

**“LA FLAUTA TRAVERSA, COMO INTERPRETE SOLISTA DENTRO DE LA  
ORQUESTA SINFÓNICA”**

**LUIS CARLOS MORENO GUERRÓN**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2017**

**“LA FLAUTA TRAVERSA, COMO INTERPRETE SOLISTA DENTRO DE LA  
ORQUESTA SINFÓNICA”**

**LUIS CARLOS MORENO GUERRÓN**

**ASESOR:  
MAESTRO EDWARD ZAMBRANO**

**FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2017**

## **NOTA DE RESPONSABILIDAD**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo son responsabilidad exclusiva de su autor”

Artículo 1 del acuerdo n° 324 del 1 de octubre de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

**NOTA DE ACEPTACIÓN**

---

---

---

---

---

Presidente del jurado

---

Jurado

---

Jurado

---

Jurado

San Juan de Pasto, 10 de agosto de 2017



Universidad de Nariño  
FACULTAD DE ARTES

ACUERDO No. 099  
(08 de Septiembre de 2017)

EL CONSEJO DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
En ejercicio de sus atribuciones legales, estatutarias y,

**CONSIDERANDO**

Que mediante Proposición No. 064 del 07 de Septiembre de 2017, emanada del Comité Curricular del Departamento de Música, recomienda el aval para la distinción de LAUREADO del Trabajo de Grado, modalidad Recital Interpretativo, Titulado "LA FLAUTA TRAVERSA COMO INTERPRETE SOLISTA DENTRO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA", del egresado del Programa de Licenciatura en Música, LUIS CARLOS MORENO GUERRON, identificado con código estudiantil No. 29060205.

Que en cumplimiento al Acuerdo No. 057 del 01 de septiembre de 2017, emanado por el Comité Curricular del Departamento de Música, el egresado LUIS CARLOS MORENO GUERRON, con código estudiantil número 29060205, presentó la sustentación de su Trabajo de Grado, modalidad Recital Interpretativo, Titulado "LA FLAUTA TRAVERSA COMO INTERPRETE SOLISTA DENTRO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA", como requisito para optar al Título de Licenciado en Música.

Que mediante Acuerdo No. 043 del 14 de agosto del 2017, el Comité Curricular del Departamento de Música, designan a los profesores JHON MARINO GRANDA, JHON SERVIO SOLARTE y LUIS EDUARDO MEDINA, en calidad de Jurado Calificador para evaluar el Trabajo de Grado del egresado en mención.

Que según conceptos de los Jurados evaluadores profesores JHON MARINO GRANDA y LUIS EDUARDO MEDINA, el Trabajo se ha reconocido por sus competencias técnicas e interpretativas de alto nivel, acorde con las exigencias de afinación, matices, estética y puesta en escenario.

Que la selección de repertorio permitió apreciar el manejo interpretativo de diferentes estilos a través del instrumento; logrando así una brillante ejecución del mismo; de igual manera el trabajo escrito demostró un amplio conocimiento de las obras a través del análisis presentado.

Que por lo anterior el promedio de calificación de los tres jurados corresponde a CIENTO PUNTOS (100).

Que según artículo No 7 del Acuerdo No. 332 de Noviembre 1 de 2005, emanado por el Honorable Consejo Académico, reza "Los Trabajos de Grado tendrán las siguientes distinciones de honor: Meritorio, ENTRE 95 Y 99 PUNTOS, Laureado: 100 PUNTOS"

Que de acuerdo a lo anterior el Trabajo de Grado, modalidad Recital Interpretativo, Titulado "LA FLAUTA TRAVERSA COMO INTERPRETE SOLISTA DENTRO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA", del egresado del Programa de Licenciatura en Música, LUIS CARLOS MORENO GUERRON, obtiene una distinción de LAUREADO

Que los anteriores considerandos están soportados en cada uno de los conceptos que elaboraron los Jurados, con base en la evaluación de la sustentación y quienes solicitan conceder al egresado dicho reconocimiento académico en la Universidad

Que en virtud de lo anterior, el Consejo de Facultad, mediante Consulta No. 30 del 08 de Septiembre de 2017, considera pertinente la solicitud por tanto,

**ACUERDA**

ARTÍCULO PRIMERO: Autorizar el aval para la distinción de LAUREADO del Trabajo de Grado, modalidad Recital Interpretativo, Titulado "LA FLAUTA TRAVERSA COMO INTERPRETE SOLISTA DENTRO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA", del egresado del Programa de Licenciatura en Música, LUIS CARLOS MORENO GUERRON, identificado con código estudiantil No. 29060205.

**COMUNIQUESE Y CUMPLASE**

Dado en San Juan de Pasto, a los ocho (08) días del mes de Septiembre de 2017

Dr. GERARDO SÁNCHEZ DELGADO  
Decano

ARQ. LILIANA CARRASCO  
Secretaria Académica

Preparó: Mga. Carina Muñoz – Director Dpto. de Música  
Preparó: Arq. Liliana Carrasco – Secretaria Académica  
Revisó: Dr. Gerardo Sánchez Delgado – Decano

Ciudadela Universitaria Torobajo - Calle 18 No. 50 - 02 - Telefax 7316295 Ext. 101 - 102  
Línea gratuita 018000957071 - email: decanaturafacartes1@gmail.com - facartes@udenar.edu.co  
www.udenar.edu.co - San Juan de Pasto - Nariño - Colombia



GP-CER 112092

ISO-CER 115448

CO-SC-CER 110448

## **AGRADECIMIENTOS**

A los docentes quienes dentro del Programa de Licenciatura en Música aportaron a mi formación académica y humana: al maestro John Granda Paz, por ser amigo y maestro al enseñarme una posibilidad de vida con la música y la flauta travesera, Al maestro José Guerrero Mora (q.e.p.d) por sus apasionados saberes y motivaciones. Al Maestro Carlos Roberto Muñoz Director del Programa de Licenciatura en Música, patrocinador y cómplice de mis proyectos dentro de mi estadía en el programa y al maestro Edward Zambrano, asesor del presente proyecto quien en corto tiempo demostró generosidad y amistad con su conocimiento y apoyo.

A todas las entidades y personas que aportaron a la ejecución de este proyecto de Grado otorgándome su confianza y desprendido apoyo:

Secretaria Municipal de Cultura de Pasto mediante el Mtro: José Aguirre Oliva (Secretario Municipal)

Orquesta Sinfónica Joven de Nariño

Casa museo taminango

## **DEDICATORIA**

El presente proyecto está dedicado por antonomasia al arquitecto supremo de esta humanidad, quien, mediante poder divino y reflejado con el poder del arte y la música, permitió en plenitud de sus bondades el desarrollo de mis capacidades. Inherentemente al amor, generosidad y apoyo de mis padres Rodrigo Antonio Moreno Coral y Yolanda Luceny Guerron, quienes son indispensables en el desarrollo de mi profesión y vida, a mis hermanos y demás familiares, quienes con su interés han motivado mis actividades.

Indispensablemente está dedicado a mi hija Isabella Sofía Moreno I. Ser de luz que llego sorpresivamente a mi vida y quien ahora es esencia de mi motivación.

## **RESUMEN**

El proyecto “La Flauta Traversa, como Interprete Solista dentro de la Orquesta Sinfónica”

es presentado como un soporte teórico conceptual sobre la evolución, investigación e interpretación de la Flauta traversa mediante el formato acompañante y evolutivo de la orquesta, dirigido al programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, con el cual se pretende diferenciar la interpretación musical de la Flauta traversa con los diferentes períodos de la Música Universal.

El proyecto está construido bajo el paradigma cualitativo Histórico-Hermenéutico.



## **ABSTRACT**

The project "FLUTE TRAVERSA, AS A SOLO INTERPRETER IN ORCHESTRA" is presented as a conceptual theoretical support on the evolution, investigation and interpretation of the flute through the accompanying and evolutionary format of the orchestra, directed to the program of Bachelor of Music The University of Nariño, with which it tries to differentiate the musical interpretation of the different periods of Universal Music.

The project is built under the qualitative paradigm Historical-Hermeneutic.

## CONTENIDO

Pág

	INTRODUCCIÓN .....	13
1.	TÍTULO. “LA FLAUTA TRAVERSA, COMO INTERPRETE SOLISTA DENTRO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA” .....	14
2.	PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	15
2.1	DESCRIPCION DEL PROBLEMA.....	15
2.2	FORMULACION DEL PROBLEMA.....	15
3.	OBJETIVOS .....	16
3.1	OBJETIVO GENERAL .....	16
3.2	OBJETIVOS ESPECIFICOS .....	16
4.	JUSTIFICACIÓN .....	17
5.	MARCO DE REFERENCIA.....	18
5.1	MARCO DE ANTECEDENTES.....	18
5.2	MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL.....	19
5.2.1.	La música orquestal y de cámara .....	19
5.2.2.	Orígen de los primeros conjuntos Instrumentales en los períodos Renacimiento y Barroco .....	19
5.2.3.	Consolidación de la orquesta en el periodo Clásico.....	20
5.2.4.	Escuela de Mannheim.....	21
5.2.5.	Beethoven y sus aportes a la orquesta .....	22
5.2.6.	La orquesta Wagneriana .....	22
5.2.7.	La Orquesta en el periodo Romántico hasta la actualidad .....	23
5.3.	EVOLUCION DE LA FLAUTA TRAVERSA.....	25
5.3.1.	La flauta traversa en el Barroco .....	25
5.3.2.	La flauta en el periodo clásico.....	29
5.3.2.1.	Inglaterra.....	31
5.3.2.2.	Francia.....	33

5.3.2.3.	Alemania .....	35
5.3.3.	Theobald Böhm .....	38
5.3.4.	La flauta en el Romanticismo hasta la actualidad S. XXI. ....	43
5.3.5.	Metalurgia y materiales. ....	45
5.3.6.	Opciones de mecanismo, innovaciones y nuevas tendencias .....	49
5.4	LA MÚSICA EN EL PERIODO BARROCO .....	51
5.4.1.	Antonio Lucio Vivaldi. ....	53
5.5.	MÚSICA EN EL PERIODO ROMÁNTICO - 1820 A PRIMERA DÉCADA SIGLO XX .....	55
5.5.1.	Albert Franz Doppler .....	56
5.2.	MÚSICA ACADÉMICA EN LATINOAMÉRICA SIGLO XX A LA ACTUALIDAD. ....	57
5.2.1	Alberto Evaristo Ginastera. Pianista y compositor .....	58
5.2.2.	Luis Carlos Figueroa. ....	59
5.3	MÚSICA ACADÉMICA ACTUAL EN NARIÑO. ....	60
5.3.1.	Jhon Marino Granda Paz .....	62
6.	DESCRIPCION DE LAS OBRAS A INTERPRETAR.....	63
7.	DISEÑO METODÓLOGICO.....	64
7.1.	PARADIGMA.....	64
7.1.1.	Enfoque.....	64
8.	MATRIZ DE CATEGORIAS .....	65
9.	ANALISIS DE LAS OBRAS A INTERPRETAR .....	66
9.1	CONCIERTO EN GM RV.439 PARA CUERDAS Y CONTINUO - ANTONIO VIVALDI .....	66
9.2.	FANTASIA PASTORAL HUNGARA OPUS 26 PARA FLAUTA SOLISTA Y ORQUESTA – FRANZ DOPPLER.....	73
9.3	IMPRESIONES DE LA PUNA PARA FLAUTA Y CUARTETO DE CUERDAS– ALBERTO GINASTERRA.....	76
9.4	CONCERTINO PARA FLAUTA, ORQUESTA DE CUERDAS Y TIMBALES – LUIS CARLOS FIGUEROA .....	78

9.5	CUARTAS – JHON GRANDA PAZ.....	80
	CONCLUSIONES.....	82
	BIBLIOGRAFIA .....	83

## INTRODUCCIÓN

El presente recital de grado titulado: “La Flauta Traversa, como Intérprete Solista dentro de la Orquesta Sinfónica” se presenta como requisito académico para acceder al título de Licenciado en Música, con el cual se mostrará el fortalecimiento técnico e interpretativo adquirido en el proceso de formación académica. El repertorio seleccionado se acoge a la orientación del reglamento interno del programa y manifiesta posibilidades interpretativas de la flauta traversa solista en diferentes estilos, mediante el acompañamiento de la Orquesta de cámara y Orquesta sinfónica; paralelamente a este propósito este recital se realizó con el fin de contribuir a la formación de públicos en la música académica y proyectar a la Universidad de Nariño como promotora de la formación profesional de músicos regionales.

En el presente recital de grado se citarán referentes históricos, biográficos y estilísticos de sus compositores, según el contexto de cada obra a interpretar, mediante el análisis de formas y estructuras con el propósito de brindar una interpretación adecuada del repertorio seleccionado.

En el recital se interpretarán obras de: Antonio Lucio Vivaldi, compositor barroco; el “Concierto en Gm” para flauta solista y orquesta de cámara, del compositor romántico Albert Franz Doppler; la “fantasía Pastoral Húngara” para flauta solista y orquesta de cámara, del compositor latinoamericano Alberto Ginastera; la obra “Impresiones de la puna”, del compositor colombiano Luis Carlos Figueroa; el “Concertino para flauta, orquestas y timbales” y finalmente del compositor regional Jhon Granda Paz; “Cuartas” para flauta solista y Orquesta sinfónica.

**1. TÍTULO. “LA FLAUTA TRAVERSA, COMO INTERPRETE SOLISTA DENTRO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA”**

## **2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

### **2.1 DESCRIPCION DEL PROBLEMA**

La región nariñense, es un espacio geográfico que alberga riqueza multicultural llena de musicalidad que manifiesta necesidades culturales debido a su distanciamiento de las principales ciudades culturales del país, se puede afirmar que los factores que imposibilitan la difusión de esta riqueza cultural son la falta de escenarios, de formación académica y espacios musicales adecuados. La música universal escasamente difundida, ha sido relegada y remplazada por la globalización de la industria musical y es ofrecida con una escasa formación académica. Por estos motivos es necesario que la comunidad nariñense tenga acceso a la divulgación de conciertos que fortalezcan su cultura, cultiven su formación intelectual y brinden un goce estético a plenitud.

Dentro del programa de música de la Universidad de Nariño y en general en el departamento de Nariño, no hay suficientes espacios u organizaciones musicales que impulsen las interpretaciones de instrumentistas solistas, debido a las múltiples dificultades que su acompañamiento involucra, ya sea con piano, ensambles de cámara, orquesta de cámara, Banda sinfónica u Orquesta sinfónica. Es indispensable esta práctica para el desarrollo de un instrumentista y brindarle así, medios para su formación y difusión.

Cabe resaltar que hay organizaciones institucionales y gubernamentales que se preocupan por la difusión de estos conciertos, como la Universidad de Nariño, La Gobernación del departamento, alcaldías etc, las cuales demuestran una preocupación por esta formación, que a la vez resulta escasa ante los ideales comunes, intereses y tendencias de este tipo, mostrándose insuficientes ante la política constitucional del derecho a la cultura, al ofrecer conciertos esporádicos.

### **2.2 FORMULACION DEL PROBLEMA**

¿Cómo interpretar el repertorio de la flauta traversa solista, dentro de la orquesta sinfónica, en los diferentes periodos estilísticos de la música universal?

### **3. OBJETIVOS**

#### **3.1 OBJETIVO GENERAL**

Realizar un recital interpretativo del repertorio más representativo para flauta traversa solista, dentro de la orquesta sinfónica en los diferentes periodos estilísticos de la música universal, música latinoamericana, colombiana y nariñense.

#### **3.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS**

- Reconocer las características históricas y estéticas de cada periodo a interpretar y de sus compositores respectivamente.
- Investigar el protagonismo evolutivo de la flauta traversa en los periodos: Barroco, clásico, Romántico, música latinoamericana, colombiana y nariñense.
- Investigar la evolución técnica, histórica y constructiva, de la flauta traversa desde sus orígenes hasta la actualidad.
- Investigar el proceso evolutivo e histórico del formato orquestal y de cámara.
- Investigar he interpretar el repertorio solista más representativo de la flauta traversa en los periodos Barroco, Romántico, música latinoamericana, colombiana y nariñense.
- Analizar morfológicamente las obras a interpretar.
- Realizar un concierto público del repertorio seleccionado.



#### 4. JUSTIFICACIÓN

Algunos factores culturales, sociales y musicales hacen que en nuestra cultura regional la música académica sea de difícil acceso y escasamente ofrecida, es necesaria la formación de la población nariñense enfocada a niños y jóvenes para que en compañía de sus padres o adultos pueden disfrutar de recitales académicos enriquecidos en historia, interpretación y estilo, que abarquen academia y tradición para la riqueza cultural de Nariño, contribuyendo a dignificar los valores humanos, y enaltecer la preocupación de la Universidad de Nariño mediante los estudiantes del Programa de Música en beneficio de la formación de un público oyente mayor por medio de conciertos interpretativos. El presente recital expresa la capacidad de su intérprete por comunicar la música académica mediante el proceso de formación adquirido en la Universidad de Nariño y conocer más allá del propósito o requisito académico.

Este recital está enfocado con un propósito pedagógico ya que está dirigido a la formación del público en general, contribuir a las necesidades del oyente en conciertos de música académica, igualmente aportar culturalmente a la problemática educativa, mediante la formación auditiva desde la niñez y su escolaridad, formando así públicos críticos y conocedores de sus valores culturales musicales. La música nacional y regional tanto por su calidad como por su valor cultural, portadora de valores de identidad, es fundamental en el auto-reconocimiento como nación y región. La música de la tradición está en la base de la cultura, es factor de cohesión social y por tanto contribuye a la construcción y reconstrucción del tejido social, necesario para la paz, el bienestar y el desarrollo inclusivo.

La difusión de la flauta traversa es escasamente conocida en su repertorio solista, a excepción de su reciente inclusión en bandas sinfónicas y grupos de cámara. El presente recital interpretativo está enfocado en la difusión y proyección de este instrumento.

## 5. MARCO DE REFERENCIA

### 5.1 MARCO DE ANTECEDENTES.

Según las exigencias por competencias previstas en el PEP del Programa de Música, se tomaron tres recitales de grado que cumplen con el máximo grado de calificación, respectivamente en sus entidades formativas.

APONTE CHIMIENI, Mayela Carolina que en el año 2013 presento Recital Interpretativo de Flauta Traversa “Estudio interpretativo de la sonata para flauta sola “*VARIACIONES IMPOSIBLES*” (2001) de Paul Desene” el cual se caracterizó por su excelente investigación, preparación y virtuosismo.

- America, divagación
- Guasaranas 1 (interlude)
- Thema "Mission Impossible"

by L. Schiffrin,

- Variations
- Guasaranas 2
- RanchoSon

Calificación: 100% laureada Universidad Nacional Experimental de las artes centro de estudios y creación artística de Sartenejas - República Bolivariana de Venezuela.

BASTIDAS RODRIGUEZ, Julliette Johanna que en el año 2010 presento Recital interpretativo en flauta Traversa “Proyecto concierto de Grado” el cual se caracterizó investigación e interpretación

- Partita en Am para flauta traversa sola BWV1013 de Johann Sebastian Bach
- Concierto en Em para flauta y orquesta de Cuerda de Saverio Mercadante
- Sonata para flauta y piano de Francois Poulenc
- Historia del tango de Astor Piazzolla
- Pasillo “Flore” de Luis Carlos Erazo Gomez

CARVAJAL MARTÍNEZ, Herman Fernando que en el año 2009 presento Recital interpretativo de saxofón: “saxofón: expresión, sutileza, fuerza y virtuosismo” el cual se caracterizó por su alto grado de dificultad e ingenio.

- Concertino da camera para saxofón alto y once instrumentos – Jacques Ibert
- Sonata para saxofón alto y piano – Paul Creston
- Fantaisie Italienne – Eugene Bozza

- Carvajal: Pequeña pieza para saxofón alto y piano - Edward Zambrano  
Calificación: 100% laureada

## 5.2 MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

### 5.2.1. La música orquestal y de cámara

**5.2.2. Origen de los primeros conjuntos Instrumentales en los períodos Renacimiento y Barroco.** Al hablar de la música orquestal o de cámara netamente instrumental, definido como conjunto independiente debemos remontarnos a 1580 donde esta clase de organizaciones, luchaban por su independencia y valor ante la fuerte tradición vocal. En sus inicios la música instrumental polifónica de conjunto creó instrumentos en coro, es decir gama completa de instrumentos por familia, coro de violines, violas, flautas, fagotes, etc., propósito con el cual se buscaba representar o remplazar una obra multivocal, con un conjunto instrumental coral sin necesidad de arreglos especiales. El término de conjunto orquestal o de cámara, como tal es sugerido a partir de la llamada Escuela Veneciana (conjunto de movimientos artísticos principalmente pictóricos y luego acogido musicalmente).

La música instrumental de conjunto tiene sus orígenes en las danzas instrumentales representadas inicialmente en la Suite, utilizadas para bailes de salón limitándose a interpretar diferentes tipos de estas. Inicialmente la Suite constaba con dos tipos de danzas de igual material temático, pero con diferente ritmo, es decir una danza-contradanza, la cual a su vez dio origen a la variación. Posteriormente la Suite obtuvo movimientos adicionales según el modelo francés impartido por Lully, el cual consistía en iniciar la Suite con una Obertura del tipo tripartito (Lento-Rápido (Lento)). De esta forma estas músicas constituyen un puente entre la música instrumental popular de las danzas y da paso a la música de concierto. Podemos tomar como ejemplo para el final de esta forma, la *Suite Orquestal No.2 en Bm, BWV 1067 de J.S. Bach*, en la cual se pueden apreciar las características propias de las danzas de la época (I. Ouverture. Lentamente, II. Rondeau, III. Sarabande, IV. Bourrée, V. Double, VI. Minuetto, VII. Badinerie).

El nacimiento de la ópera y el drama musical aportó al desarrollo de los conjuntos instrumentales, inicialmente la voz solista era acompañada por instrumentos armónicos de teclado y cuerdas pulsadas (Órgano, Clavicémbalo, Laud, Tiorba), aplicando *bajo continuo* el cual mediante cifras acompañaba con marcha armónica. Posteriormente se implementan instrumentos de cuerda bajo, que reforzarían la voz más grave del registro expuesto por los instrumentos armónicos, los cuales poseían escasa duración y sonoridad.

No existió un conjunto instrumental orquestal definido como tal, estas agrupaciones eran constituidas según múltiples factores: Concepción acústica del director, instrumentación en obras específicas, recursos ofrecidos por su contratante, instrumentistas con los que contaba la agrupación, etc. Son muchos los factores que limitaban dicha conformación de un conjunto instrumental definido, como ejemplo se mencionaran instrumentaciones posibles puestas a disposición de la época:

Instrumental utilizado por Monteverdi 1607 en su ópera “*Orfeo*”

2 Clavicembalos	2 Violines alla francesa
2 Organi de legno (pequeños Órganos de Flautas)	10 Violas da brazo
1 Regal (Organo de Lenguetas)	1 Clarino (trompeta aguda)
2 Contrabassi di Viola	3 Trompetas
2 Violas de Gambas bajas	1 Zinken
2 Chitarrone	Varias flautas

Petición de J.S. Bach en 1730 al concejo de la ciudad de Leipzig

### **CANTANTES**

#### **SOLISTAS**

1-2 Sopranos  
1-2 Contraltos  
1-2 Tenores  
1-2 Bajos

#### **CORISTAS**

2 Sopranos  
2 Contraltos  
2 Tenores  
2 Bajos

### **ORQUESTA**

2-3 Violines Primeros  
2-3 Violines Segundos  
2 Violas  
(2 Violas Segundas)  
2 Violonchelos  
1 Violine  
(2 Flautas)  
1 Oboe Primero  
1 Oboe Segundo

(1 Corno Ingles)  
(1 Taille V)  
(1 Fagot)  
1-2 Basson  
1 Trompeta Primera  
1 Trompeta Segunda  
1 Trompeta Tercera  
Timbal

**5.2.3. Consolidación de la orquesta en el periodo Clásico.** A mediados del siglo XVIII se consolida la orquesta gracias a la práctica instrumental del Concerto Grosso, el cual distribuía el coro instrumental y acompañamiento a las cuerdas, a los instrumentos de viento y percusión se les asignó el papel de solistas. Es necesario mencionar que estas modificaciones y otras más como la extensión en

la instrumentación, son el aporte de la llamada Escuela de Mannheim, la cual, mediante sus representantes contribuyeron al desarrollo de la sinfonía clásica. La connotación “Música de Cámara” era asignada a toda actividad musical que no cumpliera con los parámetros de la música de iglesia o la ópera, llamándola en ocasiones música doméstica. Es decir que la música vocal e instrumental comprendida en un formato instrumental reducido, era concebida como música de cámara.

Tomando la sinfonía como la expresión más representativa de este periodo y cúspide del formato instrumental orquestal del periodo clásico mediante J. Haydn y W.A. Mozart, es posible hacer una aproximación de los formatos aplicados en la época.

### **Orquesta Mannheim 1782**

9 Violines primeros	4 Flautas
9 Violines Segundo	3 Oboes
3 Violas	3 Clarinetes
4 Violonchelos	4 Fagots
3 Contrabajos	4 Trompas
Timbales	Trompetas

**5.2.4. Escuela de Mannheim.** Es un apelativo atribuido al grupo de compositores que promovieron, impulsaron y escribieron música para la orquesta de Mannheim, nombrada así en relación a la ciudad del mismo nombre. Este término también es empleado para describir las técnicas desarrolladas por los integrantes de este grupo, entre ellas destacan:

- El tratamiento individual de los instrumentos de viento.
- Inclusión de la trompa y el clarinete.
- “Crescendo Mannheim” dinámica de crescendos repentinos, realizado por toda la orquesta.
- Decrescendos: crescendos a partir del pianísimo
- “Cohete Mannheim” crescendo extendido a lo largo de una melodía o frase, también. es característico la utilización de acordes ascendentes arpegiados tocados velozmente.

- “Suspiro Mannheim” más apoyo o peso en la primera de dos notas ascendentes ligadas.
- “Los pájaros Mannheim” imitación de pájaros en pasajes solistas.
- “Gran Pausa” silencio repentino con el fin de retomar con fuerza.

La escuela Mannheim influyó en los compositores sinfonistas de la época Haydn, L. Hoffmann y Mozart. La escuela Mannheim estuvo liderada por Johann Stamitz, a quien se le atribuye su fundación, entre otros miembros de esta escuela tenemos a Franz Xaver, Carl Stamitz, Franz Ignaz Beck y Cristian Cannabich.

**5.2.5. Beethoven y sus aportes a la orquesta.** Beethoven realizó grandes aportes en el campo de la orquestación, la utilización e implementación de instrumentos como el flautín, los trombones, contrafagot y la extensión de la percusión, es un formato similar al utilizado por Mozart. Beethoven transmite un legado enfocado a la energía, la fuerza y el ímpetu en sus interpretaciones, conllevan una dimensión superior hasta la desconocida en el momento, asigna un mayor valor a la expresividad y a los instrumentos de viento-madera, explota la fuerza dramática de los violines y el color en la sección de bronce. Beethoven logra sobrepasar los límites de las posibilidades instrumentales con su intensa necesidad de expresión, lleva a la orquesta a una pasión conmovedora y coloca a límite la exigencia instrumental de sus instrumentistas.

Esta intensidad interpretativa y creadora dio origen y motivación posterior al romanticismo, y debido a la figura colosal del tratamiento orquestal de Beethoven por medio de sus sinfonías, se dio la necesidad de explorar posibilidades que no fueran opacados por su legado como el teatro lírico y el poema sinfónico.

**5.2.6. La orquesta Wagneriana.** Indudablemente al referirnos del trabajo de orquestación e instrumentación realizado por R. Wagner, nos enfrentamos a un trabajo monumental, el cual incursiona y extiende el formato orquestal a masas sonoras. Su adición instrumental establece exigencias complejas de satisfacer, se puede observar una extensión en el formato en los instrumentos: flautines (3) (piccolos), flautas (3), la adición de trompetas (3), Clarinete bajo, corno inglés, arpa, trombones y las tubas tenores y bajas (inventadas por Wagner) existe una tendencia por extender la sonoridad mediante la familia completa de instrumentos en grupos de tres (ejem: clarinetes sopranos (2), clarinete bajo (1)). A continuación, se puede tomar como referente el formato instrumental utilizado por Wagner el cual solo ha sido aumentado en algunas obras por R. Strauss, G. Mahler y Schoenberg.

## Formato Instrumental de “El anillo de los Nibelungos” – R. Wagner

TOTAL 106 Instrumentistas

4 Flautas	1 Trompeta Baja
3 Oboes	3 Trombones
1 Corno Ingles	1 Trombón Contrabajo
3 Clarinetes	2 grupos de trompetas a 4 (el segundo grupo toca las tubas)
1 Clarinete Bajo	16 Violines Primeros
3 Fagots	16 Violines Segundos
3 Trompetas	12 Violas
2 Tubas Tenores (Similares al bugle)	12 Violonchelos
2 Tubas Bajas (Similares al bugle)	8 Contrabajos
1 Tuba Baja	6 Arpas
2 Timbales	Arpas en la Escena
Percusión: Glockenspiel, platillos, tamtam, triangulo etc.	

**5.2.7. La Orquesta en el periodo Romántico hasta la actualidad.** El sentido de libertad, efervescencia, imaginación y deseo por plasmar los sentimientos más profundos y sentidos del ser, son características que en el romanticismo son indispensables representar. La orquesta fue también producto de este movimiento y exploración, marcando progresivamente su liberación aumentando su potencia, registro y llevándola a conformarse como un instrumento colosal, con sonoridad sutil totalmente alejada del formato orquestal del siglo anterior, llevando a resultados creativos como el poema sinfónico el cual es un compendio de estas sonoridades. Uno de sus mayores contribuyentes fue H. Berlioz quien con sutileza maneja a conciencia la sonoridad según sus intenciones, en esencia Berlioz amplió el papel y la extensión de la orquesta. Incluyó instrumentos que aportaron color y detalle a la sonoridad como: contrafagot, corno inglés, trompetas (4), timbales (3-4), clarinete requinto, clarinete bajo, arpas (4), piano a cuatro manos. Aportó también en procedimientos instrumentales como:

- Baquetas de esponja: permitió un golpe más sutil y ligero en los timbales.
- Col Legno: ataque con la madera del arco sobre las cuerdas.
- Uso de sordina: utilización extendida para opacar la intensidad en instrumentos de viento metal (trompetas, trombones, etc).
- Uso de la mano para tapar el pabellón o campana: este efecto aplicado netamente para los cornos o trompas se realiza con el fin de producir efectos cambios en el sonido y cambios de afinación.
- Extensión en el registro de los instrumentos de viento-metal: utilización de la escala cromática, gracias al desarrollo en el mecanismo de los pistones.
- Lectura vertical hasta de 40 pentagramas en el score.

Este y muchas otras especificaciones son expuestas en su reconocido *Tratado de Instrumentación* 1844, referente obligado para conocer la estética musical de la orquesta.

Gracias a estos aportes la orquesta adquiere una organización instrumental, en cuanto a su ubicación desempeño y características incluso en la paginación, en la cual es posible apreciar la siguiente distribución de arriba abajo:

- Instrumentos de viento- maderas (parte superior)
- Flautin(es) o Piccolo(s), Flautas traversas (flauta alto), oboe (corno ingles), clarinetes (clarinete requinto y bajo), Fagot (contrafagot)
- Instrumentos de viento – metal (Parte central)
- Trompetas (trompeta píccolo, bugle), Trombones (trombón bajo), Cornos o trompas, Tubas
- Instrumentos coloristas
- Arpas, Pianos
- Percusión
- Timbales, Glockenspiel, platillos, tamtam, triangulo etc.
- Cuerdas (Parte inferior)
- Violines I y II, Violas, Violonchelos y Contrabajos

Con este compendio de recursos la Orquesta se consolida hasta la actualidad con numerosas posibilidades sonoras y tímbricas, una paleta de colores que explora las más sentidas expresiones humanas, resultado del imaginario, la exploración y la necesidad de plasmar ideales. La orquesta desde su origen en los conjuntos de cámara, explora abundantes recursos y posibilidades, las cuales en manos de los más grandes exponentes de la música académica partiendo desde la limitada instrumentación de Moteverdi y Bach, pasando por la exploración de Mozart, Haydn y Beethoven hasta la magnificencia llevada a las grandes masas sonoras de Wagner, Berlioz, Strauss, Mahler y Schoenberg. Quienes además con su inclusión progresiva de instrumentos dieron surgimiento a la extensión y al desarrollo organológico de estos.

Por tanto, la orquesta se constituye en la actualidad como el recurso instrumental más grande del legado histórico de la música académica.



### 5.3. EVOLUCION DE LA FLAUTA TRAVERSA

**5.3.1. La flauta traversa en el Barroco** .La flauta traversa en el periodo Barroco, se caracteriza al igual que en las demás artes plásticas por su excesiva, recargada o abundante decoración, marcando contrastes fuertes, tanto en la fabricación organológica de sus instrumentos como en el campo musical de la composición melódica (trinos, mordentes, bordaduras, etc). El auge de la forma sonata instrumental contribuyo a la flauta traversa, su desarrollo técnico y estructural dado las mismas exigencias de la música y sus instrumentistas.

Precedente a la flauta Barroca tenemos la “Flauta traversa de seis orificios diatónica”:

CARACTERISTICAS	CONSTRUCCION	APORTES
Sonidos pálidos y afinación imprecisa Difícil ejecución medios tonos, (se lograban tapando medio orificio)	Cónica diámetro mayor 3.009”cabeza 2.005”extremo final Llave para el medio tono entre Re y Mi Construidas en inicio en una sola pieza, posteriormente 3 y 4 piezas debido complicaciones de transporte. Posible cambio sección mano izquierda, para efectos de afinación y color.	Se definió la nota Re como la primera nota del registro. Conciencia por la implementación de llaves División en secciones en su construcción.

## Flauta Barroca

**En el periodo Barroco no se consolidó ningún modelo en específico de flauta travesa.**

CONSTRUCTOR(ES)	CONSTRUCCION	CARACTERISTICAS
Varios	<p>Primeros aportes en la construcción de llaves en Do y Do#</p> <p>Flauta en Sol inestable afinación y poco potente para agrupaciones de cámara.</p> <p>Usualmente el ébano como materia prima de elaboración</p> <p>En cada modelo de flauta Barroca el tamaño de los orificios de digitación varía, (debido a la naturaleza cónica del instrumento)</p> <p>Constante en la elaboración de los Orificios, Sol y Re los más pequeños y el de Fa el más grande.</p>	<p>Sonido oscuro más potente y mejor afinación.</p> <p>Difícil ejecución medios tonos, (se lograban tapando medio orificio).</p> <p>Mejor respuesta en la sonoridad, gama de colores más amplia, en notas anteriormente apagadas (F,G,B)</p> <p>Temperamento (afinación)</p> <p>Aproximación en la Consolidación de la flauta en Re y Piccolo Barroco.</p>
*Jacques- Martin Hotteterre (1674 - 1763 Francia)	Pionero en la división en tres piezas (cabeza cuerpo y pie), anteriormente una sola pieza	Excelente afinación y entonación Actualmente se sigue fabricando dada su excelente respuesta en la ejecución
*Carlo Palanca (1688-1783 Italia)	Embocadura redonda ovalada	Sonido potente (forte)
*Johann Joachim Quantz (1697 - 1773 Alemania)	Con dos llaves para el meñique derecho, una para Mib y la otra con una chimenea más grande para el Re#	Perseguía la entonación perfecta
*August Grenser (1720-1807 Alemania)	De tamaño menor a las habituales construidas en Paris, con pocas modificaciones a lo largo de su elaboración. 1780 adiciona llaves a sus flautas,	Sonido menos lleno, pero con matiz más penetrante. Afinación privilegiada a tonalidades con sostenidos en lugar de los bemoles.

\*Jacques- Martin Hotteterre (París, 29 de septiembre de 1674 - 16 de Julio de 1763), compositor y flautista francés proveniente de familia de fabricantes y ejecutantes de instrumentos de viento, después de haber estudiado en Roma Hotteterre se convierte en músico del rey ocupando el puesto de Flautista de cámara, instrumento con el cual tuvo gran auge y fama, caracterizándose por su amplia ejecución y composición del repertorio del mismo. Además de tocar el oboe, fagot y musette. Hotteterre tuvo reconocimiento igualmente por su docencia en la flauta travesa para la cual escribió métodos importantes para la época.

En el campo de la fabricación de instrumentos. Se atribuye a Hotteterre la división en tres piezas de la flauta travesa, anteriormente fabricada en una sola pieza cilíndrica la cabeza (boquilla), el cuerpo (mano izquierda) y el pie (mano derecha y con llaves para el meñique).

Composiciones, métodos, tratados:

- Op. 1 Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois, (1707). Es el primer método para flauta travesa
- Op. 2 Premier livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments avec la basse (1715)
- Op. 3 Sonates en trio pour les flûtes traversières et a bec, violon, hautbois (1712)
- Op. 4 Première suite de pièces suite de pièces à deux dessus, sans basse continue. Pour les flûtes-traversières, flûtes à bec, violes (1712)
- Op. 5 Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments avec la basse (1715)
- Op. 6 Deuxième suite de pièces à deux dessus pour les flûtes-traversières, flûtes à bec, violes, etc. avec une basse adjoutée et sans altération des dessus, laquelle on y pourra joindre pour le concert (1717)
- Op. 7 L'Art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus (1719). Pose un gran cumulo de información, sobre ornamentación y sobre la práctica de la improvisación de la época
- Op. 8 Troisième suite de pièces à deux dessus (1722)
- Op. 9 Concert de Rossignol (verschollen)
- Op. 10 Méthode pour la Musette contenant des principes, par un recueil d'airs et quelques préludes (1738)

\*Carlo Palanca (1688-1783 Turin - Italia) fagotista y constructor de instrumentos. A diferencia de otras flautas travesas las cuales poseían una embocadura redondeada, sus flautas tienen una embocadura de forma oval, lo cual favorece un sonido más potente. Originalmente eran construidas en ébano, esto contribuyo al sonido a ser más definido. El modelo Palanca se caracteriza por ser un instrumento que posibilita una amplia variedad de sonoridades y colores. Las usualmente apagadas digitaciones como el F, G# o B son especialmente potentes

en este instrumento. Esta flauta barroca podría describirse como un instrumento versátil con el que se puede abarcar la ejecución de un amplio repertorio de la música para flauta Barroca. Adecuada para la interpretación de compositores como Locatelli, Platti, Händel e incluso J. S. Bach.

\*Johann Joachim Quantz (Oberscheden, 30 de enero de 1697 — Potsdam, 12 de julio de 1773) compositor y flautista Aleman, profesor de flauta del rey Federico II de Prusia. Flautista en la capilla de Dresde. Su trabajo compositivo fue muy prolifero siempre enfocando a la flauta. Entre su obra tenemos más de 200 sonatas, 300 conciertos, para una o dos flautas, música de cámara y algunas arias. Entre sus tratados sobre interpretación de la flauta en el final del Barroco tenemos: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (1752), la cual es una referencia esencial en la interpretación musical, (no sólo la flautística) a mediados del siglo XVIII. Su estilo barroco fue influenciado principalmente por el estilo italiano, (Antonio Vivaldi), aunque sus últimas creaciones se inclinan hacia el estilo clásico.

Simultáneamente construyó flautas y aportó mejoras técnicas y sonoras al instrumento. Johann Sebastian Bach y Georg Philipp Telemann conocieron estos instrumentos y adaptaron algunas de sus composiciones a sus nuevas posibilidades técnicas.

En 1722 al hacerse las primeras elaboraciones de flautas con llaves de Do y Do#, Quantz realiza una fuerte crítica, fundamentando que la prolongación era innecesaria ya que:

En la época no hay repertorio escrito para tal registro.

Al tener la flauta mayor longitud tenía desventajas acústicas que empobrecían el sonido.

Por lo anterior Quantz inicia su proceso de diseño y construcción de sus propias flautas, con las modificaciones que el creyó convenientes, enfocado en la entonación perfecta, por tanto, se observa en su modelo dos llaves en el meñique derecho, (una para el Mib, y otra con una chimenea (agujero) más grande para el Re#), debido a que, al aumentar el diámetro del orificio, sube la frecuencia sonora (Afinación).

\*August Grenser (1720-1807) flautista, clarinetista y constructor de instrumentos musicales de nacionalidad alemana, ejerció y aprendió su profesión en Leipzig, posteriormente se trasladó a Dresde para fundar su taller en 1744, donde trabajo junto a su sobrino Johann Heinrich Grenser (1764 - 1813). Su Taller se convirtió en uno de los talleres de construcción de instrumentos de viento más famosos de Europa, el cual obtuvo nombramiento Real en 1753.

**5.3.2. La flauta en el periodo clásico.** Al abordar el periodo clásico como un movimiento cultural estético e intelectual, a través del arte fue característico su constante búsqueda de conocimiento y perfección absoluta enfocada en el humanismo, y apropiada en las concepciones filosóficas de la antigua Grecia. En sus aspectos estéticos debemos tener en cuenta que surge en contraposición a su predecesor el Barroco, este periodo estuvo comprendido entre los años 1750 y 1820 aproximadamente.

CONSTRUCTOR(ES)	CONSTRUCCION	CARACTERISTICAS
*Johann Joaquim Quantz (1697-1773 Alemania)	Cabeza con corredera de afinación. Pie provisto de las llaves de Re# y Mib (en plata) Anillos de unión en marfil	Sonido claro, penetrante, espeso, redondo y masculino
Florio, Gedney, y Potter	Añaden llaves para las notas Sol#, Sib y Fa	1790 aprox. Utilizadas por Haydn y Mozart en su música orquestal.
Pratton, Siccama, Radcliff	Añaden dos llaves más a la usual flauta predecesora de seis llaves de antes del 1800	1800 aparecen en el repertorio de orquesta, sinfonías de Beethoven Época de la industrialización
*Claude Laurent (1805-1848 Francia)	1806-1848 realiza flautas de cristal de 3,4 y 7 llaves Innovación en el sistema de sujeción de las llaves con pilares sobre placas	Sonido vivo, original y diáfano Mayor estabilidad en afinación debido al material de construcción
Reverendo Frederick Nolan (1784–1864 Inglaterra)	1808 Invención llave abierta de sol	Primera vez que dos agujeros se obturan con el mismo dedo
Georges Miller (1785- ? Londres-Inglaterra)	Fabricó pifanos de metal	
Charles Nicholson (1795-1837 Londres-Inglaterra)	1820-1830 flauta con chimeneas (agujeros) más grandes	Este modelo fracasó debido a que el mecanismo de las llaves no era el correcto.
Rudall & Rose (Londres)	Flautas de 8 llaves	Populares en Inglaterra
Theobald Böhm (1794-1881 Alemania)	Chimeneas (agujeros) anchas, ubicación acústica correcta. Determinado número de llaves que permanecían abiertas a excepción del G# Construida en un tubo cónico 1846 tubo cilíndrico con cabeza parabólica	Debido a las modificaciones de la cabeza parabólica, permitió mayor afinación, homogeneidad en el timbre de los diferentes registros

\* Johann Joaquim Quantz (**1697-1773 Alemania**) Al abordar el desarrollo de la flauta transversa en el periodo Clásico, es necesario mencionar que Quantz es el constructor de flautas más reconocido de la época, vivió la transición de periodos, lo cual influyó fuertemente en su obra musical y su trabajo constructor de flautas. Por tal motivo es necesario mencionar su trabajo en el periodo Barroco y Clásico.  
\*Claude Laurent (1805-1848 París) Relojero, luthier de instrumentos de Viento, famoso por su patente #236 “*La Flauta de Cristal*”, ganadora de la medalla de plata en la Exposición Industrial de París 1806, en la cual fue el primer instrumento musical exhibido. Este premio fue otorgado por miembros del conservatorio de París entre quienes resaltan: Gossec, Cherubini, Wunderlich y otros miembros. “A

finales del siglo XVIII, la flauta representa el ideal estético del sonido diáfano, del cual surge toda la paleta orquestal del clasicismo”.<sup>1</sup>

En 1804 el Conservatorio de París tomando como modelo las flautas construidas por Laurent, establece como modelo por excelencia la flauta clásica de cuatro llaves, para su estudio e interpretación. Esta fue considerada la flauta más apropiada para tocar las obras de Haydn y Mozart (finales del siglo XVIII y principios del XIX). Los flautistas e intérpretes de la época eran receptivos a las constantes propuestas y modificaciones en los mecanismos de instrumentos de viento. Las flautas francesas construidas con estructura cónica, al igual que todas las flautas del siglo XVIII, experimentaron con distinto número de llaves. Laurent inmerso en la época de la industrialización, construye la flauta de Cristal, en exploración a la sonoridad diáfana, en ella aportó dos innovaciones, las cuales hasta el momento son un gran aporte en la construcción de instrumentos de viento madera:

- Utilización del Cristal como material de construcción, a la época solamente la madera y marfil, como materiales explorados.
- Innovación en el sistema de sujeción de las llaves con pilares sobre placas, esto es incorporado posteriormente a todos los sistemas de flautas e instrumentos de viento madera.

La flauta de Cristal ampliamente criticada en la época resalta por su originalidad, sonido prístino y diáfano, brindando además estabilidad en el temperamento (afinación), puesto que dada las características del cristal resultaba menos vulnerable a los habituales problemas de cambios de temperatura y humedad, su única desventaja atribuida fue su peso. La flauta de cristal brindaba facilidad en su interpretación, su sonido vivo y con un mecanismo de llaves superior a modelos anteriores, hacía de este un instrumento codiciado por músicos y coleccionistas de aristocracia (bonapartismo, Napoleón I de Francia, el rey Luis Bonaparte de Holanda, José Bonaparte de España y el Emperador Francisco I de Austria), los cuales encontraron belleza, exclusividad, y perfección. Las flautas Laurent constituyen un instrumento musical único en la historia de la organología, lejos del lujo de los materiales utilizados (Cristal y joyas preciosas, como diamantes), es un instrumento controversial dados altos costos de su construcción, misteriosa fabricación y terminación en la etapa de mecanización.

Lastimosamente tras la muerte de Laurent apenas su discípulo y sucesor J.D.Breton se atrevió a construir estas flautas, su misteriosa patente y método perdido explica la discontinuidad de su elaboración y uso. \*Theoblad Bôhm (1794-1881 Alemania) vivió el final de este periodo e inicios del siguiente, estudio y

---

<sup>1</sup> BIBLIOTECA VIRTUAL. Antique Flutes [en línea].Paris Francia. Disponible en : <http://www.antiqueflutes.com/product.php?id=850>. (12 de Febrero de 2017).

aportó a las nuevas técnicas de la flauta, en 1832 patentó su nuevo sistema utilizado hasta la actualidad. Posteriormente se abordará en detalle su trabajo tan indispensable en la construcción no solo de flautas si no también los instrumentos de viento madera. Las Flautas en el periodo Clásico no establecieron un temperamento definido, por tal motivo los intérpretes debían cargar un set completo con partes intercambiables para lograr cambios de tonalidad u objetivos específicos, como color, brillo, timbre etc.

La metalurgia toma fuerza y avanza a finales del periodo Clásico s.XIX, la industrialización facilita que en los países de potencia europea se promoviera la competencia en la producción industrial, los cuales buscaban siempre la alta calidad y reconocimiento. Este fenómeno contribuyó igualmente al desarrollo y difusión de la construcción de instrumentos musicales. A continuación, se abordará en detalle los países de mayor relevancia en la construcción de flautas.

**5.3.2.1. Inglaterra.** Las flautas inglesas del siglo XIX o “flautas de sistema Ingles” 1820, se caracterizaron por su sistema de pie en Do, anillos en las uniones, tornillos en el mecanismo, corona y tornillo interno de la boquilla construidos en metales preciosos. A la época la flauta de ocho llaves se convirtió en el instrumento más popular durante todo el siglo en Inglaterra. A continuación, se describirán algunas de las principales características y sus constructores:



**a)** WH.Potter. de seis llaves, construida en 1820 con un diámetro de orificios mayor que las demás flautas inglesas. Esta característica, más tarde se convertiría en vanguardia por su mayor cavidad interna.

**b)** T.Mozani. nueve llaves, construida en 1819

**c)** W & J.Wainwright. de ocho llaves y construida en 1828 en Marfil, de uso popular en Londres, probablemente este material exótico fue suministrado por las colonias de Inglaterra de la época.

**d)** Clementi & Co. De ocho llaves construida en 1820 parcialmente de metal debido a sus conexiones, similar a las flautas francesas. aportes dados por \*Ch. Nicholson



**a) Prowse T. construida en 1860**

**b) W.Corteza. construida en 1840**

**c) H.Wylde. construida en 1850**

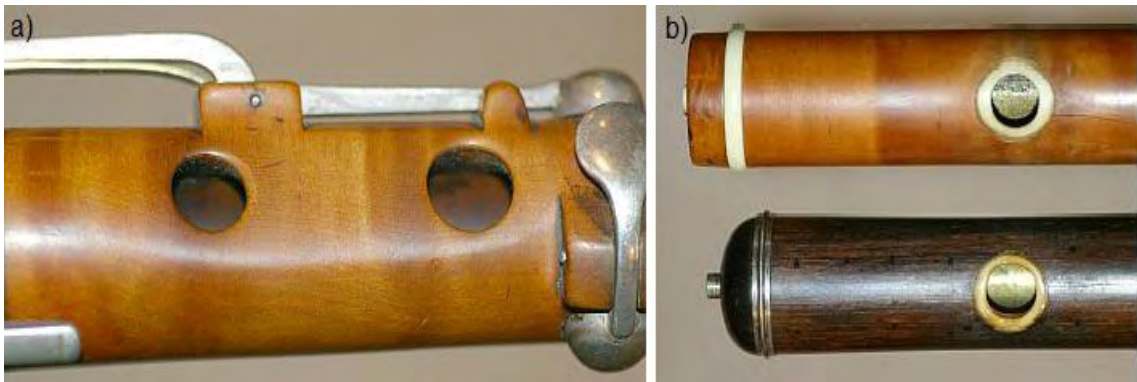


**Rudall & Rose. Construida en 1835 de Sistema Ingles, con pie de Bb, patente en su cabeza movable (corcho) para su afinación.**

Las flautas de “sistema ingles” son también populares entre los intérpretes de música tradicional irlandesa. \*Charles Nicholson (1795-1837) flautista y compositor Ingles solista en la sociedad filarmónica de conciertos 1816-1836, primer flautista con las principales orquestas de teatro, realizo labor docente y publico tratados para la interpretación de la flauta. Como flautista sugirió he hizo modificaciones al sistema de la flauta en búsqueda de un sonido más potente entre los que tenemos: utilización del metal en la cabeza, ampliación de embocadura y chimeneas. Su sistema facilito la digitación para medios tonos fig. a) digitación



aplanada, vibratos y fácil interpretación en el registro agudo de la flauta fig. b) orificio embocadura en metal y marfil.



<http://www.oldflutes.com/english.htm>

**5.3.2.2. Francia.** En el siglo XIX el modelo más usado en Francia, tenemos el sistema simple de cinco llaves “Estilo Francés”, el cual utilizaba una llave para cada nota, a excepción Re mayor, la cual no requiere de ninguna llave adicional ya que tiene todos los orificios cerrados.



- a) Flauta Tolou (Paris, 1835)
- b) Flauta Sax (Bruselas, 1845)
- c) Flauta Noblet (Paris, 1860)
- d) Flauta Noë (Paris, 1990)

Las flautas francesas se caracterizaban por tener paredes delgadas esto contribuye a producir un sonido brillante, además de ser construida con pequeños orificios de digitación, su embocadura tenía como constante el corte redondo. Las flautas de estilo francés alcanzaron en el S.XIX el prestigio de ser los instrumentos con el sonido más dulce y más fácil interpretación en su registro agudo. Este modelo francés es popularmente conocido en el formato musical de la Charanga Cubana debido a su facilidad en producir los sonidos del registro agudo, este

puede ser similar al registro de la cuarta octava de la trompeta compitiendo con su registro.

Podemos tomar como conclusiones técnicas que los franceses iniciaron a principios del siglo XIX, la unión de las llaves a los postes y los ejes en lugar de los bloques o los mandos integrados en el material del cuerpo.

Al principio los postes fueron soldados a las placas de plata, los cuales fueron anexados al cuerpo de la flauta con tornillos pequeños. Esta idea fue patentada en 1806 por Claude Laurent y su sucesor Breton hicieron flautas de cristal desde 1806 hasta 1857.



**a)** En esta imagen podemos apreciar lo anteriormente expresado, bajo las llaves de sol # y Do se encuentran placas de apoyo, las cuales están atravesadas y soportadas por un solo tornillo cada una, el cual atraviesa completamente el cuerpo de la flauta.



<https://es.slideshare.net/Aavmvazquez/la-flauta-de-cristal-claude-laurent>

**b)** Flauta de Cristal de siete Llaves marca Laurent construida en 1834. Las ranuras en el cristal cumplen las funciones de mantener el peso hacia abajo, además de su ornamentación.

Aproximadamente en 1850 muchos fabricantes franceses incluyen el corcho o Nylon a las uniones o terminaciones de las flautas (sistema similar a las uniones de barriles del clarinete) para permitir el desplazamiento de estas, y así modificar la afinación levemente, en alterar excesivamente el registro.



<http://www.oldflutes.com/french.htm>

El conservatorio superior nacional de Paris, utilizó el modelo de estilo francés hasta 1860, año en el cual adoptó el nuevo sistema Böhm.

**5.3.2.3. Alemania.** Es difícil precisar o abarcar la totalidad de modelos de flautas y constructores en el siglo XIX en Alemania, debido a que hubo muchos lugares en los que se construyeron a lo largo de este siglo, no obstante, es posible aproximarnos a una reconstrucción histórica gracias a coleccionistas. A continuación, se presenta los modelos más utilizados en la época.



**a)** Flauta A.F. PIERING de ocho llaves (Berlín 1815 – 1820 aproximadamente), construida por Schlott

**b)** Flauta \*J.G. FREYER de ocho llaves (Potsdam, 1805) construida por Griesling

\*El padre de J.G. Freyer. C.F.Freyer colaboro junto a Quantz en la construcción de flautas para Federico II de Prusia. “Federico el Grande”

Estas flautas tienen características de construcción muy similares, ambas están elaboradas en tres secciones de ensamblaje, con ocho llaves, similar distribución de orificios de digitación y con la llave de sol# en la parte inferior central.



**c)** Flauta de seis llaves JG Braun (Mannheim 1825) es una de las flautas más ligeras con paredes delgadas similar a la flauta de estilo francés, el cuerpo está elaborado en tres secciones de ensamblaje, con tres distintas afinaciones opcionales A=435, A=440, y A =446 (La más utilizada).



**d)** Flauta de once llaves Streitwolf (Göttingen 1830) Elaborada en cuatro secciones con llave de B, su característica más sobresaliente es el corte rectangular en vez de ovalado en su embocadura, a continuación, podemos apreciar la diferencia:





- e) Flauta de nueve llaves JGL Hartmann (Hamburgo, 1835) primera implementacion de Niquel-Plata
- f) Flauta de siete llaves B Pentenrieder (Munich, 1840)
- g) Flauta de cuatro llaves JI Widmann (Friburgo, mediados s.XIX)
- h) Flauta de once llaves W. Liebel (Dresden, 1850)
- i) Flauta de nueve llaves A.Euler (Frankfurt, 1860)



- j) Flauta GA Hammig (Markneukirchen,1930)
- k) Flauta GH Hüller (Schöneck, 1925)
- l) Flauta JH Zimmermann (Leipzig,1900) : con cabeza de marfil
- m) Flauta AA Euler (Frankfurt, 1870) : con cabeza de marfil

Durante este periodo en Alemania se implementó piezas incrustadas en el mecanismo con el propósito de facilitar la ejecución, a continuación se muestra unos rodillos, que permiten el desplazamiento del dedo meñique derecho :



<http://www.oldflutes.com/classical.htm#frey>

### 5.3.3. Theobald Böhm



Es imprescindible abordar el estudio y evolución de la Flauta traversa sin detallar los grandes aportes de Böhm, quien propone un sistema innovador llevado casi a la construcción de un instrumento nuevo, una flauta diferente con un diseño propositivo, la cual rompió con el modelo de construcción tradicional, considerando anteriormente al modelo francés de la época como “la Flauta de verdad” caracterizada por su color tímbrico y encanto. Gracias al método de fabricación hecho por Böhm principalmente a la Flauta Traversa disfrutamos hasta la actualidad de sus aportes aplicados principalmente al mecanismo de llaves, expandiendo su procedimiento a los instrumentos de viento-madera como el clarinete y saxofón. A continuación, se expone una breve biografía de Theobald Böhm, sin embargo, se priorizarán sus aportes técnicos a la flauta traversa:

Theobald Böhm Múnich 1794 -1881 fue principalmente músico, flautista virtuoso, compositor, inventor y fabricante de instrumentos, haciendo grandes aportes en todas estas ramas. Entre 1816 y 1818 en una gira por Europa conoció en Inglaterra a Charles Nicholson famoso flautista de la época, el cual con su fuerte y robusta sonoridad motivo sus experimentos y estudios de acústica en la Universidad de Múnich. En 1820 inició su trabajo como constructor de flautas en el taller de Rudolph Greve construyendo flautas de sistema simple de ocho y nueve llaves. Veinte años después en 1847 cambió su elaboración totalmente innovando metales en su fabricación tumbando todo un sistema tradicional y rehaciéndolo todo, aplicando conocimientos en ingeniería y llevándolos a la funcionalidad de un instrumento nuevo.

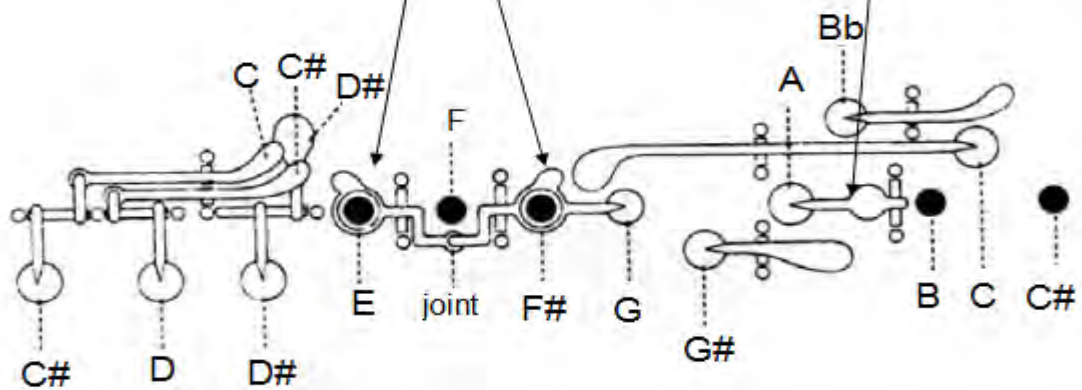
Al hablar de la flauta de sistema Bohm, debemos mencionar que antes de consolidarse, ocurrieron varios intentos y/o etapas que dejaron distintos modelos:

- Flauta Böhm 1831



Llaves de anillos independientes entre sí, pero que simultáneamente cierran el agujero de sol

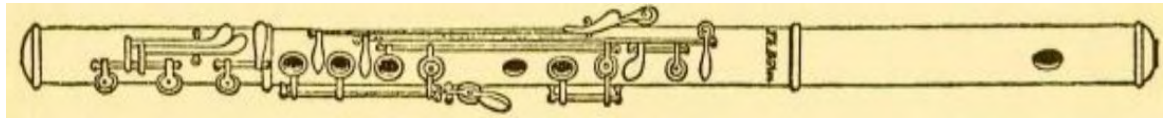
Pieza conectada a la llave de la (en su posición acústicamente correcta) para cerrarla, dado que no es alcanzable por el tercer dedo.



### Flauta Cónica 1832

Inicialmente presentada por la firma inglesa "Gerock y Wolf" en 1831 de sistema simple, esta tenía catorce orificios, doce de tamaño relativamente grandes para notas de la escala cromática a partir de Re y un agujero de Do# grave, (Do# y Re agujeros pequeños) la ubicación de los orificios y su uniformidad de tamaño contribuyen a la calidad de sonido y su entonación.

Para Bohm el principio de sencillez fue aplicado al diseño de su mecanismo, con esto intuyo una digitación general para cada nota, esto concluye que su interés fue alejarse de las abundantes digitaciones alternativas como los flautistas habituales de la época, su propósito fue lograr una afinación uniforme en todo el instrumento y no tener notas con digitaciones sensibles. La llave en forma de anillo al accionarse se cierra simultáneamente junto a otra de plato cerrado.



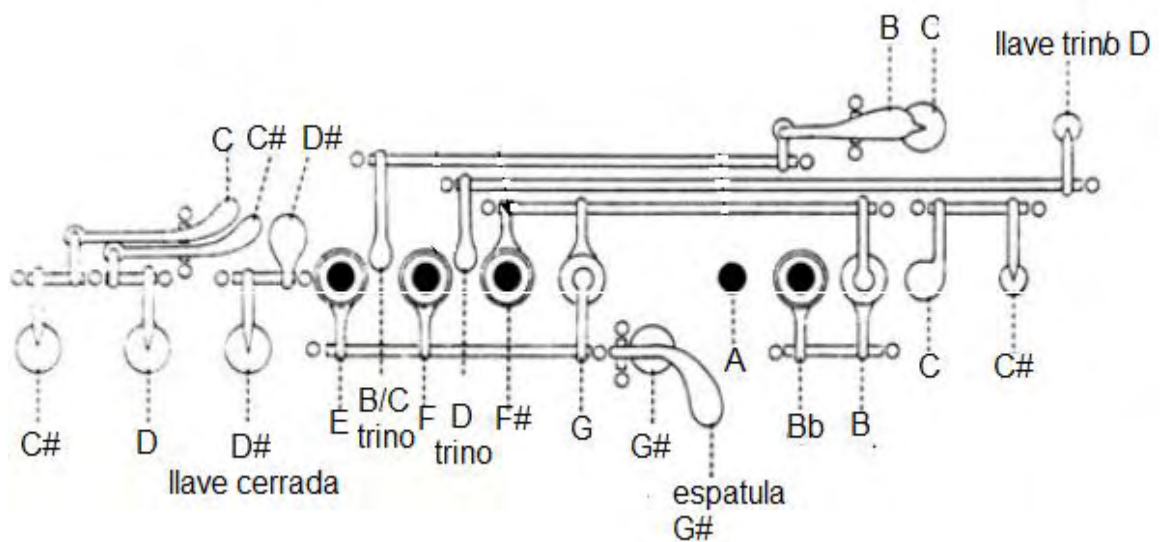
- **Flauta cónica de Böhm 1832**



- **Flauta conica de Böhm 1832. "Rudall & Rose" 1832**



- **Flauta Cónica de Böhm 1832 con G# abierto, "Godfroy" en Paris 1845**



### **Flauta cilíndrica 1845**

Theobald Böhm en su constante búsqueda por el mejoramiento técnico de la flauta, y pese a su inconformidad con los modelos fabricados al momento (1832), propone nuevamente en 1846 mejoras enfocadas a solucionar problemas de entonación y alta afinación en la tercera octava, y en aumentar la sonoridad en la primera octava de la flauta.

El Dr. Schafhäutl afirmó en Múnich (1847) que la flauta de Böhm quien en 1846-1847 estudió acústica junto a él, está fundamentada en principios científicos. Y para esto se debía entender los principios científicos en la lógica y la experimentación sistemática, en lugar de las elaboradas teorías y formulas.



Tras varios experimentos Böhm establece algunas constantes en la construcción de la flauta, entre los que tenemos:

Tubo cilíndrico de metal para el cuerpo de la flauta. Las primeras flautas cilíndricas de Böhm fueron construidas en metal, anteriormente ya exploradas, pero sin aceptación.

Cabeza cónica de 17mm (en el extremo de la corona y corcho) a 19mm (en la unión de cabeza-cuerpo). Esta cabeza en forma de cono es llamada comúnmente como "parabólica", pero hay que mencionar que este término solo es una sugerencia a su forma.

Conservó el mecanismo removible del corcho en la cabeza mediante la corona, esto debido a las sugerencias de limpieza, después de una sesión de práctica instrumental, de tal forma que el corcho fuera removido y la cabeza limpiada en su totalidad.



Registro fotográfico de flautas propiedad de Luis Carlos Moreno Guerron

Diseño una lámina sobre la cual van soldados los postes que sostienen los ejes de las llaves



## Registro fotográfico de flauta propiedad de Luis Carlos Moreno Guerron



- Flauta sistema Böhm 1847



- Flauta sistema Böhm 1877

En todo este proceso de transformación surgieron modificaciones propias de cada constructor. Los franceses como Lot (constructor paralelo a Böhm) proponen agujas cilíndricas, una llave de Re# para trino y flautas con llave de Sol# cerrado y Sol en línea. Estas modificaciones no fueron aprobadas por Böhm puesto que las creyó ilógicas e innecesarias. Posteriormente cada fabricante toma preferencia por su modelo a construir con cierto interés nacionalista los franceses acogiendo al modelo Lot y los alemanes apoyando las modificaciones Böhm,

### **Características de construcción de flautas travesas alemanas**

- Cuerpo en madera como ébano, granadillo, común en esta región
- Llave de Sol# abierta
- Llaves de sol y Sol# desplazadas para la mano izquierda
- Soporte para la mano izquierda

### **Características de construcción de flautas travesas francesas**

- Cuerpo de metal, preferido por los franceses
- Llave de Sol# cerrada
- Dos chimeneas para Sol#
- Estilo de soldadura francesa en punta para las copas
- Platos abiertos
- Llave de sol en línea

\*En la actualidad la mayoría de flautistas en el mundo tocan el modelo francés de la flauta Böhm

Precedente a estandarizarse el modelo Böhm. hubo intentos por establecer la fabricación de flautas por parte de constructores que implementaron modelos complejos en mecanismo con numerosas llaves en el sistema dificultando su ejecución.

En Rusia actualmente la flauta de Sol# abierto se continúa tocando como el modelo original de Böhm, esto se debe a una gran implicación política y económica. Referente al gobierno de Napoleón y su ambición por adueñarse de Europa. cuando este fracaso contra la Royal Navy de Gran Bretaña con el fin de invadirla decidió atacar económicamente, bloqueándola de sus relaciones diplomáticas y

comerciales, muchos de los países cercanos a su imperio pusieron gran resistencia y lograron protegerse de su invasión.

Nicolás II, quien compartía sus ansias de poder con Napoleón, no permitió que Rusia fuese invadida, sino que por el contrario fueron ellos los que invadieron a Turquía. A finales del clasicismo y principios del romanticismo se dio este gran conflicto llamado “Bloqueo continental”, donde todo el imperio napoleónico bloqueó el libre comercio entre los países europeos y a la vez estos con Asia. Precisamente en el momento que la producción de flautas en Francia, Inglaterra, Italia y Alemania. Rusia solo alcanzó a recibir el modelo Böhm y unos pocos modelos de otros constructores, pero al tener libertad de adoptar el que quisieran, fue el modelo Böhm el que más fuerza cobró, por su precisión mecánica, afinación, facilidad de ejecución, también contribuyó a esta elección algunas visitas que Theobald Böhm realizara a Moscú.

El conflicto comercial cobraba más fuerza y los músicos rusos perdieron en gran parte la oportunidad de adquirir instrumentos europeos y cuando podían mandar a construir flautas las pedían con Sol# abierto. Hoy en día grandes compañías constructoras de flautas como Branen Flutes, continúan haciendo flautas de Sol# abierto para estudiantes y profesionales rusos.

El modelo francés tiene dos chimeneas para la producción de la nota Sol# y la que va en la parte posterior del cuerpo va cerrada, a esto se le denomina sistema de Sol# cerrado, el cual fue un invento argumentado en criterios estéticos y no acústicos, este es accionado por una espátula activada por el meñique izquierdo, para así destapar el orificio.

El modelo alemán conservo el Sol# abierto, que es accionado por la misma espátula, pero a diferencia que la llave este siempre abierta hasta que esta es accionada y cierra la chimenea u orificio.

**5.3.4. La flauta en el Romanticismo hasta la actualidad S. XXI.** Tomando como punto de partida el año 1847 en el cual Theobald Böhm patenta bajo principios científicos, lógicos y de experimentación sistemática, su modelo más próximo a la actualidad, encontraremos en el transcurso de estas épocas exploraciones y aportes menores, conservando en esencia el modelo Böhm, casas constructoras compañías aparecen constantemente en la exploración y mejora de la flauta travesa, posterior a 1920 donde las relaciones económicas entre países se resolvieron, dio a distintos constructores la libertad de adquirir productos, y exportar los suyos, igualmente contribuyó al crecimiento de sus compañías, las cuales se consolidaron inicialmente por tradición familiar caracterizándose por nombrarse con el apellido de su fundador, entre las compañías pioneras resaltan las japonesas por tradición y las estadounidenses por su producción en masa y concentración.

A continuación, se nombran algunas compañías constructoras de la época y vigentes hasta la actualidad:

### **THE MURAMATSU FLUTE**

Fundador: Koichi Muramatsu  
Año de fundación: 1923 (Japón)  
Lugar de Fundación: Tokorozawa - Japon



### **MIYAZAWA FLUTES**

Fundador: Masashi Miyazawa  
Año de fundación: 1969  
Lugar de Fundación: Asaka - Japon



### **NAGAHARA FLUTES**

Fundador: Kanichi Nagahara  
Año de fundación: 1991  
Lugar de Fundación: Fundado originalmente en North Reading – Estados Unidos



### **BUKART FLUTES**

Fundador: Kanichi Nagahara Lilian Bukart y Jim Phelan  
Año de fundación: 1982  
Lugar de Fundación: Estados Unidos



**5.3.5. Metalurgia y materiales.** El libre comercio, las exportaciones e importaciones permitieron la exploración con distintos materiales, en la construcción de la flauta, partiendo desde los materiales de origen vegetal como las maderas finas como el ébano, y granadillo, materiales de origen animal como el marfil, y carey, hasta los más costosos minerales preciosos como la plata oro, platino y sus derivadas aleaciones. Estudios posteriores demuestran la funcionalidad de ciertos materiales convirtiéndolos en los más utilizados, por los constructores tal como el ébano, granadillo, fibra de carbono, cobre ferróníquel plata oro y platino. Dependiendo del material utilizado también sus características sonoras y mecánicas son diversas, entre ellas podemos apreciar las siguientes:

- Temperatura en el cuerpo de la flauta: estudios físicos aseguran que a mayor temperatura mayor será la velocidad del sonido, y esto a su vez altera la frecuencia de las ondas sonoras producidas, esto influye directamente en la afinación y proyección del instrumento.
- Proyección sonora: se entiende como el aspecto físico en la propagación de las ondas sonoras que se ven afectadas por la dureza o densidad del material, su temperatura y humedad.
- Color del sonido: es el aspecto físico entendido como el timbre (debemos aclarar que este concepto es comúnmente asignado a lo visual, sin embargo, en este caso es netamente auditivo). este campo se ve afectado directamente por los armónicos producidos por cada material unos podrán ser brillantes y otros más oscuros.
- Estabilidad en el cambio climático: en este campo tenemos algunos aspectos que pueden afectar el material de la flauta tal como: altura, salinidad en el aire, sales en el PH como sudor del ejecutante, los cuales además pueden causar daños en el material.
- Precisión en la construcción: influye también en la valoración del instrumento, por lo cual, en las compañías constructoras, emplean a sus mejores trabajadores en la construcción de instrumentos al emplear materiales o minerales preciosos de alto costo como el oro y platino, con el fin de no arriesgar el valor monetario que estos impliquen.

**FERRONIQUEL:** Descripción: Es la aleación del Níquel con otros metales ferrosos  
Características: habitualmente se emplea un baño de color plateado para crear la ilusión de un instrumento construido en plata.

Poco resistente ante las sales y componentes del sudor (ácido láctico, urea y cloruro sódico), se produce una alta corrosión debido a estas, su deterioro inicia

por la pérdida del plateado y posteriormente con desintegración en las llaves del instrumento.

Punto de fusión: 1.445°C.

Utilizado por: Comúnmente adquiridas como flautas de estudio, (No profesionales) recomendadas para el inicio del aprendizaje instrumental, debido a su bajo costo. Conductividad del sonido: 4.970 m/s Dada su alta densidad o dureza la conducción de las ondas sonoras es lenta y el sonido producido no es el óptimo para el intérprete.

**PLATA:** Descripción: Metal precioso, el más dócil ante la conductividad eléctrica y calórica.

Características: Tiene naturaleza blanda, esto no la hace lo suficientemente consistente como para la construcción de una flauta en su totalidad de plata pura, para dar solución a este inconveniente encontramos comúnmente aleación con cobre, como ejemplo tomaremos el porcentaje de aleación de la plata conocida en el mercado tal como en joyerías, en donde la plata cumple una relación de 80% y el cobre un 20% la "Plata Ley" 90%-10% y la conocida con más alta pureza y la utilizada en la construcción de instrumentos la "Plata Esterlina" 92.5% - 7.5%.

Es resistente a la corrosión por sudoración, pero tiende a presentar manchas con gran facilidad si el intérprete posee un PH de sudoración muy elevado ya que este contiene alto nivel de cloruro sódico. Debemos mencionar por tanto el siguiente principio químico: "En presencia de cloruro en medio ácido se produce un precipitado de cloruro de plata" en el punto de oxidación de "Plata I", esta es la explicación técnica para estas manchas.

Es empleada para realizar baños sobre piezas o instrumentos construidos en metales corrientes (níquel, ferróníquel, latón) esto actúa como una capa protectora evitando la corrosión y brindando un aspecto físico brillante. Algunas compañías construyen cuerpos en plata y llaves plateadas lo cual es empleado por aspectos económicos más no por aspectos sonoros y/o acústicos.

Punto de fusión: 962°C.

Utilizado por: Son los primeros instrumentos construidos en la gama profesional, son una excelente opción en la transición de instrumentos de estudio No profesionales a un instrumento profesional de alto nivel. Es el material más acogido por ejecutantes de todo el mundo, puesto que su material brinda una excelente interpretación y brillo, además de tener un precio exequible al mercado internacional.

Conductividad del sonido: 2600 m/s a 293,15 K (20°C)

**ORO:** Descripción: Metal precioso de mayor importancia y popularidad.

Características: el oro en estado puro es extremadamente blando, dúctil y maleable por esta razón en la construcción de instrumentos debe hacerse una aleación con otros metales para lograr consistencia o dureza, es utilizado en distintos tipos 24K, 18K, 14K, 10K, 9K. lo cual se alea con otros minerales como la plata y el cobre. El más utilizado en la construcción de flautas es el popularmente llamado “oro rosa” oro 75% - plata 0,5% y cobre 20%.

Es extremadamente resistente a las manchas, corrosión y/o oxidación por sudoración.

Punto de fusión: 1,064°C

Utilizado por: debido su alto costo económico, tiempo de elaboración y calidad en su construcción convierte a los instrumentos elaborados en este mineral como profesionales de alta gama, los cuales son adquiridos por solistas de talla mundial. Son elaborados con especificaciones y mejoras propias para el ejecutante como particular y se construyen sobre pedido con técnicas artesanales (hechas a mano en su totalidad). Otra opción muy utilizada por los flautistas profesionales es utilizar solamente el “Riser” o cabeza en oro, y cuerpo en Plata.

Conductividad del sonido: 1,740 m/s a 293,15 K (20°C)

**PLATINO:** Descripción: Metal precioso de la familia del Níquel, es el más costoso de los metales para la construcción de instrumentos

Características: La aleación más utilizada en la construcción de instrumentos es de 90% Platino y 10% Iridio. Algunas compañías utilizan el Platino en aleación con plata y otras simplemente la utilizan en la cabeza o en el “Riser” de la flauta, esto debido a sus alto costos.

Este metal es pesado por lo cual puede causar problemas musculares y cansancio para la espalda del intérprete. Extremadamente resistente a las manchas, a la corrosión y/o oxidación por sudoración.

**Punto de fusión:** 1768°C

Utilizado por: Debido a su alto costo incluso mayor que el oro, estas flautas son elaboradas a petición exclusiva de solistas de alto reconocimiento mundial.

Conductividad del sonido: considerado el metal con mayor velocidad en la conducción del sonido con 2680 m/s a 293,15 K (20°C)

## MADERAS

**Descripción:** Materia orgánica vegetal de crecimiento natural, proveniente de distintos tipos y características de árboles o arbustos.

**Características:** Las materias más utilizada en la elaboración de instrumentos han sido sin duda las tradicionales maderas como el Granadillo, el palo de rosa, cocobolo y el Ébano. Estas maderas se caracterizan por su dureza, densidad y peso con una densidad aproximada de  $1.5 \text{ t/m}^3$ , históricamente explotadas por sus características por tanto en el presente este amenazado de extinción, conllevando a su prohibición de explotación. El ébano por ejemplo es originario de India y Sri Lanka, actualmente se encuentra en 20 países del África, crece generalmente como arbustos y árboles dependiendo de la región, alcanza una altura de 10 -12 m, con un peso aproximado en su tronco de 800 y 1000 Kg, con un diámetro de 6 dm. Pero para que un tronco de ébano alcance dichas dimensiones se necesitan cerca de 200 años, por tanto, su alta demanda y valor económico, ha llevado a lo largo de la historia su explotación en la elaboración de instrumentos como: Flautas, clarinetes, oboes, cornos ingleses y partes como: incrustaciones, clavijas, diapasón, puentes de violines, Violas, Cellos Contrabajos, guitarras y su respectiva familia de cuerdas.

**Elaboración:** Debido a su excelente temperamento ante la humedad y cambios de temperatura, la elaboración de un instrumento con madera es altamente cotizada, sin embargo, el éxito de su resultado final depende mucho de la manipulación de la materia prima durante su producción (corte de Madera), por lo general se sugiere un corte de una madera con maduración de 50 años de secado, de un excelente corte a máquina que no contenga fisuras, señales de deterioro o propagación de plagas como hongos. Esto aseguraría la perfección en los acabados internos y conducción del sonido, mediante su conicidad interna y chimeneas.

**Utilizado por:** Por su alto costo, estas flautas son elaboradas a petición exclusiva de solistas de alto reconocimiento, que buscan una sonoridad exclusiva de tono oscuro y cálido. También es muy común que intérpretes accedan a la restauración de flautas antiguas, que han sido adquiridas por herencia o con el fin de conservar parte de la historia con un sonido antiguo.

**Conductividad del sonido:** por sus características y constitución de anisotropía (propiedad general de la materia según las cualidades como: elasticidad, temperatura, conductividad, velocidad de propagación de la luz, etc), la madera es un excelente conductor de sonido a pesar de su porosidad, tiene una velocidad de propagación casi igual a la de los metales. 4180 m/seg.



**5.3.6 Opciones de mecanismo, innovaciones y nuevas tendencias.** En el transcurrir de estos años se han desarrollado he implementado pequeños detalles que a la vez otorgan una gran funcionalidad y mejora al sistema de las flautas, hoy en día son implementados y ofertados por los distintos fabricantes, algunos de estas opciones son:

Llave de sol desplazado o en línea: Corresponde al dedo anular izquierdo, su escogencia se acomoda a la fisionomía y comodidad del interprete, entre algunas de las ventajas tenemos menor tensión en el brazo, con mayor agilidad y velocidad en la ejecución de esta llave.

Pie con llave adicional de B o tradicional en C: son dos opciones estándar, no tiene implicaciones en su sonido, su escogencia es a libertad del interprete, sin embargo, hay tendencia a que las flautas con llave de C son más sonoras que las que poseen llave de B, esto posiblemente a la extensión de su longitud. Actualmente existen flautas con extensión de Bb, pero no son popularmente acogidas, ya que su utilización es específica al repertorio contemporáneo que lo requiera.

Mi partido: La nota E de la tercera octava en la flauta travesa ha tenido problemas en su emisión, siendo el primer inconveniente detectado desde Böhm. La opción de E partido es la solución para facilitar este pequeño pasaje el cual técnicamente consisten en hacer que las llaves de G y G# actúen por separado (cuando se pulsa la llave de E, esta acción la llave de G# superior).Facilitador de E, sistema de luna: Con el fin de facilitar la emisión de la nota E de la tercera octava, existen dispositivos que se instalan en la chimenea de G#, con el fin de escoger el diámetro de la misma y facilitar su emisión. No es tan eficiente como el sistema de E partido, pero logra un buen resultado y no afecta la emisión de ninguna otra nota.

Rodillos: Aunque esta opción no es una invención reciente ya que fueron inventados a principios del siglo XIX, son una solución indispensable para el desplazamiento de las notas D#, C#, C, B ubicadas en el pie de la flauta ejecutadas con el dedo meñique derecho, el cual cuenta con poca fuerza y agilidad. Trino de C#: debido a que en la mano izquierda recae sobre un punto de apoyo indispensable, existe una dificultad técnica al trinar las notas B – C#. esta opción ofrece una llave adicional capaz de resolver este problema además del pasaje G - A de tercera octava.

Flautas en fibra de carbono innovadas por la marca GUO Flutes, logra buen timbre, con peso menor al de cualquier metal (250g), ideal para el aprendizaje de niños debido a su resistencia y comodidad.



<http://www.gflute.com>

Flautas con llaves y Zapatillas cuadradas por el constructor Leonard Leopatín, exploradas con el fundamento de mejorar la velocidad de respuesta en la emisión de sonido, debido al Angulo de sus chimeneas.



<http://www.lopatinflutes.com>

Flautas Jhon Lun: Elaboradas en su totalidad a mano con grabados y detalles estéticos únicos, trabajo forjado de forma artesanal, su oferta es netamente estética en el exterior del instrumento.



<http://www.johnlunn.com>

La constructora y maestra Eva Kingma en la actualidad se caracteriza por la exploración y aportes al desarrollo en la gama de flautas entre ellas tenemos:  
Flauta Microtonal



<http://www.kingmaflutes.com>

Flauta Alto en G de sistema Abierto  
Flauta Bajo en C de sistema Abierto  
Flauta Bajo Vertical en C  
Flauta contralto en G  
Flauta Contrabajo en C  
Flauta Subcontrabajo en G

#### **5.4 LA MÚSICA EN EL PERIODO BARROCO**

Al hablar del periodo Barroco, debemos dimensionar su fantasía, la cual proporcione mediante su belleza un escape espiritual al pueblo de los distintos pesares, propios de la época. Comprendido entre los años 1580-1750, una serie de sucesos sociales, políticos, religiosos, filosóficos motivan renacientes cambios enfocados a un lenguaje simbólico en perpetuación de la gloria y el honor.

La Música en el periodo barroco es periodizada según su evolución, dividiéndola en 4 etapas:

El Barroco Temprano (1580-1630): Caracterizado por la policoralidad, heredada por la influencia vocal precedente del renacimiento y la escuela veneciana. Este periodo se caracterizó también por la monodia acompañada, la cual priorizaba la voz más aguda y limitaba a las demás voces al acompañamiento mediante el empleo del bajo continuo.

El Barroco Medio (1630-1680): A este periodo lo caracterizó el éxito e influencia de la música italiana, la cual fue acogida con efervescencia por toda Europa mediante sus características de monodia, estilo concertante y opera belcantista (separación de recitativos y arias), llevándola a ser acogida por la aristocracia.

Dentro de la música instrumental se consolida la tonalidad y posteriormente las bases para las formas del barroco tardío, lo que se convertiría posteriormente como el legado característico de este periodo. Se realiza la exploración e inclusión de instrumentos como las flautas travesas, el fagot, oboe mediante la familia Hotteterre.

**El Barroco Tardío (1680-1730)** : Igualmente, marcado por la influencia italiana debido a sus constantes exploraciones y tendencias, se acentúan las formulas tonales, mediante cadencias frecuentes como marco formal, progresiones mediante movimiento por quintas, cadenas de retardos y acordes paralelos de sexta. También la forma concierto es aplicada a la ópera y música instrumental, caracterizada por el uso de ritornelos, contrastes entre tuttis y solos, bajos con gran acentuación rítmica, pasajes en unísono y homofonía predominada por el bajo continuo.

**Transición periodo Barroco – Clásico (1730 - 1750)** : Como resultado final del periodo Barroco tenemos el asentamiento de formas y estilos musicales como la opera Buffa, la sonata y la sinfonía.

La música en el periodo barroco esencialmente se caracterizó por el asentamiento de la tonalidad mediante la utilización del bajo continuo y descubrimiento de formas musicales como la sonata, concierto y la ópera, a continuación, se describen sus principales características:

Monodia acompañada o bajo continuo: abreviación escrita de las voces superiores de una armonía, dando prioridad a las voces extremas (soprano y bajo)

Bajo continuo: de carácter obligatorio escrito mediante cifras debajo de la línea melódica del bajo, es la abreviación de la armonía en las voces superiores.

Ritmo uniforme o mecánico: generalmente acentuado por el bajo en compases binarios y ternarios, marcando con claridad y sencillez su acompañamiento rítmico.

Aparición de la orquesta: En búsqueda de sonoridades alejadas de la tradición vocal, aparece la orquesta con predominio de instrumentos de cuerda, lo que posteriormente dio origen a la orquesta sinfónica.

- Aparición de formas vocales como la ópera, el oratorio y la cantata
- Aparición de formas instrumentales como el concierto, la sonata y la suite
- Ornamentación: Mediante la exploración de la improvisación en obras libres o escritas

Tenemos por tanto la consolidación de géneros y formas de aspecto vocal e instrumental, marcando una clara separación entre estos. A continuación, se describen las principales formas junto a sus características:

### **En el ámbito Vocal:**

- La Ópera Barroca: representación teatral musicalizada caracterizada por cuatro actos:
- Recitativo: canto silábico acompañado con bajo continuo
- Arias: de Carácter solista y lírico con elaboración enfocada al virtuosismo del solista, forma A-B-A (Aria da capo)
- Intervenciones instrumentales a cargo de la orquesta: escenificadas mediante actos como danzas y coreografías de carácter descriptivo.
- Empleo de coros: por imitación a los coros del teatro griego, usualmente a cuatro voces.
- El Oratorio: similar musicalmente a la ópera y diferenciado por la prioridad a los coros, esencialmente de carácter religioso y no escenificado
- La Cantata: limitado a la interpretación en el culto litúrgico, constituida por sinfonías instrumentales, recitativos, arias y coros.
- El motete: composiciones religiosas netamente corales escritas a varias voces iguales.

### **En el ámbito Instrumental:**

- La Sonata: estructurada generalmente en tres o cuatro movimientos, contrastantes en carácter y tempo (Largo-Allegro-Adagio-Allegro)
- El concertó grosso: con el nacimiento de la orquesta barroca, se exploró inicialmente bajo el término de sonata trio conectadas por la repetición de un tutti, dando paso posteriormente al concierto solista virtuoso estructurado en tres movimientos (allegro-adagio-presto)
- La suite: conjunto de movimientos, piezas o danzas de carácter rápido y lento interpretadas de forma continua, (Allemande, Courante, Zarabanda, Giga, Minueto, Rondo) caracterizada por su carácter danzable y audible al público.

**5.4.1. Antonio Lucio Vivaldi.** Compositor, violinista, empresario, profesor y sacerdote católico veneciano.

Nació en Venecia – Italia el 4 de marzo de 1678 y murió en Viena- Austria el 28 de Julio de 1741.

Es una de las figuras más prominentes del periodo barroco, caracterizándose por desarrollar una música innovadora, atractiva de gran fuerza y vitalidad, Vivaldi

cimentó la forma concierto desarrollando su estructura formal y rítmica, la cual fue la más importante y representativa de la época.

La producción musical del Antonio Vivaldi abarca 770 obras aproximadamente, entre las cuales encontramos una prolífera oferta musical entre conciertos, conciertos solistas, sonatas y operas, convirtiéndolo en uno de los compositores más populares y acogidos de la época en países de toda Europa, sin embargo, en periodos posteriores como el Clasicismo y Romanticismo, su obra fue olvidada en contraposición a los esquemas definidos y espíritu de libertad. Fue hasta el siglo XX donde su obra fue redescubierta y tomada con especial interés, en la Actualidad Vivaldi representa una figura indispensable y de las más importantes dentro de la música clásica.

Dentro de su catálogo de composiciones proliferan las obras para flautín y flauta, a continuación, se mencionará el repertorio compuesto para estos instrumentos:

- Concierto para Flautín y cuerdas en C RV.443
- Concierto para Flautín y cuerdas en C RV.444
- Concierto para Flautín y cuerdas en Am RV.445
- Concierto para Flauta y cuerdas en D RV.426
- Concierto para Flauta y cuerdas en D RV.427
- Concierto para Flauta y cuerdas en D RV.428 “Il Gardellino”
- Concierto para Flauta y cuerdas en D RV.429
- Concierto para Flauta y cuerdas en D RV.783
- Concierto para Flauta y cuerdas en Em RV.430
- Concierto para Flauta y cuerdas en Em RV.431 *Incompleto*
- Concierto para Flauta y cuerdas en Dm RV. 431<sup>a</sup> “Il Gran Mogui”
- Concierto para Flauta y cuerdas en Em RV.432 *Incompleto*
- Concierto para Flauta y cuerdas en F RV.433 “La tempesta di mare”
- Concierto para Flauta y cuerdas en F RV.434
- Concierto para Flauta y cuerdas en G RV.435
- Concierto para Flauta y cuerdas en G RV.436
- Concierto para Flauta y cuerdas en G RV.437
- Concierto para Flauta y cuerdas en G RV.438
- Concierto para Flauta y cuerdas en Am RV.440
- Concierto para Flauta y cuerdas en Dm RV.750 “Cuatro conciertos Nacionales, La Francia, La Spagna, L'Inghilterro, Il Gran Mogul.”
- Concierto para Flauta y cuerdas en G RV.784 Perdido
- Concierto para Flauta y cuerdas en G RV.805 Perdido
- Concierto para Flauta y cuerdas en Gm RV.439 “La notte”

## 5.5. MÚSICA EN EL PERIODO ROMÁNTICO - 1820 A PRIMERA DÉCADA SIGLO XX

La Música en el periodo romántico al igual que otros periodos musicales surge en contraposición a un esquema definido precedente. El músico de este periodo busca una libertad de expresión, un método personal opuesto a la tradición del periodo clásico, buscando reflejar su intimismo y originalidad, existiendo una necesidad en la búsqueda del éxtasis.

El romanticismo está marcado por las expresiones humanas como la emoción, los sentimientos y la intuición, motiva la sobre posición de los opuestos, es decir afecto a la soledad, amor hacia el prójimo, goce de lo exótico, nostalgia familiar además de una cierta necesidad por la simpleza y la expresión, se idealiza lo inalcanzable aun conociendo las limitaciones intelectuales que conlleva. La música en el periodo romántico denotó singulares características que contribuyeron a la esquematización de la misma, entre ellas tenemos:

- Preferencia a lo teatral y grandioso que transmitan intimismo y expresividad
- La Opera como mayor recurso expresivo teatral
- Mayor importancia al contenido expresivo que al contenido formal
- Exaltación de la sensibilidad unida a un modo de expresión totalmente subjetivo
- Evolución del genero programático (música asociado a imágenes, literatura. pintura)
- Surgimiento del lied y las piezas para piano
- Triunfo de las obras solistas para teclado (importancia al solista)
- Crecimiento instrumental de la orquesta
- Empleo del número de Opus como forma de catalogación cronológica
- Empleo de leitmotives o motivos conductores
- En la evolución del genero instrumental tenemos los siguientes aportes:
- Nace el poema sinfónico
- Auge del cuarteto de cuerdas
- Desarrollo de la sinfonía y la sonata como una nueva expresión
- Los conciertos para piano como la forma más popular del s. XIX
- Resurgimiento de la forma suite, frecuentemente con carácter programático
- Surge el nocturno (sueño nostálgico)
- Pensamientos musicales, preludios, rapsodias, romanzas sin palabras, scherzos y recuerdos
- Géneros breves como bagatelas y baladas, caprichos, impromptus, improvisaciones, leyendas.

### 5.5.1. Albert Franz Doppler

#### Flautista y compositor.

Nació en Lemberg - Ucrania el 16 de octubre de 1821 y muere en Baden Bei Wien – Austria el 27 de julio de 1883.

Se inicia como flautista y compositor gracias a la enseñanza musical de su padre Joseph Doppler quien fue compositor y primer oboe del teatro de Varsovia. Fue el mayor de los dos hermanos Doppler, los cuales ambos se dedicaron a la composición e interpretación de la flauta. A sus 13 años en conjunto a su hermano Karl Doppler 4 años menor realizaban conciertos por toda Europa. Entre los cargos desempeñados como flautista tenemos: flautista solista del teatro alemán de Pest 1838, flautista del teatro nacional húngaro 1841, solista de flauta de la ópera y segundo director del ballet, director principal de la ópera, profesor de flauta del conservatorio de Viena 1865.

Su obra compositiva se caracteriza por estar dedicada principalmente a la flauta travesa y a la creación de obras en dueto debido a su actividad y parentesco con su hermano Karl Doppler también flautista, además su música refleja un fuerte nacionalismo húngaro por medio de sus aires tradicionales. A continuación, se mencionarán las composiciones más destacadas para este instrumento:

- RECUERDO DE PRAGA Op.24 sobre motivos Bohemiens – para dos flautas y piano (dedicado a Joseph Nicloas Kovacich de Senkovitz)
- ANDANTE Y RONDO Op.25 – Para dos flautas y piano (dedicado a S. Negovetich)
- VALS DE BRAVURA Op.33 – para dos flautas y piano
- RECUERDO DE RIGI Op.34. Idilio para Flauta, trompa, campanita en C y piano (dedicado al Dr. Grünhut)
- FANTASIA SOBRE MOTIVOS HUNGAROS OP.35 para dos flautas y piano
- CONCIERTO PARA DOS FLAUTAS Y ORQUESTA EN Dm Op.35
- DUETTINO HUNGARO Op.36 – para dos Flautas y piano
- DUETTINO SOBRE MOTIVOS HUNGAROS Op.37 - para flauta, Violín y piano
- RIGOLETO - FANTASIA Op.38 - para dos flautas y piano



- EL PAJARO DEL BOSQUE, Op.21 – Idilio para Flauta y Cuatro trompas o Armónium
- CANCION DE AMOR Op.20, - aire Variado para Flauta y Piano
- NOCTURNO Op.19 - para Flauta, Violín, Trompa y Piano
- CONCIERTO-PARAPHRASE SOBRE MOTIVOS DE LA OPERA “Die Verschworenen” de Schubert, D.787 - Para Dos Flautas y Piano Op.18
- ARIS VALAQUES Op.1 – Para Flauta y Piano
- BERCEUSE Op.15 ; MAZURKA Op 16 ; NOCTURNO Op.17 - Para flauta y Piano

## **5.2. MÚSICA ACADÉMICA EN LATINOAMÉRICA SIGLO XX A LA ACTUALIDAD.**

No es posible hablar de la música académica latinoamericana sin hacer un referente histórico de su paulatino desarrollo en periodos pasados desligados del paralelismo en corrientes estéticas europeas, es decir que su desarrollo no corresponde cronológicamente al de corrientes y estilo europeo, sin embargo, es innegable su abrumadora influencia y herencia a nuestro continente. Por tanto, un factor inapelable del resultado actual de nuestra música académica, es la herencia producida de la involuntaria conquista impartida desde la colonización española hasta la universalización de músicas actuales.

Otro factor importante por el cual obtenemos la música académica latinoamericana se desarrolla gracias a la movilidad de personas, quienes absorbieron las pautas académicas y herramientas propias de cada escuela, (Francia. Alemania. España, Rusia etc.) con las cuales lograron estructurar composiciones y estilos musicales no alejadas de corrientes como el Impresionismo, expresionismo, neoclasicismo, nacionalismo, dodecafonismo y serialismo. Estos a su regreso a sus países de origen, dan como resultado la influencia y transmisión de su corriente de formación, transformando los elementos propios de cada país.

Por último y más importante factor, tenemos las corrientes nacionalistas las cuales fueron aplicadas con efervescente pasión y amor propio. tomando por modelo el grupo de los cinco en Rusia (Balakirev, Cui, Borodin, Musorgski y korsakov) el nacionalismo musical se estructura como el mejor recurso para transmitir y preservar elementos propios de un país.

En Latinoamérica este factor marcó un ítem indispensable, elementos como las técnicas contrapuntísticas, formales (forma sonata, concierto, suite) estructurales, formatos instrumentales, corrientes compositivas, elementos folkloristas y músicas tradicionales. Se unen en simbiosis, para dar resultado a un movimiento propio iniciado por H. Villa-lobos alumno del Frances D. Milhaud mientras este se desempeñaba en cargos diplomáticos en Brasil. Latinoamérica en su mayoría de países adoptara esta corriente dando origen a compositores indispensables en el desarrollo musical y nacionalista de cada país, a continuación, un compendio de los exponentes más representativos de cada país:

Argentina	Alberto Ginasterra, Carlos Lopez Buchardo, Carlos Guastavino, Luis Gianneo, Aztor Piazzolla, Mario Davidosky y Osvaldo Golijov
Brasil	Heitor Villalobos, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet y Francisco Mignone, Ricardo Santoro, Osvaldo Lacerda, Edino Krieger, Egberto Gismonti y Marlos Nobre.
Ecuador	Luis Humberto Salgado, Sixto Maria Duran, Leonardo Cardenas
Venezuela	Antonio Lauro, Juan Bautista Plaza , Antonio Estévez e Inocente Carreño, Juan Carlos Núñez y Paul Desene
Mexico	Manuel Ponce, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Gabriela Ortiz y Mario Lavista
Chile	Domingo Santa Cruz, Pedro Humberto Allende, Carlos Isamitt, Juan Orrego-Salas y Gustavo Becerra Schmidt
Colombia	Guillermo Uribe-Holguín, Luis Antonio Escobar, Roberto Pineda Duque, Antonio María Valencia, Francisco Zumaqué, Blás Emilio Atehortúa, Jesús Pinzón Urrea y Luis Carlos Figueroa
Peru	Teodoro Valcárcel
Panama	Roque Cordero
Bolivia	Eduardo Caba
Cuba	Ernesto Lecuona, Leo Brouwer, Aurelio de la Vega y Tania León
Uruguay	y Héctor Tosar y Eduardo Fabini, José Serebrier y Miguel del Águila
Puerto Rico	Héctor Campos-Parsi y Roberto Sierra

### **5.2.1 Alberto Evaristo Ginastera. Pianista y compositor**

Nació el 11 de abril de 1916 en Buenos Aires-Argentina y murió el 25 de junio de 1983 en Ginebra-Suiza (67años).

Considerado como uno de los más grandes compositores de música académica contemporánea del siglo XX en América Latina. Inició sus estudios musicales siendo un talento precoz en el conservatorio nacional de Buenos Aires bajo la dirección de Athos Palma y José André, posteriormente viajó a Estados Unidos y estudió con Aaron Copland entre 1946 y 1948 en Tanglewood.

Desempeñó y realizó aportes para el desarrollo de la academia argentina entre los cuales se recuerdan y conservan: Fundación de la facultad de música de la Universidad católica – Primer Decano, Fundación del conservatorio de la Plata (Julian Aguirre) – Fundador, Escuela de altos estudios musicales del *instituto Di tella* - Director hasta su emigración.

Su obra constituye un alto reflejo de sentimiento nacionalista expresado mediante aires tradicionales siempre latentes a lo largo de su producción musical, es un desarrollo y búsqueda continua, la cual refleja academia, tradición, contemporaneidad. Siempre abierto a las nuevas tendencias de la época como el dodecafonismo. Su obra fue identificada o dividida en tres periodos: *Nacionalismo Objetivo*, *Nacionalismo Subjetivo* (adopta el dodecafonismo) y *Neoexpresionismo*, cada uno de estas, refleja libertad en su técnica y formación de pensamiento e ideales, pero nunca abandonando los recursos propios de su nacionalismo.

Dentro de su catálogo encontramos abundante oferta de formatos, entre los que tenemos, Ballets, cuartetos, Operas, obras para orquesta, orquesta y Solista, obras para piano, órgano, canto y voz, coro, Guitarra, entre otros. Sin embargo, el repertorio compuesto para flauta traversa solista es muy nulo, su única obra pensada con papel protagónico es: *Impresiones de la puna* - para flauta y cuerdas, además de ser una obra excluida por su autor (sin número de Opus).

**5.2.2. Luis Carlos Figueroa.** Pianista, Compositor, Director y Pedagogo. Nació en la ciudad de Cali el 12 de octubre de 1923 del hogar formado por Juan Nepomuceno Figueroa y Rosa Sierra de Figueroa.

A los cuatro años ya tocaba piezas en el piano como autodidacta. A los 7 años recibe las primeras nociones de música de su tía Angélica Sierra Arizabaleta. Dos años más tarde recibe clases de la profesora Rene Buitrago de Bermudez y en el año de 1993 ingresa por concurso al conservatorio de música de Cali, fundado por el maestro Antonio María Valencia, en donde continua el piano con el profesor Camilo Correa Pineda hasta el curso superior con el maestro Antonio María Valencia.

También recibió Clase con los profesores Alfonso Borrero Sinisterra, Luis Carlos Espinosa, Antonio María Valencia y Wolghan Schneider. Allí recibe en el año de 1941 el diploma de estudios superiores e inicia su carrera pianística y como solista de orquestas sinfónicas.

Becado por el gobierno colombiano viaja a Francia en 1950 estudiando en el conservatorio nacional superior de París, escuela Cesar Frank y Escuela Normal de música.

Diplomándose en las especializaciones de Piano, armonía, contrapunto y fuga, composición musical, dirección de orquesta y Música de Cámara con las más altas calificaciones. En siena (Italia) asistió a cursos de composición durante varios años en época de verano en la Academia Chigiana.

Sus profesores en Francia e Italia fueron: Piano: Jean Batalla, Jules Gentil, Paul Loyonet, Germaine Mounier; Armonía: Ives Margat, Georges Dandelot; Contrapunto y Fuga: Rene Alix; Composición Musical: Guy de Lioncurt, Tony Aubin, Vito Franzzi; Análisis Musical: Olivier Mesiaen; Organo: Eugene Bigot, Marcel Labey, Edward Lindembergh; Música para cine Francesco Lavagnino; Música de Cámara: Marcel Labey, Asistente a los cursos de interpretación del pianista Alfred Cortot.

En Francia y en Italia se presentó como pianista y compositor estrenando algunas de sus obras.

A su regreso a Colombia fue nombrado director del conservatorio “Antonio María Valencia” de Cali, cargo que desempeñó durante quince años, dictando las clases de solfeo superior, piano intermedio y superior, armonía. Así mismo dirigiendo la orquesta de bellas artes y la coral palestrina del conservatorio, participando en los festivales de arte nacional de música religiosa en Popayán, y realizando una vasta divulgación musical dentro y fuera del departamento del valle. Ha regentado cátedra en la universidad del valle y la universidad del cauca.

Por sus méritos ha recibido condecoraciones de los gobiernos municipal y departamental del valle del cauca. La universidad del Valle le otorgó el título de “Doctor Honoris Causa en Música” y el instituto departamental de bellas artes de Cali medalla “Antonio María Valencia”

Entre sus composiciones se destaca el repertorio para flauta:

- AÑORANZAS. Concierto para flauta, conjunto de cuerdas 1967
- SCHERZO. Scherzo para flauta, conjunto de cuerdas 1967
- CONCERTINO. Concierto para flauta, conjunto de cuerdas y timbales 1968
- DANZA, BACAROLA Y REMINICENCIAS. Suite para flauta y guitarra 1973
- COLOMBIANAS #7. Trio para dos flautas y guitarra 1983

### **5.3 MÚSICA ACADÉMICA ACTUAL EN NARIÑO.**

La música académica en Nariño surge bajo aspectos similares a los producidos por la música latinoamericana en los siglos XX y XXI, sin embargo, esta llega tardíamente a nuestra región (1930-1960), con la escasa oferta de enseñanza, dificultades socio-culturales y abrumadora influencia popular producida por la

llegada del disco de 75 r.p.m y la radio, los gustos fueron redirigidos a ritmos más atractivos y de auge en la época como el Porro, cumbia, Bambuco, mambo, cha-cha-cha. Otro factor que caracteriza la composición de Nariño son las posibilidades instrumentales de la región, los Coros (carácter eclesiástico), Bandas (carácter militar-religioso y popular), y formatos reducidos instrumentalmente, limitan al compositor académico de la época desarrollar su aporte musical, sin embargo, estos se desarrollan dejando un fuerte legado característico de nuestra región.

No es posible afirmar que la música académica en Nariño tiene características hermenéuticas de las grandes corrientes musicales europeas, salvo el caso de unos escasos ejemplos contemporáneos como el del compositor nariñense Fredy Vallejos. (Impresionismo, expresionismo, neoclasicismo, dodecafonismo y serialismo) sin embargo si es posible decir que en medida estas corrientes han influido en el trabajo compositivo de la región, estos conocimientos fueron transmitidos o acogidos por aprendizaje directo (posibilidad de estudio directo en el exterior Francia, U.S.A, Alemania, Rusia etc) e indirecto (aprendizaje con maestros nativos residentes en Colombia o nacionales residentes en el exterior. Bajo estas influencias se han realizado trabajos compositivos siguiendo las pautas de las estructuras formales clásicas, como sinfonías, sonatas (Jose Alfonso Yepes) cantatas y misas (Justino Revelo Obando), tomados como un ejemplo superficial de quienes muestran influencia de los grandes modelos universales de la música académica clásica como Haydn y Mozart.

En la región de Nariño el trabajo musical, compositivo y académico ha denotado características propias de nuestra región. El Nacionalismo también presente, es acogido en medida debido a la influencia musical del centro y norte del país los pasillos, bambucos, porros, cumbias, son aires empleados en composiciones de estructura formal (forma binaria, ternaria compuesta, Rondo,). Este fenómeno nacionalista en esencia dio como resultado a un término ya explorado por sinfonistas y críticos latinoamericanos como lo es el Folklorismo e indigenismo, conceptos los cuales son aplicados actualmente para definir las representaciones artísticas propias de una cultura, región o subregión representadas mediante elementos propios del legado ancestral o folclore tradicional. A continuación, se expone una lista de los principales compositores académicos de Nariño nacidos posteriormente al año 1950:

- Javier Fajardo Chaves (1950-2011) Pasto
- Jhon Marino Granda Paz (1964) Pasto
- Fredy Vallejos () Pasto
- Gustavo Adolfo Parra (1963) Ipiales
- Edward Nilson Zambrano (1975) Ancuya
- Adalberto Alexander Paredes (1977) Cuaspud
- Ferney Lucero (1978) Puerres

- Darío Ángelo Dávila (1978) Buesaco
- Luis Gabriel Mesa (1984) Pasto
- Cristian Daniel Vallejo Pazos (1988) La Ilanada
- Luis Carlos Erazo Gomes (1989) Pasto

**5.3.1. Jhon Marino Granda Paz.** Flautista, Instrumentista, Director, Compositor, Pedagogo y Luthier

Nació en la ciudad de Pasto el 26 de enero de 1964, Licenciado en Música universidad del valle 1993, docente del área teórica musical, universidad de Nariño 1997 – 2017. Como instrumentista se ha desempeñado en distintos campos musicales, ha formado parte de distintos grupos, de música andina, salsa, jazz entre otros. Su área de experiencia es diversa como instrumentista, compositor, arreglista, director de diversas agrupaciones andinas corales, salsa, jazz, además trabaja como luthier. En su trabajo compositivo ha escrito diversas obras para flauta, y diversos formatos, entre los más representativos están:

- Instantes I, II, III. Para flauta y guitarra 1997.
- Batan. Para instrumentos andinos latinoamericanos 1998.
- Cantata LEYENDAS DE NARIÑO. Para orquesta de cámara, coro e instrumentos andinos latinoamericanos, 2000
- Urcunina. Para flauta sola 2005.
- Misa andina. Para conjunto de cámara, Coro, y grupo de música andina Latinoamericana. 2007.
- Retratos. (Basado en obra pictórica de Manuel Guerrero) Para Quena, Guitarra y charango (Hatun).2009
- **Cuartas.** para flauta y orquesta de cámara 2011.

## 6. DESCRIPCION DE LAS OBRAS A INTERPRETAR

Concerto en Gm Rv.439 « La Fantasia Pastoral Hungara Opus 26 - Para Flauta solista y Orquesta de camara FRANZ DOPPLER

- Molto andante
- Andantino Moderato
- Moderato - Allegro
- Moderato
- Allegro

Noche » - Para flauta solista y Orquesta de cuerdas y continuo – ANTONIO LUCIO VIVALDI

### **Largo**

- Presto (Fantasmi)
- Largo
- Presto
- Largo
- Allegro

Impresiones de la Puna - para flauta solista y cuarteto de cuerdas – ALBERTO GINASTERA

- Quena (Lento)
- Cancion (Moderato - Yaravi – Tempo I)
- Danza (Animado – Triste – Tempo I)

Concertino – para flauta solista, orquesta de cuerdas y timbales – LUIS CARLOS FIGUEROA

1er Movimiento (Allegro)

2do Movimiento (Andante)

3er Movimiento (Allegro)

Cuartas - para flauta solista y orquesta de camara – JOHN GRANDA PAZ

Pasillo – Vals - Pasillo

## 7. DISEÑO METODOLÓGICO

### 7.1. PARADIGMA.

La investigación de este trabajo está enfocada dentro del paradigma cualitativo porque describe una apreciación y comprensión estética de la flauta travesa como solista a lo largo de su evolución musical y además propone el análisis de las obras a interpretar de acuerdo a su compositor.

**7.1.1. Enfoque.** Este trabajo de investigación, está planteado desde el enfoque histórico hermenéutico porque busca comunicar, comprender e interpretar el repertorio solista para la flauta travesa mediante un proceso evolutivo de los periodos musicales y el aporte de los compositores en este instrumento.



## 8. MATRIZ DE CATEGORIAS

PREGUNTA ORIENTADORA	SUB PREGUNTAS	OBJETIVO GENERAL	OBJETIVOS ESPECIFICOS	CATEGORIAS	SUB CATEGORIAS	IRI	ÍTEMS ESPECIFICOS	FUENTES
¿Cómo interpretar el recital la flauta traversa, solista dentro de la orquesta sinfónica?	¿Cómo Recolectar la Información que fundamente los conceptos de interpretación en la Flauta traversa?	interpretar el recital "La flauta traversa, solista dentro de la orquesta sinfónica"	Reconocer las características históricas y estéticas de cada periodo a interpretar y de sus compositores respectivamente.	Títulos de marco teórico	Subtítulos del marco teórico		¿Cuál es la Importancia de la música de Antonio Vivaldi en el ámbito de la Flauta Traversa ?	Discografía
	¿Cuáles son los resultados que pueden alcanzar los estudiantes de la U.E?		Investigar el protagonismo de la flauta traversa más preponderante de los periodos Barroco, clásico, Romántico y latinoamericano.					Revisión de Fuentes Primarias
	¿Cómo evaluar las temáticas musicales vistas en clases?		Investigar el repertorio solista y evolución de la flauta traversa en los periodos Barroco, clásico, Romántico y latinoamericano. (repertorio)					Bibliografía
	¿Qué habilidades musicales pueden desarrollar los estudiantes de la U.E?		Analizar morfológicamente las obras a interpretar.					Internet Y Biblioteca Leopoldo Álvarez
			Realizar un concierto público del repertorio seleccionado.					Profesor de la Universidad de Nariño

## 9. ANALISIS DE LAS OBRAS A INTERPRETAR

### *ANALISIS MUSICAL*

#### **9.1 CONCIERTO EN GM RV.439 PARA CUERDAS Y CONTINUO - ANTONIO VIVALDI**

Unas palabras a modo de introducción al Concerto : El Concerto o Concerto de acuerdo a Zamacois en su libro de formas musicales se define como “composición dividida en varios tiempos y concebida para el lucimiento de uno o más instrumentos solistas con los cuales colabora una orquesta”. Podría considerarse este concierto en particular como un concierto pre clásico, tanto por haber sido escrito por Vivaldi perteneciente al periodo barroco, así como por sus características formales.

El concierto en Gm es el segundo perteneciente a un conjunto de seis conciertos op10, enfocados principalmente a la flauta compuestos por A. Vivaldi, quien añadió a tres de ellos un título descriptivo alusivo a su interpretación. Estos fueron publicados posteriormente en Amsterdam en 1728 por Michel-Charles Le Cene (1684-1743) quien fue un editor e impresor de origen francés radicado en Holanda.

- Concierto para flauta no 1 en F, RV 433 « La tempestad de mar »
- Allegro – Largo - Presto
- Concierto para flauta no2 en Gm, RV 439 « La Noche » (también RV 104, compuesto en el año 1710 con acompañamiento de orquesta de cámara)
- Largo - Presto (Fantasmi) – Largo – Presto - Largo (Il sonno) - Allegro
- Concierto para flauta no 3 en D, RV 428 « El Cardellino »
- Allegro – Presto - Allegro
- Concierto para flauta no 4 en G, RV 435
- Allegro – Largo - Allegro
- Concierto para flauta no 5 en F, RV 434
- Allegro ma non tanto - Largo e cantabile - Allegro
- Concierto para flauta no 6 en G, RV 437
- Allegro – Largo - Allegro

Naturaleza cognitiva  
Generalidades de la obra.  
Aspectos técnicos

Estructura tonal : Sol menor convergente. La obra está escrita con la armadura de Fa mayor-re menor sin embargo hace uso de las alteraciones Mib y Fa# constantemente para generar la tonalidad de Sol menor. ¿Por qué elegir escribir la pieza de este modo en lugar de escribir la armadura real de esta tonalidad (Sib y Mib)? Una de las razones es la facilidad con la cual se puede realizar modulaciones a la subdominante de la relativa mayor (Fa mayor) de igual modo al introducir la alteración de Mib es posible modular a la relativa mayor de la tonalidad principal (Bb) por medio de su dominante F7 y al anular dicha alteración regresar a la tonalidad de Fa mayor.

El uso de tonalidades principales de acuerdo a las secciones está dispuesto así:

Sección I : Sol menor  
Sección II : Sol menor  
Sección III : Fa mayor  
Sección IV : Fa mayor  
Sección V : Do menor  
Sección VI : Sol menor

Estructura rítmica:

Sección I 3/4  
Sección II 4/4  
Sección III 4/4  
Sección IV 3/4  
Sección V 3/4  
Sección VI 4/4

Textura : Melodía acompañada. La flauta travesa lleva la melodía principal acompañada de las cuerdas y el Continuo (Harpiscordio en la partitura analizada)  
Duración: 10:57 minutos.

Naturaleza pragmática

## Aspectos técnicos

Esquema formal: Concerto Barroco

1er Mov.	2do Mov.	3er Mov.	4to Mov.	5to Mov.	6to Mov.
3/4 Largo Gm	4/4 Presto (Fantasmi) Gm	4/4 Largo F	3/4 Presto F	3/4 Largo Cm	4/4 Allegro Gm

Sección I: Desarrollo motivico del motivo presentado en el primer compás hasta el compás 12.

Largo

Flute  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello  
Bass

A partir del compás 13 desarrollo motivico en “terrazas”, característica fundamental del barroco en el que las frases musicales se repiten en ascenso o descenso con la armonía que le acompaña.

Sección II: De igual modo a la primera sección hay desarrollo motivico en el que se repite las frases por terrazas. Ejemplo compases 33 y 34.

Fl  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Clo  
Bs

Hay dos frases identificables que se repiten en el compás 37 y 38 y en los compases 47 y 48.

Sección III : Desarrollo motivico libre desde el compás 51 hasta el 59.

Sección IV: En esta sección se puede apreciar de manera muy clara el sistema de terrazas del barroco (repetición del mismo esquema rítmico y melódico que va cambiando con los acordes. Ejemplo: comparar el compás 60 y 61 con el 62 y el 63.

Del mismo modo observar los compases 81 a 87 en los que se presenta el mismo sistema.

Musical score for measures 81-87. The score includes parts for Flute (Fl), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Bass (Clo Bs). The Flute part features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The string parts (Vln I, Vln II, Vla, Clo Bs) provide a harmonic accompaniment with longer note values and rests.

Sección V: En esta sección lenta, también hay desarrollo motivico contrastando con la anterior sección por la aparición de frases con notas largas.

Sección VI: En esta sección se repite el mismo desarrollo motivico con el esquema rítmico y melódico.

En estas secciones sin re exposiciones no se pueden diferenciar partes en las secciones.

Armonía: La armonía es simple, acordes menores, mayores y de séptima. Pasando por funciones principales y tonicizaciones elementales.

Sección I: Ejemplo. Compás 1 a 10. Gm-Cm-Gm-G7-C7-F7-Bb7

Musical score for measures 1-10, marked 'Largo'. The score includes parts for Flute, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Bass. The chord progression is indicated above the score: Gm, Cm, Gm, G7, C7, F7, Bb7. The score is divided into measures by vertical red lines, and the entire section is enclosed in a red box.

Sección II: Ejemplo. Compás 29 a 31. Gm-D7-Gm. Armonía tradicional

Allegro

Fl

Vln I

Vln II

Vla

Clo  
Bs

Gm D7 Gm

Sección III: Ejemplo. Compás 51 a 55. C-G-Cm-A7-Dm.

Largo

Fl

Vln I

Vln II

Vla

Clo  
Bs

C G Cm A7 Dm

Sección IV: Ejemplo. Compás 60 a 65. F-C-F.

Allegro

Fl

Vln I

Vln II

Vla

Clo  
Bs

F C F

Sección V: Ejemplo. Compás 108 a 123. Pasaje de dominantes. G7-Bdim7-D7-A7-E7-A7/G-A°.

Sección VI: Ejemplo:133 a 136. Gm-D-Gm-D.

Velocidad:

Sección I: Largo

Sección II: Fantasmí-Presto

Sección III: Largo

Sección IV: Presto

Sección V: Largo

Sección VI: Allegro

Adornos: Trinos extensos compás 18 a 21. Compás 23 a 28. En general como característica de ornamentación del periodo barroco encontramos el trino de manera muy recurrente. Estos son solo algunos compases de ejemplo.

Trémolos : Compás 33 y 34. Compás 71. Compás 76.

Fraseo:



Las frases son cerebrales, es decir siguen un modelo esquemático a nivel rítmico y melódico que se repite a lo largo de toda la obra sin que esto de ninguna manera sea monótono. Es una de las características fundamentales del barroco que surgen a partir de la suite o de la fuga.

## **9.2. FANTASIA PASTORAL HUNGARA OPUS 26 PARA FLAUTA SOLISTA Y ORQUESTA – FRANZ DOPPLER**

Consideraciones generales: Franz Dopler fue ampliamente reconocido por su virtuosismo en la flauta travesa, instrumento en el cual debuto triunfalmente desde edad temprana. La presente fantasía expone un despliegue de técnica, explotada al máximo teniendo en cuenta los recursos instrumentales de la época.

Al hablar del carácter de la “Fantasía Pastoral Húngara Opus 26” hacemos énfasis a un estilo de composición patriótico reflejado en aires tradicionales húngaros. Para esta época 1865 compuso “Las Fantasías sobre motivos húngaros” y la presente fantasía tiene cercanamente similitud al espíritu de las “Rapsodias Húngaras” de Franz Liszt a quien conoció en Weimar en una de sus primeras giras. Por lo anteriormente expresado Franz Doppler y su “Fantasía Pastoral Húngara Opus 26” constituyen por antonomasia el reflejo propio del romanticismo nacionalista propio de la época.

Unas palabras a modo de introducción de la forma fantasía: La forma fantasía es mucho más libre que cualquiera de las formas conocidas como la fuga o la forma sonata. Como lo menciona Zamacois en su libro Curso de formas musicales, es el título en este tipo de composiciones la principal guía que orienta el entendimiento de las intenciones del autor. En el caso específico de la forma fantasía hay un aspecto importante de improvisación, cambios frecuentes de compás, de movimiento y de temas. Es importante considerar que, si bien no existe el rigor de la reexposición de temas como en la forma sonata, si es posible identificar dicha reexposición de algunos de los temas principales en la forma fantasía.

Es importante resaltar el sentido de improvisación de esta fantasía en el deseo de mostrar el virtuosismo del compositor en su instrumento, la flauta travesa, que es evidente no solo en las dificultades técnicas sino en la enorme cantidad de adornos y florituras en exceso a lo largo de toda la obra.

Naturaleza cognitiva  
Generalidades de la obra.  
Aspectos técnicos

Estructura tonal: Tonalidades de re menor y Re Mayor. Re menor para el primer movimiento con modulación pasajera a Fa mayor (compás 13 y 14) a La menor (compás 17 a 23) y regreso a re menor por medio de secuencia modulante

(compás 24 a 29). Re mayor para el segundo movimiento con modulación pasajera a Sol mayor (compás 63 y 64) Modulación pasajera dominante de la dominante (compás 67 y 68), incluyendo una escala cromática ascendente finalizando en una cadencia que anticipa el regreso a la tonalidad de re menor. Re menor para el tercer movimiento con modulaciones pasajeras a su relativa mayor. El cuarto y quinto movimientos también se desarrollan en Re mayor, aparece una cadencia disonante con acordes disminuidos en el cuarto movimiento (compás 183 a 195) preparando el siguiente movimiento. El quinto movimiento también incluye la escala cromática descendente.

### Estructura rítmica

Como se mencionó antes una de las características de la forma Fantasía es el cambio constante de compás, lo cual se evidencia a lo largo de toda la obra del siguiente modo:

- Primera Sección: compás de 6/8
- Segunda Sección: compás de 4/8
- Tercera Sección: compás de 2/4
- Cuarta Sección: compás de 2/4
- Quinta Sección: compás de 4/4

Textura: Melodía acompañada. La flauta travesera tiene todo el protagonismo de la obra.

Duración: 10 minutos.

### Naturaleza pragmática

Aspectos técnicos

Esquema formal: Fantasía.

1er Mov.	2do Mov.	3er Mov.	4to Mov	5to Mov.
6 Molto Andante	4 Andantino Moderato	2 Moderato - Allegro	2 Moderato	4 Allegro
8 A - B - A'	8 A - B - A'	4 A - B	4 A	4 A

Primera Sección: INTRO. 8 compases. A - B - A' (Re exposición del tema principal con una variación melódica) Forma Ternaria Simple

Segunda Sección INTRO. 18 compases. A - B - A' (Re exposición del tema principal con una variación melódica) Forma Ternaria Simple

Tercera Sección: sin introducción (A – B), A (sin re exposición del tema principal. Desarrollo del motivo principal presentado en el compás 1 de este movimiento.) – B. Forma Binaria Simple

Cuarta Sección: A (sin re exposición) Forma Insipiente sin forma estructural

Quinta Sección: A- a modo de cadencia. Forma Insipiente sin forma estructural

El tercer, cuarto y quinto movimiento revelan la naturaleza de la forma fantasía en la libertad con la que se desarrollan los motivos

Armonía: La armonía de todos los movimientos es muy tonal (Re menor, Re mayor), sin riesgos (no se adentra a modulaciones complejas, se mantiene dentro de las líneas de la melodía, clásica rigurosa, no hay atonalidades ni lejanas) ni modulaciones elaboradas a otras tonalidades, solo se mueve de forma pasajera a la subdominante regresando rápidamente a la tonalidad principal y hace uso también del recurso de la dominante de la dominante con cierta recurrencia, regresando rápidamente a la tonalidad principal. Hay momentos disonantes importantes como la introducción del primer movimiento o la cadencia con acordes disminuidos cumpliendo la función de dominante en los compases 183 a 195, pero siempre en el marco de la tonalidad principal.

### **Velocidad:**

-Primer movimiento: Molto Andante (compases 1-48)

-Segundo movimiento: Andantino Moderato (compases 49-116)

-Tercer movimiento: Moderato (Introducción 117 -120) Allegro (121-195)

-Cuarto movimiento: Moderato (196-202)

-Quinto movimiento: Allegro (203-227)

### **Adornos:**

- Apoyaturas: compás 9, 10, 15.

- Acciaccatura: compas 23, 30

- Trino en el compás 37 y 167.

- Mordente en el compás 38

(A modo de ejemplos de adornos ya que toda la obra es muy rica en ornamentación)

### 9.3 IMPRESIONES DE LA PUNA PARA FLAUTA Y CUARTETO DE CUERDAS- ALBERTO GINASTERRA

Unas palabras a modo de introducción a la obra : Es difícil clasificar esta obra. Hace parte del vasto repertorio del compositor Alberto E. Ginastera que no tiene número de opus. Es una obra académica contemporánea con una base de música tradicional Argentina. Una mezcla extraordinaria de folklore y academicismo.

Generalidades de la obra :

Naturaleza cognitiva

Aspectos técnicos

Estructura tonal :

**QUENA.** En esta primera sección considerando la inclusión constante en el desarrollo melódico de la nota Sib teniendo como tónica la nota la empezando y finalizando esta sección con ella, y tomando como base armónica Fmaj7/A desarrollándose también con la continuidad de un acorde de Gm/Bb concluyo que la tonalidad usada para esta sección es Modo frigio de la tonalidad de F.

**CANCIÓN.** Sol menor natural. Es importante aclarar que aunque se puede considerar que converge el desarrollo melódico en sol menor natural también el uso recurrente de alteraciones como Do# dan un sentido ambiguo a la tonalidad antes descrita.

**DANZA.** La menor natural.

Estructura rítmica:

QUENA. 3/4, 4/4, 2/4, 3/8, 3/4, 4/4, 3/4

CANCIÓN. 6/8, 3/4, 6/8.

DANZA. 6/8, 3/4, 6/8

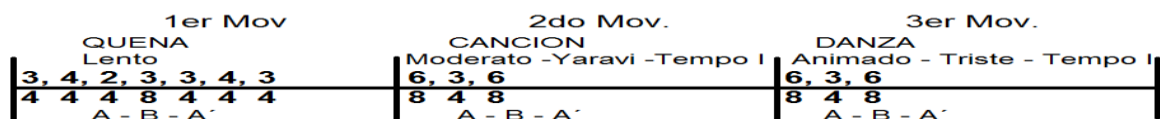
Textura : Melodía acompañada

Duración: 7:53 minutos.

Naturaleza pragmática

Aspectos técnicos

Esquema Formal : Suite Motivica



Esquema formal: La pieza se divide en tres secciones.

### **QUENA. CANCIÓN Y DANZA.**

**QUENA.** Intro compases 1 y 2. A (compases 3 a 12) – B (13 a 26) – A´ (27 a 38) forma ternaria simple.

**CANCIÓN.** Intro compases 39 y 40 A (40 a 52) – B (Yaraví ritmo Argentino compás 53 a 67) – A´ (68 a 82) forma ternaria simple

**DANZA.** Intro compases 83 a 85. A (86 a 121) - B (122 a 137) – A´ (138- 180) forma ternaria simple.

### **ARMONIA:**

**QUENA.** Compases 1 y 2. Fmaj7/A Gm/Bb. Compás 5 A11 (b9) compás 6 (A7 b9 b5) Esencialmente es la armonía de esta sección.

**CANCIÓN.** Compases 39 a 42 Gm6. Compás 43 Bb6. Compás 53 Cm 54 Fm 55 Cm. Compás 65 D6. Compás 68 Gm.

**DANZA.** Compases 83 a 92 Am compás 93 F compás 94 G (acorde que se sugiere en el bajo) Durante el resto de la sección se mueve de modo similar la armonía con ligeros cambios como en el compás 103 en el que se introduce el acorde de C para regresar inmediatamente al acorde de Am. Compás 122 se sugiere G7/F F y continúa con Am.

### **VELOCIDAD:**

QUENA. Lento (negra=60)

CANCIÓN. Moderato (corchea=100) - Yaraví. (Negra =88) - Tempo I.

DANZA. Animado. (negra con puntillo =92) - Triste. (negra =60) - Tempo I.

### **ADORNOS:**

- Trino. Compás 12, 95, 101, 111, 150, 167

- Frulato. Compás 179.

Fraseo: Motivos que revelan inmediatamente la música tradicional desarrollándose de manera compleja abarcando todo el registro agudo de la flauta. (Describir las dificultades técnicas desde la visión del interprete, comparativamente con las otras piezas analizadas esta tendría menos dificultades interpretativas a nivel de fraseo, pero es una visión externa que no se basa en el conocimiento del instrumento en particular).

## **9.4 CONCERTINO PARA FLAUTA, ORQUESTA DE CUERDAS Y TIMBALES – LUIS CARLOS FIGUEROA**

Unas palabras a modo de introducción a la obra.

Es evidente la enorme influencia de su maestro el reconocido compositor Antonio María Valencia. “Su estilo compositivo se enmarca en un contexto post-impresionista de gran colorido armónico, legado de su formación en la escuela francesa, y en las corrientes neo clásicas dado el uso de las formas de composición tradicionales”

El concertino para Flauta, orquesta de cuerdas y timbales fue compuesta en el año de 1968, dedicada al flautista Jorge Humberto Valencia, interpretándola en su estreno en 1972 en el teatro Municipal de Cali con acompañamiento de la Orquesta de Bellas Artes, bajo la dirección de su compositor L.C.Figueroa.

Generalidades de la obra  
Naturaleza cognitiva  
Aspectos técnicos

Estructura tonal:

I. ALLEGRO. Sol mayor. Modulaciones pasajeras a La mayor (compases 51 a 60) Si mayor, o eso sugiere por las alteraciones presentes en los compases 84 a 90. También se sugiere sol menor en los compases 121 a 125.

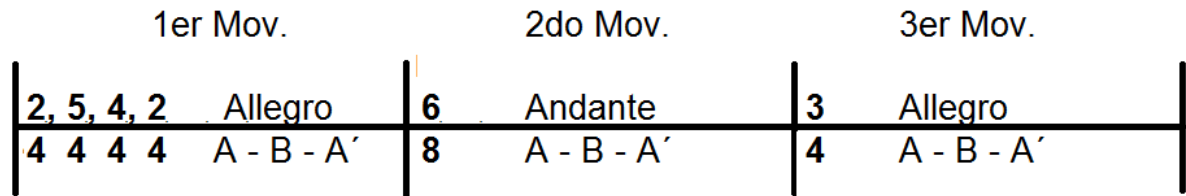
II. ANDANTE. Re mayor. Modulación a Do mayor (compases 8 a 11) a Si mayor (compases 12 a 14) Sib (compases 18 a 26) La mayor (compases 29 a 34)

III. ALLEGRO. Sol mayor. Sol menor y su relativa mayor (Bb) (compás 21 a 30) Modulación pasajera a Si menor (compás 35 y 36) Sol menor compás 54. Reb mayor (compases 57 a 67) Mib mayor (compases 69 a 71) Do mayor 78 a 87) Sol mayor (compases 90 a 110) Do mayor (compases 111 a 114) Sol menor y su relativa mayor 115 a 125) Sol mayor (compases 126 a 135)

Estructura rítmica:

I. ALLEGRO. 2/4, 5/4, 4/4, 2/4  
II. ANDANTE. 6/8  
III. ALLEGRO. 3/4,  
Textura: Melodía acompañada  
Duración: 9:05 minutos.

Naturaleza Pragmática  
 Aspectos técnicos  
 Esquema formal: Concertino



La pieza se divide en tres secciones.

ALLEGRO, ANDANTE, ALLEGRO

I. ALLEGRO. Intro compases 1 y 2. A (compases 3 a 94) – B (95 a 109) – A' (110 a 147) Forma Ternaria Simple

II. ANDANTE. Intro compases 1 y 2. A (compases 3 a 34) – B (36 a 54) – A' (55 a 68) Forma Ternaria Simple

III. ALLEGRO. Intro compases 1 a 2. A (3 a 77) - B (78 a 87) – A' (88 a 134) Forma Ternaria Simple

Armonía: La armonía de la obra es bastante elaborada. Es evidente la influencia del compositor Claude Debussy y de Antonio María Valencia el maestro de Luis Carlos Figueroa. Uso reiterado de Acordes de color (9, 11,13), poli tonales, armonía cuartal, creación de atmósferas, acordes ambiguos (sin terceras, lo cual no revela si se está en tonalidad mayor o menor).

Ejemplos

Acordes de color

Allegro. G (6 9), Em9 compases 1 a 9. Em 11 compás 10 a 12.

Andante. Dmaj7 (9) compás 1.

Armonía cuartal

Andante compás 19. Compás 47.

Creación de atmósferas con el uso de modulaciones

Andante compases 8 a 34.

Acordes ambiguos poner ejemplos

III sección compás 87.

Velocidad:

SECCIÓN I. Allegro. Moderato. Tempo I.

SECCIÓN II. Andante.

SECCIÓN III. Allegro. Moderato. Tempo I.

Adornos:

- Mordentes. Compás 11, 12, 24 a 27, 65, 79 a 81, 120, Sección III compás 7, 40 y 41, 74 a 77.

- Trino. Compás 13 a 15, 29 a 32, 83 a 86, 96 a 97, 129 a 130. Sección II compás 36 a 40, 64, 66 y 67. Sección III compás 44 y 45, 54, 57 y 58, 84, 110, 130 a 133.

Fraseo:

I Allegro. Elaboración melódica a partir de patrones rítmicos de corcheas, galopas y grupos de semicorcheas con ornamentación de mordentes y trinos abarcando el registro grave y agudo del instrumento. Presencia de frases más largas en el Moderato.

II Andante En esta sección se presentan motivos de música tradicional con un tratamiento académico. Frases largas con ornamentación de trinos.

III Allegro. Frases en todos los registros empezando por el registro agudo.

La partitura indica los puntos de respiración para el fraseo. (Comentar desde la experiencia y visión del instrumento el fraseo musical)

## **9.5 CUARTAS – JHON GRANDA PAZ**

Naturaleza Cognitiva

Generalidades de la obra

La obra está compuesta bajo los parámetros de la música andina tradicional colombiana, por tal motivo cuenta con una forma estructural tipo Rondó, la cual es una expansión de la forma ternaria, con mayor número de secciones contrastantes y un Segundo retorno. principalmente se reconocen tres tipos de Rondós: de cinco secciones, de siete secciones y rondo – sonata. La presente obra expone un estribillo (A) característico el cual es un motivo reiterativo, que se desarrolla con variación al término de toda la obra.

Estructura Ritmica

La obra en su totalidad está compuesta en compás de 3/4 evocando ritmos tradicionales como el Pasillo, y la extensión de su métrica en el Vals. Con leve variación de tempo en sus transiciones

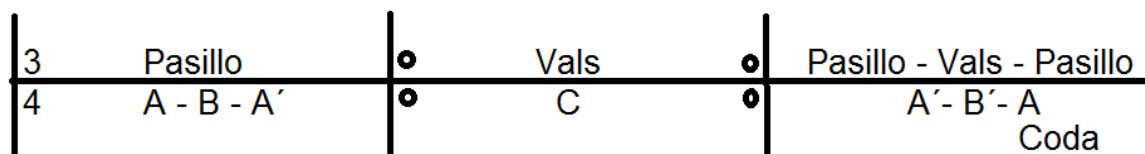
Duración: 4 minutos

Naturaleza Pragmatica

Aspectos técnicos

Esquema Formal. Rondó





PRIMERA SECCIÓN: 16 compases de A exposición del tema (estribillo), 16 compases de B, 14 compases de A'. (Re exposición del tema principal con una variación melódica)

SEGUDA SECCIÓN: 16 compases C con repetición

TERCERA SECCION: 32 compases A' (24 compases pasillo 8 Vals), 8 compases de B', 8 compases de A (Coda, estribillo inicial)

Armonía:

PRIMERA SECCIÓN: Am

SEGUDA SECCIÓN: Cm

TERCERA SECCION: Cm – Eb – Am (Coda)

Velocidad:

Negra = 120 - 140

## CONCLUSIONES

- El estudio consagrado de la técnica instrumental es indispensable para lograr una interpretación adecuada del repertorio flautístico.
- El público fue receptivo y respetuoso con el repertorio sinfónico de música universal, manifestando interés por profundizar la audición de la música académica.
- La investigación histórica de la evolución constructiva de la flauta travesa contribuyó al dominio técnico de la misma.
- La investigación evolutiva de la orquesta sinfónica, conyebó al estudio individual de los instrumentos que la componen.
- Realizar el montaje de las obras interpretadas (papel de director), permitió ampliar recursos armónicos, técnicos e interpretativos.
- El análisis estructural de las obras es indispensable, para comprender los recursos propios de cada estilo, compositor y periodo.
- El montaje realizado con el formato de orquesta de cámara y sinfónica, es una práctica musical indispensable y de mucho estudio, el cual no es ofrecido en el pensum de la carrera de licenciatura en música.
- La experiencia y práctica solista con acompañamiento de gran formato, (orquesta de cámara y sinfónica), es una actividad esencial para la formación escénica y musical de aspirantes a instrumentistas solistas.
- En la ciudad de Pasto hacen falta escenarios adecuados acústicamente para la ejecución de música instrumental sinfónica. La interpretación adecuada del repertorio universal flautístico requiere de estudios externos a los regionales para poder lograr una mejor asimilación de estilo y carácter.

## BIBLIOGRAFIA

Anthony Girard (2002) ANALYSE DU LANGAGE MUSICAL. DE CORELLI Á DEBUSSY/ France: Gérard Billaudot Editeur.

Aponte M. (2013) ESTUDIO INTERPRETATIVO DE LA SONATA PARA FLAUTA SOLA “VARIACIONES IMPOSIBLES” 2001 DE PAUL DESENNE /Universidad Nacional Experimental de las Artes, Caracas Venezuela.

Bastidas J.M. (2014) COMPOSITORES NARIÑENSES DE LA ZONA ANDINA, La música Académica y las Nuevas tendencias Populares 1950-1990 /Universidad de Nariño: Editorial Universitaria.

Boulez P (1990) HACIA UNA ESTETICA MUSICAL. / Caracas Venezuela: editorial Caicedo J. E. LA FLAUTA TRAVERSA AYER Y HOY .Universidad Central de Colombia, investigación sobre la evolución en las técnicas de construcción de la flauta travesa / Bogotá D.C.

Carpentier A. (1957) EL FOLKLORISMO MUSICAL Ensayo/Caracas.

Cohen S. (2003) BEL CANTO FLUTE. The Rampal Flute.

Guerrero J. FUNDAMENTOS ESTETICOS DE LA MUSICA ERUDITA LATINOAMERICANA, Ensayo Resumen /Departamento de música Universidad de Nariño.

HAMEL & HÜRLIMAN (1985) Enciclopedia de la música/ Barcelona: Editorial GRIJALBO.

LA ENCICLOPEDIA SALVAT DE LOS GRANDES COMPOSITORES (1981)/Pamplona: Editorial Salvat S.A

Londoño F. LA MUSICA ACADEMICA PARA FLAUTA TRAVERSA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX EN COLOMBIA, Universidad Nacional de Cuyo. Tesis de maestría en interpretación de la música Latinoamericana del siglo XX / Mendoza-Argentina.

Moore D. (1962) GUÍA DE LOS ESTILOS MUSICALES. /New York: Editorial W.W. Norton Co. Inc.

Phelan J.J THE COMPLETE GUIDE TO THE FLUTE AND PICCOLO. Edition Thompson Steele, Inc /Bukart-Phelan.Inc.

Uribe Espitia J. (2010) ANTOLOGIA DE OBRAS PARA CLARINETE DE MUSICA ANDINA COLOMBIANA: ANALISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS/ Universidad EAFIT.

Zamacois, J. (2002). Curso de formas musicales. /Barcelona: IDEA BOOKS, S.A