso con una variedad en el timbre y el ritmo del piano, por lo tanto se crea un ambiente sonoro con un efecto radiante.

269

Presto trémolo
ff
8va

f

con fado.

274

Molto vivace (d. = 72) reexpresión

Poco allarg.

riten.

cresc

secc.

Ejercicio musical 28. Sección marcada por el piano. Compases 269 – 284. Ballade para flauta y piano, presto.
(Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)



Molto Vivace

Esta sección de la obra en los compases 283 hasta 323 se podría considerar como una variación de la segunda parte (Vivace del compás 44) por lo que el plano sonoro se vuelve a considerar lo creado anteriormente en el ambiente, pero con una pequeña diferencia que es un poco más rápido en sus pulsaciones rítmicas, porque cuenta con una cuenta metrómica de blanca con punto = 72 por lo que la sensación rítmica será más ligera.

Dentro de esta sección entre los compases 287 hasta 291 el compositor propone una nueva temática, pues con los intervalos de octava evidenciados al inicio en la parte del solista, se crea un ambiente de sorpresa, y por los matices propuestos el plano sonoro deberá ser contundente.

Ejemplo musical 29. Plano sonoro marcada por la agógica. Compases 283 – 289. Ballade para flauta y piano, molto vivace. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

En los compases 313 hasta 318 el plano sonoro cambia drásticamente en el color del sonido, por lo que la velocidad de los tresillos y el registro utilizado en la flauta darán un ambiente de ansiedad y tensión en el timbre.



plano sonoro marcado por los tresillos

317 sempre ff poco ritard.

Ejemplo musical 30. Plano sonoro marcado por los tresillos. Compases 310 – 318. Ballade para flauta y piano, lento.
(Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

Meno mosso

En esa sección en los compases 324 hasta 345 el compositor vuelve a cambiar de velocidad a blanca con punto = 60 en toda esta sección vuelve a crear varios ambientes teniendo en cuenta la intensidad de los matices y el registro escrito para el instrumento, en la cual en el primer compás propone para el piano crear un ambiente suave y delicado en un solo compás, por lo que en seguida la flauta en el registro agudo es marcada por la agógica (cantábil sonoro) en la cual el ambiente tímbrico creado será elegante y distinguido para volver a comenzar con la misma factura tanto rítmica como melódica del inicio de la obra.

Ejemplo musical 31. Planos sonoros marcados por el timbre de la flauta. Compases 321 – 330. Ballade para flauta y piano, meno mosso. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

En el intermedio de este fragmento en los compases 335 hasta 345 presenta agógica en (animando) con este recurso la expresión de cada frase se vuelva con más tensión métrica y melódica por lo que se obtendrá un ambiente de codicia y de esplendor por lo que la sensación rítmica se acelerara naturalmente.

Ejemplo musical 32. Plano sonoro marcado por la agógica, acentos métricos y armónicos. Compases 335 – 345. Ballade para flauta y piano, meno mosso. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

Presto

Esta es la parte final de la obra que comprende desde los compases 346 hasta 358 toda esta sección es marcada por el plano sonoro virtuoso y brillante en el cual el timbre de la flauta es importante para crear este ambiente.

Por lo tanto en los compases 346 hasta 352 los recursos utilizados por el compositor (por la articulación ligada y la intensidad en el matiz en ff) crea un timbre en la flauta radiante en el cual por lo tresillos utilizados la frase es más ligera y resplandeciente en el cual la flauta lograra un efecto enérgico en su sonido.



Presto

Ejemplo musical 33. Plano sonoro marcado por los recursos técnicos y expresivos. Compases 346 – 352. Ballade para flauta y piano, presto. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

Sin embargo en los últimos compases 353 hasta 358 de acuerdo a la agógica marcada (quasi senza riten.) Teniendo en cuenta que con la tesisura de las notas, el plano sonoro será de pesadez y densidad como el inicio de toda la obra, es así que un timbre denso y apasionado en la flauta será importante para proponer el efecto marcado por las cualidades del sonido.

Ejemplo musical 34. Plano sonoro marcado por las cualidades del sonido Compases 353 – 358. Ballade para flauta y piano, presto. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.).



4.1.4 INTENSIDAD DE LOS MATICES

En el desarrollo de la obra el compositor propone una progresión de matices en el cual la expresión sonora del instrumento es de vital importancia, hay que tener en cuenta que el sonido se expande y disminuye por momentos y en situaciones preponderantes.

Es así que en los compases 191 hasta 200 los cambios de intensidad en los matices propuestos por el compositor son viables, tanto la velocidad como la columna de aire comparten una relación estrecha en ese momento, es así que en esta sección podemos apreciar que los matices cambian consecuentemente (*f* – meno *f* – dolce espr.) con diferencia de dos compases, sobre todo en la parte del Lento como está planteado (el registro y los matices) es necesario utilizar la velocidad del aire e ir disminuyendo a medida que continua los compases con el control de la columna de aire para poder lograr lo propuesto hasta en el compás 200 que comienza otra agógica presentada.

The musical score extract shows two staves of music. The top staff starts at measure 191 with a dynamic of *crece.* (crescendo). It then transitions to a **Lento** section (tempo = 72 BPM) indicated by a blue box. The dynamic changes to *f* (fortissimo). The bottom staff begins at measure 196 with a dynamic of *meno f* (meno fortissimo). It then transitions to a **Con moto** section (tempo = 44 BPM) indicated by a blue box. The dynamic changes to *dolce espr.* (dolce espressivo).

Ejemplo musical 35. Representación gráfica del aire a relación de los matices. Compases 191 – 201. Ballade para flauta y piano, cadena, lento. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

Ya en el final de la obra entre los compases 346 hasta 358 teniendo en cuenta la agógica y los matices propuestos, la velocidad del aire debe de ser más rápida y con la columna de aire más propuesta a la reacción, en el compases 353 en el matiz de *fff* debe ser mayor la velocidad del aire para colocar bien las notas y dar un efecto de final.



Presto

Ejemplo musical 36. Velocidad de aire marcada por la presión de la agógica. Compases 346 – 358. Ballade para flauta y piano, presto. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

Los matices de los compases 179 hasta 193 teniendo en cuenta que están dentro de la parte de la Cadenza por lo tanto deben ser interpretados como tal, aquí la velocidad del aire y el vibrato en el compás 183 debe ser muy amplio, porque tiene matiz en forte (f) pero ininterrumpidamente hay un cambio de matices en el cual el flujo de aire es importante, por lo que en 4 compases hasta llegar al 188 hay un cambio en la velocidad como en la presión del aire para llegar al matiz de piano (p) en un registro agudo y creciendo hace un forte.

Ejemplo musical 37. Efecto sonoro marcado por la intensidad de los matices. Compases 179– 195. Ballade para flauta y piano, cadenza. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)



4.2 POSIBILIDADES TÉCNICAS

4.2.1 PORTATO

En el transcurso de la obra los medios técnicos-expresivos para un efecto sonoro afín, el portato presenta un ejemplar papel para dar un peculiar efecto que por naturaleza de la técnica presenta este recurso.

La obra comienza con el signo de portato (color morado) sobre las primeras notas posterior con la indicación de simile, dolce y molto iguale (color celeste), es así que este recurso será de valiosa importancia en el desarrollo de esta primera parte, que comprende desde los compases 1 - 43 en algunos casos más incisivos que otros, con la utilización de este recurso el efecto a dar será de densidad en la cual la obra toma un timbre de pesadez y a su vez de un color tímbrico característico en las obras de este siglo.

Allegro ben moderato (♩ = 108)

Ejemplo musical 38. Representación gráfica del recurso del portato. Compases 1 – 14. Ballade para flauta y piano, allegro ben moderato. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

Sobre el final de obra en los compases 353 – 358 el signo de portato está presente, en esta ocasión el efecto pensando será de final con pesadez. Está en el registro agudo del instrumento este recurso debe ser combinado con un ligero vibrato, para tener un timbre no estridente y con una sonoridad adecuada para determinar el final de la obra.

Ejemplo musical 39. Portato acompañado de los recursos expresivos (el vibrato). Compases 353 – 38. Ballade para flauta y piano, meno mosso. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

De igual manera que los primeros compases (1-43) en los compases 95 - 133 que por naturaleza tímbricas y agógicas se presenta un efecto de pesadez y densidad, tiene escrito el recurso del portato.

Ejemplo musical 40. Recurso del portato escrito para un efecto sonoro. Compases 93 – 133. Ballade para flauta y piano, vivace. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

En los compases 319 – 323 el signo de portato está presentado adecuadamente para dar una densidad a este puente de transición para el siguiente cambio de agógica, en esta ocasión el portato está designado para los tres registros sonoros de la flauta, ya que el timbre de esta sección determinará un cambio de tema, color y expresión.

Ejemplo musical 41. Portato utilizado para cambio de tema, color y expresión. Compases 319 – 323. Ballade para flauta y piano, molto vivace. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)



Por lo tanto en los compases 35 hasta 43 cuenta con el recurso del portato en el cual es evidente que es utilizado particularmente para dar una sensación de pesadez, ya que es la culminación de esta primera parte, en la cual necesita dar un efecto de conclusión, y con el cambio de agogía en (Piu tranquillo) tiene aún más para realizar este recurso expresivo, es importante el vibrato en esta sección para las notas tenidas en un acento métrico.

Ejemplo musical 42. Portato utilizado como un recurso expresivo. Compases 35 – 44. Ballade para flauta y piano, allegro ben moderato. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)



4.2.2 ARTICULACIÓN

Dentro de las obras presentadas para del concierto de grado, en la obra “Ballade para flauta y piano de Frank Martin”, podemos observar una serie de articulaciones donde el intérprete debe tener en cuenta y desarrollar una eficiente técnica en la articulación, para así obtener un progreso de la obra eficiente, es así que encontramos una serie de articulaciones.

En los compases 264 hasta 272 que es la parte final del desarrollo está basada en la articulación de grandes ligaduras en donde la columna del aire es de gran importancia, ya que es el responsable de mantener una constante salida de aire sin interrupciones, para que el aire sea firme y ligero en cada frase.

Ejemplo musical 43. Columna de aire importante para realizar las articulaciones. Compases 261 – 272. Ballade para flauta y piano, meno mosso. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

Dentro de la articulación de ligado, que son las notas marcadas de color marrón es un recurso técnico que lo encontramos en los compases 51 hasta 54 en el cual se activa el uso de la lengua que es quien corta el flujo del aire y de los dedos para la separación de cada nota.

Ejemplo musical 44. Articulación del ligado de dos notas. Compases 55 – 65. Ballade para flauta y piano, vivace. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

En la sección de los compases 238 hasta 255 se encuentra una serie de articulaciones que son imprescindibles tocarlas de manera adecuada cada sección.

En los círculos de color rojo hay ligaduras de 4 y 3 notas y de color naranja que son ligadas de 2 notas y de color morado son ligaduras más grandes en la cual cada sección de estas es importante dar un pequeño golpe a la primera nota de cada grupo para que sean separados, y tener una capacidad de aire mayor para conjuntamente con la columna de aire dar una fluidez en cada frase.

Color rojo hay ligaduras de 4 y 3 notas

Color naranja que son ligadas de 2 notas

Color morado son ligaduras más grandes (9 y 12 notas)

The musical score consists of four staves of music for flute and piano. The staves are numbered 236, 241, 246, and 251. Articulations are highlighted with colored boxes: red for groups of 4 or 3 notes, orange for pairs of notes, and purple for larger groups of 9 or 12 notes. Dynamic markings 'mf' and 'sempre cresc.' are also indicated.

Ejemplo musical 45. Diferentes articulaciones del ligado. Compases 236 – 255. Ballade para flauta y piano, lento – animando poco. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)



4.2.3 STACCATO SIMPLE

En el avance de la obra la articulación simple se hace presente en algunos casos más incisivos que otros, por lo que presentaré los más imprescindibles.

Sobre todo en los compases 142 hasta 148 en esta sección es necesario el recurso técnico de la articulación simple, con la punta de la lengua muy fuerte para separar cada nota, así encontrar un aspecto de esplendor a la frase, teniendo en cuenta que tiene un matiz en ff y acentos en algunas notas el efecto a encontrar será brillante e imponente en este segmento.

Ejemplo musical 46. Utilización del staccato simple. Compases 143 – 153. Ballade para flauta y piano, vivace.
(Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

Las notas colocadas con staccato simple en los compases 256 hasta 262 es imprescindibles tocarlas con una gran velocidad de aire para que la lengua corte con fuerza ese flujo de aire y así poder dar un efecto adecuado; pues tiene intervalos grandes, por lo tanto cada nota debe sonar al mismo nivel sonoro y de intensidad con fluidez en cada frase.

Ejemplo musical 47. Staccato simple en relación a la velocidad del aire. Compases 256 – 265. Ballade para flauta y piano, lento – animando poco. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)



4.2.4 STACCATO DOBLE

Es así que en los compases 154 hasta 160 es donde pertenece a la Cadenza, el uso de la articulación doble se debe de considerar un hecho para mayor fluidez y expresión en la frase, que por considerarse como Cadenza necesita ser expresada como tal, teniendo la agógica marcada (moderato) es necesario mover diferentes partes musicales característicos de una Cadenza, ya sea la frase dando un sentido de acelerando y retardando al final, es así que podremos conseguir el efecto de lucidez y virtuosismo en esta sección.

Color naranja: tocar solo esa nota con staccato simple y continuar

Color verde: se recomienda utilizar staccato doble para mayor fluidez

Color celeste: agógica presentada, por lo tanto mover la frase (acelerando y retardando) y dar un efecto de Cadenza.

Ejemplo musical 48. Staccato doble en la Cadenza. Compases 154 – 163. Ballade para flauta y piano, cadenza.
(Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

En los compases 180 hasta 182 que sigue siendo la parte de la Cadenza es necesario utilizar la articulación doble, ya que dentro del efecto como “Cadenza” es imprescindible tener en cuenta que debe tener un aspecto brillante, fluido y virtuoso, es así que el staccato doble ayudara en esta sección para demostrar un efecto adecuado en esta sección.

Ejemplo musical 49. Staccato doble propuesto para mover el sentido de la frase. Compases 179 – 183. Ballade para flauta y piano, cadenza. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)



4.2.5 STACCATO TRIPLE

El staccato triple por ser un recurso un poco convencional pero al mismo tiempo el más convincente en el momento de obtener una mejor rapidez, fluidez y expresión.

El staccato triple desde los compases 64 – 67 y después en 71 – 72 al igual que en la re-exposición en los compases 303 – 307 de la obra el staccato se hace presente con una tarea principal que los tresillos el separar cada nota con mucha energía e ímpetu ya que tiene un matiz en mezzo forte y forte (mf - f) y necesita tener claridad y limpieza en estas secciones.

Ejemplo musical 50. Utilización del staccato triple. Compases 61 – 73. Ballade para flauta y piano, vivace. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

En los compases 89 – 93 en esta sección es imprescindible tocar esta segmento con el staccato triple, pues la agógica (Vivace) que es una velocidad considerable y por el registro propuesto para la flauta es primordial tocar con staccato triple, por la rapidez de la frase, el efecto y la fluidez de la misma.

Ejemplo musical 51. Staccato triple propuesto como y efecto y rapidez. Compases 89 – 94. Ballade para flauta y piano, vivace. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)

En la re-exposición de la obra en los compases 303 hasta el 308 el recurso técnico de la articulación triple vuelve a tomarse en cuenta, porque el movimiento de las frases y el timbre del instrumento lo necesita, por lo cual hay que tener en cuenta que el staccato triple debe tener fuerza y tenacidad para esta sección, para tener un efecto brillante y potente.

The image shows two musical score fragments. The top fragment is labeled '303' and the bottom one '307'. Both are in G clef and show staccato triple articulation (three short vertical strokes above each note). The first fragment starts with a dynamic 'sf' and a tempo marking 'mf'. It includes a crescendo instruction 'cresc.' and a dynamic 'ff'. The second fragment shows a melodic line with various dynamics and key changes. Red boxes highlight specific staccato triple patterns in both fragments.

Ejemplo musical 52. Staccato triple utilizado por la velocidad del fragmento. Compases 303 – 309. Ballade para flauta y piano, molto vivace. (Fuente: Partitura de Frank Martin, edición Universal.)



CONCLUSIONES

Con los diferentes conceptos concebidos a lo largo de este trabajo y en el desarrollo personal de las ideas, comentarios y conocimientos; pues el compartir una evolución particular en dichos temas provee y enriquece el desarrollo en la sociedad cultural, pero sobre todo al conocer el desenvolvimiento que tiene la flauta traversa en el paso de la historia y en sus diferentes espacios obtenidos en la música, se puede comprender y dar un mejor mensaje en el momento de tener un diálogo alrededor de la ejecución. De igual manera al conocer y tener claro el cómo reacciona nuestro cuerpo en los diferentes aspectos relacionado en función de la ejecución del instrumento.

Sin embargo el papel que tiene el intérprete en el momento de poner en marcha todos los recursos técnicos y expresivos adquiridos en el transcurso de su carrera se determinará en el momento de la interpretación, por lo que depende de entender con claridad todos los conceptos para desarrollar y estimular cada herramienta adquirida en la interpretación de la obra.

Por otra parte las investigaciones desplegadas de los recursos técnicos y expresivos en la obra “Ballade para flauta y piano del compositor Frank Martin” quién fue latente del siglo XX nos presenta una serie de conceptos compositivos desarrollados sistemática y matemáticamente para la conversión de planos sonoros. Conocer y tener las ideas claras del cómo, cuándo y dónde el ejecutante debe dar prioridad a dichos temas, es importante para tener un mejor acercamiento en el desarrollo contextual de los ambientes, y esto es beneficioso para determinar dichos planos sonoros.

En conclusión, será de gran ayuda a todos los músicos, en donde pueden ampliar sus conocimientos o conseguir una nueva información, comparto dichos temas, en el cual lo he adquirido a lo largo de la investigación individual de la flauta, por lo que en lo personal han sido de sustento para el desarrollo como artista.



Recomendaciones

Por situaciones antes expuestas, podemos considerar que la obra estudiada, nos manifiesta una extensa gama de expresiones sonoras que se pueden considerar importantes al momento de poner en marcha el estudio específico de los diferentes contextos sonoros, teniendo en cuenta los recursos técnicos que conlleva la preparación de obras de tal magnitud me permito compartir dichos conceptos para futuras expresiones donde es importante considerar diferentes criterios establecidos a lo largo de la historia, por lo cual esta exploración de los recursos de la flauta traversa es importante aprenderlas y tenerlas presente cada día para un mejor rendimiento artístico de las cualidades que nos brinda este instrumento.

Por otra parte es importante tener presente que el instrumentista llega a tener un título significativo en el desarrollo contextual de la interpretación, por lo que adquiere todo la responsabilidad de brindar una interpretación apropiada en el momento de plasmar las ideas acertadas por el compositor. Desde este punto de vista el obtener un procedimiento artístico ante un público globalizado es sustancial para realizar una interpretación inusual.

De igual manera, en lo personal pienso que, hay que tener una principal atención al estudio del instrumento ya sea en la técnica como los diferentes recursos exteriorizados, es de vital importancia poder entender y desarrollar adecuadamente una técnica eficaz, por lo que dedicar varias horas de estudio al día, serán de gran ayuda para su crecimiento como flautista y así poder desplegar una ejecución vigorosa al momento de interpretar una obra musical.



REFERENCIAS

- González, G. (18 de Enero de 2015). *Sonido y música con ordenador*. Recuperado el 8 de Julio de 2016, de Cualidades del sonido: http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/60/cd/02_elsonido/2_cualidades_del_sonido.html
- Arenas, F. (19 de Marzo de 2017). *La Clase de Musica*. Recuperado el 15 de Julio de 2016, de La Agógica: <http://laclasedemsica.blogspot.com/2007/03/dinmica-y-aggica.html>
- Delangle, C. (28 de Diciembre de 2012). *El Vibrato*. Recuperado el 28 de Mayo de 2016, de <http://auladesaxofondelcpmdelinaires.blogspot.com/2012/12/el-vibrato.html>
- García, P. (s.f.). *Historia de la Flauta*. Obtenido de Barroco: <http://www.aflauta.com.br/flutepiccolo/histflute01.html>
- Martinez, A. (7 de Noviembre de 2011). *ritmo y mambo*. Obtenido de Acentuacion termino Musical: <http://ritmoymambo.com/site/acentuacion-termino-musical/>
- Martínez, P. R. (2005). La evolución de la flauta a lo largo de la historia I. *Filomusica*, 5.
- Menéndez, A. (Febrero de 4 de 2007). *Una calidad del sonido: el timbre*. Recuperado el 28 de Junio de 2016, de <http://es.slideshare.net/rosarioa.slide/el-timbre>
- Porto, J. P. (10 de Junio de 2016). *definicion de acento musical*. Obtenido de <http://definicion.de/cento/>
- Rivas, F. (29 de Septiembre de 2014). *Musicos Alados*. Recuperado el 18 de Julio de 2016, de Blog de musicología: <http://musicosalados.blogspot.com/2011/12/agogica.html>
- Ruiza, M. (17 de Julio de 2016). *Biografías y vidas*. Recuperado el 22 de Julio de 2016, de La enciclopedia biográfica en linea: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/martin_frank.htm
- Seguí, A. P. (1 de Septiembre de 2008). *Flautas Historicas*. Obtenido de Caballeros del Traverso: <http://www.caballerosdeltraverso.com/index.php/varios/flautas-historicas/231-la-evolucion-de-la-flauta-travesera>



- SildeShare. (14 de 06 de 2013). *Historia de la Flauta Traversa*. Obtenido de Evolución de la Flauta Traversa:
http://es.slideshare.net/ALEGRIA_41/historia-de-la-22982454
- Vera, O. R. (17 de Mayo de 2008). *Los elementos de la música*. Recuperado el 10 de Julio de 2016, de <https://oscrove.wordpress.com/teoria-musical/los-elementos-de-la-musica/>
- Xiaolong, Z. (20 de Julio de 2009). *La flauta travesera desde la barrera*. Obtenido de Theobald Böhm:
<http://laflautatraveseradesdelabarrera.blogspot.com/2009/07/theobald-bohm.html>

Libros

- Española, R. A. (s.f.). *Diccionario de la lengua*. Obtenido de Real Academia Española : <http://dle.rae.es/?id=bjX0OBN>
- Floyd, A. S. (1990). The Gilbert Legacy. En A. S. Floyd, *The Gilbert Legacy Methods, Exercises and Techniques for the flutist* (págs. 97-98-99). Iowa: Copyright 1990 By Angeleita S. Floyd.
- Floyd, A. S. (1990). The Gilbert Legacy. En A. S. Floyd, *Matices expresivos del sonido* (pág. 95). Cedar Falls, Iowa: Gerald Anglum.
- Artaud. (1991). La Flute. En A. Pierre-Yevez, *La Flauta* (pág. 22). Barcelona: Editions Jean-Claude Lattes, Paris.
- Artaud, P. Y. (1991). La Flute. En P. Y. Artaud, *La Flauta* (pág. 25). Barcelona: Editions Jean-Claude Lattaes, París.
- Artaud, P.-Y. (1991). Evolucion de la flauta traversa. En P.-Y. Artaud, *La flauta* (pág. 25). Paris: editorial Labor, S.A.
- Artaud, P.-Y. (1991). La Flute. En P.-Y. Artaud, *La Flauta* (págs. 22-23). Barcelona: Editorial Labor, S. A.
- Edwin Putnik, R. G. (1999). El Arte de Tocar La Flauta. En R. G. Edwin Putnik, *triple articulacion flauta* (pág. 96). Alfred Music Publishing.



Web-grafía

Anton, D. (8 de julio de 2013). *Dinámica en el Sonido de la Flauta Transversa*. Recuperado el 15 de Julio de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=zMCw46Plm4o>

Anton, D. (30 de Septiembre de 2015). *Doble Articulacion o TTK en la Flauta Transversa por Daryl Anton*. Recuperado el 20 de Julio de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=xKgMuXOTgJE>

Loarca. (30 de 06 de 2013). *Breve historia de la Flauta*. Recuperado el 7 de Mayo de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=zEWSxT0mCZw>

Loarca. (30 de Junio de 2013). *Recursos expresivos*. Recuperado el 3 de Junio de 2016, de Frullato: <https://www.youtube.com/watch?v=BSTDvZSXxLk>

Loarca, A. (30 de Junio de 2013). *Recursos Expresivos*. Obtenido de El Vibrato: <https://www.youtube.com/watch?v=BSTDvZSXxLk>

PARTITURAS

Ballade pour flute et piano (1939) Frank Martin, Copyright 1944 by Universal Edition