

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

ESTUDIO CUALITATIVO DE DIEZ SOLOS ORQUESTALES

POR
JORGE ISAAC CHEN

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

AGOSTO, 2025

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

RECITAL DE GRADO
ESTUDIO CUALITATIVO DE DIEZ SOLOS ORQUESTALES

POR
JORGE ISAAC CHEN

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

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

APROBACIÓN DEL TRIBUNAL CALIFICADOR

AL CUERPO DOCENTE DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

**LOS MIEMBROS DE LA COMISIÓN ENCARGADA DE LA EVALUACIÓN DE
ESTE TRABAJO DE GRADUACIÓN REALIZADO POR JORGE CHEN LO
ENCUENTRAN SATISFACTORIO Y RECOMIENDAN A LA ESCUELA DE
INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO QUE SEA ACEPTADO.**

DRA. DAFNE GUEVARA (ASESORA)

DR. VALENTÍN MARTÍNEZ (JURADO)

MGTR. KEITH ODVIL (JURADO)

DEDICATORIA

Quiero dedicarle esta tesis a mi familia y amigos que me han apoyado desde el inicio de mi carrera y que han llenado de amor cada una de mis presentaciones con su presencia. A ustedes dedico este documento.

AGRADECIMIENTOS

De todo corazón quiero darle gracias a la Dra. Dafne Guevara por su apoyo incondicional en mi formación profesional. Estaré eternamente agradecido por el cariño y la dedicación que me brindó en cada clase, por su acompañamiento en los momentos difíciles y por ayudarme a superar cada obstáculo. Gracias también por alimentar en mí, día tras día, un amor profundo por la música; y por enseñarme que el arte no solo se interpreta, sino que también se vive con sensibilidad, humildad y humanidad.

ÍNDICE

CONTENIDO	PÁGS
DEDICATORIA.....	i
AGRADECIMIENTOS.....	ii
INDICE GENERAL.....	iii
INDICE DE FIGURAS	vi
RESUMEN.....	xii
ABSTRACT.....	xiii
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. ESTUDIO CUALITATIVO DE DIEZ SOLOS ORQUESTALES	2
1.1. Johann Sebastian Bach. <i>Suite Orquestal N.º 2 en Si menor, BWV 1067</i>	3
1.2. Christoph W. von Gluck. <i>Minuet y Danza de los Espíritus Benditos</i>	7
1.3. L. V. Beethoven. <i>Sinfonía N.º 9, IV movimiento</i>	10
1.4. Johannes Brahms. <i>Sinfonía N.º 4, IV movimiento</i>	12
1.5. Félix Mendelssohn. <i>Sinfonía N.º 4, IV movimiento “Saltarello”</i>	14
1.6. P. I. Tchaikovsky. <i>El Cascanueces, “Danza China”</i>	17
1.7. Maurice Ravel. <i>Daphnis y Chloé, Suite N.º 2</i>	19
1.8. S. Prokofiev. <i>Pedro y el Lobo, Op. 67</i>	21
1.9. I. Stravinsky. <i>El Pájaro de Fuego</i>	24
1.10. John Williams. <i>Suite “Hagrid’s Friendly Bird”</i>	28

CAPÍTULO II. BIOGRAFÍA DE LOS COMPOSITORES DE LAS OBRAS DEL

RECITAL DE GRADO30

2.1.	Johann Sebastian Bach	30
2.2.	Wolfgang Amadeus Mozart	35
2.3.	Giulio Briccialdi.....	39
2.4.	George Crumb.....	41

CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE LAS OBRAS45

3.1.	J.S. Bach Sonata en Mi menor BWV 1034.....	45
3.1.1.	<i>Adagio ma non tanto</i>	46
3.1.2.	<i>Allegro</i>	48
3.1.3.	<i>Andante</i>	50
3.1.4.	<i>Allegro</i>	53
3.1.5.	<i>Dificultades técnicas de la obra y recomendaciones para su resolución</i>	57
3.2.	W.A.Mozart. Cuarteto para Flauta en Re Mayor, K.285	57
3.2.1.	<i>Allegro</i>	58
3.2.1.1.	<i>Exposición (compases 1-66)</i>	58
3.2.1.2.	<i>Desarrollo (compases 67-100)</i>	60
3.2.1.3.	<i>Reexposición (compases 100-147)</i>	61
3.2.1.4.	<i>Coda (compases 147-154)</i>	61
3.2.2.	<i>Adagio</i>	62
3.2.3.	<i>Rondó</i>	64

3.2.4.	<i>Dificultades técnicas de la obra y recomendaciones para su resolución.....</i>	<i>68</i>
3.3.	Giulio Briccialdi, Carnaval de Venecia Op, 78	69
3.3.1.	<i>Dificultades técnicas de la obra y recomendaciones para su resolución.....</i>	<i>74</i>
3.4.	George Crumb, An Idyll for the Misbegotten.....	75
3.4.1.	<i>Dificultades técnicas de la obra y recomendaciones para su resolución.....</i>	<i>80</i>
CONCLUSIONES.....		81
RECOMENDACIONES.....		82
BIBLIOGRAFIA.....		83

ÍNDICE DE FIGURAS

CONTENIDO	PAG
Figura No. 1. J.S. Bach (1738) <i>Polonesa</i> de la Suite Orquestal No. 2. Compases 1-12. Theodore Presser Company. 1995.....	3
Figura No. 2 J.S. Bach (1738). Doble de la Suite Orquestal No. 2. Compases 1-5 .C.F. Perters. 1934.....	5
Figura No. 3. <i>Badiniere</i> (1738) de la Suite Orquestal No. 2 de J.S. Bach. Compases 1-7. Dover Publications. 1976.....	6
Figura No. 4. Partitura de la obra <i>Orfeo y Euridice</i> . Acto II Orfeo. C.W. Gluck Compases 1-8. Kassel Bärenreiter. 1962.....	7
Figura No. 5. Parte de flauta de la obra: <i>Orfeo y Euridice</i> . Acto II Orfeo. Danza de los Espíritus Benditos C.W. Gluck Compases 1-25. Theodore Presser Company .1995.....	9
Figura No. 6. L.V. Beethoven. Solo de Piccolo Sinfonía No. 9. Compases 344-374. Christoph Dürichen y Siegdfried Kratsch.....	10
Figura No. 7. Solo de Flauta de la Sinfonía No. 4 de J. Brahms. Compases 87-107. Theodore Presser Company .1995.....	12
Figura No. 8. Sinfonía No. 4 de F. Mendelssohn. Compases 1-36. Theodore Presser Company .1995.....	14
Figura No.9. Ejercicio No. 7 del libro: 17 Big Daily Excercises de Taffanel & Gaubert. Musical Alphonse Leduc.....	15
Figura No.10. Trevor Wye (1998). Extracto para 2 Flauta de La Sinfonía No. 4 de Mendelsohn. <i>The Orchestral Flute Practice Book Part 2</i> . Novello.....	16
Figura No.11. Peter Ilyitch Tchaikovsky (1892) Danza China del <i>Cascanueces</i> Op. 71. Flauta 1. Compás 1-32. Theodore Presser Company.1995.....	17

Figura No.12. Maurice Ravel <i>Daphnis y Chloe</i> . Flauta 1. Número de ensayo 176 hasta 2 compases luego del número de ensayo 179. Theodore Presser Company .1995.....	19
Figura No.13. Sergei Prokofiev <i>Pedro y el Lobo</i> . Op. 67. Flauta 1. Número de ensayo 2 hasta 8 compases luego de este. Theodore Presser Company.1995.....	21
Figura No.14. Donald Malpass (2013). Etude for Sergei Prokofiev's <i>Peter and the Wolf</i> . compás 1 al 20.....	24
Figura No.15. Ígor Stravinsky (1910). Flauta 1. <i>El Pajaro de Fuego</i> . Número de ensayo 9 hasta 2, luego del numero 11 de ensayo. Theodore Presser Company. 1995.....	24
Figura No.16. Ígor Stravinsky (1910) Flauta 1. <i>El Pajaro de Fuego</i> . Un compás antes de número de ensayo 12 hasta 14 de ensayo. New York. Leeds Music. 1947.....	26
Figura No.17. Ígor Stravinsky (1910) Flauta 1. <i>El Pajaro de Fuego</i> . Un compás antes de número de ensayo 17 hasta 18 de ensayo. New York. Leeds Music. 1947.....	27
Figura No.18. John Williams (2004). Flauta 1. Hagrid's Friendly Bird. Del compás 127 hasta el 150. Theodore Presser Company. 2019.....	28
Figura No.19. J.S. Bach Sonata en Mi menor BWV 1034. Primer movimiento. Del compás 1 hasta el 1-10.....	46
Figura No.20. J.S. Bach Sonata en Mi menor BWV 1034. Primer movimiento. Del compás 17 hasta 9.....	47
Figura No.21. J.S. Bach Sonata en Mi menor BWV 1034. Segundo movimiento. Del compás 1 hasta el 9.....	48
Figura No.22. J.S. Bach Sonata en Mi menor BWV 1034. Segundo movimiento. Del compás 16 hasta el 19.....	50
Figura No.23. J.S. J.S. Bach Sonata en Mi menor BWV 1034. Andante. Del compás 7 hasta el 12.....	51

Figura No.24. J.S. Bach Sonata en Mi menor BWV 1034. Andante. Cadenza: compás 19 al 20.	51
Figura No.25. J.S. Bach Sonata en Mi menor BWV 1034. Andante. Del compás 32 hasta el 42.	52
Figura No.26. J.S. Bach Sonata en Mi menor BWV 1034. Andante. Del compás 43 hasta el 55.	53
Figura No.27. J.S. Bach Sonata en Mi menor BWV 1034. Del compás 1-9.....	54
Figura No.28. J.S. Bach Sonata en Mi menor BWV 1034. Del compás 13-23.....	55
Figura No.29. J.S. Bach Sonata en Mi menor BWV 1034. <i>Allegro</i> . Del compás 43-49.....	56
Figura No.30. J.S. Bach. J.S. Bach Sonata en Mi menor BWV 1034. <i>Allegro</i> . Del compás 82- 88.....	56
Figura No.31. W.A. Mozart. <i>Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285(1777)</i> . <i>Allegro</i> . Del compás 1-13.	58
Figura No.32. W.A. Mozart. <i>Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285(1777)</i> . <i>Allegro</i> . Del compás 26-28.	59
Figura No.33. W.A. Mozart. <i>Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285(1777)</i> . <i>Allegro</i> . Del compás 61-65.	59
Figura No.34. W.A. Mozart. <i>Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285(1777)</i> . <i>Allegro</i> . Del compás 66-75.	60
Figura No.35. W.A. Mozart. <i>Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285(1777)</i> . <i>Allegro</i> . Del compás 98-104.	61
Figura No.36. W.A. Mozart. <i>Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285(1777)</i> . <i>Allegro</i> . del compás 143-149.	61
Figura No.37. W.A. Mozart. <i>Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285(1777)</i> . <i>Adagio</i> . Del compás 1-5.	62

Figura No.38. W.A. Mozart. <i>Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285(1777).</i> <i>Adagio</i> . Del compás 18-23.	63
Figura No.39. W.A. Mozart. <i>Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285(1777).</i> <i>Adagio</i> . Del compás 31-35.....	63
Figura No.40. W.A. Mozart. <i>Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285(1777).</i> <i>Rondo</i> . Del compás 1-8.	64
Figura No.41. W.A. Mozart. <i>Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285(1777).</i> <i>Rondo</i> . Del compás 56-60.	65
Figura No.42. W.A. Mozart. <i>Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285(1777).</i> <i>Rondo</i> . Del compás 74-81.....	65
Figura No.43. W.A. Mozart. <i>Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285(1777).</i> <i>Rondo</i> . Del compás 104-111.....	66
Figura No.44. W.A. Mozart. <i>Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285(1777).</i> <i>Rondo</i> . Del compás 154-160.	66
Figura No.45. W.A. Mozart. <i>Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285(1777).</i> <i>Rondo</i> . Del compás 203-204.	67
Figura No.46. W.A. Mozart. <i>Cuarteto para Flauta en Re Mayor, K.285(1777).</i> <i>Rondo</i> . del compás 244-251.	68
Figura No.47. G. Briccialdi. <i>El Carnaval de Venecia (1857). Introduccion.</i> Del compás 1-4. C. Fischer.....	69
Figura No.48. G. Briccialdi. <i>El Carnaval de Venecia (1857). Tema.</i> Del compás 17-21.C. Fischer.....	70
Figura No.49. G. Sigurdson(1976) . <i>Var I .El Carnaval de Venecia. Briccialdi.</i> Hall Leonard 1976.....	71
Figura No.50. G. Briccialdi. <i>El Carnaval de Venecia (1857). Var II .</i> Del compás 51-53.C. Fischer.	71

Figura No.51. G. Briccialdi. <i>El Carnaval de Venecia (1857). Var III.</i> Del compás 67-69. C. Fischer.	72
Figura No.52. G. Briccialdi. <i>El Carnaval de Venecia (1857). Var V.</i> Del compás 103-106. C. Fischer.	73
Figura No.53. G. Briccialdi. <i>El Carnaval de Venecia (1857). Coda.</i> Del compás 160-162. C. Fischer.	73
Figura No.54. G. Crumb: <i>An Idyll for the Misbegotten (1986).</i> <i>Número de Ensayo 1.</i> C.F. Peters Corp.	76
Figura No.55. G. Crumb: <i>An Idyll for the Misbegotten (1986).</i> <i>Número de Ensayo 3.</i> C.F. Peters Corp.	76
Figura No.56. W.T. Ming: <i>Comparación de Syrinx de Debussy con Crumb</i> <i>An Idyll for the Misbegotten (2004).</i> Número de Ensayo 9.....	77
Figura No.57. G. Crumb: <i>An Idyll for the Misbegotten (1986).</i> <i>Número de Ensayo 9.</i> C.F. Peters Corp.....	78
Figura No.58. G. Crumb: <i>An Idyll for the Misbegotten (1986).</i> <i>Número de Ensayo 13.</i> C.F. Peters Corp.....	78
Figura No.59. G. Crumb: <i>An Idyll for the Misbegotten (1986).</i> <i>Número de Ensayo 20.</i> C.F. Peters Corp.....	79
Figura No.60. G. Crumb: <i>An Idyll for the Misbegotten (1986).</i> <i>Número de Ensayo 23.</i> C.F. Peters Corp.....	80

RESUMEN

Este trabajo inicia con un diagnóstico detallado de los desafíos técnicos y expresivos que presentan los solos orquestales para flauta, identificando sus obstáculos más frecuentes y proponiendo estrategias de práctica innovadoras.

Por otra parte, se expone una trayectoria vital y creativa de cada compositor cuyas obras fueron presentadas durante el recital de grado a fin de mostrar cómo su contexto histórico y personal informa directamente las exigencias interpretativas de sus obras.

Finalmente, se ofrece un estudio minucioso de las piezas seleccionadas para el recital de grado, integrando recomendaciones pedagógicas específicas que enlazan un análisis formal, colorido tímbrico y limpiezas sonoras, de modo que la interpretación resulte a la vez histórica, técnica y expresivamente coherente.

Palabras Clave: Flauta, solos orquestales, análisis cualitativo, técnica instrumental, recursos de práctica pedagógico, contexto histórico, interpretación estilística.

ABSTRACT

This thesis begins with a comprehensive examination of the technical and expressive challenges commonly encountered in orchestral flute solos. It identifies recurrent performance difficulties and explores innovative practice methodologies aimed at addressing these obstacles effectively.

Subsequently, the study presents a biographical and creative overview of each composer whose works were included in the graduation recital. Particular attention is given to the ways in which their historical and personal contexts inform the interpretive and technical demands of their compositions.

The final section offers an in-depth analysis of the selected repertoire performed in the recital. This analysis incorporates pedagogical recommendations that integrate formal structural study, timbral nuance, and clarity of sound production. The objective is to promote an interpretation that is historically informed, technically sound, and expressively coherent.

Keywords: Flute, orchestral solos, qualitative analysis, instrumental technique, pedagogical practice strategies, historical context, stylistic interpretation.

INTRODUCCION

Esta investigación tiene como objetivo principal cumplir con los requisitos académicos para la obtención del grado y, simultáneamente, consolidar la formación musical del autor mediante un estudio aplicado de extractos orquestales, biografía de compositores cuyas obras fueron seleccionadas para presentar en el Recital de Grado y un análisis de dicho repertorio. Dichos aspectos fueron organizados de la siguiente manera:

Capítulo I- Estudio Cualitativo de 10 Solos Orquestales, contiene un análisis de diez extractos orquestales del repertorio flautístico solicitados para diversas audiciones. La intención aquí es identificar problemas profesionales y proponer soluciones centradas en los aspectos técnicos e interpretativos que requieren mayor atención.

Capítulo II- Biografía de los Compositores de las Obras del Recital de Grado, ofrece un recorrido de la vida de JS. Bach, W.A. Mozart, G. Briccialdi y G. Crumb, situando sus trayectorias en el contexto de acontecimientos históricos remarcables.

Capítulo III- Análisis de las obras del Recital de Grado, presenta un análisis formal de las piezas seleccionadas para el recital, detallando su estructura y recursos expresivos. También se formulan recomendaciones de ejecución que favorecen una interpretación fiel a la intención estética de los autores.

Luego de presentados los capítulos descriptivos, se incluyen conclusiones reflexivas sobre lo expuesto, recomendaciones y las referencias bibliográficas.

CÁPITULO I: ESTUDIO CUALITATIVO DE DIEZ SOLOS ORQUESTALES

En la mitad del siglo XVIII se vivió una etapa de transformación tanto para la flauta como para la música en general (Toff, 1979). Este periodo se caracterizó por profundos cambios sociales, durante los cuales las ciudades reemplazaron a las cortes y palacios como ejes principales de la actividad musical. En este nuevo escenario, el compositor profesional comenzó a depender de un público más amplio, financiando su labor a través de la asistencia a conciertos y la venta de partituras, lo que supuso una variación significativa en su modelo de ingresos. Paralelamente, la consolidación de la orquesta y del pianoforte alteró el papel relativo de la flauta en la música orquestal y de cámara. Como en todo proceso evolutivo, estos cambios no fueron inmediatos; aunque las diferencias entre el inicio y el cierre del periodo son notorias, resulta complejo establecer límites cronológicos precisos para dicha transformación.

Pese a la gran cantidad de recursos técnicos para el repertorio flautístico, no existe una cantidad considerable de estudios que aborden un análisis cualitativo de solos orquestales para este instrumento en Panamá. Esta sección sugiere una evaluación de los extractos orquestales de flauta, con el fin de determinar su relevancia histórica, patrones que dificultan la ejecución, su importancia en audiciones y ofrecer recomendaciones sobre recursos interpretativos y técnicos que faciliten una mejor comprensión de los mismos.

1. Johann Sebastian Bach

Suite Orquestal No. 2 en Si Menor, BWV 1067

Según Araújo (1990), se ha consensuado la opinión popular de que mucha de la música de cámara de Bach fue compuesta en Cöthen entre los años de 1717 y 1723. De hecho, sus composiciones de cámara producidas durante esta época, y otras más tempranas, se hallan en un manuscrito que data de 1725. Entre las obras contenidas en el documento se encuentra la *Sonata en Mi menor para Flauta, BWV1034*, una de las obras más importantes de la literatura flautística. La obra está constituida de seis movimientos, de los cuales se analizarán dos, La Polonesa (Doble) y Badinerie, ya que estos extractos son requeridos como repertorio estándar de audiciones para competencias, festivales, universidades y posiciones de trabajo. Para Baxtresser (1995), la Polonesa debe ser interpretada con majestuosidad y elegancia con su sección Doble lírica y fluida; mientras que el Badinerie debe poseer una rítmica vital, estilizada y de articulación meticulosa, que no recurra a una técnica de staccato del siglo XX.



Figura No. 1. J.S. Bach (1738) *Polonesa* de la Suite Orquestal No. 2. Compases 1-12. Theodore Presser Company .1995.

De acuerdo a Sowinski (*Les Musiciens Polonais*), una Polonesa deriva de los antiguos villancicos navideños los cuales aún se siguen cantando en Polonia (Fuller, 2001). Para una correcta ejecución

de la Polonesa es bueno recordar que, debido al periodo, el compositor no brinda mucha información sobre el “tempo” exacto de la obra, no obstante, el nombre de la danza indica su carácter y duración. Este movimiento presenta una forma binaria, propia de la estructura formal de una danza. Las partes de cada sección se repiten para reafirmar sus elementos.

El motivo inicial de la pieza está caracterizado por una negra con puntillo seguida de dos corcheas como se muestra en la figura No.1 (González, 2021). Sobre el mismo, Bach inventará diferentes variaciones melódicas y armónicas; además de desarrollar las diferentes frases que componen sus secciones.

La primera sección resalta por la repetición continua del motivo inicial y su naturaleza calmada. La melodía está sostenida totalmente por un acompañamiento homofónico de cuerdas. A fin de preparar esta sección para una interpretación refinada, clara, precisa y limpia, es imperativo el estudio de una articulación ligera que mantenga el aire fluyendo en la frase la sílaba *du*, para evitar cortar la columna de aire; también, la preparación de matices se puede hacer tomando la idea de un eco la primera frase más fuerte y la segunda pasa a piano, dando la sensación de lejanía.

Figura No. 2 J.S. Bach (1738). Doble de la Suite Orquestal no. 2. Compases 1-5. C.F. Perters. 1934

El Doble, por su parte, es el nombre que antiguamente se usaba por ‘Variación,’ específicamente para la música de clavecín (Parry, 1904). Para este doble, el compositor crea un embellecimiento de la melodía presentada en la sección previa, donde nunca se hacen cambios en las armonías. Esta sección contrasta con la anterior; en cuanto al acompañamiento del bajo continuo y adornos al motivo inicial y contorno.

Para una correcta ejecución del doble, el flautista debe tomar en cuenta varios aspectos a preparar. Primero, su precisión métrica ya que en ella reposa la virtuosidad de esta sección y el desarrollo de su carácter improvisatorio. En este sentido la coordinación entre la digitación y el fraseo debe ser muy fluida por lo que se recomienda elegir sílabas que permitan una correcta enunciación de la frase y la práctica lenta de intervalos utilizando un metrónomo. Segundo, una expresión adecuada que ayude a distinguir los distintos efectos. Ello puede lograrse ensayando de manera ligada antes de agregar la articulación. Es sugerible practicar inicialmente agregando paulatinamente la articulación. Por último, se debe examinar la textura del extracto para realzar ambas capas de la melodía. Por ello hay que enfatizar las notas graves utilizando tenuto y, en el

caso de las notas agudas, una articulación ligera. Aunado a ello, las respiraciones deben ejecutarse de forma profunda y rápida; colocándose en lugares donde la frase termine, para evitar entorpecer el desarrollo de esta. Dichas consideraciones ayudarán a evitar articulaciones rígidas de acentos fuertes y pensadas para el instrumento moderno.



Figura No. 3. *Badinerie* (1738) de la Suite Orquestal No. 2 de J.S. Bach. Compases 1-7. Dover Publications, 1976.

Badinerie es un extracto orquestal de carácter alegre que muestra la experticia de Bach en el dominio de la escritura para flauta. Sobresale por sus arpeggios descendentes y sus motivos cortos y contagiosos. Este extracto orquestal requiere un estudio cuidadoso de una doble articulación clara y limpia, la sílaba *di-gi* o *ti-ri* pueden ayudar a lograrlo (Quantz, 1752). Al igual que en la sección “doble” del movimiento anterior, es necesario crear una columna de aire correcta a través del estudio del extracto; primero sin articulación para luego agregarla. Asimismo, es muy importante identificar las notas melódicas dentro del contrapunto, de lo contrario la dirección de la frase se verá comprometida.

Practicar con cambios de acentos en las semicorcheas puede ayudar a un fraseo más orgánico y también el uso de variaciones en los juegos de semicorcheas re-imaginándolas como figuras

musicales diferentes. Por ejemplo, se pueden utilizar corcheas con puntillo y semicorcheas, juegos de corcheas con tresillo de semicorcheas, empleando siempre la articulación con la que se vaya a interpretar el extracto.

2. Christoph Willibald Von Gluck

Minuet y Danza de los Espíritus Benditos (Acto II de Orfeo)

The image displays a musical score for the Minuet and Dance of the Blessed Spirits from Act II of Orfeo by Christoph Willibald Gluck. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauto I, Flauto II, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Cembalo/Basso. The tempo is marked 'Andante' and the time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score shows the first eight measures of the piece.

Figura No. 4. Partitura de la obra. *Orfeo y Euridice*, Acto II Orfeo(1762). C.W. Gluck Compases 1-8. Kassel Bärenreiter. 1962.

C.W. Gluck, compositor clásico conocido por sus reformas a la ópera. Brukholder, Grout y Palisca (2006) explican que alcanzó su estilo maduro en *Orfeo ed Euridice* y en *Alceste* gracias a la combinación de la grácil melodía italiana, la seriedad alemana y la majestuosidad de la *tragédie en musique* francesa. Este solo orquestal, contenido en el Acto II de Orfeo, según Berlioz en su

Tratado de Instrumentación (1843), es un “canto de reproche, dolor profundo al grito de un corazón conmovido por heridas incurables; que poco a poco se hunde dentro de una llanura, de un suspiro, y el murmullo triste del alma resignada” y que, por tanto, solamente el sonido de la flauta puede transmitir estos sentimientos.

Este solo consta de dos partes que se repiten, con características propias distintivas que pretenden destacar la belleza del sonido de la flauta, así como también la ligereza y solemnidad de este acto en la ópera. Puesto que para lograr estos objetivos se necesita control pleno del aire y de qué tan maleable puede ser; este aspecto debe ser estudiado con detenimiento para cada una de las frases contenidas en las secciones.

En la primera parte, se debe tomar en cuenta que la colocación del aire afectará directamente la entonación, por lo cual debe ser situado desde la parte trasera de la lengua y liberado sin articulación en la lengua. Para verificar el sitio correcto del aire, paralelamente, se puede implementar el uso de un diapasón para preparar y verificar la entonación. La respiración, por su parte, debe integrarse a la interpretación y sentirse natural. Por ello, debe practicarse la frase en la bolsa de aire, escuchando el sonido orgánico de la respiración, derivado de la apertura relajada de la garganta. En cuanto a la forma de los labios, se debe permitir flexibilidad para mantener una sonoridad clara y cálida que viabilice el control sobre las dinámicas.



Figura No. 5. Parte de flauta de la obra. *Orfeo y Euridice*. Acto II Orfeo (1762). Danza de los Espiritus Benditos C.W.

Gluck Compages 1-25. Theodore Presser Company. 1995.

El vibrato, por otra parte, debe estar presente como un elemento que embellezca la obra y debe avanzar con la frase para no estancarla. Se pueden probar diferentes velocidades de vibrato en diferentes momentos para definir intenciones y dirección en las frases.

La segunda parte del solo es un poco engañosa, con subdivisiones pequeñas, que crean frases que requieren que estos motivos sean precisos, ya que pueden dar la sensación de un acelerando en el tempo, cuando en realidad este se mantiene. En estas secciones, el carácter pasa a ser más oscuro y con mucho más movimiento, con el fin de crear una dicotomía respecto al anterior. Asimismo, la claridad en la articulación y los ornamentos deben ser ejecutados dentro del estilo clásico¹, con mucha sutileza y resaltando siempre notas que no sean propias de la tonalidad a fin de lograr la comunicación eficiente de las emociones encapsuladas en cada una de las frases.

¹ Término aplicado a trabajos cuya forma fue adoptada por compositores a finales del siglo XVIII, como trabajos instrumentales, y óperas compuestas luego de recibir la tradición. (Fuller, 1908)

3. Ludwig Van Beethoven

Sinfonía No. 9, IV Movimiento

The image shows a musical score for the Piccolo solo in the fourth movement of Beethoven's Symphony No. 9. The score is written on three staves, numbered 343, 355, and 365. The first staff (343) starts with a *pp* dynamic and contains measures 344-354. The second staff (355) contains measures 356-364, with a 'H' marking above measure 359. The third staff (365) contains measures 366-374, with a *sempre pp* dynamic marking above measure 368. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulations and dynamics.

Figura No. 6. L.V. Beethoven. Solo de Piccolo *Sinfonía No. 9 (1824)*. Compases 344-374. Christoph Dürichen y Siegfried Kratsch.

Hacia 1800, pocos trabajos fueron escritos considerando el piccolo como instrumento solista o a nivel orquestal (Zakowski, 2019). De hecho, antes del siglo XIX, se pueden destacar únicamente tres conciertos para piccolo de A. Vivaldi y pocas piezas militares que incluían la participación pequeña del instrumento en orquestas u obras de cámara. Sin embargo, es L.V. Beethoven quien a través de obras como su Sinfonía No.5, Sinfonía No. 6 o la Obertura de Egmont, logra comprender el potencial que tiene el piccolo y lo populariza dándole su lugar en la orquesta e importancia como solista (Teng, 2011). Por lo tanto, para su trabajo más ambicioso, la extensa Sinfonía No. 9, el compositor dejó plasmado uno de los extractos orquestales más importantes de la literatura del instrumento. Aquí, el compositor explota aspectos que incluyen timbre, registro, sonoridad y volumen como herramientas para realzar la temática militar y textura de su IV movimiento; revolucionando de esta manera el tratamiento sinfónico de la época y eclipsando la jerarquía tradicional instrumental.

Este extracto corresponde a una variación del tema de la alegría, “Freude, *schöner Götterfunken*” (Alegría, bellos fulgores divinos), establecida a modo de una marcha turca² (Burkholder, 2006). Andreas Blau (2013), comenta, en su masterclass de piccolo que “la preparación para la introducción de este solo debe ser tan piano como sea posible, manteniendo una subdivisión imaginaria pero precisa que permita una articulación clara”. El papel protagónico del piccolo en este extracto es innegable, sin embargo, se debe tener presente que Beethoven busca un timbre poco convencional, en el cual se destaque tanto la voz como el piccolo mismo. Por lo tanto, es imperativo que el instrumentista tenga presente que, paralelamente al solo, el tenor solista también está cantando la melodía principal, por lo que la dinámica debe regularse a fin de que ambos sean protagonistas en este momento, sin perder el carácter marcial de este momento.

Aislar saltos de octavas, fraseos de notas al inicio de las frases durante el estudio es importante ya que son objetivos claves para su interpretación, tal como lo señala Julia Richter (en su video titulado *A practice Guide to Piccolo part – Beethoven 9*).

² El termino aceptado para el uso de instrumentos percusivos ruidosos como: bombo, platillos y triangulo en la orquesta. (Fuller, 1908)

4. Johannes Brahms

Sinfonía No. IV Movimiento

The image shows a page of a musical score for the Flute Solo of the Fourth Symphony by Johannes Brahms. The tempo is marked 'Allegro energico e passionato'. The score consists of four staves of music. The first staff starts at measure 87 and ends at measure 94. The second staff starts at measure 95 and ends at measure 100. The third staff starts at measure 100 and ends at measure 107. The fourth staff starts at measure 103 and ends at measure 107. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings: *p dolce*, *pp*, *dim.*, *p espressivo*, and *poco cresc.*. There is a 'Solo' marking above the second staff. The page number '95' is visible on the left side of the second staff.

Figura No. 7. Solo de Flauta de la Sinfonía No. 4 de J. Brahms (1885). Compases 87-107. Theodore Presser Company .1995.

Según Baxtresser (1995), este solo correspondiente al periodo Romántico deberá ser expuesto con gran rango de dinámicas e intensidad tonal, llevándolo a su clímax en el compás 101 por lo cual el sonido debe ser amplio con frases de contornos cuidadosamente trabajados que sirvan de soporte de la arquitectura general del solo.

El movimiento está estructurado como una pasacaglia,³ forma utilizada con popularidad en el periodo Barroco especialmente en la música instrumental (Grout & Palisca, 2010). Un claro ejemplo de la habilidad de Brahms para fusionar de manera creativa las formas musicales de otros periodos con ideas musicales innovadoras (Atkinson, 2023).

³ Una danza temprana de España o Italia, con carácter similar a la Chacona. El (de acuerdo a Littré) deriva de la forma que se dice pasar en español. (Fuller, 2001)

Para una rendición clara y precisa de este extracto, se deben considerar aspectos que faciliten resaltar su carácter solemne y expresivo. Por ejemplo, contemplar la duración de la longitud de los tresillos del inicio y el empleo de una articulación quasi tenuto. Asimismo, la evaluación de la gran cantidad de silencios que se encuentran a lo largo de la obra ya que estos deben ayudar a crear tensión en las frases.

El aire, por su parte, debe ser el medio para lograr la expresividad requerida. Por ello, la velocidad del aire siempre debe mantenerse para que la calidad del sonido no cambie. Para la integración del vibrato, se recomienda empezar a construir la obra primero con la pureza del sonido sostenido invariablemente por el aire y, luego de tener la digitación y la dirección de la frase claras, agregar las oscilaciones a la sonoridad. Este vibrato deberá mantenerse en las apoyaturas y a través de los motivos sin que varíe la afinación, sobre todo en los finales de frase. Por ello, es necesario concienciar el uso e importancia de los músculos abdominales en cuanto a control de volumen de aire y regulación de la entonación. A fin de lograr este último punto, se recomienda trabajar cada motivo y finalmente las frases derivadas de los mismos con un espirómetro o bolsa de aire.

5. Felix Mendelssohn

Sinfonía No. 4 en La Mayor. IV Movimiento. Saltarelo

Mendelssohn: Symphony No. 4, Op. 90 Mvt. IV Flute I
SALTARELLO
Presto

The musical score for Flute I of Mendelssohn's Symphony No. 4, Op. 90, Movement IV, 'Saltarello', is presented in six staves. The piece is in 2/4 time and begins with a forte (f) dynamic and a 'Presto' tempo. The music features a series of eighth-note triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The piece concludes with a repeat sign and a first ending bracket.

Figura No. 8. Sinfonía No. 4 de F. Mendelssohn (1833). Compases 1-36. Theodore Presser Company .1995.

Burkholder (2006), menciona que las dos sinfonías más interpretadas de Mendelssohn son la Sinfonía No. 4 (La Italiana) y la Sinfonía No. 3 (La Escocesa). Estas obras contienen impresiones de los sonidos y paisajes de sus viajes a Italia y a las Islas Británicas respectivamente. En el caso del IV movimiento de su Sinfonía No. 4, a fin de dar una descripción auditiva de una fiesta en Nápoles y la alegría de las personas bailando, el compositor eligió un saltarello⁴ como base del movimiento. Por otra parte, incluye a la flauta solista por su agilidad, destreza y dinamismo para mantener un tempo rápido y evocar el ambiente jovial de la escena.

⁴ Danza viva y alegre mencionada por primera vez en Nápoles durante el siglo XII. Se interpretaba sobre un ritmo de subdivisión ternaria y se llamó así por su peculiar paso saltado.

El punto central del extracto radica en la precisión de la coordinación entre el movimiento de los dedos y el fraseo. Alexa Still en su video *Orchestral Excerpts Video Serie* (s.f.) sugiere: cuidar los patrones de articulación, En este tema, la herramienta que se utiliza de forma más común el triple picado⁵ de enunciación (*ta-ka-ka*) lo que causa la repetición de la sílaba *Ta* al inicio. Sin embargo, esto causa que la frase pierda fluidez, por lo cual es mejor utilizar un doble picado de fonética (*ta-ka*) o (*ka-ta*) piano para evitar el choque de sílabas idénticas. Del compás 27 en adelante se aconseja el uso de armónicos⁶ de ser necesario debido a la velocidad.



Figura No.9. Ejercicio No. 7 del libro. 17 Big Daily Exercises de Taffanel & Gaubert. Musical Alphonse Leduc.

Por su parte, Jennifer Grim (2023) recomienda para el desarrollo de la articulación y velocidad de este tipo de pasajes, estudiar el Ejercicio No. 7 del libro *17 Big Daily Exercises* de Taffanel & Gaubert, mostrado en la Figura No. 9. Su práctica ayudará a unificar el doble picado y la coordinación de el fraseo con la digitación.

⁵ El triple picado se refiere a la alternación de la lengua con una parada glótica de la garganta en métricas triples.

⁶ Los armónicos son capas de notas o frecuencias contenidas en una nota fundamental, que se producen variando la dirección y la velocidad del aire.

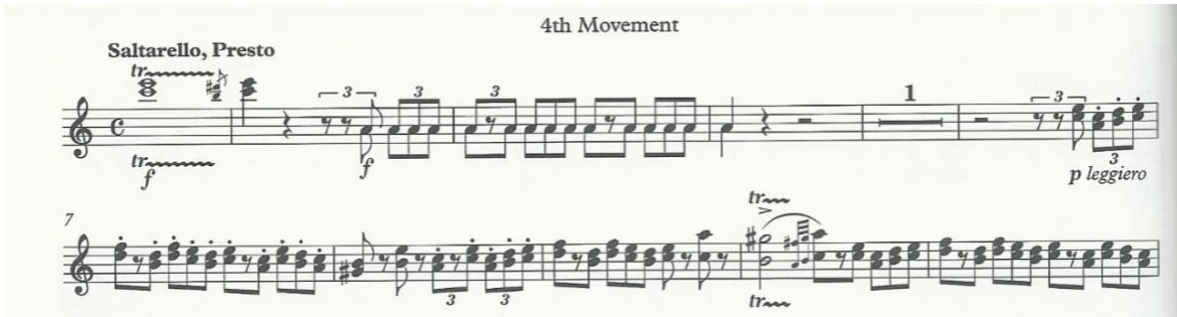


Figura No.10. Trevor Wye (1998). Extracto para 2 flauta de La Sinfonía No. 4 de Mendelssohn. *The Orchestral Flute*

Practice Book Part 2. Novello

Asimismo, se aconseja que para este solo el intérprete conozca también la voz de la segunda flauta, mostrada en la Figura 10. La segunda flauta al estar en un registro más grave requiere una atención especial para lograr una articulación clara y resonante, y al mismo tiempo, estar en coordinación con la flauta principal. Ello permitirá también contribuir con la sonoridad, destreza y limpieza de la obra, especialmente en la sección de las maderas.

6. Peter Ilyitch Tchaikovsky

El Cascanueces Op. 71, Danza China

e) Danse Chinoise

Allegro moderato

Fag. 1

6

12

17 A

24

29

f

f

f

f

mf

cresc.

ff

Figura No.11. Peter Ilyitch Tchaikovsky (1892) Danza China del *Cascanueces* Op. 71. Flauta 1. compás 1-32. Theodore Presser Company .1995.

Tchaikovsky buscó conciliar las tendencias nacionalistas rusas e internacionales, por lo cual extrajo sus modelos de Beethoven, Schubert, Schumann y otros compositores occidentales incorporando música folclórica y popular rusa dentro de estos estilos extranjeros (Burkholder, 2006). Partiendo de esa fusión estilística, en esta danza, Tchaikovsky destaca los rangos de tesitura de los instrumentos de viento madera de la orquesta sinfónica y opta por la agilidad sonora y las posibilidades tímbricas de la flauta como instrumento solista a fin de emular características musicales asiáticas (Raskauskas, 2019).

El solo de flauta de la danza china, a pesar de ser idiomáticamente de fácil interpretación para el instrumentista, tiene ciertos retos que deben ser mencionados. Estos incluyen:

- La importancia de una escala de *Si bemol* impecable, es una necesidad primaria en este solo. El agrupamiento de notas sugeridos para los septillos sería 3+4, pero también es importante practicar agrupaciones distintas como 3+4 para estar preparados a interpretar la obra entre los mm \downarrow =116 y 120.
- La base del solo se cimenta en corcheas que son tocadas por el bajo y se debe asegurar que todas las figuraciones que la flauta tiene escritas se interpreten perfectamente colocadas.
- Asegurarse de tomar en cuenta el espacio que ocupa la entrada del fagot previo a la entrada de la flauta mientras se practique.
- Las líneas de tenuto⁷ colocadas sobre las notas *Si bemol*, *La* y *Sol*, son una guía del compositor para expresar una duración más extendida y resonante. Sin embargo, de alguna manera deben tener un poco de separación. Al final debe darse la sensación de alegría y bravura en la flauta.

Como en mucha de la música para ballet de Tchaikovsky, es común encontrar diferencias entre la articulación del ballet completo y la suite. Un perfecto ejemplo está en el trino que se encuentra entre el compás 3 y 4 y todas sus repeticiones: Al comparar las particellas de flauta y partitura orquestal se observan muchas diferencias en la articulación, que incluyen, por ejemplo, las

⁷ Término utilizado en notación musical que proviene del italiano tenere, este indica que una nota debe sostener su valor completo o ligeramente alargado

ligaduras hasta la nota Sol en el compás 4. Para propósitos de audición es recomendable preguntar cuál será la versión que utilizarán (Baxtreser, 2019).

7. Maurice Ravel

Daphnis y Chloe, Suite No. 2

The image displays a page of a musical score for Flute 1 from Maurice Ravel's *Daphnis et Chloe*, Suite No. 2. The score is written in G major and 2/4 time. It covers measures 176 to 179. The tempo markings are 'Lent' (measures 176-177), 'Très lent.' (measure 178), and 'au Mou!' (measures 178-179). The dynamics range from *mf* to *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. The piece is in the key of G major and 2/4 time.

Figura No.12. Maurice Ravel. *Daphnis y Chloe* (1912). Flauta 1. número de ensayo 176 hasta 2 compases luego del número de ensayo 179. Theodore Presser Company .1995.

El solo de la flauta en el *Daphnis y Chloe* de Ravel, es uno de los extractos orquestales más comunes en audiciones ya que presenta imponentes demandas al ejecutar el registro más agudo de la flauta mientras se despliega un extremo rango dinámico y expresividad musical. (Malpass 2013). La ejecución y complejidad de este solo, ha generado que grandes flautistas recomienden diversas técnicas para su estudio, análisis e interpretación. Por ejemplo, Baxtreser (1995) sugiere que “usando diferentes colores, cambios en el vibrato, variando las dinámicas, y un rubato incorporado

cuidadosamente, se puede dar la impresión de libertad y espontaneidad mientras se mantiene un pulso bastante estable.”

Por su parte Lorne McGhee en *Ravel: Daphnis and Chloe, Suite No. 2* (2019), comenta que el ritmo debe permitir la flexibilidad y la fluidez, pero sin que estas interrumpen el pulso. Asimismo, McGhee advierte que la estructura del solo esta cimentada en el bajo en pizzicato⁸ que marca el inicio de los compases, por lo que se debe tomar en cuenta su arquitectura, al momento de estudiarlo.

Por lo tanto, a fin de profundizar un conocimiento sobre este extracto y que pueda ser tocado considerando la intención del compositor utilizando la técnica del instrumento, se deben cubrir los siguientes aspectos:

- La entonación: la presencia de intervalos justos tanto cuartas como quintas merecen la atención apropiada, se logra mediante el uso de un diapasón que marque una nota del intervalo y se trabaje en el enfoque correcto de la columna de aire para alcanzar la afinación correcta, también técnicas como el humming⁹ ayudan con los intervalos más amplios, los saltos en el registro agudo y un mayor control de las dinámicas.
- La respiración: dejar que sea tan relajada y meliflua como sea posible, que permita la producción del mejor tono imaginando como si el color fuera de una flauta de pan.

⁸ Técnica de los instrumentos de cuerda donde la vibración de la misma se hace usando los dedos en vez del arco

⁹ Técnica que consiste en producir un sonido de zumbido suave mientras se exhala para facilitar el control del aire al tocar la flauta

- El uso del vibrato: en las notas Sol sostenido del inicio debe darle brillo al mismo tiempo que reservado. Incluso si el sol sostenido es una nota que crea resistencia, aconseja crear un espacio de resonancia elevando la parte superior del paladar para darle mayor claridad a la producción del sonido.

8. Sergei Prokofiev

Pedro y el Lobo, Op. 67

Figura No.13.Sergei Prokofiev. *Pedro y el Lobo*, Op. 67(1936). Flauta 1. número de ensayo 2 hasta 8 compases luego de este. Theodore Presser Company. 1995.

Serguéi Prokófiev fue uno de los pocos compositores del siglo XX que escribió expresamente música para un público infantil. Un ejemplo de esto es su fábula sinfónica *Pedro y el Lobo*, obra que persigue precisamente que los niños identifiquen el timbre de cada sección orquestal a través de personajes perfectamente caracterizados y de un narrador que guía la acción (Harlow, 2008). En esta pieza cada personaje (Pedro, el abuelo, el pájaro, el pato, el gato, el lobo y los cazadores)

está representado por un instrumento o grupo instrumental distinto, lo que convierte la obra en una herramienta pedagógica única dentro del repertorio sinfónico.

El pájaro es interpretado por la flauta, que introduce su motivo con líneas rápidas y juguetonas para evocar su vuelo ligero. Enseguida, la flauta despliega un solo virtuoso lleno de trinos y agudos que contrastan con los temas más graves, demostrando tanto la agilidad como el color brillante del instrumento (Harlow, 2008).

Les Roettges (2020) en su video *Audition Preparation Series: Les Roettges and Prokofiev* nos comenta que, para un mejor análisis y estudio, este solo puede ser dividido en tres partes

- El inicio del extracto (1-4): se encuentra luego de una fermata y el solo empieza como una llamada de ave. Es recomendable practicar sin las notas de apoyatura para establecer un ritmo firme. Aquí se debe usar una articulación activa y gentil sobre las corcheas. Al agregar nuevamente la apoyatura, se debe evitar interrupciones en el tiempo, aislando las corcheas que las contengan. Los acentos en los siguientes compases dan información interpretativa y la sensación de un pulso a dos debido a la velocidad del extracto.
- La sección media (5-6): esta parte es muy repetitiva y ese es el componente que complica esa sección del extracto. Se sugiere practicar la sección ligada, ya que es la sección del solo que controla el tiempo del extracto. Una vez dominada la frase y colocada la digitación correcta, se puede agregar una articulación, ligera y precisa en las notas que la requieran.

- La última sección (7- 8): este segmento comprende el gesto musical de escalas ascendentes que crean la pantomima de un ave empezando a volar. Más adelante, en el tema del gato, cuando este trata de atrapar a el ave, Prokofiev hace una referencia a esta parte, utilizando este motivo. Para el manejo y control de este pasaje, es importante que se estudien arpegios en todas las tonalidades.

Donald Malpass en su trabajo *A Historical Examination: The Role of Orchestral Repertoire in Flute Pedagogy* (2013), presenta una serie de ejercicios para extractos orquestales diseñados por él y que pueden ayudar al flautista a perfeccionar este y otros extractos. Los ejercicios están basados en la relación histórica que tienen los solos orquestales con la pedagógica en la flauta. Estos se componen de ritmos cortos y repetitivos. Los patrones presentados están basados en la obra original. A continuación, se presenta un ejemplo que puede ser utilizado para el estudio de este solo orquestal.

Etude for Sergei Prokofiev's
Peter and the Wolf

Allegro $\text{♩} = 176$ Etude by Donald Malpass

mp

Figura No.14. Donald Malpass (2013). Etude for Sergei Prokofiev's *Peter and Tthe Wolf*. Compás 1 al 20.

9. Igor Stravinsky

El Pájaro de Fuego

Variation de L'oiseau de feu

[9] $\text{♩} = 76$

p

mf

[10]

p

[11]

mf

Figura No.15. Ígor Stravinsky (1910). Flauta 1. *El Pajaro de Fuego*. número de ensayo 9 hasta 2. luego del número 11 de ensayo. Theodore Presser Company. 1995.

Stravinsky escribió sus obras de ballet más conocidas en la primera época de su carrera, que incluyen los ballets *El Pájaro de Fuego* (1910), *Petruska* (1910-1911) y *La Consagración de la Primavera* (Le Sacre Du Printemps, 1911-1913), todos por encargo de Sergei Diaghilev¹⁰.

El Pájaro de Fuego, basado en cuentos del folclore ruso, incluye elementos de la tradición nacionalista rusa y, especialmente, reposa en el exotismo de Rimsky-Korsakov. Durante toda la obra, los humanos se caracterizan por la música diatónica, mientras que las criaturas y lugares sobrenaturales se expresan en ámbitos octatónicos o cromáticos, lo cual sigue la práctica habitual de Rimsky (Burkholder, 2006).

El Pájaro de Fuego contiene uno de los más grandes retos rítmicos en algún extracto orquestal para audición. Baxtresser (1995) comenta, en relación con estrategias de estudio, “empezar practicando siempre pensando en una subdivisión a seis (6) en vez de a dos (2) ya que eso da un sentido más firme del pulso. Prestar atención en conseguir una ejecución limpia, un sonido brillante, una articulación meticulosa y un ritmo preciso. Esta es una obra virtuosa en muchos aspectos.” Analizando este comentario, se debe explicar que es común para los flautistas tratar de comprimir los ritmos, resultando en pasajes irregulares; mientras que pensar a dos puede ser útil una vez lograda la precisión deseada. Se debe practicar la frecuencia de cambio de ritmos de forma detallada, esto solo puede lograrse cuando se subdivide.

¹⁰ Director y productor de ballets rusos . Encargo a Stravinski la composición de sus 3 ballets más icónicos *El Pájaro de Fuego* (1910), *Petruska* (1910-1911) y *La Consagración de la Primavera* (1911-1913) .

Alexa Still en su video *Orchestral Excerpts Video Series (s.f.)*, menciona que el aspecto que más complica el solo es la subdivisión a seis (6) y la manera meticulosa en la que los silencios que preceden las entradas deber ser contados. El extracto, en concreto, es una prueba de concentración y comprensión de la integridad rítmica sobre un pulso constante. Como digitación sugerida Still menciona que el La y el Fa natural sobre agudo del tercer compás del número 9 de ensayo que se muestra en la Figura 15, se toquen colocando también el dedo anular de la mano derecha, ya que este permite una acción más rápida en la producción de las notas.



Figura No.16. Ígor Stravinsky (1910) Flauta 1. *El Pajaro de Fuego*. un compas antes de número de ensayo 12 hasta 14 de ensayo. New York. Leeds Music. 1947.

También sugiere, para el compás 12 de ensayo, mostrado en Figura 16, sostener presionado el dedo índice de la mano izquierda en el salto de octava de Re grave al medio y solo cambiar de posición para el sobre agudo. Asimismo, para la escala al final del tercer compás a partir del 13 de ensayo, se sugiere incluir el uso de armónicos sobre las notas Fa y Sol#. Es recomendable para estas notas usar *Si bemol* y *Do sostenido* respectivamente como las notas fundamentales de los armónicos.



Figura No.17. Ígor Stravinsky (1910) Flauta 1. *El Pajaro de Fuego*. un compás antes de número de ensayo 17 hasta 18 de ensayo. New York: Leeds Music. 1947.

Para un compás antes del número 17, que se muestra en la figura 17, para el Mi que empieza el trisillo se recomienda usar la llave de trino 2. Igualmente, para número 17 de ensayo se aconseja: para el Mi también utilizar la llave de trino 2 o quitar el dedo meñique de la mano derecha bajo la condición de colocar lo nuevamente sobre el La sobregado. Para los trisillos en el número de ensayo 18, se propone una agrupación con doble staccatto de la siguiente forma *ta-ka-ta o ka-ta-ka*.

10. John Williams

Suite for Orchestra “Hagrid’s Friendly Bird,” compases del 127 al 150

The image shows a musical score for Flute 1, measures 127 to 150. The score is titled "Hagrid's Friendly Bird" and is in 4/4 time. The tempo is marked "In '4'" and the dynamics are "mf stacc. brillante". The score consists of six staves of music. The first staff starts at measure 126 and ends at 129. The second staff starts at 131 and ends at 134. The third staff starts at 137 and ends at 140. The fourth staff starts at 143 and ends at 146. The fifth staff starts at 146 and ends at 150. The sixth staff is titled "The Snow Fight" and starts at measure 151. The score is written for a single flute part.

Figura No.18. John Williams (2004). Flauta 1. Hagrid’s Friendly Bird, del compás127 hasta el 150. Theodore Presser Company, 2019.

Baxtresser (2019) relata que Tom Shales, luego de escuchar el nuevo disco donde Henry Mancini dirige la London Symphony interpretando temas de John Williams, expresó;

“Williams ha sido una figura clave en el resurgimiento de las partituras sinfónicas completas dentro del cine, explotando todo su potencial expresivo para lograr una manipulación estética placentera y cargada de intenciones memorables. Este extracto de su obra podría considerarse

como el *Volière*¹¹ del siglo XXI, ya que comparte con esta obra desafíos similares y una clara exhibición de la agilidad y virtuosismo propios de la flauta.” (Baxtresser ,2019).

La dificultad técnica es fácil de detectar y comprender. Uno de los puntos de mayor atención sería el contraste entre una articulación limpia y un ataque claro en cada nota, y el lirismo de los arpeggios a dos octavas y los pequeños grupos de notas ligadas. Los acentos dan un extra de brillo y estabilidad a este solo tan emocionante; el acompañamiento en las cuerdas es implacable e inflexible. El flautista debe procurar mantener un pulso impecable sin importar las dificultades de algún pasaje del extracto en particular; es esencial para una ejecución realmente impecable (Baxtresser, 2019).

Por este motivo, es recomendable estudiar este pasaje con un metrónomo, puesto a andar en subdivisiones, a fin de que los dedos desarrollen un movimiento de coordinación simétrica que permita percibir su virtuosidad. Asimismo, la respiración y articulación deberán ser trabajadas en una bolsa de aire a fin de incrementar la estamina necesaria para mantener el sonido. Por último, se sugiere que se trabaje la forma de la embocadura, en donde la comisura de los labios esté firme, pero que permita la flexibilidad necesaria para los saltos interválicos que tendrán que ser ejecutados.

¹¹ Término en francés para: Aviario. También en referencia al décimo movimiento del *Carnaval de los Animales* de Camille Saint-Saëns.

CAPITULO II: BIOGRAFÍA DE LOS COMPOSITORES DE LAS OBRAS DEL RECITAL DE GRADO

El repertorio escogido para este recital tiene como objetivo mostrar la versatilidad de la flauta, su evolución a lo largo del tiempo y la visión única que cada compositor tenía del instrumento. Cada obra posee sus propias dificultades técnicas y musicales que aportan mayor profundidad al estudio del instrumento, siendo parte del repertorio estándar de la flauta travesera.

2.1. Johann Sebastian Bach

“La música tiene una deuda casi tan grande con él [Bach], como la religión la tiene con su
fundador”.

Robert Schumann (1840).

J.S. Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania. Su padre fue Johann Ambrosius Bach y su madre Elisabeth Lämmerhirt (Parry, 1904).

Su padre le dio sus primeras clases de violín, le enseñó las tradiciones del negocio familiar y la importancia musical de Eisenach. Por sus 10 años ambos padres habían muerto, huérfano y al cuidado de su hermano mayor Johann Christoph. Por tanto, junto con su hermano más pequeño, el joven Johann Sebastian se ve obligado a mudarse a Ohrdruf, ciudad en donde Johann Christoph trabajaba como organista. Con él empezó a estudiar el clavicordio y al mismo tiempo, continuó con su educación en el Lyceum de Ohrdruf. Al poco tiempo de haber iniciado sus estudios

formales, demostró su genio musical interpretando a la perfección todas sus lecciones y probando su vocación por la profesionalización de su arte (Parry, 1904).

A la edad de 15 años (1700) entró a la escuela-convento de St. Michael en Lüneburg; su hermosa voz de soprano le permitió inmediatamente adquirir un puesto en el ‘Mettenschüler’, donde se interpretaba música en iglesias y a cambio le ofrecieron una beca en esta institución. Luego de pasar tres años en Lüneburg, se convirtió en músico de la corte en Weimar, en la capilla del príncipe Johann Ernst III, hermano del Duke reinante. Se sabe muy poco de sus deberes aquí, sin embargo, Boyd (2000) comenta que probablemente realizaba trabajos no relacionados a la música. Siete meses después, su reputación como tecladista virtuoso trascendió a otras ciudades, por lo cual Bach fue invitado a estrenar el órgano en la inauguración de la nueva iglesia de Arnstadt, una ciudad a unos 30 km de distancia de Weimar (Chiapusso, 1968). Esta presentación le proporcionó la oportunidad de ser contratado, en 1704, como organista de la nueva iglesia, con labores poco atareadas, un salario generoso; además de tener el privilegio de utilizar un instrumento afinado en un temperamento que permitía interpretar música escrita en un rango amplio, poco común a la época (Williams, 2003).

A finales de octubre de 1705, J.S. Bach solicitó permiso para ausentarse por cuatro semanas de su trabajo en Arnstadt con la finalidad de viajar a Lübeck, ciudad en la que su ídolo Dieterich Buxtehude se presentaría durante los conciertos de Adviento. Consideró su estancia de tanta importancia que la prolongó por cuatro meses más, sin informar en su empleo. Durante este tiempo, se presume que Buxtehude le ayudó a perfeccionar el arte del contrapunto y la improvisación al

teclado. Tiene la oportunidad de analizar la música de este importante ícono del barroco y madurar su estilo compositivo.

En julio de 1707, se mudó a Mülhausen en Thuringia, puesto que consiguió un trabajo como organista de la iglesia de Santa Blasius. En este nuevo cargo, Bach consiguió un salario mucho más atractivo, mejoras en sus condiciones de vivienda y un coro superior (Wolff, 2000). El 17 de octubre contrajo matrimonio con su prima Maria Bárbara Bach con quien engendraría siete hijos (Parry, 1904).

Un año más tarde, J.S. Bach regresa nuevamente a Weimar. En esta ocasión es contratado primero como organista y, para 1714, como director musical en la corte ducal, lo cual le permitió trabajar con los más importantes músicos de la región (Forkel, 1920). El segundo periodo de Bach en Weimar fue extremadamente importante ya que, además de ver nacer a la mayoría de sus hijos, profesionalmente compuso mucha música para teclado y trabajos orquestales. Aquí, el compositor tuvo la oportunidad de estudiar, analizar e imitar la música de grandes compositores como Vivaldi, Corelli y Torelli; aprendiendo de esta manera el estilo italiano (Wolff, 2000).

Por otra parte, es durante este tiempo que Bach compone y da conciertos para órgano; y empieza a escribir sus fugas y preludios que luego serán inmortalizados en su libro El Clavecín bien Temperado. Otro trabajo importante incluye El Pequeño Libro de Órgano; además de tres cantatas luteranas en conmemoración del Domingo de Ramos (BWV 182), Domingo de Júbilo (BWV 18) y el día de Pentecostés (BWV 172); además de su primera cantata cristiana la BWV 63 titulada “*Christen, ätztet diesen Tag*” (Gardiner, 2010).

Bach viaja a Dresden en 1717, donde fue citado como maestro de capilla en Cötten por el Príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen. El joven príncipe fue un gran amante de la música y tenía tanta estima por Bach que no soportaba estar lejos de él, incluso acompañándolo en sus viajes. Este periodo de la vida de Bach fue muy fértil en la producción de música instrumental (Parry, 1904).

Bach permaneció en Cöthen durante cinco años y cinco meses. Fue allí feliz dos años y medio, hasta que murió su bien amada esposa. Viudo y con cuatro niños, escribió sus Conciertos de Brandemburgo, invenciones y la mayor parte del Clavecín bien Temperado. Bach se casa por segunda vez con su segunda esposa, Anna Magdalena, cantante de profesión. (Eidam,1999).

En 1723 Bach fue designado como cantor en la Escuela Santo Tomás de Leipzig, y director de música en dos iglesias por lo cual deja el puesto en Cotten; ciudad protestante por excelencia (Wolff, 2013). En este nuevo trabajo, Bach debía desempeñarse como Director de la Escuela y proveer a las cuatro iglesias principales de la ciudad, San Tomás, San Nicolás, San Mateo y San Pedro, música para sus servicios. Además de sus tareas musicales y de director, también se le asignó impartir clases de latín, una lengua ya muerta que el compositor dominaba muy bien, a los alumnos de la escuela; y, para alivianar su carga, se le concedió el privilegio de contratar cuatro ayudantes (Wolff, 2013). De 1723 a 1729, Bach compuso un vasto número de cantatas, más de 300, en su mayoría coleccionadas en ciclos anuales; cinco de estos ciclos son mencionados en sus obituarios y tres se encuentran perdidos (Wolff, 1997).

Boyd (2000), comenta que, al tener el compositor prefectos (ayudantes), Bach no sentía la presión de su trabajo, por lo cual para 1725 empezó a perder interés en sus tareas cotidianas. Por ello, empezó a buscar distracciones que le desafiase y, para 1729, amplió su composición e

interpretación más allá de la liturgia al asumir la dirección del Collegium Musicum, ensamble secular de intérpretes iniciado por su amigo G.P. Telemann. Para esta agrupación, Bach tuvo la oportunidad de escribir sus Conciertos de Brandemburgo y suites orquestales además de presentar obras anteriores (Stauffer, 2008).

Entre 1730 y 1739, el compositor escribiría para los servicios de la iglesia sus grandes pasiones, la mejor serie de sus cantatas y su Gran Misa en Si menor, que exhibían el poder de su genialidad única en toda su gloria (Parry, 1904).

En 1747, ya de edad avanzada, Bach recibe una invitación de la corte de Federico el Grande en Berlín, donde su hijo C.P. Emanuel, ahijado de Telemann, tenía el puesto de chembalista; hecho que motivó aún más el deseo en el rey de ver al gran maestro por sí mismo. Bach aceptó la invitación y fue recibido con mucha amabilidad y respeto. En su retorno a Leipzig trabajó sobre un tema que el rey le había dado, al cual tituló “Musikalisches Opfer” (Música del Ofertorio).

Para 1749, los problemas de la vista que Bach padecía hicieron al consejo de la ciudad pensar en el nombramiento de su sucesor. El último recurso al que acudieron para ayudarlo fue el oculista inglés John Taylor quien viajó a Alemania en 1750 y 1751. La operación se realizó de forma insatisfactoria. Por una curiosa coincidencia, él fue el mismo oculista que operó unos años antes a Händel sin éxito. El 28 de Julio de 1750 la vida de Bach termina por apoplejía causada por su cirugía de ojos (Parry, 1904).

2.2. Wolfgang Amadeus Mozart

Según Solomon (1995), Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, Austria. Fue el más joven de sus siete hermanos, pero solo él y su hermana Maria Anna (Nannerl), sobrevivieron su infancia. Sus padres, Leopold y Ana Maria Mozart, fueron quienes cultivaron las prodigiosas habilidades de Mozart y su hermana mientras crecían (Gehring, F. 1883).

De niño, escuchaba con entusiasmo las lecciones de su hermana Maria Anna, cautivado por horas intentaba memorizar las obras que él escuchaba. Animado por este hecho, su padre empezó a enseñarle de poco a poco el arte del clavecín; demostrando poco a poco muchas aptitudes que hicieron que el tocar se convirtiera en un trabajo real (Gehring, F. 1883).

Debido a la prodigiosidad de sus hijos, Leopold decidió realizar varios viajes por Europa con ambos niños. Primero, se dirigieron a Múnich en enero de 1762, donde el Elector¹² lo recibió amablemente y expresó gran admiración. Emocionados por el éxito, la familia decidió ir a Viena para darse a conocer a través de conciertos y recitales; adicionalmente, incluyeron varias otras ciudades para presentaciones a su regreso a casa (Gehring, F. 1883). Después, de llegar a Viena y tocar para la corte imperial de José II de Hasburgo, se dirigieron a Praga y, luego de un pequeño viaje a Pressburg, regresaron a Salzburgo a inicio de 1763.

Para junio de 1763, el padre de Mozart consideró que era hora de organizar un viaje más lejano, en el que se presentaron en Múnich, Mannheim, París, Londres, La Haya; y, luego de tres años de

¹² Título dado a un príncipe que participa en la votación para elegir al nuevo Emperador del Sacro Impero Romano

tour, a su regreso casa, tocaron también en Zúrich y Donaueschingen. Durante el recorrido, el joven Mozart tocó ante la corte de Versalles en dos ocasiones. Aquí, para mostrar el talento de su hijo como compositor, su padre expuso cuatro sonatas para piano y violín dedicadas a la princesa Victoria (Gehring, F. 1883).

Su estancia en Londres, que duró desde 1764 a 1765, fue especialmente transformadora ya que conocieron a Johann Christian Bach, el más joven de los hijos del ilustre Johann Sebastian Bach. Su mentoría y amistad con J.C. Bach jugó un rol importante puesto que él ayudó a moldear las técnicas que Mozart usaría para componer, ampliando sus horizontes artísticos. Solomon (1995), comenta que la exposición, análisis y estudio de los trabajos de Johann Sebastian Bach, a través de su hijo, ayudó a refinar su estilo contrapuntístico y su estructura melódica. En esta ciudad británica, el joven virtuoso tuvo la oportunidad de escribir su primera sinfonía (Sadie, 2006). En su travesía por Países Bajos, el niño dejó fascinada a la audiencia con sus interpretaciones y destreza en el órgano, además de componer, a los nueve años, su primer oratorio titulado “*Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*”, KV 35 (Blom, 1935).

Los múltiples viajes realizados durante su niñez y adolescencia fueron fundamentales para la expansión del entendimiento del mundo musical y la profundidad de su lenguaje. La inmersión cultural y la exposición a varios géneros musicales y tradiciones europeas, desde los estilos operáticos de Francia e Italia hasta los tradicionales corales ingleses, enriquecieron su obra y estimularon su creatividad (Solomon, 1995). En ese sentido, se pueden mencionar obras como *Mitridate, Re di Pon* (Mithridates, Rey de Ponto), K. 87 (74a) de 1770, su primera ópera sería estrenada el 26 de diciembre de 1770 en (Einstein, 1945).

En 1773, Mozart se establece en Salzburgo, ya que príncipe-arzobispo Sigismund von Schrattenbach siempre lo apoyó. Sin embargo, a su llegada se enteraron de que él había muerto en 1771 y en su lugar gobernaba Hieronymus von Colloredo caracterizado por ser exigente, inflexible y autoritario. En esta ciudad el joven compositor se destaca por escribir numerosos géneros musicales que incluyen sinfonías, sonatas cuartetos de cuerda, música sacra, entre otros y, ya para 1775, Mozart produjo sus únicos cinco conciertos para violín. Desde 1776 hasta 1777 compuso veintisiete conciertos para piano y orquesta, incluyendo el grandioso y complicado Concierto para Piano y Orquesta No. 9 en Mib Mayor, KV 271, conocido como Jeunehomme (Solomon, 1996). Inconforme con el carácter del nuevo líder y con la poca paga que recibía en esta ciudad, Mozart y su padre buscaron, durante un largo tiempo, un trabajo estable para el joven prodigio.

Deutsch (1966), comenta que entre 1778 y 1779, los Mozarts visitaron Mannheim y París sin éxito de conseguir algo para su hijo Wolfgang. Durante este viaje, su situación económica se agravó y, para agravar más esta situación, en Julio de 1778 la madre de Mozart muere. En este periodo produjeron la *Sonata para Piano N.º 8 en La Menor* (KV 310) y la *Sinfonía N.º 31 en Re Mayor* (KV 297), llamada *París*. En enero de 1779, W.A. finalmente decide regresar a Salzburgo y aceptar un trabajo mejor remunerado que el anterior. Sin embargo, para 1781, sus diferencias con Colloredo lo embargarían, nuevamente, a mudarse de la ciudad en busca que mejores posibilidades (Rushton, 1998).

Por lo tanto, se traslada a Viena nuevamente, y realiza varias presentaciones como pianista; además de prosperar como compositor, completando singspiels¹³ como *El Rapto del Serallo* en 1782. Desde su llegada a esta ciudad Mozart encontró su nueva morada junto a los Webers una

¹³ Obra declamada, intercalada con canciones, coros y música instrumental.

reconocida familia a quienes había conocido en Salzburgo desde sus disputas con Colloredo y que le habían siempre apoyado. Sin embargo, Leopold consideraba que esta familia solamente intentaba aprovecharse de su hijo, por lo cual no le agradaba la idea de que su vástago viviera con ellos. La situación alcanzaría un grado alto de tensión cuando Mozart decide posar su interés romántico en Constanze, la hija menor de los Weber. Esto fue pronto de conocimiento de su padre, quien lo confronta seriamente; pero Wolfgang solemnemente declara que no tiene intención alguna de cambiar su parecer (Gehring, 1883). Todos los intentos de disuasión fueron en vano; Mozart llevo a Constanza al altar en la Capilla de San Stephen's. Constanze amaba a su esposo profundamente, pero era una pésima administradora, por lo cual tuvieron innumerables problemas financieros. A pesar de la solvencia económica, producto de las presentaciones de sus conciertos y otras actuaciones, ambos despilfarraron dinero adoptando una vida de lujos desfavorable para su economía (Gehring, F. 1883). Junto con Constanze, Mozart engendró seis hijos, de los cuales sobrevivieron dos, Karl Thomas y Franz Xavier (Solomon, 1995).

Durante su tiempo en Viena, Mozart compuso algunas de sus obras más célebres, pavimentando su legado como uno de los compositores más grandes de la historia. Sus óperas de ese periodo como "*Las Bodas de Fígaro*" (1786), "*Don Giovanni*" (1787) y "*Così fan Tutte*" (1790) mostraron no solo su extraordinario talento musical, pero también su habilidad para conectar con intrincadas emociones humanas y un entendimiento psicológico muy profundo sobre sus personajes. (Solomon 1995).

Nueve semanas luego de la primera presentación de la Flauta Mágica, Mozart muere a los 35 años. El biógrafo Otto Jahn afirmó en 1856, que a pesar de su gran reputación como compositor y

tecladista virtuoso, la afluencia de público a su entierro fue escasa; y que contó con la asistencia de solamente cinco personalidades importantes de la música que incluían a Antonio Salieri, Süssmayr, Gottfried Van Swieten y otros dos músicos.

Su influencia y popularidad aumentaron luego de su deceso, en una medida extraordinaria precisamente a causa de la flauta mágica (Einstein, A. 1945).

2.3 Giulio Briccialdi

Briccialdi nació en Terni, Italia el 2 de marzo de 1818. Su padre fue Giovanni Battista Briccialdi y su madre Margarita Santori (Toff, 1979). Giulio empezó a aprender la flauta con su padre a una edad temprana. Este compositor vivió en la era de emblemáticas figuras del romanticismo europeo y grandes instrumentistas virtuosos como Niccolò Paganini (1782-1840), Frederick Chopin (1810-1849) y Franz Liszt (1811-1866) (Mohamad, 2023).

En 1830, luego de la muerte de su padre, el joven flautista participa en varias orquestas y bandas ejecutando la flauta y el piccolo. Un año después, Briccialdi también empieza su entrenamiento privado de solfeo y armonía, bajo la tutela del maestro Ravagli a cambio de ser copista para este último. Para 1833, Según Petrucci (2018), Briccialdi inicia estudios formales del instrumento con el célebre Guiseppe Maneschi. Es así como Briccialdi, a los 17 años termina sus estudios musicales (Toff, 1979).

En 1833 recibió el título de profesor de flauta en la Academia de Santa Cecilia en Roma. Además, durante este periodo Briccialdi se convierte en solista y flautista principal en diferentes orquestas

alrededor de Italia. Hace recorridos como un flautista virtuoso, a menudo tocando sus propias composiciones, demostrando también su capacidad como compositor emergente idóneo (Chang, 2014). Asimismo, el compositor produjo muchas óperas que le valieron el respeto y admiración del público italiano. Por todo esto, Giulio creó una imagen de flautista prodigioso, compositor destacado y, también, como diestro artesano en la construcción y diseño de flautas de la época (Mohaad, 2023). De hecho, en 1850, Boehm, impulsado por Briccialdi, hizo una alteración mecánica que afectó permanentemente el sistema de digitación de la flauta. El sistema original de Boehm fue diseñado originalmente para ser de una sola palanca manejada por el pulgar de la mano derecha, la cual también controla la llave abierta de Si. Con esto, Briccialdi provee a la flauta de una llave alternativa para el Si bemol digitada con el dedo pulgar de la mano izquierda (Toff, 1979).

En 1855 es la puesta en escena de su ópera *Leonora de' Mendici* en Milán que terminó siendo un desastre financiero. Esto ocasionó que Briccialdi quisiera enfocarse el resto de su vida en la educación, escribiendo numerosos estudios para la flauta. Para 1871, fue nombrado profesor de flauta del Conservatorio de Florencia donde dedicó muchos de sus trabajos a sus alumnos (Chang, 2014).

Fue un compositor muy prolífico, creando obras operísticas y, principalmente para su propio instrumento en colaboración con piano. La mayoría son piezas se caracterizan por ser líricas y entretenidas basadas en temas de las óperas más populares del periodo (Mohamad, 2023). Su muerte ocurrió el 17 de diciembre de 1881 (Toff, 1979).

2.4 George Crumb

George Crumb nació el 24 de octubre de 1929. Su Padre George H. Crumb, fue un clarinetista profesional en el Orquesta Sinfónica de Charleston quien además trabajó también como músico copista y arreglista; y, al mismo tiempo, ejercía como director de una orquesta de foso para películas mudas. Su madre, Vivian Crumb fue una cellista en la misma orquesta que su esposo (Cohen, 2002).

De acuerdo con David Cope (1986), la familia Crumb había organizado un grupo de cámara y hacían música en varios hoteles y resorts. El padre de Crumb le había enseñado clarinete y su hermano William R. Crumb completaba el grupo tocando flauta (Ming, 2004).

Además de tocar un instrumento musical, Crumb tuvo acceso, a una edad temprana y gracias al trabajo de su padre, a partituras musicales para su estudio. Más tarde, Crumb le daría crédito a su padre por despertar en él el interés visual por la precisión en la composición y arreglos. (Cohen, 2002). Según Robert Shuffett (año), Crumb empezó a componer obras al estilo de Mozart a la edad de 10 años.

Para los años 1946 y 1947, el joven George compuso sus primeras dos obras tituladas *Poem* y *Getshemane*, respectivamente. Ambas piezas fueron ejecutadas en Charleston Symphony en 1948. Durante este tiempo, Crumb empezó a estudiar formalmente piano y composición en Mason College, West-Virginia, bajo la tutoría de Arthur McHoul. En su periodo de estudiante produjo : *Alleluja para Coro Acapella* (1948), *Sonata Para Violín y Piano* (1949) y *Cycle of Greek Lyrics* (5 Songs) *para Voz y Piano* (circa 1950). En 1949 contrae nupcias con Elizabeth May Brown, con

quien tiene una hija y dos hijos y, un año más tarde, termina su Licenciatura en Música (piano y composición).(Ming, 2004).

Luego de graduarse con su título de licenciatura en 1950, para poder mantenerse, Crumb tocaba en varios salones de baile y bandas. A pesar de que Crumb se va de West Virginia, nunca deja atrás ciertos aspectos musicales del estado. Uno fue la exposición acústica que tuvo en su infancia escuchando música folklórica local. Esto se ve reflejado en la elección de utilizar instrumentos poco comunes en música clásica para sus obras. (Cohen, 2002).

Queriendo continuar con su educación, en 1951, Crumb aplica para el programa de Maestrías en la Universidad de Illinois en Urbana (Cohen, 2002). Aquí estudia composición con Eugene Weigel y escribe muchas obras. Por ejemplo, *Prelude and Toccata para Orquesta* (1951), *Tres Pastorales para Oboe y Piano* (1952), y *Sonata para Viola y piano* (1953) entre otras (Ming, 2004).

En 1953, luego de terminar su Maestría, se muda a Ann Arbor, Michigan para empezar sus estudios de Doctorado en la Universidad de Michigan, con Ross Lee Finney como su maestro de composición. Finney se caracterizaba por tener un concepto diferente de la música en cuanto a su estética, encanto y hermosura. La inquietud de Finney sobre la que él llamaba “la belleza en la escritura” complementó lo que Crumb aprendió de su padre, cuando solía ayudarlo a copiar las partituras en su niñez. Incluso críticos que no encontraban musicalidad característica que redimiera sus composiciones, a menudo alababan sus meticulosos y exquisitos gustos musicales (Cohen, 2002). Durante su estancia en este programa, compone su *Cuarteto de Cuerdas* (1954) y su *Sonata*

para Violoncello (1955). Para la titulación de su Doctorado, termina la obra *Variazioni*, para orquesta. Esto marca el final del primer periodo compositivo de Crumb. (Ming, 2004).

Su segundo periodo compositivo se encapsula entre 1962 y 1967. Empieza con su nombramiento como Profesor Asistente de Composición y Piano en la Universidad de Boulder, Colorado. En 1962, David Burge, su colega en la Facultad de Piano, le encarga la composición de una obra de piano para él; a la cual Crumb tituló como *5 Piezas para Piano*. En 1965, Crumb completa su *Libro de Madrigales I & I* y en 1967 la Orquesta Sinfónica de Chicago le comisiona una obra para orquesta, que luego nombra como 1967 y compone: *Echoes of Time and The River*. Esta composición fue nominada y subsecuentemente premiada con el Premio Pulitzer de Música en 1968. (Ming, 2004).

Hacia los años 70, los gustos compositivos de Crumb empiezan a tomar una dirección completamente diferente, hacia la oscuridad y las profundidades. Ello se ve plasmado en su obra *Black Angels*, para cuarteto de cuerdas eléctricas. Este cambio radical es percibido plenamente por el público y sus colegas. Por ejemplo, David Burge describe su experiencia con la obra como “una furia demoniaca que estalla” (Cohen, 2002). Otra pieza que destacó durante este tiempo fue *Star-Child* (1977) estrenada por la Filarmónica de Nueva York y cuya grabación fue realizada por la Orquesta de Varsovia. Esta obra, en 2001 ganó un Grammy por mejor composición contemporánea clásica. Este fue un logro para la composición que, en palabras de Pierre Boulez, era “no grabable” (Cohen, 2002).

Entre 1979 y 1993, Crumb se concentró en música para instrumento solista y grupos de cámara pequeños, iniciando su tercer periodo compositivo. En este tiempo produce obras como *Gnomic Variation* (1981) y *A Little Suite for Christmas* (1980) para piano y *Zeigeist* (1988) para dos pianos amplificados, su segundo trabajo más largo. De 1994 en adelante, Crumb estuvo colaborando con el guitarrista David Starobin, quien tocaba además la guitarra eléctrica, mandolina y el sitar en sus obras para grupos de cámara. (Ming, 2004).

De 1994 al año 2000, Crumb escribe obras como *Quest* (1994) *An Idyll for The Misbegotten* (transcripción para corno) (1997) y *Mundus Canis* (1998). (Ming, 2004). En diciembre de 2001 Crumb completa su obra llamada *Eine Kleine Mitternchtmusik* (Pequeña serenata a medianoche), la cual hace referencia a música de Thelonious Monk; sin embargo, no son variaciones. Está escrita para piano amplificado y se estrenó el verano de 2002 (Cohen, 2002). George Crumb muere a la edad de 92 años el 6 de febrero de 2022. (Schweitzer, 2022).

CAPITULO III

ANÁLISIS DE LAS OBRAS DEL RECITAL DE GRADO

3.1. Johann Sebastián Bach

Sonata en Mi menor BWV 1034

Wolff (2000), comenta que el repertorio para flauta de Bach puede dividirse en tres distintos periodos de actividad. El primero empieza de 1723 a 1724, en este incluye *La Partita en La Menor para Flauta sola, BWV 1013*, y *La Sonata en Mi Menor, BWV 1034*, el segundo de 1735-1736, incluye su *Sonata en La, BWV 1032*, y *La Gran Sonata en Si menor, BWV 1030*. En el periodo final se encuentra *La Sonata en Mi Mayor, BWV 1035*, c. 1741 así como *La Ofrenda Musical, BWV 1079*.

De las sonatas auténticas de J.S. Bach escritas para la flauta, se escogió *La Sonata en Mi Menor BWV 1034*. Esta sonata tiene como característica general, el estar compuesta en cuatro movimientos en la configuración lento-rápido-lento-rápido; además, el nombre de cada movimiento es dictado por su tempo. Debido a estas particularidades, esta obra pertenece al tipo de sonata denominado *da chiesa* de la época. Según C.P.E Bach en *Essay en The True Art of Playing Keyboard Instruments (1753)*, el patrón tonal seleccionado en una *Sonata da Chiesa*, varía según cada movimiento de la siguiente manera: el primer movimiento, establece la tonalidad de la obra, y por lo tanto está en la tónica. Para el segundo movimiento, se prefería usar la dominante, subdominante o relativo menor (aunque podía estar en la tonalidad principal); tercer movimiento, en la tonalidad principal o en alguna tonalidad relativa como relativo mayor o menor. Por último, y por regla de cohesión barroca, el movimiento final estará en la tonalidad principal. Los patrones sugeridos por CPE Bach para el segundo y tercer movimiento podían variar también según el gusto

o necesidades del compositor. Asimismo, el carácter de cada movimiento estaba predispuesto de esta forma, según su conformación: primer movimiento lento de carácter solemne, segundo movimiento rápido y altamente contrapuntístico (fuga); tercer movimiento lento, solemne, expresivo, imita aria o dúo operístico. El cuarto movimiento rápido y alegre.

Con la finalidad de visualizar mejor estos detalles y profundizar en el estudio de los elementos inherente de cada movimiento, se presenta un análisis para cada uno de ellos.

3.1.1. *Adagio ma non tanto*

El primer movimiento, *Adagio ma non tanto*, puede describirse como un movimiento binario de un carácter muy solemne.

Adagio ma non tanto

Figura No.19. J.S.Bach. *Sonata E Menor BWV 1034*. Primer movimiento. Del compás1 hasta el 10.

El tema principal de la parte A empieza con un motivo acéfalo¹⁴ y arpegiado (compás 1 al 4); y se encuentra en la tonalidad de mi menor. El material temático reaparece en el compás 6 bajo la forma de un motivo contrastante que el bajo introduce en el compás 5, mientras la flauta mantiene la nota si continuo a modo de pedal. A continuación, la flauta recoge ese motivo mediante un contrapunto imitativo, estableciendo un diálogo motivico entre ambas voces. El tema principal vuelve a sonar en el compás 9, esta vez acompañado por variaciones en el bajo, y toda la gran frase concluye en el compás 17 con una cadencia auténtica que conduce hacia el dominante en si menor.



Figura No.20. J.S.Bach. *Sonata E Menor BWV 1034*. Primer movimiento. Del compás 17 hasta el 19.

La parte B presenta una estructura que deriva del motivo principal de la parte A, pero con una construcción rítmica más interesante, relegando el acento rítmico de su lugar natural y contribuyendo al movimiento de la línea melódica (Araújo, 1990).

¹⁴ Se refiere a los motivos que prescindan de su nota (o “cabeza”) inicial, comenzando directamente desde la segunda unidad melódica o rítmica.

exposición del sujeto es presentada por la flauta del compás 1 al compás 5. Luego, en la segunda mitad del compás 5 el bajo ejecuta la respuesta, mientras la flauta exhibe el contrasujeto. La interacción de ambas voces a menudo causa disonancias que deben acentuarse durante la interpretación.

En el compás 16, la tensión acumulada en la música se disuelve al dar paso a la frase B, que inicia un nuevo episodio definido por el empleo de secuencias. En esta sección, la escritura instrumental imita el efecto de las cuerdas mediante acordes quebrados agrupados, ofreciendo un contraste de carácter más ligero y dinámico respecto al material inicial del movimiento.

Bach recurre a una melodía construida expresamente para explotar el motivo introducido en el compás 16, extendiendo su desarrollo mediante una secuencia que se extiende hasta el compás 18. En este pasaje y en otros similares que aparecen más adelante, el bajo continuo refuerza la textura con un soporte armónico sutil. Este episodio mantiene su curso hasta que, en el compás 24, el bajo anuncia el regreso de la sección A en la tonalidad de la relativa mayor, cerrando así este breve pero significativo contraste. (Araújo, 1990).

Figura No.22. J.S.Bach. *Sonata E Menor BWV 1034*. Segundo movimiento. Del compás 16 hasta el 19.

Es importante mencionar el hecho que la flauta en esta sección se encuentra en el registro grave y es algo que los demás instrumentistas deben tener en cuenta. A pesar de que no este escrito, el efecto de eco es frecuentemente utilizado en el Barroco y constituye un típico ejemplo de estructuras dinámicas en la música de este periodo (Araújo, 1990).

3.1.3. *Andante*

El tercer movimiento, *Andante*, es un movimiento de forma ternaria con el patrón (A-B-A) en la tonalidad de Sol mayor.

Se observa que en los movimientos anteriores Bach trata la textura musical más como un dueto entre el continuo y la flauta, con partes elaboradas para ambos instrumentos; sin embargo, en este movimiento la flauta es la que predomina. En el caso del bajo continuo, con un carácter de “*quasi ostinato*”, nunca toma el papel melódico en el transcurso del movimiento (Araújo, 1990). Aquí, Bach intenta establecer un canto melódico que emula un aria de un oratorio, cantata o hasta de ópera.

7 Andante Sección A

10

Figura No.23. J.S.Bach. *Sonata E Menor BWV 1034*. Andante del compás 7 hasta el 12.

Como muestra la figura 23, estos seis compases, son un ejemplo de la naturaleza del continuo durante el movimiento. Sin embargo, a diferencia de los otros movimientos donde la flauta empieza luego de un silencio de corchea, aquí el continuo presenta una introducción en los primeros seis compases preparando al oyente para la entrada de la flauta. Por ello, el clavecembalista enriquece su entrada mediante un contrapunto melódico que remite a la línea principal de la flauta, aplicando una práctica esencial de la ejecución barroca (Quantz, 1752).

19 20

Figura No.24. J.S.Bach. *Sonata E Menor BWV 1034*. Andante. *Cadenza*. Compás 19 al 20.

Los seis primeros compases marcan la introducción y presentan el inicio de la Sección A. A partir del compás 7 aparece por primera vez el tema principal, que se desarrolla de manera clara y

continúa hasta el compás 19. Luego de una corta cadena como se muestra en la figura 23, emerge la Sección B que se mantiene por 21 compases (Araújo, 1990).

Figura No.25. J.S.Bach. *Sonata E Menor BWV 1034*. Andante. Del compás 32 hasta el 42.

En este movimiento, Bach estructura la línea melódica de modo que la prolongación de las frases se combine con su evolución temática. Aunque en la sección B las frases parecen más extensas, como se aprecia entre los compases 32 y 42 (véase figura 24).

Para reforzar la unidad con el tema inicial de la Sección A, el compositor expande el material melódico, introduce variaciones en su contenido y añade ornamentación escrita, creando así un desarrollo que conserva su vínculo orgánico con el motivo principal.

The image displays three systems of musical notation for J.S. Bach's Sonata E Minor BWV 1034, measures 43 through 55. Each system consists of a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 43-46) is labeled 'Sección A'' and shows the beginning of a more elaborate section. The second system (measures 47-51) continues the development with various ornaments and fingerings. The third system (measures 52-55) concludes the section with a final cadence. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and ornaments are marked with 'w' and 'tr'.

Figura No.26. J.S.Bach. *Sonata E Menor BWV 1034*. Andante. del compas 43 hasta el 55.

La sección A' da inicio en el compás 43, no como una repetición de la sección A, sino como una versión más elaborada, desarrollada tras la adición de notas de ornamento, finalizando con una cadencia auténtica perfecta en el compás 55 (Araújo, 1990).

3.1.4. *Allegro*

Este último movimiento puede entenderse como una forma bipartita, en la que las secciones A y B se amplían mediante la repetición del movimiento. La sección A, presenta la tonalidad de mi menor siendo la primera parte del movimiento, empezando en el compás 1 y terminando en el 42, donde se produce la cadencia hacia si menor. En esta primera parte se presentan los motivos que se utilizarán a lo largo del movimiento, como ejemplo los 2 primeros compases de la obra como se ve en la figura No. 25. Es interesante observar que el primer motivo se reutiliza varias veces durante el desarrollo del movimiento (Araújo, 1990).

Allegro

Sección A

p *f*

4

5 6 6 6

7

(6) 7 6 6

Figura No.27. J.S.Bach. *Sonata E Menor BWV 1034. Allegro*. Del compás 1-9.

Es muy importante mencionar el carácter de danza que este posee. Como una característica comúnmente presente en el último movimiento de la *Sonata de Chiesa*, este carácter desempeña un papel importante a lo largo de todo el movimiento. Este carácter de danza se puede ver en los compases 5 al 10, donde el contraste entre el bajo continuo y el ágil pasaje de la flauta genera esa sensación bailable (Bach, 1753).

Del compás 13 al 22 el pasaje presenta un divertimento. En estos fragmentos se encuentran grupos de motivos secuenciados que entrelazan las partes de la flauta con el bajo continuo, utilizando el contrapunto imitativo, como se observa en la figura No. 26 (Araújo, 1990).

13

Contrapunto

Contrapunto Imitativo

17

21

Figura No.28. J.S.Bach. *Sonata E Menor BWV 1034. Allegro*. Del compas 13-23.

La sección B imita el inicio de la obra concretamente presenta una inversión de los motivos presentados en el compás 5, incluso el motivo del continuo es copiado. A diferencia de el principio aquí se encuentra en la tonalidad de si menor. Esta sección reutiliza material presentado en la primera parte, aunque por momentos estos se presentan de forma ampliada, sirviendo como elementos de conexión entre los pasajes.

Figura No.29. J.S.Bach. *Sonata E Menor BWV 1034. Allegro*. Del compás 43-49.

Es importante mencionar un recurso empleado magistralmente por Bach en este cuarto movimiento: la coda final que precede la cadencia auténtica que cierra el movimiento. Bach retoma el motivo inicial de la obra, con la intención de recordar al intérprete la presencia del motivo y que continúa siendo un gesto interno que da vida al movimiento. Al final de la sección B las progresiones armónicas del pasaje con función de coda muestran como Bach utiliza este recurso para llevar el movimiento a su conclusión (Araújo, 1990).

Figura No.30. J.S.Bach. *Sonata E Menor BWV 1034. Allegro*. Del compás 82-88.

3.1.5. *Dificultades técnicas de la obra y recomendaciones para su resolución*

La *Sonata en Mi Menor BWV 1034* de Johann Sebastian Bach presenta una serie de dificultades técnicas y expresivas que demandan una preparación rigurosa por parte del intérprete. La extensión de sus movimientos, sumada a la densidad del discurso musical, exige una gestión eficiente del aire y un dominio refinado del fraseo para mantener la calidad sonora de manera constante. Uno de los retos más evidentes es la capacidad de sostener frases largas sin perder control sobre la afinación ni la homogeneidad del timbre. Para enfrentar este desafío, se recomienda el uso de ejercicios con bolsa de aire, que permiten visualizar y entrenar la administración del flujo respiratorio, así como la práctica de humming (cantar y tocar) para mejorar la conexión entre la emisión del sonido y la resonancia natural del instrumento. A su vez, el uso del afinador durante los ensayos contribuye al desarrollo de una entonación precisa, especialmente en pasajes que exigen estabilidad melódica en registros extremos.

3.2. Wolfgang Amadeus Mozart

Cuarteto para Flauta en Re Mayor, K. 285

El Cuarteto para flauta y cuerdas en Re mayor, K. 285, de Wolfgang Amadeus Mozart (1777), ofrece un modelo de perfección clásica gracias a su equilibrio formal, la interacción dialogada entre la flauta y las cuerdas, y la claridad temática que caracteriza la estética del período vienés (Scott, 2009).

3.2.1. Allegro

3.2.1.1. Exposición: compases 1–66

Figura No.31. W.A.Mozart. *Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285 (1777). Allegro.* Del compás 1-13.

El primer tema de la Exposición aparece directamente en la tonalidad de Re mayor, interpretado por la flauta acompañada de las cuerdas, con una expresión enérgica y ágil. En el compás 13, aún en Re mayor, el violín y la viola introducen el segundo tema. Cuatro compases después, la flauta retoma el motivo en forma invertida, y este segundo tema se desarrolla hasta el compás 25, finalizando en la tonalidad de La mayor (Soytok 2022).



Figura No.32. W.A. Mozart. *Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285 (1777). Allegro*. Del compás 26-28.

El tercer tema, que inicia en el compás 26 con una figura ascendente en tresillos, continúa con pasajes ascendentes y descendentes en semicorcheas interpretados por la flauta, y concluye en el compás 43 con otra figura en tresillos. En este punto, el violín y la viola introducen un nuevo tema, cuyo motivo es imitado por la flauta dos compases más adelante. Estos motivos imitativos continúan hasta la sección de cierre. En los compases finales de la exposición, el movimiento continúa con notas de pedal en la parte de la flauta, en el compás 61 se da la cadencia autentica y los compases restantes hasta el 65 son una reafirmación de la tonalidad en La Mayor. (Soytok 2022).



Figura No.33. W.A. Mozart. *Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285 (1777).. Allegro*. Del compás 61-65.

3.2.1.2.Desarrollo: compases 66–100

La sección de desarrollo comienza en el compás 66 utilizando el material temático del primer tema de la exposición, pero ahora en la tonalidad de La menor. En el compás 73 aparece una sección con una figura ascendente similar a la del tema de cierre de la exposición. Posteriormente, en el compás 79, se introduce material del segundo tema de la exposición (compás 13), esta vez en la tonalidad de Fa mayor.

Desarrollo (B)



The image shows a musical score for the development section of Mozart's Quartet in D Major, K. 285. The score is in 2/4 time and D major. The measures shown are 66-75. Measure 66 is highlighted with a pink box. The score shows a development section with various melodic and harmonic developments. The text 'Desarrollo (B)' is centered above the score.

Figura No.34. W.A. Mozart. *Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285 (1777).. Allegro.* Compases 66-75.

El desarrollo culmina en los compases 98 y 99, donde se presenta un pasaje que actúa como cierre. Se observa luego un pasaje ascendente, primero en las cuerdas y luego en la flauta, que actúa como puente hacia la sección de reexposición.

Figura No.35. W.A. Mozart. *Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285 (1777). Allegro.* del compás 98-104.

3.2.1.3. Reexposición: compases 100-147

El primer tema de esta sección está acortado en dos compases con respecto al de la exposición y, a diferencia de esta, no concluye con una cadencia perfecta. En su lugar, se introduce magistralmente en el compás 110 una inversión del motivo inicial del segundo tema de la exposición. En el compás 114 comienza una larga sección de transición caracterizada por semicorcheas, la cual finaliza en el compás 124 con una cadencia en la tonalidad principal, Re mayor. Se reexpone el motivo de imitación entre flauta y cuerdas, en el compás 124, aunque su desarrollo difiere del presentado en la exposición (Soytok 2022).

3.2.1.4. Coda: compases 147-154

Figura No.36. W.A. Mozart. *Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285 (1777). Allegro.* del compás 143-149.

En el compás 147, el material del segundo tema de la exposición reaparece inesperadamente en la tonalidad original, esta vez funcionando como una coda. Esta sección final se refuerza con una pausa cadencial en el compás 148, seguida de dos compases en Re mayor con escalas ascendentes breves interpretadas por la flauta, lo cual proporciona un cierre brillante y virtuoso al movimiento Allegro. Cabe destacar que, en esta sección, se encuentran un total de veintiún trinos solo en la parte de la flauta, los cuales desempeñan un papel significativo en la caracterización y dinámica del movimiento.

3.2.2. Adagio

The image shows a musical score for the first five measures of the Adagio movement from Mozart's Flute Quartet in D major, K. 285. The score is for Flute, Violin, Viola, and Bass, all playing pizzicato. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics are 'sempre p'. The first measure is numbered '1' and the fifth measure is numbered '5'. The phrase 'Frase A' is indicated in the Bass line starting at measure 3. The entire score is enclosed in a green rectangular border.

Figura No.37. W.A. Mozart. *Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285 (1777). Adagio.* del compás 1-5.

El segundo movimiento es un *Adagio* en Si menor. Se trata de un solo para flauta acompañado por cuerdas en pizzicato. Einstein lo ha descrito como “...quizá el solo acompañado más bello jamás escrito para flauta”.

El *Adagio* tiene una extensión de tan solo treinta y cinco compases, y se basa en una melodía de ocho compases que se repite tres veces a lo largo del movimiento.



Figura No.38. W.A. Mozart. *Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285 (1777). Adagio.* del compás 18-23.

Entre la segunda y la tercera aparición de esta melodía, se inserta una sección contrastante de ocho compases. La última aparición del tema principal presenta una modificación en su octavo compás y se extiende hasta un décimo compás, concluyendo en un acorde de séptima de dominante (VII⁷) en la tonalidad de Re mayor (Soytok 2022).

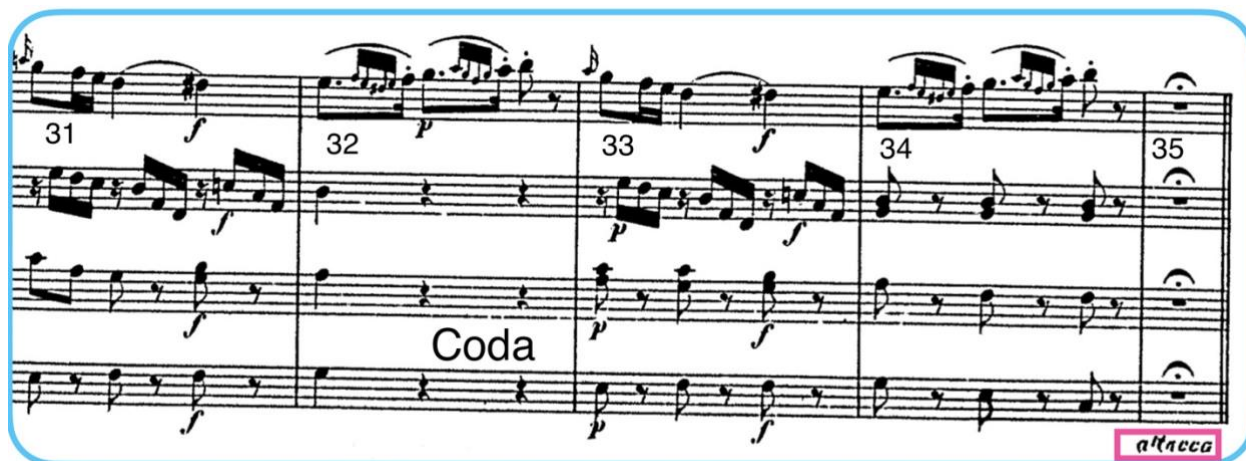


Figura No.39. W.A. Mozart. *Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285 (1777). Adagio.* del compás 31-35.

El movimiento finaliza con la indicación *attacca*, lo que implica una conexión inmediata con el siguiente movimiento, necesaria para resolver armónicamente el último acorde del *Adagio*. A

diferencia del carácter ligero y animado del primer y tercer movimiento, el *Adagio* se distingue por su naturaleza serena, estática y sobria, con una melodía que se despliega a lo largo de frases amplias (Theodore, 1964).

3.2.3. Rondó

El tercer movimiento, adopta la forma de un rondó brillante que equilibra variedad y unidad a través de la reiteración y el contraste de sus materiales temáticos. El tercer movimiento es un rondó brillante, cuya forma a gran escala puede describirse como A (tema del rondó) – B – A – C – A – B – A, seguido de una breve coda. (Greenberg, 2004).

Figura No.40. W.A. Mozart. *Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285 (1777). Rondó.* Del compás 1-8.

Tema A (compases 1–56)

El rondó se abre con el tema A, formado por frases de cuatro compases (Figura no. 40) en diálogo de pregunta-respuesta en la flauta. Aquí resalta la ausencia del cello, que es reemplazado por la viola que hace la función de bajo y el violin acompaña la flauta con una textura alegre de semicorcheas que agregan movimiento (Soytok 2022).

Figura No.41. W.A. Mozart. *Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285 (1777). Rondó.* Del compás 56-60.

Tema B (compases 57–81)

El tema B en la tonalidad de La mayor, se caracteriza por corcheas descendentes en la flauta que las cuerdas repiten tras cuatro compases como se observa en la figura No 41. El cierre de esta sección aparece primero en el violín y luego, ampliado, en la flauta. Un breve motivo de transición que empieza en el (compás 78) retorna el discurso a Re mayor, preparando la reexposición de A.

Figura No.42. W.A. Mozart. *Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285 (1777). Rondó.* Del compás 74-81.

Tema A (Reexposición) (compases 82–108)

La sección A reaparece manteniendo su estructura original; sin embargo, presenta una única variación: una zona modulante que comienza en el compás 106, caracterizada por un diseño de

corcheas descendentes que anticipa la transición hacia la nueva sección en Sol mayor (Soytok 2022).

Figura No.43. W.A. Mozart. *Cuarteto para Flauta en Re Mayor: K.285 (1777). Rondó.* Del compás 104-111.

Tema C (compases 109–160)

El episodio intermedio se inicia en Sol mayor (compás 109) con un motivo de cuatro compases en la flauta y su respuesta en la viola. A continuación, figuras imitativas entre flauta y viola desarrollan el material; a partir del compás 113 reaparece un fragmento del motivo inicial (compases 17–21). Un pasaje conjunto de semicorcheas (compás 155) y una breve transición de dos compases preparan el regreso definitivo al tema principal (figura no. 44).

Figura No.44. W.A. Mozart. *Cuarteto para Flauta en Re Mayor: K.285 (1777). Rondó.* Del compás 154-160.

Tema A' (nueva reexposicion) compases (160-204)

El tema A, que reaparece en su forma original, esta vez conduce directamente, cuatro compases antes de finalizar, a una nueva presentación del tema B.

Tema B' (Reexposicion) Compases (205-231)

Esta sección, que en su primera aparición fue en La mayor, ahora se presenta en Re mayor y con una extensión de dos compases adicionales (Figura no. 45).

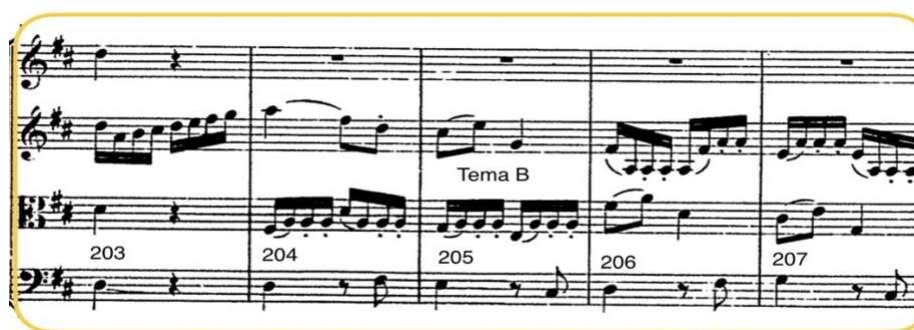
The image shows a musical score for measures 203 to 207. It consists of three staves: a top staff for the flute, a middle staff for the bass line, and a bottom staff for the bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 205 is labeled 'Tema B'. The score is enclosed in a yellow rounded rectangle.

Figura No.45. W.A. Mozart. *Cuarteto para Flauta en Re Mayor. K.285 (1777). Rondo.* del compas 203-204.

Tema A y Coda (232-251)

El tema A se escucha por última vez en el compás 232, en una versión abreviada que solo incluye sus primeros ocho compases. A partir del compás 246, se añade una “codetta” (figura no. 46) de seis compases construida con semicorcheas. Esta sección final permite que la flauta resuma el carácter humorístico, animado y lúdico del movimiento conclusivo del cuarteto (Soytok 2022).

The image shows a musical score for W.A. Mozart's *Cuarteto para Flauta en Re Mayor, K. 285 (1777)*, specifically the *Rondo* section, measures 244-251. The score is presented in a four-staff format. The first two measures (244 and 245) are enclosed in a blue rounded rectangle and labeled 'Tema A'. Measures 246 through 249 are enclosed in a pink rounded rectangle and labeled 'Coda'. Measures 250 and 251 are enclosed in a red rounded rectangle and labeled 'C.A.P.'. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Figura No.46. W.A. Mozart. *Cuarteto para Flauta en Re Mayor, K.285 (1777)*. *Rondo*. del compas 244-251.

3.2.4. *Dificultades técnicas de la obra y recomendaciones para su resolución*

El *Cuarteto para Flauta en Re Mayor, K. 285* de Mozart, presenta diversas exigencias técnicas y musicales para el intérprete de flauta. Entre las principales dificultades se encuentran el control del aire en frases largas, la precisión rítmica en pasajes de semicorcheas articuladas y la claridad del sonido en registros agudos. Además, la escritura camerística exige una afinación refinada y una interacción fluida con las cuerdas, lo cual requiere sensibilidad auditiva y flexibilidad en la emisión.

Para abordar estos desafíos, es recomendable emplear herramientas de estudio específicas. Libros como *Tone Development Through the Interpretation* de Moyse contienen ejercicios basados en arias de óperas que se adaptan al practicante para lograr un control de frases largas. La práctica de ritmos diversos ayudará a mantener la igualdad al ejecutar semicorcheas, los ejercicios del libro de Julius Baker pueden ser muy útiles, especialmente en los pasajes rápidos del rondó final.

Finalmente, el estudio No. 3 de Taffanel y Gaubert puede ayudar a la consistencia del sonido en diferentes registros.

3.3. Giulio Briccialdi

El Carnaval de Venecia, Op, 78

El Carnaval de Venecia es una canción popular italiana del siglo XIX. No solo ha sido utilizada en la ópera, sino que también ha formado parte del repertorio solista de reconocidos instrumentistas, como el virtuoso del violín Niccolò Paganini y el virtuoso de la trompeta Rafael Méndez. Su carácter ligero y encantador resulta especialmente adecuado para los recursos técnicos y expresivos de la flauta (Sigurdson, 1976).

Esta obra se estructura como un tema con variaciones. El tema, que representa la idea principal, se interpreta y repite varias veces. En cada repetición, se varía mediante la incorporación de distintos patrones rítmicos a modo de ornamentación. Según Scholes (1977), esta forma representa, por excelencia, el modelo estructural ideal para la música instrumental solista, tanto acompañada como no acompañada.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The top staff is for the Flute, marked 'Allegretto.' and 'Introducción'. The bottom staff is for the Piano, also marked 'Introducción'. The score consists of four measures, numbered 1, 2, 3, and 4 below the piano part. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the flute part has a melodic line with some grace notes and slurs.

Figura No.47. G. Briccialdi. *El Carnaval de Venecia* (1857. Introducción. del compás 1-4. C. Fischer.

Introducción: La obra comienza con una introducción libre y expresiva, frecuentemente en estilo recitativo, que permite al intérprete exhibir su control del fraseo, dinámica y técnica de articulación. Aunque no forma parte del tema ni de las variaciones, establece un carácter teatral y prepara al oyente para la entrada del tema.

Figura No.48. G. Briccialdi. *El Carnaval de Venecia* (1857). Tema. Del compás 17-21. C. Fischer.

El tema principal es presentado de manera clara, con una melodía cantabile y sencilla, que se convierte en la base sobre la que se desarrollarán todas las variaciones posteriores. La armonía es funcional y establece una estructura predecible, lo que facilita las transformaciones ornamentales. (Sigurdson, 1976).



Figura No.49. G. Sigurdson(1976). *Var. I El Carnaval de Venecia. Briccialdi.* Hall Leonard 1976.

La anacrusa al compás 35 marca el inicio de la primera variación. En esta sección, la melodía original se transforma mediante la incorporación de notas ornamentales que evocan el efecto sonoro de un arpa rasgueada. La estructura formal del tema permanece intacta, al igual que las cadencias originales (Sigurdson, 1976).

Var. II

brillante

Figura No.50. G. Briccialdi. *El Carnaval de Venecia (1857). Var. II.* Del compás 51-53.C. Fischer.

Variacion II: Aquí, el tema se transforma mediante pasajes rápidos de tresillos que recorren amplios registros de la flauta. Aunque la textura es más densa, la articulación de frases sigue guiada por las misma armonía del tema principa. Incluyen el uso de textura melodica compuesta donde las notas del tema principal son adornadas por arpeggios y escalas.

The image shows a musical score for Variation III. It consists of three measures, numbered 67, 68, and 69. The top staff is for the flute, marked 'energico', and features rapid triplet passages with many slurs and accents. The bottom staff is for the piano, marked 'p', and features a steady accompaniment of eighth notes in the bass and quarter notes in the treble.

Figura No.51. G. Briccialdi. *El Carnaval de Venecia* (1857). *Var. III*. Del compás 67-69. C. Fischer.

En la Variacion III y IV, se incorpora el uso de figuraciones rápidas y secuencias melódicas. Esta variación puede entenderse como una forma en dos secciones paralelas, donde cada mitad del tema es transformada por medio de arpeggios, notas de paso, secuenciación del tema principal y escalas que exploran un amplio registro del instrumento. A pesar de su brevedad, ambas secciones se enlazan a través de un fraseo dinámico, lo que contribuye a generar una sensación de impulso constante (Sigurdson, 1976).

Var. V *Sostenuto e con molta espressione*

The musical score for Variation V consists of two staves. The upper staff is a single melodic line with various ornaments and dynamics. The lower staff is a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The measures are numbered 103, 104, 105, and 106. Dynamics include *dolce*, *rin.f.*, and *p*.

Figura No.52. G. Briccialdi. *El Carnaval de Venecia* (1857). Var V. Del compás 103-106. C. Fischer.

Luego de un pequeño preludio del piano, se da lugar a la quinta variación, que presenta un giro expresivo significativo, al introducir una versión del tema modulado a su paralelo menor; lo cual contrasta de manera marcada con el carácter festivo y brillante de las secciones anteriores. Este recurso, común en las formas de tema con variaciones del siglo XIX, tiene como propósito diversificar el contenido emocional de la obra sin alterar su estructura formal básica. El uso del modo menor aporta un matiz introspectivo o melancólico que resalta por oposición a las variaciones previas y posteriores (Rosen, 1997).

Coda.

The musical score for the Coda consists of two staves. The upper staff is a single melodic line with various ornaments and dynamics. The lower staff is a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The measures are numbered 160, 161, and 162. Dynamics include *pp*.

Figura No.53: G. Briccialdi. *El Carnaval de Venecia* (1857). Coda. Del compás 160-162. C. Fischer.

La obra concluye con una coda rápida y enérgica, en la que se reitera el material temático en tempo acelerado. La coda sirve como clímax tanto musical como técnico, y refuerza la tonalidad principal a través de una serie de cadencias auténticas sucesivas que desembocan en una cadencia final conclusiva.

3.3.1. *Dificultades técnicas de la obra y recomendaciones para su resolución*

El *Carnaval de Venecia* plantea al flautista retos de índole técnico y musical, entre los que destacan la necesidad de mantener un dibujo lírico constante a lo largo de las variaciones y dominar los pasajes fragmentados en subdivisiones rápidas. La capacidad para reconocer el tema principal bajo continuas transformaciones y a la vez diferenciar las voces mediante recursos dinámicos y de frase resulta esencial para conservar la unidad expresiva de la obra.

Para afrontar estas dificultades, es aconsejable comenzar a trabajar con metrónomo, partiendo de un tempo lento e incrementando gradualmente la velocidad para integrar articulación, limpieza de digitación y respiración. Asimismo, la consulta de *Master Solos: Intermediate Level* de Sigurdson (1976) aporta ejercicios de doble estacato y pautas para ubicar respiraciones eficaces, mientras que los estudios de armónicos de Julius Baker fortalecen el control del registro agudo y la afinación en los intervalos más amplios. Estas herramientas combinadas facilitan una interpretación segura y expresiva del virtuosismo característico de la pieza.

3.4. George Crumb

An Idyll for the Misbegotten

An Idyll for the Misbegotten (1986), compuesta por George Crumb, está escrita para flauta y percusión. Esta obra fue inspirada por la idea de que la humanidad ya no pertenece al mundo natural. Crumb utiliza la flauta y los tambores para evocar los sonidos de la naturaleza. Debido a ello el compositor sugirió que la pieza debería ser "escuchada desde lejos, sobre un lago, en una noche iluminada por la luna en agosto", como lo indica el poema chino citado en la partitura (Ming, 2004). Asimismo, Crumb comenta que la obra para flauta sola, *Syrinx*, del compositor francés Claude Debussy, en su opinión insinúa este carácter orgánico que su obra pretende imitar. Por lo cual citará, de manera musical, características propias de *Syrinx* en *An Idyll for the Misbegotten*.

En resumen, *An Idyll for the Misbegotten* puede considerarse una música de la naturaleza. La distribución de los motivos en la obra sigue un diseño que se basa en quintas. En cuanto a la duración de la ejecución, se observa que las dos primeras secciones son considerablemente más largas que la cuarta y la quinta.

Las tres notas iniciales constituyen el motivo A. Desde el inicio de la obra, este motivo se repite en distintos modos, y en ocasiones, sufre modificaciones considerables.



Figura No.54. G. Crumb. *An Idyll for the Misbegotten* (1986). *Número de Ensayo 1*. C.F. Peters Corp.

La nota La del motivo A (en su primera exposición) se prolonga durante un periodo de tiempo extenso antes de resolver en Sol (Figura No. 52), luego de un movimiento por descenso de segunda mayor. Mediante esta acción, el compositor deja marcado, desde el principio, la influencia significativa que tiene la obra *Syrinx* para esta pieza, al imitar sus resoluciones. El descenso también contrasta con el posterior ascenso disjuncto del motivo A, que genera una tensión que se mantiene a lo largo de toda la pieza. Al inicio del número de ensayo 3, la nota Fa, que luego de ser repetida de manera insistente, desciende gradualmente hasta Re sostenido.

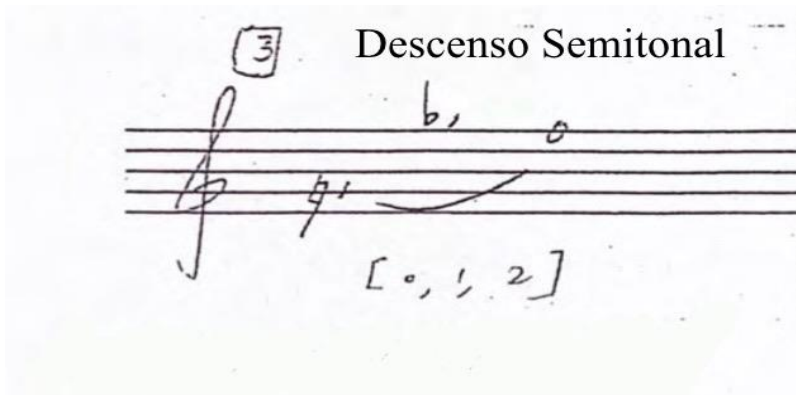


Figura No.55: G. Crumb. *An Idyll for the Misbegotten* (1986). *Número de Ensayo 3*. C.F. Peters Corp.

Syrinx de Debussy es citada nuevamente en los números de ensayo 9 y 10. En esta ocasión, las notas, aunque no el ritmo de la melodía de Debussy, se mantieneN intactas, incluyendo todos los intervalos excepto Do, Re y Mi bemol. La prolongación de la nota Sol bemol sugiere que esta actúa como punto focal de la cita (Figura 54).

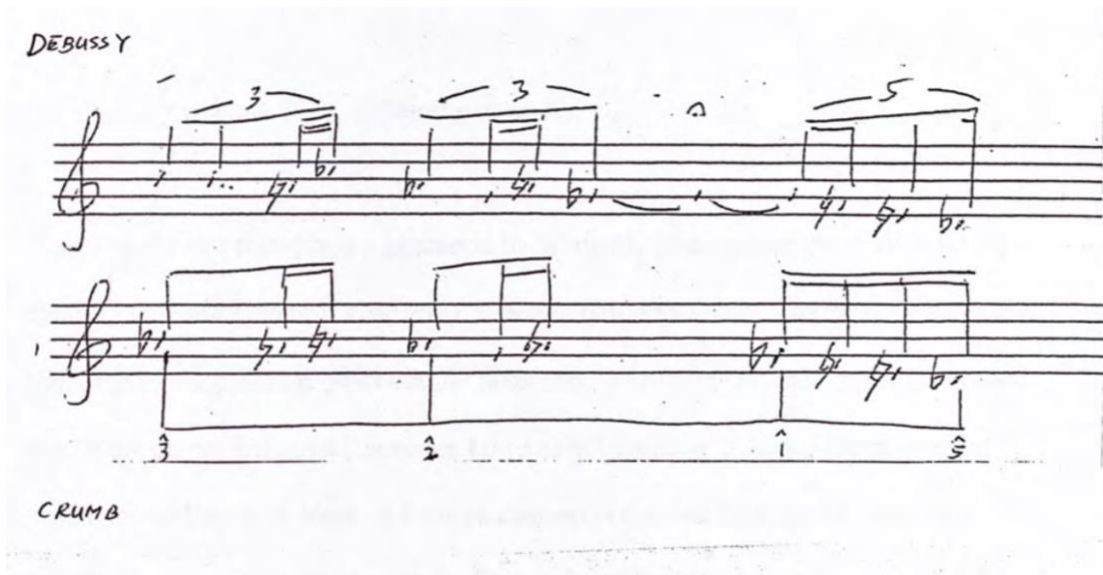


Figura No.56. W.T. Ming. *Comparación de Syrinx de Debussy con Crumb An Idyll for the Misbegotten (2004)*. Número de ensayo 9.

Posteriormente, fragmentos de un poema chino son recitados por la flauta utilizando la técnica extendida del *speak-flute*¹⁵. Crumb utiliza la pintura textual en la primera línea del poema “La luna se oculta” mediante un desplazamiento semitonal.

¹⁵ La técnica del *speak-flute* consiste en el susurro de palabras sobre la embocadura de la flauta, con el fin de proyectar de manera clara tanto las alturas como las palabras.



Figura No.57. G. Crumb. *An Idyll for the Misbegotten* (1986). Número de Ensayo 9. C.F. Peters Corp.

El poema utilizado por Crumb en esta obra fue escrito por Ssu Kung Shu, de la dinastía Tang y empleó solamente las dos primeras líneas del mismo. Posteriormente, el flautista interpreta un glissando que funciona como un puente con una cita de Syrinx de Debussy dentro de la música de Crumb. La cita musical se detiene en Sol bemol, antes de descender hacia la dominante, Re bemol, en preparación para la segunda línea del poema. Los números de ensayo 11 al 13 remiten nuevamente a Syrinx, aunque ya no se emplean comillas para indicar la cita. A partir de Syrinx y más específicamente de su descenso interno se deriva un pasaje descendente de doce sonidos, que conduce al clímax señalado en los números de ensayo 14 al 16 (Ming, 2004).

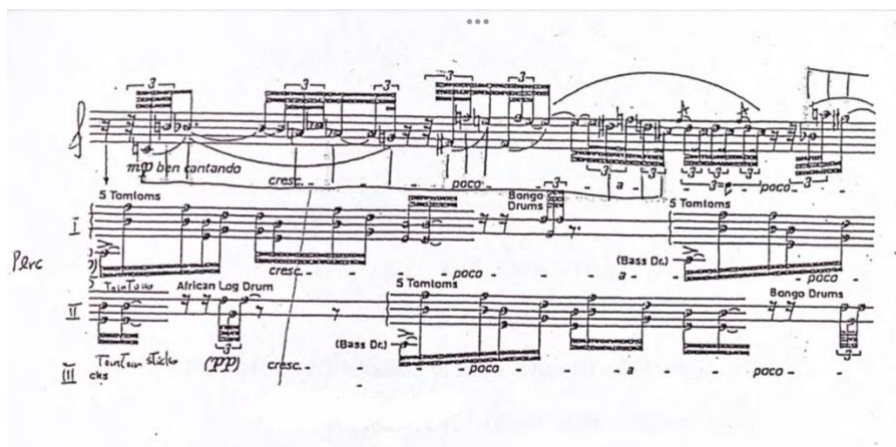


Figura No.58. G. Crumb. *An Idyll for the Misbegotten* (1986). Número de Ensayo 13. C.F. Peters Corp.

La cita de *Syrinx* de Debussy presenta un descenso general en su línea melódica, sustentado por un diminuendo. Este gesto constituye también la base de figuras que delinear de manera similar un contorno descendente. Una reducción de la obra refleja esta estructura (Ming, 2004).

La sección cuatro (números de ensayo 17 al 18) es similar a la sección dos (números 6 al 8). Luego, en los números de ensayo 19 al 20, se presentan notas con inflexiones sobre Sol bemol, Mi, Re y Si, hasta detenerse en La sostenido. Los “*whistle tones*”, otro tipo de técnica extendida de la flauta, (número de ensayo 20) refuerzan el carácter etéreo y contemplativo de la obra, que, según el propio Crumb, pretende ser una meditación sobre la inocencia perdida y la corrupción del mundo moderno. En el contexto de esta pieza, los sonidos susurrados se integran con otros efectos extendidos, como el *speak-flute*, las dinámicas extremas y la espacialización del sonido, contribuyendo a una estética sonora profundamente evocadora y casi ritual (Dick , 2000).

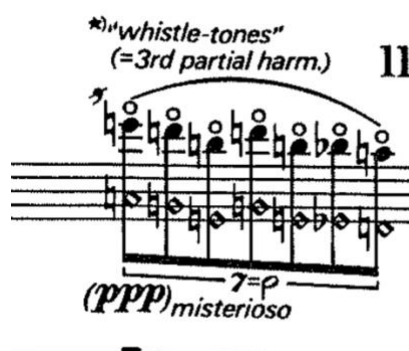


Figura No.59. G. Crumb. *An Idyll for the Misbegotten* (1986). *Número de Ensayo 20*. C.F. Peters Corp.

Finalmente, los números de ensayo 21 al 23 remiten al motivo A, y el final de la obra vuelve a evocar la resolución de La–Sol, con el uso del turtle dove en decrescendo hacia un pppp que culmina la obra (Ming, 2004).

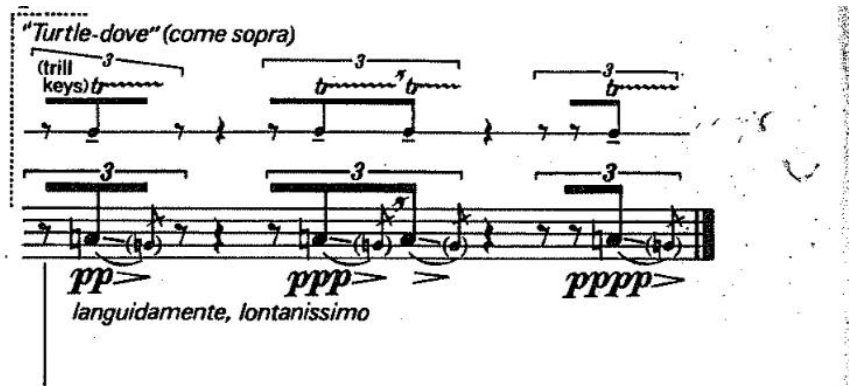


Figura No.60. G. Crumb. *An Idyll for the Misbegotten* (1986). Número de Ensayo 23. C.F. Peters Corp.

3.4.1. Dificultades técnicas de la obra y recomendaciones para su resolución

An Idyll for the Misbegotten de George Crumb presenta exigencias técnicas poco convencionales para la flauta, principalmente por su enfoque en el sonido como vehículo expresivo y su tratamiento del instrumento como extensión de la naturaleza. El control extremo del aire, la proyección del sonido en pianísimos prolongados y el uso de técnicas extendidas como los trinos suaves, los multifásicos y los cambios de timbre exigen al intérprete una gran sensibilidad y dominio técnico. Además, la coordinación espacial y acústica con los percusionistas que frecuentemente se ubican alejados del flautista plantea un reto adicional de escucha y sincronización.

Para abordar estas dificultades sobre técnica extendida es recomendable leer las indicaciones donde se da una breve explicación de lo que la técnica exige y complementar con libros como el de Robert Dick, lo ideal es separar primero extractos con técnica extendida y después de tener dominio sobre el mismo incorporarlo a la obra poco a poco.

CONCLUSIONES

El presente trabajo combina el estudio de extractos orquestales con un análisis profundo de la trayectoria creativa de sus autores y el contexto histórico que modeló su lenguaje musical, permitiendo así identificar con precisión los desafíos técnicos e interpretativos y proponer soluciones metodológicas que armonizan práctica y teoría. De igual modo, se examina detalladamente la estructura y los recursos expresivos de las piezas seleccionadas para el recital, aportando estrategias pedagógicas basadas en ejercicios especializados y en el enriquecimiento derivado de colaboraciones interseccionales.

Las reflexiones obtenidas no solo fortalecen la preparación individual del músico, sino que también sugieren un enfoque integral que articula conocimientos teóricos, vivencias colectivas y recursos didácticos. Este enfoque abre perspectivas para futuras investigaciones y proyectos de innovación educativa, reafirmando la importancia de vincular el análisis técnico, el estudio biográfico y el ejercicio práctico en la formación profesional del intérprete.

RECOMENDACIONES

Se propone, en primer lugar, fomentar en los estudiantes la conciencia sobre la relevancia del conocimiento teórico de materias como historia, formas musicales y armonía como base imprescindible para su desarrollo artístico y profesional, ya que un sólido dominio conceptual puede abrirles o cerrarles puertas en el ámbito laboral. Paralelamente, resulta urgente ampliar los espacios de ensayo dentro de la facultad, garantizando ámbitos adecuados para la práctica colectiva. La experiencia de participar en música de cámara con cuerdas y percusión ha demostrado ser sumamente enriquecedora para el instrumentista de viento, pues el intercambio entre secciones potencia tanto la sensibilidad sonora como el entendimiento de texturas y diálogos musicales.

Por otra parte, se recomienda incorporar recursos pedagógicos especializados que abordan distintos aspectos técnicos de manera sistemática y beneficiosa para la formación individual del intérprete. Finalmente, se sugiere organizar más clases maestras impartidas por profesores de otras universidades y promover la realización de festivales internacionales en la institución, facilitando así el intercambio artístico y el contacto directo con músicos de distintos contextos culturales. Estas iniciativas, en conjunto, apuntan a fortalecer tanto la preparación teórica como la vivencia práctica de los estudiantes, enriqueciendo su perfil integral.

BIBLIOGRAFÍA

- Alexa Still. (s.f.-a). *Firebird* – *Stravinsky*. Recuperado de <http://www.alexastill.com/excerpts/vid26-stravinsky-firebird.html>
- Alexa Still. (s.f.-b). *Mendelssohn* – *Midsummer Night's Dream*. Recuperado de <https://www.alexastill.com/excerpts/vid15-mendelssohn-dream.html>
- Araújo, J. (1990). *J.S. Bach and the flute sonatas: An overview of the authenticity and chronology, and an analysis of the E minor Sonata, BWV 1034*.
- Atkinson, B. (2023). *One Passacaglia to rule them all: The finale of Brahms's 4th Symphony* [Video]. YouTube. https://youtu.be/DXwzfAu1BXI?si=AfrtnQMy3zqu_x5r
- Bach, C. P. E. (1753). *Essay on the true art of playing keyboard instruments* (W. J. Mitchell, trans.). W. W. Norton & Company.
- Baxtresser, J. (2019). *Orchestral excerpts for flute*. Theodore Presser Company.
- Boyd, M. (2000). *Bach: A biography* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2006). *A history of Western music* (7th ed.). W.W. Norton & Company.
- Cangal, N. (2018). *Formas musicales*. Arkadaş Yayınevi.

- Chang, S. (2014). Giulio Briccialdi: Il principe dei flautisti in Inghilterra. *Journal of The British Flute Society*.
- Chiapusso, J. (1968). *Bach's world*. Indiana University Press.
- Cope, D. (1986). Biography. En D. Gillespie (Ed.), *George Crumb: Profile of the composer*. C.F. Peters.
- Cohen, A. (2002). *George Crumb: A bio-bibliography*. Greenwood Press.
- Dick, R. (2000). *The other flute: A performance manual of contemporary techniques*. Multiple Breath Music Company.
- Fuller, A. (1908). *Grove's dictionary of music and musicians* (Vol. 1). The Macmillan Company.
- González, L. (2021). La música para flauta de J.S. Bach: Una interpretación desde la armonía.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2010). *A history of Western music* (7th ed.). W. W. Norton & Company.
- Harlow, M. (2008). *Prokofiev: A Biographical Companion*. Scarecrow Press.
- Malpass, D. W. (2013). *A historical examination: The role of orchestral repertoire in flute pedagogy* [Tesis doctoral, University of Nevada, Las Vegas]. Digital Scholarship@UNLV. <https://digitalscholarship.unlv.edu/thesesdissertations/1857>
- McGhee, L. (2019, enero 27). *Ravel: Daphnis and Chloe, Suite No. 2* [Video]. Musaica. <https://musaic.nws.edu/videos/ravel-daphnis-chloe-suite-no-2>

Mermelstein, D. (1997, noviembre 2). In Hollywood, discord on what makes music. *The New York Times*, AR17.

Ming, T. W. (2004). *A thesis in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Philosophy in Music (Theory)* [Tesis de maestría, Chinese University of Hong Kong].

Parry, H. (1904). [Sin título sobre Bach]. (verificafr esta)

Petrucci, G. (2018). Giulio Briccialdi: The Paganini of the flute. *Flutist Quarterly*, Recuperado de <https://link.gale.com/apps/doc/A562370177/AONE?u=anon~6f76061&sid=googleScholar&xid=fd710f60>

Quantz, J. J. (1752). *On playing the flute* (E. R. Reilly, Trans.). Schirmer Books. (Original work published 1752)

Roettges, L. (2020, mayo 2). *Audition Preparation Series: Les Roettges and Prokofiev* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/nPnzj9njQPs>

Rosen, C. (1997). *The romantic generation*. Harvard University Press.

Saperah, S. H. M., & Salleh, M. (2023). Giulio Briccialdi and the analysis of the selected flute works. *The International Journal of Arts, Culture & Heritage*.

Schweitzer, V. (2022, febrero 6). George Crumb, eclectic composer who searched for sounds, dies at 92. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2022/02/06/obituaries/george-crumb-dead.html>

- Scott, D. W. (2009). *Hatten's theory of musical gesture: An applied logico-deductive analysis of Mozart's Flute Quartet in D, K. 285* [Tesis de maestría, University of South Africa].
- Shuffett, R. (1985). Interview: George Crumb/Robert Shuffett. En D. Gillespie (Ed.), *George Crumb: Profile of the composer* (p. 34). C.F. Peters.
- Sigurdson, G. (1999). *Master solos intermediate level – Flute* (1st ed.). Hal Leonard Corporation.
- Soytok Nalçacı, S. (2022). Analysis of W. A. Mozart's Flute Quartet in D Major K. 285 in terms of technical achievements and form. *Van Yüzüncü Yıl University The Journal of Social Sciences Institute*.
- Toff, N. (1979). *The flute book: A complete guide for students and performers*. Scribner.
- WFMT. (2019, 13 de diciembre). Discover What Makes Tchaikovsky's 'Nutcracker' Sound Like Sugar, Spice and Everything Nice. *WFMT*. <https://www.wfmt.com/2019/12/13/discover-what-makes-tchaikovskys-nutcracker-sound-like-sugar-spice-and-everything-nice/>
- Wolff, C. (2000). *Johann Sebastian Bach: The learned musician*. W. W. Norton & Company.
- Zakowski, S. A. (2019). Beethoven's impact on the piccolo: Earning a soloistic position within the orchestra [Presentación de póster]. *Symposium on Undergraduate Research and Creative Expression*, Valparaiso University.