

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

LA ANSIEDAD DE RENDIMIENTO: ORIGEN, DESARROLLO Y ESTRATEGIAS DE
CONTROL PARA EL INTÉRPRETE

POR:
IAN AUGUSTO HERRERA ANGULO

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
MARZO, 2025

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

RECITAL DE GRADO
LA ANSIEDAD DE RENDIMIENTO: ORIGEN, DESARROLLO Y ESTRATEGIAS DE
CONTROL PARA EL INTÉRPRETE

POR:
IAN AUGUSTO HERRERA ANGULO
8-874-58

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

ASESORA:
DRA. DAFNE GUEVARA

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

MARZO, 2025

APROBACIÓN DEL TRIBUNAL CALIFICADOR

AL CUERPO DOCENTE DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

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

ASESOR

JURADO

JURADO

ÍNDICE

CONTENIDO	PÁGS
ÍNDICE	i
ÍNDICE DE FIGURAS.....	iii
ÍNDICE DE TABLAS.....	v
RESUMEN.....	vi
ABSTRACT.....	vii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: LA ANSIEDAD DE RENDIMIENTO	2
1.1. PREVALENCIA	2
1.2. MODELOS TEÓRICOS.....	3
1.2.1. <i>Modelo Biopsicosocial</i>	3
1.2.2. <i>Modelo de Catastrofización</i>	5
1.3. SÍNTOMAS DE LA ANSIEDAD POR RENDIMIENTO.	5
1.3.1. <i>Manifestaciones Físicas</i>	5
1.3.2. <i>Manifestaciones Psicológicas</i>	6
1.3.3. <i>Manifestaciones en el Comportamiento</i>	6
1.3.4. <i>Sintomatología en Diferentes Contextos</i>	6
1.4. ESTRATEGIAS DE MANEJO Y TRATAMIENTO.....	7
1.4.1. <i>Intervenciones Psicológicas</i>	7
1.4.2. <i>Medicación</i>	8
1.4.3. <i>Estrategias Conductuales</i>	8
1.4.4. <i>Apoyo Social y Educativo</i>	9
1.4.5. <i>Estrategias Personalizadas</i>	9
1.4.6. <i>Educación y Formación Continua</i>	10
CAPÍTULO II: RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE LOS COMPOSITORES	11
2.1. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 - 1750)	11
2.2. EUGÈNE WALCKIERS (1793 - 1866).....	12
2.3. MIKE MOWER (1958 -)	14
2.4. TÔRU TAKEMITSU (1930 – 1996).....	16
CAPÍTULO III: ANÁLISIS DEL REPERTORIO	19

3.1. SONATA PARA FLAUTA EN LA MAYOR BWV 1032 (1736) – J.S BACH.....	19
3.1.1. <i>Primer Movimiento: Vivace.</i>	19
3.1.2. <i>Segundo Movimiento: Largo e Dolce.</i>	22
3.1.3. <i>Tercer Movimiento: Allegro</i>	24
3.1.4. <i>Dificultades de la Obra y Resolución de Problemas Técnicos de Ejecución.</i>	26
3.2. GRAND TRIO OP. 35 (1831) - EUGÈNE WALCKIERS	26
3.2.1. <i>Primer Movimiento: Allegro non troppo con fuoco.</i>	27
3.2.2. <i>Segundo Movimiento: Andante.</i>	30
3.2.3. <i>Tercer Movimiento: Scherzo</i>	32
3.2.4. <i>Cuarto Movimiento: Allegretto.</i>	35
3.2.5. <i>Dificultades de la Obra y Resolución de Problemas Técnicos de Ejecución.</i>	38
3.3. SONATA LATINO (1994) - MIKE MOWER	39
3.3.1. <i>Primer Movimiento: Salsa Montunata</i>	40
3.3.2. <i>Segundo Movimiento: Rumbango.</i>	42
3.3.3. <i>Tercer Movimiento: Bossa Merengova</i>	45
3.3.4. <i>Dificultades de la Obra y Resolución de Problemas Técnicos de Ejecución.</i>	48
3.4. VOICE (1971) - TÔRU TAKEMITSU	49
3.4.1. <i>Aspectos Claves de la Obra.</i>	49
3.4.2. <i>Dificultades de la Obra y Resolución de Problemas Técnicos de Ejecución.</i>	55
CONCLUSIONES.....	56
RECOMENDACIONES	57
BIBLIOGRAFÍA.....	58

ÍNDICE DE FIGURAS

CONTENIDO	PÁGS
Figura 1. Temas principales.....	19
Figura 2. Ritornello	20
Figura 3. Textura.....	21
Figura 4. Melodía sostenida con acordes	22
Figura 5. Comparación del contrapunto y diálogo.....	23
Figura 6. Estabilidad armónica y transiciones	23
Figura 7. Sofisticación armónica	24
Figura 8. Textura contrapuntística	25
Figura 9. Textura.....	27
Figura 10. Primer tema.	28
Figura 11. Segundo tema.	28
Figura 12. Desarrollo	29
Figura 13. Reexposición del Tema 2	29
Figura 14. Coda virtuosa.....	30
Figura 15. Primer tema	31
Figura 16. Segundo tema	32
Figura 17. Tema principal en la sección A.	33
Figura 18. Tema contrastante en la sección A.	34
Figura 19. Tema en la sección B.....	34
Figura 20. Primer tema en la exposición.	36
Figura 21. Tema 2 en la exposición.	36
Figura 22. Sección de desarrollo.....	37
Figura 23. Recapitulación del tema	37
Figura 24. Tema principal.....	40
Figura 25. Patrón del ritmo de clave.	41
Figura 26. Tumbao.....	41
Figura 27. Estilos de rumba y tango	43
Figura 28. Acompañamiento de rumba.....	43

Figura 29. Melodía de la flauta en la rumba	44
Figura 30. Ostinato en la sección de tango	44
Figura 31. Indicación del "puño cerrado"	45
Figura 32. Tema principal en bossa nova	46
Figura 33. Secciones de merengue.....	47
Figura 34. Pasajes improvisatorios y diálogo	48
Figura 35. Integración del texto del poema "Handmade Proverbs"	50
Figura 36. Técnica de “Canto en la Flauta”	50
Figura 37. Uso de multifónicos y sonidos de aire.....	51
Figura 38. Ejemplo de sonidos fantasmales.....	51
Figura 39. Inicio de "Encounter"	52
Figura 40. Sección "Active"	53
Figura 41. Uso del hocket	53
Figura 42. Clímax	54
Figura 43. Sección "Calm"	54

ÍNDICE DE TABLAS

CONTENIDO	PÁGS
Tabla 1. Estructura formal y progresiones.....	22
Tabla 2. Estructura formal y progresiones.....	23
Tabla 3. Estructura formal y progresiones.....	25
Tabla 4. Estructura formal	30
Tabla 5. Estructura formal	32
Tabla 6. Estructura formal	35
Tabla 7. Estructura formal	38
Tabla 8. Estructura formal y características.....	38

RESUMEN

Este documento aborda dos ejes temáticos principales: el fenómeno de la ansiedad de rendimiento y el análisis de obras seleccionadas de cuatro compositores destacados—J.S. Bach, E. Walckiers, Mike Mower y Toru Takemitsu—interpretadas en un recital de grado. En primer lugar, se examina la ansiedad de rendimiento, analizando sus manifestaciones físicas, emocionales y conductuales, así como su impacto potencial en la carrera de los músicos, con un enfoque particular en los flautistas. Se discuten modelos teóricos, como el biopsicosocial y el de catastrofización, para identificar las causas subyacentes de esta condición. Asimismo, se presentan estrategias para su manejo, que incluyen intervenciones psicológicas, técnicas de relajación y fortalecimiento del apoyo social, dirigidas tanto a estudiantes como a profesionales de la flauta.

En segundo lugar, se profundiza en las biografías y contribuciones musicales de los compositores mencionados, destacando sus estilos únicos, influencias culturales y enfoques estéticos. El análisis de sus obras—desde las estructuras formales y contrapuntísticas de Bach, pasando por el virtuosismo romántico de Walckiers, la fusión de ritmos latinos y jazzísticos en Mower, hasta las innovaciones vanguardistas de Takemitsu—revela los desafíos técnicos y expresivos que estas plantean para los flautistas. También se proporcionan recomendaciones prácticas para superar estos desafíos, como el uso del metrónomo, ejercicios de notas largas y la integración de elementos teatrales, con el propósito de facilitar una interpretación cohesionada y expresiva.

Finalmente, este estudio subraya el poder transformador de la música, demostrando cómo estos compositores evocan una amplia gama de experiencias emocionales y auditivas en su público. Al conectar dimensiones culturales, emocionales e históricas, sus obras dejan una impresión perdurable, enriqueciendo la comprensión tanto del intérprete como del oyente sobre el impacto profundo de la música. Este documento sirve como una guía para la interpretación de estas composiciones y como una reflexión sobre la relevancia atemporal de la música como lenguaje universal, especialmente en el contexto de la flauta y su repertorio.

Palabras clave: ansiedad de rendimiento, flauta, interpretación musical, repertorio flautístico, técnicas de estudio, J.S. Bach, Eugène Walckiers, Mike Mower, Toru Takemitsu.

ABSTRACT

This document explores two central themes: the phenomenon of performance anxiety and the analysis of selected works by four prominent composers—J.S. Bach, E. Walckiers, Mike Mower, and Toru Takemitsu—performed in a graduation recital. First, the study addresses performance anxiety, examining its physical, emotional, and behavioral manifestations, as well as its potential impact on musicians' careers, with a particular focus on flutists. Theoretical models, such as the biopsychosocial model and the catastrophizing model, are discussed to identify the root causes of this condition. Additionally, strategies for managing performance anxiety, including psychological interventions, relaxation techniques, and social support, are presented to aid both students and professional flutists.

Second, the document delves into the biographies and musical contributions of the composers, highlighting their unique styles, cultural influences, and aesthetic approaches. The analysis of their works—ranging from Bach's formal and contrapuntal structures to Walckiers' romantic virtuosity, Mower's fusion of Latin and jazz rhythms, and Takemitsu's avant-garde innovations—reveals the technical and expressive challenges they present for flutists. Practical recommendations for overcoming these challenges, such as the use of a metronome, long-tone exercises, and the integration of theatrical elements, are provided to assist performers in achieving a cohesive and expressive interpretation.

Ultimately, this study underscores the transformative power of music, demonstrating how these composers evoke a wide range of emotional and auditory experiences in their audiences. By bridging cultural, emotional, and historical dimensions, their works leave a lasting impression, enriching both the performer's and the listener's understanding of music's profound impact. This document serves not only as a guide for interpreting these compositions but also as a reflection on the enduring significance of music as a universal language, particularly within the context of the flute and its repertoire.

Keywords: performance anxiety, flute, musical performance, flute repertoire, practice techniques, J.S. Bach, Eugène Walckiers, Mike Mower, Toru Takemitsu.

INTRODUCCIÓN

Este estudio tiene como propósito principal cumplir con el requisito de trabajo de graduación, con respecto al proceso de culminación de la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Instrumento Musical: Flauta. Además, se destacan temas relevantes para los flautistas sobre la ansiedad por rendimiento y se incluyen las biografías de los compositores de las obras a interpretar durante el recital final, un análisis de este repertorio y consejos para su estudio y ejecución.

Estos aspectos han sido organizados de la siguiente manera:

Capítulo I- Ansiedad de Rendimiento: Origen, Desarrollo y Estrategias de Control para el Intérprete. En esta sección se detallan elementos importantes relacionados a este fenómeno y se remarcen diferentes maneras mediante las cuales los artistas podrían disminuir sus efectos, con el propósito de que su interpretación no se vea afectada de manera negativa.

Capítulo II- Reseñas Biográficas de los Compositores. Este capítulo presenta información referente a los autores de las obras que se interpretarán durante el recital final de grado. Mediante los datos presentados se resaltan las contribuciones significativas de cada uno de estos personajes con su respectiva época, ampliación del repertorio y desarrollo de la técnica del flautista.

Capítulo III- Análisis del Repertorio. Se proporciona un análisis formal basado en los elementos básicos musicales: Melodía, ritmo, armonía, forma, timbre y textura. Este estudio permitirá comprender el aspecto artístico y la complejidad del repertorio, incrementando la valorización y apreciación de la música académica respecto a su época. También, su importancia sociocultural.

Capítulo IV- Recomendaciones para el Estudio y Ejecución del Repertorio. Se presentan los aspectos de mayor dificultad del repertorio interpretado y distintas maneras de facilitar su ejecución.

Finalmente, se incluirán las conclusiones obtenidas de la reflexión de este estudio, así como las recomendaciones y las referencias bibliográficas.

CAPÍTULO I: LA ANSIEDAD DE RENDIMIENTO

ORIGEN, DESARROLLO Y ESTRATEGIAS

La ansiedad de rendimiento es un fenómeno complejo y ampliamente reconocido en el ámbito de la música (Burin & Osório, 2017). Esta condición puede afectar tanto a estudiantes como a profesionales, causando una serie de problemas físicos, emocionales y de comportamiento que pueden deteriorar la calidad de sus actuaciones y, en algunos casos, su carrera musical (Wesner et al., 1990). Este capítulo explora las diferentes facetas de la ansiedad de rendimiento, sus causas, síntomas y las estrategias de manejo que pueden ayudar a los músicos a superar este desafío.

1.1. PREVALENCIA

La prevalencia de esta condición puede variar según el contexto y los métodos de medición. Un estudio realizado por Wesner et al. (1990) encontró que el 21% de los estudiantes y profesores de música reportaron experimentar ansiedad de rendimiento de manera significativa. De estos, una porción considerable manifestó que esta ansiedad afectaba negativamente su desempeño musical. Fishbein et al. (1988, citado en Wesner et al., 1990) reportó que el 24% de los encuestados reconocían el miedo escénico como un problema y el 16% lo describen como severo.

Estudios adicionales han demostrado que la prevalencia de la ansiedad de rendimiento puede ser incluso mayor en contextos de alta presión, como competiciones y conciertos importantes. En este aspecto, una investigación de Diana Kenny, psicóloga e investigadora australiana especializada en ansiedad de rendimiento musical (2011, citado en Ryan et al., 2021), destaca que la ansiedad de rendimiento puede afectar hasta al 60% de los músicos en eventos de alto perfil. Asimismo, la presión de los pares, las expectativas de los profesores y las críticas del público pueden exacerbar el miedo a fallar. Además, la historia personal de experiencias negativas en el escenario puede contribuir al desarrollo de una ansiedad de rendimiento crónica (Ryan et al., 2021).

1.2. MODELOS TEÓRICOS

Diversos factores de riesgo han sido identificados como contribuyentes a la ansiedad de rendimiento en músicos. Por lo tanto, los investigadores proponen diferentes modelos de análisis de esta condición con el propósito de entenderla y tratarla.

1.2.1. *Modelo Biopsicosocial*

El modelo biopsicosocial de la ansiedad de rendimiento propuesto por Albert LeBlanc (1994, citado en Ryan et al., 2021) sugiere que esta condición es el resultado de la interacción entre factores biológicos, psicológicos y sociales. Este modelo destaca cómo la predisposición genética, las experiencias de vida y las expectativas sociales pueden combinarse para producir ansiedad de rendimiento en músicos.

En este sentido, Boucher y Ryan (2011, citado en Ryan et al., 2021) encontraron que, dentro de los factores psicológicos, rasgos de personalidad como el neuroticismo¹ sumado a las experiencias tempranas negativas y un entorno de perfección, pueden impulsar a los individuos a experimentar mayores niveles de ansiedad. Por ejemplo, los músicos que han crecido en entornos donde se valoraba altamente el éxito y se penalizaba el fracaso, tienden a desarrollar una mayor sensibilidad a la crítica y, por lo tanto, una mayor ansiedad ante la posibilidad de fallar (Ryan et al., 2021). La exposición repetida a situaciones estresantes sin un adecuado apoyo emocional y técnico pueden contribuir al desarrollo de la ansiedad de rendimiento.

Otros factores psicológicos como la autoestima y autoeficacia junto con las experiencias tempranas son evaluados a continuación:

1.2.1.1. La Autoestima y Autoeficacia

La autoestima y la autoeficacia son dos factores psicológicos cruciales en la ansiedad de rendimiento. La autoestima baja puede hacer que los músicos duden de

¹ Neuroticismo: rasgo de personalidad caracterizado por la tendencia a experimentar emociones negativas intensas.

sus habilidades y temen el juicio negativo, lo que incrementa su ansiedad antes y durante las actuaciones. Ryan et al. (2021) encontraron que existe una correlación negativa entre la autoestima y la ansiedad de rendimiento, sugiriendo que los músicos con mayor autoestima tienden a experimentar menos ansiedad.

La autoeficacia o la creencia en la propia capacidad para ejecutar tareas específicas juega un papel importante. Los músicos con alta autoeficacia están más confiados en su capacidad para manejar situaciones desafiantes y, por lo tanto, tienden a experimentar menos ansiedad de rendimiento (Hendricks, Smith, & Legutki, 2016; McPherson & McCormick, 2006, citado en Ryan et al., 2021). Estos individuos suelen tener estrategias más efectivas para prepararse y recuperarse de las actuaciones, lo que les permite manejar mejor la presión.

1.2.1.2. El Impacto de las Experiencias Tempranas

Las experiencias tempranas pueden tener un impacto duradero en la ansiedad de rendimiento. Los músicos que han tenido experiencias positivas de apoyo y éxito en sus primeros años de formación musical tienden a desarrollar una mayor confianza y menor ansiedad. En contraste, aquellos que han enfrentado críticas severas o fracasos significativos sin apoyo adecuado pueden desarrollar una mayor sensibilidad a la ansiedad de rendimiento.

Los estudios han demostrado que la enseñanza y el apoyo emocional de los profesores pueden ser determinantes en el desarrollo de la ansiedad de rendimiento. Ryan et al. (2021) subrayan que la mayoría de los estudiantes valoran la opinión y el apoyo de sus profesores, pero solo una minoría recibe orientación específica sobre cómo manejar los nervios y la ansiedad. Esto sugiere la necesidad de una mayor atención en la formación de profesores para que puedan apoyar mejor a sus estudiantes en este aspecto crítico.

1.2.2. *Modelo de Catastrofización*

Este enfoque postula que los músicos que sufren de ansiedad de rendimiento tienden a exagerar las consecuencias de pequeños errores, lo que aumenta su nivel de estrés y ansiedad (Steptoe, 1982). Por ejemplo, en este modelo se sugiere que las actuaciones débiles pueden resultar en una retroalimentación negativa, durante como inmediatamente después de la actuación, lo cual puede aumentar la ansiedad en presentaciones subsecuentes. Este ciclo de pensamientos nocivos puede dificultar la recuperación de la confianza luego de una interpretación fallida y ser perjudicial particularmente para los músicos jóvenes que están en las primeras etapas de sus carreras.

1.3. **SÍNTOMAS DE LA ANSIEDAD POR RENDIMIENTO.**

Existen diferentes conjuntos de síntomas mediante las cuales el cuerpo humano exhibe los estragos de la ansiedad por rendimiento. Dentro de ellos se destacan:

1.3.1. *Manifestaciones Físicas*

La ansiedad de rendimiento en músicos puede manifestarse a través de una amplia gama de síntomas físicos que interfieren directamente con su capacidad para ejecutar una interpretación de manera óptima. Entre los síntomas más comunes se encuentran los temblores, que pueden afectar tanto las manos como otras partes del cuerpo, dificultando el control preciso de los instrumentos. La hiperventilación es otro síntoma frecuente, caracterizada por una respiración rápida y superficial que puede llevar a la sensación de mareo y, en casos extremos, a desmayos.

Otros síntomas físicos incluyen la sudoración excesiva, particularmente en las manos, lo que puede ocasionar que los instrumentos sean difíciles de manejar. También, las náuseas y la diarrea son reportadas, siendo síntomas que añaden un nivel de incomodidad significativa antes y durante las actuaciones. Estos síntomas son exacerbados por el aumento de la frecuencia cardíaca y la tensión muscular, lo que puede llevar a una reducción de la precisión y la coordinación necesarias para una interpretación musical efectiva (Steptoe, 1982)

1.3.2. *Manifestaciones Psicológicas*

Los síntomas psicológicos de la ansiedad de rendimiento pueden ser igualmente debilitantes. Entre ellos se encuentra la rumiación, que implica pensamientos repetitivos y dañinos sobre la presentación, el miedo al fracaso y la percepción de ser juzgado de manera maliciosa por los demás. Estos pensamientos intrusivos pueden interferir con la concentración y la capacidad de un músico para mantenerse enfocado.

El miedo intenso a cometer errores durante una actuación puede llevar a una anticipación perjudicial, donde el músico se preocupa excesivamente por posibles fallos antes de que estos ocurran. Este ciclo de pensamientos perniciosos puede crear un estado de alerta constante, aumentando la ansiedad y dificultando la relajación y la expresión artística natural. La autoevaluación negativa y la comparación constante con otros músicos contribuyen a la intensificación de la ansiedad (Ryan et al., 2021).

1.3.3. *Manifestaciones en el Comportamiento*

También, los síntomas de la ansiedad de rendimiento se reflejan en el comportamiento de los músicos. Algunos pueden desarrollar conductas de evitación, como intentar posponer o cancelar actuaciones. Esta evitación puede convertirse en un patrón, limitando las oportunidades de crecimiento y desarrollo profesional del músico.

Otros músicos pueden recurrir a comportamientos compensatorios, como la práctica excesiva, en un intento de controlar su ansiedad. Si bien la práctica es esencial para el desarrollo de habilidades, cuando se convierte en una respuesta ansiosa puede llevar al agotamiento y a una menor eficiencia en el aprendizaje. En casos severos, la ansiedad de rendimiento puede llevar a la retirada completa de la carrera musical, un desenlace trágico para aquellos con talento y pasión por la música (Steptoe, 1982).

1.3.4. *Sintomatología en Diferentes Contextos*

La ansiedad de rendimiento no se limita a las actuaciones en vivo. Asimismo, puede ocurrir en contextos de grabación y ensayos. En estudios de grabación, la presión de producir una

interpretación perfecta puede ser igualmente alta y los errores pueden sentirse como fracasos importantes debido a la posibilidad de revisión y crítica detallada. Durante los ensayos, la presencia de compañeros y profesores puede aumentar la percepción de ser juzgado, contribuyendo a la ansiedad.

Además, los músicos pueden experimentar síntomas de ansiedad anticipatoria días o semanas antes de una actuación. Esta ansiedad anticipatoria puede afectar su vida diaria ocasionando problemas para dormir, irritabilidad y dificultad para concentrarse en otras tareas. El conocimiento de una próxima actuación puede crear un estado de alerta constante que afecta negativamente tanto el bienestar psicológico como físico del músico (Ryan et al., 2021).

1.4. ESTRATEGIAS DE MANEJO Y TRATAMIENTO

Es importante reconocer que la ansiedad de rendimiento se manifiesta de manera diferente en cada individuo. Factores como la personalidad, la experiencia previa y el tipo de música interpretada pueden influir en la naturaleza y severidad de los síntomas. Por ejemplo, músicos introvertidos pueden ser más propensos a experimentar síntomas de ansiedad social, mientras que aquellos con una historia de éxito en actuaciones previas pueden tener una mayor resiliencia frente a la ansiedad.

Además, la variabilidad en los síntomas puede estar influenciada por el nivel de apoyo social y emocional que los músicos reciben de sus familias, amigos y colegas. Un entorno de apoyo puede mitigar algunos de los efectos negativos de la ansiedad de rendimiento, proporcionando un sentido de seguridad y confianza que puede contrarrestar los síntomas de ansiedad.

Algunas estrategias de manejo y tratamiento de los síntomas de la ansiedad por rendimiento, de acuerdo con su naturaleza, incluyen:

1.4.1. *Intervenciones Psicológicas*

Las estrategias psicológicas para manejar la ansiedad de rendimiento incluyen una variedad de enfoques, siendo la terapia cognitivo-conductual (TCC) una de las más efectivas. La TCC ayuda a los músicos a identificar y cambiar los patrones de pensamiento negativos y

las creencias desadaptativas que contribuyen a su ansiedad. Esta terapia se enfoca en técnicas como la reestructuración cognitiva, que implica reemplazar pensamientos catastróficos con evaluaciones más realistas y positivas y la exposición gradual a situaciones de rendimiento para reducir la ansiedad a través de la habituación (Stepptoe, 1982).

Otra técnica utilizada en la TCC es el entrenamiento en relajación, que puede incluir ejercicios de respiración profunda, meditación y relajación muscular progresiva. Estas técnicas ayudan a reducir la activación fisiológica que acompaña a la ansiedad que permiten a los músicos mantener la calma y el enfoque durante sus actuaciones. La visualización, que implica imaginarse a sí mismo actuando con éxito y confianza puede ser útil para preparar mentalmente a los músicos para sus presentaciones.

1.4.2. *Medicación*

El uso de medicación, particularmente los betabloqueadores, ha demostrado ser efectivo para manejar los síntomas físicos de la ansiedad de rendimiento. Los betabloqueadores, como el propranolol, actúan bloqueando los efectos de la adrenalina en el cuerpo, lo que reduce la frecuencia cardíaca, la presión arterial y los temblores. Steptoe (1982) señala que estos medicamentos pueden ser beneficiosos en estudios controlados, ayudando a los músicos a mantener el control físico necesario durante sus actuaciones sin afectar negativamente su rendimiento cognitivo.

Es importante que la medicación se utilice bajo la supervisión de un profesional de la salud, ya que puede haber efectos secundarios y contraindicaciones. Además, no todos los músicos pueden responder de manera igual a la medicación, por lo que es esencial un enfoque personalizado.

1.4.3. *Estrategias Conductuales*

Las estrategias conductuales se centran en modificar los comportamientos que contribuyen a la ansiedad de rendimiento. Una técnica efectiva es la práctica simulada, donde los músicos ensayan en condiciones que imitan las de una actuación real. Esta técnica puede

incluir la presencia de una audiencia simulada o la grabación del ensayo para revisarlo, posteriormente. La práctica en condiciones de alta presión puede ayudar a los músicos a desarrollar la resiliencia y la confianza necesarias para manejar la ansiedad en situaciones reales (Ryan et al., 2021).

Asimismo, el manejo del tiempo y la organización son cruciales. Planificar ensayos y presentaciones con suficiente antelación reducen la ansiedad relacionada con la preparación de último momento. Establecer rutinas de calentamiento y enfriamiento antes y después de las actuaciones resulta beneficioso para mantener un estado mental y físico óptimo.

1.4.4. *Apoyo Social y Educativo*

El apoyo de profesores, colegas y familiares es fundamental para ayudar a los músicos a manejar la ansiedad de rendimiento. Ryan et al. (2021) destacan que la mayoría de los estudiantes valoran la opinión y el apoyo de sus profesores, pero solo una minoría recibe orientación específica sobre cómo manejar los nervios y la ansiedad. Los profesores de música desempeñan un papel crucial proporcionando un ambiente de aprendizaje positivo, ofreciendo retroalimentación constructiva y enseñando estrategias de manejo del estrés.

Igualmente, las redes de apoyo social, como grupos de pares o mentores permiten proporcionar un espacio seguro para compartir experiencias y estrategias para manejar la ansiedad. La participación en talleres y seminarios sobre manejo del estrés y técnicas de rendimiento logran ofrecer a los músicos nuevas herramientas y perspectivas para enfrentar su ansiedad.

1.4.5. *Estrategias Personalizadas*

Cada músico es único y lo que funciona para uno puede no ser efectivo para otro. Es importante que los músicos experimenten con diferentes estrategias para encontrar las que mejor se adapten a sus necesidades individuales. Algunas personas pueden beneficiarse de técnicas de atención plena, que promueven la práctica de prestar atención de manera intencional en el momento y la aceptación sin juicio de las experiencias actuales,

reduciendo así la reactividad emocional. Otros pueden encontrar útil la retroalimentación biológica, una técnica que utiliza equipos electrónicos para medir y proporcionar retroalimentación sobre los procesos fisiológicos, ayudando a los músicos a aprender a controlar su respuesta al estrés.

1.4.6. *Educación y Formación Continua*

La educación continua sobre la naturaleza de la ansiedad de rendimiento y las estrategias para manejarla es esencial. Los programas de formación para músicos deben incluir componentes sobre psicología del rendimiento, manejo del estrés y bienestar general. La integración de estos temas en el currículo educativo puede preparar mejor a los músicos para las demandas de sus carreras y ayudarles a desarrollar una actitud proactiva hacia el manejo de la ansiedad.

La ansiedad de rendimiento es un desafío significativo para muchos músicos, afectando no solo su desempeño, sino su bienestar general y desarrollo profesional. La comprensión de las causas, síntomas e impactos de esta condición es esencial para desarrollar estrategias efectivas de manejo y tratamiento. La intervención temprana y el apoyo continuo de los profesores pueden marcar una gran diferencia en la vida de los músicos jóvenes, ayudándoles a superar la ansiedad de rendimiento y alcanzar su máximo potencial artístico.

CAPÍTULO II: RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE LOS COMPOSITORES

2.1. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 - 1750)

Johann Sebastian Bach es reconocido como uno de los compositores más destacados de todos los tiempos en la tradición occidental. A pesar de que, él se veía más modestamente como un artesano consciente que hacía su trabajo lo mejor posible (Burkholder et al., 2014).

Johann Sebastian fue descendiente de una destacada familia de músicos en la región de Turingia, Alemania Central. La familia Bach que produjo varios músicos sobresalientes a lo largo de seis generaciones (Burkholder et al., 2014).

El joven compositor nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685. Desde temprana edad mostró su talento y dedicación a la música aprendiendo violín de su padre y estudiando música con su hermano mayor, Johann Christoph Bach. Su formación educativa incluyó la asistencia a una escuela de latín en la cual adquirió conocimientos sólidos en teología y estudios humanísticos (Burkholder et al., 2014).

Durante su carrera, Bach ocupó varios cargos como organista de iglesia en lugares como Arnstadt, Mühlhausen y Weimar y, finalmente, en Leipzig, donde fue director del Collegium Musicum a partir de 1729. Aunque, admirado principalmente por sus habilidades como clavecinista, organista y experto en la construcción de órganos (Marshall & Emery, 2024), su música comprende una amplia gama de estilos, formas y géneros fusionados de manera innovadora (Burkholder et al., 2014).

Johann Sebastian Bach fue un ferviente luterano cuya música estaba fuertemente influenciada por las liturgias de su religión y desarrollo de las tradiciones y estilos musicales de la época. Dentro de su síntesis de lo sagrado y lo secular, adoptó el principio de la parodia, permitiendo que la música escrita para una ocasión específica fuera escuchada en un contexto más general y recurrente (Butt, 1997). Esto puede ser apreciado al escuchar sus Pasiones y diversos Oratorios.

Por otra parte, Bach escribió solos, música de cámara y orquestal para diversos instrumentos dentro de las cuales se destacan numerosas obras para órgano, sonatas para violín, flauta y violoncello; los conciertos de Brandeburgo, El clave bien temperado y La ofrenda musical, entre otras

(Burkholder et al., 2014). En estas obras Bach refleja la influencia de diferentes estilos preponderantes del Barroco como el alemán, francés, italiano, inglés y polaco (Butt, 1997). También, demostró su genialidad al crear texturas armónicas y contrapuntísticas. Además, de su capacidad para equilibrar las demandas conflictivas de armonía y contrapunto (Burkholder et al., 2014).

Los últimos años del músico estuvieron marcados por enfermedades como la diabetes, problemas de visión y dolores oculares severos que culminaron con su fallecimiento tras un derrame cerebral (Burkholder et al., 2014). A pesar de las dificultades personales y de salud que enfrentó, su legado musical ha resistido la prueba del tiempo y continúa inspirando a músicos y oyentes en todo el mundo.

No obstante, en vida Bach fue valorado principalmente como intérprete y experto en instrumentos de teclado (Marshall & Emery, 2024), es su obra como compositor la que ha perdurado y ha sido reconocida como una de las más influyentes en la historia de la música occidental.

También, su capacidad para unir estilos, formas y costumbres musicales de su tiempo, enriqueciéndolas y llevándolas más allá de las tradiciones compositivas, ha dejado una huella indeleble. Este enfoque meticuloso, junto con su destreza para innovar y experimentar han sentado las bases para generaciones posteriores de compositores. Por estas razones, su música sigue siendo estudiada, interpretada y apreciada por su riqueza emocional, profundidad intelectual y maestría técnica y representa el pináculo de la composición musical en la tradición occidental. Su vida y obra reflejan un compromiso inquebrantable con la excelencia artística, la exploración de nuevas fronteras musicales y la capacidad de conmover y elevar a quienes escuchan su música.

2.2. EUGÈNE WALCKIERS (1793 - 1866)

Eugène Walckiers se destaca como una figura sobresaliente en la historia de la música del siglo XIX y es reconocido por su gran contribución al repertorio para flauta y música de cámara.

Nacido en Avesnes-sur-Helpe, Francia, su formación musical temprana estuvo bajo la tutela de Heinrich Wilhelm Marchand. Luego de completar su servicio militar, continuó sus estudios instrumentales con Jean-Louis Tulou y composición bajo la tutela de maestros como Antoine

Reicha en París, lo que marcó el inicio de una carrera musical prolífica y multifacética (Wikipedia, n.d.). En esta ciudad se estableció definitivamente alrededor de 1830 y participó activamente en la escena musical y artística de la ciudad, colaborando con pianistas contemporáneos como Kalkbrenner, Thalberg y Wolff.

Las fuentes históricas, como los análisis necrológicos publicados en la *Revue & Gazette Musicale* y los *Bulletins* de la *Société des Compositeurs de la Musique*, ofrecen una visión más profunda de la vida y obra de Walckiers. Estos documentos resaltan su meticulosidad en la enseñanza y su excelencia técnica en la flauta, así como su habilidad para combinar en sus obras elementos clásicos con las tendencias emergentes del Romanticismo en su música de cámara (Pesek, 2009).

La contribución de Eugène Walckiers a la música de cámara es una muestra de su genio creativo y su profundo conocimiento técnico. Su habilidad para crear obras que abarcan desde duetos íntimos hasta formaciones más amplias como octetos y septetos, refleja su versatilidad y su evolución estilística a lo largo de su carrera (Pesek, 2009). Los análisis detallados de sus tríos de piano, op. 95, 96 y 97, muestran su capacidad para trabajar con diversas combinaciones instrumentales, destacando su equilibrio entre virtuosismo y expresividad en la música de cámara (Pesek, 2009). Además, su incursión en tríos, cuartetos y quintetos más ambiciosos hacia la década de 1830 demuestra su audacia y su búsqueda constante de nuevas formas de expresión musical que culminan con obras como su Octeto de 1847 y Septeto de 1849. Más tarde, Walckiers se inclina hacia una expresión más seria y profunda por lo cual desarrolla obras y piezas como la Sonata para piano y violoncello op. 100, que resaltan su madurez artística y su capacidad para abordar temas de mayor complejidad emocional y técnica (Kossenko, 2022).

Las aportaciones de A. Trèves en la sesión 22 del 29 de diciembre de 1866 en los *Boletines* de la sociedad de compositores de música profundizan en la importancia de Walckiers como un compositor especializado en flauta, destacando su método extenso para este instrumento y su habilidad para integrar elementos de la nueva escuela francesa de flauta con su estilo (Pesek, 2009). En este aspecto, Walckiers dejó obras significativas que expanden el catálogo del periodo romántico destinado a este instrumento, que comprende más de cien números de opus, que incluye duetos, tríos, cuartetos, quintetos y obras para flauta solista. Su método completo para flauta,

publicado en dos volúmenes alrededor de 1829, se destaca como una obra clave en la pedagogía flautística de la época (Eugène Walckiers — Wikipedia, n.d.).

Su incursión en la música vocal, menos conocida, revela una faceta adicional de su talento, explorando géneros como romanzas, motetes y óperas como "Une nuit d'orage" y "Amarelle ou la Bohémienne" (Pesek, 2009).

El estilo de Walckiers se caracteriza por su lirismo y un sentido teatral que se refleja en cada una de sus composiciones. Su capacidad para integrar elementos clásicos con las tendencias románticas emergentes en la música del siglo XIX lo posiciona como una figura emblemática en el desarrollo de la música de cámara de su época y de la pedagogía flautística. Por ello, el reconocimiento de su legado musical se extiende hasta la actualidad y sus composiciones continúan siendo estudiadas y apreciadas por músicos de todo el mundo, que consolidan su lugar como una figura destacada en la música del siglo XIX y una fuente de inspiración para nuevas generaciones de compositores (Pesek, 2009).

2.3. MIKE MOWER (1958 –)

Mike Mower, nacido en 1958, es un destacado compositor y flautista británico cuya versatilidad y creatividad han marcado significativamente la escena musical internacional. Su trayectoria comprende múltiples géneros y estilos musicales, que reflejan su instrucción académica y su experiencia profesional rica y diversa.

Mower comenzó su educación formal musical en la *Royal Academy of Music* de Londres, donde se especializó en flauta clásica. Su dedicación y talento le valieron el título de ARAM (*Associate of the Royal Academy of Music*), un reconocimiento significativo en el ámbito musical (Wind Repertory Project, 2021; Itchy Fingers Publications, n.d.). Paralelamente, Mower desarrolló, de manera autodidacta, habilidades en el saxofón, la improvisación de jazz y la composición (Hershey & Baxter, 2023).

Durante sus primeros años como profesional, Mower trabajó como músico de sesión y arreglista freelance en Londres. Su talento y adaptabilidad le permitieron tocar en espectáculos del *West End*, ejecutando flautas, clarinetes y saxofones. También, realizó giras como saxofonista, acompañando

a artistas de renombre mundial como Tina Turner, The Style Council y Björn (Hershey & Baxter, 2023). Además, colaboró con figuras destacadas del jazz y el rock, incluyendo a Gil Evans, Flora Purim & Airtó Moreira, Paul Weller y Ryuchi Sakamoto (Wind Repertory Project, 2021; SCHOTT MUSIC GROUP, n.d.). Estas experiencias no solo enriquecieron su acervo musical, sino que le permitieron desarrollar una comprensión profunda de diferentes estilos y géneros musicales.

En 1985, Mower fundó Itchy Fingers, un cuarteto de saxofones de jazz que rápidamente ganó reconocimiento internacional. Itchy Fingers actuó en festivales y salas de conciertos importantes en más de 40 países y obtuvo numerosos premios internacionales de música entre los que destacan el premio a la "Banda de Jazz del Año" otorgado por la BBC por su trabajo con el cuarteto *Itchy Fingers*, así como reconocimientos de los sellos discográficos Virgin y ENJA, que firmaron contratos de grabación con su grupo (Wind Repertory Project, 2021; Schott Music Group, n.d.). El cuarteto se disolvió en 1997, pero durante su existencia dejó una marca indeleble en la escena del jazz mundial, destacándose por su innovación y calidad interpretativa. La pericia de Mower para liderar y colaborar con diferentes formaciones instrumentales subraya su capacidad para adaptarse y sobresalir en diversas configuraciones musicales.

La carrera compositiva de Mike Mower es igualmente impresionante. Ha sido encargado de escribir obras para diversas instituciones y artistas prestigiosos, que incluye la BBC Big Band y Radio Orchestra, la NDR Radio Big Band y la Stockholm Jazz Orchestra. Además, ha compuesto para numerosos conjuntos de viento en Europa y Estados Unidos (Wind Repertory Project, 2021; SCHOTT MUSIC GROUP, n.d.). Entre los artistas que han encargado sus obras se encuentran James Galway, Airtó Moreira y Flora Purim (Itchy Fingers Publications, n.d.). El estilo compositivo de Mower se nutre de una vasta gama de influencias, que introducen música clásica, jazz, latina, pop y comercial. Esta multiplicidad hace que su música sea difícil de categorizar, pero sus obras son siempre emocionantes, vibrantes y accesibles para una amplia variedad de oyentes (Hershey & Baxter, 2023).

La música de Mower es en su mayoría publicada por Itchy Fingers Publications. También, ha contribuido con una serie de libros de música educativa muy exitosos (Itchy Fingers Publications, n.d.). Con esta compañía ha producido varios álbumes, incluidos "Tango Del Fuego" y "Unbreak

"My Heart" para James Galway, utilizando exclusivamente sus composiciones y arreglos (Wind Repertory Project, 2021; Itchy Fingers Publications, n.d.).

Además, de su carrera como intérprete y compositor, Mower ha estado activamente involucrado en la educación musical. Frecuentemente se presenta y demuestra su música en colegios, universidades y convenciones de música alrededor del mundo, compartiendo su conocimiento y experiencia con la próxima generación de músicos y compositores (Itchy Fingers Publications, n.d.).

La carrera de Mike Mower es un testimonio de su talento multifacético y su capacidad para trascender géneros y estilos musicales. Desde sus inicios como flautista clásico hasta su liderazgo en conjuntos de jazz y su prolífica producción como compositor y arreglista, Mower ha demostrado una notable adaptabilidad y creatividad. Su influencia y contribuciones al mundo de la música continúan resonando e inspirando a músicos y audiencias por igual.

2.4. TŌRU TAKEMITSU (1930 – 1996)

En la intersección del mundo musical oriental y occidental se erige la figura de Toru Takemitsu, un compositor japonés cuya vida y obra forman un puente entre dos tradiciones musicales aparentemente divergentes. Nacido el 8 de octubre de 1930 en Tokio, Japón, Takemitsu se convirtió en un pionero al fusionar elementos de la música tradicional japonesa con las técnicas y formas de la música occidental contemporánea.

La travesía musical de Takemitsu comenzó temprano, atrayendo su atención hacia la música occidental durante la ocupación japonesa, después de la Segunda Guerra Mundial. Su exposición clandestina a la música occidental durante el conflicto le inspiró a seguir una carrera en la música, estableciendo un vínculo perdurable con la tradición musical de Occidente. Aunque, carecía de educación formal en música, Takemitsu se sumergió en el estudio autodidacta, influenciado por compositores occidentales como Aaron Copland, Walter Piston, Roger Sessions y Olivier Messiaen, quienes dejaron una huella imborrable en su desarrollo musical (Poirier, 2010).

Durante sus primeros años, Takemitsu fue reclutado por el ejército japonés y enviado a una unidad de la juventud en la Prefectura de Saitama, donde quedó a salvo de los devastadores bombardeos

de Tokio en 1945. Este periodo le permitió reflexionar sobre sus experiencias y profundizar en su relación con la música. Uno de los recuerdos más vívidos de Takemitsu durante su servicio militar fue escuchar una grabación de Josephine Baker cantando "Parlez-moi d'amour", lo cual le impactó emocionalmente y resaltó la belleza de la línea vocal (Siddons, 2001).

Después de la guerra, Takemitsu co-fundó el Grupo Jikken Kobo [Taller Experimental] en 1950, que estuvo activo hasta 1957 y se centró en la unificación de la música con otras formas de arte. Este grupo fue fundamental en la evolución de Takemitsu como compositor, permitiéndole explorar nuevas sonoridades y técnicas. La visita de Igor Stravinsky a Japón en 1959, quien admiró su "Requiem for String Orchestra" (1957), marcó el comienzo de su reconocimiento internacional (Poirier, 2010).

En los años sesenta, influenciado por John Cage, Takemitsu comenzó a reintegrar la música tradicional japonesa en sus obras, como se evidencia en "Eclipse" (1966) y "November Steps" (1967), culminando en "In an Autumn Garden" (1973). Estas composiciones representan su búsqueda de una síntesis armoniosa entre las tradiciones musicales de Oriente y Occidente, y su intento de crear un "mar de tonalidades" que uniera estas dos estéticas musicales (Poirier, 2010).

El enfoque de Takemitsu en la calidad sonora de los eventos individuales, en lugar de las relaciones entre ellos, ha llevado a algunas críticas de que su trabajo carece de dirección formal y es derivativo de Messiaen. Sin embargo, esta prioridad en la creación de sonidos como fenómenos audibles hace que su música sea difícil de analizar utilizando métodos analíticos occidentales tradicionales. Bernard Rands señala que los intentos de analizar la música de Takemitsu a menudo llegan a un punto donde las suposiciones tradicionales se vuelven inciertas, destacando las decisiones libres e imaginativas del compositor (Burt, 2001).

Takemitsu reconoció las limitaciones de los métodos analíticos, señalando que a menudo hay elementos misteriosos en la música que no pueden ser explicados. Esta perspectiva se refleja en su negativa a producir partituras que sirvan como documentaciones textuales de un proceso discursivo, ya que prioriza el 'sonido' sobre el 'discurso nota por nota'. Su música invita a los oyentes a contemplar los eventos sonoros directamente, sin referencia a un ordenamiento de nivel superior (Burt, 2001).

A lo largo de su carrera, Takemitsu compuso alrededor de cien bandas sonoras para películas y mostró un fuerte interés en la música popular, incluyendo el jazz, el pop y las canciones francesas. Su "12 Songs for Guitar" (1977), que incluye arreglos de clásicos populares, demuestra su diversidad de influencias musicales (Schott Music Group, n.d.).

El concepto japonés con ma que implica una apreciación del espacio y el silencio, es una característica importante de la música de Takemitsu. Su uso del silencio y la pausa en su música se discute en conjunción con ma, aunque su naturaleza performativa que afecta el ritmo y el tempo no ha sido explorada completamente (Inoguchi, 2016). Este enfoque en el ma le permite a Takemitsu crear una expresión musical que es austera, impersonal y profundamente espiritual (Koozin, 1990).

Takemitsu expresó su conciencia de las contradicciones inherentes en identificarse tanto como compositor japonés como occidental: "No puedo ignorar el siglo de contacto de Japón con Occidente. Aunque, tiene dudas sobre cómo interpretarlo. Si lo ignorara, correría el riesgo de negar el presente". Su música trasciende los esfuerzos anteriores para mezclar los idiomas orientales y occidentales a través de un equilibrio estético sutil, creando una expresión musical que es profundamente espiritual y sensible a las relaciones tímbricas y texturales (Koozin, 1990).

La música de Takemitsu ha encontrado una audiencia más amplia, más allá de la élite usual de admiradores de la nueva música, como lo demuestra la alta asistencia al Festival Spirit Garden de 1998. Al enfocarse en el sonido en sí mismo, especialmente en el timbre, Takemitsu enfatizó una cualidad de la música que puede transmitir vastas cantidades de información, requiriendo que los oyentes reeduquen su percepción de los fenómenos sonoros. Esta insistencia en la primacía del sonido sobre la organización estructural puede verse como profética, potencialmente influyendo en futuras filosofías de la música posmoderna (Burt, 2001).

En resumen, Toru Takemitsu no solo desafió las convenciones de la música contemporánea, sino que trascendió las fronteras de género y medio. Su legado perdura en la forma en que sus composiciones invitan a una profunda contemplación de los sonidos y el espacio y su influencia sigue siendo una fuerza vital en el panorama musical del siglo XXI.

CAPÍTULO III: ANÁLISIS DEL REPERTORIO

3.1. SONATA PARA FLAUTA EN LA MAYOR BWV 1032 (1736) – J.S BACH

La Sonata para flauta y clavecín en La mayor, BWV 1032, de Johann Sebastian Bach, es una obra representativa de la maestría del compositor en la creación de estructuras musicales complejas y el uso avanzado de la armonía. Este análisis se enfoca en la estructura formal, las tonalidades, la textura y la interacción entre los instrumentos de la sonata que proporcionan una visión integral de cómo Bach utiliza estos elementos para construir una pieza rica y sofisticada.

Esta pieza está estructurada en tres movimientos, siguiendo el formato típico de rápido-lento-rápido. Este número de movimientos, aunado al hecho de que los títulos de cada movimiento son definidos por indicación de tiempo, nos señala que esta es una sonata de tipo Da Chiesa.

Cada movimiento presenta dos temas melódicos claros y definidos con características formales y armónicas distintas que reflejan la habilidad de Bach para manipular la forma musical y la tonalidad. Estos temas se pueden observar en la figura No.1.

3.1.1. Primer Movimiento: Vivace.

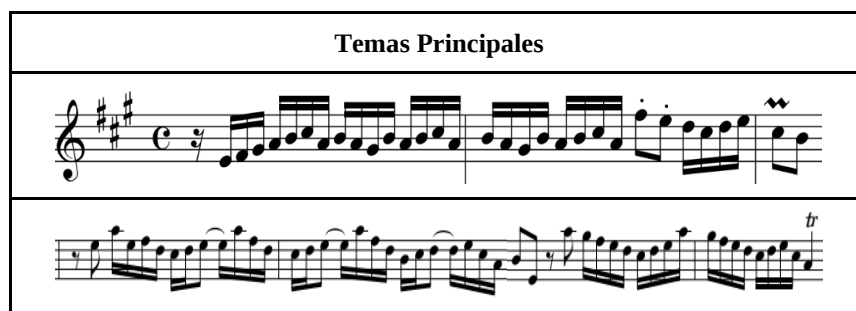


Figura 1. Bach, J.S. (1736). Temas principales del primer movimiento de la Sonata BWV 1032. *Urtext Flute Sonatas vol I (The four authentic sonatas)*. G. Henle Verlag..

El primer movimiento, "Vivace", está escrito en La mayor y se distingue por su carácter enérgico y brillante. Aquí se destacan dos temas principales sobre los cuales el compositor desarrolla el movimiento. Estos temas se pueden observar en la figura no.1.

La forma de este movimiento sigue un esquema de ritornello², típico de los movimientos rápidos de los conciertos Barrocos. La tonalidad de La mayor proporciona una base luminosa para el movimiento, que comienza con una introducción de ocho compases para el clavecín. Este tema inicial actúa como un ritornello, que se repite y varía a lo largo del movimiento. En la figura No. 2 se observa el uso de esta técnica.

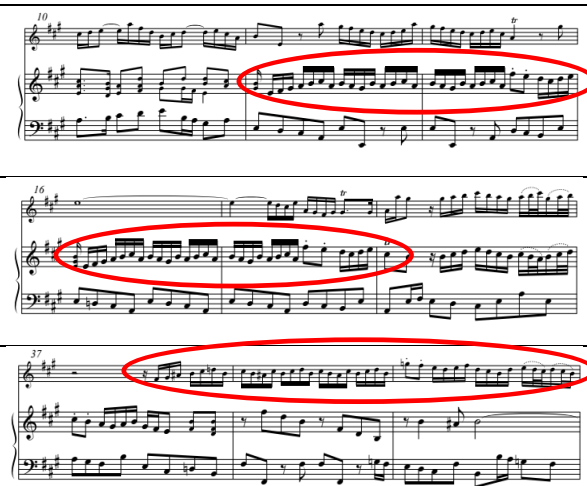
Ritornello (Tema Inicial)	Ejemplos durante la pieza
	

Figura 2. Bach, J.S. (1736). *Ritornello en el primer movimiento de la Sonata BWV 1032. Urtext Flute Sonatas vol I (The four authentic sonatas).* G. Henle Verlag.

La textura en el "Vivace" es principalmente contrapuntística y polifónica, con el clavecín y la flauta que interactúan de manera compleja. Por ejemplo, se observa desde el inicio la manera en que ambos instrumentos presentan líneas melódicas independientes que se entrelazan y complementan armónicamente, creando un tejido musical rico y sofisticado. Asimismo, dado a que la estructura del movimiento está organizada con base en una alternancia entre ritornellos y episodios, con los episodios ofreciendo nuevas temáticas y desarrollos que se conectan con el ritornello principal, se refuerza la complejidad contrapuntística. Todo ello se puede observar en la figura No. 3.

² Ritornello: estructura musical desarrollada en Italia por compositores como Antonio Vivaldi. Se caracteriza por la repetición de una sección musical entre otras secciones diferentes llamadas episodios.



Figura 3. Bach, J.S. (1736). *Textura en el primer movimiento de la Sonata BWV 1032. Urtext Flute Sonatas vol I (The four authentic sonatas).* G. Henle Verlag.

La armonía en la Sonata BWV 1032 es un aspecto central que ilustra la habilidad de Bach para manipular la tonalidad y el desarrollo armónico. En el primer movimiento, las modulaciones frecuentes entre tonalidades relacionadas (La mayor, Mi mayor y La menor) crean una sensación de movimiento y variación.

A continuación, se presenta una tabla con un análisis detallado del movimiento

Sección	Frase	Semi frase	Compás	Progresión	Observaciones
A	a	a1	1-3	La mayor	La tonalidad principal está claramente definida y el compás 12 termina en una cadencia auténtica.
		a2	3-6		
		a3	6-12		
	b	b1	12-18	Mi mayor → La mayor → Fa# menor → Mi mayor.	A la tonalidad dominante, se realiza una expansión del acorde V.
		b2	18-25		
		b3	25-35		
	Transición		35-37		

B	a	a1	37-46	Si menor → Fa# menor →	Se desarrolla dentro de las tonalidades relativas y paralelas y se avanza hacia cambios de tonalidad y apilamiento armónico.
		a2	46-60	La mayor → Mi mayor →	
		a3	60-62	Fa# menor → Si menor → Fa# menor.	
	b	b1	62-70	Si menor → Mi menor → Si menor →	
		b2	70-74	Mi menor → La menor → Re menor	
		b3	75-85	→ La menor.	
A'		a'1	85-89	Re mayor → La mayor → Re mayor	El segundo tema se presenta primero y regresa a la tonalidad principal y la tonalidad mayor.
		a'2	89-101	→ La mayor → Re mayor → La mayor.	
		a'3	101-109		

Tabla 1. Herrera, I. (2025). Estructura formal y progresiones del primer movimiento de Sonata BWV 1032.

3.1.2. Segundo Movimiento: *Largo e Dolce*.

El segundo movimiento, "Largo e Dolce", está en La menor y presenta un contraste notable con el primer movimiento. La tonalidad menor introduce una atmósfera de introspección y serenidad. La forma de este movimiento es bipartita (A-B), donde cada sección es repetida.

En este movimiento, la textura es homofónica en comparación con el primer movimiento. Ello es evidente al observar la melodía principal, interpretada por la flauta acompañada por acordes sostenidos en el clavecín como se observa en la figura No.4.



Figura 4. Bach, J.S. (1736). Melodía sostenida con acordes en el segundo movimiento de la Sonata BWV 1032. Urtext Flute Sonatas vol. I (The Four Authentic Sonatas). G. Henle Verlag.

La interacción entre los instrumentos despliega menos contrastante que en el primer movimiento, con ambos instrumentos moviéndose en armonía y en paralelo en lugar de ofrecer diálogos contrapuntísticos. Esta homogeneidad contribuye a la sensación de estabilidad y tranquilidad que caracteriza al movimiento.

Primer movimiento	Segundo Movimiento
	

Figura 5. Bach, J.S. (1736). Comparación del contrapunto y diálogo en los movimientos 1 y 2 de la Sonata BWV 1032. Urtext Flute Sonatas vol. I (The Four Authentic Sonatas). G. Henle Verlag.

La armonía en el "Largo e Dolce" es relativamente estable, con modulaciones sutiles que mantienen una atmósfera introspectiva. La transición entre las secciones es fluida, manteniendo una continuidad que resalta la cohesión y uniformidad del movimiento (figura No.6) proporcionando un respiro y una pausa en la dinámica general de la sonata.



Figura 6. Bach, J.S. (1736). Estabilidad armónica y transiciones en el segundo movimiento de la Sonata BWV 1032. Urtext Flute Sonatas vol. I (The Four Authentic Sonatas). G. Henle Verlag.

A continuación, se comparte una tabla con el análisis detallado de este movimiento.

Sección	Frase	Compás	Progresión	Observaciones
A	a1	1-2	La menor → Re menor → La menor → Re menor → Sol mayor.	La tonalidad menor oscila constantemente entre la tonalidad principal y la tonalidad dominante. En el compás 13, se detiene en el acorde V de La menor.
	a2	3-9		
	Codetta	10-13		
B	Transición	14-17	Sol mayor → Re menor → Mi menor → La menor → Re menor → Do mayor → La menor.	Después de desarrollarse dentro de tonalidades cercanas, regresa a la tonalidad principal. La coda llega al compás 36 con una cadencia auténtica, pero luego continúa desarrollándose hasta formar una semi-cadencia en el acorde V.
	Variación	18-34		
	Cadencia	34-37		

Tabla 2. Herrera, I. (2025). Estructura formal y progresiones del segundo movimiento de Sonata BWV 1032.

3.1.3. Tercer Movimiento: Allegro

El tercer movimiento, "Allegro", está en La mayor y proporciona un cierre vibrante para la sonata. La tonalidad de La mayor es utilizada como base, pero Bach introduce modulaciones inesperadas, que incluyen cambios hacia el menor relativo (Fa sostenido menor) y otras tonalidades sorprendentes lo que añade una capa de sofisticación armónica al movimiento que pueden ser observados en la figura No. 7.

The image displays a musical score for the third movement of J.S. Bach's Sonata BWV 1032 for Flute. The score is in G major (one sharp). It shows measures 51 through 66. Three measures are highlighted with red boxes: measure 53, measure 60, and measure 65. These measures show chromatic alterations and trills, indicating harmonic sophistication and modulation.

Figura 7. Bach, J.S. (1736). Sofisticación armónica en el tercer movimiento de la Sonata BWV 1032. Urtext Flute Sonatas vol. I (The Four Authentic Sonatas). G. Henle Verlag.

La textura es rica en imitación y desarrollo contrapuntístico, con pasajes en los que los instrumentos responden a las ideas temáticas del otro. (figura No. 8). La alternancia entre las ideas temáticas y las modulaciones inesperadas añade profundidad a la textura del movimiento.



Figura 8. Bach, J.S. (1736). *Textura contrapuntística en el tercer movimiento de la Sonata BWV 1032. Urtext Flute Sonatas vol. I (The Four Authentic Sonatas). G. Henle Verlag.*

Finalmente, se comparte una tabla que ayudará a comprender este movimiento, ya que señalan un análisis que muestra las secciones de este, las progresiones armónicas utilizadas por el compositor y observaciones importantes.

Sección	Compás	Progresión	Observaciones
A	1-23	La mayor → Mi mayor → La mayor.	
B	24-30		
A'	31-52		
C	53-61	Fa# menor → Do# menor → Mi mayor.	Desarrollo hacia una tonalidad menor.
	61-69		Nuevo material melódico.
	69-81		Técnica de cánón en tres voces.
A'	81-89	Mi mayor	
B'	89-97	Mi mayor	
A'	97-118	Mi mayor → Si menor.	
D	118-186	Si menor → Mi menor → Si menor → Do# menor → Si menor → La menor.	Aparece nuevo material.
			Desarrollo y expansión dentro de tonalidades menores cercanas.
			Técnica de cánón en tres voces
A	208-255	La mayor	El material melódico regresa a una forma más larga y completa.

Tabla 3. Herrera, I. (2025). *Estructura formal y progresiones del tercer movimiento de Sonata BWV 1032.*

3.1.4. *Dificultades de la Obra y Resolución de Problemas Técnicos de Ejecución.*

Una de las principales dificultades de la Sonata BWV 1032 radica en la exigencia técnica y expresiva del flautista, especialmente en la articulación precisa en los movimientos rápidos como el primero y tercero. La velocidad y fluidez de las figuraciones rítmicas requieren un control meticuloso de la respiración y la digitación para evitar tensiones en el instrumento. Además, la interpretación del segundo movimiento, "Largo e Dolce", demanda un control delicado de la dinámica y el legato, lo cual puede ser complicado para mantener la expresividad sin forzar la presión de los labios y músculo abdominal. Para comprender estos desafíos, se recomienda estudiar con el metrónomo a un tiempo más lento que el marcado por el compositor con el propósito de trabajar la precisión rítmica y la claridad de las notas, particularmente en los pasajes rápidos. La práctica de notas largas en los pasajes más melódicos ayudará a desarrollar un control de la respiración y de la afinación, mientras que la atención a no forzar la vibración es esencial para un sonido suave y controlado, especialmente en las frases más sostenidas del segundo movimiento. También, esto ayuda a la conservación del estilo Barroco y a una interpretación históricamente informada.

3.2. **GRAND TRIO OP. 35 (1831) - EUGÈNE WALCKIERS**

El Grand Trio op. 35 de Eugène Walckiers es una obra camerística compuesta para flauta, violín y violoncello que consta de cuatro movimientos e inspirada en la tradición del trío con flauta³. Esta pieza refleja la influencia de compositores como Beethoven y Schubert, así como el propio dominio de Walckiers como flautista y compositor. Se destaca por su riqueza temática y equilibrio entre los instrumentos.

Para la realización de esta pieza, Walckiers utiliza un estilo clásico basado en herramientas compositivas del romántico, que destacan una variedad de texturas, tonalidades y caracteres que demuestran la habilidad de Walckiers para combinar virtuosismo instrumental con una estructura coherente y expresiva.

³ El trío con flauta corresponde a un género que alcanzó gran popularidad a principios del siglo XIX.

Por ejemplo, en cuanto a los elementos clásicos, se observa el uso de elementos como la forma sonata del Allegro inicial, el scherzo de carácter danzante y la lírica profundidad del Andante que resalta un estilo galante.

Asimismo, un análisis general de la obra nos permite comprender la interacción entre los instrumentos como dinámica y equilibrada. Se destacan, por ejemplo, pasajes en donde la flauta, el violín y el violoncello alternan roles de solista y acompañante, creando un diálogo musical fluido y expresivo.

La obra culmina con un Allegretto final que retoma elementos temáticos anteriores, cerrando el ciclo con un sentido de unidad y coherencia. En conjunto, el Grand Trio op. 35 es una muestra del talento de Walckiers para fusionar la claridad formal del clasicismo con la expresividad y el virtuosismo del romanticismo temprano, consolidándose como una pieza esencial dentro del repertorio para flauta y trío de cámara.

3.2.1. Primer Movimiento: *Allegro non troppo con fuoco*.

El primer movimiento está escrito en Re mayor y presenta una métrica de 4/4, con un tiempo rápido y energético que establece el tono brillante y dinámico de la obra. Se destaca por poseer una textura principalmente homofónica, con momentos de contrapunto y diálogo entre los instrumentos. (figura No.9).

Figura 9. Walckiers, E. (1831). Textura en el primer movimiento del Grand Trio, Op. 35. M. Schlesinger.

El movimiento sigue la estructura de la forma sonata clásica, por lo cual se pueden identificar sus secciones exposición, desarrollo y recapitulación. Además, de una coda. Asimismo, se presentan

elementos de esta estructura que incluyen progresiones como I – V y el uso de dominantes secundarias (por ejemplo, V7/V – V). Las transiciones modulantes son fluidas y bien integradas, conectando las secciones de manera natural. La combinación de melodías ornamentadas, contrastes temáticos y un desarrollo armónico sólido hace de este movimiento una pieza destacada dentro del repertorio camerístico para flauta, violín y violoncello.

a. Exposición:

Primer Tema: Presentado en Re mayor, el tema principal es lírico y ornamentado, introducido por la flauta con un acompañamiento rítmico del violín y el violoncello. Este tema es claro y melódico, con figuras rítmicas fluidas que permiten a la flauta destacar. (figura No.10)



Figura 10. Walckiers, E. (1831). Primer tema en el primer movimiento del Grand Trio, Op. 35. M. Schlesinger.

Segundo Tema: Contrasta con el primero y se establece en La mayor (la dominante). Aquí, el protagonismo se reparte entre los tres instrumentos, con el violoncello y el violín tomando un papel más activo en la presentación de la melodía. Este tema es más cantáble y menos ornamentado, creando un contraste efectivo con el primero. (figura No.11).



Figura 11. Walckiers, E. (1831). Segundo tema en el primer movimiento del Grand Trio, Op. 35. M. Schlesinger.

b. Desarrollo:

Esta sección explora tonalidades más lejanas, como La menor, y fragmentos temáticos de la exposición. Walckiers utiliza técnicas contrapuntísticas y variaciones rítmicas para desarrollar los motivos principales, manteniendo la tensión y el interés musical. La interacción entre los instrumentos es especialmente notable aquí, con diálogos fluidos y pasajes imitativos que enriquecen la textura. (figura No.12)



Figura 12. Walckiers, E. (1831). Desarrollo en el primer movimiento del Grand Trio, Op. 35. M. Schlesinger.

c. Recapitulación:

Retorna a la tonalidad principal de Re mayor, donde ambos temas se presentan nuevamente, pero ahora en la tónica. El primer tema reaparece con su carácter lírico y ornamentado, mientras que el segundo tema se ajusta a la nueva tonalidad, manteniendo su carácter contrastante, pero ahora en Re mayor. (figura No.13)

Figura 13. Walckiers, E. (1831). Reexposición del Tema 2 en Re mayor del Grand Trio, Op. 35. M. Schlesinger.

d. Coda:

El movimiento culmina con una coda virtuosa, donde la flauta toma el protagonismo con pasajes técnicos y ornamentados, mientras el violín y el violoncello proporcionan un

acompañamiento rítmico y armónico. Esta sección refuerza el carácter brillante y enérgico del movimiento, cerrando con una sensación de plenitud y resolución. (figura No.14)

Figura 14. Walckiers, E. (1831). Coda virtuosa en el primer movimiento del Grand Trio, Op. 35. M. Schlesinger.

En la tabla no.4 se muestra el análisis de la forma sonata de este movimiento.

Exposición	Desarrollo	Reexposición
Introducción (1 – 2)	Sección 1 – Am (68 - 101)	Tema 1 – D (99 – 103)
Tema 1 – D (3 – 8)	Sección 2 – Cm (83 - 146)	CODA (172 - 190)
Tema 2 – A (40 - 47)		

Tabla 4. Herrera, I. (2025). Estructura formal del primer movimiento de Grand Trío Op. 35.

3.2.2. Segundo Movimiento: Andante.

El segundo movimiento, *Andante*⁴, ofrece un contraste notable con el *Allegro* inicial. Este movimiento está escrito en Si bemol mayor y sigue una métrica de 6/8, con un tempo lento y

⁴ El *Andante* es una pieza de gran expresividad, donde la melodía y la armonía se entrelazan para crear una atmósfera íntima y reflexiva.

fluido que evoca un carácter lírico y sereno. La textura es principalmente homofónica, con momentos de contrapunto ligero que añaden profundidad a la interacción entre los instrumentos.

Está estructurado en una forma binaria (A-B), con una coda final que cierra la sección de manera sutil y elegante, basada en progresiones armónicas claras y fluidas, con un uso efectivo de dominantes secundarias y modulaciones sutiles para añadir color y variedad.

a. Sección A:

El primer tema es presentado en Si bemol mayor, con una melodía cantáble y ornamentada que se reparte entre los tres instrumentos. La flauta inicia la melodía simple (figura No. 15), seguida por el violín y el violoncello, creando un diálogo melódico fluido. El acompañamiento es delicado y armonioso, con figuras rítmicas que sostienen la línea principal sin opacarla.



Figura 15. Walckiers, E. (1831). Primer tema en el segundo movimiento del Grand Trio, Op. 35. M. Schlesinger.

b. Sección B:

Esta sección introduce un contraste tonal, moviéndose hacia Fa mayor (la dominante) y explorando modulaciones sutiles que añaden variedad armónica. El tema principal se repite, pero con variaciones en la ornamentación y la distribución de las voces, lo que mantiene el interés del oyente. Esto se puede observar en la figura No.16.

La interacción entre los instrumentos es más dinámica aquí, con la flauta y el violín intercambiando motivos melódicos mientras el violoncello proporciona un bajo armónico y rítmico.



Figura 16. Walckiers, E. (1831). Segundo tema en el segundo movimiento del Grand Trio, Op. 35. M. Schlesinger.

c. Coda:

El movimiento culmina con una coda que retoma el tema principal en Si bemol mayor. Esta sección es más introspectiva y tranquila, cerrando el movimiento con una sensación de calma y resolución.

A continuación, se presenta una tabla con el análisis de este segundo movimiento.

Parte A	Parte B
Tema 1 – Bb (1 - 8)	Tema 1 – F (42 - 49)
Tema 2 – Db (24 – 32)	Tema 2 – Ab (64 – 72)
	Tema 1 – Bb (84 - 92)
	CODA – Bb (92 – 100)

Tabla 5. Herrera, I. (2025). Estructura formal del segundo movimiento de Grand Trío Op. 35.

3.2.3. Tercer Movimiento: Scherzo

El tercer movimiento, Scherzo, es una pieza vivaz y dinámica que contrasta con el carácter sereno del *Andante*. Escrito en Re mayor y con una métrica de 3/4, este movimiento tiene un tiempo rápido y enérgico, característico de la forma *scherzo*, que evoca un espíritu juguetón y danzante.

El *Scherzo* es una muestra del dominio de Walckiers en la creación de texturas contrastantes y en la exploración de la interacción entre los instrumentos. Asimismo, se explora una variedad de

tonalidades, que van desde Re mayor en la sección A hasta Si bemol mayor en el Trio. Las modulaciones son fluidas y bien integradas, añadiendo variedad y color al movimiento.

La textura aquí es principalmente homofónica en el trío, con momentos de contrapunto en el Scherzo. La interacción entre los instrumentos es dinámica, con la flauta, el violín y el violoncello alternando roles de solista y acompañante.

El movimiento sigue una forma ternaria (A-B-A'), típica de los scherzos, con cada sección presentando sus temas y características:

a. Sección A (Scherzo):

Tema Principal: Presentado en Re mayor, el tema principal es rítmico y alegre, con un carácter danzante que domina esta sección. La flauta lleva la melodía principal (figura No.17), mientras el violín y el violoncello proporcionan un acompañamiento rítmico y armónico.



Figura 17. Walckiers, E. (1831). Tema principal en la sección A del tercer movimiento del Grand Trio, Op. 35. M. Schlesinger.

Dentro de la sección A, hay un segundo tema en Si mayor, presentado en la figura No.18, que introduce un contraste tonal y melódico. Este tema es más lírico y menos rítmico, que proporciona un respiro dentro de la energía del scherzo.



Figura 18. Walckiers, E. (1831). Tema contrastante en la sección A del tercer movimiento del Grand Trio, Op. 35. M. Schlesinger.

b. Sección B (Trío):

Tema del Trío: Esta sección contrasta fuertemente con la sección A, moviéndose a Si bemol mayor como se muestra en la figura No. 19. El Trío ofrece un momento de calma y reflexión dentro del movimiento, con una textura más homofónica y un carácter más íntimo.



Figura 19. Walckiers, E. (1831). Tema en la sección B del tercer movimiento del Grand Trio, Op. 35. M. Schlesinger.

c. Sección A' (Repetición del Scherzo):

Retorno al Tema Principal: La sección A se repite, pero con algunas variaciones en la ornamentación y la distribución de las voces. Esta repetición refuerza el carácter enérgico y danzante del movimiento.

d. Coda:

El movimiento culmina con una breve coda que retoma elementos del tema principal, cerrando con un sentido de plenitud y resolución.

La tabla No. 6, compartida a continuación, muestra un análisis de este movimiento.

Parte A	Parte B	Parte A
Sección a:	Sección a:	Sección a:
Tema 1 – D (1 – 16)	Tema 1 – D (1 – 16)	Tema 1 – D (250 – 265)
Tema 2 – B (23 – 30)	Tema 2 – B (23 – 30)	Tema 2 – B (272 – 279)
CODA – D (46 – 50)	CODA – D (46 – 50)	CODA – A (295 – 308)
Sección b:	Sección b:	Sección b:
Tema 1 – F (59 – 66)	Tema 1 – F (59 – 66)	Tema 1 – Ab (309 – 316)
Tema 2 – D (127 – 134)	Tema 2 – D (127 – 134)	CODA – D (396 – 449)
CODA – D (155 – 167)	CODA – D (155 – 167)	

Tabla 6. Herrera, I. (2025). Estructura formal del tercer movimiento de Grand Trío Op. 35.

3.2.4. Cuarto Movimiento: Allegretto.

El cuarto movimiento, Allegretto⁵, es el movimiento final de la obra y sirve como un cierre brillante y enérgico. Escrito en Re mayor y con una métrica de 2/4, este movimiento tiene un tiempo rápido y ligero, que combina elementos de la forma sonata con un carácter danzante y virtuosístico.

El movimiento sigue una forma sonata abreviada⁶, y está caracterizado por su economía (reutilización) de materiales y su enfoque en la claridad y fluidez que sigue las convenciones de la forma sonata de manera rigurosa, con progresiones armónicas claras como I – V y el uso de dominantes secundarias para enriquecer el movimiento armónico. Las modulaciones son fluidas y bien integradas, que añaden variedad y color, mientras que la textura predominante es homofónica, con momentos de contrapunto que enriquecen la interacción entre los instrumentos.

⁵ El *Allegretto* es una pieza llena de vitalidad, que resume los elementos temáticos y estilísticos de los movimientos anteriores, mientras introduce nuevos contrastes y desarrollos.

⁶ Forma sonata abreviada: una variación de la forma sonata clásica que conserva sus elementos principales, exposición, desarrollo y recapitulación, pero con una estructura más compacta y concisa.

a. Exposición:

Primer Tema: Presentado en Re mayor, el tema principal es alegre y rítmico (figura No.20), con una melodía que se inicia en la flauta y es replicada por el violín. Este tema tiene un carácter danzante y está acompañado por un bajo activo en el violoncello.



Figura 20. Walckiers, E. (1831). Primer tema en la exposición del cuarto movimiento del Grand Trio, Op. 35. M. Schlesinger.

Segundo Tema: Contrasta con el primero y se establece en La mayor (la dominante). Este tema es más lírico y cantáble, con una melodía que se reparte entre la flauta y el violín, mientras el violoncello proporciona un acompañamiento armónico. Esta melodía se puede apreciar en la figura No. 21.



Figura 21. Walckiers, E. (1831). Tema 2 en la exposición del cuarto movimiento del Grand Trio, Op. 35. M. Schlesinger.

b. Desarrollo:

Esta sección explora tonalidades más lejanas, como Sol menor y Si mayor, utilizando fragmentos de los temas principales para crear variaciones y nuevos desarrollos. La interacción

entre los instrumentos es especialmente dinámica, con pasajes imitativos y contrapuntísticos que enriquecen la textura como se muestra en la figura No. 22.

Figura 22. Walckiers, E. (1831). Sección de desarrollo del cuarto movimiento del Grand Trio, Op. 35. M. Schlesinger.

También, el desarrollo introduce nuevos motivos y figuras rítmicas, que mantienen el interés del oyente y preparan el retorno a la tonalidad principal.

c. Recapitulación:

Retorna a Re mayor, donde ambos temas se presentan nuevamente, pero ahora en la tónica. El primer tema reaparece con su carácter danzante y enérgico, mientras que el segundo tema se ajusta a la nueva tonalidad, manteniendo su carácter lírico, pero ahora en Re mayor (figura No. 23)

Figura 23. Walckiers, E. (1831). Recapitulación del tema en el cuarto movimiento del Grand Trio, Op. 35. M. Schlesinger.

La recapitulación es más breve que la exposición, enfocándose en resumir los elementos principales antes de llegar a la coda.

d. Coda:

El movimiento culmina con una coda virtuosa, donde la flauta toma el protagonismo con pasajes técnicos y ornamentados, mientras el violín y el violoncello proporcionan un acompañamiento rítmico y armónico. Esta sección refuerza el carácter brillante y enérgico del movimiento, que cierra la obra con una sensación de plenitud y resolución.

En la siguiente tabla se aprecia un análisis de este movimiento.

Exposición	Desarrollo	Reexposición
Tema 1 – D (1 – 8)	Sección 1 – Gm (78 - 101)	Tema 1 – D (219 – 226)
	Sección 2 – B (102 - 146)	Tema 2 – D (235 -253)
Tema 2 – D (17 -30)	Sección 3 – D / C (147 - 181)	CODA (303 - 333)
	Sección 4 – Ab (182 - 210)	

Tabla 7. Herrera, I. (2025). Estructura formal del cuarto movimiento de Grand Trío Op. 35.

Finalmente, se presenta un compendio que simplifica el análisis de los cuatro movimientos para su mejor comprensión.

Movimiento	Métrica	Tempo	Tonalidad	Forma
I	4/4	Allegro	Re mayor	Forma sonata (Exposición, Desarrollo, Recapitulación, Coda)
II	6/8	Andante	Si bemol mayor	Binaria (A-B) con Coda
III	3 /4	Scherzo	Re mayor	Ternaria (A-B-A´)
IV	2/4	Allegretto	Re mayor	Forma sonata (Exposición, Desarrollo, Recapitulación)

Tabla 8. Herrera, I. (2025). Estructura formal y características de los movimientos de Grand Trío Op. 35.

3.2.5. Dificultades de la Obra y Resolución de Problemas Técnicos de Ejecución.

El Grand Trío op. 35 de Eugène Walckiers presenta varias dificultades técnicas que requieren un enfoque de estudio metódico y detallado. Una de las principales dificultades radica en los pasajes

rápidos y ornamentados, especialmente en los movimientos *Allegro* y *Allegretto*, donde la flauta debe ejecutar escalas y arpeggios con precisión y claridad.

Para comprender esto, es recomendable practicar con metrónomo, que comienza a un tiempo lento (entre 50mm y 60mm) y aumenta gradualmente la velocidad, asegurándonos de que cada nota sea limpia y articulada. Además, los saltos de registro y los intervalos amplios exigen un control preciso de la embocadura y del aire, por lo que es útil trabajar ejercicios de flexibilidad y notas largas para mejorar la estabilidad del sonido. Para ello, se puede utilizar los ejercicios de Marcel Moyse De La Sonorite, específicamente el No.1, literal A o los ejercicios de vocalise del libro La Técnica de la Embocadura del flautista Phillip Bernold. En los movimientos más lentos, como el *Andante*, el desafío está en mantener un sonido lírico y expresivo sin vibrato excesivo, lo que se puede lograr practicando frases largas con dinámicas controladas y evitando el vibrato en un primer momento para enfocarse en la pureza del tono. Finalmente, la coordinación con los otros instrumentos es crucial, especialmente en pasajes contrapuntísticos, por lo que se recomienda estudiar primero las partes individualmente y luego ensayar en conjunto para asegurar una interpretación cohesionada.

3.3. SONATA LATINO (1994) - MIKE MOWER

La Sonata Latino de Mike Mower es una obra que celebra la riqueza de la música latinoamericana, que fusionan estilos como la salsa, la rumba, el tango, la bossa nova y el merengue con elementos del jazz contemporáneo. A lo largo de sus tres movimientos, Mower reinterpreta estos géneros con un enfoque fresco y personal, que evita el purismo para crear una pieza vibrante y dinámica. El Salsa Montunate captura la energía contagiosa de la salsa, mientras que el Rumbango combina la sensualidad de la rumba con el dramatismo del tango y el Bossa Merengova une la sofisticación de la bossa nova con la alegría del merengue. Esta diversidad rítmica y melódica, junto con la interacción fluida entre la flauta y el piano, hace que la obra sea tanto un desafío técnico como una experiencia auditiva emocionante.

Más allá de su complejidad técnica, la Sonata Latino destaca por su capacidad para transmitir emociones y contar historias a través de la música. Mower logra equilibrar el virtuosismo con la expresividad, creando una obra que es a la vez accesible y profundamente artística. La pieza no solo es un homenaje a los ritmos latinos, sino una muestra del talento de Mower para reinventar tradiciones musicales con un lenguaje moderno. Por su energía, su riqueza cultural y su innovación, la Sonata Latino se ha consolidado como una obra esencial en el repertorio contemporáneo para flauta, admirada tanto por intérpretes como por audiencias en todo el mundo.

3.3.1. *Primer Movimiento: Salsa Montunate*

El primer movimiento de la Sonata Latino es una celebración vibrante y enérgica de los ritmos y estilos de la salsa cubana y venezolana. Este movimiento captura la esencia de la música latina a través de su estructura rítmica, su melodía contagiosa y su interacción dinámica entre la flauta y el piano. En terminos generales, se puede describir como alegre, enérgico, a sincopado y lleno de vitalidad, que captura el espíritu festivo de la salsa. También, a pesar de su energía, el movimiento tiene momentos de calma y fluidez, lo que añade variedad y profundidad a la pieza.

Aquí, la flauta introduce un tema principal (figura No. 24) melódico y rítmicamente contagioso. Este tema reaparece a lo largo del movimiento, actuando como un hilo conductor que une las diferentes secciones.



Figura 24. Mower, M. (1995). Tema principal en el primer movimiento de Sonata Latino. Itchy Fingers Publications.

3.3.1.1. *Características Principales tomadas de la Música Popular Latinoamericana.*

a. Ritmo de Clave:

El movimiento comienza con un ritmo de clave en la flauta, que se establece en los tiempos 2 y 3 como se observa en la figura No. 25. Este patrón rítmico, típico de la salsa, actúa como un elemento unificador a lo largo del movimiento. Mower demuestra la versatilidad de la flauta al utilizarla como como un instrumento de percusión, con acentos marcados (*marcato*) que refuerzan el carácter rítmico y bailable de la pieza.



Figura 25. Mower, M. (1995). Patrón del ritmo de clave en la flauta de Sonata Latino. Itchy Fingers Publications.

b. Tumbao en el Piano:

El piano proporciona un acompañamiento rítmico basado en el tumbao (figura No. 26), un patrón de bajo característico de la música latina de raíces africanas. Este patrón sostiene la estructura armónica y rítmica del movimiento, creando una base sólida para la flauta. También, el tumbao contribuye a la sensación de movimiento y energía que define la salsa.



Figura 26. Mower, M. (1995). Tumbao en ambas manos del piano de Sonata Latino. Itchy Fingers Publications.

c. Estructura y Forma:

La forma no es estrictamente tradicional, evoca la estructura de la salsa, con sus secciones de llamada y respuesta (montuno) y su énfasis en la improvisación. Esto se refleja en la alternancia entre el tema principal y secciones de desarrollo, donde la flauta y el piano interactúan de manera dinámica. Además, esta interacción refleja la naturaleza colaborativa de la música latina, donde los instrumentos se complementan y responden entre sí; paralela, inclusive, a los Spirituals del género Blues, que resaltan de esta manera la influencia africana de la música latinoamericana.

3.3.2. *Segundo Movimiento: Rumbango.*

El segundo movimiento, Rumbango, es una fusión fascinante de dos estilos musicales latinoamericanos: la rumba cubana y el tango argentino. Este movimiento contrasta fuertemente con el primero, ofreciendo un carácter más oscuro, dramático y emocional, mientras mantiene la energía rítmica y la riqueza melódica que caracterizan la obra. El movimiento alterna entre las secciones de rumba y tango, que crea un contraste constante entre lo lírico y lo dramático. Esta alternancia refleja la naturaleza dual del movimiento, que combina la sensualidad de la rumba con la intensidad del tango. En algunos pasajes, la música se vuelve casi caótica, con un ritmo frenético y un carácter "angustiado", como lo describe Mower en sus notas de programa.

A lo largo del movimiento, la flauta y el piano mantienen un diálogo constante, que intercambian motivos melódicos y rítmicos. Esta interacción refleja la naturaleza improvisatoria de la música latina y el jazz. En ciertos momentos, los instrumentos tocan de manera independiente, creando una textura contrapuntística que añade complejidad y profundidad a la pieza.

3.3.2.1. *Características Principales tomadas de la Música Popular Latinoamericana.*

a. Fusión de Estilos:

El título Rumbango es una combinación de "rumba" y "tango" y el movimiento refleja esta mezcla de manera creativa. La rumba aporta su ritmo contagioso y su carácter sensual, mientras que el tango contribuye con su dramatismo, erotismo y sus melodías apasionadas.

Esta fusión no solo es temática, sino estructural, ya que el movimiento alterna entre secciones que evocan cada uno de estos estilos. En la figura No. 27 se aprecia la aplicación de estos estilos en la obra.



Figura 27. Mower, M. (1995). *Estilos de rumba y tango en Sonata Latino*. Itchy Fingers Publications.

b. Cadenza Inicial:

El movimiento comienza con una cadenza en la flauta tiempo lento y carácter misterioso, que establece un tono introspectivo y dramático. Esta cadenza introduce elementos contemporáneos, con intervalos amplios y un uso creativo del registro de la flauta. Esta sección es de carácter libre (rubato), de estilo improvisatorio y que permite al flautista demostrar su expresividad, técnica y creatividad.

c. Sección de Rumba:

Después, de la cadenza, el piano entra con un acompañamiento suave y rítmico (figura No. 28), que marca el inicio de una sección más calmada que evoca la rumba cubana.



Figura 28. Mower, M. (1995). *Acompañamiento de rumba del segundo movimiento de Sonata Latino*. Itchy Fingers Publications..

Aquí, la flauta interpreta una melodía lírica y ornamentada, con un carácter sensual y fluido como se muestra en la figura No. 29. Esta sección contrasta con la intensidad de la cadenza inicial, que crea un equilibrio emocional.



Figura 29. Mower, M. (1995). *Melodía de la flauta en la rumba del segundo movimiento de Sonata Latino*. Itchy Fingers Publications.

d. Sección de Tango:

El movimiento luego se transforma en una sección más agresiva y frenética, inspirada en el tango argentino. Aquí, el piano introduce un ostinato rítmico típico del tango, mientras la flauta interpreta una melodía apasionada y dramática (figura No.30).



Figura 30. Mower, M. (1995). *Ostinato en la sección de tango del segundo movimiento de Sonata Latino*. Itchy Fingers Publications.

La interacción entre la flauta y el piano es especialmente dinámica en esta sección, con pasajes en los que los instrumentos tocan en **unísono** o en **armonía cerrada**, que evocan el diálogo característico del tango.

e. Clímax y Cierre:

El movimiento alcanza su clímax en una sección frenética y dramática, donde el piano es instruido a tocar con un "*puño cerrado*", creando un efecto percusivo y agresivo (figura No. 31).



Figura 31. Mower, M. (1995). Indicación del "*puño cerrado*" del segundo movimiento de Sonata Latino. Itchy Fingers Publications.

El movimiento termina con un retorno a la calma, que cierra con un tono introspectivo que contrasta con la energía desbordante de las secciones anteriores.

3.3.3. Tercer Movimiento: Bossa Merengova.

El tercer movimiento de la Sonata Latino, Bossa Merengova, es una fusión vibrante y enérgica entre la suavidad y sofisticación de la bossa nova brasileña⁷ en combinación con el espíritu alegre lleno de ritmo y color del merengue dominicano⁸. Posee una estructura flexible, organizada con base en los elementos del jazz que incluyen temas principales, solos improvisados y secciones de desarrollo. El movimiento es técnicamente desafiante, especialmente para la flauta, con pasajes rápidos, saltos de registro y arpeggios de doble octava. A pesar de su complejidad técnica, el movimiento mantiene un carácter accesible y festivo, que invita al oyente a moverse y disfrutar de la música.

⁷ Estilo brasileño influenciado por el jazz y el samba.

⁸ Ritmo rápido y alegre originario de la República Dominicana

3.3.3.1. *Características Principales tomadas de la Música Popular Latinoamericana.*

a. Fusión de Estilos:

Se observan la alternancia entre secciones suaves y jazzísticas, típicas de la bossa nova y pasajes rápidos y enérgicos, característicos del merengue.

b. Bossa Nova

El tema principal, melódico, calmado y fluido, es introducido por la flauta y contiene los elementos del bossa nova en cuanto a influencias del jazz y samba. Por otra parte, el piano acompaña con acordes típicos de la bossa nova, que crea una base armónica rica y compleja (figura No. 32).

The image displays a musical score for a piece in bossa nova style. The tempo is marked 'Presto' with a metronome marking of 116. The score is written for flute and piano. The flute part begins with a melodic line in the right hand, characterized by eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *f* (forte). The piano accompaniment features a complex harmonic structure with chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The score is divided into two systems, each containing staves for the flute and piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Figura 32. Mower, M. (1995). Tema principal en bossa nova del tercer movimiento de Sonata Latino. Itchy Fingers Publications.

c. Secciones de Merengue:

A lo largo del movimiento, aparecen secciones rápidas y enérgicas que evocan el merengue. Estas secciones se caracterizan por ritmos sincopados, figuras rápidas en la flauta y un acompañamiento rítmico en el piano. En estas partes, la flauta y el piano tocan en unísono o en octavas, que crean un efecto potente y contagioso (figura No. 33). El uso de arpeggios de doble octava en la flauta añade un elemento de virtuosismo a la pieza, al ser difíciles de ejecutar en el instrumento. También, estos arpeggios aparecen en el piano, que crea un efecto de eco entre los dos instrumentos.



Figura 33. Mower, M. (1995). Secciones de merengue en el tercer movimiento de Sonata Latino. Itchy Fingers Publications.

d. Improvisación y Diálogo:

El movimiento incluye pasajes que imitan la improvisación, con la flauta y el piano que intercambian motivos melódicos y rítmicos. Esta interacción refleja la naturaleza improvisatoria del jazz y la música latina. En algunos momentos, la flauta interpreta solos virtuosos, mientras que, en otros, el piano toma el protagonismo con figuras rítmicas y armónicas (figura No. 34).



Figura 34. Mower, M. (1995). Pasajes improvisatorios y diálogo en el tercer movimiento de Sonata Latino. Itchy Fingers Publications.

e. Coda y Final:

El movimiento culmina con una coda que retoma elementos del tema principal, que cierra la obra con un sentido de unidad y coherencia.

3.3.4 Dificultades de la Obra y Resolución de Problemas Técnicos de Ejecución.

La Sonata Latino de Mike Mower presenta varios desafíos técnicos que requieren un enfoque de estudio metódico y detallado. Una de las principales dificultades radica en los pasajes rápidos y sincopados, especialmente en los movimientos Salsa Montunate y Bossa Merengova, donde la flauta debe ejecutar escalas, arpeggios y ritmos complejos con precisión y claridad. Para comprender esto, es recomendable practicar con metrónomo, que comienza a un tiempo lento y aumenta gradualmente la velocidad, asegurando que cada nota sea limpia y articulada. Se recomienda practicar los estudios de arpeggios y arpeggios quebrados (de brise) presentados en el método Taffanel y Gaubert, con el propósito de lograr una integridad métrica y coordinación simétrica de los dedos.

Además, los saltos de registro y los intervalos amplios exigen un control preciso de la embocadura y del aire, por lo que es útil trabajar ejercicios de flexibilidad y notas largas para mejorar la estabilidad del sonido. En este aspecto, los estudios de Marcel Moyse De La Sonorité del 11 al 36 pueden ser utilizados. En los movimientos más lentos, como el Rumbango, el desafío está en mantener un sonido lírico y expresivo sin vibrato excesivo, lo que se puede lograr practicando frases largas con dinámicas controladas que evitan el vibrato en un primer momento para enfocarse en la pureza del tono. Finalmente, la coordinación con el piano es crucial, especialmente en pasajes contrapuntísticos y de improvisación, por lo que se recomienda estudiar primero las partes individualmente y luego ensayar en conjunto para asegurar una interpretación cohesionada y fluida.

3.4. VOICE (1971) - TÔRU TAKEMITSU

Voice, compuesta por Toru Takemitsu en 1971, es una obra revolucionaria para flauta sola que combina música, texto y técnicas extendidas para crear una experiencia sonora y teatral única. Dedicada al flautista suizo Aurèle Nicolet, esta pieza es una de las primeras en integrar texto hablado junto con la flauta, estableciendo un diálogo dramático entre la voz y el instrumento. La obra está dividida en tres secciones principales: "*Encounter*", "*Active*" y "*Calm*", que guían al oyente a través de una narrativa abstracta y emocionalmente intensa.

3.4.1. Aspectos Claves de la Obra.

a. Integración de Texto y Música:

El texto, extraído del poema "*Handmade Proverbs*" de Shūzō Takiguchi, se presenta en francés e inglés. Frase como "*Qui va là ? Qui que tu sois, parle, transparence !*" (¿Quién va ahí? Habla, transparencia, ¡quienquiera que seas!) se entrelazan con la flauta, que crea una textura polifónica única. (figura No.35)

*This piece is written for and dedicated to Aurèle Nicolet.
The text is taken from «Handmade Proverbs» by Shuzo Takiguchi with the author's permission:*

**QUI VA LA? QUI QUE TU SOIS, PARLE, TRANSPARENCE !
WHO GOES THERE? SPEAK, TRANSPARENCE, WHOEVER YOU ARE!**

Figura 35. Takemitsu, T. (1971). Integración del texto del poema "Handmade Proverbs" en Voice. Editions Salabert.

La voz y la flauta actúan como dos personajes en conflicto: La voz como protagonista que cuestiona una presencia desconocida y la flauta como antagonista que genera tensión y caos. Este diálogo se desarrolla a través de técnicas como el canto dentro de la flauta, sonidos de aire y multifónicos. (figura No. 36)

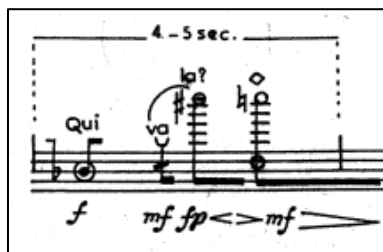


Figura 36. Takemitsu, T. (1971). Técnica de "Canto en la Flauta" en Voice. Editions Salabert.

b. Técnicas Extendidas y Sonidos Innovadores:

Takemitsu utiliza una amplia gama de técnicas extendidas, como trinos, armónicos, quarter tones y sonidos de aire, que evocan los timbres de flautas tradicionales japonesas, como el *Noh Kan*.⁹

Estas técnicas, combinadas con notaciones espaciales¹⁰ y dinámicas extremas, crean una atmósfera inquietante y misteriosa. Por ejemplo, el uso de multifónicos y sonidos de aire generan texturas que imitan los sonidos de la naturaleza y lo sobrenatural. (figura No. 37)

⁹ Noh Kan es una flauta tradicional japonesa de bambú, utilizada en el teatro Noh, un drama musical clásico del siglo XIV. Su sonido se distingue por ser áspero, resonante y ligeramente nasal.

¹⁰ En la música moderna, se refiere a la ubicación de fuentes sonoras en la partitura, que utilizan figuras distintas a notas musicales que las representen.

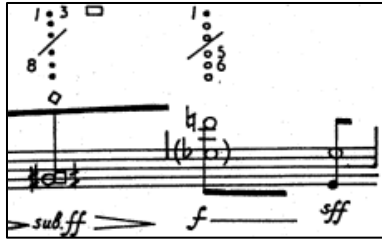


Figura 37. Takemitsu, T. (1971). *Uso de multifónicos y sonidos de aire en Voice. Editions Salabert.*

c. Influencias Culturales y Estéticas:

Takemitsu combina elementos de su herencia japonesa, como el uso de silencios expresivos (ma) y sonidos que evocan flautas tradicionales, con técnicas contemporáneas y vanguardistas. La obra refleja la influencia del teatro japonés Noh, donde lo sobrenatural y lo dramático juegan un papel central. Esto se manifiesta en los sonidos fantasmales de la flauta y en la narrativa abstracta que sugiere un diálogo entre lo humano y lo desconocido. (figura No. 38). Para lograr estos efectos, la flauta utiliza técnicas extendidas como sonidos de aire, multifónicos y de cuartos de tonos.



Figura 38. Takemitsu, T. (1971). *Ejemplo de sonidos fantasmales en Voice. Editions Salabert.*

d. Estructura, Narrativa y Forma:

La obra está dividida en tres secciones principales: “*Encounter*”, “*Active*” y “*Calm*”. Cada una de estas secciones tiene un carácter y función específicos dentro de la narrativa general de la obra, que crea un arco dramático que va desde la introducción del conflicto hasta su resolución parcial. A continuación, se describe cada sección en detalle:

- “Encounter” (Encuentro)

Carácter: Misterioso, interrogativo.

Función: Introducir el conflicto entre la voz y la flauta, estableciendo la dinámica de protagonista (voz) y antagonista (flauta).

Elementos claves: La obra comienza con una cadenza en la flauta, lenta y libre (rubato), que establece un tono introspectivo y dramático. (figura No.39)

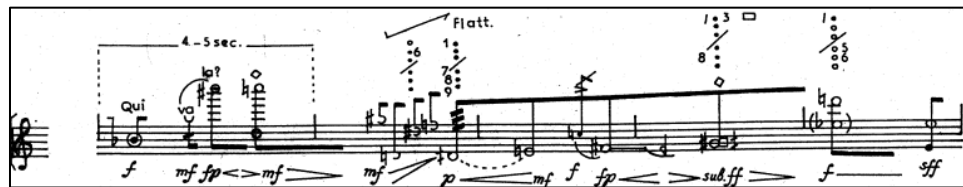


Figura 39. Takemitsu, T. (1971). Inicio de "Encounter" en Voice. Editions Salabert.

El texto "Qui va là?" (¿Quién va ahí?) se incluye de manera abrupta, que origina un contraste entre la voz humana y los sonidos abstractos de la flauta. La sección termina con una fermata (silencio prolongado), que crea una sensación de suspensión y anticipación.

- "Active" (Activo)

Carácter: Intenso, caótico, dramático.

Función: Desarrollar el conflicto entre la voz y la flauta, que lleva la tensión a su punto máximo.

Elementos claves: Es la sección más larga y dinámica de la obra, con rápidos cambios de dinámica, textura y carácter. Aquí, la flauta domina con sonidos agresivos, como trinos rápidos, flutter-tonguing y armónicos, mientras la voz intenta mantener el diálogo. (figura No.40).

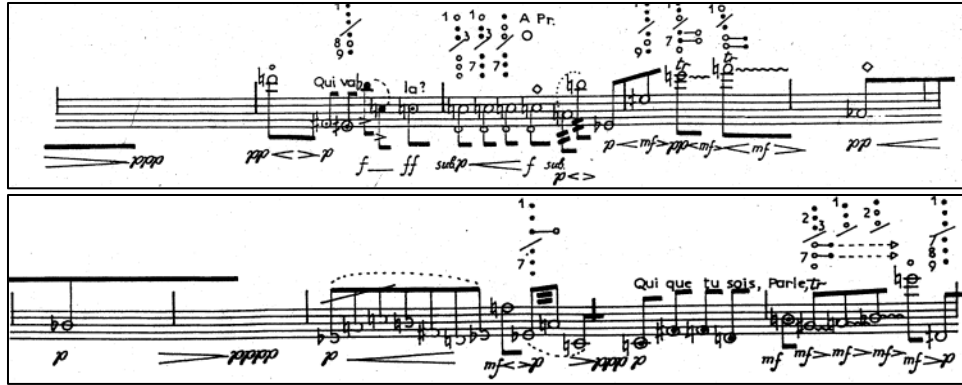


Figura 40. Takemitsu, T. (1971). Sección "Active" en Voice. Editions Salabert.

Por otra parte, el hocket¹¹ crea un efecto de conversación frenética, que refleja el conflicto entre los dos personajes. (figura No. 41)



Figura 41. Takemitsu, T. (1971). Uso del hocket en Voice. Editions Salabert..

El clímax de la obra ocurre en esta sección, con la voz gritando "*Qui que tu sois, parle, transparence!*" (¡Habla, transparencia, quienquiera que seas!), seguido de un silencio impactante. Para lograr este éxtasis, la flauta utiliza técnicas como multifónicos y sonidos de aire residual para crear una textura densa y caótica. (figura No. 42)

¹¹ Hocket es la alternancia rápida entre la voz y la flauta.

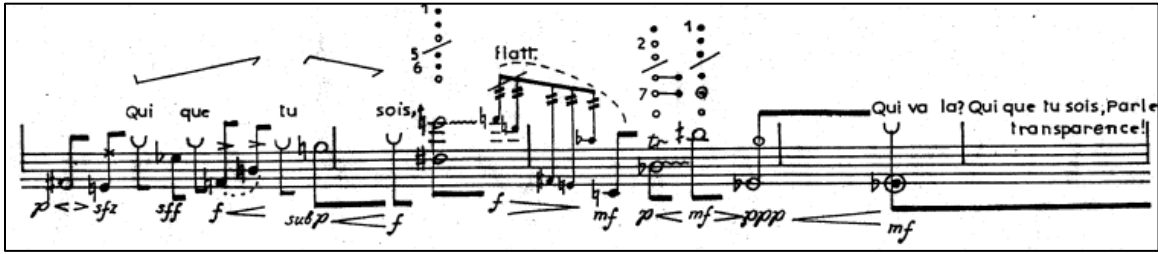


Figura 42. Takemitsu, T. (1971). *Clímax en Voice*. Editions Salabert.

- "Calm" (Calma)

Carácter: Sereno, introspectivo, ambiguo.

Función: Resolver parcialmente el conflicto, que lleva la obra a un final tranquilo, pero inquietante.

Elementos claves: La tensión disminuye gradualmente, con la flauta y la voz convergiendo en un diálogo más calmado. La flauta utiliza sonidos suaves, como armónicos y notas largas con vibrato, que contrastan con la agresividad de la sección anterior. (figura No. 43)



Figura 43. Takemitsu, T. (1971). *Sección "Calm" en Voice*. Editions Salabert.

El texto "Who goes there? Speak, transparence" se presenta en inglés, que marca un cambio en el tono y la intención. La obra termina con un sonido suave y aireado, donde la flauta y la voz se desvanecen en una fermata, que deja una sensación de resolución incompleta y misterio.

d.1. Relación entre las Secciones.

- **Narrativa:** Las tres secciones siguen una estructura dramática clásica (introducción, desarrollo, resolución), pero con un enfoque abstracto y emocional.
- **Técnicas:** Cada sección utiliza técnicas extendidas de manera diferente: desde los sonidos misteriosos de "*Encounter*", que pasa por la intensidad caótica de "*Active*", hasta la calma introspectiva de "*Calm*".
- **Tiempo y Espacio:** La ausencia de compases y el uso de notación espacial permiten una interpretación flexible, que enfatiza la sensación de suspensión del tiempo (**ma**), un concepto clave en la estética japonesa.

3.4.2. *Dificultades de la Obra y Resolución de Problemas Técnicos de Ejecución.*

Una de las principales dificultades de *Voice* radica en el control preciso de las técnicas extendidas, como los multifónicos, los sonidos de aire residual y los cuartos de tonos, que requieren un dominio avanzado de la embocadura y la respiración. Para comprender estos desafíos, es recomendable estudiar cada técnica por separado, utilizando un metrónomo para asegurar la precisión rítmica y practicar notas largas para mejorar el control del sonido y la afinación. Se recomienda el uso del método *La Otra Flauta* de Robert Dick. En este libro, se enumeran una serie de técnicas y ejercicios para aprender a ejecutar sonidos inusuales con la flauta. Además, trabajar sin vibrato en pasajes específicos ayuda a enfocarse en la pureza del tono y la claridad de los efectos sonoros. Para ello, recomendamos los estudios de notas largas del maestro Tadeu Coelho que se encuentran en su estudio titulado *Workout No.1*. La memorización de los gestos teatrales y la integración de la voz con la flauta son esenciales para lograr una interpretación fluida y expresiva.

CONCLUSIONES

Este estudio aborda dos ejes principales: la ansiedad por rendimiento y el análisis de obras de cuatro compositores destacados—J.S. Bach, E. Walckiers, Mike Mower y Toru Takemitsu—interpretadas en un recital de grado. En primer lugar, se examina la ansiedad por rendimiento, analizando sus causas, manifestaciones físicas, emocionales y conductuales, así como su impacto en la carrera de los músicos. Se discuten modelos teóricos, como el biopsicosocial y el de catastrofización, y se presentan estrategias para su manejo, incluyendo intervenciones psicológicas, técnicas de relajación y apoyo social.

En segundo lugar, se profundiza en las biografías y obras de los compositores mencionados, destacando sus estilos únicos y contribuciones musicales. Desde el contrapunto de Bach y el virtuosismo romántico de Walckiers, hasta la fusión de ritmos latinos y jazzísticos en Mower y las innovaciones vanguardistas de Takemitsu, estas obras presentan desafíos técnicos y expresivos. Se ofrecen recomendaciones prácticas, como el uso del metrónomo y ejercicios de notas largas, para facilitar su interpretación.

Finalmente, el estudio subraya el poder transformador de la música, demostrando cómo estas obras conectan culturas, emociones y tradiciones, dejando una impresión perdurable en el público. Este trabajo sirve como guía para la interpretación y reflexión sobre la relevancia atemporal de la música.

RECOMENDACIONES

Se recomienda, a la Facultad de Bellas Artes, que pueda brindar tanto a profesores como a estudiantes la posibilidad de apoyo en cuanto a salud emocional artística, mediante la creación de un departamento especializado en ansiedad por rendimiento en escena, en el que los usuarios puedan ser tratados con herramientas profesionales y adecuadas para disminuir los efectos del suceso.

.

Instituir una Biblioteca en la Facultad de Bellas Artes, física o virtual, debidamente equipada con libros, diccionarios, artículos, videos, audios y partituras originales de compositores nacionales e internacionales para que profesores, estudiantes y amantes de la cultura tengan acceso directo a obras importantes, de esta manera, contribuir con el desarrollo de la investigación en las artes.

Incluir en el presupuesto la contratación de luthiers o técnicos de vientos maderas y metales para que profesores y alumnos mantengan sus instrumentos en condiciones y la apertura de esta carrera que tanto se necesita en Panamá.

Emplear mayor cantidad de pianistas acompañantes que permitan el aumento de recitales de graduación sin afectar los del estudiantado.

BIBLIOGRAFÍA

- Bach, J. S. (s.f.). *Flute sonata in A major, BWV 1032*. Breitkopf & Härtel. Obtenido de https://www.breitkopf.us/products/bach-flute-sonata-in-a-major-bwv-1032-breitkopf?srsId=AfmBOooRe_Vh4zE1u8WSP1ggirsRgpbl5bGycuAEdq_DaAJ_A3V6JFU
- Burin, A. B., & Osório, F. L. (2017, October). Music performance anxiety: A critical review of etiological aspects, perceived causes, coping strategies and treatment. *Archives of Clinical Psychiatry*, 44(5), 127-133. 10.1590/0101-60830000000136
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2014). *A History of Western Music (Ninth Edition)* (9th ed.). W. W. Norton.
- Burt, P. (2001). *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge University Press. 9780521026956
- Butt, J. (Ed.). (1997). *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521587808>
- Eugène Walckiers* — *Wikipedia*. (n.d.). Wikipedia. Retrieved May 6, 2024, from https://fr.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Walckiers
- Hershey, K., & baxter, h. (2023, August 31). *Mike Mower Book Signing – Flute Center*. Flute Center. Retrieved May 13, 2024, from <https://flutecenter.com/blogs/flute-center-events/mike-mower-book-signing>
- Inoguchi, I. (2016, May). *Concepts of time in the works of John Cage, George Crumb, and Toru Takemitsu and implications for performance* (Accepted version) [Unpublished Doctoral thesis]. City Research Online. Retrieved 2024, from <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/15041/>

- Itchy Fingers Publications. (n.d.). *Music by Mike Mower, Sheet Music, Jazz*. Itchy Fingers Publications. Retrieved May 13, 2024, from <https://www.itchyfingers.com/mikemower.php>
- Koozin, T. (1990). Toru Takemitsu and the Unity of Opposites. *College Music Symposium*, 30(1), 34-44. <http://www.jstor.org/stable/40373998>
- Kossenko, A. (2022, December 20). *Eugène Walckiers : Coup de foudre pour un compositeur oublié*. The Babel Flute. Retrieved May 6, 2024, from <https://thebabelflute.com/eugene-walckiers-coup-de-foudre-pour-un-compositeur-oublie/#>
- Marshall, R. L., & Emery, W. (2024, April 22). *Johann Sebastian Bach | Biography, Music, Death, & Facts*. Britannica. Retrieved April 29, 2024, from <https://www.britannica.com/biography/Johann-Sebastian-Bach>
- Mower, M. (1995). *Sonata Latino: For flute and piano, score*. London, England: Itchy Fingers Publications. Obtenido de https://www.itchyfingers.com/view-IFP_032
- Pesek, U. (2009). Eugène Walckiers (1793–1866) – A Man of Real Genius Teil I – Die Flötensonaten. *TIBIA*, 34(2), 402-413.
- Pesek, U. (2009). Eugène Walckiers (1793 –1866) – Der Komponist, Teil 2. *TIBIA*, 34(3), 480 - 492.
- Poirier, A. (2010, December 22). *Tōru Takemitsu*. Brahms - Ircam. Retrieved June 10, 2024, from <https://brahms.ircam.fr/en/toru-takemitsu>
- Ryan, C., Boucher, H., & Ryan, G. (2021, August). Performance Preparation, Anxiety, and the Teacher. Experiences of Adolescent Pianists. *Revue musicale OICRM*, 8(1), 38-62. <https://doi.org/10.7202/1079790ar>

- SCHOTT MUSIC GROUP. (n.d.). *Mike Mower*. Schott Music. Retrieved May 13, 2024, from <https://www.schott-music.com/en/person/mike-mower>
- SCHOTT MUSIC GROUP. (n.d.). *Toru Takemitsu*. Schott Music. Retrieved June 10, 2024, from https://www.schott-music.com/en/person/toru-takemitsu#person_chronology
- Siddons, J. (2001). *Toru Takemitsu: a bio-bibliography* (1st edition ed.). Bloomsbury Academic. 10.5040/9798216026532
- Step toe, A. (1982, August). Performance Anxiety. Recent Developments in Its Analysis and Management. *The Musical Times*, 123(1674), 537-541. <https://doi.org/10.2307/962763>
- Takemitsu, T. (1971). *Voice for flute solo*. Editions Salabert. Obtenido de https://store.weinermusic.com/products/voice-for-flute-solo-by-toru-takemitsu?srsId=AfmBOorFW6PbI_sr9or1A8Xc5oddMbSim7MmYcjy6SYBa0w0mTjDqvqr
- Walckiers, E. (1831). *Grand Trio for flute, violin and cello, Op. 35*. Paris: M. Schlesinger. Obtenido de [https://imslp.org/wiki/Grand_Trio_for_Flute%2C_Violin_and_Cello%2C_Op.35_\(Walckiers%2C_Eug%C3%A8ne\)](https://imslp.org/wiki/Grand_Trio_for_Flute%2C_Violin_and_Cello%2C_Op.35_(Walckiers%2C_Eug%C3%A8ne))
- Wesner, R. B., Nowes Jr., R., & Davis, T. L. (1990, March). The occurrence of performance anxiety among musicians. *Journal of Affective Disorders*, 18(3), 177-185. [https://doi.org/10.1016/0165-0327\(90\)90034-6](https://doi.org/10.1016/0165-0327(90)90034-6)
- Wind Repertory Project. (2021, August 7). *Michael Mower*. Wind Repertory Project. Retrieved May 13, 2024, from https://www.windrep.org/Michael_Mower

