

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO**

**LA RESPIRACIÓN CIRCULAR Y SU IMPORTANCIA COMO TÉCNICA
FLAUTÍSTICA**

**POR:
ANDRÉS EDUARDO GUERRERO JORDÁN**

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

JULIO, 2025

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO**

**LA RESPIRACIÓN CIRCULAR Y SU IMPORTANCIA COMO TÉCNICA
FLAUTÍSTICA**

**POR:
ANDRÉS EDUARDO GUERRERO JORDÁN**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR
POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
BELLAS ARTES CON ESPECIALIZACIÓN
EN INSTRUMENTO MUSICAL: FLAUTA**

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

JULIO, 2025

APROBACION DEL TRIBUNAL CALIFICADOR

AL CUERPO DOCENTE DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

**LOS MIEMBROS DE LA COMISION ENCARGADA DE LA EVALUACION DE ESTE
TRABAJO DE GRADUACION REALIZADO POR ANDRÉS GUERRERO, LO
ENCUENTRAN SATISFACTORIO Y RECOMIENDAN A LA ESCUELA DE
INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO QUE SEA ACEPTADO**

DRA. DAFNE GUEVARA (asesora)

DR. VALENTÍN MARTÍNEZ (jurado)

LIC. DIEGO BURGOS (jurado)

ÍNDICE

CONTENIDO	PÁGS
ÍNDICE.....	i
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	iii
ÍNDICE DE TABLAS.....	v
RESUMEN.....	vi
ABSTRACT.....	vii
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: LA RESPIRACIÓN CIRCULAR Y SU IMPORTANCIA.....	2
1.1. LA RESPIRACIÓN Y SU IMPACTO EN LA MÚSICA.....	2
1.2. MÚSCULOS INVOLUCRADOS EN LA RESPIRACIÓN	2
1.2.1. Diafragma.....	3
1.2.2. Músculos intercostales	3
1.2.3. Músculos accesorios.....	4
1.3. RESPIRACIÓN CIRCULAR.....	4
1.3.1. Respiración Circular en la Flauta.....	4
1.3.2. Músculos Utilizados en la Respiración Circular para Flautistas.....	5
1.3.2.1. Diafragma.....	5
1.3.2.2. Serratos Posteriores Superiores e Inferiores.....	6
1.3.2.3. Músculos Intercostales Externos.....	6
1.3.2.4. Elevadores de las Costillas (Levatores Costarum).....	6
1.3.2.5. Músculos Abdominales.....	6
1.4. CONTROL Y FORTALECIMIENTO DE LOS MÚSCULOS RESPIRATORIOS.....	6
1.4.1. Respiración diafragmática (abdominal).....	6
1.4.2. Soplido controlado con pajilla (carrizo).....	7
1.4.3. Bolsa de respiración.....	8
1.5. EMBOCADURA, RESISTENCIA Y CONTROL DEL AIRE DURANTE LA RESPIRACIÓN CIRCULAR.....	8
1.5.1. Guía para desarrollo de la respiración circular en la flauta.....	10
1.6. BENEFICIOS Y DESAFÍOS.....	12
1.6.1. Dificultades Comunes y Cómo Superarlas.....	12
1.6.2. Testimonios de Flautistas Profesionales.....	12
1.7. OBRAS MUSICALES QUE REQUIEREN RESPIRACIÓN CIRCULAR.....	13
1.7.1. Efraín Amaya- Indigo Concerto (2001).....	13

1.7.2. J.S. Bach- Partita en a menor.....	14
CAPÍTULO II: RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE LOS COMPOSITORES.....	14
2.1. Johann Sebastian Bach.....	14
2.2. Wolfgang Amadeus Mozart.....	18
2.3. Eldin Burton.....	21
2.4. Jennifer Higdon.....	22
CAPÍTULO III: ANÁLISIS DEL REPERTORIO.....	25
3.1. Sonata en E mayor para flauta BWV 1035.....	25
3.2. Concierto para Flauta en D mayor K.314 de W.A. Mozart.....	36
3.3. Sonatina para Flauta y Piano.....	52
3.4. Rapid Fire de Jennifer Higdon	66
CONCLUSIONES.....	71
RECOMENDACIONES.....	72
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	73

ÍNDICE IMÁGENES

CONTENIDO	PÁGINAS
Imagen No. 1. Musculo diafragma.....	3
Imagen No. 2. Músculos intercostales internos y externos	3
Imagen No. 3 Músculos escaleno y esternocleidomastoideo.....	4
Imagen No. 4 Movimiento del diafragma.....	5
Imagen No. 5 Activación del diafragma	7
Imagen No. 6 Exhalación controlada.....	7
Imagen No. 7 Bolsa de respiración	8
Imagen No. 8 Maxilar inferior abierto.....	9
Imagen No. 9 Orificio de labios.....	9
Imagen No. 10 Principio de la respiración circular.....	10
Imagen No. 11 Notas largas con las mejillas llenas.....	11
Imagen No.12. E. Amaya (2001). I mvt Indigo Concerto.....	13
Imagen No.13. J.S. Bach Partita en La menor para Flauta Sola.....	14
Imagen No. 14. Motivo melódico del primer movimiento.....	26
Imagen No. 15. Motivo rítmico en la voz superior	26
Imagen No. 16. Motivo melódico de tresillos.....	26
Imagen No. 17. Motivo principal con acompañamiento contrapuntístico.....	27
Imagen No. 18. Motivo principal con variación.....	28
Imagen No. 19. Motivo principal con variación.....	28
Imagen No. 20. Segundo tema.....	28
Imagen No. 21. Compás 33 tema principal en si mayor.....	29
Imagen No. 22. Cierre vigoroso sección a'	29
Imagen No. 23. Recapitulación del primer tema.....	29
Imagen No. 24. Cierre de la recapitulación y final del movimiento.....	30
Imagen No. 25. Imitación canónica.....	31
Imagen No. 26. Sección a' con variación rítmica.....	31
Imagen No. 27. Sección b con variación rítmica.....	32
Imagen No. 28. Sección b' tonalidad de fa sostenido.....	32
Imagen No. 29. Conclusión del movimiento.....	32
Imagen No. 30. Motivo melódico.....	33
Imagen No. 31. Ornamentos anacrúsicos y semicorcheas.....	34
Imagen No. 32. Primer motivo del movimiento.....	34
Imagen No. 33. Terceras descendentes, sección más virtuosa.....	34
Imagen No. 34. Saltos de terceras.....	38
Imagen No. 35. Diferencias de ritmo y melodía.....	38
Imagen No. 36. Tonalidad de la obra en re mayor.....	39
Imagen No. 37. Prolongación de la tónica.....	39
Imagen No. 38. Motivo principal.....	40
Imagen No. 39. Comparación melódica.....	41
Imagen No. 40. Motivo rítmico.....	41

Imagen No. 41. Compás 50 - 53.....	42
Imagen No. 42. Modulaci3n a la mayor.....	42
Imagen No. 43. Compases 59 y 65.....	43
Imagen No. 44. Cambio rítmico en el acompañamiento.....	43
Imagen No. 45. Motivo rítmico de la obra.....	44
Imagen No. 46. Motivos de la obra.....	44
Imagen No. 47. Cadencia.....	45
Imagen No. 48. Compás 1 – 4. sol mayor.....	45
Imagen No. 49. Sección A y motivo melódico repetido.....	46
Imagen No. 50. Motivo principal.....	46
Imagen No. 51. Compás 40 – 43.....	47
Imagen No. 52. Primer motivo rítmico.....	48
Imagen No. 53. Motivo melódico y rítmico.....	48
Imagen No. 54. Motivo del tema B.....	49
Imagen No. 55. Motivo del tema C.....	49
Imagen No. 56. Reutilizaci3n del motivo.....	51
Imagen No. 57. Motivo rítmico.....	53
Imagen No. 58. Motivo melódico de la obra.....	54
Imagen No. 59. Células rítmicas y articulaciones contrastantes.....	54
Imagen No. 60. Recurso del motivo rítmico.....	55
Imagen No. 61. Modulaci3n a sol menor.....	55
Imagen No. 62. Motivo rítmico.....	56
Imagen No. 63. Movimiento ascendente y descendente.....	56
Imagen No. 64. Motivo melódico.....	57
Imagen No. 65. Motivo rítmico.....	58
Imagen No. 66. Variaci3n del primer motivo.....	58
Imagen No. 67. Arpeggio ascendente.....	59
Imagen No. 68. Figuraciones rítmicas, fraseo y cambio de métrica.....	60
Imagen No. 69. Modificaciones del acompañamiento.....	60
Imagen No. 70. Motivo rítmico del piano.....	61
Imagen No. 71. Motivo melódico.....	62
Imagen No. 72. Motivo melódico, tercer movimiento.....	62
Imagen No. 73. Motivo melódico - rítmico del tema B.....	62
Imagen No. 74. Coda.....	63
Imagen No. 75. Motivo 1.....	67
Imagen No. 76. Motivo 2.....	68
Imagen No. 77. Motivo 3.....	68
Imagen No. 78. Motivo 4. Movimiento ascendente técnica extendida.....	69
Imagen No. 79. Motivo 5. Técnicas extendidas de armónicos.....	69
Imagen No. 80. Motivo 6. Juego de dinámicas.....	70

ÍNDICE TABLAS

CONTENIDO

PÁGINAS

Tabla No. 1. Estructura del primer movimiento BWV 1035	35
Tabla No. 2. Estructura del segundo movimiento BWV 1035	35
Tabla No. 3. Estructura del tercer movimiento BWV 1035.....	35
Tabla No. 4. Estructura del cuarto movimiento BWV 1035	35
Tabla No.5. Segmentación de la exposición del primer movimiento K.314.....	50
Tabla No.6. Desarrollo del primer movimiento K.314.....	50
Tabla No.7. Reexposición del primer movimiento K.314.....	50
Tabla No. 8. Estructura del segundo movimiento K.314.....	51
Tabla No.9. Estructura del tercer movimiento K.314.....	51
Tabla No. 10. Estructura del tema A del primer movimiento Sonatina E.B.....	64
Tabla No. 11. Estructura del tema B del primer movimiento Sonatina E.B.....	64
Tabla No. 12. Estructura del tema A' del primer movimiento Sonatina E.B.....	64
Tabla No. 13. Estructura del tema A del segundo movimiento Sonatina E.B.....	65
Tabla No. 14. Estructura del tema B del segundo movimiento Sonatina E.B.....	65
Tabla No. 15. Estructura del tema A' del segundo movimiento Sonatina E.B.....	65
Tabla No. 16. Estructura del tercer movimiento Sonatina E.B.....	65

RESUMEN

Este documento aborda en su primera sección, información importante sobre la respiración circular, así como una guía práctica para el aprendizaje y ejecución de esta técnica en flautistas. Para su dominio, es crucial entender la anatomía involucrada, por lo tanto se explica la función de los músculos involucrados en su ejecución. Por otra parte, se ofrecen ejercicios específicos que incluyen la respiración diafragmática, soplido controlado con pajilla, y exhalaciones con resistencia para el fortalecimiento de estos músculos. Asimismo, se detallan también métodos prácticos para aprender a almacenar aire en las mejillas, controlar la salida del mismo y otros aspectos fundamentales para el desarrollo de la respiración circular en la flauta transversa.

La segunda sección, de este documento, comprende referencias biográficas de los compositores cuyas obras han sido seleccionadas para presentar durante el recital de grado. Aquí, a través de la comprensión de la vida de estos grandes íconos, se pretende que el lector valore su rol dentro del ámbito musical y desarrollo evolutivo de la técnica flautística. Ello se complementa con un análisis profundo y comparativo de las cuatro piezas a ejecutar, dentro del cual se muestra la transformación estilística y técnica del instrumento a través de los diferentes periodos musicales. Las obras analizadas son: la Sonata en E mayor para flauta BWV 1035 de Johann Sebastian Bach, el Concierto para Flauta en D mayor K.314 de Wolfgang Amadeus Mozart, la Sonatina para Flauta y Piano de Eldin Burton y Rapid Fire de Jennifer Higdon. Se incluyen también recomendaciones para superar las dificultades técnicas que encuentre el ejecutante al momento del estudio formal de las mismas.

Finalmente, esta investigación contribuye a la formación integral de los flautistas, ofreciendo herramientas prácticas y analíticas para enriquecer su desempeño musical y técnico en contextos diversos.

Palabras claves: respiración circular, flauta, respiración diafragmática, fortalecimiento muscular, ejercicios respiratorios, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Eldin Burton, Jennifer Higdon.

ABSTRACT

This document addresses, in its first section, important information about circular breathing, as well as a practical guide for learning and executing this technique by flutists. To master this skill, understanding the anatomy involved is crucial; thus, the function of the muscles involved in its execution is explained. Additionally, specific exercises are provided, including diaphragmatic breathing, controlled straw blowing, and resistance exhalations aimed at strengthening these muscles. Practical methods are also detailed to learn how to store air in the cheeks, control its release, and master other fundamental aspects necessary for developing circular breathing on the transverse flute.

In its second section, this document presents biographical references of the composers whose works have been selected to be performed during the graduation recital. Through an understanding of these composers' lives, the reader is encouraged to appreciate their roles within the musical field and their contributions to the evolutionary development of flute technique. This is complemented by a thorough and comparative analysis of the four pieces to be performed, illustrating the stylistic and technical transformation of the instrument across different musical periods. The analyzed works are the Sonata in E Major for flute BWV 1035 by Johann Sebastian Bach, the Concerto for Flute in D Major K.314 by Wolfgang Amadeus Mozart, the Sonatina for Flute and Piano by Eldin Burton, and Rapid Fire by Jennifer Higdon. Recommendations are also included to help performers overcome technical difficulties encountered during the formal study of these works.

Finally, this research contributes to the comprehensive training of flutists by providing practical and analytical tools designed to enhance their musical and technical performance in diverse contexts.

Keywords: circular breathing, flute, diaphragmatic breathing, muscle strengthening, breathing exercises, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Eldin Burton, Jennifer Higdon.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de grado tiene como objetivo principal cumplir con uno de los requisitos exigidos para optar por el título de Licenciado en Bellas Artes con especialización en Instrumento Musical: Flauta, otorgado por la Universidad de Panamá.

A lo largo de su desarrollo, se pretende brindar un acercamiento técnico y fisiológico a dicha técnica; además, analizar su aplicación práctica en el repertorio para flauta transversa, desde una perspectiva histórica y estilística.

El contenido de este documento se divide en tres capítulos principales:

El Capítulo I está dedicado a una guía detallada para el aprendizaje y la ejecución de la respiración circular en la flauta transversa, abordando aspectos anatómicos, ejercicios prácticos y recomendaciones específicas para su dominio.

El Capítulo II presenta reseñas biográficas de los cuatro compositores cuyas obras fueron seleccionadas para el recital de grado: Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Eldin Burton y Jennifer Higdon.

Finalmente, el Capítulo III ofrece un análisis comparativo de dichas obras, considerando elementos técnicos, formales y estilísticos, y señalando aquellos pasajes en los que la respiración circular resulta pertinente o potencialmente aplicable.

Con este trabajo, se espera contribuir a la formación integral del flautista moderno, integrando teoría, técnica y análisis musical como herramientas fundamentales para el desarrollo profesional e interpretativo del estudiante.

CAPITULO I

LA RESPIRACIÓN CIRCULAR Y SU IMPORTANCIA COMO TÉCNICA FLAUTÍSTICA

Uno de los aspectos más importantes para la ejecución y producción del sonido de la flauta es la respiración (Moyse, 1979). Dentro de este tema, existe un tipo de inhalación y exhalación compleja, considerada como técnica extendida. Dicha herramienta es conocida como “respiración circular” y corresponde a uno de los elementos más fascinantes en la interpretación de la flauta transversa y otros instrumentos de viento.

Según Robert Dick (1995), este tipo de respiración es un proceso muy antiguo y consiste en un método que permite a los intérpretes prolongar las frases musicales sin interrupción, añadiendo una dimensión única a la expresión musical. Para llegar a dominarlo es importante que comprendamos qué es la respiración, y conocer el rol de los músculos y órganos que participan de este vital proceso.

1.1. La respiración y su impacto en la música

La respiración es un proceso biológico fundamental que permite la oxigenación de la sangre y la eliminación del dióxido de carbono del cuerpo (Kenney, 2015). En la música, es un elemento esencial en la interpretación de los instrumentos de viento, ya que permite la producción y el control del sonido, afectando por consiguiente la afinación, la expresividad y la resistencia del músico. En este sentido Lehmann (1997) especifica que una respiración eficiente es esencial puesto que contribuye al desarrollo del fraseo musical y a la estabilidad del tono, aspectos clave en la ejecución instrumental.

1.2. Músculos Involucrados en la Respiración

Conocer los músculos involucrados en la respiración es fundamental para desarrollar correctamente la técnica de la respiración circular. Esta comprensión permite al intérprete identificar, aislar y entrenar los grupos musculares responsables del control del aire, como el diafragma, los músculos intercostales, abdominales y faciales. Al fortalecer y coordinar estos músculos, el flautista puede lograr un flujo de aire constante y eficiente, lo cual es esencial para ejecutar frases musicales prolongadas sin interrupciones y con mayor estabilidad sonora.

1.2.1. **Diafragma:** El diafragma es el músculo principal de la respiración, localizado debajo de los pulmones y separado de la cavidad abdominal. Durante la inspiración, el diafragma se contrae y se aplana, aumentando el volumen torácico y permitiendo la entrada de aire en los pulmones (Marieb & Hoehn, 2019). Es importante mencionar que es un músculo involuntario del cual no se tiene total dominio.

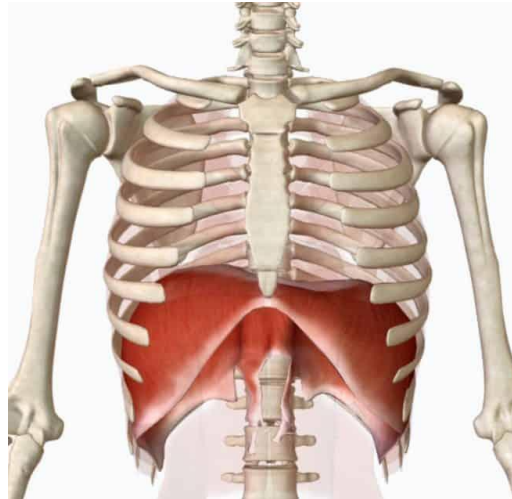


Imagen No. 1. Musculo Diafragma.Paradigmia.com

1.2.2. **Músculos Intercostales:** Los músculos intercostales se encuentran entre las costillas y se dividen en dos grupos: los músculos intercostales externos, que se contraen durante la inspiración, elevando las costillas y ampliando la cavidad torácica; y los músculos intercostales internos, que ayudan en la espiración forzada (Tortora & Derrickson, 2017).

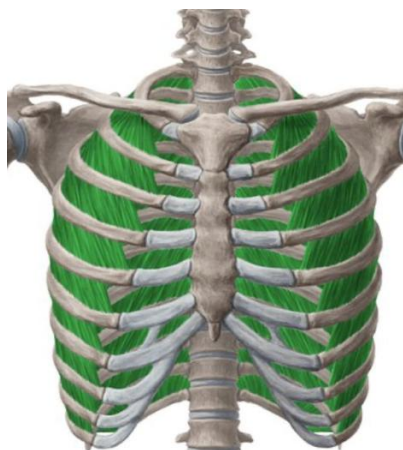


Imagen No. 2. Músuclos intercostales internos y externos. Kenhub.com

1.2.3. Músculos Accesorios: Durante la respiración profunda o la necesidad de una mayor ventilación, otros músculos como los escalenos y el esternocleidomastoideo en el cuello, así como los músculos abdominales, pueden participar (Saladin, 2018).

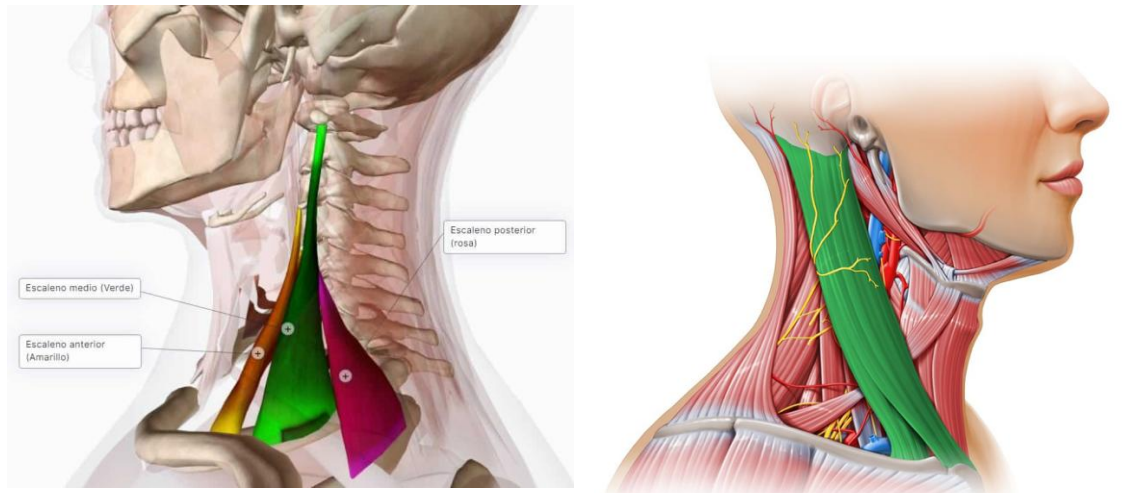


Imagen No. 3. Músculos escaleno y esternocleidomastoideo. Kenhub.com

1.3. Respiración Circular

La respiración circular es una técnica que permite la inhalación a través de la nariz mientras se exhala por la boca utilizando el aire almacenado en las mejillas. Esta habilidad es esencial para los músicos que tocan instrumentos de viento, ya que les permite mantener un flujo de aire continuo, constante y sostenido (Levine, 2009).

1.3.1. Respiración Circular en la Flauta

Para los flautistas, la respiración circular es particularmente desafiante debido a la naturaleza del instrumento. La flauta, a diferencia de otros instrumentos de viento, no utiliza al 100% el flujo de aire empleado por el instrumentista debido a su embocadura abierta (Fletcher & Rossing, 1998). Por ejemplo, Fletcher y Rossing, han descrito que el flautista solamente logra colocar un 30% a un 50% del aire exhalado dentro del instrumento, mientras que el restante no logra ingresar a la flauta. Esto hace que la respiración circular sea una habilidad valiosa ya que se podría utilizar mejor el aire circulante dentro del instrumento, pero a su vez difícil de dominar para los flautistas, por la falta de resistencia de aire en la embocadura. Los beneficios incluyen la capacidad de mantener frases largas sin interrupción, mejorar la calidad del sonido y aumentar la resistencia (Powell, 2012).

1.3.2. Músculos Utilizados en la Respiración Circular para Flautistas

En comparación con la respiración normal¹, la respiración circular requiere un uso más sofisticado y coordinado de los músculos respiratorios. Por otra parte, para ejecutar instrumentos de viento y realizar la técnica de respiración circular, se usa la respiración forzada², fundamental para controlar el flujo de aire que da estabilidad en el sonido. (Lehmann, 1997). Para lograr la respiración circular, se activan varios músculos. Durante la inhalación, el diafragma y los músculos intercostales externos. Al mismo tiempo, los músculos abdominales juegan un papel importante en la expulsión del aire. Además, los músculos de la lengua, la faringe y los risorios, ayudan a controlar el flujo de aire hacia los pulmones y la boca, permitiendo la transición fluida entre la expiración y la inhalación (Girod, 2012).

1.3.2.1. Diafragma: El diafragma sigue siendo crucial durante la respiración circular, ya que permite una inhalación profunda y rápida. Su acción provoca que los músculos intercostales externos ayuden a expandir la caja torácica, mientras que los músculos intercostales internos pueden asistir en la espiración forzada cuando se necesita una mayor ventilación (Marieb & Hoehn, 2019).

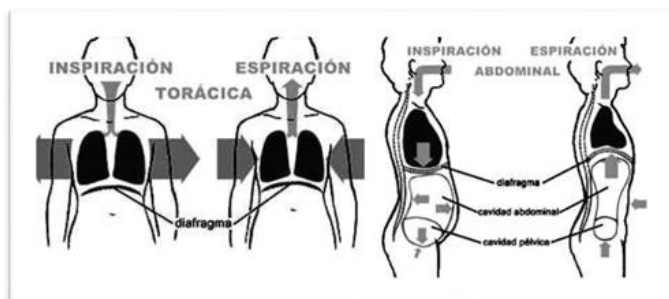


Imagen No. 4. Movimiento del diafragma. Fundaciocaixarural.org

¹ La respiración normal (eupnea) es un proceso automático y relajado, controlado principalmente por el diafragma y los músculos intercostales externos. Se caracteriza por un ritmo constante y una frecuencia de 12 a 20 respiraciones por minuto en adultos en reposo (Guyton & Hall, 2016).

² La respiración forzada se activa cuando se requiere un mayor intercambio de aire, involucrando músculos accesorios como los escalenos y pectorales. Esta respiración es esencial en situaciones de esfuerzo físico o control respiratorio (Tortora & Derrickson, 2017).

1.3.2.2. Serratos Posteriores Superiores e Inferiores: Ayudan a elevar y descender las costillas, respectivamente, durante la respiración forzada.

1.3.2.3. Músculos Intercostales Externos: Ubicados entre las costillas, estos músculos se contraen para elevar las costillas y expandir la caja torácica. Los músculos intercostales externos ayudan a expandir la caja torácica, mientras que los músculos intercostales internos pueden asistir en la espiración forzada cuando se necesita una mayor ventilación (Marieb & Hoehn, 2019).

1.3.2.4. Elevadores de las Costillas (Levatores Costarum): Se extienden desde las vértebras torácicas hacia las costillas inferiores. Su función es ayudar a elevar las costillas durante la inspiración, aumentando el volumen torácico.

1.3.2.5. Músculos Abdominales: comprenden el Recto Abdominal, Oblicuos Internos y Externos; además del Transverso Abdominal: Estos músculos se contraen para empujar el contenido abdominal hacia arriba contra el diafragma, son los principales responsables de mantener una corriente de aire estable y controlada.

1.4. Control y Fortalecimiento de los Músculos Respiratorios: La práctica regular y los ejercicios específicos pueden ayudar a los flautistas a fortalecer y controlar mejor sus músculos respiratorios. Ejercicios como la respiración diafragmática, la práctica de exhalación controlada y el uso de dispositivos de resistencia respiratoria pueden ser beneficiosos (Tortora & Derrickson, 2017).

A continuación, se proporcionan recomendaciones de ejercicios que pueden ayudar a fortalecer los músculos a fin de desarrollar una respiración más eficiente y facilitar el proceso de una respiración circular.

1.4.1. Respiración diafragmática (abdominal):

Este ejercicio consiste en favorecer la activación del diafragma mediante respiraciones lentas y controladas, prestando atención a la expansión del abdomen en lugar del pecho. Para su ejecución, acuéstate boca arriba con las rodillas dobladas o siéntate con la espalda recta, colocando una mano sobre el pecho y otra sobre el abdomen como se muestra en la imagen 5. Se debe inhalar lentamente por

la nariz durante aproximadamente cuatro segundos, procurando que solo se eleve el abdomen. Luego, se exhala de forma pausada por la boca durante seis a ocho segundos. Este ejercicio puede realizarse de forma continua durante 5 a 10 minutos diarios.

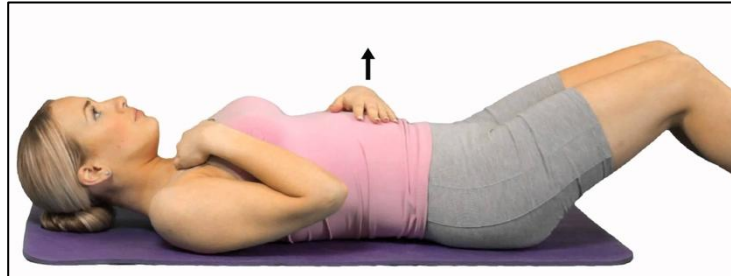


Imagen No. 5. Activación del diafragma. Fisioterapia-online.com

1.4.2. Soplido controlado con pajilla (carrizo):

El soplido con pajilla consiste en exhalar de forma prolongada y controlada a través del tubo, generando una leve resistencia de aire. Para su práctica, inhala profundamente por la nariz y exhala por la pajilla durante un período de 30 a 60 segundos. Se recomienda repetir este ejercicio entre 5 y 10 veces, con períodos de descanso intermedios.

Este tipo de entrenamiento ayuda a fortalecer el diafragma, mejorar la oxigenación y reducir el atrapamiento de aire en los pulmones (Javadian et al., 2020).

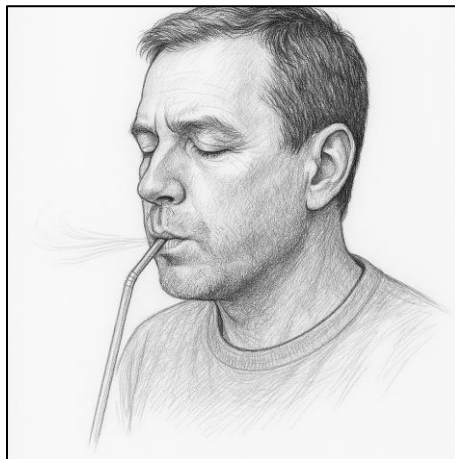


Imagen No. 6. A. Guerrero (2025). Exhalación controlada. Imagen creada con IA.

1.4.3. Bolsa de respiración:

Permite al músico tomar conciencia de su patrón respiratorio, promoviendo una respiración diafragmática profunda, lenta y eficiente (Gilbert, 2019). El procedimiento consiste en inhalar y exhalar dentro de la bolsa durante intervalos de 5 a 10 minutos, reutilizando parte del aire exhalado.

Este entrenamiento favorece la reducción de hiperventilación, mejora la coordinación respiratoria y permite mantener una presión de aire estable durante la ejecución instrumental (Courstens et al., 2014).

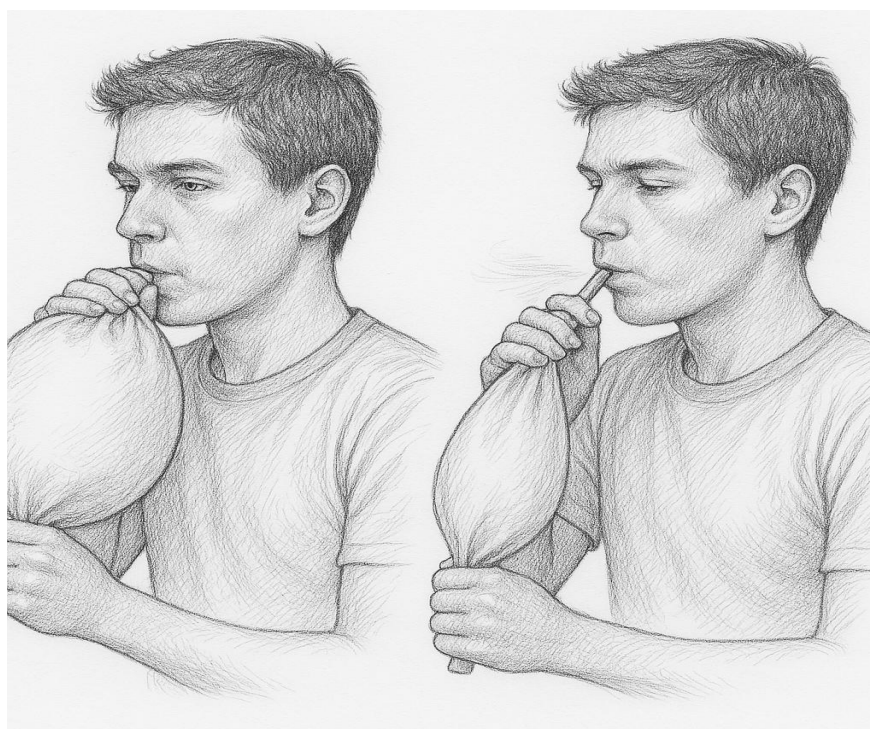


Imagen No. 7. A. Guerrero (2025). Bolsa de respiración inhalando y exhalando. Imagen creada con IA.

1.5. Embocadura, resistencia y control del aire durante el proceso de la respiración circular del flautista

Antes de proponer una guía que permita al flautista la realización de la respiración circular, es indispensable tener una base estable sobre el concepto de embocadura, resistencia y control del aire y el papel que desempeñan durante este proceso.

La resistencia, en música, se refiere a la oposición que el instrumento ejerce contra el flujo de aire soplado por el músico. En los instrumentos de viento es un factor clave que influye en la

facilidad o dificultad para tocar un instrumento y en la calidad del sonido que produce (Backus, 1977). La práctica exitosa de esta técnica extendida implica un adecuado manejo de este concepto. En el caso de la flauta transversa, al tener una boquilla abierta, su resistencia, y el control de la dirección y cantidad del aire, dependerán únicamente del orificio de la embocadura en el momento de exhalar (Coltman, 2006).

En este sentido, el dominio del flautista sobre la variación del tamaño del orificio, lograda a través de la flexibilidad de sus labios, será crucial para aprender, mantener y desarrollar este tipo de respiración compleja. El objetivo del instrumentista es que durante el proceso este orificio no varíe, mientras se está tocando; y, a su vez, mantener el control del maxilar inferior (IMAGEN 8) para tocar con la mandíbula abierta sin que se vea afectada la calidad del sonido.

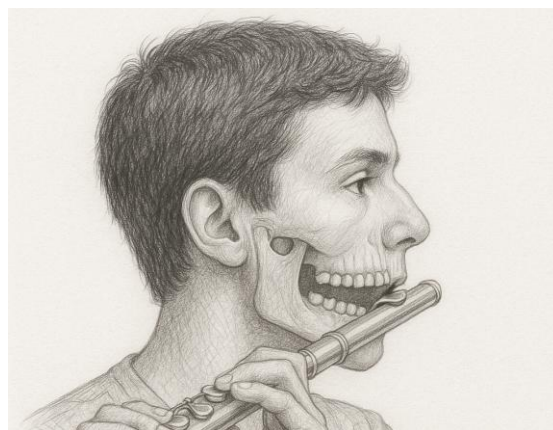


Imagen No. 8. A. Guerrero (2025) Maxilar inferior abierto. Imagen creada con IA.

Mientras más pequeño sea el orificio de nuestros labios, se incrementa la resistencia y, en consecuencia, la velocidad del aire. Para lograr esta resistencia, se debe pensar en el orificio como si estuviéramos ejecutando una nota en el registro agudo de la flauta.



Imagen No. 9. A. Guerrero (2025) Orificio lo más pequeño posible.

Durante el proceso de la respiración circular, para controlar la salida del volumen (cantidad) del aire, se utiliza la acción de nuestra lengua y los músculos risorios de la cara. Una vez que se empiecen a vaciar los pulmones del aire, originalmente inhalado por la boca, se debe empezar a crear presión dentro de la cavidad bucal. Esto es posible llenando las mejillas de aire durante la exhalación (IMAGEN 10). Cuando se haya acabado el aire de los pulmones y las mejillas estén llenas con aire, la presión ejercida se libera por el orificio bucal. Simultáneamente se hace uso de los músculos abdominales y la acción instintiva del diafragma para ayudarnos a inhalar por la nariz de manera rápida y corta. De esta manera se crea el efecto de un flujo de aire ininterrumpido y se completa la correcta ejecución de la técnica extendida.

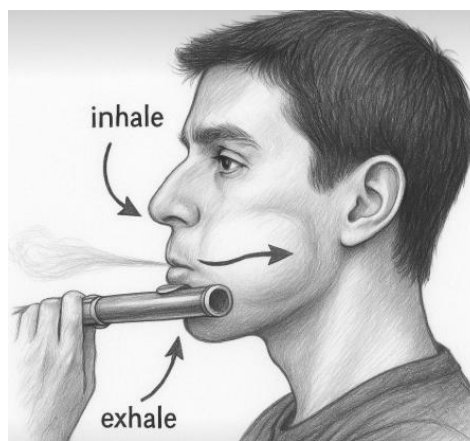


Imagen No. 10. A. Guerrero (2025). Principio de la respiración circular. Imagen creada con IA.

1.5.1. Guía para desarrollo y realización de la respiración circular en la flauta

A continuación, se sugiere una guía para ayudar a dominar la técnica y así lograr la implementación de esta en las diferentes obras. Esta guía está basada en propuestas como “Circular Breathing in 13 easy steps” desarrollado por Dr. Tadeu Coelho y experiencias propias con la técnica.

a. Notas largas con las mejillas y el maxilar inferior abajo:

Se recomienda hacer este ejercicio con la nota sol en la octava media, recordando pensar el orificio de los labios como si fuese sol en la octava aguda. Se debe comenzar a llenar las mejillas y bajar el maxilar inferior y luego regresar a nuestra embocadura normal. En este punto lo más importante es enfocarse en no dejar de producir sonido. Una vez se pueda hacer con una sola nota se procede a hacerlo con las escalas diarias.



Imagen No. 11. A. Guerrero (2025). Notas largas con las mejillas llenas. Imagen creada con IA.

b. Producir sonido con el aire de la cavidad bucal:

Ahora se practicará, produciendo sonido únicamente con el aire que se tiene en las mejillas, controlando la salida del aire únicamente con la lengua y las mejillas, este paso es el más complicado de todos ya que de este depende que se pueda inhalar aire sin cortar el sonido. Una recomendación para facilitar la ejecución de este paso es llenar de aire las mejillas antes de inhalar y realizar una o dos respiraciones cortas que permita mantener las mejillas con aire después de inhalar.

c. Inhalar aire por la nariz y empujar aire por la boca:

Ya logrados los pasos anteriores se puede comenzar a unir ambas acciones. En este paso es importante mantener el sonido únicamente con el aire de nuestra cavidad bucal, mientras se inhala con la nariz. Hay que recordar que no se debe pensar en que se está inhalando, sino usar los músculos abdominales para ampliar la cavidad torácica y crear un vacío que hará que el aire entre automáticamente a los pulmones. De esta manera evitamos hacer movimientos innecesarios que comprometan la calidad sonora.

d. Conectar la corriente de aire para que no se corte el sonido:

En este punto, se encuentran dificultades para no cortar la continuidad del sonido mientras se inhala. Lo que hace que se corte la corriente de aire es la lengua al dejar pasar el aire nuevo que viene de nuestra tráquea. Esto provoca un sonido de ‘G’ o ‘K’ como cuando se hace estacato doble. Para corregir esto es crucial el tercer paso ya aprendido, ya que mientras se inhala la lengua cerrara el paso de la cavidad bucal con

la tráquea para evitar que el aire de la misma se regrese a los pulmones. Una vez se vaya a conectar la corriente de aire debemos retirar la lengua mientras aún se empuja aire con las mejillas para que el aire sea continuo y no se corte el flujo de aire. De ser necesario se regresará al paso número tres y practicar específicamente el empujar el aire primero con la lengua luego con las mejillas y ahora, mientras se empuja la última mitad del aire de la cavidad bucal, se quita la lengua y se conecta el nuevo aire inhalado.

1.6. Beneficios y Desafíos

Dominar la respiración circular ofrece numerosos beneficios a los flautistas. Entre ellos se encuentran la capacidad de mantener notas largas, ejecutar frases musicales complejas sin interrupciones y mejorar la calidad general del sonido (Stevens, 1987).

Sin embargo, también presenta desafíos significativos, como la necesidad de una coordinación precisa y el fortalecimiento de los músculos respiratorios.

1.6.1. Dificultades Comunes y Cómo Superarlas: Aprender la respiración circular puede ser un proceso difícil y frustrante. Los flautistas pueden enfrentar desafíos como complicaciones para coordinar la inhalación y la exhalación simultánea, y la necesidad de fortalecer los músculos faciales y respiratorios. La práctica constante y el uso de ejercicios específicos pueden ayudar a superar estos obstáculos (Levine, 2009).

1.6.2. Testimonios de Flautistas Profesionales: Algunos flautistas profesionales han destacado la importancia de la respiración circular en su carrera y compartido sus métodos de práctica. Sus experiencias y opiniones pueden ofrecer consejos prácticos y motivación para los músicos en formación (Powell, 2012).

Por ejemplo, para Galway (1980) aprender la respiración circular fue un hito en su carrera. El virtuoso comenta que la técnica le permitió mantener notas sostenidas y frases largas sin tener que interrumpir la línea musical, añadiendo una nueva dimensión a sus interpretaciones. Asimismo, Robert Dick (1989) manifiesta que la respiración circular es una herramienta invaluable en su exploración de nuevos sonidos y técnicas en la flauta. Dick sostiene que este tipo de respiración le permitió

también expandir los límites de lo que es posible en términos de fraseo y sostenimiento del sonido.

1.7. Obras Musicales que Requieren Respiración Circular:

Existen composiciones específicas que demandan el uso de la respiración circular debido a sus largos pasajes sin pausas, sobre todo en composiciones contemporáneas o del siglo XX. Estas obras pueden ayudar a los flautistas a comprender mejor la aplicación práctica de la técnica y a desarrollar estrategias efectivas para su interpretación (Levine, 2009). Asimismo, es importante mencionar que algunos intérpretes también utilizan la técnica en la ejecución de obras del repertorio standard del barroco al romanticismo, en las que no se indica necesariamente el uso de la técnica; pero, por sus frases largas, puede ser útil.

1.7.1. Efraín Amaya- Indigo Concerto (2001)

Efraín Amaya es un compositor Americano, nacido en Venezuela. En las notas de programa sobre la obra, escritas por Amaya, indica que esta obra pretende proponer nuevos niveles de complejidad en cuanto a la composición de música contemporánea. Esta pieza, altamente exigente, combina diversas técnicas extendidas incluyendo la respiración circular, indispensable para sostener largas frases sonoras sin interrupciones.



Imagen No. 12. E. Amaya (2001). 1 mvt. Indigo Concerto. Compases 65-70. LaFi Publishers, Ltd

1.7.2. J.S. Bach- Partita en A menor

Johann Sebastian Bach es uno de los compositores más importantes del Barroco Musical. Este genio virtuoso compuso uno de los movimientos más demandantes para los flautistas en cuanto a respiración, comprendido en el I mvto. de su Partita en a menor. A pesar de que la respiración circular no era común a su época, a fin de evitar interrumpir la continuidad del movimiento, muchos intérpretes modernos deciden aplicar la técnica. Ello inclusive genera debates amplios entre los flautistas conservadores y los más vanguardistas.



Imagen No.13. J.S. Bach (circa 1717). Partita en la menor para flauta sola. I movimiento. Compases 1-10. Henle Verlag.

CAPÍTULO II

RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE LOS COMPOSITORES DE LAS OBRAS PRESENTADAS EN EL RECITAL DE GRADO

2.1. Johann Sebastian Bach.

Nació el 21 de marzo de 1685 en la ciudad de Eisenach, Alemania; y falleció el 28 de julio de 1759 en Leipzig. Fue el octavo hijo de Johann Ambrosius Bach, trompetista de la corte ducal de Sajonia-Eisenach, y María Elisabeth Lämmerhirt.

Johann Sebastian creció durante la época de la Reforma, en la cual todos los niños entre cinco y doce años se vieron obligados a ir a la escuela. (Wolff y Emery, 2001). Por ello, en 1692, Bach ingresó a una de las escuelas de latín, *Lateinschule*, en donde la educación estaba orientada al humanismo y la teología. A pesar de sus múltiples ausencias, su desempeño fue excelente (Wolff y Emery, 2001).

A la edad de nueve años, Johann Sebastian y su hermano menor, Johann Jacob, quedaron huérfanos de madre y padre (Fernández y Tamaro, 2004). Debido a este trágico acontecimiento su hermano mayor, Johann Cristoph, organista en Ohrdruf, se hizo cargo de ambos.

Poco se sabe de los comienzos en la educación musical de Johann Sebastian, pero, se presume que su padre le enseñó los rudimentos de tocar cuerdas, y se conoce que su hermano, Johann Christoph, fue quien le impartió sus primeras lecciones de teclado y lo expuso a las obras de grandes compositores e intérpretes alemanes de la época como Kerll, Froberg y Pachelbel (Wolff y Emery, 2001). De esta época, se pueden encontrar las primeras composiciones de J.S. Bach que incluyen los primeros corales de órgano en el manuscrito de Neumeister y la BWV 749, 750 y 756, “caracterizadas por la observancia de los modelos proporcionados por Pachelbel (maestro de su hermano) y el sentido de esfuerzo por romper las convenciones musicales” (Wolff y Emery, 2001).

El 3 de abril de 1700, Johann-Sebastian junto a su amigo Georg Erdmann, emprenden un viaje para estudiar en Lüneburg y, demás, fueron inscritos en el coro de Maitines. En esta ciudad, Bach estudió en la escuela de Michaelis para plebeyos. Esta institución contaba con una excelente biblioteca actualizada, que el joven músico logró aprovechar. Bach terminó la

escuela en Lüneburg en la Pascua de 1702 y en el 1703 encontró su primer trabajo como organista en la corte de Weimar, dicho trabajo no duro mucho.

Para comprender mejor la carrera de músico y compositor de Bach se estudian y dividen estos aspectos por etapas. Esta segmentación está basada en las ciudades en las que trabajó y el tipo de oficio que practicó: Arnstadt (1703-1707), Mühlhausen (1707-1708), Weimar (1708-1717), Köthen (1717-1723) y Leipzig (1723-1750).

Mientras se encontraba en Arnstadt, trabajó como organista en la Neue Kirche, también conocida como la Iglesia de San Bonifacio. Durante este tiempo, emprende un viaje a Lübeck que dura 4 meses, para visitar al célebre organista Dietrich Buxtehude, cuyas obras influenciaron enormemente su estilo compositivo temprano. Como resultado de esta experiencia, se produjeron varias obras significativas, para órgano, como lo son Toccata y Fuga en Re menor, BWV 565, Preludio y Fuga en Do menor, BWV 549 y la Pequeña Fuga en Sol menor, BWV 578.

En 1707, Bach decide aceptar el oficio de organista en la iglesia de San Blas en Mühlhausen. Siete meses después de empezar labores en esta ciudad, Johann Sebastian se casó con su prima segunda, María Bárbara Bach, el 17 de octubre de 1707. Entre las obras escritas en esta ciudad, resaltan la cantata festiva Gott ist mein König BWV17.

En Weimar, fue empleado en la corte del duque Wilhelm Ernst. Su trabajo era de organista y violinista. Más tarde, en 1714, ascendido a Konzertmeister (director de concierto). En esta ciudad concibió seis hijos con su esposa María Bárbara: Catharina Dorothea (1708-1774); Wilhelm Friedemann (1710); gemelos (1713-murieron a los pocos días); Carl Philipp Emanuel (1714); y Johann Gottfried Bernhard (1715). Su estancia en esta ciudad es significativa, ya que tuvo acceso a la música de grandes compositores italianos, sobre todo de Antonio Vivaldi, lo que le permitió conocer, analizar y comprender el estilo italiano de la época; y emularlo en varias de sus obras. Aquí, Bach produce música para órgano, treinta maravillosas Cantatas y música de cámara. Entre estas obras se puede resaltar la Cantata BWV12, transcripciones para órgano de conciertos de Vivaldi, los inicios de su Pequeño Libro para Órgano (Orgelbüchlein) y vestigios de sus Conciertos de Brandenburgo, entre otras.

En Köthen, Bach fue nombrado maestro de capilla de la corte del príncipe Leopold de Anhalt. Durante este periodo su trabajo como compositor en la música orquestal e instrumental fue muy abundante. Algunas de sus obras incluyen: los dos conciertos para violín, los seis *Conciertos de Brandemburgo*, el primer libro de *El clave bien temperado*, las seis sonatas y partitas para violín y las seis suites para violoncelo solo (Fernández y Tamaro, 2004). En el año 1720 María Bárbara murió de forma repentina y diecisiete meses después, el 3 de diciembre de 1721, J.S. Bach se casó con Anna Magdalena. De esta segunda nupcia, nacieron trece hijos entre los años de 1723 y 1742; de esos, siete murieron a corta edad.

En su puesto de *Kantor* en Leipzig, Bach se dedicó a la música sacra. En este trabajo se encontraba obligado a proporcionar toda la música que fuera necesaria para los oficios de varias iglesias de la ciudad. Fernández y Tamaro comentan que cada domingo debía presentar una nueva cantata y que el resultado fueron un total de doscientas noventa y cinco piezas religiosas, de las que sólo han llegado hasta nosotros ciento noventa a causa de la negligencia de sus herederos (2004).

Su periodo en Leipzig hasta su muerte fue el más fructífero en la vida del compositor. Desarrolló una producción de tres ciclos de cantatas caracterizadas por su contrapunto. En su primer ciclo (1723-1724), produjo obras como "Christ lag in Todes Banden", BWV 4, y "Herz und Mund und Tat und Leben", BWV 147, conocida por el coro "Jesús, alegría de los hombres". El segundo ciclo (1724-1725) incluyó la célebre "Wachet auf, ruft uns die Stimme", BWV 140, y "Ein feste Burg ist unser Gott", BWV 80, basada en el himno de Martín Lutero. En su tercer ciclo (1725-1727), Bach compuso cantatas como "Schwingt freudig euch empor", BWV 36, y "Brich dem Hungrigen dein Brot", BWV 39. Estos ciclos representan la cúspide de su producción cantoral, evidenciando su dominio del contrapunto y su capacidad para expresar profundas emociones espirituales. Asimismo, produjo sus pasiones que incluyen *La pasión según San Juan* y *La pasión según San Mateo*.

De 1729 a 1736 Bach fue director musical honorario de Weissenfels; y al mismo tiempo dirigió el Leipzig Collegium Musicum; retomando la dirección de esta en 1739 durante un año o dos (Emery y Marshall, 2023). Para los conciertos donde fue director musical, adaptó algunos de sus primeros conciertos para clavecín. Se convirtió en uno de los primeros compositores en realizar conciertos para instrumentos de teclado y orquesta, así como pionero en implementar la mano derecha del clavecinista como una parte melódica en la música de cámara. En el año

1733 inició la composición de su magistral *Misa en si menor*, su único trabajo para la iglesia católica, y tres años más tarde la culminó.

Johann Sebastian Bach en sus últimos años presentaba problemas de visión y su salud le exigía tener mucho cuidado. Durante sus últimos días, se concentró en obligaciones familiares y profesionales con mayor vigor y desde su lecho de muerte dictó *El arte de la fuga*, una de sus obras más significativas y cuyos últimos acordes deletrean su apellido B(sib) A(la) C(do) H(si) (Wolff, C. 2001)

2.2. Wolfgang Amadeus Mozart.

Johannes Chrysostomus Wolfgang Theophilus nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, Viena, Austria; y murió el 5 de diciembre de 1791 en Viena. Según Julian Rubston (2006), Mozart prefería utilizar “Gottlieb”, la traducción alemana del término Amadé o Amadeus en latín en lugar de sus dos últimos nombres, Wolfgang Theophilus.

W.A. Mozart fue el segundo hijo sobreviviente de Leopold Mozart, violinista y compositor, y de Anna Maria Walburga Pertl. Su hermana mayor, nacida en julio de 1751, fue Maria Anna Walburga Ignatia, conocida como Marianne o Nannerl. María Anna mostró un gran talento por la música, talento que su padre “inicialmente” motivó dándole lecciones de clavecín. A una corta edad, era considerada una prodigio del clavecín y compositora prolífica. Lamentablemente el nacimiento y sobrevivencia de su hermano menor hicieron que su padre perdiese el interés en elevar la carrera artística de Nannerl y las aspiraciones domésticas de la familia la limitaron, en su adultez, a impartir clases, y tocar local y domésticamente. Sin embargo, fue una gran inspiración para el pequeño Wolfgang ya que, al escucharla tocar el clavecín, el niño desarrolló interés por la música desde temprana edad.

Jahn (1882) comenta que con tan solo 3 años, W.A. se encaramaba en el clavecín y se entretenía descubriendo terceras e incluso, lograba memorizar los pasajes más resaltantes de las piezas que escuchaba. A la edad de 4 años, Mozart recibe sus primeras clases en el clavecín con pequeñas obras y minuetos y, en corto tiempo, ya era capaz de tocarlas a la perfección. Desde entonces, nació en él un deseo por crear música propia y con tan solo 5 años de edad, empezó a componer pequeñas piezas inspiradas en composiciones de su hermana Nannerl (Jahn, 1882).

Es entonces cuando su padre, al ver su gran potencial y prominente futuro, emprende, junto a sus hijos, su primer gran viaje familiar que duraría desde enero de 1762 hasta noviembre de 1766. En 1762 se presentaron en Munich, ciudad en la que ambos chicos tocaron para el Electorado y en la cual tuvieron muy buen recibimiento. Su segunda ciudad fue Viena en donde, recibieron una gran acogida y tocaron para la emperatriz María Teresa; aquí generaron también una cantidad considerable de dinero al presentarse en diferentes eventos públicos. Visitaron también Salzburgo, Bruselas, Frankfurt y París, ciudad en la que permanecieron alrededor de cinco meses. Luego, se radicaron unos quince meses en Londres, Inglaterra en donde tras un gran éxito asombrando y encantado a los mayores conocedores musicales (Jahn, 1882), Leopold enferma de una grave inflamación en la garganta. Por ello, la familia alquila un lugar a las afueras de Londres, en la comunidad de Chelsea, mientras el padre se recuperaba de la enfermedad. En este periodo, Mozart deja a un lado su instrumento y se decide a invertir su tiempo en escribir música orquestal. Como resultado de este nuevo pasatiempo, a la edad de ocho años, W.A. Mozart produce su primera sinfonía KV.16. Finalmente, concluyeron este gran viaje tocando en Países Bajos, presentándose en ciudades como La Haya, Amsterdam y en su retorno, también tocaron por diferentes ciudades de Suiza como Ginebra, Laussana y Zúrich.

Su segundo gran viaje tuvo lugar de 1769 a 1773. Durante el mismo, Mozart se presentó en Italia, en ciudades como Nápoles y Roma; y Salzburgo. En este periodo Mozart escribió tres sinfonías, KV. 128, KV 129, KV 130 y seis cuartetos para cuerdas K.155-160 (Rushton, 2006).

En 1778, Mozart viaja a París junto a su madre en busca de mejores oportunidades de trabajo. Lastimosamente, tuvieron dificultades económicas y su suerte empeoró. Luego de un año en esta ciudad, Anna María Walhburga enfermó y falleció (Jahn, 1882). Este suceso propicia el retorno de W.A. a Salzburgo. Dentro de sus obras más conocidas y escritas durante su estancia en esta ciudad se pueden mencionar la Sonata para piano en la menor KV 310 y su Sinfonía No. 31 KV 297.

Al llegar a Viena, en 1779, tuvo muchas invitaciones y encargos de composiciones importantes ya que su ópera *Idomeneo Rey de Creta* se había estrenado recientemente con mucho éxito. En Salzburgo, con el apoyo de la nobleza y a pesar de su descontento, acepta el trabajo como organista y violinista de la corte. Esta posición incluía un salario estable de 450 florines (Solomon, 1996).

Ya asentado en Viena en 1781, Mozart entra en su etapa musical madura, centrándose en la ópera. Escribió los Singspiel *La Flauta Mágica* y *El Rapto del Serrallo*; y las Óperas *Bufas Don Giovanni*, *Las Bodas de Fígaro* y *Così Fan Tutte*. En 1788, escribe su última sinfonía No. 41 “Jupiter” (Jahn, 1882). El 4 de agosto de 1782, Mozart contrajo matrimonio con Constanze Weber, con quien estuvo casado por nueve años. Constanze tuvo seis embarazos de los que solo dos niños sobrevivieron.

Para julio de 1791, la salud de W.A. comenzó a deteriorarse lo cual afectó su enfoque para la composición. Para noviembre de este año, su enfermedad progresó y el compositor cayó en cama con hinchazón en su cuerpo, dolores y vómitos (Solomon, 1996). Finalmente, en diciembre, tras cinco meses de incomodidades y agonías, el compositor fallece.

El legado musical de Wolfgang Amadeus Mozart es vasto y perdurable, ejerciendo una influencia sin igual en la música occidental a lo largo de los siglos. Compuso más de 600 obras en diversos géneros, desde óperas hasta música de cámara y conciertos. Mozart dejó una marca indeleble en la historia de la música clásica. Sus óperas, como “*Las Bodas de Fígaro*” y “*Don Giovanni*”, destacan por su combinación magistral de música y drama, siendo apreciadas por su ingenio y profundidad emocional. Además de sus óperas, como intérprete, Mozart fue un virtuoso del piano. No es de extrañar que esto se refleje en sus numerosas sonatas y conciertos para este instrumento. Sus obras para piano exhiben una elegancia y expresividad distintivas, además de una complejidad técnica que continúa asombrando a oyentes y pianistas por igual.

Asimismo, Mozart realizó importantes contribuciones al desarrollo de la música de cámara, escribiendo una amplia variedad de obras. Estas obras incluyen cuartetos de cuerda, quintetos y tríos. Dichas composiciones muestran su genio para la escritura contrapuntística y su habilidad para explorar una diversidad de emociones y estados de ánimo. Por último, las innovaciones musicales de Mozart también merecen mención. Su capacidad para combinar la tradición musical con la innovación de su época, lo convirtió en un pionero en la forma sinfónica, la ópera buffa y el concierto para piano, entre otros géneros.

2.3. Thomas Eldin Burton.

Nació el 26 de octubre de 1913 en el condado de Bell Hill, Georgia en Estados Unidos y murió el 18 de marzo de 1981 en Sarasota, Estados Unidos. Thomas Eldin Burton fue hijo del ingeniero Bruce Eldin Burton y de Leonet ‘Nettie’ Hazel.

Burton estudió en la escuela secundaria Fitzgerald, en el condado de Bell Hill en Georgia. Posteriormente ingresó al Conservatorio de Música de Atlanta como estudiante de George Lindner y se graduó como pianista y compositor en el año 1938 (Composer Classical Music, 2022). Durante los años de 1936 hasta 1943 fue concertista de piano en Atlanta y en 1940 hasta 1941 trabajó como director del Conservatorio de Georgia. En el año 1943 hasta el año 1946 estudió con Bernard Wagenaar en la Escuela Julliard en Nueva York y piano con George Liebling. Burton hizo su debut en 1949 como pianista en el Carnegie Hall.

Dentro de sus obras más sobresalientes se encuentra la *Sonatina para Flauta y Piano* compuesta en 1946 (Collections, 1998). Según Hall (2015) la composición fue dedicada a su compañero flautista de Juilliard llamado Samuel Baron, y estrenada en el año 1947 en New York. Con esta pieza, Burton ganó el primer y último Concurso de Composición del Club de Flauta de New York en el año 1948 (York, 2009). A partir del año 1949, como parte del premio del concurso, esta pieza fue publicada por la editora Carl Fischer, Inc. y se añadió al repertorio estadounidense para flauta. La pieza también se convirtió en obra del repertorio oficial de la *National Concerto Competition* patrocinada por General Motors and Seventeen Magazine en Estados Unidos durante el siglo XX. Como parte de sus composiciones para el instrumento también destaca un *Concierto para Flauta y Piano* dedicado a John Wummer, flautista principal de la Filarmónica de New York. Su primera edición fue publicada en 1964 bajo la editora Carl Fischer, pero nunca hubo información histórica de su impresión ni de su grabación (Riner, 2019). Una característica compartida por ambas piezas para flauta, es que se manifiestan bajo un estilo de composición neo-romántico³ con fuertes influencias del impresionismo francés (Bayes, 2010).

³ El neorromanticismo en la música se refiere a un movimiento o estilo musical que retoma ciertos elementos estéticos y emocionales del Romanticismo del siglo XIX, pero que se manifiesta en un contexto moderno o contemporáneo. Este estilo surgió principalmente en el siglo XX como una reacción contra las tendencias musicales más vanguardistas y experimentales del siglo anterior.

Según Composer Classical Music (2022), como parte de los premios que Burton ha ganado, se incluyen becas en el Conservatorio de Atlanta, tres becas en Juilliard y diez premios ASCAP. Entre sus obras destacan: La Sonatina para Violín y Piano (1944); Quinteto para piano y cuarteto de cuerdas (1945); Sonata para Viola y Piano (1957); Concierto para Piano (s.f.), Concierto para Flauta (1964); Fiddlestick! de Violín y Piano (s.f); Nonchalance para Piano (s.f.); y Sarabande in G para Piano (s.f.).

Después de sus éxitos, Eldin Burton aceptó un trabajo con la editorial Schirmer. Luego de su retiro, se mudó a Sarasota, Florida; lugar donde murió el 18 de marzo de 1981.

2.4. Jennifer Higdon.

Higdon nació el 31 de diciembre de 1962 en Brooklyn, Nueva York. Sus padres eran artistas: su papá trabajaba como artista comercial independiente con un interés en lo abstracto y vanguardista, mientras su madre se dedicaba a la pintura y el acolchado abstracto (Broffitt, 2010). Broffitt (2010) comenta que, durante su juventud, Jennifer realizó varias actividades creativas, que incluían escribir cuentos y elaborar películas de plastilina con su hermano Andrew Blue Higdon. Uno de los hechos más sobresalientes y que marcaron las composiciones de Higdon fue la escritura de poesía, género que le ayudó a comprender más sobre el ritmo y el tempo.

El interés cultural de su familia, transmitida de padres a hijos, impactaron su carrera. Gracias a la exposición vanguardista, el arte moderno y la música popular, e independientemente de su escaso contacto con la música clásica durante su juventud, Higdon considera su origen musical muy rico debido a su entendimiento más amplio de repertorio musical y la capacidad que tiene para comunicar (Reitz, 2010).

A los 15 años la compositora encontró una flauta en su casa y empezó su aprendizaje en la ejecución de forma autodidacta (Reitz, 2010). Tomó clases de flauta con Jan Vinci de forma privada en Maryville, TN; posteriormente recibió clases en un campamento de verano en la Bowling Green State University (BGSU) de Ohio con la profesora Judith Bentley. La experiencia le gustó tanto que decidió audicionar por una plaza para estudiar música en la BGSU (Broffitt, 2010). En el año 1981, con 18 años, ingresó a la BGSU y uno de sus mayores retos fue la adaptación a la teoría musical y la música clásica. Bentley además animó a Higdon al mundo de la composición, siendo el Método Dodecafónico de Composición su introducción

a este ámbito musical. Como resultado de su aprendizaje de esta técnica, escribió una obra de dos minutos para flauta y piano de nombre *Night Creatures* (Broffitt, 2010). En la BGSU no le permitieron entrar a la carrera de composición, por lo que, al graduarse presentó exámenes de admisión para la carrera de composición en Curtis Institute of Music, Juilliard School y la Universidad de Michigan, su talento prevaleció y fue aceptada en las tres; uno de sus profesores, Robert Spano, la animó a asistir a Curtis Institute of Music (Broffitt, 2010), iniciando su carrera y estudios formales de composición a la edad de 21 años.

En el otoño de 1989, ingresó a la Universidad de Pensilvania para cursar Maestría en Arte en Composición. Uno de los profesores de composición de Higdon en esta institución fue George Crumb, cuyo estilo de composición también tuvo un impacto duradero en su música. Crumb fue conocido por su música experimental inspirada en la naturaleza (Broffitt, 2010). En el año 1994, también recibió su título de Doctora en Composición en la Universidad de Pensilvania.

Las obras orquestales que promovieron el reconocimiento internacional de Higdon fueron: *Concerto for Orchestra* (2002), *City Scape* (2002) y *Blue Cathedral* (2000). Debido a su notoriedad, sus obras han sido interpretadas y escuchadas en diferentes partes del mundo como Rusia, Taiwán, Corea, España y Venezuela (Reedy, 2002). Como parte de sus piezas premiadas se destacan la obra *Secret & Glass Gardens* para piano solo, ganadora del Van Cliburn Piano Competition's American Composers Invitational y seleccionada para ser una interpretadas por los semifinalistas durante la competencia del 2005; *Violín Concerto*, ganadora del Premio Pulitzer en 2010; y la ópera *Cold Mountain*, ganadora del Premio Internacional de Ópera al Mejor Estreno Mundial en el 2016. En el año 2018, Higdon recibió además el Premio Eddie Medora King de la Universidad de Texas y el prestigioso Premio Nemmers de la Universidad Northwestern (Higdon, 2022). La compositora ha sido galardonada, además, con tres Grammys por la mejor composición clásica contemporánea con sus obras: *Percussion Concerto* en 2010, *Viola Concerto* en 2018 y *Harp Concerto* en 2020.

Higdon fue compositora residente en orquestas como: La Orquesta Sinfónica de Pittsburgh, la Orquesta de Filadelfia y la Orquesta Sinfónica de Fort Worth. En el periodo de 2012-2013 desempeñó el papel de Directora Creativa de la Serie Boundless en la Sinfónica de Cincinnati. Como parte de su vasto repertorio se encuentran obras escritas para instrumentos de cuerda, coros, orquesta, percusión, quinteto de viento, cuarteto de saxofones y muchas más

combinaciones para grupos de cámara (Reedy, 2002). La música de la Dra. Higdon es publicada exclusivamente por la editora musical Lawson Press.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DEL REPERTORIO SELECCIONADO PARA EL RECITAL DE GRADO

3.1. Sonata en E mayor para flauta BWV 1035 de Johann Sebastian Bach

La sonata en E Mayor BWV 1035 para flauta fue escrita en el año 1741, durante la última década de vida del compositor; luego de la visita que realizara a Postdam, a la corte de Federico el Grande para el cual, a su hijo, Carl Phillip Emmanuel Bach, trabajaba como clavecinista. Fue dedicada a Gabriel Fredesdorf, un flautista aficionado y alumno de Johann Joachim Quantz, un flautista de renombre en la época (Wolff, C. 2001).

En cuanto a su forma, esta sonata sigue la estructura de una sonata da chiesa, con cuatro movimientos que alternan entre lentos y rápidos. A continuación, se presenta el análisis de esta configuración:

Primer movimiento

Tempo: Adagio ma non tanto

Tonalidad: E mayor

Métrica: 4/4

Forma: Binaria

Este movimiento es corto, sus líneas melódicas ornamentadas funcionan como preludio a los tres movimientos que le siguen y presenta una estructura de una forma binaria. Para efecto de este análisis, y según su forma, está dividido en sección A y B. La sección A condensa los temas a y b, mientras que la B los temas c y d.

El motivo principal de este primer movimiento está conformado por fusas que cumplen una función anacrúsica (IMAGEN 14).



Imagen No. 14. Motivo melódico del primer movimiento con apoyatura descendente. Compás 1 - 4.

Otro de los motivos, se encuentra en la voz superior del bajo continuo, con la célula rítmica de corchea con puntillo - dos fusas (Imagen 15).



Imagen No. 15. Motivo rítmico en la voz superior del bajo continuo. Compás 1 - 2.

Como último motivo melódico de este movimiento, se puede destacar el juego de tresillos de semicorcheas que, a pesar de ser usado en ambos temas b y c, aquí se destaca por ser repetido en distintas tonalidades en concordancia a la progresión armónica (IMAGEN 16).



Imagen No. 16. Motivo melódico de tresillos de semicorcheas. Compás 6 - 7.

Segundo movimiento

Tempo: Allegro

Tonalidad: E mayor

Métrica: 2/4

Forma: Binaria

El segundo movimiento, titulado "Allegro", es un movimiento rápido y animado que contrasta con el carácter más sereno del primer movimiento. Este Allegro presenta un flujo continuo de melodías brillantes y virtuosas, con un impulso rítmico constante que dirige la música hacia adelante. La interacción entre la flauta transversa y el bajo continuo resaltan la naturaleza contrapuntística, mientras que las secciones b desarrollan y ofrecen una exploración más profunda de los temas musicales presentados en la exposición. La recapitulación finaliza el movimiento, retomando los temas principales y proporcionando un cierre vigoroso.

La primera parte A se extiende desde el compás 1 hasta el 32 e incluye las secciones a y b.

Sección a

El primer tema se expone del compás 1-8, y es introducido por la flauta transversa. El primer motivo de este tema es anacrúsico, y consiste en tres negras con función de tónica seguidas de una serie de semicorcheas descendentes acompañadas de trinos, que destacan el virtuosismo del instrumento. El bajo continuo proporciona un acompañamiento contrapuntístico.



Imagen No. 17. Motivo principal con acompañamiento contrapuntístico. Compases 1-4.

En el compás 5 se repite el primer motivo, pero con una pequeña variación de ornamentos.

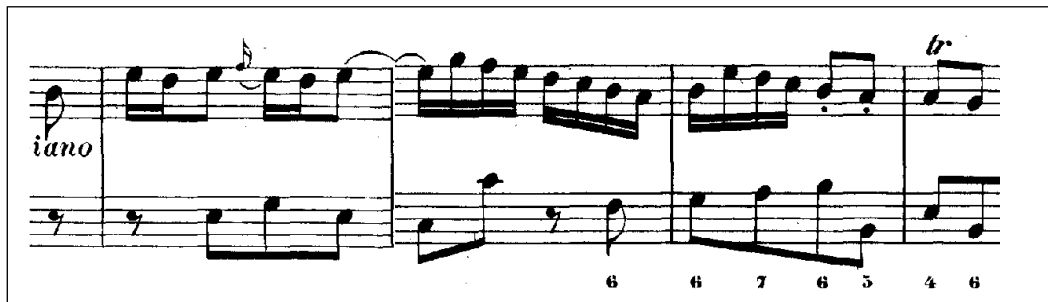


Imagen No. 18. Motivo principal con variación, compás 5-8.

De los compases 9 al 16, se desarrolla el segundo motivo, con pasajes virtuosos y saltos de terceras en la flauta transversa. El bajo continuo sigue proporcionando un acompañamiento contrapuntístico.



Imagen No. 19. Motivo principal con variación, compás 5-8.

Sección b

En el compás 22 se presenta una nueva idea, caracterizada por su melodía lírica en Si menor. La flauta y el bajo interactúan en un dialogo contrapuntístico.



Imagen No. 20. Segundo tema con dialogo contrapuntístico.

La parte B de este movimiento incluye los compases 33 hasta el 80; y para los efectos de su comprensión, se ha dividido en sección a' y b'.

Sección a'

En el compás 33 se presenta el primer motivo, pero ahora en la tonalidad de Si mayor como se observa en la imagen 21. La tonalidad de Mi mayor. Este retorno es de esperarse, pues sigue la tradición de la época en la cual la hay un movimiento V-I en la segunda sección de las obras binarias.



Imagen No. 21. Compás 33 tema principal en la tonalidad de Si mayor⁵



Imagen No. 22. Cierre vigoroso y concluyente de la sección a'. Compás 54

Para el compás 57, se establece nuevamente la tónica de la obra, y se recalca el motivo inicial del movimiento (IMAGEN 23).



Imagen No. 23. Recapitulación del primer tema y retorno a la tonalidad de Mi mayor, compás 57-60.



Imagen No. 24. Cierre de la recapitulación y final del movimiento.

Tercer movimiento

Tempo: Siciliano

Tonalidad: C# menor

Métrica: 6/8

Forma: Binaria

El término "Siciliano" se refiere a un estilo de danza y música que se originó en Sicilia, una región en el sur de Italia. Aunque originalmente era una danza rápida y animada, en el ámbito musical barroco, el siciliano evolucionó hacia una forma más lenta y solemne, caracterizada por su ritmo ternario (3/4) y su expresión melancólica y nostálgica.

Bach utilizó este estilo para el tercer movimiento de la Sonata para Flauta en Mi Mayor, BWV 1035, ya que el Siciliano proporcionaba un contraste con los movimientos más rápidos y enérgicos que lo preceden. Esta elección le permitió explorar un aspecto más lírico y contemplativo de la música, mostrando su habilidad para adaptarse a diferentes estilos y expresiones.

El carácter sosegado del Siciliano proporciona un respiro dentro de la sonata y permite al intérprete explorar la expresividad de la música, así como demostrar la destreza técnica y la capacidad para transmitir emociones a través de la interpretación.

Tema A

Comprende la sección a y la sección a'. Este movimiento comienza cada una de sus frases con una imitación canónica entre la flauta y la voz superior del bajo continuo, en el compás 1 se presenta el primer motivo el cual es anacrúsico.



Imagen No. 25. Imitación canónica a la octava entre flauta y voz superior del bajo continuo. Compás 1 - 4.

La sección b inicia en el compás 8. Esta sección modula a Si mayor y realiza una transición para volver a la tonalidad de Mi mayor.

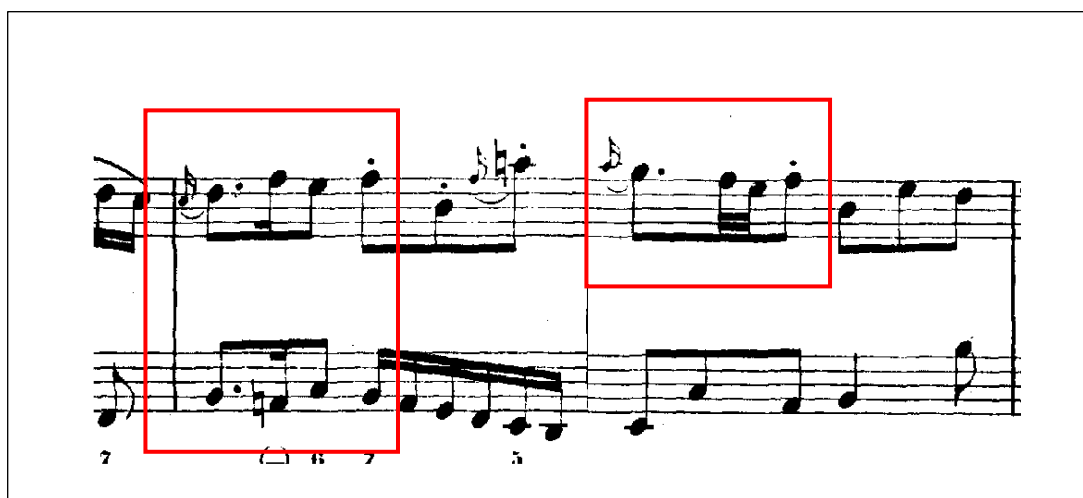


Imagen No. 26. Sección a' con pequeña variación rítmica. Compás 8-9.

Tema B

Comprende sección a y b' y se extiende desde el compás 13 hasta el 28.



Imagen No. 27. Sección b con pequeña variación rítmica. Compás 8-9.

La sección b' inicia en el compás 20 en la tonalidad de Fa sostenido mayor y realiza una transición a la tonalidad inicial de Do sostenido menor (IMAGEN 28) dando así conclusión al movimiento (IMAGEN 29).



Imagen No. 28. Sección b' tonalidad de F#. Compás 21-22.

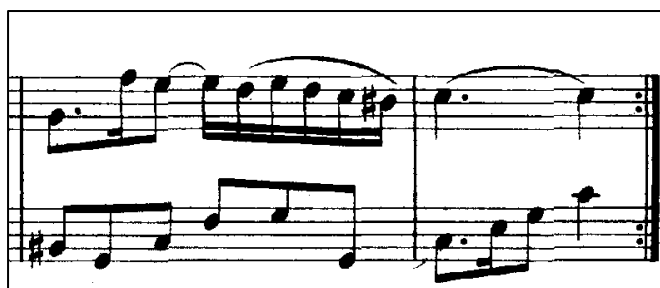


Imagen No. 29. Conclusión del movimiento regresando a la tonalidad de C#m. Compás 27-28.

Cuarto movimiento

Tempo: Allegro assai

Tonalidad: E mayor

Métrica: 3/4

Forma: Binaria

Este último movimiento de la sonata retoma la tonalidad principal. Se puede apreciar cómo el motivo sigue teniendo importancia en función anacrúsica. Bach era profundamente religioso y creía en el poder de los números como símbolos de orden divino. Utilizaba números significativos en la biblia y en la teología cristiana, como el número tres representando la divina trinidad (Tatlow, 1991).

Tema A:

Esta parte incluye los compases 1- 27 y está dividida en las secciones a y b. La sección utiliza figuraciones como grupos de tres corcheas o tres semicorcheas y está anuente tanto en la voz de la flauta como en el bajo continuo (IMAGEN 30).



Imagen No. 30. Motivo melódico - rítmico en grupos de tres. Compases 1 - 3.

En la sección b, se introduce un nuevo motivo en la tonalidad de Si mayor en forma de semicorcheas descendentes, Bach aprovecha al máximo las capacidades del flautista en este movimiento presentando pasajes rápidos con ornamentaciones que requieren gran destreza. (IMAGEN 31).



Imagen No. 31. Ornamentos anacrúsicos y semicorcheas descendentes como nuevo motivo. Compases 15-16.

Tema B

Comprende la sección a y b. La sección a inicia en el compás y corresponde a una secuencia del tema a pero ahora en la dominante, Si mayor. En esta sección se introducen variaciones en saltos de terceras, que la hacen destacar como la sección más virtuosa de la obra. A menudo se utiliza como sección de ornamentación, añadiendo una tercera nota en estas terceras descendentes (IMAGEN 32).



Imagen No. 32. Primer motivo del movimiento en la nueva tonalidad. Compás 27-28.

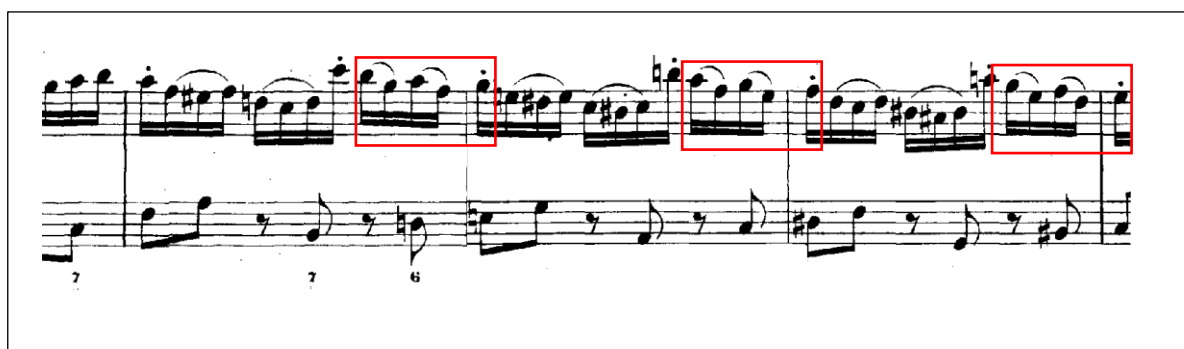


Imagen No. 33. Terceras descendentes, sección más virtuosa y compleja de la obra, con variante de improvisación.

A continuación, se proveen las tablas que muestran el resumen del análisis de los movimientos estudiados:

Primer movimiento:

A		B	
a	b	b	c
1 - 5	6 - 8	9 - 13	14 - 20
E	B	B	F# - E

Tabla No. 1. Estructura del primer movimiento.

Segundo Movimiento:

A		B	
a	b	a'	b'
1 - 22	22 - 32	33 - 56	57 - 80
E	B	B	E

Tabla No. 2. Estructura del segundo movimiento.

Tercer Movimiento:

A		B	
a	b	a'	b'
1 - 8	8 - 12	13 - 20	20 - 28
C#m	B - E	E - F#	F# - C#m

Tabla No. 3. Estructura del tercer movimiento.

Cuarto movimiento:

A		B	
a	b	a	b
1 - 12	12 - 27	27 - 39	39 - 54
E	B	B	F# - E

Tabla No. 4. Estructura del cuarto movimiento.

Dificultades de la Obra y recomendaciones su resolución

La Sonata en E mayor de Bach presenta múltiples desafíos técnicos propios del estilo barroco, especialmente en relación con la claridad articulatoria, la precisión rítmica y el fraseo detallado. La dificultad esencial radica en mantener una fluidez impecable durante las secuencias rápidas de semicorcheas y adornos barrocos característicos, que demandan un control absoluto sobre la respiración y el flujo constante del aire. Se recomienda practicar lentamente cada pasaje complejo, utilizando métodos de subdivisión rítmica para asegurar una ejecución precisa y fluida, además de realizar ejercicios diarios enfocados en respiración diafragmática profunda para mejorar considerablemente la resistencia respiratoria.

Por otro lado, los ornamentos barrocos, tan presentes en esta sonata, exigen una atención especial tanto en su interpretación estilística como en su ejecución técnica. El flautista debe realizar un estudio detallado de cada ornamento en contexto, identificando claramente su función armónica y melódica dentro de la estructura general de la pieza. Practicar inicialmente estos adornos de manera aislada y luego integrarlos lentamente en la línea melódica completa permitirá alcanzar un desempeño musical convincente y técnicamente sólido.

3.2. Concierto para Flauta en D mayor K.314 de W.A. Mozart

El concierto para flauta en D mayor K.314 de W.A. Mozart, es una de las obras más importantes del repertorio de la flauta, altamente conocida y ejecutada por estudiantes y profesionales de la flauta transversa, por presentar un gran balance entre el virtuosismo y los elementos compositivos y musicales del periodo clásico.

Durante el año 1777, Mozart viajó con su madre a Múnich, Mannheim y París, buscando un mejor puesto de trabajo. Durante su estadía en Mannheim, conoció a miembros de la orquesta sinfónica de dicha ciudad alemana, dentro de los cuales estaba el concertino Christian Cannabich, el compositor Ignaz Holzbauer y el flautista Jean-Baptiste Wendling. Mas tarde, Wendling le presento al empresario y flautista aficionado, de origen holandés, Ferdinand Dejean (Jahn, 1882).

Dejean le encargó a Mozart una serie de composiciones conformadas por cuartetos y conciertos para flauta. Plata (2012) revela que Mozart presentaba un cierto desagrado hacia la flauta, pero que, aun así, aceptó componer un total de tres conciertos y cuatro cuartetos para flauta y

cuerdas, a cambio de 200 florines. Existen una serie de cartas de W.A. Mozart dirigidas su padre Leopold, en las cuales presenta quejas y disgustos por la constante presión que recibía por parte de Dejean para que finalizara el encargo. En estos escritos, el joven compositor indica que debido al agobio del empresario, se vio forzado a entregar un trabajo incompleto, que incluía un total de tres cuartetos y dos conciertos, por lo cual sólo recibió 96 florines, mucho menos de lo acordado y esperado.

Por otra parte, en una sección de la carta escrita en febrero de 1778, Mozart indica lo siguiente:

De seguro yo podía garabatear el día entero, para que una composición como esta salga al mundo, y naturalmente no quiero tener motivos para avergonzarme de mi nombre en la portada. Además, tú sabes que me pongo un poco ineficaz cada vez que me obligan a escribir para un instrumento que no soporto. Por lo que para entretenerme, compongo otra cosa como dúos para clavecín y violín o trabajo en mi misa.

(W.A. Mozart, 1778, traducción al español A. Guerrero, 2024)

La similitud que presenta el Concierto para flauta N°2 en D, K. 314 con el Concierto para Oboe en C, K. 314/271k es incuestionable. Se especula que, debido a las exigencias de Dejean, Mozart optó por realizar una adaptación de su concierto para oboe a la flauta (Rushton, 2006). A pesar de esto, se pueden apreciar muchas diferencias tanto en las partes solistas como en las orquestales. Por ejemplo, en el primer movimiento, tal como se indica en la imagen 34 es notable la diferencia en cuanto a la dificultad técnica del pasaje en el que la flauta realiza saltos de terceras ascendentes contrarios a la progresión armónica comparado a la parte del oboe, que, en este mismo compás ejecuta grupos diatónicos descendentes como progresión. También se puede ver diferencias rítmicas tal como se aprecia en la imagen 34. Se aprecia que el oboe tiene tresillos de corcheas realizando arpeggios dentro del acorde mientras que la flauta, en su parte solista, toca semicorcheas creando una disonancia suspendida ascendente según la progresión.



Imagen No. 34. Compás 87 Saltos de terceras.

Imagen No. 35. Compás 116-117 Diferencias de ritmo y melodía.

El Concierto para flauta N°2 *en D, K. 314* está conformado por tres movimientos:

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

A continuación se presenta un análisis formal de estos movimientos a fin de comprender y valorizar mejor esta obra.

Primer movimiento, Allegro Aperto

Indicación: Allegro aperto

Tonalidad: D mayor

Métrica: 4/4

Forma: Sonata

La introducción del primer movimiento de la obra presenta principalmente la tonalidad de la pieza, de D mayor, tal como se indica en la imagen 36 y comprende los 31 primeros compases. Del compás 13 al compás 17, se puede apreciar el uso de la subdominante (G mayor) en segunda inversión como técnica de prolongación de la tónica, utilizando la estructura I - (IV_4^6) - I - (IV_4^6) - I (IMAGEN 37). Dentro de esta sección, la parte de la orquesta despliega el material melódico que más adelante serán utilizados como puente de conexión entre secciones y sus modulaciones tonales por el solista.

Allegro aperto.

Flauto.

Pianoforte.

I →

Imagen No. 36. Tonalidad de la obra. D mayor. Compás 1-5.

I (6/4) I (6/4) I →

Imagen No. 37. Compás 13 - 17. Prolongación de la tónica.

La exposición de la obra se divide en tres secciones; entre cada una de las secciones se puede apreciar un puente en las cuales solo toca la orquesta.

Sección A: Esta sección se divide en dos partes: a y b.

La parte “a” comienza a partir del compás 32, con la entrada de la flauta junto a un asentamiento de la base armónica en la tonalidad con un acorde de D7. Uno de los motivos principales de la obra es introducido desde el compás 31 por el acompañamiento e imitado por el solista en el compás 32. Este motivo es, para el compás 32, desarrollado por la flauta a modo de juego de pregunta-respuesta, dando inicio a la parte a de esta sección. Está conformado de una corchea, seguida del trino de una corchea con puntillo ligada a dos fusas, que conforman una bordadura inferior como se muestra en la imagen 38. El mismo será utilizado a lo largo de los tres movimientos del concierto.



Imagen No. 38. Compás 31 - 33. Motivo principal.

Del compás 33 al compás 36, la flauta ejecuta una nota larga, mientras que la orquesta retoma la melodía que se presentó en la introducción (IMAGEN 39).



Imagen No. 39. Comparación melódica del acompañamiento en la introducción e inicio de sección A. Compases 1 - 4 y 33 - 36.

La parte “a” se extiende hasta el compás 40, y, a partir del compás 41, se da inicio a la parte “b” de esta sección. En esta parte se utiliza un motivo compuesto de grupos de cuatro semicorcheas, en donde las dos primeras se encuentran ligadas, mientras que las otras dos separadas (IMAGEN 40). Dicha célula rítmica y su correspondiente articulación serán también utilizadas para la creación y desarrollo de otros motivos a lo largo de este movimiento y en el tercero.



Imagen No. 40. Motivo rítmico. Compases 43 - 44.

Sección B: Esta sección se divide en tres partes: c, d y e.

La parte “c” empieza partir del compás 50. Se puede apreciar el contraste en relación con las partes anteriores, puesto que viene de partes más movidas a una más tranquila. Un punto a destacar es que el inicio de esta nueva sección presenta un motivo ya expuesto, el juego de pregunta-respuesta de los compases 31 - 32 (IMAGEN 38), solo que esta vez la voz de la flauta comienza en la dominante y la sección se desarrolla mucho más melódicamente dando una sensación de tranquilidad (IMAGEN 41).



Imagen No. 41. Compás 50 - 53.

Desde el compás 58, se aprecia el acorde E7 en primera inversión, dominante secundaria de A mayor, dando a conocer que la obra en este punto va a realizar una modulación a la tonalidad de A mayor con la cual se iniciará la parte “d” de esta sección. Esta nueva tonalidad se mantendrá presente hasta la finalización de la sección B.

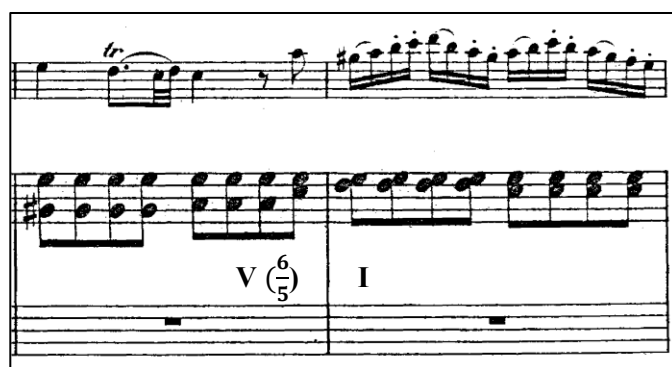


Imagen No. 42. Compás 58 - 59. Modulación a A mayor.

A partir del compás 59, se inicia la parte “d” de la sección B. Aquí se aprecia cómo se retoma el motivo alegre de la obra, utilizando el recurso rítmico de dos semicorcheas

ligadas y dos semicorcheas separadas (IMAGEN 43). El mismo se mantiene presente durante toda la parte “d” y “e”.

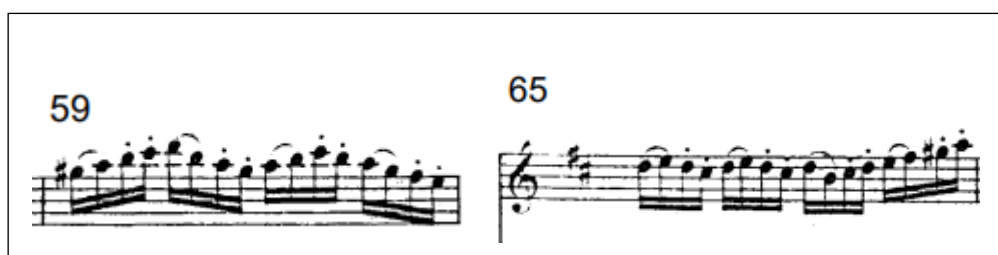


Imagen No. 43. Compases 59 y 65.

Sección C: Esta sección se mantiene en la tonalidad de A mayor y comienza a partir del compás 80. Lo principal a destacar de esta sección es el cambio momentáneo del patrón rítmico del acompañamiento; se puede apreciar en las voces superiores del acompañamiento la aparición constante de semicorcheas ligadas en grupos de 8 conocida como bajo de Alberti⁴ utilizada frecuentemente en el clasicismo (IMAGEN 44). Mientras esto sucede, la flauta vuelve a mantener un movimiento melódico más tranquilo.



Imagen No. 44. Compás 80 - 81. Cambio rítmico en el acompañamiento.

⁴ El bajo de Alberti consiste en arpeggios rápidos de los acordes básicos (típicamente tónica, dominante y subdominante) en una secuencia específica. Esto crea un acompañamiento fluido y melódico que agrega textura y movimiento a la música.

Al final de la exposición, en la parte “e” de esta sección se aprecia nuevamente el motivo de dos semicorcheas ligadas y dos semicorcheas separadas, aunque en algunos momentos con ciertas variaciones rítmicas (IMAGEN 45).



Imagen No. 45. Compás 90 - 93. Motivo rítmico de la obra.

El desarrollo se conforma de dos partes, la primera es un puente que utiliza recursos melódicos y rítmicos de la introducción, pero en la tonalidad de la dominante (A mayor). Este puente conecta a una recapitulación de la parte “c” de la sección B pero mucho más elaborada a partir del compás 106 hasta el compás 120. La segunda parte se establece a partir del compás 120 y es la más inestable tanto melódica como armónicamente. Se caracteriza por una escala cromática descendente, sustituyendo el dominante por un acorde de Ddim7 con el objetivo de crear tensión y resolviendo en A con una progresión I-V7. Se aprecia durante todo este desarrollo la aparición de los dos motivos presentados en este movimiento (IMAGEN 46).

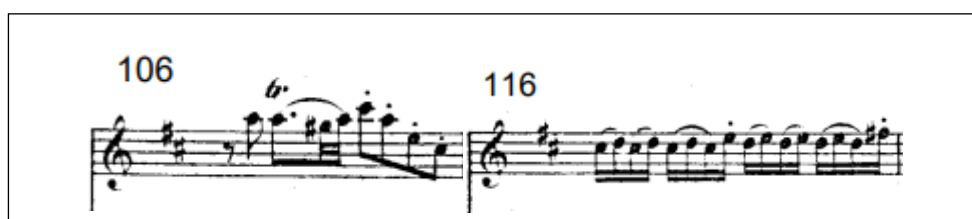


Imagen No. 46. Compás 106 y 116. Motivos de la obra.

La reexposición comienza con un pequeño fragmento de la introducción que dura dos compases, pero volviendo a la tonalidad principal de D mayor y manteniéndose hasta el final de la obra. Durante la reexposición, se encuentran presente ciertas frases de la sección A y C conectadas mediante un puente en donde sólo toca la orquesta. En esta parte, se vuelven a ver los motivos rítmicos y melódicos de la obra, siempre en la tónica. En el compás 178 se encuentra un calderón que da inicio a la cadenza de la flauta (IMAGEN 47).



Imagen No. 47. Compás 178. Cadenza.

Para terminar este movimiento, a partir del compás 179 comienza la CODA, en la cual solo toca la orquesta y no es más que una reexposición melódica de la introducción.

Segundo movimiento

Indicación: Adagio ma non troppo

Tonalidad: G mayor

Métrica: $\frac{3}{4}$

Forma: Binaria Libre con Cadenza.

Sección A: esta sección comprende desde el compás uno al compás 50.

El segundo movimiento de la obra presenta un carácter más calmado, casi salido de una de sus óperas. A pesar de ser un adagio, puede ejecutarse un poco más como un andante. En los diez primeros compases, la orquesta presenta el primer sujeto de la obra en la tonalidad en G mayor, junto con el patrón de las seis corcheas consecutivas características del movimiento completo (IMAGEN 48).

Andante ma non troppo.

I (6/5) I V I

Imagen No. 48. Compás 1 – 4. G mayor.

A partir del compás 10, la flauta solista introduce el segundo sujeto, dividido en tres partes pequeñas. En la primera parte del sujeto, cada frase está compuesta de cuatro compases, típico del periodo clásico. Existe un motivo melódico que es notable en la cadena, aunque con ciertas variaciones y se encuentran en el compás 12 y 13. Conformado por cuatro semicorcheas ligadas y una negra con la misma nota de la última semicorchea (IMAGEN 49).



Imagen No. 49. Compás 11 – 13. Sección A y motivo melódico repetido en la cadena.

La parte del segundo sujeto, comienza en el compás 19 y se divide a su vez en una configuración ternaria; además, realiza una modulación a E menor. En ella se encuentra un motivo melódico y rítmico muy característico de lo que resta del segundo movimiento. Este motivo corresponde a una apoyatura de tres semicorcheas y seguido de una negra. Esta apoyatura siempre realiza una bordadura superior en la última semicorchea. Para el final de la presentación de esta segunda parte del sujeto, ocurre una modulación a la subdominante D mayor. (IMAGEN 50).

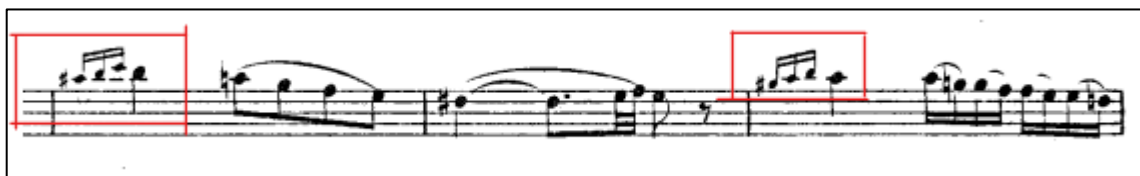


Imagen No. 50. Compás 19. Motivo principal del segundo movimiento.

La tercera parte de este segundo sujeto va del compás 28-40. Se puede apreciar una variación en la voz del acompañamiento. En las voces superiores, el ritmo es más sincopado (IMAGEN

51). Esta sección además se encuentra en una constante prolongación de la tonalidad de D mayor. Está compuesta también de tres frases irregulares. En la primera de estas frases, la orquesta ejecuta el primer compás y la flauta solista completa la idea con dos compases subsecuentes.



Imagen No. 51. Compás 40 – 43.

Sección B: esta sección comprende del compás 41 al compás

Del compás 40-50 (puente o retransición) hay una modulación a G mayor. Aquí se ven ritmos asociados con el primer movimiento (compás 23, 97, 215). Para el compás 50, se observa una reaparición del sujeto 1, en el que la orquesta ejecuta los cuatro primeros compases y el solista completa la frase con los dos siguientes. En el compás 57, el solista reafirma la segunda parte del segundo sujeto en la tónica; y en el compás 65, la orquesta reafirma la aparición de la tercera parte del segundo sujeto. Finalmente, el compás 75 lleva a una transición a G mayor, y en el compás 85 se introduce la cadena.

Tercer movimiento

Indicación: Allegro

Tonalidad: D mayor

Métrica: 2/4

Forma: Rondó

Para el último movimiento de la obra, Mozart se basa en un tema principal muy recurrente a la que se denomina tema A y, posteriormente, presenta episodios alternados entre los temas B y C. Un punto destacable dentro de la composición es que, a pesar de retomar los temas, los desarrolla de forma cada vez más elaborada. Interpretado en términos de sensaciones, Plata

(2012) cataloga al tema A como jugueteón, al tema B como una interacción conversacional entre la orquesta y el solista; y el tema C, como un tema contrastante, representando elegancia, pero acercándose al estilo del tema principal.

Tema A

Fuera de ser el tema principal del tercer movimiento, este primer tema juega un papel importante como resolución de la obra porque reutiliza motivos melódicos y rítmicos que han estado presentes desde el primer movimiento. Para este tema, el solista empieza con un motivo rítmico muy utilizado durante el primer movimiento, conformado por cuatro semicorcheas en donde las dos primeras se encuentran ligadas y las otras dos con staccato (IMAGEN 52).



Imagen No. 52. Primer motivo rítmico del tercer movimiento compartido con el primer movimiento.

Siguiendo con los motivos de la obra en general, Mozart inmediatamente recurre en el primer compás a otro de los principales motivos melódicos y rítmicos, que es el recurso del trino en la corchea con puntillo ligado a un grupo de dos fusas que realizan una bordadura inferior (IMAGEN 53).



Imagen No. 53. Motivo melódico y rítmico de la obra y del Tema A. Compás 1 - 2.

Tema B

A diferencia del tema A, este nuevo tema comienza al pulso siguiente del compás 24, luego de la cadencia auténtica perfecta presentada por la orquesta. Este nuevo tema es muy corto en comparación al tema A y C, además, es la orquesta quien comienza con el juego de pregunta - respuesta junto al solista. El motivo se ve representado por dos corcheas en staccato durante todo este tema (IMAGEN 54).



Imagen No. 54. Motivo del Tema B. Compás 24 - 28.

Tema C

Este último tema presenta un nuevo motivo, la aparición de tres corcheas seguidas en la misma nota, por lo que las frases comienzan en anacrusa (IMAGEN 55).



Imagen No. 55. Motivo del Tema C. Compás 36.

Además, implementa uno de los motivos principales de la obra, la aparición del trino de corchea con puntillo ligado a dos fusas realizando una bordadura (IMAGEN 56).



Imagen No.56. Reutilización del motivo del primer movimiento. Compás 38 - 39.

A continuación, se proveen las tablas que muestran el resumen del análisis de los movimientos estudiados:

Primer movimiento:

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

Tabla No. 5. Segmentación de la exposición del primer movimiento.

Desarrollo	
Puente de desarrollo	B_1
	c_1
97 - 105	106 - 120
A	A - D

Tabla No. 6. Desarrollo del primer movimiento.

Reexposición								
Introducción	A_1		Puente	C_1		Puente	Cadenza	Coda
	a_1	b_1		f_1	g_1			
120 - 121	122 - 136	137 - 151	151 - 154	155 - 166	167 - 174	174 - 178	178	179 - 188
D	D	D	D	D	D	D		D

Tabla No.7. Reexposición del primer movimiento.

Segundo Movimiento

A						B				Cadenza	
Sujeto 1, presentación de la orquesta.	a	b	c	Puente		Reaparición del sujeto 1	b	c	Puente	Cadenza	Coda
45301	45614	19 - 26	27 - 40	40 - 41	42 - 50	50 - 56	56 - 64	65 - 78	78 - 85	85	86 - 91
G	G	Em	D	D	G	G	D	D	G		G

Tabla No. 8. Estructura del segundo movimiento.

Tercer Movimiento

A	A1	B	C	A2	B1	Cadenza(opcional)	A	A1	C1	B2	A	Puente	Cadenza	Puente	A	Coda
1 - 12	12 - 24	24 - 36	36 - 54	55 - 69	69 - 122	122	122 - 134	134 - 150	150 - 203	203 - 218	218 - 230	230 - 248	248	248 - 254	254 - 268	268 - 284
D	D	D	A	D	D	A	D	D	D	D	D	D	A	D	D	D

Tabla No. 9. Estructura del tercer movimiento. (atento al cambio que solicité en cuanto a C1)

Dificultades de la Obra y recomendaciones su resolución

En el Concierto para Flauta en D mayor de Mozart, la ejecución de pasajes veloces compuestos principalmente por escalas y arpeggios plantea retos significativos para el flautista. Es fundamental mantener una digitación limpia y una afinación precisa en cada registro del instrumento. Para superar esta dificultad, es importante dedicar tiempo considerable al estudio sistemático de escalas y arpeggios en diversas tonalidades, priorizando la afinación y el equilibrio sonoro en todas las octavas del instrumento. También es beneficioso emplear técnicas de estudio lento y progresivo para internalizar eficazmente cada sección antes de aumentar paulatinamente la velocidad.

Adicionalmente, el concierto requiere un alto grado de control dinámico y sensibilidad musical. La obra exige una interpretación con contrastes claros y precisos en términos de dinámicas y articulaciones. Se recomienda practicar ejercicios dinámicos específicos que incluyan transiciones rápidas entre piano y forte, así como ejercicios de fraseo que permitan al intérprete desarrollar una conciencia musical profunda, facilitando así una interpretación estilísticamente adecuada y expresivamente rica.

3.3. Sonatina para Flauta y Piano de Eldin Burton

La Sonatina para flauta y piano se deriva de una composición que inicialmente Burton había escrito para una clase de composición en 1946 (Nota de Programa, The NY Flute Club, Concierto Centenario de Gala, 2029). Fue Samuel Baron, amigo flautista de Burton, quien sugirió se adaptase la obra al instrumento, por lo cual el compositor se la dedica. En 1947, el Club de Flautas de Nueva York le adjudica el galardón a la obra y Burton se hace merecedor de \$100, además de la publicación de la obra en una reconocida casa publicitaria.

Según las notas del programa de gala escritas por Nancy Toff (1948) en el Boletín del Primer Concurso de Composición del Club de Flauta de New York, presuntamente la pieza fue ejecutada de manera informal por Burton en el piano y Baron en la flauta mientras aún eran estudiantes de Julliard; lastimosamente no existen registros de esta presentación. Por tanto, se considera que el estreno oficial de la obra tuvo lugar el 30 de enero de 1949 en el evento del Club de Flauta en la sala de música de cámara del City Center; y fue interpretado por Arthur Lora en la flauta, y Leonid Hambro en el piano, y, un mes después, fue publicada por Carl Fisher.

Más tarde la obra fue interpretada en distintos escenarios como por el ejemplo: en septiembre de 1949 en Saratoga Springs, en junio de 1951 durante el programa del grupo de compositores de New York en el Carnegie Recital Hall ese mismo año, pero el 29 de abril, había tenido su entrega en la segunda edición del Club de Flauta.

En cuanto al estilo compositivo de la obra, el crítico Jay S. Harrison (1954), del *Herald Tribune*, catalogó la obra como impresionista, representando temas lánguidos, alegres y cortos.

La *Sonatina para flauta y piano* de Burton consta de tres movimientos:

- Allegretto grazioso
- Andantino sognando
- Allegro giocoso; quasi fandango

A continuación, se presenta un análisis de esta obra a fin de una mejor comprensión musical.

Primer movimiento

Indicación: Allegretto Grazioso

Tonalidad: No presenta una tonalidad definida. Según estructura se encuentra en E eólico.

Métrica: Principalmente $\frac{3}{4}$. Varía entre $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$ durante el movimiento.

Forma: Ternaria Simple (A - B - A')

El primer movimiento de esta obra exhibe una forma ternaria, compuesta por los temas A, B y C:

Tema A: El tema a, comprende una introducción, la sección a y la sección a2.

El movimiento comienza con una introducción del piano, marcando uno de los motivos rítmicos más destacables dentro del movimiento: seisillos de semicorcheas que presentan los acordes en que se mueve la tonalidad (IMAGEN 57).

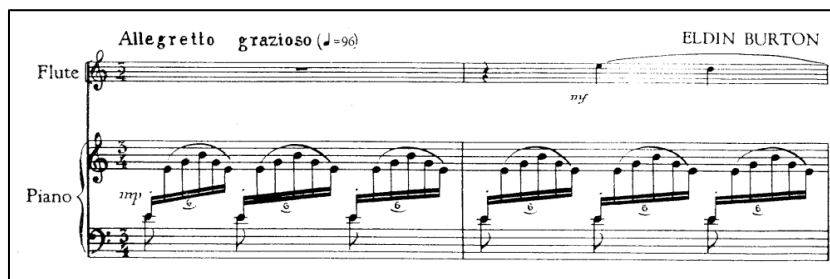


Imagen No. 57. Motivo rítmico - armónico del acompañamiento. Compás 1 -2.

Sección a

Se encuentra el siguiente motivo melódico presente durante toda la obra, principalmente sobre el cual se realizan variaciones. Está conformado por tres negras - negra con puntillo ligadas; seguidas de una corchea - negra con puntillo - tres corcheas - negra - negra ligadas (IMAGEN 58). Aunque técnicamente no es difícil de interpretar este motivo; una de las principales dificultades que se encuentran al momento de ejecutarlo es procurar mantener la dirección del fraseo y la conexión entre las distintas notas cuando se realiza vibrato.



Imagen No. 58. Motivo melódico de la obra. Compases 2 - 5.

Sección b

Unos de los sitios a tener en consideración es la llegada y partida del *poco piu mosso*, principalmente por la aparición de células rítmicas más pequeñas con staccatos y los tresillos de corcheas. Mantener los acentos en todo momento es lo que logra el contraste con la primera sección (IMAGEN 59).



Imagen No. 59. Aparición de nuevas células rítmicas y articulaciones contrastantes. Compás 32 - 34.

Otro punto sobresaliente dentro de esta sección, es el constante cambio de métrica. Este hecho puede ser uno de los principales retos de la obra, exigiendo al instrumentista estar totalmente concentrado en esos cambios y agregarle los distintos acentos que exige el fraseo.

Tema B: El tema B comprende un puente, la sección b y la sección b2.

El puente es muy breve y lo que busca es realizar una modulación desde la tonalidad de E menor hacia la tonalidad de G menor (tonalidad paralela de la relativa mayor de E menor)

para luego retomar el motivo rítmico - armónico de la introducción. Para ello utiliza la figuración de seisillos (IMAGEN 60).

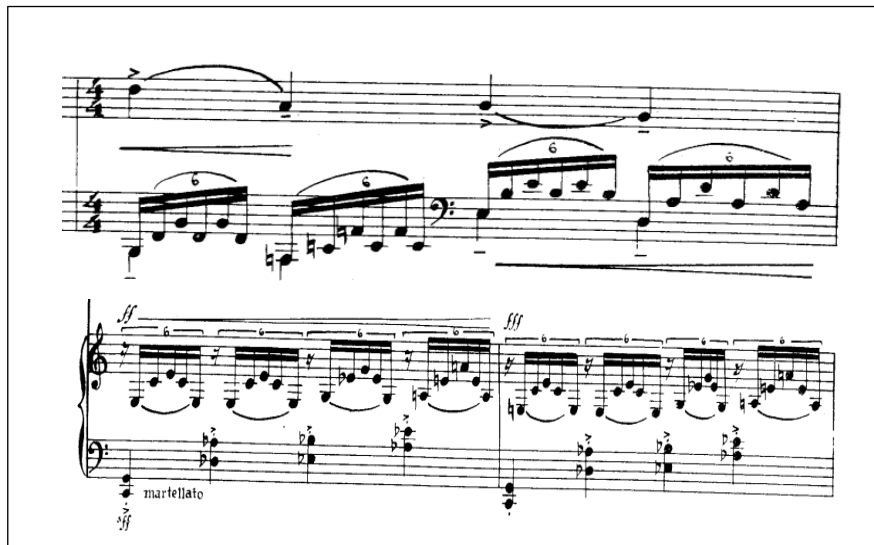


Imagen No. 60. Recurso del motivo rítmico - armónico de seisillos. Compás 49 - 51.

Imagen No. 61. Progresión que modula de Em a Gm. Compás 52 - 53.

Sección b:

Esta nueva sección, además de presentar una nueva tonalidad, representa un nuevo motivo rítmico y melódico dentro del movimiento, contrastante a lo visto durante el tema A. Esto se debe a la aparición de corcheas con puntillo seguidos de tresillos con staccatos, pero mantiene en el acompañamiento el motivo rítmico - armónico de seisillos presentes desde el inicio del movimiento (IMAGEN 62).



Imagen No. 62. Motivo rítmico corchea con puntillo - aparición del motivo rítmico - armónico de seisillos. Compás 54 - 55.

Al igual que la sección a2 del tema A, todo este tema B reutiliza, incluso con más frecuencia, el cambio de métrica durante su desarrollo. Esto junto a las articulaciones contrastantes de las frases, es de los factores más demandantes durante de la ejecución de la obra.

Sección b2

En este punto de la obra, se toma en cuenta el grado de virtuosismo del ejecutante, principalmente porque aparece un motivo que no se había implementado. Dicho motivo consiste de la integración de un movimiento ascendente por fusas ligadas, seguido de un movimiento descendente por tresillos con staccatos y acentos (IMAGEN 63).

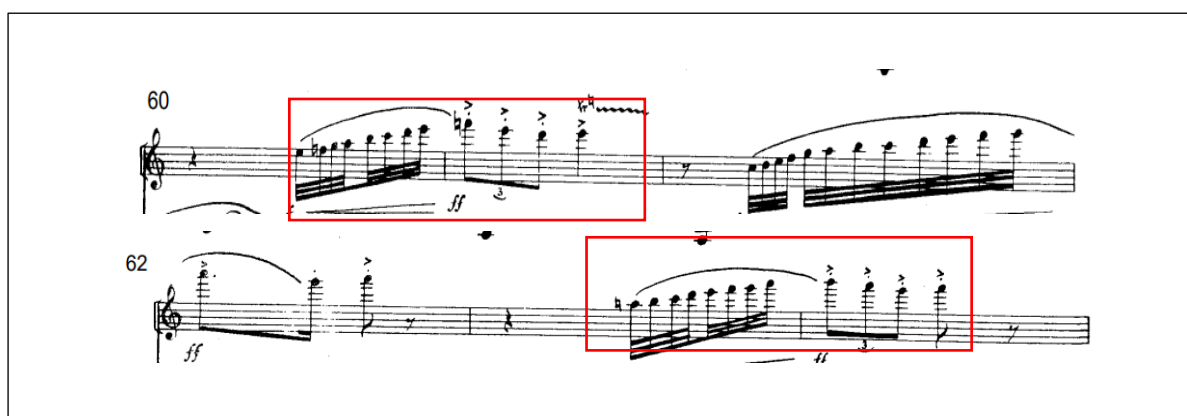


Imagen No. 63. Aparición de nuevo motivo. Movimiento ascendente por fusas y tresillos de corcheas descendente. Compás 60 - 64.

Tema A': Este tema consiste en la reaparición de los elementos expuestos al principio del movimiento, introducción y temas A y B con algunos cambios significativos. Por ejemplo, en esta parte se observa que en la introducción aparece el mismo motivo

rítmico - armónico de seisillos en el acompañamiento del piano, la diferencia es el cambio de tonalidad, puesto que ahora se presenta en una tonalidad mayor, para darle una expresión más alegre y conclusiva a la obra.

Sección a+b

Aquí se vuelve a implementar el motivo melódico de la obra en la tonalidad a E mayor que resalta el sentido de finalización y carácter virtuoso del flautista; se añaden también fragmentos de los distintos motivos vistos durante todo el movimiento.

Segundo movimiento

Indicación: Andantino sognando.

Tonalidad: No presenta una tonalidad definida. Según estructura se encuentra en E eólico.

Métrica: Principalmente $\frac{3}{4}$. Varía entre $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$ durante el movimiento.

Forma: Ternaria Simple (A - B - A')

Este movimiento en particular requiere más expresividad por parte del intérprete ya que es más lento y pausado. Conserva muchos elementos del primer movimiento.

Tema A: El tema A comprende las secciones a y a2. Este tema una alternancia armónica entre la tonalidad de E menor y E mayor.

Sección a

Durante esta primera sección, se puede apreciar lo que será el motivo melódico recurrente durante todo el segundo movimiento y estará sujeto a variaciones rítmicas que enriquezcan la melodía (IMAGEN 64).



Imagen No. 64. Motivo melódico del movimiento. Compás 1 - 3.

Además, en la voz del bajo del acompañamiento, se observa un motivo muy similar al del primer movimiento, solo que esta ocasión, se mueve por grupos de tresillos de corcheas (IMAGEN 65).

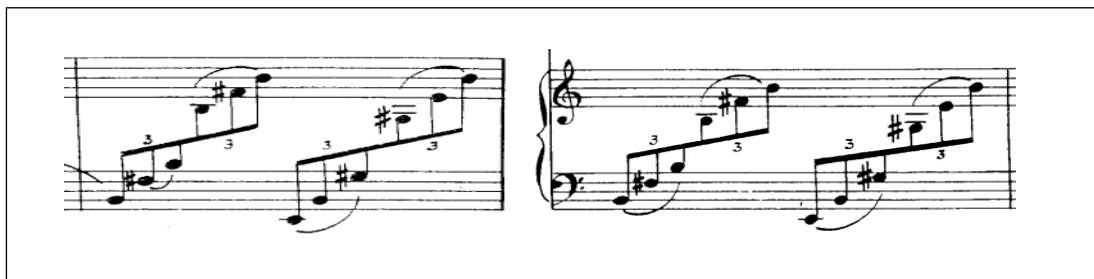


Imagen No. 65. Motivo rítmico - armónico por tresillos de corcheas en el bajo. Compás 4 - 5.

Sección A2

Aquí, se presenta la primera variación del motivo principal, cambiando la línea melódica de la flauta y mostrando un pequeño desarrollo de éste; dándole así paso al puente del tema B (IMAGEN 66).



Imagen No. 66. Variación del primer motivo y cambio armónico. Compás 9 – 11.

Esta sección culmina con el piano realizando un arpeggio en tresillos ascendente de Bb que marcan la llegada del puente.

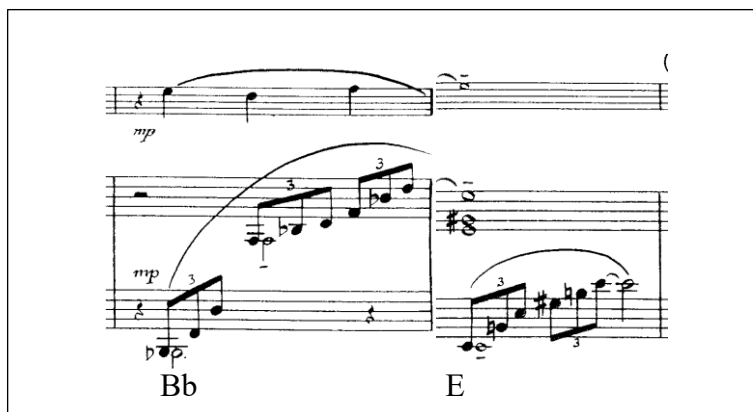


Imagen No. 67. Arpeggio ascendente Bb que da paso al puente 17 – 18.

Tema B: Comprende de un puente corto, y el tema b de carácter virtuosístico y arpegiado.

Puente

Este puente es muy breve, su función es la de pasar por distintos acordes modulantes para concluir en la tonalidad de G# menor. Es importante recordar también que no se puede pensar totalmente en esta tonalidad como la base definitiva, porque en contexto, se modula a E Lidio, que contiene las mismas notas que la tonalidad de B mayor; y se aprecia la voz intermedia del acompañamiento y el solista, se enfatizan el B.

Sección b.

Por lo explicado con anterioridad, se está probablemente en la tonalidad de G# menor. Se presentan varios elementos distintos con amplios saltos de tesitura; grupos de once, nueve y ocho fusas, con secciones arpegiadas que hacen de esta la sección más virtuosa del segundo movimiento. Aquí se destaca la aparición de figuraciones rítmicas más pequeñas, generando contraste y movimiento a la obra (IMAGEN 68). Uno de los retos más sobresalientes es la conexión de las frases y las ligaduras dentro de las mismas, así como la reutilización de disonancias métricas⁵ durante esta sección. El ejecutante debe tener cuidado con mantener un pulso estable debido a las fusas.

⁵ La disonancia métrica es un concepto que se refiere a una tensión percibida o incongruencia rítmica que ocurre cuando los acentos métricos en la música no coinciden con las expectativas del oyente. En otras palabras, se produce cuando hay un desajuste entre el patrón rítmico establecido y el ritmo percibido o esperado por el oyente.

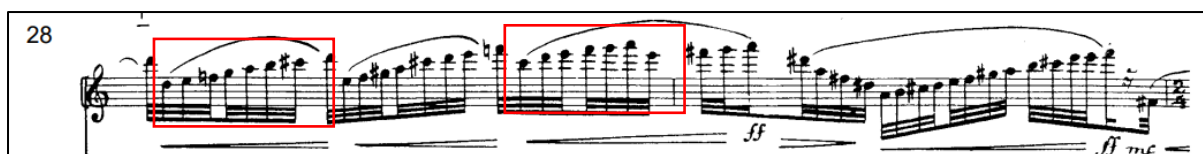


Imagen No. 68. Ejemplo de las figuraciones rítmicas, fraseo y cambio de métrica. Compás 28 - 30.

Tema A’: Consta de la sección a ‘caracterizado por contener el motivo inicial; y la sección a2’ que presenta la conclusión de la idea del movimiento.

Sección a’

Esta sección incluye el Tema A, pero en la tonalidad de E mayor.

Sección a2’

Esta última sección es inestable y comienza en la tonalidad de E mixolidio. Aunque su melodía es idéntica a la sección a2’ del Tema A, presenta variaciones en el acompañamiento. Por ejemplo, carece del motivo rítmico - armónico de los tresillos de corcheas (IMAGEN 69). El movimiento concluye en la tonalidad de E mayor.



Imagen No. 69. Modificaciones en la voz del acompañamiento. Compás 40 - 43.

Tercer movimiento

Tempo: Allegro giocoso, quasi fandango.

Tonalidad: se encuentra en E eólico.

Métrica: Principalmente 6/8. Ocasionalmente aparece el 9/8 durante el movimiento.

Forma: Cuaternaria A - B - C - A’

El término "quasi fandango" sugiere que el tercer movimiento de la Sonatina para Flauta y Piano de Eldin Burton está inspirado en el ritmo y el carácter del fandango, un tipo de danza

española que es alegre y animada. La forma y el contenido del movimiento pueden estar influenciados por las características rítmicas y melódicas típicas del fandango.

El uso del ritmo del fandango, caracterizado por su 6/8 o 3/4 y patrones rítmicos sincopados, infunde al movimiento un carácter animado y rítmicamente interesante. La estructura de rondó permite la repetición y variación de temas, lo cual es ideal para explorar la energía y el dinamismo del fandango. La forma y el contenido musical reflejan tanto la estructura formal clásica como la influencia rítmica y melódica de la danza española, creando un movimiento final vibrante y estilísticamente cohesivo.

A continuación, se presenta un análisis de la estructura propuesta para este movimiento.

Tema A

Este tema comienza con el acompañamiento del piano realizando un motivo rítmico - armónico que utilizará durante todo el movimiento; se encuentra en las voces superiores y está compuesto de dos corcheas ligadas y una corchea con staccato (IMAGEN 70).

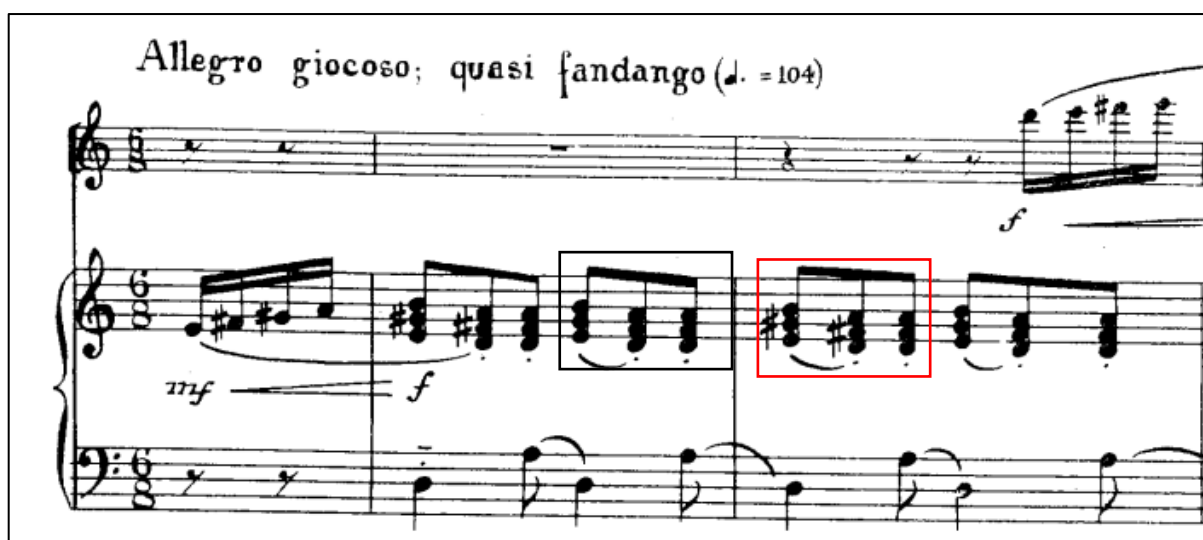


Imagen No. 70. Motivo rítmico - armónico del piano en el tercer movimiento. Compás 1 - 2.

Posteriormente, el solista presenta el sujeto de toda la obra, como se puede ver en el Tema C y Tema A' (IMAGEN71). Este sujeto contiene los distintos motivos melódico - rítmicos más utilizado durante este movimiento, el tresillo de semicorcheas ligado a una corchea con staccato y corchea con staccato (IMAGEN 73). Esto no es más que

una variación de una célula rítmica del motivo rítmico - armónico del piano presentados en la imagen 71.



Imagen No. 71. Motivo melódico del tercer movimiento. Compás 2 - 6.

Imagen No. 72. Motivo melódico - rítmico del tercer movimiento. Compás 4.

Tema B

Este tema le exige al intérprete realizar una nueva sonoridad tímbrica, con color brillante. A comparación con el tema anterior, se mueve solo por semicorcheas y en secuencias, dando la sensación de estar realizando modulaciones armónicas para resolver en el siguiente tema. Su motivo melódico - rítmico más sobresaliente es el plasmado en la imagen 35, compuesto de dos grupos de seis semicorcheas de articulación separada (IMAGEN 73).

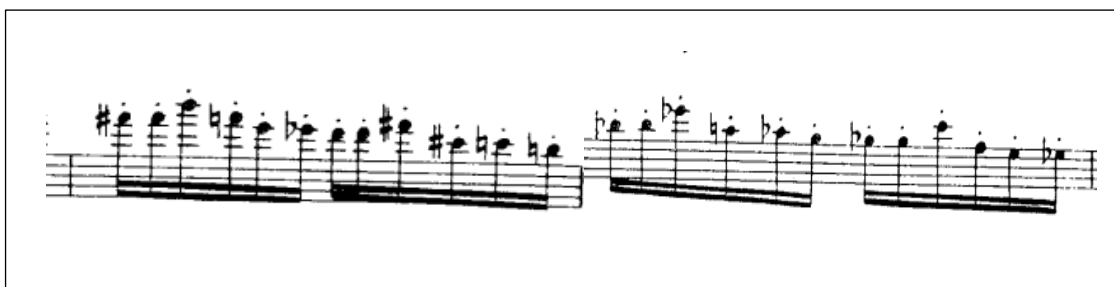


Imagen No. 73. Motivo melódico - rítmico del Tema B. Compás 39 - 40.

Tema C

Aquí, se recupera el motivo melódico del Tema A, con la única diferencia de que se encuentra en la tonalidad de D mayor. Los motivos rítmicos presentados en la imagen 71 y 73 se perciben en las voces del piano.

Tema A'

Corresponde a la recapitulación del Tema A y, además, se incluye una CODA para concluir la obra.

Recapitulación

Tiene las mismas características del Tema A.

Coda

Presenta una formulación distinta de conclusión del Tema A. Utiliza el trino y la indicación de *pesante* como recursos de intención de culminación de la obra. Asimismo, Burton añade figuraciones rítmicas de semicorcheas seguidas por grupos de corcheas, ambas con articulación de staccato. Los grupos de corcheas son presentados en pulsos compuestos⁶ y su dinámica va desde un crescendo hasta un fortísimo con esforzando en la última nota, a fin de terminar con el carácter enérgico de la obra (IMAGEN 74).

The image shows a musical score for the Coda, measures 99-106. The score is in D major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a 'Pesante' marking and a 'molto crescendo' section. The melody includes a trill and a final fortissimo (ff) note.

Imagen No. 74. Coda. Compás 99 - 106.

⁶ Un pulso compuesto es una subdivisión del tiempo en la música que implica agrupar los pulsos en grupos de tres en lugar de dos y viceversa, se debe acentuar el primer tiempo cuando se subdivide en tres.

Durante este final, el intérprete debe mantener la energía y la dinámica del fortísimo, procurando producir un sonido claro y flujo de aire constante. Sus articulaciones y tempo deben ser precisos, para evitar diferencias con el acompañamiento.

A continuación, se proveen las tablas que muestran el resumen del análisis de los movimientos estudiados:

Primer movimiento:

TEMA A		
Introducción	a	a2
1 - 2	2 - 31	32 - 48
3/4	3/4	3/2 - 4/4 - 3/4 - 2/4
E eólico	E eólico	E#m armónico

Tabla No. 10. Estructura del tema A del primer movimiento.

TEMA B		
punteo	b	b2
49 - 53	54 - 59	59 - 70
4/4	3/4 - 2/4 - 4/4	2/4 - 3/2 - 3/4
modulación	Gm	Am

Tabla No. 11. Estructura del tema B del primer movimiento.

TEMA A'	
(re)introducción	a+a2
70	71 - 101
3/4	3/4 - 4/4 - 2/4 - 4/4 - 3/4 - 4/4 - 3/4 - 3/2 - 4/4
E	E

Tabla No. 12. Estructura del tema A' del primer movimiento.

Segundo Movimiento:

A	
a	b2
1 - 8	9 - 18
4/4	3/2 - 4/4 - 3/4 - 2/4
E eólico	E eólico

Tabla No. 13. Estructura del tema A del segundo movimiento.

B	
punteo	b
19 - 20	21 - 31
4/4	3/4 - 2/4 - 4/4
modulación	G#m

Tabla No. 14. Estructura del tema B del segundo movimiento.

A'	
a'	a2'
31 - 39	40 - 49
4/4	4/4
E	E mixolidio - E mayor

Tabla No. 15. Estructura del tema A' del segundo movimiento.

Tercer movimiento:

A	B	C	A'	
			Recapitulación	Coda
1 - 34	35 - 51	52 - 73	74 - 98	99 - 106
6/8 - 9/8 - 6/8 - 9/8 - 6/8	6/8	6/8	6/8 - 9/8 - 6/8 - 9/8 - 6/8	6/8
E	Bm	D	E	D

Tabla No. 16. Estructura del tercer movimiento.

Dificultades de la Obra y recomendaciones su resolución

La Sonatina de Eldin Burton, de estilo neo-romántico con influencias impresionistas, representa retos particulares en cuanto a expresividad, variaciones dinámicas y cambios frecuentes en las articulaciones. Uno de los mayores desafíos es adaptarse fluidamente a cambios rítmicos repentinos y variados, manteniendo estabilidad y precisión en todo momento. Se recomienda practicar con metrónomo desde las fases iniciales del estudio para internalizar sólidamente cada transición rítmica y métrica, permitiendo así que el flautista se sienta seguro y cómodo al interpretar la obra en su totalidad.

Además, Burton demanda un dominio avanzado del vibrato y la intensidad sonora en distintas regiones de la flauta. El control del vibrato debe ajustarse cuidadosamente según las indicaciones expresivas del compositor. Para alcanzar este dominio, el intérprete debe practicar ejercicios específicos que desarrollen un vibrato flexible y musical, junto con ejercicios diarios de notas largas en diversas dinámicas y registros para reforzar la estabilidad y calidad sonora del instrumento.

3.4. Rapid Fire de Jennifer Higdon

La obra titulada *Rapid Fire*, de la compositora contemporánea estadounidense Jennifer Higdon, fue comisionada por el flautista Peter Brown; quien fue miembro del cuerpo docente de Levine School of Music. Fue el mismo Brown quien presentó el estreno mundial de la obra en la Convención de la Asociación Nacional de Flauta en Boston, Massachusetts en 1993.

El contexto compositivo de la obra y su entendimiento nace de plasmar en partituras una pieza que representa la violencia de las ciudades y las sociedades (Reitz, 2010). En sus notas de programa, Higdon comenta que la idea nace de un artículo de noticia publicado el 15 de julio de 1992 de título “*Asesinato en Boston apaga su luz brillante - Lena Bruce tenía un futuro prometedor. El fin de semana pasado, fue asesinada por un intruso y sus amigos y familiares aquí están de luto*”. En este artículo se destaca la vida de Lena Bruce hasta el día que fue asesinada, con 21 años. Conocer la noticia y su impacto, es un camino para entender lo que Higdon trataba de transmitir en su composición.

Esta obra corresponde al siglo xx, por lo que un análisis formal tradicional es imposible. En ella se destaca principalmente la técnica extendida, la virtuosidad de la comprensión de la integridad rítmica y la conexión de los timbres sonoros generados por la flauta con los efectos sonoros del entorno real. Por tanto, dentro de las características importantes a resaltar se incluyen:

1. La carencia de barras de compás, recurso muy contemporáneo para quebrar con el sentido orden y permitir mayor libertad del intérprete al momento de ejecutar la pieza.
2. La inexistencia de una tonalidad establecida.

Para facilitar un análisis de la obra, se propone una descripción basada en dos características encontradas a lo largo de los seis motivos a presentar. Dichas particularidades incluyen:

Primero, el virtuosismo rítmico, apreciado en las secciones que incluyen motivos que presentan figuraciones rápidas basadas en corcheas, semicorcheas, ligaduras; además de movimientos cromáticos y fraseo. Segundo, la creación de diferentes sonoridades, mediante las técnicas extendidas. Para ello, Higdon aplica elementos como por ejemplo la utilización de “sobre soplado” a fin de generar la secuencia de armónicos naturales que enriquezcan la expresividad y la textura sonora.

La obra comienza con dos indicaciones destacables: la primera es el tempo, que marca una velocidad de 180 - 200 la negra; y la segunda, los fortísimos. Estos factores le representan al intérprete una alta demanda de resistencia.

El primer motivo a considerar son los trinos en notas largas acompañadas de acentos, apreciados desde la introducción de la obra (IMAGEN 75).

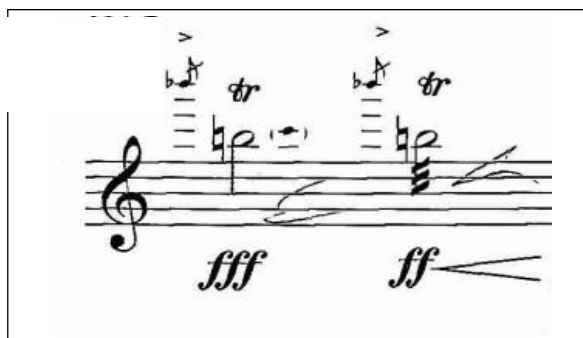


Imagen No. 75. Motivo 1. Trinos en notas largas con acento y dinámica forte.

El siguiente motivo corresponde a un grupo cromático de seis notas conformadas por F# - G - Ab - A - Bb - B (IMAGEN 76). Estas notas se ven presentes durante toda la obra, aunque en algunos momentos será presentado de forma enarmónicas. En ocasiones, no utiliza por completo las seis notas mencionadas, sino que reduce el número de ellas, pero la idea cromática sigue siendo la misma. Lo más importante de este motivo es la articulación y la forma en que aparecen, puesto que, se centra en un registro sonoro cómodo para la flauta. Por ello es posible generar distintas dinámicas, sin que se vea comprometido la articulación de staccato marcato que solicita la compositora. En otras palabras, este motivo está pensado para que se pueda generar toda la tensión sonora y volumétrica posible durante la obra.



Imagen No. 76. Motivo 2. Grupo cromático con articulaciones cortas.

El tercer motivo a presentar se caracteriza por la aparición de figuraciones rápidas mediante semicorcheas con movimientos cromáticos. En la gran mayoría de sus intervenciones, se encuentra, sin acentos, pero con una ligadura de fraseo extensa (IMAGEN 77). Este motivo se puede interpretar como un momento de representar el movimiento rápido y caótico del disparo.

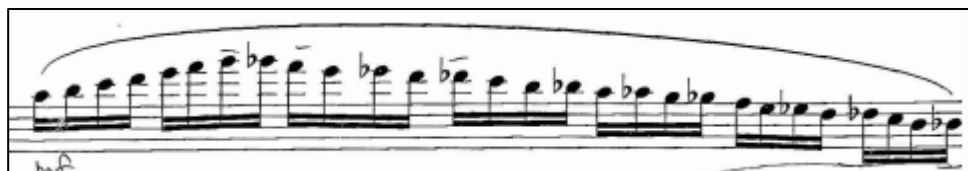


Imagen No. 77. Motivo 3. Figuraciones rápidas de semicorcheas.

El cuarto motivo consiste en la aplicación de un movimiento ascendente de semicorcheas ligadas, que concluyen en una corchea con acento que anticipa a otra corchea con indicación de “sobre soplado” con el fin de generar el efecto de secuencia armónicos (IMAGEN 78).

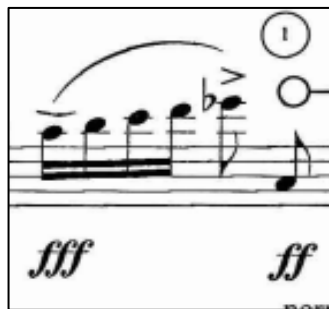


Imagen No. 78. Motivo 4. Movimiento ascendente de semicorcheas ligadas a corchea con acento que anticipa una técnica extendida de sobre soplado.

La aparición de notas largas abre paso a la aplicación de más técnicas extendidas que expanden los cuerpos sonoros y el uso de armónicos.

El quinto motivo se basa en la utilización del “sobre soplado” inestable que, con ayuda de la digitación de llaves dentro de la flauta, permite generar varios armónicos y la exploración de distintos colores que faciliten la creación de nuevos timbres acústicos (IMAGEN 79). Este motivo también llega a ser uno de los más utilizados a lo largo de la obra, principalmente hacia el final, en donde se va volvieron cada vez más caótico

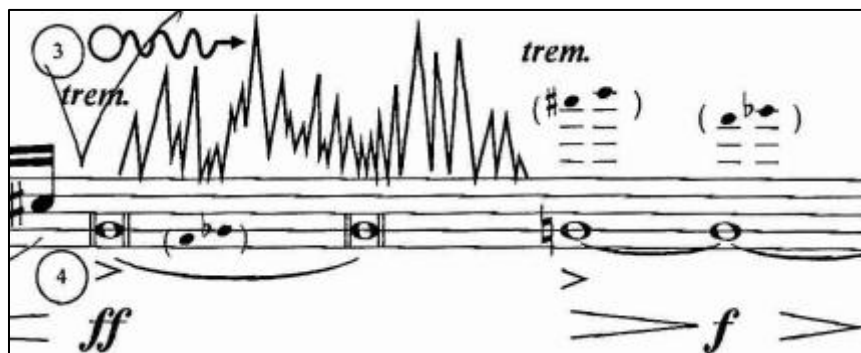


Imagen No. 79. Motivo 5. Utilización de técnicas extendidas para la generación de armónicos en notas largas.

El último motivo representativo de la obra utiliza el juego de las dinámicas, que implica el total control de las octavas graves, así como también de la respiración y velocidad del aire. (IMAGEN 80).

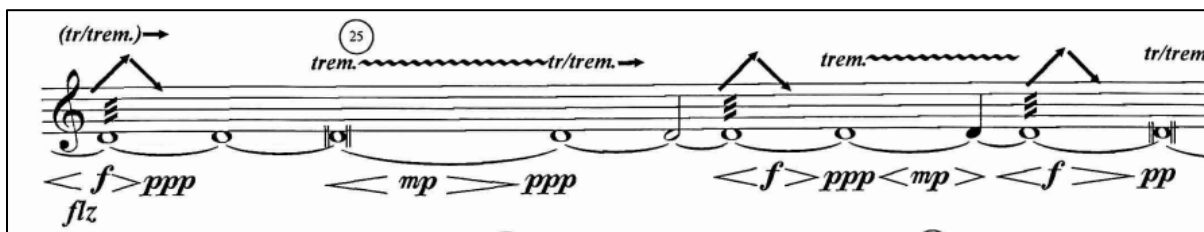


Imagen No. 80. Motivo 6. Juego de dinámicas durante notas largas.

A pesar de destacar que no se encuentra ningún centro tonal percibido o estipulado durante la obra, en términos generales, la pieza descansa sobre las notas de B - G - D.

Dificultades de la Obra y recomendaciones su resolución

La obra contemporánea Rapid Fire de Jennifer Higdon introduce desafíos técnicos avanzados y técnicas extendidas que pueden resultar particularmente exigentes para el intérprete. Los pasajes extremadamente rápidos, a menudo sin patrones tonales o métricos claros, requieren un control excepcional de la coordinación entre digitación, respiración y embocadura. Se recomienda desglosar los pasajes más complejos en pequeñas unidades, practicándolos inicialmente a una velocidad extremadamente lenta y aumentando la velocidad gradualmente hasta lograr la precisión y fluidez necesarias.

Asimismo, esta pieza utiliza técnicas extendidas como armónicos, multifónicos y efectos especiales que pueden representar un reto significativo. Para superar estas dificultades, es esencial que el flautista practique técnicas extendidas de manera aislada, familiarizándose plenamente con cada efecto. Experimentar con diferentes posiciones de la embocadura, presión y dirección del aire ayudará al músico a obtener resultados confiables y efectivos, integrando estas técnicas de forma fluida y musical en la interpretación final.

CONCLUSIONES

El desarrollo de esta tesis ha permitido explorar en profundidad la técnica de la respiración circular, así como su aplicación práctica en el repertorio flautístico de diferentes periodos históricos. A través del primer capítulo, se construyó una guía metodológica para el aprendizaje progresivo de esta técnica, abordando no solo los aspectos físicos y anatómicos, sino también una serie de ejercicios aplicables para flautistas en formación que deseen integrar esta habilidad en su interpretación. La respiración circular se confirma no solo como una técnica extendida, sino como una herramienta expresiva capaz de enriquecer la continuidad del discurso musical.

En los capítulos posteriores, se discutió la biografía de los compositores cuyas obras se presentaron en el recital de grado J.S. Bach, W.A. Mozart, Eldin Burton y Jennifer Hidgdon; además de un análisis formal e interpretativo del repertorio seleccionado. Asimismo, al final de cada estudio, se hacen recomendaciones importantes que permiten resolver dificultades encontradas en estas piezas. Este recorrido permitió observar la evolución de la escritura para flauta y el aumento progresivo de las exigencias técnicas para el intérprete.

En suma, este trabajo aporta tanto una herramienta pedagógica como un análisis artístico que promueve la preparación integral del flautista moderno. Su realización cumple no solo con el requisito académico para optar por el título de Licenciatura en Bellas Artes, sino que también constituye una contribución significativa al estudio de técnicas avanzadas que fortalecen la proyección escénica, el control técnico y la expresividad musical del intérprete.

RECOMENDACIONES

Se recomienda, a la Facultad de Bellas Artes, refuerce los conocimientos sobre respiración musical tanto en estudiantes como en profesores. Para los estudiantes, se propone la inclusión de talleres prácticos sobre respiración diafragmática, control del aire y técnicas como la respiración circular, permitiendo así una formación técnica más sólida y consciente. Estos espacios deben estar adaptados a cada especialidad instrumental y orientados al desarrollo físico y expresivo del músico desde las primeras etapas de su formación.

Por su parte, el cuerpo docente también requiere actualización constante en pedagogía respiratoria. Se recomienda implementar jornadas de capacitación sobre fisiología del aparato respiratorio aplicada a la música, con el objetivo de que los profesores integren estas prácticas dentro de sus clases regulares. Este fortalecimiento del conocimiento favorecerá un enfoque más completo y saludable en la enseñanza instrumental y vocal.

Mejorar la infraestructura destinada al estudio musical, se recomienda la creación y adecuación de espacios acústicamente acondicionados para el estudio individual. Así mismo, se recomienda que la Facultad de Bellas Artes fomente y apoye actividades extracurriculares que permitan a los estudiantes presentar su trabajo fuera del campus universitario, como conciertos comunitarios, festivales o intercambios artísticos. Estas experiencias no solo enriquecen su formación, sino que también fortalecen su proyección artística y profesional desde los primeros años de carrera.

BIBLIOGRAFÍA

- Backus, J. (1977). *The acoustical foundations of music* (2.^a ed.). W. W. Norton & Company.
- Bayes, C. (2010). Twentieth century works for flute and piano and unaccompanied flute most frequently selected to be performed on the final round of the National Flute Association's Young Artist Competitions from 1985–2004.
- Broffitt, V. (2010). *The music of Jennifer Higdon: Perspectives on the styles and compositional approaches in selected chamber compositions* [Tesis doctoral, University of Cincinnati]. OhioLINK. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1275656288
- Coelho, T. (2023) *Circular Breathing in 13 Easy Steps™*
- Coltman, J. W. (2006). Acoustics of the flute. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 120 (5), 3042–3052.
- Composer Classical Music (2022). Burton Eldin. <http://composers-classical-music.com/b/BurtonEldin.htm>
- Dick, R. (1989). *Circular breathing for the flutist*. Multiple Breath Music Company.
- Eisen, C., & Sadie, S. (2001). Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278233>
- Emery, W., & Marshall, R. (2023). Johann Sebastian Bach. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Johann-Sebastian-Bach>
- Fernández, T., & Tamaro, E. (2004a). Biografía de Johann Sebastian Bach. En *Biografías y Vidas: La enciclopedia biográfica en línea*. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bach_sebastian.htm
- Fernández, T., & Tamaro, E. (2004b). Johann Sebastian Bach: Biografía. En *Biografías y Vidas: La enciclopedia biográfica en línea*. <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/bach/>
- Galway, J. (1990). *James Galway: An autobiography*. G. Schirmer, Inc.
- Girod, M. (2012). The breath of life: The anatomy of circular breathing in wind instruments. *Musicology Journal*, 45(2), 112–124.

- Javadian, Y., Akbari, M., Moghaddam, R. S., & Ebrahimi, A. (2020). Effects of breathing exercises with a spirometer on pulmonary function and respiratory symptoms in patients with chronic obstructive pulmonary disease. *Tanaffos*, 19 (2), 139–146.
- Jennifer Higdon. (2022). Biography. <http://jenniferhigdon.com/biography.html>
- Kenhub. (s.f.). Músculos intercostales: Inserciones, innervación, función. <https://www.kenhub.com/es/library/anatomia-es/musculos-intercostales>
- Kenney, W. L., Wilmore, J., & Costill, D. (2015). *Physiology of sport and exercise. Human Kinetics*.
- Levine, M. (2009). *The jazz theory book*. Sher Music Co.
- Marieb, E. N., & Hoehn, K. (2019). *Human anatomy & physiology* (11.^a ed.). Pearson.
- Moyse, M. (1979). *Tone development through extended techniques*. Belwin Mills Publishing.
- Paradigmia. (s.f.). Músculo diafragma. <https://paradigmia.com/curso/locomotor/modulos/miologia-del-tronco/temas/musculo-diafragma/>
- Plata, D. (2012). *Análisis profundo y superficial de las obras que integran el programa del recital de grado [Trabajo de grado, Universidad Autónoma de Bucaramanga]*.
- Powell, A. (2012). *The flute*. Yale University Press.
- Reedy, D. (2002). *A performer's guide to creating a listening roadmap: Applications to late twentieth-century solo flute compositions by American women composers Joyce Mekeel and Jennifer Higdon [Tesis doctoral, University of Nebraska-Lincoln]*.
- Reitz, C. L. (2018). *Jennifer Higdon: Composing in color*. Rowman & Littlefield.
- Riner, N. (2019). Concerto Eldin Burton. *The Flutist Quarterly*, 44 (2), 58.
- Rushton, J. (2006). *Mozart*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195182644.001.0001>
- Saladin, K. S. (2018). *Anatomy & physiology: The unity of form and function* (8.^a ed.). McGraw-Hill Education.
- Stevens, C. (1987). *Extended techniques for the flute*. Oxford University Press.
- Tatlow, R. (1991). *Bach and the riddle of the number alphabet*. Cambridge University Press.

- Tortora, G. J., & Derrickson, B. (2017). Principles of anatomy and physiology (15.^a ed.). Wiley.
- West, J. B. (2015). Respiratory physiology: The essentials (10.^a ed.). Lippincott Williams & Wilkins.
- Wolff, C. (2001). Johann Sebastian Bach: The learned musician. W. W. Norton & Company.
- Wolff, C., & Emery, W. (2001). Bach, Johann Sebastian. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278195>
- York, M. (2009). Practice guide: Eldin Burton's "Sonatina." Flute Talk, 28 (10), 16–19, 37.