

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

**EVOLUCIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE LA FLAUTA TRAVERSA DESDE LA
ANTIGÜEDAD HASTA LA ÉPOCA ROMÁNTICA**

POR
BELKIS DOMÍNGUEZ CEDEÑO

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
OCTUBRE, 2024

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

RECITAL DE GRADO
EVOLUCIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE LA FLAUTA TRAVERSA DESDE LA
ANTIGÜEDAD HASTA LA ÉPOCA ROMÁNTICA

POR
BELKIS DOMÍNGUEZ CEDEÑO

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

ASESORA:
DRA. DAFNE GUEVARA

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
OCTUBRE, 2024

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 BELKIS DOMÍNGUEZ
LO ENCUENTRAN SATISFACTORIO Y RECOMIENDAN A LA ESCUELA DE
INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO QUE SEA ACEPTADO.**

ASESOR

JURADO

JURADO

DEDICATORIA

En primer lugar, dedico este trabajo a nuestro Dios Jehová por darme la claridad y fortaleza para culminar mi carrera. En segundo lugar, dedico este trabajo a mi madre y mi familia, por el amor y el apoyo brindado para salir adelante.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a la doctora Dafne Guevara por su orientación y apoyo incondicional en el desarrollo de esta tesina y recital de grado. Su dedicación, paciencia y sabiduría han sido fundamentales para que este trabajo sea posible.

Muchas gracias a todos los que me apoyaron y fueron parte de este camino académico.

ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA.....	i
AGRADECIMIENTO.....	ii
INDICE GENERAL	iii
INDICE DE FIGURAS	iv
RESUMEN	ix
ABSTRACT.....	x
INTRODUCCION.....	1
CAPÍTULO I.....	2
EVOLUCIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE LA FLAUTA TRAVERSA DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA LA ÉPOCA ROMÁNTICA	
1.1. LA FLAUTA TRAVERSA	2
1.2. GRANDES APORTES AL MECANISMO DE LA FLAUTA TRAVERSA	8
CAPÍTULO II.....	13
RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE LOS COMPOSITORES	
2.1. Otar Vasilyevich Taktakishvili	13
2.2. Kazuo Fukushima	15
2.3. Giulio Baldassarre Briccialdi (1818-1881).....	18
2.4. Johann Sebastian Bach	20
CAPÍTULO III	25
ANÁLISIS DEL REPERTORIO	
3.1. Sonata para Flauta y Piano de Otar Taktakishvili	25
3.2. Mei per flauto solo (1962) de Kazuo Fukushima	33
3.2.1. Mei y la tradición japonesa.....	33
3.2.2. Estructura del Mei	34
3.3. Sonata en E minor, BWV 1034 de Johann Sebastian Bach.....	38
3.4. Il Carnevale di Venezia Op. 78 de Giulio Briccialdi.....	48
CONCLUSIONES.....	54
RECOMENDACIONES	55
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	56

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Flauta hecha de hueso de ave y marfil de mamut, tiene entre 42,000 a 43,000 años, descubierto en una cueva al Sur de Alemania. Foto de Universidad de Tuebingen.....	2
Figura 2. Flauta medieval fabricada con hueso encontrada en excavaciones arqueológicas en Condado de Kent. Foto: Cotswold Archaeology	3
Figura 3. Flautas renacentistas traversa recta (pífano). De arriba hacia abajo. Flauta bajo en sol, flauta tenor en re afinada en 415Hz, flauta tenor en re afinada en 440Hz, Flauta alto en sol, flauta soprano en re. Circulada, embocadura y los dos grupos de tres agujeros Foto de Marco Mantovani	3
Figura 4. Consorts de flautas de pico del Renacimiento. Foto: Bob Marvin	4
Figura 5. Flauta barroca formada por tres piezas. Primera llave señalada. Foto de: PartesDel.com.....	5
Figura 6. Modelo temprano de Hotteterre 1680 y 1690. Foto de miguelmorateorganologia.wordpress.com/flauta-travesera-1	5
Figura 7. Boceto de la flauta de dos llaves de Quantz con la corredera de afinación. Suplemento de la Enciclopedia de Diderot.....	6
Figura 8. Flauta con 3 cuerpos de recambio. Copia de Alan Polak. Foto de Marco Mantovani	6
Figura 9. Llave de do en una flauta de ocho llaves de Valentin Metzler.Foto de Marco Mantovani.....	7
Figura 10. Flauta clásica afinada en A=440hz, de seis llaves, construida alrededor de 1920. Imagen de Acoustical aspects of the transverse flute from 1700 to present 2021.....	7
Figura 11. Flauta clásica de nueve llaves afinada en A=435hz, el sistema de abajo se extiende hasta un do ⁴ . Imagen de Acoustical aspects of the transverse flute from 1700 to present 2021.	8
Figura 12. Flauta inglesa construcción alrededor de 1800. http://www.oldflutes.com/classical.htm	8

Figura 13. Flauta de Henry William Potter, con extensión de do y do# y una llave de salt-spoon (cucharita de sal, para re#.	Foto de Marco Mantovani.....	9
Figura 14. En la parte inferior, flauta con la llave de fa larga.	http://www.oldflutes.com/classical.htm	9
Figura 15. Boceto de la primera llave abierta de Nolan. Toff, 2012.		10
Figura 16. Sistema antiguo.	http://www.aflauta.com.br/flutepiccolo/hisflute01.htm#Boehm	10
Figura 17. Modelo cónica de Boehm 1832.	https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/flauta-travesera-1/	11
Figura 18. Flauta con orificios amplios de Charles Nicholson de 1820.....		11
Figura 19. Flauta cilíndrica de Boehm 1847.		11
Figura 20. Flauta de Godfroy y Lot.	https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/flauta-travesera-1/	11
Figura 21. Arriba antigua llave sib de Boehm, abajo actual llave de sib adicionada por G. Briccialdi. Boceto del libro de N. Toff.....		12
Figura 22. Primer motivo melódico. Compases 7 al 10.		26
Figura 23. Segundo motivo melódico. Compases 43 al 46.		26
Figura 24. Tercer motivo melódico. Compases 59 al 60.....		26
Figura 25. Cuarto motivo melódico. Compases 67 al 69.		27
Figura 26. Inicio de la sección del desarrollo. Primer motivo melódico en sol menor.		27
Figura 27. Material motivico añadido durante el desarrollo. Quintillos.		27
Figura 28. Do sobreagudo de la flauta y presentación del segundo motivo melódico en la mano izquierda del piano.....		28
Figura 29. Inicio de la primera sección en la menor.		28

Figura 30. Inicio de la segunda sección en do menor.....	28
Figura 31. Continuación de la sección B, do# menor, explora ideas melódicas y armonías nuevas.	29
Figura 32. Motivo de 8 compases de la sección B.	29
Figura 33. Discrepancias entre inicio de la sección A y la sección A'.....	29
Figura 34. Presentación de la tercera melodía en la tercera octava.	30
Figura 35. Introducción del III movimiento.	30
Figura 36. Sección A, tema principal.	31
Figura 37. Sección A, tema subordinado derivado 1.....	31
Figura 38. Sección A, tema subordinado concluyente y transitorio 2.....	31
Figura 39. Sección B, tema principal.	31
Figura 40. Sección B, primera parte del tema subordinado, trasposición del tema principal B.....	31
Figura 41. Sección A, alteración de tema subordinado derivado 1.	32
Figura 42. Sección C, tema principal.	32
Figura 43. Sección C, acompañamiento arpegiado de la flauta al tema principal C.....	32
Figura 44. CODA, parte final de la obra. Se muestra la indicación de cambio de tempo...	33
Figura 45. Estructura formal del Mei	35
Figura 46. Compás 1 y 2. Primera y más importante nota de la pieza que imita el sonido del Noh-kan	35
Figura 47. Escala Yowa gin en Mei	36
Figura 48. Portamentos en los compases indicados.	36

Figura 49. Escala Kuzushi utilizada en el compás 14 del Mei.	37
Figura 50. Compás 14 donde crea un estado de animo inestable.	37
Figura 51. Escala Tsuyo-gin en Mei.....	38
Figura 52 Muestra movimientos ascendentes y decentes de terceras.....	39
Figura 53. Compases 5 y 6 que muestran la imitación entre continuo y flauta.....	40
Figura 54. Compases 9-10 (circula el re natural) mostrando el cambio armónico y conservación de formula rítmica de corcheas y semicorcheas con secuencias ascendentes y descendentes.	40
Figura 55. Compases 17-20. Desplazamiento del acento rítmico.	41
Figura 56. Compases 21-23. Climax del movimiento que muestra un G5, nota más aguda de la obra.	41
Figura 57. Compases 1-2. Muestra de motivo inicial de la obra.	42
Figura 58. Compases 5-6. Entrada de la flauta generadora de secuencias de suspensiones.	42
Figura 59. Compases 16-18. Inicio de los acordes de brisé (acordes rotos).....	43
Figura 60. Compases 28-39. Regreso del motivo inicial en Sol Mayor.....	44
Figura 61. Compases 48-51. Apliación del motivo de secuencia del tema principal.....	44
Figura 62. Forma del segundo movimiento.....	45
Figura 63. Compases 21-42. Cadencia en si menor.	46
Figura 64. Compases 1-4. Presentación del motivo principal y secuencias descendentes empleados subsecuentemente para desarrollo de melodías e ideas.	47
Figura 65. Compases 23-26. Descomposición del motivo principal utilizado por la flauta y partes del continuo.....	47
Figura 66. Compases 1-4. Motivo original en la parte A.	48

Figura 67. Compases 43-48. Inversión del motivo original en parte B.....	48
Figura 68. Introducción: compases 1 al 6. Acordes y arpegios del piano. Extraído de Caligraving Ltd., Thetford, Norfolk.	50
Figura 69. Compases 19 con anacruza hasta 22. Presentación del tema con motivos animados. Extraído de Caligraving Ltd., Thetford, Norfolk.	50
Figura 70. Compases 27 con anacruza hasta 30. Presentación de motivos líricos. Extraído de Caligraving Ltd., Thetford, Norfolk.	51
Figura 71. Compases 35- 37. Variación del motivo animado del tema con adornos marcados. Extraído de Caligraving Ltd., Thetford, Norfolk.....	51
Figura 72. Compases 43-45. Variación del motivo animado utilizando apoggiaturas, trinos y adición de notas de menor valor. Extraído de Caligraving Ltd., Thetford, Norfolk.	51
Figura 73. Compases 51-54. Variación del motivo animado utilizando arpegios en tresillos. Extraído de Caligraving Ltd., Thetford, Norfolk.....	52
Figura 74. Compás 103 con anacruza hasta el 106. Variación del segundo motivo del tema principal utilizando cambio de tempo y octavas, entre otras herramientas. Extraído de Caligraving Ltd., Thetford, Norfolk.	52
Figura 75. Compás 130. Aparición de la Cadenza. Extraído de Caligraving Ltd., Thetford, Norfolk.....	53
Figura 76. Compás 163. Acorde de séptima disminuida (vii°). Extraído de Caligraving Ltd., Thetford, Norfolk.....	53

RESUMEN

Pocos trabajos investigativos a nivel nacional abordan de manera profunda los aspectos relacionados con la flauta traversa en materia de su evolución, tomando en cuenta los avances en diseño, tecnología de construcción y principales figuras históricas. Por tanto, este documento da a conocer, de manera puntual y detallada, estos aspectos importantes para la comprensión y valoración del arte de la flauta traversa.

Asimismo, se abordan las biografías de los compositores de las obras que serán presentadas durante el recital de graduación, la importancia para el repertorio flautístico de estas piezas musicales y se presenta un análisis de cada una de las obras a interpretar.

Se espera que este escrito sea también utilizado como material de apoyo para futuros trabajos realizados por músicos y flautistas profesionales y amateurs.

Palabras claves: flauta, pífano, luthier, consorts, Sistema Boehm, Otari Taktakishvili, J.S. Bach, Kazuo Fukushima, shakuhachi, palanca de Briccialdi.

ABSTRACT

Few research works at the national level delve deeply into aspects related to the transverse flute in terms of its evolution, considering advancements in design, construction technology, and key historical figures. Therefore, this document presents in a precise and detailed manner these important aspects for the understanding and appreciation of the art of the transverse flute.

Additionally, the biographies of composers of the musical works to be performed during the graduation recital are discussed, highlighting the importance of these pieces to the flute repertoire. An analysis of each of the music scores to be interpreted is also presented.

We hope that this writing will also be used as supportive material for future works carried out by professional and amateur musicians and flutists.

Keywords: flute, fife, luthier, consorts, Boehm system, Otar Taktakishvilli, J.S. Bach, Kazuo Fukushima, shakuhachi, Briccialdi lever.

INTRODUCCIÓN

Este documento tiene como propósito principal cumplir con el requisito de trabajo de graduación, en cuanto al proceso de culminación de la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Instrumento Musical: Flauta. Conjuntamente, dicho escrito presenta, de manera profunda, información relevante sobre la flauta traversa, biografía e importancia de las obras a interpretar en el recital final; así como también un análisis del repertorio.

Estos aspectos han sido expuestos de la siguiente manera:

Capítulo I- Evolución y construcción de la flauta traversa desde la antigüedad hasta la época romántica, en esta sección se explica detalladamente los elementos más importantes que contribuyeron al desarrollo de la flauta traversa. Se mencionan los aportes y nombres de cada uno de los constructores de instrumentos que hicieron posible que la flauta se modificara de manera eficiente hasta llegar a su diseño moderno.

Capítulo II- Reseña biográfica de los compositores, este presenta información relevante sobre los autores de las obras que se interpretarán durante el recital final de grado. Además, se señala en esta sección la importancia de dichos personajes para la ampliación del repertorio flautístico y también para la perfección y la técnica del instrumento.

Capítulo III- Análisis del repertorio, en este se brinda un análisis formal basado en los elementos básicos musicales: melodía, ritmo, armonía, forma, timbre y textura. Asimismo, se evidencia la influencia histórica de dichas obras y significado cultural y artístico.

Finalmente, se manifiestan las conclusiones obtenidas de la reflexión de este trabajo, así como también nuestras recomendaciones y las referencias bibliográficas.

CAPÍTULO I

EVOLUCIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE LA FLAUTA TRAVERSA DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA LA ÉPOCA ROMÁNTICA

1.1. LA FLAUTA TRAVERSA

La flauta traversa es uno de los instrumentos más antiguos, utilizado durante siglos por diferentes culturas y civilizaciones en todo el mundo. En la actualidad, la flauta traversa tiene una amplia variedad de sistema de llaves que permiten interpretar los diferentes estilos musicales, correspondientes a diversas épocas (Loarca, 2013). Además, debido a su construcción moderna, el instrumento posee una vasta tesitura que puede llegar a producir desde sonidos graves, dulces y melódicos hasta agudos agresivos y de gran proyección. Pero, para llegar a cumplir con estas características, el desarrollo de su evolución ha experimentado cambios significativos a lo largo de la historia y que ocuparon más de cien años para producirse (Salvat, 1984).

Los hallazgos arqueológicos confirman que la flauta existió desde siglos a. C. y fue utilizada para la realización de diferentes actividades sociales. Por ejemplo, durante el Paleolítico, el hombre Neandertal fabricaba flautas de una sola pieza utilizando huesos, y con aproximadamente entre tres a seis orificios, que le servían como medio de comunicación y cacería principalmente (Loarca, 2013).



Figura 1. Flauta hecha de hueso de ave y marfil de mamut, tiene entre 42,000 a 43,000 años, descubierto en una cueva al sur de Alemania. Foto de Universidad de Tuebingen.

En el transcurso de la Edad Media se confeccionaban otros tipos de flauta construídas de materiales que incluían cañas y cuernos de animales, además de las de hueso y madera (Martínez, 2005). Dichos instrumentos eran utilizados para amenizar celebraciones, cacería, marcha de infantería y hasta rituales religiosos (Loarca, 2013), estaban hechas en una sola pieza, con el tubo cilíndrico y ligeramente cónica (Artaud, 1991); y su sonido y timbre para esta época podía variar según el tamaño, su alcance y afinación estaban limitados comparándolas con las flautas modernas.



Figura 2. Flauta medieval fabricada con hueso encontrada en excavaciones arqueológicas en Condado de Kent. Foto: Cotswold Archaeology.

A mediados del siglo XVI, la flauta era llamada pífano, se construía en una sola pieza y utilizando madera. Su forma se constituía de un tubo cilíndrico al cual se le perforaba por un lado el agujero circular de la embocadura. Además, este instrumento constaba de seis orificios pequeños agrupados en dos juegos de tres, que se tapaban con los dedos y producía un sonido muy pálido y débil, mientras que se rediseñaba para tener un sonido más cálido (Artaud, 1991).



Figura 3. Flautas renacentistas traversa recta (pífano). De arriba hacia abajo: flauta bajo en sol, flauta tenor en re afinada en 415Hz, flauta tenor en re afinada en 440Hz, Flauta alto en sol, flauta soprano en re. Circulada, embocadura y los dos grupos de tres agujeros. Foto de Marco Mantovani.

Con la finalidad de mejorar este instrumento y que pudiese proyectar su sonido, los constructores decidieron que su orientación sería vertical y así surgió también, durante este siglo, la flauta de pico o flauta dulce, que llegó a ser uno de los instrumentos más populares entre Italia e Inglaterra y eran construidas de madera (Artaud, 1991).

Una contribución musical importante que dejó esta época fue la tradición de que cada familia de instrumentos, llamadas consorts, se fabricaba para emular los distintos tipos de voz: discantus, altus, tenor y bassus, por lo que cada uno de estos cuatro tipos de tesituras de instrumentos, tenía una longitud distinta.



Figura 4. Consorts de flautas de pico del Renacimiento. Foto: Bob Marvin.

A pesar de que las flautas de esta época no tenían llaves, en su tratado de 1636 titulado *Harmonie Universelle* (Armonía Universal), Mersenne explica que las flautas podrían ser cromáticas si se les adicionara llaves e inclusive proporcionó bocetos de como se verían esas llaves. Sin embargo, el instrumento tendría su primera llave después de cincuenta años (Toff, 2012).

Durante el período Barroco, la flauta tuvo sus primeras modificaciones considerables y recibió el nombre de traverso. Su timbre brillante y rango más amplio desplazó a las flautas de pico. Se cambió el diámetro del tubo y se dividió la flauta en tres partes: cabeza, cuerpo y pie. De esta manera era más fácil transportarla y su rendimiento en la interpretación mejoraba, ya que se podía afinar en la parte superior ajustando o desajustando la cabeza. También pasó de ser cilíndrica a cónica (Artaud, 1991).

El cambio más significativo ocurrió alrededor de 1660 y corresponde a la adición de la primera llave cerrada. Esta llave debía ponerse con el dedo meñique de la mano derecha para obtener el re#, semitono que antes no tenía (Artaud, 1991).



Figura 5. Flauta barroca formada por tres piezas. Primera llave señalada. Foto de: PartesDel.com

Los Hotteterre, familia de constructores, fueron los máximos contribuyentes al desarrollo del instrumento durante este período. Su miembro más reconocido fue Jacques-Martin Hotteterre, ejecutante de instrumentos de vientos, luthier y compositor (Toff, 2012). Jacques describe que la traverso se construyó basada en la escala de re mayor para eliminar la estridencia común de los instrumentos anteriores. Detalló, además, que la cabeza se mantuvo cilíndrica mientras que el tubo del cuerpo era cónico, estrechándose hacia el pie. Hotteterre destaca que también se redujeron el tamaño de los orificios de los dedos, aumentando el brillo del timbre. El constructor explicó, de igual manera, que estos agujeros estaban diseñados para la mano humana más que para las especificaciones acústicas (Toff, 2012).



Figura 6. Modelo temprano de Hotteterre 1680 y 1690. Foto de miguelmoreteorganologia.wordpress.com/flauta-travesera-1

Johann Joachim Quantz indica, en su documento titulado *Ensayo de un Método para Tocar la Flauta Travesera* (1752), que esta flauta proporcionaba la posibilidad de tocar notas de las escalas que iban desde re a la, por lo cual el registro agudo se extendió y mejoró la

precisión de la octava (Seguí, 2008). Sin embargo, nos narra también que la primera y segunda octava tendían a salir planas y que el espacio excesivo del tercer y cuarto orificio hizo que fa# fuera difícil de producirse y, algunas veces, su afinación era casi un semitono abajo. Esta situación obligaba al flautista a digitar la nota fa con el índice y el tercer dedo de la mano derecha. Este cruce de los dedos para ejecutar estas notas dificultaba la técnica del instrumento. Según Quantz, este fenómeno se producía, ya que existía una gran separación entre la cabeza y el cuerpo; por lo tanto, lo describe como un instrumento de proyección débil y su entonación defectuosa (Toff, 2012).

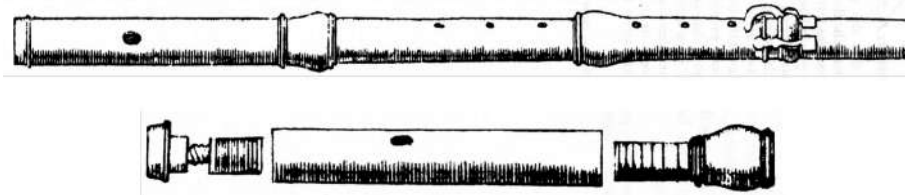


Figura 7. Boceto de la flauta de dos llaves de Quantz con la corredera de afinación. Suplemento de La Enciclopedia de Diderot.

Es por eso que, en 1720, para solucionar dicha situación, se decidió dividir el cuerpo en dos secciones llamados cuerpos de recambio, una superior y otra inferior, ambas de diferentes tamaños. De esta manera, la afinación podía variar según la ciudad, grupo de cámara u orquesta, e inclusive había estuches que tenían hasta seis o siete espacios para poder intercambiarlas (Artaud, 1991).



Figura 8. Flauta con 3 cuerpos de recambio. Copia de Alan Polak. Foto de Marco Mantovani.

A finales del Barroco, entre 1722 y 1752, se incorporan las llaves de do y do#, que se pulsaba con el quinto dedo de la mano derecha. El tratado de Quantz, *Versuch einer Anweisung die*

Flöte zu spielen, Ensayo de un método para tocar la flauta travesera (1752), y el de Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen, Método minucioso y detallado para tocar la flauta* (1791), se ofrecen diferentes digitaciones para cada nota.



Figura 9. Llave de do en una flauta de ocho llaves de Valentin Metzler. Foto de Marco Mantovani.

Para la flauta travesera el periodo Barroco fue un momento de gran auge, en donde jugó un papel importante. Ya para finales de esta época, la flauta barroca queda reducida para interpretar música de cámara (Praetorius, 1619).

En el período clásico, la flauta travesa fue utilizada en las orquestas como instrumento solista y; además, como miembro de esta agrupación, se incluyó dentro del grupo de los viento madera (Toff, 2012). A lo largo del siglo XVIII, la flauta sufrió cambios importantes en su tesitura, ya que se expandió el registro agudo, ocasionado por la realización de perforaciones más amplias en la embocadura y orificios de la flauta, para hacer sonidos más grandes y brillantes, llevado a cabo en un principio por Charles Nicholson (1795-1837), y posteriormente tomaría esta idea Theobald Boehm (Solum, 1995).



Figura 10. Flauta clásica afinada en $A=440\text{hz}$, de seis llaves, construida alrededor de 1920. Imagen de *Acoustical aspects of the transverse flute from 1700 to present 2021*.

Alrededor de este siglo, se le agregan varios cambios a la flauta y muchos constructores decidieron aportar rápidamente, puesto que era la época de la industrialización.



Figura 11. Flauta clásica de nueve llaves afinada en A=435hz, el sistema de abajo se extiende hasta un do⁴. Imagen de Acoustical aspects of the transverse flute from 1700 to present 2021.

Durante el romanticismo, la flauta sigue experimentando un gran desarrollo que incluía cambios del sonido, mejoras técnicas y avances acústicos, gracias a la construcción de instrumentos con nuevos mecanismos y materiales. Es alrededor de 1847, con el sistema Boehm, cuando se produce el gran cambio en el mecanismo, pues hizo transformaciones a su propia flauta que incluía añadir una cabeza parabólica, logrando con ello mejorar el problema de afinación del instrumento; además, al construirlas de metal, esto cambió el timbre producido por la flauta. Con esta evolución en la base acústica, Boehm consigue una flauta distinta a las anteriores, llamada el Sistema Boehm y este es el modelo de construcción que prácticamente se ha mantenido hasta nuestros días.

1.2. GRANDES APORTES AL MECANISMO DE LA FLAUTA TRAVERSA

Antes de 1760 tres constructores londinenses, Pietro Florio (1730-1795), Caleb Gedney (1729-1769), y Richard Potter (1728-1806), agregan las llaves de sol#, sib para el quinto dedo de la mano derecha y fa para el tercer dedo de la mano izquierda (Artaud, 1991).



Figura 12. Flauta inglesa construida alrededor de 1800. <http://www.oldflutes.com/classical.htm>

En 1774, Florio Pietro y Caleb Gebney siguen desarrollando el instrumento, adicionan la llave de do y la llave de do# en la pata de la flauta, alargándola dos pulgadas y perforando dos nuevos agujeros.



Figura 13. Flauta de Henry William Potter, con extensión de do y do# y una llave de salt-spoon (cucharita de sal, para re#). Foto de Marco Mantovani.

En 1786, Johann George Tromlitz duplica la llave de fa. En los modelos de cuatro y seis llaves era difícil mover el tercer dedo de la mano derecha; por lo tanto, era casi imposible pasar de fa a re sin hacer sonar involuntariamente una nota de adorno. Tromlitz solucionó esto perforando otro agujero en el lado opuesto. Debido a su forma, la llave se conoció como la llave “fa larga” (Toff, 2012).



Figura 14. En la parte inferior, flauta con la llave de fa larga. <http://www.oldflutes.com/classical.htm>

En 1808, el reverendo Frederick Noland obtiene una patente británica de su diseño para lograr una mejor afinación. Su idea era una flauta de llaves abiertas, cuyas piezas consistían en anillos alrededor de los agujeros para los dedos. Dando pie al principio fundamental para el desarrollo de los mecanismos más tarde (Toff, 2012).

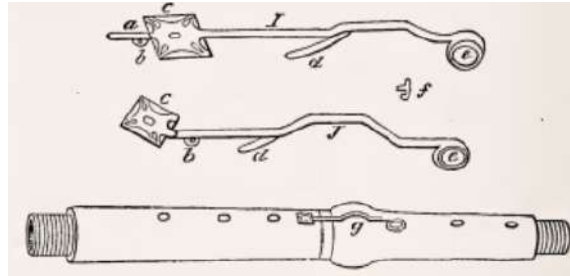


Figura 15. Boceto de la primera llave abierta de Nolan. Toff, 2012.

En la década de 1820, Theobald Boehm flautista y orfebre de Munich, empezó a fabricar flautas. En 1828, abrió su propio taller de flautas desde casa donde fabricaba instrumentos con el sistema simple de la época. Además, estudiándose las nuevas técnicas de construcción de flautas de otros fabricantes, hizo sus propias modificaciones y diseños. Cerca de 1829, experimentó con el uso de ejes de varillas para conectar llaves, incluyó resortes de oro reforzados y montaje de llaves en ejes atornillados (Toff, 2012).



Figura 16. Sistema Boehm antiguo. <http://www.aflauta.com.br/flutepiccolo/hisflute01.htm#Boehm>

En 1831 este inició una serie de experimentos. Empezó a construir los agujeros más grandes, descubrió la importancia de colocar los agujeros en su posición correcta y las llaves abiertas, de esta manera habría una mejor formación de nodos de vibración, colocó llaves de anillos como el modelo de Nolan, cambió el tubo de cónico a cilíndrico y la cabeza a parabólica. Finalmente, en 1832 construye una flauta de 14 agujeros, para accionarla con 9 dedos (ya que el dedo pulgar de la mano derecha es la que sostiene la flauta), creó su sistema de llaves que permitía accionar con un solo dedo varias llaves (Toff, 2012).



17. Modelo cónica de Boehm 1832. <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/flauta-travesera-1/>

Entre 1846 y 1847 Boehm estudió acústica clásica, para seguir trabajando en calibrar la flauta. Y en 1847, Boehm construyó su flauta basándose en los principios que aprendió y los que ya había experimentado. Reconsideró el tamaño y la forma de la boquilla, concluyó que las esquinas deberían ser redondeadas y el orificio ovalado. En consecuencia, el haber agrandado los orificios dificultaba cerrarlos con los dedos, así que reemplazo los orificios de llaves con anillos, por orificios cubiertos por llaves acolchadas. (Toff, 2012).



Figura 18. Flauta con orificios amplios de Charles Nicholson de 1820.

También eligió otro material, construía los tubos de plata y latón, lo que producía un mejor tono y más resonancia (Toff, 2012).



Figura 19. Flauta cilíndrica de Boehm 1847.

Luego de esto, Boehm vendió los derechos británicos de su último modelo a Rudall & Rose, los franceses a Clair Godfroy y en Paris a su yerno Louis Lot (Toff, 2012).



Figura 20. Flauta de Godfroy y Lot. <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/flauta-travesera-1/>

En 1950, se hace la única modificación mecánica de la flauta de Boehm por Giulio Briccialdi. Esta modificación consistía en una llave de si bemol alternativa que podía digitarse con el pulgar de la mano izquierda, la cual añade la segunda llave encima de la

llave de si natural, suspendida para que al presionar se pudiera tocar con el dedo índice y el pulgar de la mano izquierda (Toff, 2012).

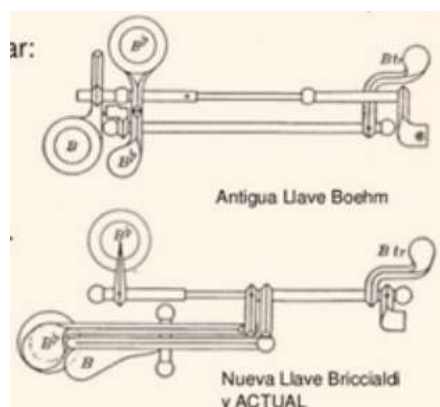


Figura 21. Arriba, antigua llave sib de Boehm; abajo, actual llave de sib adicionada por G. Briccialdi. Boceto del libro de N. Toff.

CAPÍTULO II

RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE LOS COMPOSITORES

Este recital de flauta traversa incluye obras escritas por compositores importantes, pertenecientes a distintos períodos de la historia de la música. Dichos compositores, también han realizado grandes aportes para el desarrollo de las habilidades técnicas y musicales en cuanto a la interpretación, expresión y estética en las ejecuciones personales y grupales. Por ello, sus piezas son parte fundamental del repertorio estándar de la flauta traversa. A continuación, detallaremos reseñas biográficas de ellos.

2.1. Otar Vasilyevich Taktakishvili

Nació el 27 de julio de 1924 en Tbilisi, Georgia y falleció el 21 de febrero de 1989 en Moscú, Rusia.

A pesar de que su padre murió cuando era pequeño, Otar Taktakishvili creció en el seno de un ambiente musical (Bakradze, 2018). Su madre, Elisabed Mikhailis Asuli Taktakishvili, trabajaba como artista en la Ópera de Georgia. Por otra parte, sus dos tíos eran músicos: Giorgi Taktakishvili tocaba el violonchelo y era director en la escuela de música mientras que Shalva Taktakishvili era compositor y profesor en el Conservatorio de Tbilisi. Ambos fueron una gran influencia musical, guía y primeros profesores.

Mientras asistía a la escuela en Barnov St. en Tbilisi, Otar estudió con Tamara Bagrationi, Militsa Koriush, Anastasia Virasladze y Evgenia Vasilievna. Es en esta misma escuela, durante una práctica a cuatro manos, donde conoce a Irina Giorgienvna Chirakadze, quien se convertiría en su esposa hasta el final de sus días (The Harvard Biographical Dictionary of Music, 1996).

En 1942, ingresó al Conservatorio de Tbilisi Vano Sarajishvili, donde se especializó en composición con Sargis Barkhudaryan y Andria Balanchivadze; en dirección con Alexander Gauk. Bakradze (2018), comenta que poco después de matricularse en el conservatorio, con 22 años de edad, Taktakishvili participó y ganó el concurso de composición del Himno Nacional de la recién creada República Socialista Soviética de Georgia.

En 1947, Taktakishvili obtuvo sus títulos en composición y dirección. Durante su carrera en el conservatorio, Taktakishvili logró desarrollar su propio estilo, usando melodías populares de Georgia. Su música estaba basada en la música folclórica tradicional georgiana conservando de este modo la identidad nacional a través de sus obras (Cook, 2013).

En 1950, después de completar su doctorado en el Conservatorio de Tbilisi Vano Sarajishvili, esta institución lo nombró profesor de literatura coral, orquestación, director de coro y contrapunto. Dos años más tarde, Otar Taktkishvili fue contratado como director artístico del coro más importante del país, el State Choral Kapella of Georgia. Entre 1962 y 1965, fue elegido rector del Conservatorio Tibilisi Vano Sarajishvili (The Harvard Biographical Dictionary of Music, 1996).

En vida, el compositor obtuvo reconocimientos políticos y artísticos. Entre sus principales designaciones políticas, se pueden mencionar que asumió los deberes de Diputado del Supremo Soviético de la SSR y Diputado de la República Socialista Soviética de Georgia URSS (Bakradze, 2018).

Sus nombramientos artísticos incluyen los cargos de ministro de Cultura de Georgia (1965-1984), presidente de la Unión de compositores de Georgia Soviética (1961-1962), presidente del Comité Musical Internacional de la UNESCO, secretario y miembro de la Junta de la Unión de compositores (1957-1989). Por otra parte, entre sus galardones se destacan el premio Stalin (1951), título de Artista del Pueblo de la URSS (1974) y el premio Lenin (1982) (Machavariani, 2001).

Amanda Cook (2013) comenta que el legado musical de Taktakishvili incluye obras corales, oratorios, cuatro conciertos para piano, dos sinfonías, seis óperas, poemas sinfónicos, dos conciertos para violín y dos para violonchelo, adaptaciones de canciones populares georgianas para voz y piano, música para cine y ballet y diversas obras instrumentales.

A pesar de que su enfoque principal fue la música vocal, independientemente del género musical en que escribía, en todas sus obras es notoria la utilización de melodías folklóricas georgianas y también de la región del Cáucaso. Esta característica se aprecia en obras como el poema sinfónico *Mtsyri* (1956), los oratorios *The living hearth* (1964), las cantatas *Gurian*

songs (1971), *Mingrelian* (1972), *Love songs* (1974), los ciclos de canciones *Tras los pasos de rustaveli* (1964), *Nikoloz Baratashvili* (1970), entre otras.

Por otra parte, Taktakishvili resalta en sus obras un lenguaje musical simple y estilo conocido como realismo soviético¹, distinguido por seguir las reglas soviéticas (Bakst, 1962). Debido a esta razón, y a diferencia de sus contemporáneos como Dimitry Shostakovich o Sergei Prokofiev, su música no sufrió la censura del régimen y fue más accesible dentro de la unión soviética; sin embargo, no traspasó fronteras fácilmente. Por ejemplo, su *Sonata para flauta y piano* (1966) resalta un lenguaje armónico simple con influencias populares, pero tardó más de una década en llegar a Estados Unidos.

Otras obras de Taktakishvili que demuestran el dominio del realismo soviético del compositor incluyen *Sachidao* (1954), en donde plasma las tradiciones culturales de Georgia, y la *Ópera Mindia* (1961), reflejan la influencia de el poeta georgiano Vazha Pshavela y su poema titulado *The snake Eater* (Zmeyeyed). En obras como *Gurian song* (1971) y *Mengrelian songs* (1972) el compositor adapta música folclórica o melodías tratadas con herramientas musicales folclóricas respectivamente.

La música de Taktakishvili fue muy reconocida y aclamada en Georgia, los países de la antigua URSS y en países extranjeros. Cuando murió, a la edad de 64 años, la calle en la que él y su esposa vivieron durante varias décadas recibió su nombre en su honor (Randel, 1996).

2.2. Kazuo Fukushima

Nació en Tokio el 11 de abril de 1930, fue compositor, profesor y musicólogo. El escritor japonés Ryotaro Shiba (1923-1997) fue citado por H. Suzuki (1997) describiendo a la generación de los años 30 como los nacidos en “los años más locos de la historia japonesa” ya que tuvieron que vivir el terror de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y enfrentar la derrota y las consecuencias de la pérdida de su país (Lee, 2010). En vista de que Japón estaba sumida en un caos total y al haber sido Tokyo el epicentro de los constantes bombardeos,

¹ Realismo Soviético se refiere a un estilo de composición musical que se desarrolló en la Unión Soviética durante la década de 1930 a 1950, buscaba reflejar las ideologías y valores del régimen soviético a través de la música con temas como glorificación del trabajo, la lucha del pueblo y la construcción del socialismo.

Fukushima se vio obligado a abandonar sus estudios en la escuela secundaria de Gauken y experimentar la pérdida de su padre y hermano durante este tiempo de guerra, lo cual afectó su estado emocional:

Desde los trece a los quince años, que fue alrededor de la época en que la guerra estaba por terminar, la muerte prevaleció alrededor mío. Muchos jóvenes allegados a mí fueron sacrificados, incluidos mi hermano mayor y amigos. Tokyo era atacado desde el aire. El bombardeo ocasionó que Fuki, que era llamado ‘la ciudad que gira’ completamente quieta durante la noche. Los miembros de mi familia se redujeron de siete a cuatro. Yo era muy joven en este tiempo. Fue un milagro que yo, sin ser de la milicia, pudiera sobrevivir. Quizá esta es la razón por la cual el estilo de mis composiciones se parece mucho a una melodía de chinkon [que literalmente significa “para calmar las almas inquietas”] cuando empecé a componer (Fukushima, 2007, p. 17).

Sin tener una buena preparación musical y sin educación formal, Kazuo creció escuchando la radio de las fuerzas estadounidenses durante su presencia en Japón entre 1945 a 1952; la cual se convirtió en su mejor fuente de música occidental, específicamente, el programa radial conocido como FEN Tokyo -red del lejano oeste- (Lee, 2010).

En la década de 1950, se asoció con Toru Takemitsu y Joji Yuasa y fundaron Jikken Kobo (Taller experimental), una organización dedicada a la exploración de nuevas direcciones en las artes, con la cual obtuvo varios reconocimientos (Lynch, 2003). Algunas de sus composiciones como miembro de esta agrupación incluyen *Poésie ininterrompue* para violín solo y *Requiem* para flauta solo (1956), primera obra en la que el compositor aplica la técnica de los doce tonos. En 1958, su pieza *Ekagura* para flauta alto y piano, compuesta para la flautista Ririko Hayashi, la cual ganó mención honorífica en el festival de música contemporánea en Karuizawa y, al año siguiente, Stravinsky recomendó la pieza para su interpretación en Los Angeles Monday Evening Concerts. Este concierto marca la llegada de la música de Fukushima a la audiencia americana y, en consecuencia, fue uno de los primeros compositores japoneses en occidente (Lee, 2010).

En el verano de 1961, Wolfgang Steinecke (1910-1961) invitó a Kazuo Fukushima a dictar la conferencia titulada “El teatro Noh y la música japonesa” y presentar parte de su música

japonesa moderna y obras de teatro Noh en el marco del festival de música nueva de Darmstadt, Alemania. Durante dos años consecutivos Fukushima asistió a este festival y su trabajo más conocido, *Mei* para flauta sola, fue presentado en el concierto a la memoria de Steinecke. En abril de 1961, durante su gira por Japón, el famoso flautista italiano Severino Gazzeloni quedó impresionado con el trabajo de Fukushima y en 1962, estrenó obras del compositor en varias ciudades europeas. Como resultado de sus logros, en 1963 Fukushima recibió una beca y pudo cursar estudios en la Sociedad Japonesa de Nueva York (Slonimsky, 2001).

Al retornar a Japón y hasta su jubilación en 1995, Fukushima ocupó un puesto como profesor en la Universidad de Ueno Gakuen en Tokio y como primer director de Los Archivos de Investigación de Música japonesa, división creada en 1970 en esta institución (Fukushima, 2007). Desde entonces, menguó su dedicación hacia la composición y su enfoque se tornó hacia la investigación de la música japonesa tradicional, específicamente la gagaku (música de la corte japonesa); además de la música de las cortes chinas de la Dinastía Tang (618-904), considerada la base de la música gagaku (Lee, 2010).

Fukushima escribió numerosos libros y artículos sobre música tradicional japonesa, como música cortesana y canto, profundamente influenciado por varios aspectos de la cultura japonesa tradicional y budismo zen. Sus trabajos más significativos luego de su regreso incluyen *Tsukishiro* para orquesta (1965), *Shun-san* para flauta solo (1969) y *Ranjo* para organo (1977). Luego de esta obra Fukushima dejó de componer.

Elementos de la música tradicional japonesa y de la filosofía japonesa se pueden percibir en las estructuras formales, los gestos musicales y técnicas de interpretación de sus composiciones. Por ejemplo, las prácticas y técnicas de interpretación en obras como *Mei* para flauta sola (1962), el *Requiem* para flauta sola (1956), y *Shu-San* (Himno de la primavera) para flauta sola (1962) utilizan una gran variedad de la técnica extendida a fin de crear sonidos oscuros que imiten la flauta japonesa (*shakuhachi*); utiliza varios multifónicos, vibratos y digitaciones especiales, además de que adopta el concepto japonés de tiempo y espacio en estas obras e incluye aspectos del teatro Noh.

El estilo musical de Fukushima se puede dividir en dos períodos (Lee, 2010). El primero abarca desde su obra *Poésie ininterrompue* (1953) hasta *Mei* (1962), descrito por Funayama (1982) como “técnica duodecafónica con mente oriental”, en donde el término “mente

oriental” hace referencia al teatro Noh y el pensamiento budista. El segundo período abarca desde su pieza *Tsukishiro* (1965) hasta *Ranjo* (1977), y que Funayama (1982) caracteriza como devoción de Fukushima por “cultivar los temas japoneses con una dicción más libre”, criticado altamente por considerar que sus obras en este período “carecen de fuerza y entusiasmo de un creador de música nueva”.

Fukushima recibió muchos premios y honores a lo largo de su carrera, incluidos el premio de la Academia de Arte de Japón en 2006 y la Orden de Cultura del gobierno japonés en 2011.

2.3. Giulio Baldassarre Briccialdi

Nació en Terni, Italia, el 2 de marzo de 1818 y murió en Florencia el 17 de diciembre de 1881. Fue hijo de Margherita Santori y Giovanni Battista Briccialdi, con quien empieza sus estudios de flauta y cuya técnica perfecciona luego con Guiseppe Maneschi. A la edad de 12 años muere su padre y se muda a Roma, tratando de alejarse de la presión de su familia para unirse al sacerdocio.

En Roma, recibe ayuda, clases de solfeo, armónica y contrapunto a cambio de copiar música para Ravagli, un cantante de la capilla pontificia; así es como termina sus estudios musicales, a la edad de 15 años, con un excelente nivel como flautista (Dizionario Biografico degli Italiani, 1972)

Briccialdi fue conocido como “el príncipe de los flautistas” destacado por su virtuosidad en la ejecución de la flauta y en sus composiciones (Chang, 2014). Rockstro (1890), escribió en su libro *Tratado sobre la flauta*:

No dudo en decir que Briccialdi fue uno de los mejores intérpretes que he conocido y escuchado en cualquier instrumento. Su perfecta entonación, variado estilo y consumado dominio de su instrumento son de recordar, pero no de describir. Su diferencia de timbre y dinámica del sonido me impresionó tanto que inmediatamente lo puse como modelo a imitar y si era posible aprovechaba todas las oportunidades para escucharlo tocar.

Briccialdi fue nombrado como profesor de flauta en la Accademia di Santa Cecilia en Roma el 1 de marzo de 1833. Durante su estancia en esta ciudad, también se dedicó a componer paráfrasis y variaciones relacionados a temas operísticos, cautivando a toda una generación de intérpretes en toda Europa e Italia (Petrucci, 2001). Al ser la ópera el género más popular del público durante este período, logró alcanzar fama y éxito por ser uno de los compositores más idóneos. En 1836, trabajó como maestro de flauta del Conde Leopoldo de Siracusa, hermano del Rey Fernando II de Borbón (Petrucci, 2001). En los años siguientes, se dedicó a enseñar en Milán (1839) y en Viena (1841).

Entre los aportes más importantes que realizó durante su carrera al desarrollo del instrumento, se pueden mencionar las innovaciones técnicas a las flautas de Theobald Boehm (1794-1881), constructor alemán quien hizo cambios en el sistema de la digitación de la flauta. De hecho, como quedo plasmado en los libros del taller de mismo Boehm, debido a sus contribuciones en la fabricación de este nuevo sistema de llaves, el 15 de septiembre de 1847, Briccialdi recibió la flauta con serie N.º 1 construída de latón, chapada en oro, con llaves y aros de plata alemana como un regalo (Böhm, 2021). Este instrumento se encuentra hoy en día en la Biblioteca del Congreso Washington. Para 1849, Briccialdi también amplió el rango de proyección del instrumento, con la adaptación de la llave del pulgar izquierdo para facilitar la digitación del si bemol, actualmente conocida como “palanca de Briccialdi”. Además, adjuntó a la flauta de Boehm, una llave de sol sostenido que pasó de ser abierta a cerrada, con el objeto de conseguir una digitación más sencilla, mejorar la digitación de pasajes musicales con alteraciones y permitir una interpretación más fluida y precisa, esto con la ayuda de la firma de Rudall & Rose de Londres (Rockstro, 1890).

Briccialdi fue un ávido defensor y colaborador de causas sociales. En la década de 1860, participó en varios conciertos de recaudación de fondos para contribuir con la causa del

General Giuseppe Garibaldi y ayudar a los huérfanos por la epidemia de cólera (Minor Planet Circa 33387).

Desde 1860, Briccialdi fungió como director de diversas orquestas, empezando en el Teatro de Nazionale de Turin y, por períodos muy cortos, según Cianchi (1882), también dirigió las bandas municipales de Perugia y Fermo y, como un amante de la dramaturgia, en 1855, se estrenó su exitosa obra teatral *Leonora de' Medici* en el teatro Carcano de Milán. En 1860 fue nombrado director de banda en Fermo. El 14 de junio de 1864 se convirtió en miembro de honor de la Sociedad Rossiniana de Pesaro. Hasta 1871, Giulio Briccialdi también se desempeñó como concertista en Italia y profesor de flauta en el Conservatorio de Florencia, donde dedicó muchas de sus obras y ejercicios didácticos a sus alumnos y adoptó el modelo de flauta inventado por él (Dizionario Biografico degli Italiani, 1972). Finalmente, en 1872, se instaló en Londres.

El 26 de junio de 1904, el municipio de Terni colocó una placa en la casa donde había vivido el compositor y nombró en su honor al Instituto Cívico de Música ubicada en la ciudad de Terni, Italia. (Dizionario Biografico degli Italiani, 1972). La vida, obra y contribuciones de Briccialdi han sido tan significativas que el 9 de febrero de 1996, se nombró al asteroide N. 7714 descubierto por el Observatorio Astronómico Santa Lucia de Stroncone en su memoria (Minor Planet Circ 33387).

En la actualidad, una de sus piezas más famosas es el “Carnivale di Venezia”, que ha sido transcrito para casi todos los instrumentos y es uno de sus sellos distintivos de virtuosismo (Nicholson, 1988).

2.4. Johann Sebastian Bach

Nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania y falleció el 28 de julio de 1750 en Leipzig. Fue el principal representante del barroco tardío y el más grande compositor de todos los tiempos (Comellas, 1995).

Johann Sebastian Bach era el octavo de los hijos de Maria Elisabetha Lämmerhirt (1644-1694) y Johann Ambrosius Bach (1645-1695). Su madre provenía de una familia de músicos

y su padre era director y trompetista en la corte de Eisenach. Se cree que fue su padre quien le enseñó a tocar el violín y algo de teoría musical (Butt, 2000).

Luego de la muerte de sus padres, Johann Sebastian de apenas 10 años de edad y su hermano menor, quedaron a cargo de su hermano mayor Johann Cristoph, razón por la cual se mudaron a Ohrdruf. Aprendió valiosas enseñanzas musicales de su hermano, inclusive a tocar el órgano e interpretar el clavicordio. Johann Cristoph también lo animó a estudiar composición y lo puso a copiar música de compositores organistas como Pachelbel, Jean-Baptiste Lully y Girolamo Frescobaldi. Durante este período, asistió al Gymnasium de Ohrdruf y estudió teología, latín y griego (Wolff, 2000).

En 1700, Bach se trasladó a Lüneburg para continuar con sus estudios y uno de sus deberes consistía en cantar a diario en los servicios eclesiásticos. Durante este período conoce a los organistas destacados quienes lo influyeron en su posterior carrera de intérprete del órgano, como George Böhm organista de Johanniskirche quien había sido alumno del famoso Jan Adams Reincken en Hamburgo. Böhm introdujo a Johann Sebastian Bach en las grandes tradiciones del órgano (Sartorius, 2014). Gracias al contacto con estos músicos, Bach tuvo acceso probablemente a los instrumentos más grandes y precisos que había tocado hasta entonces. Se familiarizó con la música tradicional académica organística del Norte de Alemania, sobre todo con la obra de Dietrich Buxtehude, organista de la iglesia de Santa María de Lübeck y con manuscritos musicales y tratados de teoría musical que estaban en posesión de aquellos músicos (Domínguez, 2009). Stauffer informó el descubrimiento de 2005 de las tablaturas de órgano que Bach escribió siendo adolescente, de obras de Reincken y Dietrich Buxtehude que muestran “un adolescente disciplinado, metódico y bien entrenado; profundamente comprometido con el aprendizaje de su oficio” (Stauffer, 2014).

En marzo de 1703, a Sebastián se le ofrece y acepta el puesto de violinista en la pequeña orquesta de cámara del duque Johann Ernest III en Weimar (Boyd, 2001). En agosto de este año, es nombrado organista en la Neue Kirche en Arnstadt. Tres meses más tarde, pone en práctica su forma de tocar, caracterizada por variaciones sorprendentes y adornos irrelevantes en los cantos corales que desconcertaron y confundieron a la congregación.

En 1707, a Bach le ofrecieron un puesto como organista en la Blasiuskirche de Mühlhausen que incluía una significativa remuneración, mejores condiciones de trabajo y mejor coro. Cuatro meses después, se casa con su prima segunda Maria Barbara Bach en Dornheim, de este matrimonio sobrevivieron cuatro hijos Catharina Dorothea, Wilhelm Friedemann y Johann Gottfried Bernhard y Carl Phillip Emmanuel Bach. Es aquí donde compone sus primeras obras para la voz y teclado como, por ejemplo, las cantatas *Gott ist mein könig* (BWV 71) y *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus Tragicus BWV 106)*, *Toccata y Fuga en Re menor BWV 565* para órgano, *Preludio y Fuga en Re mayor BWV 532* (Bach, 2012).

En 1708, Johann Sebastian Bach aceptó el puesto de organista, y luego como Konzertmeister en la capilla de Weimar en donde permaneció hasta 1717. Aquí obtiene un aumento salarial y profundiza en estudios técnicos de composición. Comenzó a escribir los preludios y fugas, posteriormente su obra *El clave bien temperado (Das wohltemperierte klavier)* fue impresa en 1801, con dos libros compilados en 1722 y 1744 (Schweitzer, 1935).

En 1714, con el puesto de *koncertmeister*, estuvo encargado de interpretar y componer por mes una cantata en la iglesia. Como resultado de este requisito, compuso alrededor de treinta y cinco obras. Sus tres primeras cantatas compuestas en Weimar fueron *Himmelskönig, Sei willkommen, BWV 182*, para el domingo de ramos; *Weinen klagen, Sorgen, Zagen, BWV 12*, para el domingo de júbilo, y *Erschallet, Ihr Lieder, Er klinget, Ihr Saiten, BWV 172*, para pentecostés (Wolff, 2000).

El 5 de agosto de 1717, Bach fue nombrado *kapellmeister* para el príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen, el rango más alto otorgado a un músico durante la época barroca. En Köthen no había música sacra, sin embargo, en esta etapa el compositor se dedicó a escribir música instrumental barroca como, por ejemplo, el *concierto para violín BWV 1041 en La menor*, *las sonatas y partitas para violín y las seis suites para violonchelo solo*; *las invenciones a dos voces*, *las suites francesas para clave*, y también obras para teclado. Antes de abandonar la corte de Anhalt-Köthen, terminó el primer volumen de *el Clave bien temperado* en 1722 (Boyd, 2001).

El 7 de julio de 1720, mientras Bach se encontraba de viaje en Karlsbad junto al príncipe, su esposa María Bárbara murió repentinamente, quedando viudo y con cuatro hijos. Al año siguiente, contrajo matrimonio con la cantante Anna Magdalena Wilken, quien fue muy amable con sus hijos, una buena ama de llaves y lo ayudó a copiar cuidadosamente sus manuscritos (Sartorius, 2014).

Con la muerte de Johann Kuhnau, *thomaskantor* de la Thomasschule de Leipzig, se abre la posibilidad de un nombramiento para Bach, por lo cual el 5 de mayo de 1723 Bach firmó su contrato y solicitó su destitución en Köthen para comenzar una nueva etapa en Leipzig. Dentro de sus deberes en este trabajo también estaban organizar música para cuatro iglesias y formar coros para estas iglesias con los alumnos del Thomasschule. Asimismo, debía instruir a eruditos con talento musical en la ejecución de instrumentos para la orquesta de la iglesia y enseñar latín a los alumnos.

En esta etapa en Leipzig, Bach compuso un repertorio de cantatas para iglesia. Finalmente, en 1726, pudo ver publicadas sus obras para teclado. Para esta época también creó el *Magnificat*, la *Pasión según San Juan* (1724), *Pasión según San Mateo* (1729) y la *Pasión según San Marcos* (1731). Debido a algunos problemas con las autoridades de Leipzig, quienes no estaban dispuestas a proveerle los medios para sus proyectos musicales, Bach comenzó a trabajar estrechamente con la corte de Dresde y solicitó el puesto de maestro de capilla en la Corte de Polonia, que obtuvo en 1736. Ya con sesenta años, Bach pasó a perfeccionar sus obras y publicó la segunda colección de *El Clave Bien Temperado* (1742), dieciocho corales, la misa en Si menor, las variaciones Godlberg para clave, variaciones canónicas, y el arte de la fuga entre muchas otras. Por otra parte, su Ofrenda Musical fue escrita para el Rey Federico II “El Grande”, luego de una visita a la corte de Prusia, donde el clavecinista era su hijo Carl Philipp Emanuel Bach (Werner, 2010). Luego de esta visita a Prusia Bach enfermó de cataratas. En 1749, ya ciego, tuvo que retirarse y falleció el 28 de julio de 1750 (Sartorius, 2014).

La música de Bach abarcó una amplia gama de géneros y estilos desde música vocal sacra hasta la música instrumental. Era conocido por su técnica contrapuntística, en donde múltiples líneas melódicas se entrelazan de manera compleja estructural pero coherente.

A pesar de su talento Bach no fue reconocido como un gran compositor durante su vida. Hasta el siglo XIX que su música fue redescubierta y reconocida, su legado musical perdura y su influencia se puede percibir en compositores posteriores. Su talento y genialidad musical lo convierten en una de las figuras más importantes de la historia musical.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DEL REPERTORIO

3.1. Sonata para flauta y piano de Otar Taktakishvili

La sonata para flauta y piano de Otar Taktakishvili fue escrita en 1966. De acuerdo con Amanda Cook (2013), la obra está basada en un lenguaje armónico simple e influenciada por la música vernacular folklórica popular de Georgia y otros países que constituían la antigua Unión Soviética. En Estados Unidos, la Associated Music Publisher Inc. es, aparentemente, la única casa publicitaria con una edición de la pieza autorizada por la Biblioteca de Música Ruso-Soviética, editada por Louis Moyse, hijo del famoso flautista Marcel Moyse, e impresa y distribuida en 1977. Debido a la falta de relaciones internacionales de los derechos de autor en la URSS antes de la década de 1970, la obra tardó 11 años en llegar a América (Cook, 2013).

Las principales influencias musicales que inspiraban a Taktakishvili en la composición de sus obras provenían de la región del Cáucaso, que incluye a Armenia, Azerbaiyán, Georgia y repúblicas caucásicas de Rusia. Usualmente, esta música se caracteriza por repeticiones de melodías diatónicas con pequeñas tésituras, repeticiones de ritmos que demuestran claramente la métrica y ritmos orientados a la danza dentro de una métrica compuesta (Schwarz, 1972). Al analizar la sonata para flauta y piano de Taktakishvili, es evidente la utilización de estos modismos tradicionales, empleados en el desarrollo de los motivos y frases, aun cuando el compositor no deja claro si los temas son derivados de canciones folklóricas específicas.

Esta pieza contiene tres movimientos: *allegro cantabile*, *aria moderato con moto* y *allegro scherzando*. En general, se destaca una amplia gama armónica y melódica, con momentos de virtuosismo para la flauta y un diálogo fluido entre la flauta y el piano.

El primer movimiento, *allegro cantabile*, presenta una forma sonata y se aprecia en su exposición, incluidos dentro de los dos temas esperados, cuatro motivos melódicos que se tratarán durante la sección del desarrollo. El primer motivo está en el compás 7, introducido durante la primera intervención de la flauta.



Figura 22. Primer motivo melódico. Compases 7 al 10.

El segundo motivo, se localiza en el compás 43 y funciona como material de transición está caracterizado por negras con staccato, seguido de una frase con notas ascendentes y alteraciones cromáticas.



Figura 23. Segundo motivo melódico. Compases 43 al 46.

El tercer motivo melódico ocurre en el compás 59, contiene ocho compases de tresillos descendentes ejecutados por la flauta. Este motivo deberá ser practicado con diferente rítmica a fin de garantizar la simetría del pasaje.



Figura 24. Tercer motivo melódico. Compases 59 al 60.

El último motivo de esta sección está en el compás 67, contiene compases de subdivisiones mezclados de negras con puntillo y tresillos. Desde el compás 71 se añaden tresillos en mi bemol mayor. Y este patrón cambia en el compás 79 con acentos fuertes que conducen a un ostinato.



Figura 25. Cuarto motivo melódico. Compases 67 al 69.

El desarrollo de este movimiento inicia en el compás 88. Desde aquí, se presentan los motivos en diferentes tonalidades y variaciones rítmicas, aumentaciones, disminuciones, inversiones y adornos. Por ejemplo, se observa la aparición del primer motivo melódico en sol menor.



Figura 26. Inicio de la sección del desarrollo. Primer motivo melódico en sol menor.

También, en esta sección ocurrirán adiciones de melodías, motivos o material temático nuevo. Por ejemplo, en el compás 96 vemos la aparición de quintillos que funcionan como adornos de grupetos.



Figura 27. Material motivico añadido durante el desarrollo. Quintillos.

La presentación y tratamiento del segundo motivo melódico se observa en los cuatro compases del solo del piano desde el compás 109. Asimismo, el tercer y cuarto motivo melódico reaparecerán en el compás 228 (letra L). Es importante reiterar que cada uno de estos retornos irá de la mano de sus respectivos cambios de timbre, color, tesitura y octava.

La sección de la recapitulación empieza en el compás 249 y es tratada de manera interesante por Taktakishvili. Los últimos ocho compases constituyen la coda con la que concluye el movimiento. En esta parte destaca la dificultad para el flautista de mantener diez compases de un do sobreagudo, con dinámica de pianísimo, por lo que se recomienda estudiar lentamente notas largas.

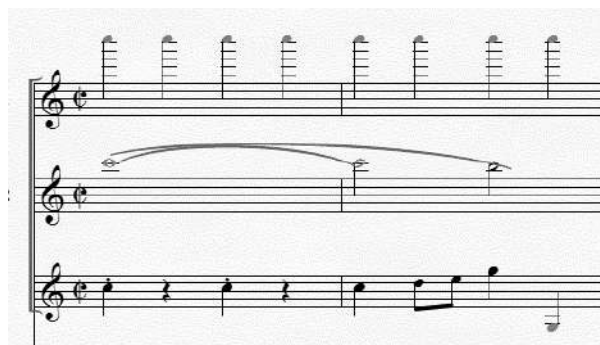


Figura 28. Do sobreagudo de la flauta y presentación del segundo motivo melódico en la mano izquierda del piano.

El segundo movimiento es una Aria, cuya indicación de tempo es moderato con moto. Es de naturaleza vocal y, posiblemente, el compositor se inspiró en una canción de cuna o folklórica caucásica (Carpenter, 2018). Una dificultad en este movimiento es mantener el vibrato a lo largo del mismo, por tanto para resolver esta situación es importante que las oscilaciones se ejecuten a razón de números impares por pulsación.

Contiene tres secciones, ABA', contrastantes y que exploran diferentes tonalidades como la y do# menor antes de regresar a la tónica. Cada sección se compone de temas, frases o melodías que, generalmente, están compuestas de ocho compases. La tensión que producen los acordes extendidos crea un ambiente más expresivo y las resoluciones contribuyen a lo emotivo de este movimiento.

La sección A, comienza en el compás 2, al inicio del movimiento. Está en la menor y modulará a do menor. En esta sección podemos identificar tres melodías.



Figura 29. Inicio de la primera sección en la menor.

La sección B, empieza en el compás 26. Aquí se puede apreciar la modulación de la tonalidad de la frase desde do menor a do# menor, ya en el compás 41.



Figura 30. Inicio de la segunda sección en do menor.

A partir del compás 41, en la segunda frase, se observará también adiciones de material motivico y armonías que afectan el patrón del acompañamiento.



Figura 31. Continuación de la sección B, do# menor, explora ideas melódicas y armonías nuevas.

Esta sección en conjunto expone a tres melodías de 8 compases y un motivo conclusivo de 4 compases.



Figura 32. Motivo de 8 compases de la sección B.

La sección A' se halla en el compás 53. En esta recapitulación, se observan diferencias marcadas en sus dos primeros compases con la sección A.

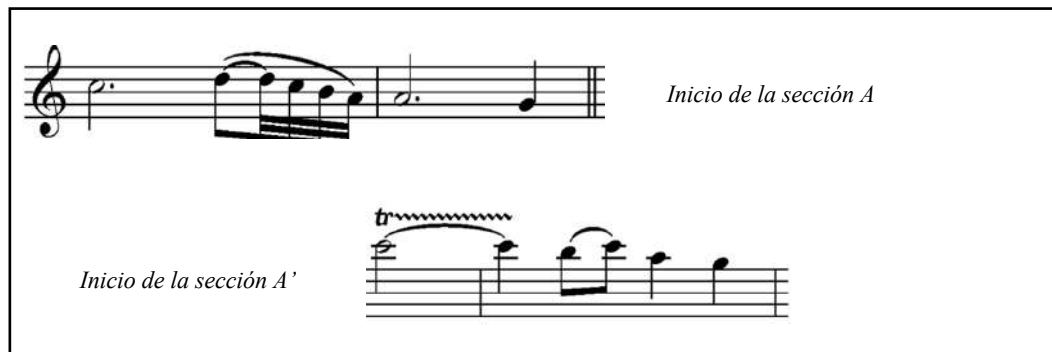


Figura 33. Discrepancias entre inicio de la sección A y la sección A'.

Asimismo, Taktakishvili no presenta la segunda melodía de la sección inicial, por lo cual es un poco confuso. La tercera melodía también se verá alterada y presentada en la tercera octava.



Figura 34. Presentación de la tercera melodía en la tercera octava.

El tercer movimiento, Allegro Scherzando, muestra ritmos más enérgicos, parecido a una danza popular y forma de rondó ABACA' que incluye una introducción corta y una coda. Sin embargo, el tratamiento que Taktakishvili da a este rondó es interesante, ya que en cada una de estas secciones presenta el tema principal seguido de temas subordinados (Carpenter, 2018). Estos temas subordinados surgen como derivados o como respuestas al tema principal. En otras ocasiones, el tema subordinado corresponde a la conclusión y transición entre secciones. Cada tema está compuesto de 15-20 compases. La introducción se identifica desde el compás 1 al 4, introducida por el piano. Importante mantener la integridad rítmica de los motivos, por lo cual es necesario estudiar con el metrónomo y mantener la columna de aire en una posición estable.



Figura 35. Introducción del III movimiento.

La sección A inicia en el compás 5 y se extiende hasta el compás 60. Presenta un tema principal y dos temas subordinados.



Figura 36. Sección A, tema principal.



Figura 37. Sección A, tema subordinado derivado 1.



Figura 38. Sección A, tema subordinado concluyente y transitorio 2.

La sección B es presentada a partir del compás 61, y está compuesto de un tema principal y un tema subordinado. La primera parte de dicho tema subordinado es una variante tonal de su tema principal.



Figura 39. Sección B, tema principal.



Figura 40. Sección B, primera parte del tema subordinado, trasposición del tema principal B.

En el compás 96, se aprecia nuevamente el retorno del tema principal A. Sin embargo, en esta parte, en el compás 112, acompañado de una alteración de su primer tema subordinado.



Figura 41. Sección A, alteración de tema subordinado derivado 1.

El arribo de la sección C en el compás 132 con anacrusa es evidente, marcado principalmente por el cambio de compás, de 6/8 a 2/4.



Figura 42. Sección C, tema principal.

El tema principal se repite en su segunda octava y en la reiteración del mismo, por parte del piano, la parte de la flauta realiza un acompañamiento arpegiado. Este tema principal es repetido en su totalidad alternando entre las octava superior e inferior por parte de la flauta.



Figura 43. Sección C, acompañamiento arpegiado de la flauta al tema principal C.

La sección A' corresponde a la interacción del tema principal de la sección A junto con el tema principal de la sección B. Se observa la entrada de estos temas en los compases 244 y 264 respectivamente.

A partir del compás 276, Taktakishvili introduce una CODA que contiene materia nuevo, hasta la conclusión del movimiento. Asimismo, esta sección es distinguida por un cambio en el tempo de la pieza, que termina con una indicación de presto.



Figura 44. CODA, parte final de la obra. Se muestra la indicación de cambio de tempo.

3.2. *Mei per flauto solo* (1962) de Kazuo Fukushima

En 1962, el compositor japonés Kazuo Fukushima, escribió *Mei para flauta sola*. Desde su premier, esta pieza forma parte importante dentro del repertorio para flauta sola, siendo una obra con innumerables posibilidades de representación interpretativa por lo cual es requerida en muchos concursos nacionales e internacionales del instrumento.

Esta pieza fue un encargo de Severino Gazzelloni, quien la estrenó el 23 de abril de 1962, en el 25 Festival de Música Contemporánea de Venecia, Italia. Como consta en la portada de la partitura, la obra fue dedicada a la memoria del difunto Dr. Wolfgang Steinecke, musicólogo alemán responsable de hacer que la ciudad alemana de Darmstadt se convirtiese en el centro de la música avant-garde y en la cual Fukushima expuso varias conferencias sobre el teatro Noh y la música moderna japonesa.

3.2.1. *Mei* y la tradición japonesa

Fukushima, K. (2007) afirma que *Mei* está basada en el ideograma chino 冥, que significa oscuro, tenue e intangible y que refleja la esencia de los idiomas, creencias, filosofía cultural y estética de la música tradicional japonesa; aspectos que el intérprete debe valorar y superar estas dificultades a través del acercamiento y comprensión del lenguaje musical nipón. Sin embargo, al estar concebida para la flauta occidental moderna, el compositor debe utilizar la técnica extendida de la flauta moderna como multifónicos, portamentos, inflexiones de tonos microtonales, glissando, golpe de llave, digitaciones especiales, y frulato. Junto con una variedad de dinámicas; así como también técnicas propias de la interpretación japonesa. Todo esto con el objetivo de producir los diferentes efectos sonoros y emular tanto elementos de la naturaleza como

el timbre de los instrumentos tradicionales japoneses como el *Shakuhachi*² y relacionar las tradiciones japonesas del *gagaku*³ y del teatro *Noh*⁴ con la música occidental moderna. Por tanto, la suma de estos aspectos técnicos deben ser estudiadas primero fuera del contexto de la pieza, para integrarlo de manera gradual y natural a la obra.

Fukushima explica en la revista japonesa *Pipers* que el sonido tradicional japonés no va en contra de la pulcritud sonora, sino que se integra en la naturaleza. En otras palabras, mientras que la música occidental busca pureza y sonidos estables y sin ruidos, la estética japonesa considera el ruido y el tono airoso o inestable como algo bello y propio de la naturaleza. En vez de esforzarse por conseguir un cuarto de tono perfecto, debe reflejarse la naturaleza de la estética japonesa, característica de las flautas japonesas. Por esta razón, para Fukushima la interpretación de esta obra necesita un buen control de la embocadura, ya que los portamentos marcados deben producir sonidos inestables, sucios o airosos. Asimismo, Fukushima habla de la importancia de comprender que en la estética japonesa del *Mei*, se percibe el uso del “ma” que puede traducirse como “espacio” y también puede significar “tiempo”. Esto se refiere al espacio expresivo entre las frases musicales, que puede percibir el ejecutante como silencio. Por ello el compositor se vale de la fermata y la utiliza para indicar sentimientos de paz, como la tranquilidad de una lluvia constante. Por lo tanto, la interpretación de esta obra debe reflejar la simbiosis armoniosa entre sonido, silencio y naturaleza en el tiempo y espacio. Es por ello que, de acuerdo a Fukushima, la nota más importante de toda la pieza es la primera, ya que desde este primer mi se establece la emotividad de la obra, cuyo reto es lograrlo con un sonido inestable, sucio o airoso, sin importar tiempo ni ritmo, una perfecta mezcla de los aspectos descritos. Asimismo, todos los silencios del *Mei* son importantes porque deben reflejar una conclusión determinada por el propio instinto del intérprete (Fukushima, 1966).

3.2.2. Estructura del *Mei*

La forma musical de *Mei* se estructura en tres partes, ABA'. Estas secciones denominado *Jo-Ha-Kyu*. Literalmente *Jo* significa introducción, *Ha* es la rápida

² Shakuhachi: instrumento de origen japonés hecho de bambú con sonido característico suave y melódico utilizado en la música clásica japonesa. Importante en la cultura japonesa.

³ Gagaku: arte escénico tradicional más antiguo del Japón.

⁴ Teatro Noh: manifestación más destacada del drama musical japonés.

aceleración del tiempo y *Kyu* un acelerando continuo, seguido de una calma abrupta al final. Estas características indebles de los tempos del principio *Jo-Ha-Kyu* son marcadas y delineadas por Fukushima utilizando las indicaciones de *Lento e rubato* para el *Jo*, *Piu mosso* para el *Ja* y mas lento o *meno mosso* en *Kyu*. Con estos conceptos clarificados, establecemos que la sección A o el *Jo*, empieza desde el principio hasta el compás 15, la sección B o el *Ha* entre el compás 16 hasta el 51 y la sección A' o *Kyu* desde el 52 hasta el final.

Compás		1-15	16-51	52-66	
FORMA OCCIDENTAL		A	B	A'	
Tiempo Marcado		<i>Lento e rubato</i>	<i>Più mosso</i>	<i>Meno mosso</i>	
FORMA JAPONESA	Ma	<i>Jo</i>	<i>Ha</i>	<i>Kyu</i>	Ma

Figura 45. Estructura formal del *Mei*.

La sección A del *Mei* muestra que las frases que empieza el compás 2, 4, 6 y 8 comienzan con un silencio, para reunir energía para las notas que necesita más proyección. Se puede pensar en estos silencios como pequeños niveles de “ma”, antes de que la intensidad aumente hacia estas notas que necesiten proyección. Según Watanabe (2007) el propósito de Fukushima era expresar su duelo por el fallecido Steinecke, por tanto, la sonoridad de la flauta es una herramienta utilizada para llamar a su espíritu en el escenario. Por esta razón, es importante que el intérprete intente emplear el timbre del *Noh-Kan*, que en la cultura japonesa es asociado con lo sobrenatural. Según una antigua leyenda japonesa, se cree que el sonido de esta flauta tiene el poder de llegar a los muertos.



Figura 46. Compás 1 y 2. Primera y más importante nota de la pieza que imita el sonido del *Noh-kan*.

Las secciones A y A' utilizan ideas motivicas y contornos melódicos similares, pero son rítmicamente diferentes. Y la sección B utiliza materiales motivicos diferentes. Estas secciones reflejan el estilo musical tradicional japonés conocido como el *yowa-gin* (modo melódico gentil) de *utai*. El *yowa-gin* utiliza tres escalas diferentes: la escala *yowa*, que está basada en tres tonos fundamentales (alto, medio, bajo) como está plasmado en la figura 47; la escala *sashi*, *Chyu* (*sib*), *Jo* (*mi-mib*), *Jo Uki* (*fa-fa#*), utilizada para tocar secciones recitativas en obras *Noh*; y la escala *kuzushi*, *Ge no Chyu* (*la*), *Ge* (*fa-fa#*) *Kuzushi no Ge* (*re-mib*) *Ryo* (*si-do*). Ambas secciones del *Mei* (A y A') utilizan una pequeña porción de una escala *yowa* modificada. Por lo cual es importante que el intérprete conozca estas escalas, las practique e internalice el timbre de ellas.



Figura 47. Escala Yowa gin en Mei.

Fukushima emplea portamentos, lo cual es una característica del *yowa-gin*, deslizándose de una nota a otra nota, creando una atmósfera tranquila. Estos portamentos se encuentran en los compases 5-6, 8, 10-11 y 13-14 de la sección A. Los mismos deberán ser practicados a razones de notas largas emulando el timbre de la flauta japonesa.



Figura 48. Portamentos en los compases indicados.

Entre los movimientos de notas en *yowa-gin* esta pasar desde la nota más grave de las tres llamadas notas fundamentales (*Ge*) llamada así en la escala *Yowa-gin*; hasta la nota más baja (*Ryo*). Ya que en la escala *yowa gin* se llaman notas bajas *ge* al fa y fa#.



Figura 49. Escala Kuzushi utilizada en el compás 14 del Mei.

En el compás 14, la partitura muestra el uso de la escala *kuzushi*, partiendo de la escala *yowa*, para crear un estado de ánimo ambiguo. Fukushima usa en Mei la nota llamada grave en la escala de *Yowa-gin* (entre Fa-Fa#) para crear este estado de ánimo inestable y pasa a la nota más grave (Do grave). Resumiendo, esto, el compositor adopta las características del estilo *yowa-gin* en la sección A para crear ese ambiente tranquilo y voluble, que evoca el espíritu de Steinecke (Watanabe, 2007).



Figura 50. Compás 14 donde crea un estado de ánimo inestable.

El comienzo de la sección B (compas 16-23) en *Mei* adapta el estilo musical tradicional japonés conocido como *tsuyo-gin*. El *tsuyo-gin* consta de un set de tres notas fundamentales, las dos primeras separadas por medio tono, las dos segundas casi con el mismo tono: Do#, Re, Re. Para el flautista es importante dominar este estilo *tsuyo-gin* ya que se interpreta con un vibrato fuerte y amplio, por lo que la entonación se vuelve vaga y los intervalos más estrechos. Por lo tanto, el comienzo de la sección B en *Mei* requiere que el intérprete emplee un vibrato fuerte y amplio que ha de practicar lentamente y soplando la mayor cantidad de aire para producir el efecto e intención deseado.



Figura 51. Escala Tsuyo-gin en Mei.

La pieza Mei viene siendo como la propia autobiografía de Fukushima. En solo cinco minutos que dura, Mei revela muchas creencias y estéticas japonesas, elementos del teatro *Noh* y las reflexiones de la propia vida de Fukushima moldeadas por su memoria de la muerte en la guerra, sus interacciones dentro del *Jikken Kobo*, sus relaciones con Steinecke, Gazzelloni y su luto por Steinecke.

Fukushima, K. (2007) considera que la música cobra vida a través de la interpretación. Según el compositor, la interpretación es *ichigo-ichie*, un término procedente de la ceremonia del té japonés, lo que significa que cuando asistes, ya sea como invitado o servidor, debes desempeñar fielmente tu papel como si fuera tu única oportunidad. Debes hacer que tu actuación sea diferente cada vez y aprovechar el momento para tocar lo mejor que puedas.

Una vez que hayas internalizado la música, por favor no pienses en las líneas de compás o en cortar los tiempos, como si solo estuvieras mirando un diagrama. La interpretación debe ser cada vez única, con la propia intensidad del intérprete, porque la participación del oyente y el intérprete están interactuando en el momento. Si todas las ejecuciones fuesen iguales, la música se vuelve aburrida. Fukushima, K. (2007, p. 24)

3.3. Sonata en E menor, BWV 1034 de Johann Sebastian Bach

La *sonata BWV 1034* se encuentra en la tonalidad de mi menor y consta de cuatro movimientos que siguen el orden regular de lento-rápido-lento-rápido, por lo cual se define esta obra como una sonata da chiesa (de iglesia). Es importante recordar que, en este tipo de forma musical, el título de sus movimientos es designado por su tempo y expresión; a

diferencia de las sonatas de cámara de este período, cuyos movimientos reciben el nombre de acuerdo a la danza sobre la cual deriva su ritmo y estructura (Hanning, 2013).

El primer movimiento de esta pieza, tiene la indicación de adagio ma non tanto (poco a poco pero no tanto), y está escrito en un compás de 4/4. Además, es de carácter lírico, casi asemejando a la voz de un cantante en alguna de las arias de una cantata de Bach y su forma está desarrollada de un solo movimiento continuo sin secciones o repeticiones, lo que ayuda a resaltar la dirección emocional o dramática (Peck, 2011). Asimismo, una de las mayores dificultades es crear diferente paleta de colores sonoro, por lo cual el flautista debe estudiar las diferentes tonalidades propuestas por Bach y desarrollar estos diversos timbres derivados de dichas escalas, a lo largo del movimiento.

Marshall (1979) detalla que, aun cuando no se delimitan secciones, podemos analizar este movimiento según sus cambios armónicos, de contorno, de tesitura y respecto al desarrollo del tema principal. Estos cambios podemos esperarlos, para efectos de nuestro estudio, cada ocho compases. El tema principal del movimiento se caracteriza por los saltos de terceras descendentes y ascendentes a lo largo del movimiento. Por ejemplo, en la figura 52, veremos que J.S. Bach nos presenta la temática descrita. Una dificultad específica de esta parte es la entonación, por lo cual es importante practicar a detalle con el afinador.



Figura 52 Muestra movimientos ascendentes y descendentes de terceras.

Asimismo, en estos primeros ocho compases, el compositor nos resalta el juego de imitación entre la flauta y el continuo.



Figura 53 compases 5 y 6 que muestran la imitación entre continuo y flauta.

En el compás 9, como se muestra en la figura 54, vemos el cambio armónico, bastante evidente, justo en el re del cuarto tiempo delineando, destacando o resaltado la relativa mayor (sol mayor) aun cuando mantiene las características temáticas rítmicas.



Figura 54. Compases 9-10 (circula el re natural) mostrando el cambio armónico y conservación de fórmula rítmica de corcheas y semicorcheas con secuencias ascendentes y descendentes.

Para el compás 17, se observa la presencia de una estructura lineal diferente derivada del motivo principal y ampliada con una construcción rítmica interesante. En este punto la síncopa del continuo desplaza el acento rítmico de su lugar natural y contribuye al movimiento de la línea melódica para culminar en el compás 22 en la menor.



Figura 55. Compases 17-20. Desplazamiento del acento rítmico.

Es importante añadir que, este desplazamiento no solo marca el comienzo de una idea nueva en el compás 17, sino también el comienzo de una frase que combina ambos patrones de secuencia de los compases con la idea principal del movimiento. Esto da como resultado que se vaya intensificando la línea melódica hasta alcanzar su clímax en el compás 21, cuando la flauta toca un sol agudo, nota más alta de toda la obra y extremadamente difícil de controlar en la flauta barroca, instrumento para el que fue escrito (Marshall, 1979).



Figura 56. Compases 21-23. Clímax del movimiento que muestra un G5, nota más aguda de la obra.

En los compases finales, seguimos observando las secuencias ascendentes y descendentes, además del regreso definitivo a la tónica, mi menor, del movimiento.

El segundo movimiento de esta obra tiene la indicación de allegro, está escrito en un compás de 4/4 y tiene las características altamente contrapuntísticas. Su forma es A-B-A', y, al igual que en el primer movimiento, empieza el piano con una corchea y le responde la flauta con dos semicorcheas y corchea. Esta figuración, junto a su repetición seguida de cuatro corcheas, predomina en la mayor parte del movimiento. De hecho, es un movimiento de vulnerabilidad para el intérprete puesto que si se sostiene demasiado alguna figura musical, se generaría una disociación del contrapunto con el acompañamiento, por lo cual estudiar con un metrónomo enfocado en la precisión de la métrica es indispensable en este movimiento.



Figura 57. Compases 1-2. Muestra de motivo inicial de la obra.

Es importante destacar también que, a pesar de que en los primeros nueve compases pareciera que J.S. Bach hubiese querido presentar una fuga, dicha posibilidad se extingue al introducir pasajes imitativos más allá de estas entradas y en su lugar, nos desarrolla un movimiento de pasajes secuenciales sin ninguna relación a la figuración inicial (Peck, 2011). El uso de la técnica de secuencias es propio del barroco y en especial de Bach, quien lo emplea para ampliar el recorrido del motivo principal y alargar las frases. La entrada de esta nueva idea motívica es evidente en el compás 5, como se presenta en la figura 58. Dicha superposición de dos ideas generará una serie de secuencias de suspensiones, por lo que el intérprete debe llevar el sonido a través de la nota sostenida para intensificar las disonancias creadas por las suspensiones.



Figura 58. Compases 5-6. Entrada de la flauta generadora de secuencias de suspensiones.

Según su forma, se puede decir que la parte A de este movimiento se dividirá en dos secciones:

La primera sección se denominará “a” y se extenderá desde compás 1 hasta el compás 15, y es caracterizada principalmente por el desarrollo de la idea principal del movimiento, que se enfatiza mediante el uso continuo de secuencias y tensión armónica.

La segunda sección de esta parte se señala como “b” y se ubica desde el compás 16 al 28. Según Marshall (1979), esta sección consiste en acordes rotos en semicorcheas y con un carácter más contrastante y ligero que el inicio del movimiento.



Figura 59. Compases 16-18. Inicio de los acordes de brisé (acordes rotos)

La parte B de la forma de este movimiento se puede localizar desde el compás 28 hasta el compás 64. Para mayor comprensión de su análisis se puede seccionar también esta parte en:

La sección “a1” delimitada desde el compás 28 al compás 39 y caracterizada por delinear nuevamente los motivos iniciales del movimiento, pero esta vez en la relativa mayor (Sol); asimismo para el compás 33 se observa también el motivo secuencial, pero esta vez iniciado por la corchea.



Figura 60. Compases 28-39. Regreso del motivo inicial en Sol Mayor.

La sección “b1” contiene los compases del 40 al 60. Esta sección mantiene también el mismo material de los acordes rotos, pero en el compás 48, se combina y amplía con el motivo de secuencia del tema principal.

Figura 61. Compases 48-51. Aplicación del motivo de secuencia del tema principal.

En el compás 64, se encuentra la reaparición de la parte A de la forma de este segundo movimiento en su tonalidad original. La idea es presentada aquí de manera reducida, compuesta con una frase principal del motivo principal, y va a una fuerte cadencia de engaño. Tras un arpeggio en la flauta, llega a un acorde de séptima disminuido y aporta la cadencia final para finalizar el movimiento. Esta parte puede ser vista como la finalización de la idea y en este análisis se identifica como A' comprendiendo los compases del 64 hasta el 70.

La estructura de la forma, para nuestro análisis quedaría de esta manera:

FORMA	A	B	A'
COMPASES	a 1-15	a ¹ 28-39	a ² 64-70
COMPASES	b 16-28	b ¹ 40-64	

Figura 62. Forma del segundo movimiento.

El tercer movimiento de esta obra, contiene la indicación de andante, escrito en un compás de $\frac{3}{4}$ y forma o estructura A-B-A. Mientras que en los otros movimientos Bach trata de dar la textura de un dúo, con sus partes elaboradas tanto para la flauta como para el continuo, en este tercer movimiento es la flauta quien predomina. Por tanto, el bajo continuo posee un carácter “quasi ostinato”, y no toma la melodía en ningún momento del transcurso del movimiento (Marshall, 1979).

Este movimiento provee a la obra de un hermoso contraste dramático ya que se encuentra entre dos movimientos con indicaciones de allegro; y, además, el único en el cual Bach le otorga a el acompañamiento la oportunidad de ejecutar seis compases introductorios como si fuese a preparar al oyente para la entrada de la melodía que tocará la flauta. Como consecuencia, el acompañante debe aprovechar la oportunidad y tocar melódicamente con la mano derecha, por lo general, una contramelodía relacionada con la melodía principal. Esto no solo se ajusta a las reglas de la práctica interpretativa de la música barroca, sino también transmite más afecto⁵ al movimiento. Asimismo, para una interpretación históricamente informada, se recomienda que se utilice el vibrato como adorno y no como recurso sonoro del timbre flautístico, puesto que las flautas de la época emitían poca vibración y pretendemos, con la flauta moderna, emular este color.

El regreso de la parte A se encuentra en el compás 43, sin embargo, no es una repetición igual que en la primera parte, más bien es una versión un poco más elaborada, y con una variación embellecida, casi ornamentada de su segunda frase (Marshall, 1979).

⁵ Afecto: conjunto de conceptos relacionados, que presentan distintos sentimientos y estados mentales; y provoca reacciones en el cuerpo.

El cuarto movimiento presenta la indicación de allegro, con un carácter contrapuntístico, una métrica de $\frac{3}{4}$ y forma binaria AB. De manera general, podríamos señalar que, de todos, este movimiento exhibe la mayor interacción de diálogo a modo de pregunta y respuesta entre la flauta y el continuo. Además de la integridad rítmica, la dificultad añadida de este movimiento implica el desarrollo de diferentes dinámicas que, aún cuando no están plenamente marcadas, deberán crearse a fin de sugerir los diferentes movimientos ascendentes y descendentes de los diferentes motivos; hecho que también los distinguirá entre sí, al estar interconectados y permitirá una mejor comprensión de los mismos. Para el mejoramiento de este aspecto, recomendamos trabajar con una bolsa de aire y espirómetro, de esa manera se crea la resistencia necesaria en los pulmones.

La parte A está en mi menor, comienza desde el compás 1 y se extiende hasta el compás 42, con una cadencia en si menor antes de la doble barra.



Figura 63. Compases 21-42. Cadencia en si menor.

En esta parte también se nota que el primer motivo se utiliza varias veces y un patrón de secuencias descendentes. Solo una parte del motivo principal se emplea en la melodía de flauta, el tercer tiempo podría considerarse como una descomposición del motivo principal.



Figura 64. Compases 1-4. Presentación del motivo principal y secuencias descendentes empleados subsecuentemente para desarrollo de melodías e ideas.

En los compases 23 y 26 se utilizan intercambios, por medio de la flauta y las partes del continuo.

Figura 65. Compases 23-26. Descomposición del motivo principal utilizado por la flauta y partes del continuo.

La parte B empieza en la misma tonalidad que finaliza la parte A; es decir, si menor; luego de siete compases, cambia a sol mayor y esta tonalidad se mantiene durante casi toda esta sección. Presenta materiales que aparecen en la primera parte, los cuales se amplían e intercambian entre la flauta y el continuo. De hecho, si se analiza a detalle la aparición de la parte B, se evidencia que es, en efecto, la inversión del motivo original de la parte A (Peck, 2011).



Figura 66. Compases 1-4. Motivo original en la parte A.



Figura 67. Compases 43-48. Inversión del motivo original en parte B.

Para finalizar el análisis de la forma del cuarto movimiento de la sonata en mi menor, debemos mencionar un recurso empleado por Bach, es una especie de coda que precede las cadencias finales en ambas partes A y B. En esta, Bach recupera el motivo inicial del movimiento, tratando de recordarle los intérpretes y al oyente que el motivo está vivo y que sigue siendo el núcleo interno del movimiento. Además, al culminar la parte B, las progresiones armónicas del pasaje tipo coda (e e C F B B B B e) demostrando que Bach utiliza este recurso para reafirmar un final convincente (Marshall, 1979).

3.4. *Il Carnevale di Venezia* Op. 78 de Giulio Briccialdi

Il Carnevale di Venezia del compositor italiano Giulio Briccialdi, es una famosa pieza para flauta y piano escrita el siglo XIX y, desde entonces, se ha convertido en una obra

emblemática del repertorio para flauta. Para esta composición, Briccialdi escogió la estructura de tema con variaciones y la tonalidad de Fa Mayor, que modulará a través de las variaciones, con el fin de añadir interés y diversidad armónica.

La pieza está basada en una melodía popular italiana titulada *O mamma, mamma cara*” originaria de la región de Nápoles (Krinscella, 2015). Que evoca la atmósfera festiva y alegre del legendario carnaval veneciano.

Cada variación presenta un desarrollo diferente de la melodía, lo cual agrega variedad y complejidad a la obra. Por ejemplo, se pueden encontrar cambios en expresión desde momentos juguetones hasta otros más líricos y emotivos. Lo que permite al flautista exhibir una amplia gama de emociones a lo largo de la obra. Asimismo, cada variación puede implicar cambios en la armonía, como la sustitución de acordes, modulaciones a otras tonalidades y el uso de acordes extendidos. Estos aspectos técnicos deben ser estudiados a cabalidad, de manera sistemática utilizando diferentes técnicas como por ejemplo cambios de ritmos, cambios de frecuencia en la ondulación del vibrato, exageración de las dinámicas, mayor contraste del color de las escalas, bolsa de aire y espirómetro para soporte de las frases largas, y utilización del metrónomo para simetría de notas de duración corta y resaltar virtuosidad del tempo.

Otra de las características fundamentales para el éxito de la interpretación de esta pieza es la interacción entre la flauta y el piano. El piano, por una parte, proporciona un acompañamiento armonioso y rítmico para la flauta y, en ocasiones, toma el protagonismo a modo de interludio en algunas secciones. Por tanto es importante que el flautista conozca la parte del acompañamiento y viceversa; de esa manera será más fácil la comprensión de la obra y se supera con mayor facilidad las dificultades encontradas en cualquier instante de la pieza.

En los primeros seis compases de la introducción de la obra (figura 68), el piano establece una serie de acordes acompañados de arpeggios que ubican al oyente en la tonalidad de Fa mayor de la obra. Es importante destacar este juego armónico ya que serán también las bases para el desarrollo de las variaciones.



Figura 68. Introducción: compases 1 al 6. Acordes y arpeggios del piano. Extraído de *Caligraving Ltd.*, Thetford, Norfolk.

El tema principal se presenta en la flauta desde el compás 19 con anacrusa, hasta el compás 34 y está acompañado por acordes en el piano. Esta melodía posee motivos animados en combinación con motivos líricos de los cuales derivarán también variaciones propias. Estos motivos líricos están basados en figuras de negras y corcheas. Durante la presentación del tema principal se encuentran progresiones armónicas típicas, como acordes de tónica (I), dominante (V) y subdominante (IV) que ayudan a definir la tonalidad.



Figura 69. Compases 19 con anacrusa hasta 22. Presentación del tema con motivos animados. Extraído de *Caligraving Ltd.*, Thetford, Norfolk.



Figura 70. Compases 27 con anacrusa hasta 30. Presentación de motivos líricos. Extraído de Caligraving Ltd., Thetford, Norfolk.

Algunas de las variaciones de los motivos del tema se basan en adornos arpegiados escritos, siguiendo la tradición compositiva italiana, como lo presentado a partir del compás 35.



Figura 71. Compases 35-37. Variación del motivo animado del tema con adornos marcados. Extraído de Caligraving Ltd., Thetford, Norfolk.

Asimismo, Briccialdi también utiliza herramientas como apogiaturas, trinos, variaciones de la rítmica basados en tresillos, adición de notas de menor valor para crear el efecto de urgencia y virtuosidad, entre otras herramientas. Todos estos recursos deberán ser practicados a detalle, de manera lenta, y utilizando el metrónomo.



Figura 72. Compases 43-45. Variación del motivo animado utilizando apogiaturas, trinos y adición de notas de menor valor. Extraído de Caligraving Ltd., Thetford, Norfolk.



Figura 73. Compases 51-54. Variación del motivo animado utilizando arpeggios en tresillos. Extraído de Caligraving Ltd., Thetford, Norfolk.

Para el compás 103, Briccialdi resalta la importancia del motivo lírico en relación con el motivo animado, para ello utilizará las mismas herramientas de variación descritas con anterioridad. Sin embargo, la indicación *sostenuto e con molta espressione* delata también la intención del compositor de extender la belleza, sutileza, dulzura y expresión de este motivo añadiendo un cambio de tempo cónsono al propósito además de la añadidura de cambios de octavas, creando un canto con efecto de eco de este segundo motivo. Asimismo, el cambio de color generado por la utilización de una armonía menor ayuda también a conseguir el efecto deseado.



Figura 74. Compases 103 con anacrusa hasta el 106. Variación del segundo motivo del tema principal utilizando cambio de tempo y octavas, entre otras herramientas. Extraído de Caligraving Ltd., Thetford, Norfolk.

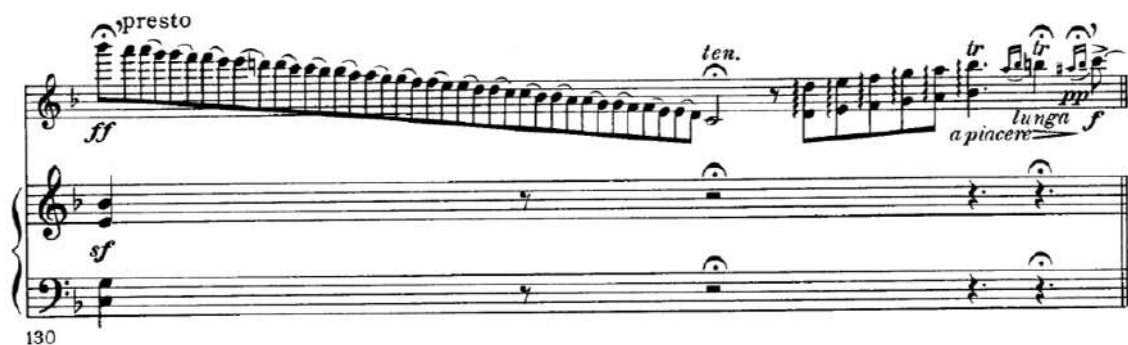


Figura 75. Compás 130. Aparición de la Cadenza. Extraído de Caligraving Ltd., Thetford, Norfolk.

A lo largo de la obra, se utilizan acordes de séptima disminuida (vii°) para crear tensión armónica, que a menudo resuelve en acordes de Dominante (V) para preparar la cadencia. Como por ejemplo en los compases 124 y 163.



Figura 76. Compás 163. Acorde de séptima disminuida (vii°). Extraído de Caligraving Ltd., Thetford, Norfolk.

En resumen, *Il Carnevale di Venezia* es una pieza para flauta y piano que captura la esencia alegre y festiva del carnaval veneciano. Su estructura de variaciones, la técnica virtuosa requerida y la interacción entre los dos instrumentos hacen de esta obra una joya del repertorio de flauta. Su popularidad perdura hasta el día de hoy y sigue siendo destacada en el mundo de la música clásica.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación, se ha explorado detenidamente la evolución y construcción de la flauta traversa, un instrumento musical fascinante que ha experimentado cambios significativos a lo largo de su historia.

Durante siglos, instrumentistas y fabricantes han realizado mejoras en el diseño y los materiales utilizados, permitiendo una mayor versatilidad y variedad tonal en el instrumento.

Diferentes métodos de construcción y materiales han sido utilizados en la fabricación de la flauta traversa. Desde la madera hasta los diversos metales utilizados en la actualidad (platino, oro, plata, bronce, cobre), cada material ha influido en las características sonoras y en el rendimiento del instrumento.

La utilización de técnicas de fabricación más precisas, así como la aplicación de principios acústicos, ha permitido un refinamiento aún mayor en el diseño y la calidad sonora de este instrumento.

La evolución y construcción de la flauta traversa es un proceso en constante desarrollo. Músicos, fabricantes e investigadores continúan explorando nuevas posibilidades y refinando el instrumento para adaptarse a las necesidades musicales y artísticas del presente y futuro.

Se evidencia la importancia de la flauta traversa como uno de los pilares fundamentales de la música clásica y contemporánea. Su versatilidad, belleza tonal y capacidad expresiva la han convertido en un instrumento altamente valorado en diversas tradiciones musicales alrededor del mundo.

Se expuso, durante el análisis de las obras, cómo los compositores utilizan el timbre, la dinámica y otros recursos para transmitir emociones y crear atmósferas particulares. Además, de los posibles significados y simbolismos presentes en las composiciones, haciendo referencia a contextos históricos, culturales y sociales.

Aspectos como la influencia de otros compositores, las corrientes estéticas de la época y los elementos culturales y políticos influyeron en la creación de las obras analizadas.

RECOMENDACIONES

Se recomienda a los estudiantes, con gran entusiasmo la lectura, sobre todo, para la realización de cualquier trabajo cualquier persona interesada en realizar su trabajo final debe definir claramente sus objetivos o cualquier otro aspecto que considere relevante. De igual manera, investigar a fondo dedicando tiempo a buscar antecedentes e información ya sea en bibliotecas, revistas académicas, entrevistas a expertos en el tema y recursos en líneas de fuentes confiables y actualizadas.

Establecer una biblioteca en la Facultad de Bellas Artes, física o virtual, que incluyan libros, diccionarios, artículos, videos, audios y partituras originales de compositores nacionales e internacionales a fin de que los estudiantes puedan tener acceso expedito y valorar mejor estos trabajos.

Incluir un técnico de instrumentos musicales de vientos y cuerdas a fin de que los estudiantes puedan mantener sus instrumentos en óptimas condiciones y a su vez puedan realizar preguntas sobre construcción instrumental y aprender de ello.

Contratación de mayor cantidad de pianistas acompañantes a fin de asegurar la organización de más recitales de graduación sin afectar los recitales de los estudiantes que se encuentran en trabajo de carrera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artaud, P. (1991). La Flute. Editorial Jean-Claude Lattes. Paris.

Bach J.S. (2012): Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe), ed. Johann-Sebastian-Bach-Institut, Göttingen y Bach-Archiv, Leipzig, ser. I–VIII (Kassel y Basilea, 1954) [vols. entre corchetes están en preparación] [NBA; CC = Comentario Crítico]

Bakradze, N. (2018). A Study of Otar Taktakishvili's Piano Suite: The Influence of the Georgian National Instruments Salamuri, Chonguri, Panduri, Duduki, and Doli. Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (2014460067). <https://www.proquest.com/dissertations-theses/study-otar-taktakishvilis-i-piano-suite-influence/docview/2014460067/se-2>

Böhm, L. (2021). El inventor de la llave de pulgar de si bemol en la flauta Böhm. ¿Theobald Böhm o Giulio Briccialdi?. www.theobald-boehm-archiv-und-wettberb.de

Boyd, M. (2001). Bach (Master Musicians Series). Oxford University Press, USA.

Buffeti, B. (1972). Dizionario Biografico Degli Italiani, Vol. 14. Ghisalberti, Alberto M. (ed.). Editore: Istituto Della Enciclopedia Italiana, Roma.

Butt, J. (2000). Vida de Bach (1.^a ed.). Madrid: Cambridge University. <https://books.google.com.pa/books>

Carpenter, A. (2018). Scholarly Program Notes to Accompany a Graduate Flute Recital. https://opensiuc.lib.siu.edu/gs_rp

Chang, S, (2014) " Giulio Briccialdi: Il principe dei flautisti in inghilterra ", Journal of The British Flute Society, septiembre de 2014, págs. 38-41

Cianchi, E. (1882). Notas necrológicas, en Actas de la Academia del Instituto Musical de Florencia, XX, págs. 19-23.

Comellas, J. (1995). Nueva historia de la Música, pág. 165. Ediciones internacionales Universitarias. ISBN 84-87155-55-3.

Cook, A. (2013). Otari Taktakishvili's Flute Sonata.
<https://betweentheledgerlines.wordpress.com/site-archive>

Domínguez, Martí. (2000). «¿Cómo brilla el lucero del alba!». El País. Consultado el 21 de diciembre de 2009.

Fukushima, K. (2007) "Sakkyokuka no Mei [El punto de vista del compositor]," Kikan Muramatsu, Vol. 96

Fukushima, K. Mei for flute solo. (Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1966). Score.

Lee, C. (2010). Analysis and Interpretation of Kazuo Fukushima's Solo Flute Music.
<https://www.proquest.com/dissertations-theses/analysis-interpretation-kazuo-fukushimas-solo/docview/808422504/se-2>

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

Lynch, J. (2003). Historical and descriptive highlights of five works for flute (Order No. EP10577).
<https://www.proquest.com/dissertations-theses/historical-descriptive-highlights-five-works/docview/305268804/se-2>

Machavariani, Evgeny y Toradze, Gulbat. (2013), "Taktakishvili, Otari". Música de la arboleda en línea. Música de Oxford en línea. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com.mutex.gmu.edu/subscriber/article/grove/music/27406>.

- Marshall, R. (1979) "J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology." *Journal of the American Musicological Society* 32, no. 3 (Autumn 1979): 463–498. JSTOR. (accessed november 26, 2008).
- Martínez, P. R. (2005). La evolución de la flauta a lo largo de la historia I. *Filomusica*, 5.
- Nicholson, Ch. (1988). *Nicholson's Complete Preceptor for the German Flute*. Reprint Buren, Netherlands.
- Peck, J. (2011). Desbloqueando los afectos de Sonata Para Flauta en mi menor De J.S. Bach, Bwv 1034. Norman, Oklahoma
- Petrucci, G. (2018) El flautista trimestral. *Revista científica*. Tomo 44, N°1, pág. 30.
<https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA562370177&sid=googleScholar&v=2.1>
- Praetorius, M. (1619). *Syntagma musicum*. Editorial Bärenreiter, Kassel
- Randel, M. (1996). *Diccionario biográfico de música de Harvard*. Biblioteca de referencia de Harvard University Press. 6 (edición ilustrada). Prensa de la Universidad de Harvard. pag. 899. ISBN 9780674372993.
- Rockstro, R. (1890). *A Treatise on the Flute*. 1ra. Edición. Editorial, Musica Rara London. Longwood Pr Ltd.
- Salvat, J. (1984); *Instrumentos, Interpretes y Orquestas*. ed. Salvat.
- Sartorius, M&L: (2014) "Johann Sebastian Bach: una biografía informativa detallada". baroquemusic.org. Consultado el 19 de febrero de 2012.
- Schwarz, B. (1972). *Information Bulletin, Union of Soviet Composers*, 1960: p.44 as quoted in *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1970*. New York: W.W. Norton & Company, 1972, p. 346.

Schweitzer, A. (1935). J. S. Bach (Ernest Newman, trad.). 1 y 2. Publicado primero en francés en 1905 y en alemán en 1908. Nueva York: Macmillan Publishers.

Seguí, A.P. (2008) Flautas históricas.
<http://www.caballerosdeltraverso.com/index.php/variados/flautashistoricas/231-la-evolucion-de-la-flauta-travesera>
Society 32, no. 3, 463–498. JSTOR.

Solum, J. (1995). The early flute. A Practical Guide (Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music). p. 66. Editorial Clarendon press. Berlin, Alemania.

Stauffer, G. B. (2014). «Why Bach Moves Us». The New York Review of Books. Archivado desde el original el 9 de abril de 2014.

Taktakishvili, O. (2023). The Great Soviet Encyclopedia, 3rd. Edition
Their Authenticity and Chronology. Journal of the American Musicological.
<https://encyclopedia2.thefreedictionary.com>

Toff, N. (2012). The Flute Book. New York. Oxford University Press.

Toradze G. (2001). "Machavariani, Aleksi". Grove Music en línea (8^a ed.). Prensa de la Universidad de Oxford .

Tromlitz, J. (1791). Tratado: Método minucioso y detallado para tocar la flauta. Editorial Frits Knuf. Leipzig

Watanabe, M. (2007). The Essence of Mei, Presentación realizada en el 35th Convention NFA, [http:// MeiSpring2008NFAArticle%20\(003\).pdf](http://MeiSpring2008NFAArticle%20(003).pdf)

Wolff, C. (2000). Johann Sebastian Bach: The Learned Musician Oxford University Press. ISBN 0-393-04825-X.