

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

**10 SOLOS ORQUESTALES PARA FLAUTA Y CONSEJOS PARA RESOLVER SU
EJECUCIÓN**

POR:
ÁNGEL LUIS BERENGUER ABREGO

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2026

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

RECITAL DE GRADO
10 SOLOS ORQUESTALES PARA FLAUTA Y CONSEJOS PARA RESOLVER SU
EJECUCIÓN

POR:
ÁNGEL LUIS BERENGUER ABREGO

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

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ,
ABRIL, 2026

APROBACION DEL TRIBUNAL CALIFICADOR
AL CUERPO DOCENTE DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES
LOS MIEMBROS DE LA COMISION ENCARGADA DE LA EVALUACION DE ESTE
TRABAJO DE GRADUACION REALIZADO POR ÁNGEL BERENGUER, LO
ENCUENTRAN SATISFACTORIO Y RECOMIENDAN A LA ESCUELA DE
INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO QUE SEA ACEPTADO

DRA. DAFNE GUEVARA, ASESORA

JURADO

JURADO

DEDICATORIA

Quiero dedicarle este trabajo a mi familia, especialmente a mis padres, por su apoyo, paciencia y amor en este camino. A mis amigos y todo aquel que me ha ayudado y creído en mí potencial.

Finalmente, me dedico este escrito a mí mismo, al Ángel que dudó en un principio, pero que no se rindió. A las horas incontables de esfuerzo y resiliencia en este largo caminar. Este documento representa el logro a la perseverancia, lucha contra la adversidad y determinación que me trajeron hasta aquí.

AGRADECIMIENTOS

A mi maestra, la Dra. Dafne Guevara, gracias por nunca abandonarme. Su persistencia, apoyo incondicional, consejos y confianza que me han hecho posible llegar a donde estoy. También quiero agradecer a mi mejor amigo Alex Maltez, por ayudarme a mantenerme de pies, por estar conmigo desde la primera vez que sujeté una flauta en mis manos, hasta el día de hoy.

ÍNDICE

CONTENIDO	PÁGINAS
DEDICATORIA	i
AGRADECIMIENTOS	ii
INDICE GENERAL.....	iii
INDICE DE FIGURAS	vi
INDICE DE TABLAS	xv
RESUMEN	xvi
ABSTRACT	xvii
 INTRODUCCIÓN.....	 1
 CAPÍTULO I: 10 SOLOS ORQUESTALES PARA FLAUTA Y CÓMO RESOLVER SU EJECUCIÓN	 2
1.1 Pasión según San Mateo. Johann Sebastian Bach	3
1.2 Sinfonía No. 3 en Eb Mayor, “Eroica” de Ludwig Van Beethoven	5
1.3 Obertura Leonora No. 3 de Ludwig Van Beethoven	9
1.4 Carmen, Entre acto de Georges Bizet	13
1.5 Preludio a la Siesta del Fauno de Claude Debussy	17
1.6 Sinfonía No.8 en Sol Mayor de Antonín Dvorák	21
1.7 Metamorfosis Sinfónica de Paul Hindemith	24
1.8 Sinfonía Clásica N.º 1 de Sergei Prokofiev	26
1.9 Sueño de una Noche de Verano de Felix Mendelssohn	28
1.10 Carnaval de los Animales, Aviario de Charles Camille Saint Saëns	33

CAPÍTULO II: BIOGRAFÍAS DE LOS COMPOSITORES DEL REPERTORIO DE RECITAL DE GRADO	36
2.1 Georg Philipp Telemann	36
2.2 Wolfgang Amadeus Mozart	40
2.3 Albert Franz Doppler	44
2.4 Henri Dutilleux	48
2.5 Robert Dick	53
 CAPÍTULO III: ANÁLISIS DEL REPERTORIO	 57
3.1 Fantasía N°1 para Flauta Sola de Georg P. Telemann	57
3.1.1 <i>Vivace</i>	58
3.1.2 <i>Allegro</i>	62
3.1.3. <i>Consejos para la resolución de problemas técnicos</i>	63
3.2 Cuarteto para flauta en Do Mayor, Wolfgang Amadeus Mozart	64
3.2.1 <i>Allegro</i>	64
3.2.1.2 <i>Exposición</i>	64
3.2.1.3 <i>Desarrollo</i>	66
3.2.1.4 <i>Reexposición</i>	67
3.2.1.5 <i>Andantino</i>	68
3.2.3 <i>Consejos para la resolución de problemas técnicos</i>	72
3.3 Fantasía Pastoral Húngara de Franz Doppler	73
3.3.1 <i>Andantino</i>	74
3.3.2 <i>Andantino Moderato</i>	76
3.3.3 <i>Allegro</i>	78
3.3.4 <i>Consejos para la resolución de problemas técnicos</i>	79
3.4 Sonatina para flauta y piano, Henri Dutilleux	80
3.4.1 <i>Allegretto</i>	80

3.4.2 Andante	82
3.4.3 Animé	83
3.4.4 Consejos para la resolución de problemas técnicos	85
3.5 Fish are Jumping, Robert Dick	85
3.5.1 Parte A	85
3.5.2 Parte B.....	88
3.5.3 Transición.....	90
3.5.4 Parte A.....	90
3.5.5 Consejos para la resolución de problemas técnicos	91
CONCLUSIONES.....	92
RECOMENDACIONES.....	93
BIBLIOGRAFÍA.....	94

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURAS	PÁGINAS
Figura No.1 Johann Sebastian Bach (1727). Pasión según San Mateo, Aus Liebe, compás 1 al 18. D. Dorff, Ed. (1995)	3
Figura No. 2 Marcel Moyse (1934). Ejercicio No. 1 De La Sonorite. A. Leduc Ed.	4
Figura No.3 Ludwig Van Beethoven (1803). Sinfonía No. 3 en Mib Mayor, “Eroica”. Allegro Molto, compases 172 al 200. D. Dorff, Ed. (1995)	5
Figura No.4 imagen de flauta en blanco y negro (Schwartz Kalysta-Pinterest), editada por Ángel Berenguer (2025)	7
Figura No.5 imagen de flauta en blanco y negro (Schwartz Balista-Pinterest), editada por Ángel Berenguer, (2025)	7
Figura No.6 imagen de flauta en blanco y negro (Schwartz Kalysta-Pinterest), editada por Ángel Berenguer, (2025)	8
Figura No.7 imagen de flauta en blanco y negro (Schwartz Kalysta-Pinterest), editada por Ángel Berenguer, (2025)	8
Figura No.8 imagen de flauta en blanco y negro (Schwartz Kalysta-Pinterest), editada por Ángel Berenguer, (2025)	9
Figura No.9 Ludwig Van Beethoven (1806). Obertura Leonora No.3. Adagio, compases 1 al 36. D. Dorff, Ed. (1995)	9

Figura No.10 figura de ejercicio para inicio de Obertura Leonora No.3. Propuesto por Carolli 2020. Escrito en Finale por Ángel Berenguer, finale (2025)	12
Figura No.11 Ejercicio de armónico propuesto por Catherine Carolli (2020). Escrito en Finale por Ángel Berenguer (2025)	13
Figura No.12 imagen de flauta en blanco y negro (Schwartz Kalysta-Pinterest), editada por Ángel Berenguer (2025)	13
Figura No.13 Geroges Bizet (1875). Entre acto de Carmen, preludio al acto III, compases 3 al 23. D. Dorff, Ed. (1995)	14
Figura No.14 imagen de flauta, posición de Si bemol (Bb) alterna (Schwartz Kalysta-Pinterest), editada por Ángel Berenguer (2025)	16
Figura No.15 Claude Debussy (1894). Preludio a la siesta de un fauno. compases del 1 al 30 o compás 1 hasta un compás antes del número 3, D. Dorff, Ed. (1995)	17
Figura No.16. Solos orquestales para flauta. Russischer Musikverlag / Edition Peters, Erich List Ed, (1947)	19
Figura No.17 Ejercicio propuesto por Joshua Smith (2024). Escrito en Finale por Ángel Berenguer (2025)	20
Figura No.18 Ejercicio de subdivisión para pulso interno, propuesto por Joshua Smith (2024). Escrito en Finale por Ángel Berenguer (2025)	20
Figura No.19 Antonín Dvorák (1889). Sinfonía No.8 en Sol Mayor, 4 compases antes de la letra D, hasta un compás antes de la letra D. Dorff, Ed. (1995)	21

Figura No.20 imagen de flauta, posición de Do sobre agudo alterna (Schwartz Kalysta-Pinterest), editada por Ángel Berenguer (2025)	23
Figura No.21 imagen de flauta, posición de Do sobre agudo alterna, editada por Ángel Berenguer (2025)	23
Figura No.22 Paul Hindemith (1943). Metamorfosis Sinfónica, compases 32 hasta el 49 del tercer movimiento. Harold Clarke Ed. (1985).....	24
Figura No.23 compás 42 de la Metamorfosis Sinfónica, compás 42 del tercer movimiento, Harold Clarke Ed. (1985)	26
Figura No.24 Sergei Prokofiev (1916). Sinfonía Clásica No.1, compas 7 de la letra M hasta el compás 10 de la letra N, D. Dorff, Ed. (1995)	26
Figura No.25 Sergei Prokofiev (1916). Sinfonía Clásica No.1, 4 compases antes de la letra K, hasta el compás 9 de la letra L, D. Dorff, Ed. (1995)	27
Figura No.26 Posiciones alternas con armónicos para digitación del solo orquestal de la Sinfonía Clásica de Prokofiev.....	28
Figura No.27 Felix Mendelssohn (1842). Scherzo, Allegro Vivace del Sueño de Una Noche de Verano, desde la anacrusa a 11 compases antes de la letra P, hasta el final del Allegro Vivace, D. Dorff, Ed. (1995).....	29
Figura No.28 imagen propuesta por Emily Beynon (2020), para ver las macrofrases de este solo.	31
Figura No.29 imagen propuesta por Emily Beynon (2020), para ver las microfrases de esta primera sección	31

Figura No.30 imagen propuesta por Emily Beynon (2020), para explicar las dinámicas de la última macrofrase	32
Figura No.31 imagen propuesta por Emily Beynon (2020), para explicar las dinámicas de la última macrofrase	32
Figura No.32 Saint Saëns (1886), Voliere completo, D. Dorff, Ed. (1995).....	33
Figura No.33 imagen propuesta por Emily Beynon (2020), dinámicas sugeridas para compás uno y dos del Aviario	34
Figura No.34 imagen propuesta por Emily Beynon (2020), macrofrases del Aviario.....	35
Figura No.35 Retrato de Georg Philipp Telemann (Lebrecht Music & Arts/ColouriserAL)	36
Figura No.36 Óleo sobre lienzo de Barbara Krafft, 1819.	40
Figura No. 37 Retrato de Alberto Franz Doppler (Canzi,1853).....	44
Figura No.38 fotografía de Henri Dutilleux por Juan Peces (2013)	47
Figura No.39 Fotografía de Robert Dick por Gudlaugsson Hrein, 2023	53
Figura No.40 Georg Philipp Telemann, Fantasía No.1 (1730), Ritmo lombardo en el Compás 5 y 6.....	58
Figura No.41 Georg Philipp Telemann, Fantasía No.1 (1730). Motivo principal de la primera parte, Compás 11 y 12.....	59
Figura No.42 Georg Philipp Telemann, Fantasía No.1 (1730), Motivo principal en EM, Compases 13 y 14.....	60

Figura No.43 Georg Philipp Telemann, Fantasía No.1 (1730).	
Motivo principal en DM, Compases 17 y 18	60
Figura No.44 Georg Philipp Telemann, Fantasía No.1 (1730).	
Motivo principal en los Compases 21 y 22	60
Figura No.45 Georg Philipp Telemann, Fantasía No.1 (1730).	
Última aparición de motivo principal, compases 24 y 25	61
Figura No.46 Georg Philipp Telemann, Fantasía No.1 (1730).	
compases 27,28,29	61
Figura No.47 Georg Philipp Telemann, Fantasía No.1 (1730).	
segundo movimiento compás 1 y 2 – 8 y 9	62
Figura No.48 Georg Philipp Telemann, Fantasía No.1 (1730).	
46, compases 13 y 14 – 20 y 21.	62
Figura No.49 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b (1778).	
Allegro de los compases 1 al 16.....	64
Figura No.50 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b (1778).	
Allegro de los compases 29 al 47.....	65
Figura No.51 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b (1778).	
Allegro de los compases 51 al 66.....	65
Figura No.52 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b (1778).	
Allegro de los compases 67 al 74.....	66

Figura No.53 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Allegro de los compases 122 al 132.	67
Figura No.54 W.A. Mozart, cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Allegro de los compases 182 al 186.	67
Figura No.55 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Andantino de los compases 1 al 20	68
Figura No.56 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Segundo movimiento, Andantino primera variación de los compases 1 al 20.	69
Figura No.57 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Segundo movimiento, Andantino cuarta variación de los compases 1 al 8	70
Figura No.58 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Segundo movimiento Adagio, quinta variación de los compases 1 al 10	71
Figura No.59 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Segundo movimiento, Allegro, sexta variación.	71
Figura No.60. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870). Molto andante, compases 9 hasta el 16.	73
Figura No.61. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870). Poco animato, compases 17 al 24.....	74
Figura No.62. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870). Reexposición de la primera subparte, compases 30 al 37.....	74

Figura No.63. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870).	
Final de la primera parte, compases 45 al 47	75
Figura No.64. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870).	
Andantino moderato, compases 57 al 73.	75
Figura No.65. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870).	
Andantino moderato, compases del 74 al 81.....	76
Figura No.66. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870).	
Andantino moderato, compases 82 al 92	76
Figura No.67. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870).	
Andantino moderato, compases 93 al 101	77
Figura No.68. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870)	
Allegro, compases 119 al 126.	77
Figura No.69 Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870)	
Allegro, compases 127 al 134	78
Figura No.70. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870).	
Compases 167 al 174.....	78
Figura No.71. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870).	
Moderato, compases 194 al 200.....	78
Figura No.72. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870).	
Compases 201 al 220.....	79
Figura No.73 Henri Dutilleux, Sonatina para Flauta y Piano, (1943). Compases 1 al 4.	80

Figura No.74 Henri Dutilleux, Sonatina para Flauta y Piano, (1943). Compases 10 al 13.	81
Figura No.75 Henri Dutilleux, Sonatina para Flauta y Piano, (1943). Primera cadenza.	81
Figura No.76 Henri Dutilleux, Sonatina para Flauta y Piano, (1943). Compases 1 al 3 (Andantino).	82
Figura No.77 Henri Dutilleux, Sonatina para Flauta y Piano, (1943). Compases 3 al 5 (Andantino)	82
Figura No.78 Henri Dutilleux, Sonatina para Flauta y Piano, (1943). Compases 1 al 6 (Animé)	83
Figura No.79 Henri Dutilleux, Sonatina para Flauta y Piano, (1943). Compases 14 al 17 (Animé).	83
Figura No.80 Henri Dutilleux, Sonatina para Flauta y Piano, (1943). Compases 42 al 44.	84
Figura No.81 Henri Dutilleux, Sonatina para Flauta y Piano, (1943). Segunda Cadenza.	84
Figura No.82 Robert Dick, Fish are Jumping, (1999). Compases 1 al 4.	86
Figura No.83 Robert Dick, Fish are Jumping, (1999). Compases 14 al 16.	87
Figura No.84 Robert Dick, Fish are Jumping, (1999). Compas 29.....	87
Figura No.85 Robert Dick, Fish are Jumping, (1999). Compases 30 al 34.	88

Figura No.86 Robert Dick, Fish are Jumping, (1999). Compases 45.	89
Figura No.87 Robert Dick, Fish are Jumping, (1999). Compases 46 y 47.	89
Figura No.88 Robert Dick, Fish are Jumping, (1999). Compases 58 al 59.	90
Figura No.89 Robert Dick, Fish are Jumping, (1999). Improvisación.....	90

INDICE DE TABLAS

TABLAS	PÁGINAS
Tabla No.1 Obras importantes de Telemann (Moreno et. Al., 2011)	39
Tabla No.2. Cuartetos para cuerdas compuestos por Mozart (Moreno, et al, 2003).....	42
Tabla No.3. Conciertos y cuartetos para flauta y cuerdas (Granada, et al, 2010).....	43
Tabla No.4. Óperas y obras para flauta y otros instrumentos compuestos por Doppler (Arias, 2016).....	46
Tabla No.5. Obras para piano y otros instrumentos compuestos por Dutilleux (Gervasoni, 2013).....	51
Tabla No.6. Obras compuestas por Dutilleux para orquesta, películas, ballets y voz (Amblard Jacques, 2013).....	52
Tabla No.7 Presentaciones de Robert Dick como flautista (Trageser, 2015)	55
Tabla No.8. Afiliaciones profesionales de Robert Dick (Trageser, 2015).....	55
Tabla No.9. Obras más importantes compuestas por Robert Dick (Trageser, 2015).....	56

RESUMEN

Este trabajo aborda, en primer lugar, la investigación aplicada de 10 solos orquestales para flauta, enfocándose en la técnica y resolución de problemas comunes que se presentan cuando son estudiados. También, contiene los antecedentes y biografías de los compositores de distintos periodos musicales cuyas obras se ejecutarán durante el recital de grado. Con esto se busca lograr una comprensión y desarrollo profundo de este repertorio. Asimismo, el documento presenta un análisis detallado de los puntos importantes o sobresalientes de dicho repertorio.

Palabras clave: solos orquestales, compositores, estilo, consejos, posiciones, J.S. Bach, G.P.

Telemann, H. Dutilleux, R. Dick, W.A. Mozart, F. Doppler.

ABSTRACT

This work addresses, first and foremost, the applied research of ten orchestral solos for flute, focusing on technique and the resolution of common problems that arise during their study. It also includes background information and biographies of composers from different musical periods whose works will be performed in the graduation recital. The aim is to achieve a deep understanding and development of this repertoire. Furthermore, the document presents a detailed analysis of the important or outstanding aspects of the selected works.

Keywords: orchestral solos, composers, style, guidance, fingerings, J.S. Bach, G.P. Telemann, H. Dutilleux, R. Dick, W.A. Mozart, F. Doppler

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se centra en el desarrollo investigativo para la obtención del título de grado en instrumento musical flauta; conteniendo así una serie de capítulos que buscan complementar una formación universitaria. En ese sentido, se contemplan en este escrito estudios de 10 solos orquestales y un repertorio estándar que abarca desde obras barrocas y clásicas, hasta románticas y contemporáneas, que incluyen técnicas extendidas. Todos estos aspectos fueron divididos de la siguiente forma:

Capítulo I- 10 Solos Orquestales para Flauta y Cómo resolver su ejecución, contiene un análisis de diez extractos para flauta, del repertorio orquestal. Se detalla su importancia y se dan consejos importantes para la resolución de problemas comunes de dichos solos.

Capítulo II- Biografías de los Compositores del Repertorio de Recital de Grado, contiene un recorrido histórico de la vida, muerte y logros importantes de los compositores de las distintas obras que se estarán ejecutando.

Capítulo III- Análisis del Repertorio de Recital de Grado, ofrece un análisis formal del repertorio seleccionado para el recital de grado, detallando puntos importantes de las obras, su estructura y se formulan recomendaciones de ejecución en la interpretación.

Finalmente se presentan unas conclusiones, recomendaciones y las referencias bibliográficas.

CAPÍTULO I: 10 SOLOS ORQUESTALES PARA FLAUTA Y CÓMO RESOLVER SU EJECUCIÓN

La literatura flautística es vasta y su repertorio requiere un estudio detallado especialmente cuando los instrumentistas se preparan para audiciones universitarias, festivales, campamentos, concursos o incluso para optar por una plaza profesional (Malpass, 2013). Dentro de este repertorio, los extractos orquestales, seleccionados de obras sinfónicas donde la flauta desempeña un papel destacado, representan un componente esencial en las evaluaciones de ejecución instrumental. Estos pasajes, más allá de su valor técnico, conllevan exigencias estilísticas y musicales que reflejan la preparación integral del intérprete.

Los extractos o solos orquestales son una herramienta clave en las audiciones, ya que permiten evaluar la capacidad del flautista para adaptarse al contexto de una orquesta, interpretando con precisión, estilo y musicalidad pasajes exigentes de los diferentes períodos musicales. (Malpass, 2013). Según Baxtresser (1995), es indispensable que los flautistas empiecen a estudiar extractos desde edades tempranas, ya que el tiempo les ayudará a madurarlos y estar listos para audiciones exigentes. Asimismo, la flautista recalca la importancia de aprenderlos junto con su acompañamiento.

Conocer a fondo un extracto orquestal no se limita a poder ejecutarlo sin errores; implica comprender su contexto histórico, estilo y función dentro de la obra completa. Por esa razón, a continuación, se presenta una recopilación de diez solos orquestales fundamentales para la flauta, acompañada de consejos para resolver su ejecución.

1.1. Pasión Según San Mateo. Johann Sebastian Bach.

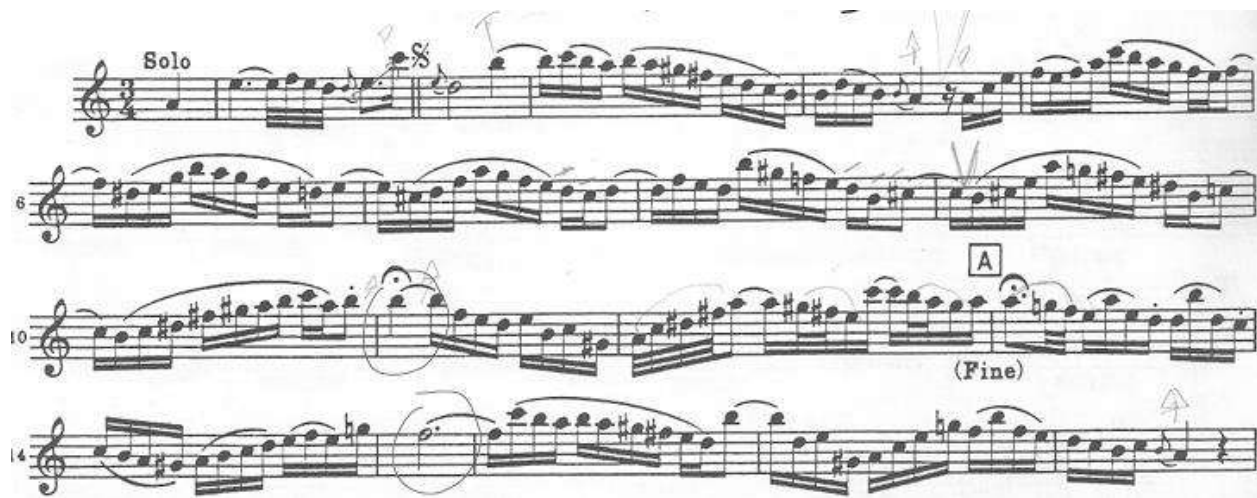


Figura No.1 Johann Sebastian Bach (1727). Pasión Según San Mateo, Aus Liebe, compás 1 al 18. D. Dorff, Ed.(1995)

La Pasión según San Mateo fue compuesta por J.S. Bach en 1727 y revisada en 1736. Es una de las obras más monumentales del repertorio sacro, que narra la pasión y muerte de Jesucristo según el evangelio de San Mateo. Está dividida en dos partes, interpretada tradicionalmente antes y después del sermón en viernes santo y contiene arias y corales (Boyd, 2000).

El aria *Aus Liebe Will Mein Heiland Sterben* que se traduce a Por Amor Quiere Morir Mi Salvador, aparece en la segunda parte de la obra y es una de las piezas más profundas y conmovedoras de la Pasión según San Mateo; ya que habla de cómo Jesús muere no por necesidad o culpa, si no por amor. Esta Aria demuestra en su relato la pureza del propósito de Cristo y es cantada por una voz soprano, acompañada solo por la flauta traversa, oboe da caccia y oboes d'amore, sin bajo continuo (Chafe, 1991).

1.1.1. Consejos para resolver su ejecución

Este solo requiere una atención especial al control de la respiración, algo esencial también en la mayoría de las composiciones para flauta de J.S. Bach. Es fundamental mantener un tempo constante sin interrupciones para respirar, recomendándose escuchar con atención la línea del bajo continuo. Asimismo, Jeanne Baxtresser (1995) advierte sobre el riesgo de una interpretación excesivamente romántica, sugiriendo evitar el uso inapropiado del rubato y el vibrato excesivo. Según ella, el sonido ideal debe ser cálido y expresivo; con un vibrato sutil que aporte color al tono, mientras que los matices deben ejecutarse con delicadeza y elegancia para resaltar la cualidad fluida y lírica de la obra, sugiere añadir ligaduras.

En su clase magistral, Karl-Heinz Schütz (Carnegie Hall, ca. 2020) explica que, para este solo orquestal, es necesario tener un control sutil y delicado en los cierres de frases, manteniendo la afinación, con cuidado de no dejar caer la entonación en las notas más largas. Un ejercicio que puede ayudar para resolver el problema presentado en los compases 11, 13 y 15 del solo orquestal (Figura 1), es el ejercicio N °1 del célebre método para flauta De La Sonorite de Marcel Moyse (Figura 2), para tener un mejor control del decrescendo al momento de cerrar estas notas largas.



Figura N.2 Marcel Moyse (1934). Ejercicio No. 1 De La Sonorite. A. Leduc Ed.

1.2. Sinfonía No. 3 en Eb Mayor, “Eroica” de Ludwig Van Beethoven

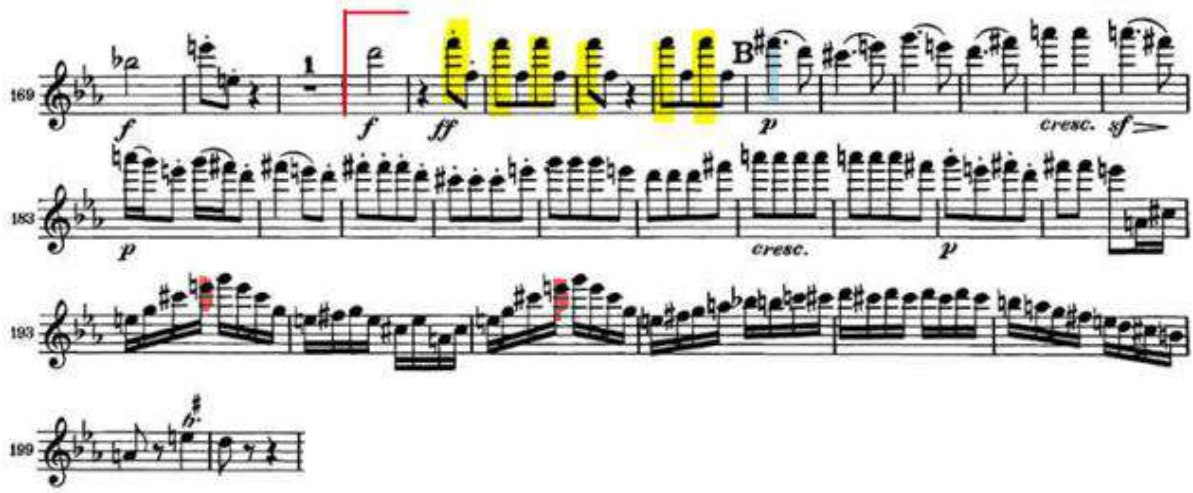


Figura No.3 Ludwig Van Beethoven (1803). Sinfonía No.3 en Mib Mayor, “Eroica”. Allegro Molto, compases 172 al 200. D. Dorff, Ed. (1995)

La Sinfonía No.3 en Mi bemol mayor, op.55, conocida como “Eroica”, representa un punto de inflexión en la evolución de la música occidental (Burnham 1995). Compuesta entre 1803 y 1804, esta obra es considerada una de las primeras manifestaciones del romanticismo musical, destacándose por su profundidad expresiva, su espíritu heroico y su carácter innovador tanto en lo artístico como en lo conceptual.

Inicialmente, Beethoven pensó dedicar la sinfonía a Napoleón Bonaparte, a quien veía como un defensor de los valores revolucionarios. Sin embargo, al enterarse que Napoleón se había declarado emperador de Europa en 1804, el compositor desilusionado, decidió retirar la dedicatoria y titular la obra como *Sinfonía Heroica*, compuesta para celebrar la memoria de un gran hombre transformando así su enfoque hacia un homenaje más universal a la figura del héroe. (Burnham 1995).

Este fragmento señala, según Baxtresser (1995), un cambio de carácter y energía en este cuarto movimiento de la sinfonía, presentando un pasaje más íntimo y expresivo. La aparición del solo de flauta en una tonalidad menor aporta un matiz melancólico, que funciona como un momento de pausa dentro del flujo narrativo, que prepara para la recapitulación, para volver al tema principal.

1.2.1. Consejos para resolver su ejecución

En esta selección orquestal, se caracteriza por una marcada variedad de contrastes en colores tímbricos, tesituras y dinámicas; además de la virtuosidad técnica al final de este. Por ello, Baxtresser (1995) advierte que cuando se aborda este tipo de repertorio clásico, es importante recordar que la claridad en la ejecución y la fidelidad a las indicaciones dinámicas son esenciales. Las marcas en la partitura no son meras sugerencias, sino una guía expresiva precisa que define el carácter y la intención musical. Se aconseja también escuchar grabaciones de grandes intérpretes que han dedicado su vida a perfeccionar este estilo; además de leer y estudiar de libros diseñados para su práctica. A través de estas herramientas se puede aprender mucho sobre articulación, fraseo y carácter, absorbiendo cómo estos músicos abordan el clasicismo con elegancia y rigor. En el caso específico del solo de la “Eroica”, esta atención al detalle estilístico es aún más crucial ya que Beethoven exige precisión técnica, pero también una interpretación viva, con una comprensión profunda del lenguaje clásico.

Alexa Still (2024) comenta que en este extracto usualmente los flautistas tienen problemas con las dinámicas extremas, problemas de entonación y complicaciones de respiración. Por lo tanto, para estudiar y corregir este aspecto, se proponen las siguientes alternativas de ejecución:

- a. Para los Fa del compás 173 que están presentados en amarillo en la Figura No.3 con dinámica fortísimo (ff), agregar la llave de Fa sostenido (F#). Esto ayudará a ejecutar la dinámica sin romper la nota y sin que la afinación se suba, ya que esta posición bajará un poco la entonación y hará que sea más estable al soplar más.



Figura No.4 Imagen de flauta en blanco y negro (Schwartz Kalysta-Pinterest),
editada por Ángel Berenguer (2025)

- b. Para el Fa sostenido (F#) del compás 177, marcado con celeste en la figura No.3, Beethoven indica un piano (p), Para un cambio de color y dinámica que ayude a su contraste de los compases anteriores, agregar la llave de do sostenido (C#). Con esta digitación alternativa se puede lograr un piano más suave y delicado (esto también funciona para el La agudo (A)).



Figura No.5 Imagen de flauta en blanco y negro (Schwartz Kalysta-Pinterest),
editada por Ángel Berenguer, (2025)

- c. Para el La agudo (8va) del compás 189, si es necesario subirle un poco la entonación, se puede solo presionar medio agujero del segundo dedo de mano izquierda.



Figura No.6 Imagen de flauta en blanco y negro (Schwartz Kalysta-Pinterest),
editada por Ángel Berenguer (2025)

- d. Un error común en este extracto es querer tomar una gran respiración en el compás 193 con anacrusa, ello ocasiona que se sienta inestable o apurado, por eso es mejor tomar varias respiraciones cortas antes de las semicorcheas, así se mantiene el ritmo más estable. En este pasaje la nota más problemática es el Mi natural agudo (E), Si el Mi agudo (E) se rompe, se puede considerar quitarte el dedo meñique de la llave de Re sostenido (D#) del pie de la flauta.

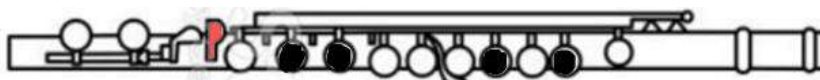


Figura No.7 Imagen de flauta en blanco y negro (Schwartz Kalysta-Pinterest),
editada por Ángel Berenguer, (2025)

Quizás con esta ausencia se tenga un problema de equilibrio, porque los dedos están en Sol agudo (G); por ende, como última opción, se puede optar por utilizar la segunda llave de trino mientras se ejecuta Mi agudo, este Mi no suena tan bien para el contexto del extracto, pero probablemente sea mejor eso a dejar quebrar el Mi agudo.

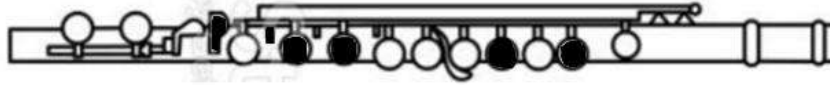


Figura No.8 Imagen de flauta en blanco y negro (Schwartz Kalysta-Pinterest), editada por Ángel Berenguer, (2025)

1.3. Obertura Lenora No. 3 de Ludwig Van Beethoven



Figura No.9 Ludwig Van Beethoven (1806). Obertura Lenora No.3. Adagio, compases del 1 al 36. D. Dorff, Ed. (1995)

La Obertura No.3 de Leonora fue compuesta en 1806, y fue escrita como parte de la única ópera de Beethoven, *Fidelio*. La obra narra una historia de amor, sacrificio, valentía y libertad. Beethoven compuso cuatro posibles oberturas para *Fidelio*, siendo Leonora No.3, considerada la más grande y sinfónica de todas y, a menudo, se interpreta como una pieza independiente en conciertos, por su complejidad musical y riqueza expresiva. (Lockwood, 2003)

Esta composición puede considerarse cercana al poema sinfónico, ya que su estructura libre, refleja el desarrollo dramático de la ópera Fidelio. A lo largo de la pieza, Beethoven despliega una introducción lenta y contenida, seguida de episodios de gran tensión, fanfarrias cargadas de heroísmo, pasajes líricos y un desenlace triunfal. Aunque el compositor se enmarca históricamente en el periodo clásico esta pieza anticipa elementos característicos del Romanticismo, como por ejemplo, la expansión formal, la intensidad expresiva y la profunda carga emocional. (Lockwood, 2003)

El adagio de esta obertura, visualizado en la Figura No.9, presenta líneas melódicas expuestas y delicadas, donde el control del vibrato y afinación son fundamentales. Además, requiere de un soporte preciso para lograr una columna de aire estable y poder controlar las distintas dinámicas que presenta este extracto.

1.3.1. Consejos para resolver su ejecución

Es imprescindible, para este extracto, lograr un ambiente de intimidad y anticipación silenciosa a través del sonido y tono delicado en la flauta. Se debe recordar que ejecutar este solo con la orquesta no es lo mismo que ejecutarlo para una audición. En la orquesta se tienen otros instrumentos con los que respaldarse o guiarse. Por ejemplo, en el inicio se encuentra un unísono con las otras maderas y cuerdas, pero esto se convierte en la responsabilidad del flautista en una audición.

Es importante saber que las particellas de este fragmento pueden tener errores, por lo que Jeanne Baxtresser (1995) ofrece las siguientes correcciones basada en la partitura de la obra completa:

- En el compás 26 de la Figura No.9, debería haber una ligadura y 6 puntillos de staccato, similar al compás 29.
- En el compás 35, la segunda nota después de las apoyaturas debería ser Re, no Mi.

Además, la flautista también recomienda que en los compases 19 y 20, se conecten los dos Fa# sin interrupción, con una articulación suave en el Fa# del primer tiempo y que se mantenga esta articulación suave en los tresillos que siguen.

Según Catherine Carolli (2020), el tiempo más eficiente para ejecutar este solo es a noventa la negra (90=negra) y que el inicio de este extracto sea practicado más lento. La finalidad es poder trabajar la capacidad respiratoria, prestando principal atención a que el fortísimo de la primera nota no sea como un acento; pero que se disminuya lo suficientemente rápido hacia el piano para que no gastar mucho aire. Se puede pensar como un ataque muy pesado y lento. En estos cinco primeros compases de la Figura No. 9, pensar en una anacrusa para cada nota ayudará con el legato, tal como se indica en la Figura No. 10.



Figura No.10 Figura de ejercicio para inicio de la Obertura Leonora No.3. Propuesto por Carolli 2020. Escrito en Finale por Ángel Berenguer, finale (2025)

“Si pudieras imaginar tocando esto como si estuvieras a cargo del aire y alguien más estuviera a cargo de los dedos y no sabrías cuando van a mover los dedos, esa es la sensación que debes tener.”

Catherine Carolli (2020)

En el compás 17, se debe tener en cuenta mentalmente que estamos tocando con el corno francés a octavas. Por ello, el uso del vibrato no debe ser muy exagerado. Asimismo, es importante identificar que entre el compás 19 y 20 de la Figura No. 9, no se puede hacer una respiración; puede existir una pequeña pausa, que sea más bien de articulación, pero nunca una respiración o pausa muy grande (Carolli, 2020).

Por su parte, Andreas Blau (2013) exhorta ejecutar los tresillos a partir del compás 20 de la Figura No. 9, con un poco más de intensidad que las corcheas, para crear un efecto más liviano en la última corchea, sin forzar tanto el sonido. En esta sección de los tresillos, específicamente para el compás 21, donde se tiene Si (B), Re sostenido (D#) y luego Fa sostenido (F#), Carolli (2020) sugiere practicarlo primero con armónicos. Presionando la posición de Si grave (B) como muestra la Figura No. 12 como ejemplo, esto al inicio será

desafiante y creará algo de resistencia en los labios; además de que exige una columna de aire muy precisa. Sin embargo, al volver a las posiciones reales, será mucho más sencillo, ser preciso e incluso delicado.



Figura No.11 Ejercicio de armónico propuesto por Catherine Carolli (2020).

Escrito en Finale por Ángel Berenguer (2025)



Figura No.12 Imagen de flauta en blanco y negro (Schwartz Kalysta-Pinterest), editada por Ángel Berenguer (2025)

1.4. Carmen, Entre acto de Georges Bizet



Figura No.13 Georges Bizet (1875). Entre acto de Carmen, preludio al acto III, compases 3 al 23. D. Dorff, Ed. (1995)

La ópera Carmen fue compuesta por Georges Bizet y presentada por primera vez el 3 de marzo de 1875, en la *Ópera Comique de Paris*¹. Su argumento está inspirado en la novela del mismo nombre escrita por Prosper Mérimée en 1845, y el libreto fue elaborado por Henri Meilhac y Ludovic Halévy.

La ópera está ambientada en Sevilla, España, a principios del siglo XIX y se divide en cuatro actos. Su trama gira en torno al triángulo amoroso entre Carmen, una gitana libre y apasionada que trabaja

¹ La Opéra Comique de Paris es un teatro de ópera fundado en 1714, y también se refiere al género operístico que combina canto con diálogos hablados, algo característico del repertorio francés del siglo XVIII y XIX.

en una fábrica de tabacos; Don José, un soldado inicialmente honesto que se deja arrastrar por su obsesión por Carmen; y Escamillo, un torero famoso que también se enamora de la protagonista. Carmen representa la libertad absoluta, mientras que Don José, consumido por los celos y la posesividad, termina asesinándola en un acto final de desesperación. Este final trágico rompe con las convenciones del opéra comique, donde normalmente se esperaban desenlaces felices o moralizantes (Langham, 2021).

A pesar de ser hoy una de las obras más reconocidas y representadas del repertorio operístico mundial, su estreno no fue bien acogido ni por la crítica ni por el público (Winton, 1977). Esta reacción se debió, en gran medida, a que la trama presentaba elementos poco comunes para la época: una historia de tono trágico centrada en una mujer que desafiaba los estereotipos tradicionales, al mostrarse como una figura independiente, seductora y desafiante ante las normas sociales.

Bizet falleció a la temprana edad de 36 años, tan solo tres meses después del debut de la obra, sin haber llegado a presenciar la proyección y el prestigio que Carmen alcanzaría con el tiempo. (Langham, 2021).

El solo de flauta se encuentra en el Intermezzo, situado entre los actos segundo y tercero de la ópera. Carmen corresponde a una sección puramente instrumental, de corta duración, caracterizada por su tono sereno y melódico. Su objetivo principal es brindar un momento de alivio emocional en medio de una trama marcada por la intensidad dramática, los celos y la pasión. Desde el punto de vista narrativo, este fragmento cumple una función de transición, anticipando el cambio de

ambiente y de escena que ocurre en el acto siguiente, ubicado en un paisaje montañoso donde se encuentra el campamento de los contrabandistas (Winton, 1977).

1.4.1. Consejos para resolver su ejecución

Andrea Oliva (2020) recomienda para solos orquestales u obras como estas, caracterizadas por el uso constante de la nota Mi bemol (Eb) o Re sostenido (D#), rotar un poco hacia adelante la pata o pie de la flauta. El flautista indica que esta fue una sugerencia de Sir James Galway, y que este consejo facilita producir un Mi bemol más enfocado y afinado. Además, Oliva brinda una posición alterna que se muestra en la Figura No.14, para el Si bemol agudo (Bb 8va), del compás 11, de la Figura No. 13, dos antes de la letra A para producir un Si bemol mucho más piano, entonado y más delicado. También, recomienda tomar una respiración rápida para el Si bemol (Bb) de la letra A y tocar ese primer Si bemol lo más dulce y tierno posible, recordando que aquí entra el clarinete y debe ser todo más sutil y piano, sin tanto vibrato.

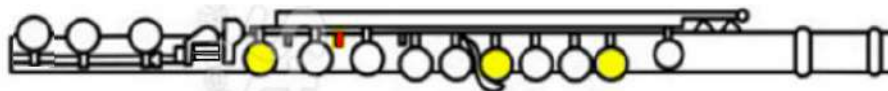


Figura No.14 Imagen de flauta, posición de Si bemol (Bb) alterna (Schwartz Kalysta-Pinterest),
editada por Ángel Berenguer (2025)

Por su parte, Walter Auer (2019) en una clase maestra sobre este *Entre Acto* recomienda pensar en que este solo no debe ser tan lento, pero se debe crear la sensación de que se alarga o estiran las frases. Es como una discrepancia y menciona la importancia de respirar rápido y eficiente en cada frase, además de no mover el cuerpo cuando respiramos. De este

modo se puede iniciar la frase con más calma. Asimismo, Auer indica que cuando él toca este solo en orquesta, realmente lo piensa muy piano, que sea algo que las personas realmente tengan que prestarle atención y escuchar, por lo menos en la primera exposición de la melodía en el compás tres, para que luego en su reexposición en la Figura No. 13, compás 7, sea tocado un escalón de intensidad más arriba. Adicionalmente, el flautista aconseja tener cuidado con la nota Sol (G) en los tresillos que tenemos en los compases 4 y 8 de la Figura No. 13, con las notas Do, Sol, Do (C-G-C), ya que si se mantiene la misma cantidad de aire por la posición natural el Sol va a tener más resonancia; entonces se debe adaptar la cantidad de aire para que ambas notas suenen igual.

1.5. Preludio a la Siesta del Fauno de Claude Debussy



Figura No.15 Claude Debussy (1894). Preludio a la siesta de un fauno. compases del 1 al 30 o

inicio hasta un compás antes del número 3, D. Dorff, Ed. (1995)

Entre los años 1892 y 1894, el compositor francés Claude Debussy escribió el Preludio a la Siesta de un Fauno, una obra que marcó profundamente la evolución del lenguaje musical occidental. Inspirada por el poema simbolista de Stéphane Mallarmé, que habla sobre los sueños y fantasías de un fauno, en una calurosa tarde, después de haber imaginado que vio a unas ninfas en el bosque, esta pieza no busca ilustrar de forma literal el texto, sino evocar su atmósfera mediante una escritura orquestal sutil. Fue estrenada en 1894, en París, bajo la dirección de Gustave Doret, y desde entonces se ha considerado una de las manifestaciones del impresionismo musical en el ámbito sinfónico. (Gourdet, 1985)

Según Lücke (2005), esta obra busca representar los distintos estados de ánimos del fauno soñador, iniciando con su despertar a través del gran solo de flauta traversa. El preludio, a nivel técnico y estético, presenta un punto de inflexión en la historia de la música, sirviendo de modelo para compositores del siglo xx como Ravel y Stravinsky (Lücke, 2005)

1.5.1. Consejos para resolver su ejecución

“Es agradable si se puede tocar este solo en una respiración, pero no es necesario. Es cuestión del significado musical que le des.”

Michael Tilson Thomas (2024)

El Preludio a la Siesta de un Fauno es un solo bastante sencillo técnicamente, pero que se hace difícil por su respiración y las frases tan largas que tiene, además de que cuando se respira, el flautista debe estar consciente de no cortar la línea de la frase y mantener una afinación estable. (Smith, 2024)



Figura No.16. Solos orquestales para flauta. Russischer Musikverlag / Edition Peters, Erich List Ed, (1947)

Sobre este aspecto, Jeanne Baxtresser (1995), sugiere tres respiraciones en orden de prioridad para la primera parte de este solo orquestal. La primera es después del primer Si(B) del cuarto compás, marcado en azul en la figura No. 16, también sugiere realizar la segunda respiración después del Mi(E) del tercer compás (marcado en rojo en la misma figura) y, por último, una tercera respiración después del Sol(G) del segundo compás, marcado de amarillo en la Figura No. 16.

Por otra parte, Joshua Smith (2024) recomienda estudiar la introducción del solo más lento de lo que se indica en la particella, para así exigirse un poco más. También dice que es mejor estar preparados a diferentes tempos, ya que algunos directores ralentizan el final de esta sección. Por ejemplo, él lo piensa a 88 el bpm de la corchea, pero lo practica a 72. A veces no suena tan bien a este tempo tan lento, pero, según Smith, da la seguridad de poder tocarlo más rápido con una sola respiración. Además, recomienda los siguientes ejercicios para practicarlos:

- a. Iniciar tocando las tres últimas notas de la Figura No. 16 (tocar Si, Do sostenido y La sostenido). Luego, agregar las dos notas anteriores (ahora tocar Sol sostenido, Si, Si, Do sostenido y La sostenido). De este modo, se irán añadiendo más notas hasta tener la

frase de la Figura No. 16 completa. Este ejercicio se muestra de manera gráfica en la Figura No.17.



Figura No.17 Ejercicio propuesto por Joshua Smith (2024). Escrito en Finale por Ángel Berenguer (2025)

- b. Para el pulso interno de la primera frase, se propone tocar subdividiendo cada corchea en dos semi corcheas (Figura no.18). Teniendo esta subdivisión interna, se logra mover la frase de una manera más ligera.



Figura No.18 Ejercicio de subdivisión para pulso interno, propuesto por Joshua Smith (2024).

Escrito en Finale por Ángel Berenguer (2025)

Smith (2024), comenta que para mantener la conexión de los Do sostenidos (C#), su llegada a la nota Sol(G) y lo que hay en medio de estos intervalos, se debe pensar en vibrar. Además, se exhorta a asegurarse de que las respiraciones tengan sentido con la subdivisión del tiempo que se lleva; ya sea que se mantenga el tempo, acelere o se rubaté un poco.

1.6. Sinfonía No.8 en Sol Mayor de Antonín Dvorák



Figura No.19 Antonín Dvorák (1889). Sinfonía No.8 en Sol Mayor 4 compases antes de la letra D, hasta un compás antes de la letra D. Dorff, Ed. (1995)

La Sinfonía no.8 en Sol Mayor de Antonín Dvorák, fue compuesta en 1889. En esta obra Dvorák busca alejarse un poco del estilo alemán, aferrándose y realzando su estilo nacionalista checo (Tibbetts, 2011). Como la mayoría de las sinfonías, está compuesta de cuatro movimientos, iniciando con un Allegro con brio, continuando con un Adagio, luego un Allegretto grazioso y terminando con Allegro ma non troppo y es en este último movimiento donde se encuentra este famoso solo orquestal para flauta.

El cuarto movimiento inicia con una fanfarria de trompeta. Luego, los chellos ejecutan el tema, acentuado por los fagotes, todo esto sobre una triada de Sol Mayor (GM); sobre esta cama armónica empieza el solo de flauta, de esta sinfonía. Este solo es una variación del tema expuesto en principio por los chellos, y su carácter es enérgico (Beynon, 2020).

1.6.1. Consejos para resolver su ejecución

Según Baxtresser (1995), en este solo el intérprete debe reflejar una personalidad fuerte y libre, propia de un virtuoso. Se debe aspirar a un sonido lleno, limpio y brillante en cada nota, incluyendo las semicorcheas, manteniendo un ritmo estable. Aunque el solo comienza con una indicación dinámica de piano en la letra D, Baxtresser comenta que nunca le han pedido este solo con algo menos que un sonido amplio y radiante. Además, la flautista añade que si se decide respirar después del Re marcado en la letra D, y nuevamente nueve compases más adelante, es fundamental que ese Re conserve su energía y riqueza tímbrica antes de tomar aire, ya que de lo contrario se generará una interrupción indeseada en la continuidad de la frase.

Aunque este Allegro ma non troppo se indique a 116 el tempo, justo en la letra D cambia a 126 y esto es algo que se debe tener muy presente, según Emily Beynon (2020). Esta misma intérprete proporciona una lista de sugerencias útiles para el estudio de este extracto que incluye:

- a. El uso de una posición alterna (Figura 20) ocho compases antes de la D, justo en donde se halla un Do sobre agudo (C8va) puesto que usualmente queda muy bajo de afinación.

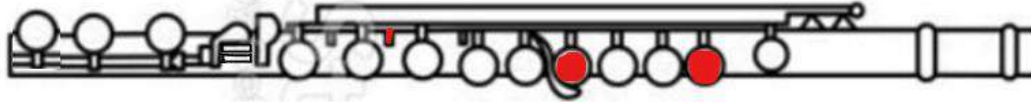


Figura No.20 Imagen de flauta, posición de Do sobre agudo alterna (Schwartz Kalysta-Pinterest),
editada por Ángel Berenguer (2025)

- b. Un diminuendo hacia el Sol sobre agudo dos compases antes de la letra D. Ello con el objetivo de tener más espacio para respirar.
- c. También brinda tocar la primera parte de la letra D y sus repeticiones piano y luego, para la segunda casilla y toda esta segunda parte quizás con un sonido más proyectado.
- d. Prestar mucha atención a las distintas articulaciones que se encuentran presentes, como los acentos, staccato y ligaduras.
- e. Tener mucho cuidado con los pasajes más grandes que están ligados; específicamente, no permitir que la nota más aguda suene muy ruidosa. Para lograr esto, Beyton ofrece practicar de la siguiente:



Figura No.21 Imagen de flauta, posición de Do sobre agudo alterna,
editada por Ángel Berenguer (2025)

Nota: Para tener una precisión más clara en la afinación, articulación y color de las notas, intentar diferentes articulaciones. Por ejemplo, solo hacer notas de aire como HA-HA-HA, también intentar DA-DA-DA, luego TA-TA-TA, KA-KA-KA y combinarlas entre todas.

1.7. Metamorfosis Sinfónica de Paul Hindemith



Figura No.22 Paul Hindemith (1943). Metamorfosis Sinfónica, compases 32 hasta el 49 del tercer movimiento.

Harold Clarke Ed. (1985)

La Metamorfosis Sinfónica fue compuesta en 1943 por Paul Hindemith como una idea para una propuesta de ballet con el coreógrafo Léonide Massine; pero después de diferencias artísticas, la transformó en una obra puramente orquestal. (Machlis y Forney, 2009) Para esta obra, Hindemith toma temas de obras poco conocidas de Weber como Turandot y otras obras para piano

a cuatro manos. Esta Metamorfosis pertenece al periodo contemporáneo y al estilo **neobarroco/neoclásico**². Su estructura consta de cuatro movimientos: Allegro, Scherzo, Andantino, y March.

1.7.1. Consejos para resolver su ejecución

Según Jeanne Baxtresser (1995), Hindemith siempre indicaba dinámicas y marcas de expresión con mucho cuidado, así que recomienda dejar que estas marcas inspiren y guíen la interpretación. Para la ejecución de las fusas a lo largo del extracto, Baxtresser aconseja evitar un ataque muy rustico o un staccato muy seco, y esforzarse por lograr una doble articulación suave en legato, utilizando las sílabas da-ga o du-gu. Además, indica que las respiraciones deben hacerse sin interrumpir el flujo rítmico de la música, por esta razón Baxtresser comenta que encuentra más fácil hacer varias respiraciones cortas y pequeñas, que tomar respiraciones largas y poco frecuentes que alteren el ritmo.

Por otro lado, Michael Hazel (2023), recuerda tener presente en este solo orquestal, que la melodía principal la lleva la orquesta y que, por esta razón, no se debe tomar tanto espacio para respirar; coincidiendo así con lo dicho por Baxtresser, en cuanto a la manera de articular al contexto de la orquesta, Hazel recomienda tocar las fusas que no estén ligadas en staccato, para que se escuchen más claras.

² Neobarroco o Neoclásico, son técnicas del periodo barroco o clásico implementadas por los compositores en el periodo contemporáneo



Figura No.23 Compás 42 de la Metamorfosis Sinfónica, del tercer movimiento, Harold Clarke Ed. (1985)

Finalmente, Hazel (2023), señala que en el compás 42 (Figura No.23), es necesario resaltar un poco más las notas graves, permitiendo de este modo, que los Fa agudos, suenen “solos” y más ligeros.

1.8. Sinfonía Clásica n.º 1 de Sergei Prokofiev

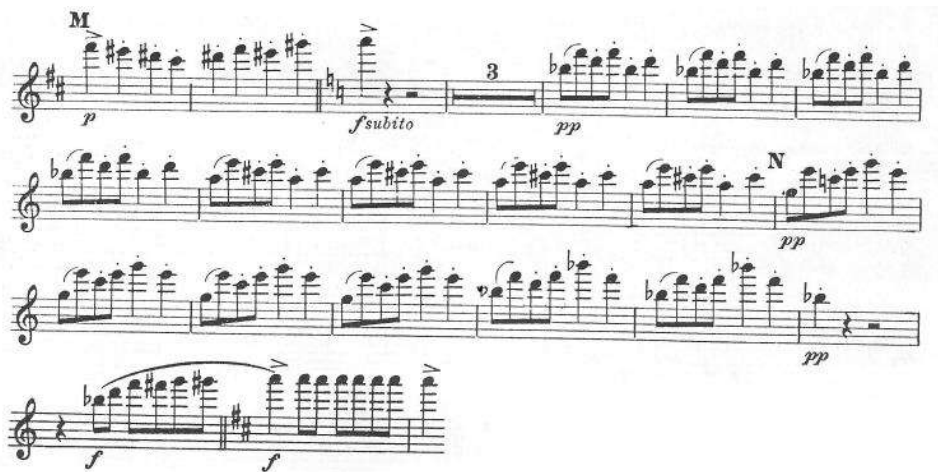


Figura No.24 Sergei Prokofiev (1916). Sinfonía Clásica No.1, compas 7 de la letra M hasta el compás 10 de la letra N, D. Dorff, Ed. (1995)



Figura No.25 Sergei Prokofiev (1916). Sinfonía Clásica No.1, 4 compases antes de la letra K, hasta el compás 9 de la letra L, D.

Dorff, Ed. (1995)

La Sinfonía No.1 de Sergei Prokofiev fue compuesta en 1916. Considerada una de las primeras manifestaciones del neoclasicismo, consta de cuatro movimientos: Allegro, Larghetto, Gavotta-non troppo allegro y Finale-molto vivace. A pesar de que Prokofiev era un compositor moderno, nombró esta obra “Clásica” por la forma en la que compone esta pieza (Nice, 2003). Por consiguiente, la obra exige una ejecución estilísticamente inspirada en el siglo XVIII, lo que implica claridad, elegancia y precisión.

A lo largo de la sinfonía, la flauta tiene diferentes solos orquestales en los que se destacan diferentes características del instrumento. Específicamente, en el cuarto movimiento Prokofiev presenta una serie de fragmentos orquestales que representan uno de los mayores retos técnicos para flautistas en audiciones. El tempo rápido, la articulación exigente y los contrastes dinámicos requieren del intérprete un dominio absoluto de la técnica, el control del aire y el estilo clásico; además de escribir un Re sobreagudo, nota bastante difícil de mantener en el instrumento (Taruskin, 2010).

Según Jeanne Baxtresser (1995), los extractos son utilizados en audiciones de flauta evaluar la facilidad técnica de los intérpretes y su estabilidad rítmica a un tempo extremadamente rápido; algunas particellas incluyen la parte de la flauta 2 junto a la 1 para practicar en conjunto.

1.8.1. Consejos para resolver su ejecución

Jeanne Baxtresser (1995), proporciona la siguiente digitación (Figura no. 26) con armónicos para lograr facilitar un poco la agilidad del extracto de la figura No.25. Aquí se indica el patrón melódico exacto y qué posiciones utilizar, para conseguir una fluidez más clara y precisa al momento de ejecutar este pasaje.

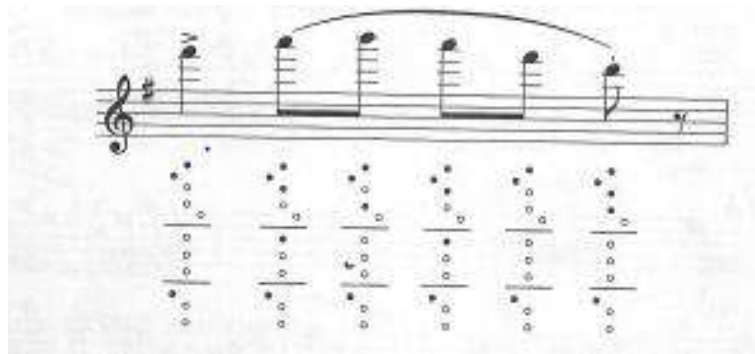


Figura No.26 Posiciones alternas con armónicos para la digitación del solo orquestal de la Sinfonía Clásica de Prokofiev

1.9. Sueño de una Noche de Verano. Felix Mendelssohn

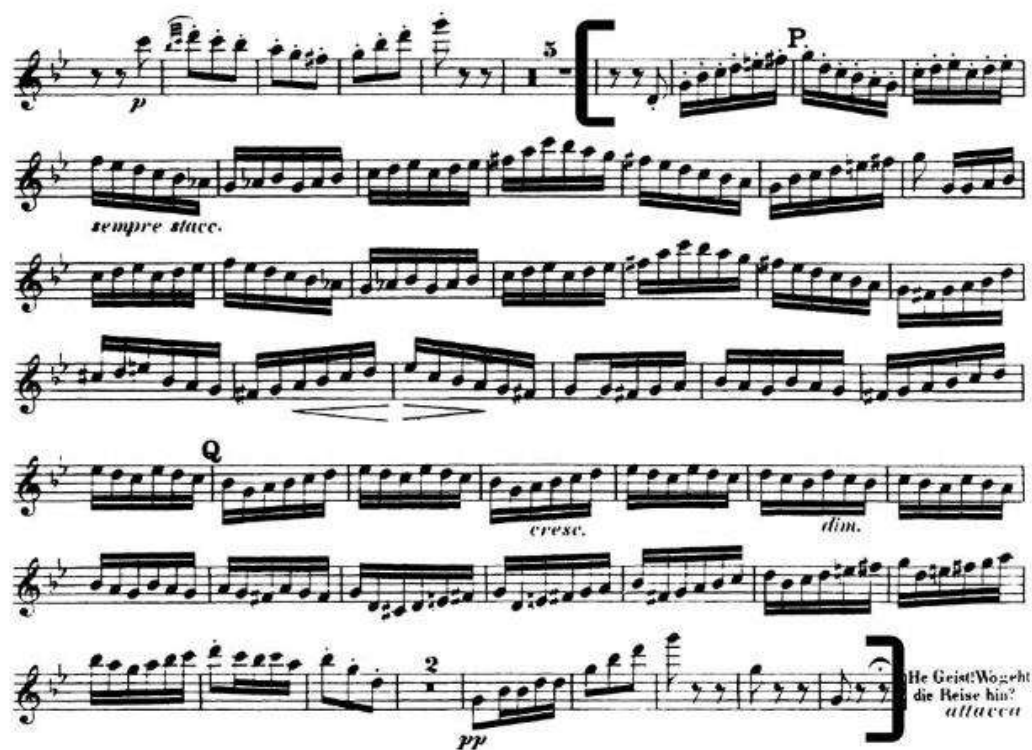


Figura No.27 Felix Mendelssohn (1842). Scherzo, Allegro Vivace del Sueño de Una Noche de Verano, desde la anacrusa a 11 compases antes de la letra P, hasta el final del Allegro Vivace, D. Dorff, Ed. (1995)

El Sueño de una Noche de Verano es una obra incidental³, compuesta por Mendelssohn para la obra teatral del mismo nombre, escrita por William Shakespeare. Debido a su atmósfera fantástica y refinada orquestación, representa uno de los ejemplos más logrados de música incidental romántica.

³ Incidental: música compuesta para acompañar una obra de teatro

El compositor escribió de manera inicial la obertura de esta pieza en el año 1826 y no fue sino hasta 1842 que, por encargo del rey Federico Guillermo IV de Prusia, compuso el resto de la obra. La obra consta de doce secciones que incluyen piezas orquestales, coros y canciones; además, su famoso Scherzo y la Marcha Nupcial han trascendido su contexto teatral para convertirse en clásicos del repertorio sinfónico (Brown, 2002).

Es precisamente en el scherzo de la pieza en donde se ubica este extracto orquestal del flautista (Figura No.27) Baxtreser (1995) indica que es muy requerido para audiciones por la precisión rítmica y claridad en la articulación que se necesita; además de una gran expresividad para ejecutar las frases largas que contiene.

1.9.1. Consejos para resolver su ejecución

En una audición, se debería respirar únicamente en dos lugares puntuales: nueve compases después de la P y veinte compases después de la P. Sin embargo, en un contexto orquestal que requiere mayor proyección, se puede agregar una respiración tres compases después de la letra Q, omitiendo la nota sol (G). Emily Beynon (2020)

Beynon (2020), ofrece una división específica y acertada de manera macro y micro sobre cómo resolver algunos problemas técnicos usuales en este solo orquestal. A continuación, las frases macro, según la flautista:

a. Macro Frases:

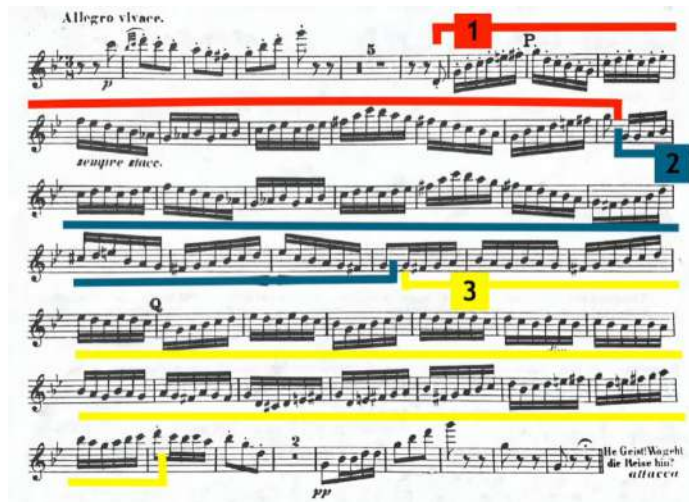


Figura No.28 Imagen propuesta por Emily Beynon (2020), para ver las macrofrases de este solo.

En la Figura No.28 se indica de color rojo la primera frase que debe ser tocada con una sola respiración. Luego, con azul la segunda frase, que debe ser tocada de igual forma con una sola respiración, y por último, en amarillo, la tercera frase.

b. Microfrases:



Figura No.29 imagen propuesta por Emily Beynon (2020), para ver las microfrases de esta primera sección.

En la figura No.29, se indica cómo dividir la primera frase en microfrases. Emily Beynon (2020), indica que es posible pensar en hacer un diminuendo poco notorio hacia la nota más aguda de cada microfrase y un pequeño crescendo hacia las notas graves.



Figura No.30 Imagen propuesta por Emily Beynon (2020), para explicar las dinámicas de la última macrofrase.

En la Figura No.30, se observan números, que representan las dinámicas o matices que son recomendables seguir para lograr que alcance todo el aire para la última frase. En el número uno (1) decrescendo hacia la letra Q, luego en el número dos (2) decrescendo hacia el Crescendo antes del número 3 y luego desde el número 3 hasta donde termina la frase en la Figura No.30 un diminuendo (Beynon, 2020).



Figura No.31 Imagen propuesta por Emily Beynon (2020), para explicar las dinámicas de la última macrofrase

En la Figura No. 31 se muestra escrita la dinámica o intensidad para la última línea de este solo orquestal. Según Beynon (2020), en esta última parte no solo se debe resistir la necesidad de crecer al ir subiendo de registro, sino incluso hacer un diminuendo hacia el Re de octava (D-8va).

c. Tempo:

El tempo indicado para presentar este solo en una audición es entre 80 y 84 bmp. Para poder asegurarse que la articulación y los dedos estén en orden en este solo orquestal, se debe tener en cuenta esta velocidad desde la primera respiración. Aunado a ello, se exhorta a practicarlo primero de forma ligada por completo; después, practicarlo solo con articulación de garganta Ga-Ga-Ga. También, hacerlo con doble articulación utilizando las sílabas Da-Ga-Da-Ga-Da-Ga y, finalmente, de manera invertida Ga-Da-Ga-Da-Ga-Da. Se puede incluso variar entre ligar de dos en dos, ligar solo las dos primeras y las demás articuladas y viceversa (Beynon, 2020).

1.10. Carnaval de los Animales, Aviario. Camile Saint Saëns



Figura No.32 Saint Saëns (1886), Voliere completo, D. Dorff, Ed. (1995)

El Carnaval de los Animales es una obra representativa del repertorio romántico, compuesta por Saint Saëns para un gran grupo de cámara en el año 1886 y publicada después de su muerte en 1921. La misma está estructurada en catorce partes, cada una nombrada con un animal, ya que fue

concebida para entretenimiento del compositor y sus amigos y no realmente para ser publicarda. Su movimiento número diez (10) es un solo para flauta llamado Voliere, que se traduce a Aviario (Britannica, 2025).

Este solo orquestal es muy conocido por los flautistas, porque requiere de un gran virtuosismo, exigiendo una articulación doble y ligera, apoyada por una línea musical, evitando un staccato pesado y rigidez metronómica (Baxtresser, 1995).

1.10.1. Consejos para resolver su ejecución

Aunque este solo orquestal requiere de un articulación precisa y digitación rápida, Saint Saëns solo marca el piano del inicio y luego unos decrescendos y crescendos. Para una audición, los jurados definitivamente querrán escuchar qué puede hacer el flautista con esta cantidad de notas. Para una audición se recomienda ejecutarlo a 72 o 76 para mostrar el virtuosismo (Beynon, 2020).



Figura No.33 Imagen propuesta por Emily Beynon(2020), dinámicas sugeridas para ompás uno y dos del Aviario

Emily Beynon (2020), para las microfrases del compás 1, sugiere hacer decrescendos y crescendos de cuatro notas en cuatro notas, como está marcado la figura No. 33. Sin embargo, en el compás 2, señalado en la misma figura, se recomienda mantener el sonido hacia los graves y luego disminuyendo hacia la nota más aguda de esta microfrase, La agudo (A-8va).



Figura No.34 Imagen propuesta por Emily Beynon (2020), macrofrases del Aviario

Por otra parte, Beynon (2020), también sugiere:

- a. Dividir la primera parte en macrofrases de la forma en la que está señalada en la Figura No.34, en números del uno al cuatro, y recomienda hacer un crescendo en el final de la macrofrase número dos, hacia el inicio de la tercera y luego un decrescendo en el final de la macrofrase número cuatro.
- b. Para los compases 15 y 17 de este extracto, tocar las notas graves un poco más fuertes y largas que las agudas. Para ello, se sugiere imaginar el sonido de un pirata caminando con una pata de palo.
- c. Para la escala cromática del compás 16 hacia el final, hacer un decrescendo y en el compás 18 hacer lo contrario: un crescendo hacia el final.

CAPÍTULO II: BIOGRAFÍAS DE LOS COMPOSITORES DEL REPERTORIO DE RECITAL DE GRADO

El repertorio seleccionado para este recital tiene como objetivo mostrar los distintos periodos musicales por los que ha transicionado, el estilo único de cada compositor y periodo; además de las técnicas que cada una posee, conformando así parte del repertorio estándar para flauta.

2.1.Georg Philipp Telemann



Figura No.35 Retrato de Georg Philipp Telemann (Lebrecht Music & Arts/ColouriserAL)

Georg Philipp Telemann nació el 14 de marzo de 1618 Magdeburg, Alemania, en una familia con antecedentes clericales. Desde los doce años, había compuesto una ópera inspirada en "La Vida es Sueño" del dramaturgo español Pedro Calderón, la cual denominó "Sigismundus". A pesar de los intentos de su madre María Heltmeier, por desincentivar sus estudios musicales, en 1701 Telemann decidió dedicarse a la música profesionalmente (Mattheson, 1740).

Entre los años de 1701 y 1705, se trasladó Liepzig, Alemania. Su estancia en este importante centro cultural fue particularmente productiva, ya que recibió gran reconocimiento por parte de las autoridades locales, incluso más allá de compositores como Kuhnau (Tarasona, 1981).

Georg Philipp era considerado un músico moderno que priorizaba melodías más simples y ligeras sobre las antiguas técnicas de fuga y contrapunto, lo que permitió atraer un público joven; su amigo J.S Bach lo admiraba principalmente como director y virtuoso del teclado, no tanto como compositor. En Leipzig también cofundó, junto a sus compañeros de universidad, el famoso ⁴Collegium Musicum, agrupación que posteriormente incluía a destacados maestros de la época (Haynes, 2007).

De 1705 a 1708 Telemann ocupó dos puestos en cortes principescas: el primero como maestro de capilla (director de la orquesta de la corte) en Sorau (actual Żary, Polonia), y luego como concertino, y maestro de capilla en Eisenach. Así tocando, dirigiendo, estudiando y componiendo, adquirió experiencias que enriquecieron su conocimiento musical y habilidad para componer,

⁴ Collegium Musicum: Tipos de sociedad musical que surge en ciudades y pueblos alemanes y germano-suizos durante la Reforma, y prosperaron hasta mediados del siglo xviii.

habilidades que serían cruciales cuando asumió la dirección musical en Frankfurt am Main en 1712 (Bergmann, 2007)

De 1712 al 1721 Telemann se mudó a Frankfurt en donde trabajó como cantor y director principal urbano. Durante este tiempo cultivó una vida musical floreciente que ha perdurado hasta nuestros días. Como cantor en la iglesia San Barfüßer y luego en Santa Catalina, fue responsable de crear cantatas para los domingos y festividades del calendario eclesiástico. Con la creación del Collegium Musicum Frauenstein organizó conciertos regulares y comenzó a publicar sus obras. Permaneció residenciado en Frankfurt hasta su muerte en 1767; durante su estadía allí evitó pagar impuestos al proveer regularmente composiciones a la ciudad mientras vivía en Hamburgo (Triay, 2008).

Desde 1721 hasta su fallecimiento, Telemann se estableció definitivamente como director musical en Hamburgo, este puesto era uno de los más relevantes durante su época; proporcionaba música a cinco iglesias principales y supervisaba la Ópera de Hamburgo uno de los puestos musicales destacados de la época, suministró música a las cinco iglesias principales, estuvo a cargo de la Ópera de Hamburgo y se desempeñó como cantor en la reconocida Escuela Humanística de Hamburgo. En esta ciudad también dirigió un Collegium Musicum e hizo presentaciones públicas (Stanley y Latham 2009)

Telemann compuso alrededor de cuarenta óperas junto con unas seiscientas obras instrumentales que incluyen doce fantasías para flauta sola y otras tantas para violín solo. También generó una

extensa cantidad de música destinada a formar organistas bajo su tutela; incluyendo cuarenta y ocho preludios de coral y veinte pequeñas fugas para acompañar armonizaciones de coral.

En cuanto a sus composiciones sacras, las mismas alcanzaron cuatrocientos seis títulos incluyendo trece cantatas y veintitrés cantatas fúnebres, sesenta oratorios y pasiones, treinta y dos salmos, dieciséis motetes, entre las más famosas que existen. A continuación, se resaltan algunos de sus trabajos para voz y música de cámara:

Obras más Famosas	Obras de Música de Cámara
Komm wieder, Herr, zu der Menge der Tausenden in Israe (Vuelve, Señor, a la Multitud de los Miles en Israel)	Sonata en Fa Mayor para Flauta Dulce y continuo
Heilig, Heilig ist Gott (Santo, Santo es Dios.)	Sonata en Sol Mayor para Flauta Traversa y continuo
In Dunkler Nacht, Bestrußt und Bange (En la Oscura Noche, Maldita y Temerosa)	Partita en Sol Menor para Viola, Flauta y Oboe
Ein Lammlein gent und tragt die Schuld (Un Corderito Va y lleva la Culpa.)	
Israel, achigeliertes Vater-Herz. (Israel, Querido Corazón de Padre.)	

Tabla No.1 Obras importantes de Telemann (Moreno et. al., 2011).

Dentro del ámbito operístico destaca "Pimpinone", una comedia dividida en tres actos basada en el texto original del libretista Pietro Pariati estrenada en el Theater am Gänsemarkt de Hamburgo durante el año 1725. La obra narra cómo Vesperta utiliza su astucia para ganarse la confianza del anciano Pimpinone antes de dominarlo tras el matrimonio.

El crítico alemán Johann Mattheson reconoció la vasta producción publicada por Telemann que proveyó material instrumental tanto vocal como instrumental para iglesias protestantes alemanas,

así como orquestas diversas; Mattheson declaró que, aunque Corelli y Lully son dignos homenajeados “Telemann está por encima de todo elogio”. A través de conciertos públicos logró democratizar el acceso a la música previamente reservada únicamente para cortes aristocráticas o ciertos burgueses limitados (Sadie et al., 2009).

2.2. Wolfgang Amadeus Mozart



Figura No.36 Óleo sobre lienzo de Barbara Krafft, 1819.

Wolfgang Amadeus Mozart nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, Austria. Su padre Leopold Mozart (1719-1787), violinista y compositor publicó ese mismo año un manual útil sobre iniciación al violín; su madre fue Anna Maria Pertl. Wolfgang fue el menor de los hijos sobrevivientes del matrimonio. Desde temprana edad mostró un talento excepcional estudiando piano y composición desde los cinco años junto con su hermana mayor Maria Anna ("Nannerl"),

quien también demostraba prodigiosidad (Cartwright Mark, 2023). Durante este tiempo, también estuvo expuesto al violín y aprendió sobre contrapunto, fuga, sinfonía y ópera, produciendo su primera sinfonía, escrita cuando tenía ocho años en 1764 (Fernández y Tamaro, 2004).

Mozart realizó giras junto con Nannerl y sus padres, dando conciertos por Austria entre 1767 y 1769, luego por Italia hasta 1771 donde recibió apoyo del padre Martini, un importante teórico musical de la época, para ingresar a la Academia Filarmónica de Bologna⁵. En Nápoles tocó piano frente al Conservatorio della Pietà⁶. A los catorce años tuvo una experiencia extraordinaria escuchando un Miserere compuesto por Gregorio Allegri durante una visita a Roma; esta partitura estaba celosamente guardada, pero tras escucharla solo una vez logró escribirla entera sin tomar notas alguna incorporando improvisaciones introducidas por miembros del coro (Erich, 1965).

A partir de 1773 se asentó prolongadamente en Salzburgo, donde enfrentaría tensiones con Hieronymus von Colloredo nuevo arzobispo. Pese a ello produjo numerosas obras maestras abarcando todos géneros musicales incluidos cámara, sinfónica, vocal, y operísticas trabajando arduamente. Mozart Decidió en 1781 romper relaciones con Coloredo trasladándose a Viena, donde intentaría vivir actuando como concertista y vendiendo partituras mediante subscripciones, aunque terminó dando clases particulares para piano (Sánchez, 2024).

⁵ Academia Filarmónica de Bologna: Centro de erudición destacado de la época.

⁶ Conservatorio della Pietà: Era un orfanato y hospital en Venecia, famoso por su escuela de música.

En 1782 Mozart estrena "El Rapto del Serrallo" un singspiel⁷, marcando así un inicio hacia creaciones innovadoras utilizando variados instrumentos incluyendo cuerdas, trompas, y oboes sumando a las flautas, clarinetes en Sib, timbales, etc. Mozart dedicó célebres cuartetos de cuerdas para Joseph Haydn, entre ellos:

Cuartetos para Cuerdas		
<i>Número / Tonalidad</i>	<i>KV (Catálogo Köchel)</i>	<i>Año de Composición</i>
14/ Sol Mayor	387	1782
15/ Re menor	421	1783
16/ Sib Mayor	428	1783
17/ Sib Mayor	458	1784
18/ La Mayor	464	1785
19/ Do Mayor	465	1785

Tabla No.2. Cuartetos para cuerdas compuestos por Mozart (Moreno, et al, 2003).

En cuanto a las óperas, alcanzó un notable éxito con un ciclo de tres óperas que compuso entre 1786 y 1790, en colaboración con el reconocido libretista italiano Lorenzo da Ponte, estas fueron: Las Bodas de Fígaro, Don Giovanni y Così fan Tutte. (Moreno, et al, 2003)

Por otra parte, Mozart también escribió distintas obras para diversos instrumentos entre estos existen dos conciertos para flauta, un concierto para flauta y arpa, un concierto para tres pianos y orquesta, uno para fagot y orquesta, además de cuatro cuartetos (Tabla No. 3):

⁷ Singspiel: forma de teatro musical alemán, que se caracteriza por alternar diálogos hablados, con canciones, baladas, arias y conjuntos.

Conciertos		
Instrumento	Número/Tonalidad	K
Flauta	Nº1/Sol Mayor	K 313
Flauta	Nº2/Re Mayor	K 314
Flauta, Arpa	Do Mayor	K 299
Tres Pianos	Nº7/ Fa Mayor	K 242
Fagot	Sib Mayor	K 191
Cuartetos para Flauta y Cuerdas		
Flauta, Violín, Viola y Chello	Nº1/ Re Mayor	K 285
Flauta, Violín, Viola y Chello	Nº2/ Sol Mayor	K. 285a
Flauta, Violín, Viola y Chello	Nº3/ Do Mayor	K. 285b
Flauta, Violín, Viola y Chello	Nº4/ La Mayor	K. 298

Tabla No.3. Conciertos y cuartetos para flauta y cuerdas (Granada, et al, 2010).

En los últimos años de su vida, compuso “La Flauta Mágica”, que se estrenó el 30 de septiembre 1791, aproximadamente tres meses antes de morir. El propio Mozart dirigió la orquesta, mientras que el libretista, Emanuel Schikaneder, cantó el papel de Papageno. Este mismo año, le llegó al músico la petición de escribir una Misa de Réquiem, por la que se le pagaría generosamente. Un hombre embozado fue a su casa para transmitirle el encargo, negándose a revelar de dónde procedía. Mozart estaba ya gravemente enfermo, pero lo aceptó de inmediato. Esta obra no fue completada por Mozart, si no por su discípulo y amigo Franz Süssmayr (Howard, 2005).

2.3. Albert Franz Doppler



Figura No. 37 Retrato de Albert Franz Doppler (Canzi, 1853)

Albert Franz Doppler nació el 16 de octubre de 1821 en Lemberg, cuando esta ciudad aún formaba parte del Imperio Austríaco. Entre 1828 y 1831, recibió formación en flauta de la mano de su padre, Joseph Doppler, quién era oboísta. A lo largo de su vida, Franz se mantuvo fiel a la flauta del francés Tulou, rechazando el modelo desarrollado por Theobald Böhm (Solé, 2014).

A los trece años, en 1834, realizó su debut como flautista y, poco después, formó un dúo de flautas junto a su hermano menor, Karl, quien además componía canciones y música incidental. Su talento los llevó a presentarse en diversas ciudades europeas como Bruselas, Londres y París, donde fueron

bien recibidos. En 1838, Franz consiguió el puesto de flauta solista en el Teatro Alemán de Budapest, donde permaneció hasta 1845. Paralelamente, desde 1841, también formó parte de la Orquesta de Teatro Nacional Húngaro, donde tocaba junto a su hermano.

En 1847, estrenó con éxito su primera ópera, *Benyovski*, de temática rusa. Posteriormente, en 1853, trabajó junto a Karl en la fundación de la Sociedad Filarmónica de Pest, bajo la dirección de Ferenc Erkel (Solé, 2014). En 1854, Doppler tuvo la oportunidad de conocer a Franz Liszt, con quien colaboró más adelante.

Doppler fue muy consciente del folklore y las tradiciones musicales rusas y húngaras, lo cual es evidente en sus composiciones (Shragge, 1985). Por ejemplo, en los años 1850 y 1860 compuso obras como su *Romanza*, *Fantasía Pastorale Hongroise* y *Danse Hongroise*, que reflejan estos elementos. Su habilidad para fusionar estos estilos con su propia visión romántica hizo que sus composiciones fueran innovadoras para su época (Shragge, 1985). Fue Franz Liszt quien se encargó de orquestar varias de sus *Rapsodias húngaras* específicamente los números 2, 5, 6, 9, 12 y 14. Estas versiones orquestales quedaron registradas en el catálogo Searle bajo la referencia S.359 (Sadie, 1980).

En 1858, Franz Doppler asumió el puesto de primer flautista y director adjunto en la Ópera de la Corte de Viena; y con el tiempo, llegó a ser nombrado director principal de la institución. Entre 1864 y 1867, también ejerció como profesor de flauta en el Conservatorio de Viena. Su talento compositivo se manifestó principalmente en la música para flauta, con la creación de conciertos, piezas de exhibición y numerosos dúos diseñados para ser interpretados junto a su hermano Karl.

Además, compuso quince ballets y siete óperas, las cuales gozaron de gran aceptación en su época, destacándose Judith, su única ópera en alemán (Sadie, 1980).

A lo largo de su vida, Franz Doppler compuso seis óperas y quince ballets, obras para flauta con piano, obras para agrupación de cámara y un catálogo extenso de duetos para flauta junto a su hermano. La Tabla No.4 muestra algunos de sus trabajos más significativos.

Óperas	Obras para Flauta y Piano	Obras para Música de Cámara
Judith - 1870	Fantasia Pastoral Húngara Op. 26	Souvenir du Rigi Op. 34, para Flauta, Trompa, Campanita en Do y Piano
Benyovsky -1847	Aris Valaques Op. 10	Nocturne Op. 19 para Flauta, Violín, Trompa y Piano
Ilka and the Hussar Recruitment, ópera cómica - 1849	Chansos d'amour Op. 20	L'Oiseau des bois, Op. 21, Idilio para Flauta y cuatro Trompas o Armónium
Wanda -1853	Rigoletto-Fantasie Op.38 (colaboración de su hermano Karl).	
The Two Hussars - 1853	Andante et Rondo Op. 25 (colaboración con su hermano)	
Erzsébet - 1857	Fantasie sur des Motifs Hongrois Op. 35 (colaboración con su hermano)	
	Valse di bravura Op.33)	
	Concierto para Dos Flautas y Orquesta en Re Menor Op. 35	

Tabla No.4. Óperas y obras para flauta y otros instrumentos compuestos por Doppler (Arias, 2016).

Doppler, a pesar de no utilizar la flauta Böhm, fue una figura clave en el desarrollo del repertorio para flauta, aportando su propia visión al instrumento. Su obra puede considerarse una parte integral de la tradición de la flauta vienesa, que también incluye a compositores como Theobald Böhm y Wolfgang Amadeus Mozart. Al no seguir las tendencias de la flauta Böhm, Doppler ofreció una voz única que enriqueció el repertorio de la flauta, contribuyendo al mismo tiempo a su expansión y refinamiento.

2.4. **Henri Dutilleux**



Figura No.38 fotografía de Henri Dutilleux por Juan Peces (2013)

Henri Dutilleux, compositor francés nacido el 22 de enero de 1916 en Angers creció en un entorno artístico. Su bisabuelo paterno, Constant Dutilleux, fue un pintor cercano a Delacroix y

Corot, mientras que su abuelo materno, Julien Koszul, de origen polaco, se desempeñó como compositor, organista y director en el Conservatorio de Roubaix (Gómez, 2003).

Koszul mantenía una estrecha amistad con Gabriel Fauré, a quien el joven Henri tuvo la oportunidad de conocer acompañando a su abuelo.

A los trece años, en 1929, Dutileux compuso su primera pieza, *La Fleur*, inspirada en un poema de Charles-Hubert Millevoeye. Posteriormente, en 1933, mientras cursaba estudios en el Liceo de Douai en materias como latín, inglés, literatura francesa, matemáticas, y ciencias naturales, también asistía al conservatorio, donde recibió formación en armonía, contrapunto y piano de la mano de Noël Gallon, Philippe Gaubert, Henri Busser y Maurice Emmanuel (Gómez, 2003). A los 17 años, decidió incursionar en la percusión dentro de la orquesta local, interpretando instrumentos como timbales, triángulo y caja. Esta experiencia sería clave en el desarrollo de su estilo compositivo, reflejado en las sofisticadas secciones de timbales presentes en obras de su autoría como *Métaboles* y la *Sinfonía N.º 1* (Gómez, 2003).

En 1938, luego de tres intentos, Henri Dutilleux, obtuvo el Gran premio de Roma de composición gracias a su cantata *L'anneau du Roi* («El anillo del Rey»), el reconocimiento más grande para los graduados en composición del conservatorio. Sin embargo, su estadía en la Villa Medici de Roma, financiada por la beca asociada al premio, fue interrumpida en junio de 1939 cuando tuvo que incorporarse al servicio militar (Nichols, 2013). En septiembre de ese año, su unidad fue desplazada por distintas ciudades como Reennes Burdeos y Toulouse, hasta que, en agosto de 1940, tras la firma del Armisticio del 22 de junio, fue desmovilizado.

De regreso a la vida civil, Dutilleux se instaló en París donde desempeñó varias actividades musicales. Trabajó como pianista acompañante, dio clases de armonía y realizó arreglos musicales incluyendo algunos para cantantes de clubes nocturnos. Paralelamente, recibió encargos de Claude Delvincourt para componer piezas destinadas a las pruebas del Conservatorio, especialmente para instrumentos de viento (Nichols, 2013).

En 1942, Henri Dutilleux asumió la dirección del Coro en la Ópera de París y, posteriormente, fue nombrado responsable de las producciones musicales de la emisora francesa ORTF, cargo que desempeñó hasta 1963, cuando decidió dedicarse por completo a la composición. Durante ese período, presentó algunas de sus primeras obras, como *Quatre Mélodies* para voz y piano en 1943 y *La Geôle* para voz y orquesta en 1944 (Griffiths, 2013).

En 1948, Dutilleux marcó su Sonata para piano como su Opus No.1, una pieza dedicada a la pianista Geneviève Joy, con quien contrajo matrimonio en 1946. Tras esta composición, inició en 1951 la escritura de su Primera Sinfonía, consolidando su estilo y obteniendo reconocimiento internacional (Griffiths, 2013).

En 1959, Dutilleux estrenó su segunda sinfonía, *Le Double*, en la experimentó con una disposición orquestal innovadora. En este tema, Potter (1999) comenta que el compositor dividió a la orquesta en dos conjuntos: un grupo más pequeño, compuesto por instrumentos representativos de cada sección (metales, maderas, cuerdas y percusión), ubicado en primer plano, mientras que el resto de la orquesta se situó en un segundo plano, creando un efecto de diálogo y contraste sonoro" (Potter, 1997).

Aunque Henri Dutilleux admiraba enormemente las ideas vanguardistas de su tiempo, marcadas por la Segunda Escuela Vienesa (Schönberg, Berg y Webern) y por Olivier Messiaen, su lenguaje musical nunca adoptó plenamente el serialismo. En su obra, desarrolló una aproximación personal a la armonía, expandiendo estructuras tonales de manera flexible. En lugar de repetir temas de forma convencional, aplicó un principio de transformación continua que él mismo denominó evolución en espiral, permitiendo que los materiales musicales se desarrollaran orgánicamente a lo largo de la composición (Glazman, 2003).

Además de su labor como compositor, Dutilleux ejerció la enseñanza, en gran parte gracias a las recomendaciones de Alfred Cortot, pianista y compositor franco-suizo. Entre 1961 y 1970 fue profesor de composición en la escuela normal de música de París, y en 1970 se incorporó al Conservatorio Nacional Superior de Música. También fue compositor residente en Tanglewood en 1995 y 1998.

Henri Dutilleux falleció el 22 de mayo de 2013 en París, a los 97 años. Sus restos fueron enterrados en el cementerio de Montparnasse, en la misma tumba que su esposa, Geneviève (Griffiths, 2013).

Dentro de su vasto catálogo para piano, música de cámara y algunos instrumentos solistas, se destacan las siguientes obras:

Obras para Piano solo	Obras para Instrumentos Solistas y Música de Cámara
Blackbird, para piano solista -1950	Sonatine para Flauta y Piano - 1943
Tous les Chemins...mènent à Rome - 1961	Sarabande et Cortège, para Fagot y Piano- 1942
Bergerie - 1963	Sonatine para Oboe y Piano - 1947
Figures de Résonances - 1970	Choral, Cadence et Fugato, para Trombón y Piano – 1950
Trois Préludes para Piano - 1973	Hommage à Nadia Boulanger, para Soprano, tres Altos, Clarinete, Percusión y Cítara – 1967
Quatre Figures de Résonances, para Dos Pianos - 1976	Cuarteto de Cuerda Ainsi la Nuit - 1973
Mini-prélude en Éventail - 1985	Trois Strophes sur le Nom de Sacher, para Solo de Violonchelo - 1976

Tabla No.5. Obras para piano y otros instrumentos compuestos por Dutilleux (Gervasoni, 2013).

Por otra parte, en cuanto a su música vocal y coral, ballets, piezas orquestales, música para películas y escenas, la Tabla No.6 destaca algunas de las más conocidas:

Música vocal y coral	Obras Orquestales	Música para Películas y Escenas	Ballets
Chanson au Bord de la Mer, para Voz y Piano - 1929	Sinfonía N.º 1- 1950	Música para la obra radiofónica Le Roman de Renard - 1943	Le Loup - 1953
La Fleur, para Voz y Piano - 1929	Sinfonía N.º 2, Le Double - 1955	Música para la película Le Café du Cadran - 1946	Summer's End, Ballet sobre la 2ª Sinfonía - 1981
Gisèle, Cantata, Escena Lírica en 1 Acto - 1936	Métaboles - 1959	Música para la obra escénica La Princesse d'Elide - 1946	
Chanson de la Déportée, para Mezzosoprano y Piano – 1945	The Shadows of Time para Orquesta y Voces de Tres Niños- 1955	Música para la obra escénica Monsieur de Pourceaugnac – 1948	
Chansons de Bord para Voz de Niños a Tres Voces - 1950		Música para la película Le Crime des Justes -1948	

Tabla No.6. Obras compuestas por Dutilleux para orquesta, películas, ballets y voz (Amblard Jacques, 2013).

2.5 Robert Dick



Figura No.39 Fotografía de Robert Dick por Gudlaugsson Hrein, 2023

Robert Dick, flautista y compositor nacido el 4 de enero de 1950 en New York, Estados Unidos, comenzó a estudiar flauta desde temprana edad. Tras culminar la escuela en la primavera de 1973, se trasladó a New Haven, Connecticut, para ingresar a la Escuela de Música de Yale, donde obtuvo su licenciatura. Durante sus estudios, fue guiado por reconocidos flautistas como Henry Zlotnik, James Pappoutsakis, y otros. Posteriormente, continuó sus estudios de maestría en composición, trabajando bajo la tutela de figuras como Robert Morris y Jacob Druckman (Steinhardt School of NYK, 2012).

En 1984, presentó un recital de sus composiciones como parte del festival *Horizons 84* en la Filarmonica de New York; y para 1986, Robert Dick dejó de tocar como solista en la música

contemporánea para enfocarse en interpretar exclusivamente su propia música y las de otros compositores con los que colaboraba.

Tras mudarse a Suiza en 1992, pasó diez años desarrollando su carrera como compositor e intérprete, antes de regresar a los Estados Unidos en 2002. Aquí comenzó a enseñar como profesor asistente de flauta en la Universidad de Iowa (Kozzin, 2010). Regresó nuevamente a New York en 2003 y, a partir de 2013, dividió su tiempo entre Nueva York y Kassel, Alemania; donde vivía con sus hijos, Sebastián y Leonie, y su exesposa, la compositora y pianista Ursel Schlicht. Además, Robert es reconocido como el inventor de la Glissando Headjoint, un mecanismo innovador para flauta que permite a los músicos deslizar y extender las notas. Aunque el primer prototipo de esta boquilla fue creado en 1992, fue en 2003 cuando presentó la versión final al público (Kozzin, 2010).

Entre sus presentaciones más destacadas como flautista, la Tabla No.7 destaca las más significativas. Robert Dick presenta una extensa lista de presentaciones como flautista, algunas de ellas son:

Nombre y Fecha	Presentación
Nuestras Células Saben 2016	Improvisaciones en solitario con flauta contrabajo.
Las Lunas Galileanas 2016	Junto a Ursel Schlicht en el piano
Flautas y voces 2010	Robert Dick en flauta y flautín y Thomas Buckner , barítono
Doh Tala 2008	Improvisación libre de Robert Dick, Steve Baczkowski y Ravi Padmanabha
Vindonissa 2003	Junto al violinista Paul Giger, y el baterista Satoshi Takeishi en un álbum lanzado sólo en Europa.
Las Doce Fantasías para Flauta Sola de GP Telemann 2001, Disco 1	Robert Dick en flauta y flautín; Disco 2: Lorenzo Cavasanti en instrumentos de época, traversi y flautas dulces; Disco 3: Disco multimedia con partituras, fotos, entrevistas.

Tabla No.7 Presentaciones de Robert Dick como flautista (Trageser, 2015).

Por otra parte, la Tabla No.8 incluye algunas de sus afiliaciones profesionales:

Fecha	Afiliaciones
1976 hasta la actualidad	Miembro de la Asociación Nacional de Flauta
1986 hasta 1988	Miembro del panel musical del Consejo de las Artes del Estado de Nueva York
1986 hasta 1989	Presidente del Comité Asesor de Música Contemporánea de la Asociación Nacional de Flauta
1985 hasta 2001	Miembro del Consejo Asesor de la revista Flute Talk
2009 hasta 2011	Junta Directiva, New York Flute Club
2007 hasta 2009	Junta Directiva, Asociación Nacional de Flauta (NFA)

Tabla No.8. Afiliaciones profesionales de Robert Dick (Trageser, 2015).

Finalmente, la Tabla No.9 presenta algunas de sus obras importantes:

Nombre	Fecha	Descripción
Fish are Jumping	1977	una pieza dónde se utiliza técnica extendida
Echoes	1980	Una pieza que explora técnicas extendidas y efectos sonoros en la flauta
Twelve Tone	1985	Una obra que utiliza una estructura basada en el sistema dodecafónico
The Solo Flute Works	1992	Una colección de piezas que destaca por su enfoque experimental y técnico para la flauta
Amazed,	2003	Una composición que continúa su exploración de técnicas extendidas y el potencial sonoro de la flauta
Gravity	2010	Una obra que sigue desarrollando sus ideas sobre la sonoridad y la técnica de la flauta

Tabla No.9. Obras más importantes compuestas por Robert Dick (Trageser, 2015).

CAPÍTULO III: ANÁLISIS DEL REPERTORIO DE RECITAL DE GRADO

3.1. Fantasía N°1 para Flauta Sola de Georg Telemann

Según Siegbert Rampe (2017), para 1730 Telemann ya había consolidado una importante reputación como compositor y director musical en Hamburgo. Aunque la flauta no era su instrumento principal, el compositor demostró su capacidad e ingenio creativo para escribir obras virtuosas y melódicas para este instrumento. Un ejemplo destacado es la Fantasía en La mayor, que forma parte del catálogo de 12 Fantasías para Flauta Sola, publicada en 1731. Estas Fantasías representan un hito dentro del repertorio barroco para flauta.

Telemann, siendo una figura clave en la transición del estilo Barroco al estilo Clásico, entrelaza la influencia de la tradición de la música del siglo XVII, especialmente las ideas de la improvisación y contrapunto, en asociación con la noción anticipada del estilo galante del Rococó. Por lo cual, una de las características generales de esta composición es carecer de forma estricta, destacando una libertad estructural, lo que resalta pasajes más fluidos, alternados entre lo lírico y lo técnico (Glass, 1971).

En términos generales, se puede indicar que la Fantasía en A Mayor está escrita utilizando el estilo “Stylus Phantasticus”⁸, mismo estilo de praeludium como las Preludios de Dietrich Buxtehude. Este tipo de composiciones contiene secciones de improvisación y fuga, conformada por escalas y arpeggios (Porter, 2007).

⁸ El stylus phantasticus es un estilo musical que se distingue por su flexibilidad en la estructura, cambios abruptos de carácter y la inclusión de pasajes que imitan la improvisación, características que son comunes en las fantasías y preludios de la era barroca.

La obra está dividida en dos secciones: Vivace y Allegro. Con la finalidad de describir mejor las características propias de estas partes, a continuación se presenta una descripción de estas:

3.1.1. *Vivace*

A lo largo de esta parte de la obra, se resalta el uso del ritmo lombardo, una práctica popular del barroco que es también adoptada como tipo de ornamentación de este periodo y popular en las obras de Telemann.

El ritmo lombardo consiste en la ejecución de una semicorchea acentuada seguida de una corchea con puntillo (Trejo, 2024). Aparece por primera vez en los compases 5 y 6 de esta sección. En este caso marcado en la Figura No.40 con color amarillo.



Figura No.40 Georg Philipp Telemann, Fantasia No.1 (1730), Ritmo lombardo en los compases 5 y 6

A pesar de que la pieza está escrita para un solo instrumento solista, en el Vivace de la obra se aprecian pasajes con dos voces distintas que emulan una polifonía, con la entrada de dichas voces características de una fuga (pseudopolifonía). Ello se puede apreciar, por ejemplo, en los compases 11 y 12 (Figura No.40). Aquí se resalta el motivo principal (SUJETO) de todo el primer movimiento, señalado de azul (Figura No.41) y se observa que está acompañado

de una segunda voz o contrasujeto, marcado en rojo. Cada uno de estos motivos se encuentran en tesituras diferentes a fin de que se puedan distinguir audiblemente.



Figura No.41 Georg Philipp Telemann, Fantasía No.1 (1730), Motivo principal de la primera parte, compases 11 y 12.

En la Figura no. 41 también se aprecia que el sujeto presenta la siguiente progresión armónica: tónica(I), subdominante (IV), mediente (III), superdominante (VI), subdominante (IV), dominante(V), tónica(I); mientras que el contrasujeto. de manera inconclusa, solo tiene el final de la secuencia con una supertónica (II) y dominante en su octava grave (V).

Es importante recalcar que esta progresión se repetirá a lo largo de este Vivace, pero en diferentes tonalidades. Por ejemplo, en el compás 13 y 14, mostrados en la Figura No.42, se percibe nuevamente el intercambio de dos voces, pero ahora en la tonalidad de Mi mayor (EM). En esta ocasión se repite la secuencia de las dos voces, pero ahora con ambas voces completas. En estos dos compases el sujeto tiene la misma progresión, pero el contra sujeto ahora sí está completo; mediente (III), supertónica (II), tónica (I), subdominante (IV), supertónica (II) y dominante una octava abajo (V).

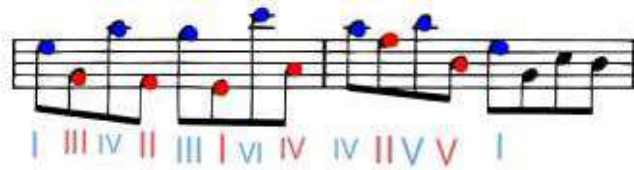


Figura No.42 Georg Philipp Telemann, Fantasía No.1 (1730), Motivo principal en EM, Compases 13 y 14.

En el compás 17 y 18 (Figura No. 43) nuevamente presenta la misma estructura anterior, pero esta vez sobre DM. Esta constante conversación entre sujeto y contra sujeto es indicativo de las composiciones barrocas, en donde un solo instrumento debe proyectar ambas voces.



Figura No.43 Georg Philipp Telemann, Fantasía No.1 (1730), Motivo principal en DM, Compases 17 y 18

En la segunda parte del compás 21 y el 22 (Figura No.44) ahora el sujeto está en el registro grave, colocando así al contra sujeto en el agudo, con una pequeña variación en la cuarta nota, pero manteniendo el resto en la misma progresión y tonalidad (La Mayor).

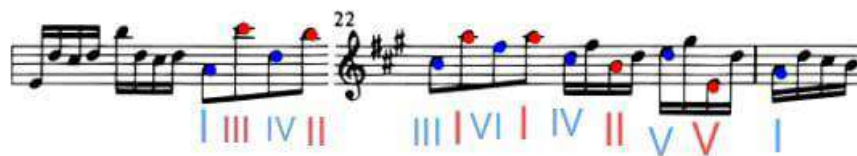


Figura No.44 Georg Philipp Telemann, Fantasía No.1 (1730), Motivo principal en los compases 21 y 22

El motivo principal se presenta por última vez en el compás 24 y 25 (Figura No.45) en dónde el sujeto presenta el mismo tema y el contra sujeto esta vez inicia su progresión haciendo un descenso de dos notas; Sol Natural y Fa sostenido, dando una breve sensación de cromatismo, luego mantiene el séptimo grado (VII) y termina en segundo (II) y quinto(V).

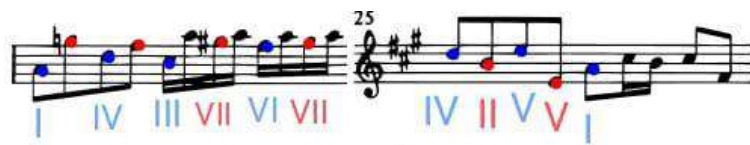


Figura No.45 Georg Philipp Telemann, Fantasia No.1 (1730), Última aparición de motivo principal compases 24 y 25

Es importante poder identificar la progresión que mantiene toda esta sección del Vivace, como se presentan en las figuras anteriores. Posteriormente en los compases 27, 28 (Figura No.46) se observa un recurso característico del estilo barroco, logrado mediante la repetición del motivo con contraste dinámico Forte-Piano, logrando una sensación de lejanía o respuesta acústica y en el compás 29 retoma el estilo lombardo haciendo la combinación de figuras cortas con figuras más largas (semicorcheas, corchea con punto).



Figura No.46 Georg Philipp Telemann, Fantasia No.1 (1730), compases 27, 28, 29

3.1.2. *Allegro*

En el compás 1 y 2 del Allegro se presenta el motivo principal, correspondiente a la segunda parte de la fantasía (Figura no. 47).



Figura No.47 Georg Philipp Telemann, Fantasía No.1 (1730), segundo movimiento compases 1 y 2 – 8 y 9

Este motivo está desarrollado como una danza en ritmo ternario (3/8), siguiendo el estilo característico del barroco en donde las secciones suelen estructurarse en dos partes que se repiten. Por otra parte, en la Figura No. 47, se señala el cambio de La Mayor (AM) en los compases 1 y 2 hacia su dominante, Mi Mayor (EM) en los compases 8 y 9. Esto corresponde a la práctica tonal barroca de establecer un contraste entre tónica y dominante.

En el compás 13 de la Figura No.48, la sección repite el motivo principal, pero en la tonalidad de Re mayor (DM), posteriormente en los compases 20 y 21 retoma a La mayor (AM) para concluir en la tonalidad principal.



Figura No.48 Georg Philipp Telemann, Fantasía No.1 (1730), 46 compases 13 y 14 – 20 y 21.

3.1.3. *Consejos para la resolución de problemas técnicos*

Esta obra requiere de un amplio estudio de escalas para poder obtener una ejecución más sencilla y natural, ya que se debe conseguir una articulación ligera y versátil, junto a un sonido cálido y amaderado que evoque el sonido de una flauta barroca. Para esto, se recomienda hacer escalas diatónicas, por terceras y arpeggios en las tonalidades de La mayor, Re mayor, Mi mayor, con diferentes articulaciones. Además, hacer un estudio sobre ornamentación barroca, para poder estar en el contexto de la obra y cómo ejecutarla de forma históricamente informada. Se puede utilizar el “Manual de Práctica de Ornamentación Barroca” de Dionisio de Pedro Cursa y Vicente Sánchez González.

3.2. **Cuarteto para Flauta en Do Mayor, Wolfgang Amadeus Mozart**

El cuarteto para Flauta, Violín, Viola y Violonchelo en Do Mayor (CM), K.285b, de Wolfgang Amadeus Mozart, (1778), es una obra del periodo clásico. En esta obra se desarrolla un papel protagónico en la flauta, pero sin perder el dialogo con las cuerdas (Sadie, 1982). Está estructurada en dos movimientos titulados Allegro y Andantino; y detallados a continuación:

3.2.1. *Allegro*

El primer movimiento de este cuarteto posee una estructura clásica basada en la forma sonata. Por ello, se definen las principales secciones de esta organización: exposición, desarrollo y reexposición.

3.2.1.2 Exposición: compás 1-66.

La exposición incluye el tema uno en la tónica (I) de la obra además de un puente (o transición) que guía hacia el tema dos en dominante (V).

La Figura No.49, presenta el primer tema de la exposición, en la tonalidad de Do mayor. Primeramente, es introducido por la flauta (compás 1 al 8) y, luego por el violín (compás 9 hasta el primer tiempo del compás 16).

The image shows a musical score for the first theme of Mozart's Flute Quartet, K. 285b, measures 1 to 16. The score is in 4/4 time, marked 'Allegro'. It features four staves: Flauto (Flute), Violino (Violin), Viola, and Basso Violoncello (Cello/Double Bass). The Flute part is highlighted with a red box, showing measures 1-8 and 15-16. The Violin part is also highlighted with a red box, showing measures 9-16. The Viola and Cello/Double Bass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Figura No.49 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Allegro de los compases 1 al 16.

La Figura No. 50 señala dos compases de la transición (compases 29 y 30) al tema dos. El segundo tema, en Sol M, contiene dos frases. La primera introducida por la flauta (compás 31 al 39) y en Sol el violín (compás 39 al 42), que luego es repetido por la flauta (compás 43 al 47).



Figura No.50 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Allegro de los compases 29 al 47

La Figura No. 51 muestra la culminación de la exposición.



Figura No.51 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Allegro de los compases 51 al 66

3.2.1.3 Desarrollo: compás 67 al 110

La Figura No.52 muestra el inicio del desarrollo, en la cuál es importante señalar que se suscita una modulación a la tonalidad de sol menor. Además de esto hay un contrapunto imitativo entre la flauta con el violín (en rojo) y la viola con el chelo (en amarillo), mejor definido como barform.

The image shows a musical score for Mozart's Quartet for Flute in D Major K285b, measures 67-74. The score is in 3/4 time and features four staves: Flute (top), Violin (red), Viola (yellow), and Cello (yellow). Measures 67-74 are highlighted with red and yellow boxes. The key signature changes from D major to G minor at measure 70.

Figura No.52 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Desarrollo de los compases 67 al 74

3.2.1.4 Reexposición: compases 111 al 186

En la Figura No. 53 se muestra el segundo tema de la reexposición manteniéndose en el quinto grado y modulando en los tres últimos compases a Sol mayor (marcado en color amarillo).



Figura No.53 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Allegro de los compases 122 al 132.

En la Figura No. 54 se presenta el final del Allegro, concluyendo en la tónica (Do Mayor).



Figura No.54 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Allegro de los compases 182 al 186.

3.2.2 Andantino

Este segundo movimiento tiene un tema y seis variaciones. El tema principal, está compuesto por dos partes que se repiten (aabb).

En la Figura No. 55 se presentan las dos partes del tema principal, ambas en la tonalidad de la tónica (Do mayor). la parte “a” (compás 1 hasta el 8- en rojo) y parte “b” (compás 9 hasta el 20- en amarillo).

Figura No.55 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Andantino de los compases 1 al 20

La primera variación de la parte “a” se encuentra del compás 1 al 8, de la sección marcada en la partitura como Var. I. Se caracteriza por sus divisiones de tresillos de semicorcheas en la flauta, mientras que a las cuerdas en algunas partes las coloca en división binaria con corcheas y negras (Figura No.56). Por su parte, la primera variación de la parte “b” se encuentra del compás 9 al 20, aquí se observa que el rol principal pasa de la flauta al violín.



Figura No.56 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Segundo movimiento, Andantino Primera Variación de los compases 1 al 20.

En la Figura No.57 se muestra la cuarta variación (Var. IV) de la primera parte (compás 1 al 8) y de la segunda (compás 9 al 20). Esta es presentada por el cuarteto en la tonalidad de Do menor, añadiendo un entorno más denso y menos alegre que las otras variaciones. Para ello, hace uso de la sensible (Si natural) y de arpeggios de Do menor (Do, Mib, Sol). Además, en el compás 21 las cuerdas hacen al unísono la tónica de la tonalidad (Do).



Figura No.57 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Segundo movimiento, Andantino Cuarta Variación de los compases 1 al 21.

En la Figura No.58 se aprecia la introducción de-la quinta variación (compás 1 al 10), un adagio, que establece la sensación de una variación más estirada. Esta sección pretende ser un aria da capo y busca así suspender el pulso que se traía con el andantino.



Figura No.58 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Segundo Movimiento Adagio, Quinta Variación de los compases 1 al 10.

Mozart culmina este cuarteto con la sexta variación, parte de ella presentada en la figura No.59. Esta variación, a diferencia de las anteriores, está escrita en 3/4, creando una pulsación ternaria y dando una sensación de minuetto. Esta variación busca terminar con el mismo patrón armónico y melódico e incluso con la misma cantidad de compases del inicio en ambas partes, con un carácter conclusivo y alegre, donde la flauta vuelve a retomar el protagonismo por completo.



Figura No.59 W.A. Mozart, Cuarteto para Flauta en Do Mayor K285b, (1778). Segundo Movimiento, Allegro, Sexta variación.

3.2.3. *Consejos para la resolución de problemas técnicos*

Es importante señalar algunas problemáticas que presenta ejecutar repertorio de Mozart. y por ejemplo, su estilo galante requiere de una articulación precisa, manejo de dinámicas claras y afinadas. Por ello, antes de ejecutar la obra, es recomendable señalar en la partitura, escalas o modos que puedan ser complicados. Una vez identificadas, se pueden practicar con diferente articulación, Asimismo, es necesario hacer una revisión de la forma en la que se deben interpretar los trinos. En este aspecto, *The Art of Playing the German Flute*, John Gunn (1793), es un buen libro para tener como guía y emular las distintas formas de realizar los trinos en repertorio de Mozart.

3.3. **Fantasia Pastoral Húngara de Franz Doppler**

La Fantasia Pastoral Húngara fue compuesta en 1862, por Franz Doppler. De acuerdo con Zoltán Gárdonyi (2001), esta fantasía fue una de las obras más emblemáticas de Doppler que refleja su habilidad para combinar la musicalidad melódica con complejas exigencias técnicas de la flauta. Esta obra está estructurada en tres secciones, molto andante, andantino moderato y allegro, que se caracterizan por su virtuosismo. Su esencia resalta el manejo de danzas y ritmos húngaros, lo que permite una transición fluida entre pasajes melódicos y secuencias rítmicas intensas. Al igual que el resto de las fantasías, a pesar de estar escrita, esta obra también pretende enfatizar o demostrar al espectador que provienen de la espontaneidad y libertad musical.

La pieza incluye varias secciones que representan características muy diferentes de la música húngara. Comienza con una melodía misteriosa y etérea en re menor mediante la cual la flauta

suenan casi improvisada, mientras que el piano presenta breves interjecciones. La sección central contrasta con la inicial con una melodía ligera y fluida en re mayor. La tercera sección de la pieza regresa a re menor y es una sección similar a una marcha/danza con fuertes acentos en la flauta. Finalmente, la pieza cierra con una sección similar a una cadencia en re mayor y un allegro florido al final. Toda la pieza busca mostrar el virtuosismo y la flexibilidad del flautista. (Ollestad, 2016).

A continuación, un análisis de las secciones de las piezas:

3.1.3. *Andantino*

El andantino contiene tres temas distinguibles. Aunque parece un extracto amplio, en la Figura 60 se encuentran los 8 compases de la melodía inicial presentada por la flauta. Este es el tema principal de esta primera sección y su tonalidad está en Re menor.



Figura No.60. Franz Doppler, Fantasia Pastoral Húngara, (1870). Molto andante, compases 9 hasta el 16.

En la Figura No.61 Doppler se observa el segundo tema de esta sección, caracterizado por frases melódicas más estables y métricas para la flauta, en la tonalidad de La menor. Luego de esto hay unos compases de transición, que sirven de cuazi-cadenza para luego ir al último tema de esta primera sección (figura No.62).

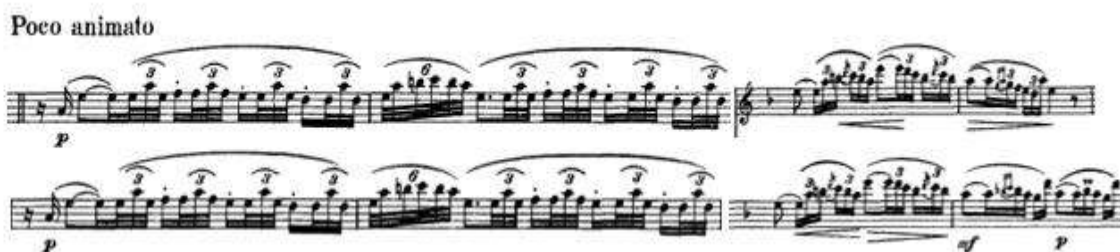


Figura No.61. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870). Poco Animato, compases 17 al 24.

En la Figura No.62 se observa el tercer tema de esta primera sección, el cuál es una reexposición del primer tema, pero con unas pequeñas variaciones.



Figura No.62. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870). Reexposición de la Primera Subparte, compases 30 al 37.

Es importante señalar cómo, en esta obra romántica, Doppler ya utiliza armónicos para el final de esta sección (Figura No.63), logrando así un color distinto en este pasaje.



Figura No.63. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870). Final de la Primera Parte, compases 45 al 47

3.1.4. *Andantino Moderato*

La segunda sección inicia con una introducción de diez compases interpretados por el piano y la presentación de la melodía del primer tema lo realiza la flauta a partir del compás 57 (Figura No.64). Este tema está en la tonalidad de re mayor (compás 57 al 64) y luego modulará a la tonalidad de La mayor (compás 65 al 73).



Figura No.64. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870). Andantino Moderato, compases 57 al 73.

En la Figura No.65 se muestra el segundo tema del Andantino, con una variación de los compases 57 al 64 en la misma tonalidad de Re mayor, pero ahora mayormente en figuración de semicorcheas, añadiendo así un diseño rítmico más fluido.



Figura No.65. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870). Andantino Moderato, compases del 74 al 81

El segundo tema termina con una transición hacia el tercer tema. Este último tema consiste en ocho compases en la tonalidad de La mayor (Figura No.66).



Figura No.66. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870). Andantino Moderato, compases 82 al 89.

En la Figura No.67 se observa la culminación de la segunda sección. Para ello, el compositor se vale de los primeros compases del segundo tema, pero con una ligera variación al final.

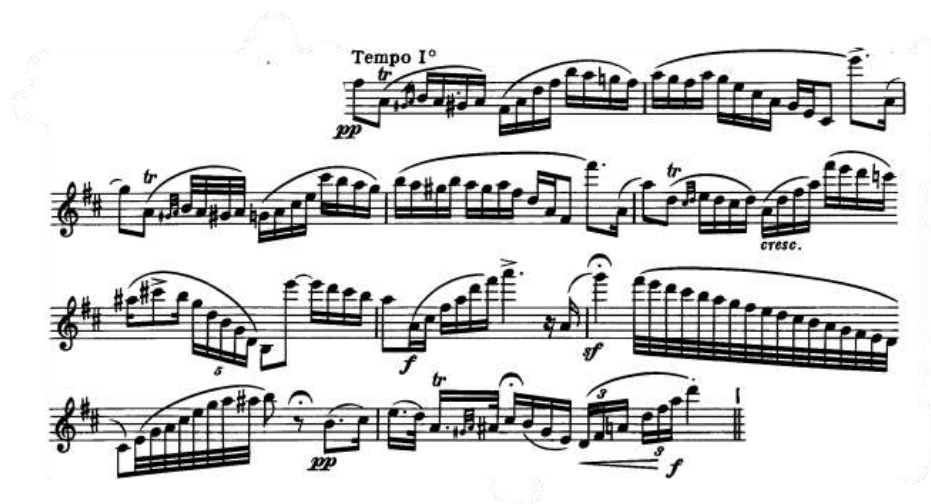


Figura No.67. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870). Andantino Moderato, compases 93 al 101.

3.3.3. *Allegro*

En la Figura No. 68 se indica el primer tema de la tercera sección (Allegro). El mismo de ocho compases que va desde el 119 al 126.



Figura No.68. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870) Allegro, compases 119 al 126.

La Figura No. 69, presenta el nuevo motivo de ocho compases, que siguen siendo parte del primer tema. En la partitura está marcado del En la Figura No. 69, compás 127 al 134.



Figura No.69 Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870) Allegro, compases 127 al 134.

El segundo tema de esta tercera sección inicia en el compás 167, en la tonalidad de Si menor (Figura 70).



Figura No.70. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870). Compases 167 al 174.

Del compás 194 al 200, se introduce un motivo transicional interesante que consiste en una melodía y acompañamiento simultáneamente desarrollados por la flauta (pseudopolifonía), a fin de dar una sensación ligera y de virtuosismo.

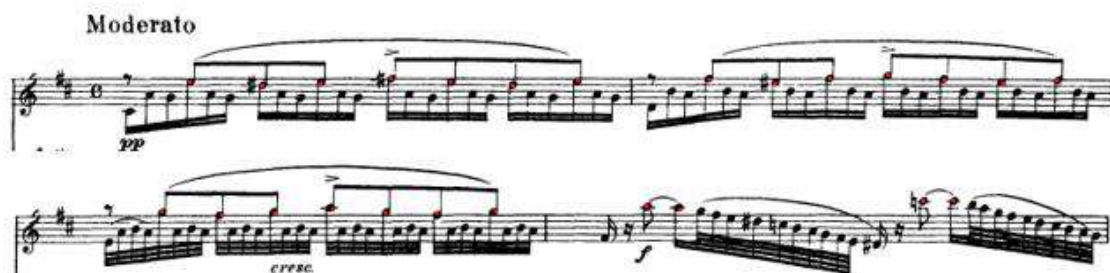


Figura No.71. Franz Doppler, Fantasía Pastoral Húngara, (1870). Moderato, compases 194 al 200.

En la Figura No. 72 se observa el final del tercer tema de la última sección, también marcado como “Allegro” y caracterizado por las diferentes dinámicas para así concluir de manera llamativa.



Figura No.72. Franz Doppler, Fantasia Pastoral Húngara, (1870). Compases 201 al 220.

3.3.4. *Consejos para la resolución de problemas técnicos*

Para la ejecución de esta fantasía es necesario practicar una serie de ejercicios de respiración que ayuden al control de grandes frases y que faciliten el dominio correcto de la velocidad del aire. Esto es importante porque los motivos, frases y temas presentan muchos intervalos, que requieren de una velocidad de aire precisa, además de estudiar escalas muy rápidas. Para ello también se sugieren, ejercicios como las Escalas de Reichert, de los 7 Ejercicios Diarios de Reichert. Es indispensable también practicar cada sección de la obra con metrónomo y tener claro todos los ritmos.

3.4. **Sonatina para Flauta y Piano, Henri Dutilleux**

La Sonatina para Flauta de Henri Dutilleux fue compuesta en 1943, es considerada por gran parte de la comunidad flautística internacional como una de las obras más destacadas escritas para este instrumento (Choy, 2025). Su escritura plantea una serie de retos técnicos y expresivos poco habituales en el repertorio francés para flauta previo a su creación. Una composición de tal

relevancia invita a pensar que existe un trasfondo importante que explica su consolidación como pieza de referencia.

Esta obra fue escrita como examen final para el conservatorio de París y en el marco de la segunda guerra mundial que condicionaba la vida del compositor en aquellos años.

La Sonatina para Flauta de Dutilleux está dividida en tres grandes partes divididas en Allegretto, Andante y Animé. A continuación, se destacan algunas características importantes que resaltan en estas secciones:

3.4.1. *Allegretto*

La Figura No.73 presenta el motivo principal de esta primera parte. El mismo está compuesto por cuatro compases y en métrica 7/8. Este diseño rítmico y melódico le dan a esta obra una sensación de suspenso, irregularidad e incluso, un poco de inestabilidad; presentándose así una división por compases que varían de 4-3 o 3-4, es decir, subdivisión binaria-ternaria o binaria-ternaria. Se conforman así las siete corcheas que debe haber por compás, pero dividido de estas dos formas como separan las líneas verticales en la figura 73.



Figura No.73 Henri Dutilleux, Sonatina para Flauta y Piano, (1943). Compases 1 al 4.

En la Figura No. 74 se muestran los compases 10 al 13. Aquí se observa que la flauta presenta ahora el mismo motivo antes expuesto por el piano, con una pequeña variación en el último tiempo del cuarto compás; que será presentado y variado por el piano en el transcurso de este Allegretto.



Figura No.74 Henri Dutilleux, Sonatina para Flauta y Piano, (1943). Compases 10 al 13.

En la Figura No.75 se aprecia la primera cadenza de esta obra, ejecutada por la flauta y sostenida por notas en pedales en el piano.

Figura No.75 Henri Dutilleux, Sonatina para flauta y piano, (1943). Primera Cadenza.

3.4.2. *Andante*

En la Figura No.76 se presenta el motivo principal y característico del Andante. Este motivo está compuesto por tres compases, teniendo el primer compás en 4/4, segundo en 3/4 y tercero en 4/4, dando así otra vez una sensación de irregularidad o inestabilidad métrica.



Figura No.76 Henri Dutilleux, Sonatina para Flauta y Piano, (1943). Compases 1 al 3 (Andantino).

La entrada de la flauta hace eco de la melodía del piano, como se muestra en la Figura No. 77. De esta forma se da continuidad a esta melodía, creando un entorno más íntimo y sutil. Este mismo motivo se mantiene con variaciones en este Andante.



Figura No.77 Henri Dutilleux, Sonatina para Flauta y Piano, (1943). Compases 3 al 5 (Andantino)

3.4.3. Animé

En la Figura No.78 se muestra los primeros seis compases de esta tercera parte, que es más rápida y movida. En este inicio, el piano es quién se mantiene con una progresión de semicorcheas, indicando el tempo y carácter métrico que varía entre ritmos binarios y ternarios.



Figura No.78 Henri Dutilleux, Sonatina para Flauta y Piano, (1943). Compases 1 al 6 (Animé).

No es sino hasta el compás 14, mostrado en la Figura No.79, que se establece el motivo principal de esta sección. El mismo será intercambiado y variado entre la flauta el piano, manteniéndose así con secuencias de semicorcheas, dando una sensación de estabilidad y continuidad.



Figura No.79 Henri Dutilleux, Sonatina para Flauta y Piano, (1943). Compases 14 al 17 (Animé).

En la Figura No.80 se muestra cómo Dutilleux coloca a la flauta en ritmos ternarios mientras que el piano se mantiene en ritmos binarios; para generar un cambio en las frases. Este patrón se mantiene combinado en toda esta tercera parte de esta Sonatina.



Figura No.80 Henri Dutilleux, Sonatina para Flauta y Piano, (1943). Compases 42 al 44.

En la Figura No. 81 se aprecia la segunda cadenza de esta Sonatina. Aquí la flauta tiene pasajes técnicos complejos mezclados con amplio rango de octavas, dinámicas y articulaciones.

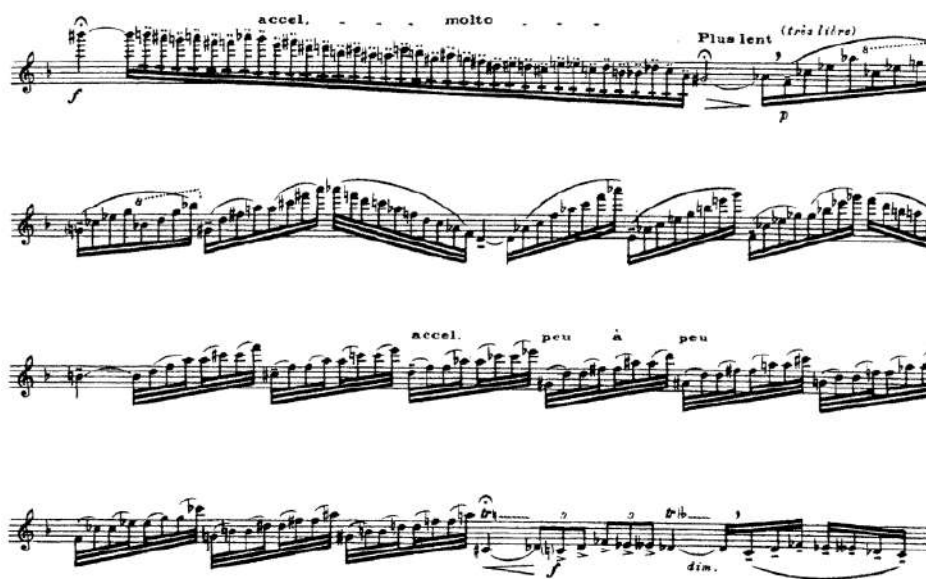


Figura No.81 Henri Dutilleux, Sonatina para Flauta y Piano, (1943). Segunda Cadenza.

3.4.4. Consejos para la resolución de problemas técnicos

Esta obra tiene diversas cadencias y pasajes de alto nivel técnico, que exigen un profundo nivel de entonación, fraseo, digitación y articulación. En esta pieza el piano tiene un papel igual de importante y complicado que la flauta, ambos funcionan como solistas que se pasan la melodía entre ambos. Marcel Moyse tiene un libro llamado escalas y arpeggios que representa directamente una solución para resolver la rigurosa exigencia de esta obra, presentando ejercicios técnicos que facilitan su ejecución (Choy, 2025)

3.5. Fish are Jumping, Robert Dick

La pieza Fish are Jumping, fue escrita por Robert Dick en el año 1999. El título de esta hace referencia a la famosa canción de cuna que *Bess* interpreta en la ópera *Porgy and Bess* de George Gershwin (La Foret, 2007). De manera similar que Gershwin, quién integró diversos lenguajes musicales en sus composiciones, Robert Dick combina en esta pieza elementos de jazz, rock and roll y el blues, también diferentes técnicas de la flauta, conocidas como técnica extendida, incluyendo; glissandos con deslizamiento de dedos, multifónicos e incluso voicing, culminando con una sección de improvisación del interprete al estilo de jazz. La trayectoria de Robert Dick lo consagra como “el flautista-compositor más relevante de Estados Unidos y uno de los músicos y creadores más destacados de nuestro tiempo” (La Foret, 2007).

Esta pieza contiene tres partes grandes que se discutirán a continuación bajo la estructura A-B-A.

3.5.1. Parte A

En la Figura No. 82, se exhiben algunos elementos importantes de esta obra. En el compás 1, por ejemplo, hay una sola nota que funciona de introducción. Esta nota, Mib, corresponde a el quinto grado de la tonalidad y se puede observar que, con un glissando de deslizado de dedos, se mueve hacia la tónica (Lab). Robert Dick incluye la posición de los dedos que deben ser deslizados para lograr este efecto. En el compás dos, marcados con color rosado (Figura No. 82), se encuentra el motivo principal de esta obra. Dicho motivo, está compuesto más que por un patrón rítmico, por una serie de notas que incluye: “Do, Sib, Lab, Fa” y hará uso de multifónicos. Esto quiere decir que deben sonar ambas notas en simultaneo, como si fueran dos instrumentos. Para este efecto, el compositor también proporciona la digitación.

The image shows a musical score for the piece "Fish are Jumping" by Robert Dick. The score is written for a single melodic line in 4/4 time, with a key signature of two flats (B-flat major). The tempo is marked as 88-112. The title "FISH ARE JUMPING" is written in all caps, with "Remind! Aire y enfoque" written in cursive below it. The composer's name "Robert Dick" is in the top right corner. The score consists of four measures. Measure 1 has a single note (B-flat) with a glissando line and a fingering of 5. Measure 2 has a triplet of notes (D, B-flat, A-flat) with a fingering of 1, 2, 3. Measure 3 has a triplet of notes (G, E-flat, D) with a fingering of 4, 3, 2. Measure 4 has a triplet of notes (C, B-flat, A-flat) with a fingering of 1, 2, 3. Dynamic markings include *f*, *p*, *mp*, and *ff*. The score also includes fingerings and glissando techniques indicated with arrows and numbers.

Figura No.82 Robert Dick, Fish are Jumping, (1999). Compases 1 al 4.

En la Figura No.83 se muestra una variación del motivo principal, en donde las notas principales parecieran no ser las importantes colocándolas en corcheas; mientras que las notas de adorno son las que están extendidas, creando así una sensación diferente con las mismas notas.

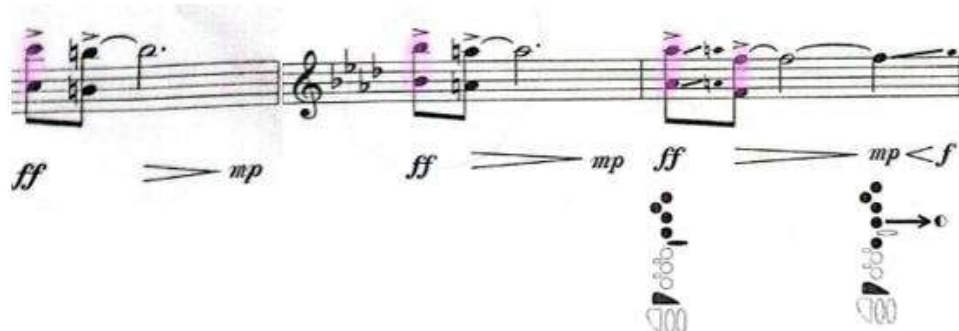


Figura No.83 Robert Dick, Fish are Jumping, (1999). Compases 14 al 16.

En la Figura No.84 se presenta el glissando de cierre de la parte A. Este glissando es descendente de un tono completo para ambos multifónicos, teniendo que ejecutar Do y Si bemol a la vez (C-Bb) hacia Si bemol y Mi bemol a la vez (Bb-Eb).

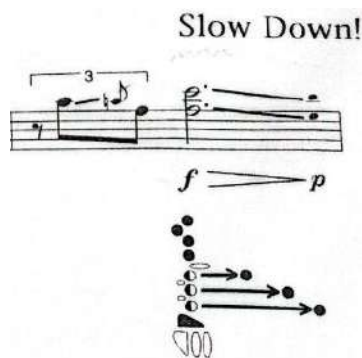


Figura No.84 Robert Dick, Fish are Jumping, (1999). Compás 29.

3.5.2. Parte B

En la sección B, Robert Dick se crea un ambiente estable en los cinco primeros compases (Figura 85), con fusas y algunas semi corcheas sin tantos adornos o técnica extendida. Sin embargo, esta sección es mucho más rápida, por la figuración.

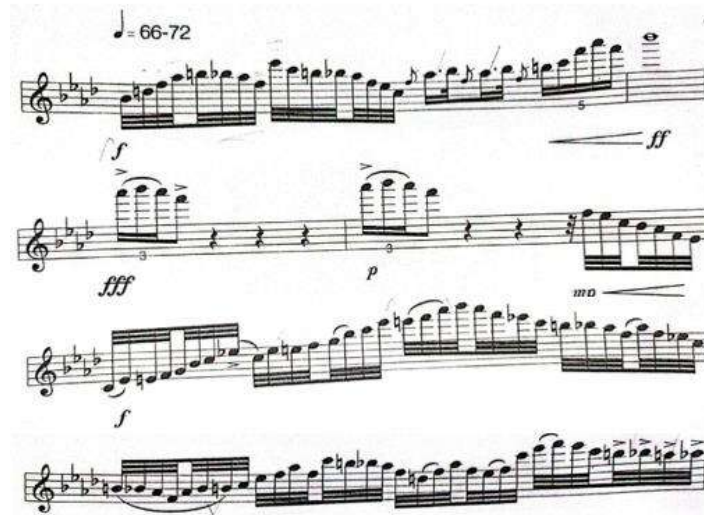


Figura No.85 Robert Dick, Fish are Jumping, (1999). Compases 30 al 34.

Es importante señalar también cómo el pasaje mostrado en la Figura No.86, es el único lugar de la obra en donde se utiliza la técnica llamada voicing. Esta técnica consiste en cantar y tocar una nota al mismo tiempo. Aquí Robert Dick lo utiliza para dar fin a esta sección B y el intérprete debe cantar la nota Do, mientras que con la flauta hace una progresión armónica.

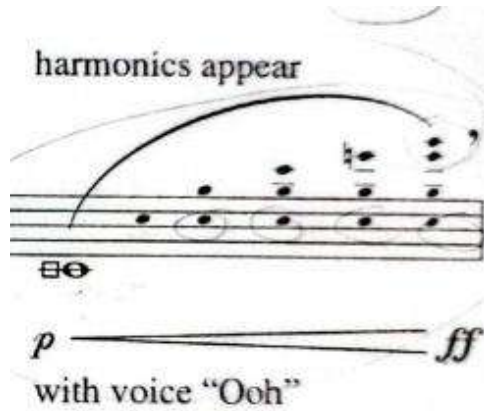


Figura No.86 Robert Dick, Fish are Jumping, (1999). Compas 45.

3.5.3. Transición

Antes de volver al tema A, Robert Dick hace una transición de doce compases de solo notas suspendidas con glissandos y multifónicos, como se muestra en la Figura No.87.

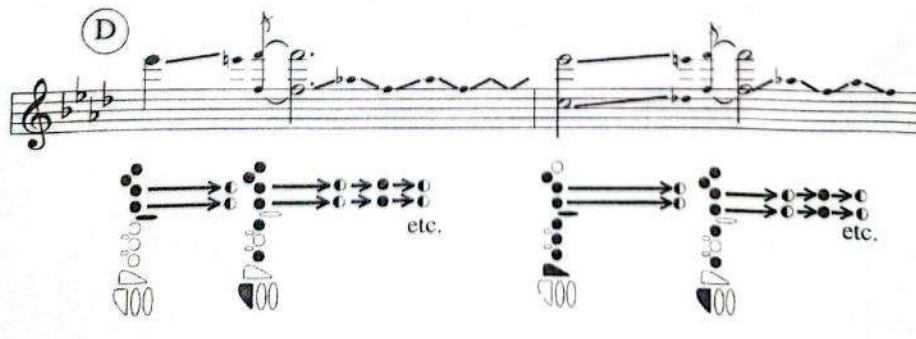


Figura No.87 Robert Dick, Fish are Jumping, (1999). Compases 46 y 47.

3.5.4. Parte A (Reexposición)

En la Figura No. 88 se muestra la reexposición de la parte A, que empieza en la letra E.

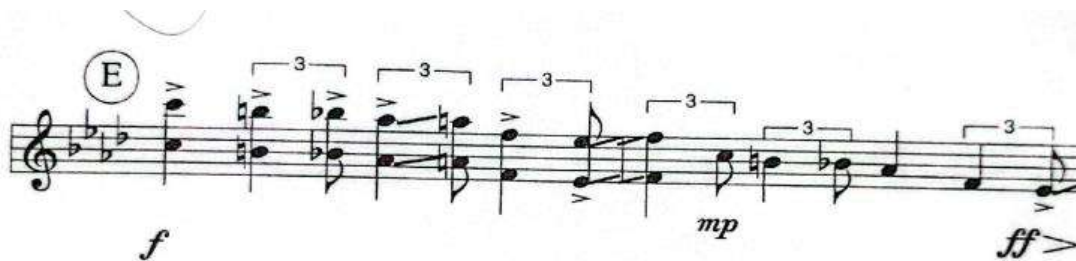


Figura No.88 Robert Dick, Fish are Jumping, (1999). Compases 58 al 59.

Para el final de esta pieza, Robert Dick coloca una cadenza improvisada. Como consejo da “Vuélvete loco”, siendo así una forma de alentar al interprete a ejecutar lo que quiera libremente y colocándole solamente un final rápido (Figura No.89).

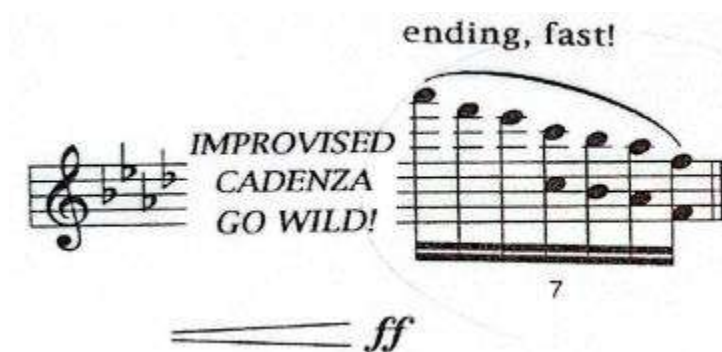


Figura No.89 Robert Dick, Fish are Jumping, (1999). Improvisación

3.5.5. Consejos para la resolución de problemas técnicos

Esta obra requiere del dominio de muchas técnicas a la vez, así que se sugiere hacer un listado de las herramientas necesarias para el desarrollo de una buena ejecución. Luego, practicar cada una de manera individual e incluirlas dentro del calentamiento o estudio diario. Esto ayudará a que se sienta más natural. A pesar de ser una obra para flauta sola, es importante también practicarla con metrónomo a fin de tener cada ritmo claro. Se recomienda, por otra parte, leer y aplicar el libro de Robert Dick “The Other Flute, A

Performance Manual of Contemporary Techniques”. Este método especializado en técnica extendida ayudará al estudio de multifónicos, glissandos y a entender el color de timbre que busca Robert Dick en esta interesante pieza.

Conclusiones

El trabajo expuesto presentó en su primer capítulo la recopilación de 10 solos orquestales estándares para flauta. Usualmente estos extractos son requisitos para distintas audiciones de concursos que incluyen puestos de trabajo, becas para festivales e incluso son requeridos como exámenes de admisión para distintas universidades. Con la información proporcionada se facilitó el contexto histórico y prácticas necesarias para una mejor ejecución y resolución de distintos problemas comunes que presentan dichos pasajes.

Además, en los capítulos posteriores, se profundizó acerca de la historia de los distintos compositores de las obras a ejecutar durante el recital de grado. Se proporcionó también un análisis de las obras, considerando su estilo y estudio armónico. De igual forma, para cada una de las composiciones, se detallaron consejos técnicos propuestos para la resolución de distintos pasajes complejos. Esta acción brinda al lector herramientas prácticas que respondan a los principales retos interpretativos que incluyen articulación, digitación, interpretación e incluso afinación; facilitando así la ejecución de estos solos orquestales.

De esta manera, la investigación realizada se concibe como un puente entre la teoría y la práctica, al ser un recurso que contribuye al desarrollo de los intérpretes a nivel académico, orquestal y competitivo, dando así un apoyo detallado y consciente de distintas obras y extractos orquestales.

RECOMENDACIONES

Se propone, en primer lugar, incentivar en los estudiantes la integración del análisis musical con la práctica instrumental, promoviendo que comprendan cómo los elementos teóricos se reflejan en la interpretación de obras orquestales y de cámara. Paralelamente, resulta beneficioso crear espacios de ensayo más flexibles, donde los estudiantes puedan experimentar con distintos grupos instrumentales y explorar combinaciones tímbricas, favoreciendo así la creatividad y la adaptabilidad en situaciones musicales reales.

Por otra parte, se recomienda fomentar la incorporación de métodos pedagógicos que desarrollen habilidades de escucha crítica, control del aire, dinámica y articulación; permitiendo a los intérpretes perfeccionar su técnica mientras mantienen la expresividad musical. Asimismo, es importante promover encuentros con músicos profesionales de distintas disciplinas y contextos, mediante talleres, seminarios y clases maestras, para que los estudiantes tengan acceso a experiencias prácticas y modelos de interpretación variados. Finalmente, se sugiere incentivar la participación en proyectos interdisciplinarios y conciertos experimentales, ofreciendo oportunidades para aplicar conocimientos musicales en contextos diversos, fortaleciendo la capacidad de adaptación y el pensamiento creativo del estudiante.

BIBLIOGRAFÍA

Amblard, J. (2013). Obras compuestas por Dutilleux para orquesta, películas, ballets y voz. París: Éditions Buchet/Chastel.

Arias, M. (2016). Óperas y obras para flauta y otros instrumentos compuestos por Doppler. Madrid: Editorial Musical Hispania.

Auer, W. (2019). Bizet – Entraste with Walter Auer [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HjNZiAFwGAs>

Baxtresser, J. (1995). Orchestral excerpts for Flute. International Music Company.

Bergmann, H. (2007). Georg Philipp Telemann: Leben und Werk. Mainz: Schott Music.

Beynon, E. (2020). Dvorák 8: orchestral Flute tutorial [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ohr71nOQQM0&t=600s>

Beynon, E. (2020). Mendelssohn SCHERZO: Orchestral Flute TUTORIAL [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=s6XcBZK8fvE>

Beynon, E. (2020). Volière: Orchestral Flute TUTORIAL [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4GzoHprli3s>

Blau, A. (2013). Carnegie Hall Flute Master Class: Beethoven's Obertura Leonora No. 3 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bEypQpjSPIs&t=71s>

Boyd, M. (Ed.). (1999). Oxford Composer Companions: J. S. Bach. Oxford University Press.

Brown, C. (2002). Mendelssohn: Life and Music. Cambridge University Press.

Burnham, S. (1995). Beethoven Hero. Princeton University Press.

Carolli, C. (2020). Obertura Leonore, Beethoven 3 flute solo [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=hOGFE7gSea8&t=465s>

Cartwright, M. (2023). Mozart: A Prodigy in context. Music History Online.

Chafe, E. T. (1991). Tonal allegory in the vocal music of J. S. Bach. University of California Press.

Encyclopaedia Britannica. (s.f.). Carnival of the Animals. Encyclopaedia Britannica. Recuperado abril de 2025, de <https://www.britannica.com/>

Erich, A. (1965). Mozart: His life and works. New York: Dover Publications.

Fernández, L., & Tamaro, P. (2004). Historia de la Música Clásica: Desde los orígenes hasta Mozart. Madrid: Ediciones Clásicas.

Gervasoni, C. (2013). Henri Dutilleux: Obras para Piano y otros instrumentos. París: Éditions Buchet/Chastel.

Glayman, P. (2003). The Compositional Language of Henri Dutilleux: Harmony and Transformation. London: Routledge.

Gómez, J. (2003). Henri Dutilleux: Vida y obra. París: Éditions Musicales.

Granada, F., López, M., & Torres, P. (2010). Conciertos y Cuartetos para Flauta y Cuerdas. Madrid: Editorial Musical Hispania.

Griffiths, P. (2013). Dutilleux: His Life and Music. New York: Oxford University Press.

Griffiths, P. (2013). Dutilleux: His Life and Music. New York: Oxford University Press.

Hasel, M. (2023). Berliner Philharmoniker Flute Master Class with Michael Hasel: Hindemith's "Symphonic Metamorphosis" [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=dfCPj6Byu9E&t=244s>

Haynes, B. (2007). The life and work of Telemann. Cambridge University Press.

Howard, J. (2005). Mozart: The last works. London: Oxford University Press.

Kozzin, A. (2010). Robert Dick: Innovations in Flute Performance and Composition. New York: Oxford University Press.

Langham Smith, R. (2021). Carmen. Cambridge University Press.

Lockwood, L. (2003). Beethoven: The music and the life. W. W. Norton & Company.

Lücke, H. (2005). Mallarmé – Debussy: Eine vergleichende Studie zur Kunstanschauung am Beispiel von "L'Après-midi d'un Faune". Hamburg: Verlag Dr. Kovac.

Machlis, J., & Forney, K. (2009). The enjoyment of music (11.^a ed.). W. W. Norton & Company.

Mattheson, J. (1740). Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Hamburgische Commerzbibliothek.

Moreno, J., Pérez, L., & García, R. (2003). Mozart: Óperas y Obras Instrumentales. Madrid: Ediciones Musicales Clásicas.

Moyse, M. (1934). De la Sonorité: Art et technique. Alphonse Leduc.

Nice, D. (2003). Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1936. Yale University Press.

Nichols, R. (2013). Henri Dutilleux: A Bio-bibliography. Lanham: Scarecrow Press.

Oliva, A. (2020, junio 20). Consejos de Andrea Oliva: “Entr’acte” de Carmen de G. Bizet [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Evi0Jxkp9Yg>

Potter, K. (1997). Dutilleux’s orchestral innovations. London: Cambridge University Press.

Potter, K. (1999). Orchestral Techniques of the Twentieth Century. London: Cambridge University Press.

Sadie, S. (1980). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan.

Sadie, S., Tyrrell, J., & Samuel, R. (2009). Telemann, Georg Philipp. En S. Sadie & J. Tyrrell (Eds.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2nd ed.). Oxford University Press. Recuperado diciembre de 2024, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>

Sánchez, R. (2024). Mozart en Viena: La etapa final del genio. Revista de Musicología, 18(2), 45–62.

Schomberg, D., Berg, A., & Webern, A. (s.f.). La Segunda Escuela Vienesa y su influencia. Recuperado

Schütz, K.-H. (2020). Masterclass on Bach Orchestral Solo. Carnegie Hall. [Video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=t73XGzQEctk>

Shragge, J. (1985). Franz Doppler and Hungarian music: Style and Influence. Budapest: Akademiai Kiado.

Smith, J. (2024). Masterclass with Joshua Smith: Debussy's Prelude to the Afternoon of a Faun [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EZ-5m7wuyxc&t=406s>

Solé, R. (2014). Franz Doppler: Vida y Obra de un Virtuoso Flautista del siglo XIX. Barcelona: Editorial Clásica.

Stanley, G., & Latham, A. (2009). Telemann and the Hamburg music scene. Oxford University Press.

Steinhardt School of NYU. (2012). Robert Dick: Biography. New York: Steinhardt School of Music, NYU.

Still, A. (s.f.-b). Beethoven – Symphony No. 3 (Eroica). Recuperado de <https://www.alexastill.com/excerpts/vid05-beethoven-3.html>

Tarasona, J. (1981). Telemann and his contemporaries in Leipzig. *Musicology Journal*, 12(2), 45–62.

Taruskin, R. (2010). *The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press.

Tibbetts, J. C. (2011). Dvořák: The Supreme Melodicist. Amadeus Press.

Trageser, L. (2015). *Performances of Robert Dick as a flutist*. New York: Routledge.

Triay, P. (2008). Georg Philipp Telemann: Music and Life in Frankfurt. *Musicology Online Journal*.

Winton, D. (1977). *Opera and its symbols: The Unity of Words, Music and Staging*. Yale University Press.