

EL SOLO PARA FLAUTA TRAVERSA Y FLAUTA PICCOLO EN EL
REPERTORIO SINFÓNICO Y OPERÍSTICO: EJECUCIÓN DE FRAGMENTOS
PARA LAS AUDICIONES DE INGRESO A LA ORQUESTA.

RODNEY SAID VERGARA MAYORGA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES MÚSICA
BUCARAMANGA

2020

EL SOLO PARA FLAUTA TRAVERSA Y FLAUTA PICCOLO EN EL
REPERTORIO SINFONICO Y OPERISTICO: EJECUCION DE FRAGMENTOS
PARA LAS AUDICIONES DE INGRESO A LA ORQUESTA.

RODNEY SAID VERGARA MAYORGA

Trabajo de grado para optar por el título de:
Licenciado en Música

Director:

Santiago Emilio Sierra Ruiz
Maestro en artes musicales

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES MÚSICA
BUCARAMANGA

2020

DEDICATORIA

Este trabajo de grado está dedicado especialmente a mi madre, a quien amo mucho y es motor de mi motivación, a mi padre a mi abuela y a mi hermana, también a todos aquellos que aportaron a mi carrera musical especialmente a la maestra Diva León, quien siempre ha sido un referente para mi carrera musical y a quién agradezco infinitamente por cada enseñanza y aprendizaje.

AGRADECIMIENTOS

- Principalmente a Dios a quien le debo todo lo que soy.
- A mis padres José Vergara González y Rocío Mayorga Cifuentes por el apoyo incondicional que me han brindado, a lo largo de esta hermosa carrera
- A la profesora Diva León, por convertirse en una sombra de líder, por sus enseñanzas y por su disposición siempre para conmigo.
- A mi hermano incondicional Gonzalo Giraldo quien ha estado siempre ahí para apoyarme, ayudarme y acompañarme.
- A cada docente de la escuela de Artes-Música y de Educación que aportaron significativos conocimientos para el desarrollo de mi carrera profesional.

CONTENIDO.

| | Pág. |
|---|------|
| INTRODUCCIÓN | 16 |
| 1. JUSTIFICACIÓN | 17 |
| 2. OBJETIVOS | 18 |
| 2.1 OBJETIVO GENERAL | 18 |
| 2.1 OBJETIVOS ESPECIFICOS | 18 |
| 3. MARCO HISTÓRICO | 19 |
| 3.1 LA FLAUTA TRAVERSA | 19 |
| 3.2 LA FLAUTA PICCOLO | 29 |
| 3.3 LA FLAUTA TRAVERSA EN LA ORQUESTA. | 30 |
| 4. LA ÓPERA | 36 |
| 4.1 SU INICIO | 36 |
| 4.2 LA ÓPERA SERIA | 37 |
| 4.3 LA ÓPERA BUFA | 39 |
| 4.4 LA ÓPERA CÓMICA FRANCESA | 41 |
| 4.5 LA GRAN ÓPERA FRANCESA | 41 |
| 5. PROGRAMA DEL RECITAL | 43 |
| 5.1 PRELUDIO A LA SIESTA DE UN FAUNO | 44 |
| 5.1.1. CLAUDE DEBUSSY | 44 |
| 5.1.2. CONTEXTO HISTÓRICO – LITERATO: STEPHANE MALLARMÉ | 45 |
| 5.1.3. IMPRESIONISMO | 47 |
| 5.1.4. RECOMENDACIONES TÉCNICAS | 49 |
| 5.1.4.1. RITMO | 49 |
| 5.1.4.2. FRASEO Y RESPIRACION | 50 |
| 5.1.4.3. EJERCICIOS PARA LA RESPIRACION | 51 |
| 5.2 DAPHNIS ET CHLOÉ EL BALLE | 54 |
| 5.2.1. MAURICE RAVEL | 54 |
| 5.2.2. MARCO HISTORICO – LITERATO: LONGO | 56 |

| | |
|--|----|
| 5.2.3. IMPRESIONISMO | 58 |
| 5.2.4. RECOMENDACIONES TÉCNICAS | 58 |
| 5.2.4.1. SONORIDAD EN EL REGISTRO AGUDO | 58 |
| 5.2.4.2. RITMO. | 60 |
| 5.2.4.3. INTERPRETACIÓN: | 63 |
| 5.5 CARMEN | 63 |
| 5.5.1. GEORGE BIZET | 63 |
| 5.5.2. CONTEXTO HISTÓRICO – LITERATO: PROSPER MÉRIMÉE | 64 |
| 5.5.3. EL ROMANTICISMO | 67 |
| 5.5.4. RECOMENDACIONES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS | 69 |
| 5.5.4.1. EXPLORACIÓN DEL COLOR DEL SONIDO. | 69 |
| 5.6 SALOME | 70 |
| 5.6.1. RICHARD STRAUSS | 70 |
| 5.6.2. CONTEXTO HISTORICO – LITERATO: OSCAR WILDE | 71 |
| 5.6.3. EXPRESIONISMO | 73 |
| 5.6.4. RECOMENDACIONES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS | 74 |
| 5.6.4.1. GLOSARIO DE TERMINOS MUSICALES ESPECIFICADOS EN LA OBRA DEL ALEMAN AL ESPAÑOL | 74 |
| 5.6.4.2. EJERCICIOS PARA LA MEJORA DEL SONIDO | 75 |
| 5.7 WILLIAM TELL | 77 |
| 5.7.1. GIOACHINO ROSSINI (1792-1868) | 77 |
| 5.7.2. CONTEXTO HISTÓRICO – LITERATO: FRIEDRICH SCHILLER | 79 |
| 5.7.3. EL ROMANTICISMO | 81 |
| 5.7.4. RECOMENDACIONES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS | 82 |
| 5.7.4.1. EJERCICIO PARA ESTUDIAR EL ATAQUE TE-KE. | 82 |
| 5.7.4.2. RITMO | 83 |
| 5.8 LA URRACA LADRONA | 84 |
| 5.8.1. GIOACHINO ROSSINI (1792-1868) | 84 |
| 5.8.2. CONTEXTO HISTORICO – LITERATO: BAUDOUIIN D´AUBIGN | 84 |
| 5.8.3. ROMANTICISMO | 85 |

| | |
|---|----|
| 5.8.4. RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS | 85 |
| 5.9 SEMIRAMIDE | 86 |
| 5.9.1. GIOACHINO ROSSINI (1792-1868) | 87 |
| 5.9.2. CONTEXTO HISTÓRICO – LITERATO: GAETANO ROSSI | 87 |
| 5.9.3. ROMANTICISMO | 88 |
| 5.9.4. RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS | 88 |
| 6. CONCLUSIONES | 91 |
| BIBLIOGRAFÍA | 92 |
| FUENTES DE CONSULTA VIRTUAL | 96 |
| ANEXOS | 98 |

LISTADO DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1. Modelo de flauta cónica de Boehm de 1832..... | 20 |
| Figura 2. Flauta cilíndrica de Boehm número 1 (1847)..... | 20 |
| Figura 3. Flauta cilíndrica de Boehm y Mendler de 1877..... | 20 |
| Figura 4. Imagen Paul Taffanel..... | 22 |
| Figura 5. Imagen Louis Fleury..... | 23 |
| Figura 6. Imagen Phillipe Gaubert..... | 24 |
| Figura 7. Imagen Andre Jaunet..... | 25 |
| Figura 8. Imagen Rene le Roy..... | 25 |
| Figura 9. Imagen Marcel Moyse..... | 26 |
| Figura 10. Imagen Jean-Pierre Rampal..... | 28 |
| Figura 11. Imagen del Fife..... | 29 |
| Figura 12. Imagen Claude Debussy..... | 44 |
| Figura 13. Fragmento. Preludio a la siesta de un fauno..... | 49 |
| Figura 14. Fragmento sección 2. Preludio a la siesta de un fauno..... | 50 |
| Figura 15. Fragmento tema inicial. Preludio a la siesta de un fauno..... | 51 |
| Figura 16. Ejercicio de respiración..... | 53 |
| Figura 17. Ejercicio de respiración..... | 53 |
| Figura 18. Imagen Maurice Ravel..... | 54 |
| Figura 19. Ejercicio Armónicos..... | 59 |
| Figura 20. Fragmento Daphnis et Chloé..... | 60 |
| Figura 21. Fragmento parte 179 compás 2 Daphnis et Chloé..... | 61 |
| Figura 22. Fragmento parte 179 compás 4 Daphnis et Chloé..... | 62 |
| Figura 23. Fragmento parte 179 compás 8 Daphnis et Chloé..... | 62 |
| Figura 24. Imagen George Bizet..... | 64 |
| Figura 25. Imagen Prosper Mérimée..... | 65 |
| Figura 26. Escenografía para el segundo acto de la ópera Carmen, basada en un retrato de Prosper Mérimée..... | 66 |

| | |
|--|----|
| Figura 27. Ejercicio para el sonido..... | 69 |
| Figura 28. Ejercicio cante y toque para la mejoría del sonido A. | 75 |
| Figura 29. Ejercicio cante y toque para la mejoría del sonido B. | 76 |
| Figura 30. Ejercicio cante y toque para la mejoría del sonido C. | 76 |
| Figura 31. Imagen Gioachino Rossini | 77 |
| Figura 32. Imagen escultura de WILLIAM Tell | 80 |
| Figura 33. Ejercicio para mejorar el ataque Te-Ke..... | 82 |
| Figura 34. Ejercicio para aplicar el ataque Te-Ke. | 82 |
| Figura 35. Estructura rítmica predominante sección G. William Tell..... | 83 |
| Figura 36. Fragmento sección G. William Tell | 84 |
| Figura 37. Fragmento extracto de ópera La Urraca Ladrona para piccolo..... | 85 |
| Figura 38. Fragmento estudio para mejorar la ejecución de tresillos en el piccolo | 86 |
| Figura 39. Fragmento extracto para piccolo de la ópera Semiramide. | 88 |
| Figura 40. Ejemplificación del tremolo extracto Semiramide para facilitar el entendimiento del ritmo..... | 89 |
| Figura 41. Estudio complementario para mejorar el ataque Te-Ke en el piccolo...89 | |
| Figura 42. Fragmento Semiramide. Compas 323, 324 y 325 tresillos. | 90 |
| Figura 43. Ejercicio para la mejoría en la ejecución del tresillo. | 90 |

LISTA DE CUADROS

| | |
|----------------------------------|----|
| Cuadro 1. El impresionismo..... | 47 |
| Cuadro 2. El Romanticismo | 68 |
| Cuadro 3. El expresionismo | 74 |

LISTA DE ANEXOS

| | |
|--|-----|
| ANEXO A Extracto de flauta traversa. Preludio para la siesta de un fauno. Claude Debussy | 98 |
| ANEXO B Extracto de flauta traversa Daphnis Et Chloé, Maurice Ravel..... | 100 |
| ANEXO C extracto de flauta traversa, entre acto Carmen. Georges Bizet | 101 |
| ANEXO D extracto de flauta traversa, Salomé. Richard Strauss. | 102 |
| ANEXO E Extracto de flauta traversa, William Tell. Gioachino Rossini | 103 |
| ANEXO F Extracto de flauta piccolo, La Urraca Ladrona. Gioachino Rossini..... | 104 |
| ANEXO G. Extracto de flauta piccolo, Semiramide. Gioachino Rossini..... | 105 |
| ANEXO H. Reduccion de orquesta para piano, extracto del Preludio A La Siesta De Un Fauno. Claude Debussy. | 106 |
| ANEXO I. Reducción de orquesta para piano, extracto de Daphnis Et Chl e. Maurice Ravel. | 109 |
| ANEXO J. Reducción de orquesta para piano, extracto del entreacto de Carmen. Georges Bizet. | 112 |
| ANEXO K. Reduccion de orquesta para piano, extracto de Salom e. Richard Strauss..... | 114 |
| ANEXO L. Reducción de orquesta para piano, extracto de William Tell. Gioachino Rossini. | 117 |
| ANEXO M. Reducción de orquesta para piano, extracto de La Urraca Ladrona. Gioachino Rossini | 120 |
| ANEXO N. Reducción de orquesta para piano, extracto de Semiramide. Gioachino Rossini | 121 |

RESUMEN

TITULO: EL SOLO PARA FLAUTA TRAVERSA Y FLAUTA PICCOLO EN EL REPERTORIO SINFÓNICO Y OPERÍSTICO: EJECUCIÓN DE FRAGMENTOS PARA LAS AUDICIONES DE INGRESO A LA ORQUESTA..*

AUTOR: VERGARA MAYORGA, Rodney Said.**

PALABRAS CLAVE: Flauta Traversa, Flauta Piccolo, Ópera, Orquesta Sinfónica, Interpretación, Extracto.

DESCRIPCION: La flauta traversa y la flauta Piccolo, son instrumentos que han logrado un importante lugar a través del tiempo en la orquesta sinfónica y la ópera debido a sus amplias posibilidades interpretativas, tímbricas y de técnicas extendidas. No por menos, importantes compositores a lo largo de la historia, han querido dar protagonismo en sus obras a estos dos instrumentos, con memorables solos dentro de sus composiciones para la flauta traversa y la flauta piccolo en la orquesta sinfónica y la ópera.

Este proyecto de grado resalta la importancia y el rol que cumple la flauta traversa y la flauta Piccolo en la orquesta y la ópera, teniendo en cuenta diferentes momentos de la historia musical, movimientos artísticos y diferentes compositores que hicieron uso de estos instrumentos en sus composiciones. También pretende acercar a quienes consulten este proyecto con el material bibliográfico, y físico anexo al proyecto, a explorar los solos operísticos y sinfónicos interpretados en este recital, como herramienta para estudio y audición en grupos orquestales, siendo este parte del repertorio solicitado para el ingreso a las orquestas profesionales y realiza un acercamiento de los flautistas a la interpretación, ejecución y estudio de la flauta piccolo como un instrumento extensivo de la flauta que permite ahondar en más campos de acción profesionales del músico dedicado a la interpretación de la flauta traversa.

* Trabajo de grado

** Facultad de ciencias humanas. Escuela de artes-Música. Director: Santiago Emilio Sierra Ruiz. Maestro en artes musicales

ABSTRACT

TITLE: SOLOS FOR TRANSVERSE FLUTE AND PICCOLO FLUTE IN THE SYMPHONIC AND OPERA REPERTOIRE: EXECUTION OF FRAGMENTS FOR AUDITIONS FOR ENROLLMENT IN THE ORCHESTRA.*

AUTHOR: VERGARA MAYORGA, Rodney Said.**

KEY WORDS: Transverse flute, flute Piccolo, ópera, Orquesta symphony, interpretation, Extcerpt.

DESCRIPTION: The transverse flute and piccolo flute, are instruments that have achieved an important place through time in the symphony orchestra and opera thanks to their broad interpretative and tonal capabilities, as well as extended techniques. It's not taken for granted, that important composers throughout history, have chosen these two instruments to give protagonic roles in their works, with memorable solos within their compositions for the transverse flute and piccolo flute within the symphony orchestra and opera.

This dissertation highlights the importance and the role that the transverse flute and piccolo hold within the orchestra and opera, taking into account different moments in musical history, artistic movements and different composers that made use of these instruments in their compositions. It also strives to bring those who consult this project closer to the bibliographical work, and physical attachments to the project, to explore opera as well as symphonic solos that are interpreted in this recital, as a tool of study and rehearsal in orchestral groups, being this, part of the repertoire required for entry into professional orchestras and makes an approach of the flute players to the interpretation, execution and study of the piccolo flute as an extensive instrument of the flute that allows to delve into more professional fields of action of the musician dedicated to the interpretation of the transverse flute.

* Degree work.

** Faculty of human sciences. School of Arts-Music. Director: Santiago Emilio Sierra Ruiz. Master in Musical Arts

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los tiempos la flauta traversa ha sido fundamental en el desarrollo de múltiples culturas e incluso de la humanidad, por tratarse además de ser uno de los instrumentos más antiguos y que más inclusión tiene en los registros de los rituales culturales, como consta en los jeroglíficos y registros arqueológicos sobre este instrumento musical. Durante los diferentes periodos la flauta al igual que otros instrumentos musicales ha sufrido diversos cambios estructurales que han permitidos que los instrumentos se adapten a las características sonoras, estilísticas y culturales de la sociedad. El presente proyecto de grado comprende el estudio de cinco extractos de ópera y orquesta sinfónica para flauta traversa y dos extractos de ópera para flauta piccolo, identificándolos como repertorio de importancia y relevancia para estos instrumentos y los periodos históricos en los que fueron compuestos; referencia la importancia de la escuela de flauta en el desarrollo a nivel organológico, técnico, interpretativo y expresivos de la flauta y el piccolo en la ópera y orquesta sinfónica, extractos que hoy son un referente en las audiciones de las grandes orquestas para aplicar a una plaza en la línea de flautas.

1. JUSTIFICACIÓN

Esta es una muestra de ejecución de la flauta traversa y la flauta piccolo con acompañamiento de piano, en donde se puede evidenciar que los instrumentos solistas son reconocidos por el importante papel tímbrico que representan para la orquesta sinfónica y para la ópera, pretende mostrar el fruto producto del estudio de una serie de herramientas técnicas e interpretativas adquiridas durante la carrera, y procura aportar a los futuros intérpretes un desarrollo significativo en su expresividad musical brindando un repertorio musical, que le permita tanto al ejecutante como al oyente conocer y disfrutar diferentes opciones del repertorio sinfónico y operístico muy amplio en sonoridad y expresión musical articulándolo a la ejecución e interpretación de la flauta traversa. También busca brindar un acercamiento y contextualización de los importantes intérpretes, compositores e inventores que dedicaron su estudio y producción a la sonoridad, posibilidades expresivas y de ejecución, y el perfeccionamiento acústico de la flauta traversa y la flauta piccolo.

Este proyecto es una invitación para que flautistas, ahonden en el repertorio orquestal y de ópera de relevancia para la flauta y el piccolo, los “excerpts” o extractos de grandes óperas y ballets como los escogidos para este programa: SALOMÉ, CARMEN, DAPHNIS Y CHLÓE, PRELUDIO A LA SIESTA DE UN FAUNO, WILLIAM TELL para flauta traversa, LA URRACA LADRONA y SEMIRAMIDE para flauta piccolo, pretenden quedar a disposición para la ejecución, estudio y difusión de quienes consulten este proyecto de grado.

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Contrastar en la ejecución de fragmentos solistas sinfónicos y operísticos para flauta travesa y flauta piccolo, las características propias y particularidades de interpretación de cada uno de estos instrumentos y de cada extracto.

2.1 OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Evidenciar mediante la ejecución de los extractos sinfónicos y operísticos la importancia de la flauta travesa y la flauta piccolo como solista, partiendo de su riqueza tímbrica y posibilidades interpretativas.
- Referenciar en este trabajo de grado, partituras de solos de orquesta para flauta travesa y flauta piccolo de utilidad para quienes deseen aplicar a plazas orquestales.
- Contribuir en la mejora de la interpretación de estos extractos mediante recomendaciones técnicas e interpretativas especificadas en este trabajo.

3. MARCO HISTÓRICO

3.1 LA FLAUTA TRAVERSA

Durante los primeros años del siglo XX, surgió en París un movimiento instrumental, que tenía como antecedente, una enorme evolución organológica de los instrumentos de viento, cambios que llevaron al perfeccionamiento de la técnica, ejecución, sonoridad y mecanismo en la interpretación de los mismos.

En la flauta travesa, estos cambios se dieron de la mano de Teobald Böhm, y los reconocidos flautistas Lot y Godfroy y Briccialdisobre. El sistema *Böhm*, con algunas mejoras posteriores de otros fabricantes—principalmente las aportaciones de Lot y Godfroy sobre la llave de Sol y la de Briccialdisobre la llave de Si- quedó plenamente asimilado a nivel internacional a principios del siglo XX. Con la estabilidad que supone un único modelo de flauta y el interés en la búsqueda de nuevas sonoridades que se produjo a lo largo del siglo, comenzó a desarrollarse de nuevo la familia de las flautas. A la flauta en Do y el piccolo, instrumentos que desde el siglo XIX figuraban en la orquesta sinfónica, se unieron ocho flautas más: *picoletto* en mib, flauta soprano en sol, flauta en mib, flauta contralto en sol, flauta baja en do, flauta contrabajo en do (*pínscófono*), flauta octobaja en do y flauta de vara *Vermeulen*. Sin embargo la flauta en Do (con o sin pata de Si) continuó con enorme supremacía en las formaciones orquestales, de cámara y también en el repertorio para flauta a solo.³

3 MARTINEZ, Sofía. El repertorio para flauta a solo del siglo XVIII al siglo XX. Historia, análisis y proyección. CAPÍTULO III: EL SIGLO XVIII. Tesis de Doctorado. Barcelona.: Universitat de Barcelona. [en línea]. Disponible en internet: <URL: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/55991> >

Figura 1. Modelo de flauta cónica de Boehm de 1832.



Fuente. FUNDAMENTOS ORGANOLÓGICOS, HISTÓRICOS Y ACÚSTICOS DEL INSTRUMENTO. La flauta travesa [En línea]. Disponible en internet: <URL: <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/flauta-travesera-1>>

Figura 2. Flauta cilíndrica de Boehm número 1 (1847).



Fuente. FUNDAMENTOS ORGANOLÓGICOS, HISTÓRICOS Y ACÚSTICOS DEL INSTRUMENTO. La flauta travesa [En línea]. Disponible en internet: <URL: <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/flauta-travesera-1>>

Figura 3. Flauta cilíndrica de Boehm y Mendler de 1877



Fuente. FUNDAMENTOS ORGANOLÓGICOS, HISTÓRICOS Y ACÚSTICOS DEL INSTRUMENTO. La flauta travesa [En línea]. Disponible en internet: <URL: <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/flauta-travesera-1>>

La esencia de la calidad de la escuela francesa de flauta, está dada de la calidad del sonido, en su delicadeza, expresión musical y ligereza de colorido, caracterizado por la elegancia sonora que representa además el estilo compositivo francés de la época. Otra de sus importantes características era la asociación de la pronunciación del idioma francés a la interpretación y articulación de la estructura musical con un especial cuidado en el fraseo de las melodías.

“El golpe de lengua contra la cara interna de los labios es una constante desde el comienzo. Hotteterre no lo menciona explícitamente pero Michel Corrette en su método para flauta escribe: < El golpe de lengua no es otra cosa que pequeños golpes de la lengua realizados frente al orificio de salida del aire situado en medio de los labios, y este pequeño golpe se debe realizar largo o breve según el valor de las notas>”⁴

Paul Taffanel, era considerado el fundador del movimiento de la escuela flautística del siglo XX, quien dedicó su estudio a la flauta travesa desde la edad de 10 años, y quien sería ganador a sus 16 años del primero de muchos premios en el conservatorio de París, bajo la formación y guía de Vincent Joseph Dorus. Dedicó aproximadamente 30 años a la exploración, interpretación y estudio de la flauta travesa, como solista, integrante de orquesta, escritor de tratados y métodos sobre el instrumento, lo que le llevó al reconocimiento como el flautista más famoso de su época; fue uno de los precursores de la flauta Bohém, y responsable de revivir importante repertorio de Mozart y Bach para la flauta.

Además de ser un maestro influyente, Taffanel era un flautista virtuoso que, según Fleury, tocaba con elegancia, flexibilidad y sensibilidad [al mismo tiempo]... una rigurosa adhesión a la precisión del pulso y el ritmo (Dorgeuille, 1983, p. dieciséis). La flexibilidad del sonido que se hizo posible en la nueva flauta de Louis Lot, inspiraron composiciones para él, que explotaron la flauta como una voz cantante. Este estilo vocal fue luego transmitido a sus alumnos

4 ESCUELAS FLAUTÍSTICAS. [en línea]. Disponible en internet:
http://www.flautaandalucia.org/Personal/articulos/FyM09_Escuelas_%20Flaut%EDsticas_Francisco_Javier_Lopez.pdf>

y sucesores, incluyendo nombres tan famosos como Gaubert, Moyse, Le Roy y Hennebains.⁵

Figura 4. Imagen Paul Taffanel



Fuente: MUSICA Y MUSICOS. Paul Taffanel [En línea]. Disponible en internet: <URL: <http://blog.espol.edu.ec/doderami/2014/11/07/los-musicos-y-su-vida/>>

Taffanel escribió un libro de 17 grandes ejercicios para la flauta, libro que sería terminado por dos de sus estudiantes, después de su deceso Louis Flury y Philippe Gaubert, libro que es considerado un estándar y de estudio obligado para el progreso técnico de los flautistas.

Louis Fleury, quien estudió a su vez con Taffanel, fue uno de los flautistas más reconocidos de la época, durante el tiempo que estuvo activo. Mostró gran interés por la música francesa del siglo XVIII y las composiciones que se hacían para flauta travesa, participando en importantes estrenos de obras para el instrumento; entre ellas *Siryx*, una pieza de Claude Debussy que fue dedicada a Fleury y estrenada por el mismo. Darius Milhaud decide dedicar su sonata para flauta, e igualmente el compositor Albert Rousel, dedica el tercer movimiento <*Krhisna*> de su obra

5 THE FRENCH SCHOOL OF FLUTE PLAYING, [en línea]. Disponible en internet: <http://saflutesociety.org/wp-content/uploads/2013/01/french_school_flute_playing.pdf>

Joueurs de Flûte. Fleury enfocó parte de su trabajo en retomar y traer de nuevo a contexto, piezas del periodo barroco que fueron dejadas a un lado, y que se consideraban perdidas. También realizó importantes escritos y columnas para reconocidas revistas y enciclopedias tales como *Music and Letters*, *Chesterian* y *L'Encyclopédie de Lavignac*

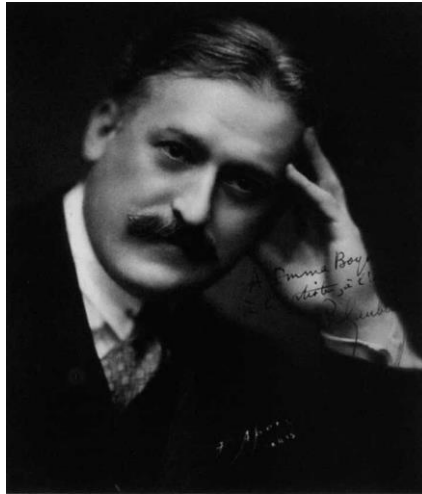
Figura 5. Imagen Louis Fleury



Fuente: FLAUTISTICO. Louis Fleury. [En línea]. Disponible en internet: < <http://flautistico.com/blog/topics/Obituarios>>

Como continuador del movimiento de la escuela moderna de flauta francesa, está Philippe Gaubert, quien estudió en el conservatorio de París con Taffanel; al culminar sus estudios con el primer premio en el año 1894, es nombrado flautista principal de la Ópera de París. Compuso tres sonatas para flauta, que se caracterizan por el color en un estilo neorromántico e impresionista y se le atribuye la popularización de la flauta de platos abiertos, conocida como flauta francesa. Sus estudiantes migraron a Estados Unidos y consiguieron importantes lugares en las principales instituciones musicales de este país.

Figura 6. Imagen Phillipe Gaubert



Fuente: WIKIPEDIA. Philippe Gaubert. [En línea]. Disponible en internet: < https://es.wikipedia.org/wiki/Philippe_Gaubert>

Considerado una de las figuras de la flauta del siglo XX se encuentra André Jaunet, compañero de estudios de Moyse quien al terminar sus estudios musicales en París, es nombrado profesor de flauta en el conservatorio de *Zürich*, departiendo sus conocimientos a importantes flautistas entre ellos Emmanuel Pahud, flautista Franco-Suizo quien se convertiría en un ícono de la flauta francesa en el modernismo, desempeñándose como flautista solista de la Filarmónica de Berlín, y quien ha dedicado su carrera a la realización de conciertos a lo largo del mundo y la grabación de gran parte del repertorio para flauta traversa, sonatas, conciertos, piezas para flauta sola y extractos de ópera. Pahud ocupa el lugar de solista también en la "Orquesta de la Radio de Basilea", la "London *Philharmonic*", la "*Bayerische Runfunk*", la "*Philharmonique* de Radio France" y la "Filarmónica de Múnich"⁶

⁶ EMMANUEL PAHUD.[En línea]. Disponible en internet: <https://es.wikipedia.org/wiki/Emmanuel_Pahud>

Figura 7. Imagen Andre Jaunet



Fuente: ANDRE JAUNET. Andre Jaunet. [En línea]. Disponible en internet: < <http://www.h7.dion.ne.jp/~urok/fl/jaunet.htm> >

Rene le Roy, fue considerado uno de los pilares de la escuela de flauta francesa, aprendiz de Gaubert, Lafleurance y Hennebains, fue el primer flautista que logró conseguir fama como instrumentista, sin estar directamente incluido en la nómina de una orquesta. Se reconoció por su amplio conocimiento en la cultura, su técnica refinada en la interpretación de la flauta traversa, su control de la columna de aire, su sonoridad fluida, que le permitían interpretar obras de gran dificultad y obras demasiado clásicas como las sonatas de Bach. Durante su carrera flautística, le fueron dedicadas numerosas piezas, entre ellas quizá las más importante y reconocida, Danza de la Cabra, de Arthur Honegger. Su técnica era un perfeccionamiento de la impartida por Taffanel y Gaubert.

Figura 8. Imagen Rene le Roy



Fuente. ROBERT BIGIO FLUTE PAGES. Rene Le Roy. [En línea]. Disponible en internet: <<http://www.robertbigio.com/leroy.htm>>

Sin duda uno de los más influyentes flautistas para esta escuela de flauta francesa, es Marcel Moyse, reconocido intérprete de la flauta a quien fueron dedicadas numerosas piezas para el instrumento de diferentes compositores; influyó en la interpretación y aplicación de la técnica de la flauta en reconocidos y no tan reconocidos flautistas de diferentes generaciones y nacionalidades, de los cuales más de 80 de ellos fueron reconocidos con distinciones o premios en competencias internacionales.

Figura 9. Imagen Marcel Moyse



Fuente. YouTube. Marcel Moise. [En línea]. Disponible en internet:
<URL:https://www.youtube.com/watch?v=yOu5TpxeHM0>

Fue destacado en su pedagogía de la flauta traversa, y pese a su fuerte temperamento, tenía un gran sentido del humor, “Lo que realmente hacía especial a Moise era su EXTRAORDINARIA SENSIBILIDAD. Cuando hablaba de flauta, hablaba de música y cuando hablaba de música hablaba del sonido producido por la agitación de las hojas por el viento, el murmullo del arroyo, la luminosidad de las nubes, la profundidad de las sombras...tocar la flauta se convertía en la imitación de la naturaleza y contagiaba a todo el que estaba cerca del AMOR QUE SENTÍA POR LA VIDA.”⁷

En un contexto un poco más contemporáneo de esta escuela de flautistas uno de los representantes es Jean-Pierre Rampal, reconocido flautista francés, que interpretó en la flauta todo tipo de música, se considera un promotor insaciable de la música para flauta, desde piezas del siglo XVI, música contemporánea, músicas nacionalistas, como la música hindú, japonesa, y haciendo su participación en la interpretación de jazz, fue objeto de numerosas dedicatorias, de reconocidos compositores como Poulenc entre otros. Se desempeñó como solista principal de la ópera de París, puesto que le llevó a consolidar una carrera sólida como solista, llegando a realizar 120 conciertos al año. En 1969 fue nombrado profesor del Conservatorio de París, donde llegaban representantes de diferentes rincones del mundo, con la expectativa de ser discípulos suyos.

7LA ESCUELA FANCHUTE DE FLAUTA. [en línea]. Disponible en internet:
<https://bricoflauta.wordpress.com/2013/04/10/la-escuela-franchute-de-flute/>

Figura 10. Imagen Jean-Pierre Rampal



Fuente. LEARN FLUTE ONLINE. Jean-Pierre Rampal. [En línea]. Disponible en internet: < <https://learnfluteonline.com/a-piggy-flute-performance/>>

Sin duda estos importantes intérpretes, compositores de la flauta, dejan un legado de incalculable importancia en cuanto a la ejecución, técnica, interpretación de la flauta travesa, así como de material bibliográfico que permite el estudio del instrumento de forma gradual, contribuyendo a la mejora de sonido, interpretación, y mecanismo de la flauta travesa. El aporte en análisis y estudio de las sonatas, solos y piezas para flauta travesa y piccolo marcan un referente en la selección de instrumentistas para los puestos de solista o flautista en las orquestas del mundo, algunas de estas partes ya establecidas como un estándar para la audición de ingreso, dado su nivel de dificultad, interpretación, técnica y sonoridad requerido para su ejecución.⁸

⁸ ORCHESTRA EXCERPTS. [En línea]. Disponible en internet: < <http://orchestraexcerpts.com/flute/>>

3.2 LA FLAUTA PICCOLO

También conocida como Flautín es una extensión de la flauta traversa que mantiene su mismo sistema y que por su tamaño reducido emite sonidos agudos de gran potencia, se considera un instrumento transpositor ya que a pesar de estar afinado en Do su sonido real duplica una octava el sonido de la flauta traversa.

Es utilizado en la orquesta para realizar pasajes ágiles así como para evocar sonidos dulces y juguetones, consta de dos partes cabeza o boquilla. Su cuerpo puede estar elaborado en pasta y cabeza metálica; toda su estructura de metal; o de madera de granadina en su totalidad. Originalmente era construido en la tonalidad de Re bemol y desde finales del siglo XX hasta la actualidad se elabora en la tonalidad de Do. Su tesitura se encuentra establecida desde el Re5 hasta el La7 del sistema franco belga, pero puede llegar a producir sonidos hasta un Re7 según la experticia del ejecutante.

Figura 11. Imagen del Fife



Fuente. OLD FLUTES, Fife. [En línea]. Disponible en internet: <URL: [https:// http://www.oldflutes.com/articles/fife/](https://http://www.oldflutes.com/articles/fife/)>

El piccolo moderno tiene una breve historia de doscientos años, pero su ascendencia moderna se remonta al Fife, que es una pequeña flauta parecida al piccolo, compuesta de un tubo único, con 6 agujeros que lograban emitir sonidos cromáticos, y algunos otros con 11 agujeros para la escala cromática adicional. Algunos que fueron construidos en el siglo XX contaban con una llave adicional en el dedo meñique derecho que le facilitaba al ejecutante accionar un séptimo agujero,

y un orificio de embocadura demasiado estrecho, lo que permitía al instrumento producir sonidos más fuertes y estridentes que el piccolo moderno. Su uso en el ámbito militar era el de emitir sonidos de alerta que se proyectaran lo suficiente para que todo el batallón estuviera atento a posibles amenazas, el piccolo en cambio es usado en la orquesta como un timbre para texturizar pasajes y piezas juguetonas, y de carácter contundente.

Apareció incluido en la instrumentación de composiciones eclesiásticas, y corales de Bach en su "*Cantata BWV 103*" en 1725 y en la ópera *Rinaldo* 1711 de *Georg Friedrich Handel's*. Por otra parte, Beethoven fue el primero en incluir el piccolo en las composiciones orquestales y sinfónicas, además de incluirlo en el repertorio de cámara, como en su *Menuetten N.12* trio, compuesto para piccolo, flautas, Oboes, fagotes, cornos, trompetas, timbales y la cuerda de arcos completa, también lo usó en su quinta, sexta y novena sinfonía como propuesta del conde *Oppersdorff*, quien deseaba que sus sinfonías fueran amplias en rango y orquestación.

Vivaldi compuso también 3 conciertos para '*Flautino*' o '*Little flute*', haciendo posible que las piezas sean interpretadas por el piccolo o por el Fife.

3.3 LA FLAUTA TRAVERSA EN LA ORQUESTA.

La flauta travesa, es un instrumento ampliamente dotado de expresividad y posibilidades interpretativas, por ello es que destacados compositores desde tiempos memorables, le han escogido para destacar algunos pasajes de sus grandes obras y por qué no, dedicar una pieza completa a la flauta.

Menciona Martínez⁹:

la primera edición que se hizo a una partitura para flauta fue sobre las *Pièces pour la flûte traversière avec la basse continue*, de Michell de la Barreen el año 1702, a la que le siguieron otras composiciones de carácter italiano y germánico especialmente a partir de 1720; coincide a su vez con el surgimiento de nuevos flautistas para finales de este periodo, entre quienes destacan Pierre Gabriel Buffardin (1690-1768), Jacques-Christophe Naudot (1690-1762) y Michel Blavet (1700-1768), quienes continuaron con el virtuosismo legado por Hotteterre.

Aunque esta primera edición se realizó para flauta solista sin acompañamiento, el precedente que imponía era de gran importancia, ya que nunca antes se había dado sinigual importancia y protagonismo a este instrumento.

“Para que la flauta se convirtiera en un instrumento más prominente, era necesario que los compositores empezaran a escribir música que lo incluyera. Los compositores italianos Striggio y Corelli pidieron a la flauta que formara parte de su orquesta para acompañar obras de luz y óperas tempranas, ya que era un instrumento popular en este momento en 1565. Dieciséis años después, la flauta se incluyó en la primera interpretación del “*Ballet Comique de la Reine*” en Francia. Jacob Peri escribió una partitura que incluía tres flautas para su ópera, “*Euridice*”. Aunque la flauta tenía la aprobación de algunos compositores, otros no querían incluir la flauta pues no creían que fuera un instrumento que valía la pena. Monteverdi era conocido específicamente por la exclusión de la flauta en sus

9 MARTINEZ, Sofía. El repertorio para flauta a solo del siglo XVIII al siglo XX. Historia, análisis y proyección. CAPÍTULO III: EL SIGLO XVIII. Tesis de Doctorado. Barcelona.: Universitat de Barcelona. [en línea]. Disponible en internet: <URL: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/55991> >

orquestas de la ópera. Sólo usó una flauta en su ópera "Orfeo" y el instrumento era probablemente más similar al flautín de hoy que a una flauta de tamaño completo."¹⁰

“La historia del desarrollo de la flauta está estrechamente relacionada con el desarrollo de la música de la flauta. Las características físicas del instrumento determinaron sin duda el contenido técnico y las características estilísticas de la música de flauta. No es por casualidad que desde 1700 el desarrollo estructural y mecánico de la flauta se relaciona directamente con el desarrollo de composiciones para la flauta. Durante los períodos Barroco y Clásico, muchos compositores promovieron la prominencia de la flauta escribiendo música para ella. Entre estos compositores se encuentran Quantz, Georg Philipp Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach, Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart. Se han descubierto muchas flautas de los períodos barroco y clásico, lo que indica la creciente popularidad de la flauta durante este tiempo. La música escrita para la flauta era para los ajustes del sólo y del conjunto que era gran motivación para los fabricantes de la flauta de mejorar las faltas reconocidas del instrumento. El empleo creciente del instrumento en la música de la época llevó a la modificación continua de la flauta moderna.”¹¹

Mozart, de quien era conocido el comentario, *‘peor que una flauta, son dos flautas’* incluyó dentro de su producción nueve solos para flauta, que limitó a las tonalidades de Do, Re, La y Sol, y su probable desconfianza hacia el instrumento provenía de

10 SHWARTZ, H.W. The Story of Musical Instruments: From Shepherd's Pipe to Symphony. New York: Double Day, Doran & Company, Inc., 1939, 63-65. Citado por: VILLUTO, Sarah. The History and Process of the Development of the Modern Flute, 2003

11 ZAPATA, Ricardo. "The making of the almost perfect flute." Magazine Antiques Dec 2007: 102p. Citado por: VILLUTO, Sarah. The History and Process of the Development of the Modern Flute, 2003

la afinación de la flauta, asunto con el cual, era muy cuidadoso. Las óperas que escribió y en las que incluyó a la flauta, prefirió mantenerlas en su tesitura en un registro medio y superior.

Muchos compositores a lo largo de la historia utilizaron flautas en obras importantes para propósitos únicos relacionados con las cualidades tonales o sonidos especiales. La flauta no habría sido útil en estas formas sin el desarrollo de Boehm de la flauta, incluyendo sus habilidades técnicas y tonalidades. Beethoven escribió partes importantes de la flauta en sus trabajos de la orquesta incluyendo un pasaje famoso como pájaro en el Andante de la Sinfonía Pastoral. Weber utilizó la flauta en su "Der Freischutz" para proporcionar un efecto obsesivo; "*Danse des Mirlitons*" de Tchaikovsky de El Cascanueces, incorporó sonidos brillantes y felices, y el Concierto para piano de Rachmaninoff en Menor incluye una parte melancólica de la flauta.¹²

Los aportes importantes que se dieron a la orquesta de parte de la flauta, no estaban únicamente ligados a los compositores, virtuosos flautistas como Taffanel, quien es reconocido por impulsar y dar reputación a la flauta travesa en la orquesta, los grupos de cámara y demás. Taffanel fue profesor y mentor de Philippe Gaubert y Georges Barrère. También fue influenciado por otros compositores de su tiempo, incluyendo Gabriel Fauré y Claude Debussy. Durante el mandato de Taffanel el Conservatorio de París comenzó a utilizar las obras de los compositores modernos para las competiciones, estimulando un gran aumento de la música de la flauta en la tradición

¹²Wynn, James. "The Flute." *The Musical Quarterly*. 15, 5(1929): 469-474. Citadopor: VILLUTO, Sarah. *The History and Process of the Development of the Modern Flute*, 2003

romántica francesa tardía de las melodías líricas llenadas de pasajes rápidos, de articulaciones ligeras, y de instinto virtuoso. ¹³.

Justamente uno de sus alumnos, Georges Barrère, con solo un año de estudio bajo la tutoría de Taffanel y gracias a la amistad de su tutor con el aclamado compositor de la época Claude Debussy, es escogido para interpretar el solo para flauta en el debut de la composición músico-teatral '*Prélude à l'après-midi d'un faune*' pieza que se convierte en un referente para la música del impresionismo y para la ejecución de la flauta con él solo.

Muchas de las selecciones orquestales en los libros de Taffanel y Gaubert todavía se usan hoy en día, como la Obertura No. 3 de Beethoven, op. 60 ("*Leonore*"); Carmen de Bizet: *Entr'acte*; El *Prélude* de Debussy en el *après-midi d'un faune*; *Gluck Orfeo ed Euridice*; Scherzo de Mendelssohn de Sueño de una noche de verano; Ravel's *Daphnis et Chloé*; Y *WILLIAM Tell* de Rossini. Otros fragmentos en *Méthode* de Taffanel y Gaubert incluyen la Danza de Saint-Saëns, el *Divertissement sur chansons russes* de Henri Rabaud, y la Obertura de Charles Louis Ambroise Thomas ("*Mignon*").¹⁴

Antes de los años 1900, la popularidad de la flauta travesa no llegaba aún a Estados Unidos. Su esplendor se dio en Europa dada la experiencia de los músicos de las orquestas, lo que da inicio a una fuga de talentos hacia el nuevo mundo, algunos de los virtuosos que deciden abrir puertas en Estados Unidos son Georges Barrère y George Laurent, quienes consiguen el puesto de flauta principal en New

¹³WILLIAM, Donald. A Historical Examination: The Role of Orchestral Repertoire in Flute Pedagogy.

CHAPTER III ROMANTIC FLUTE PEDAGOGY. Tesis de Doctorado, University of Nevada, Las Vegas. [en línea]. Disponible en internet:

<URL:file:http://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2858&context=thesesdissertations>

¹⁴ IBÌD, Pag.32

York y Boston respectivamente. Antes del cambio de periodo y con la llegada de los virtuosos europeos, los lugares de flauta principal en las principales orquestas de EE.UU. no estaban siendo ocupados por nativos; hasta que en el año 1921 y luego de un ensayo, ofrecen a William Kincaid, un joven americano virtuoso de la flauta, el puesto de flautista principal de la Orquesta de Filadelfia, lugar que quedó desolado luego que el director de la orquesta *Leopold Stokowski*, despidiera a André Maquarre, procedente del conservatorio de París consiguiendo pensionarse a sus 64 años de la orquesta.

“Gioachino Rossini (1792-1868) fue un prominente compositor del siglo XIX de la ópera italiana cuyas propuestas contienen algunos de los primeros solos para flautín en la literatura orquestal. Las entradas a *La Scala di Seta* (1812), *La Gazza Ladra* (1817), *Semiramide* (1823) y *Guillaume Tell* (1829) son frecuentemente programadas por orquestas y se solicitan frecuentemente extractos de estas obras para flauta y flautín en las audiciones orquestales.”

Dada la importancia de estas obras para la escogencia de instrumentistas en las diferentes orquestas, se han realizado diferentes reducciones de orquesta para piano acompañante, con la línea melódica original, para la flauta travesa, trabajo que realizó y recopiló en su publicación titulada “Orchestral Excerpts for Flute” la reconocida flautista principal de la filarmónica de New York, Jeanne Baxtresser, su trabajo “Incluye de los extractos más difíciles de encontrar, algunos al contrario, disponibles sólo en alquiler. Consejos valiosos de audición y técnicas de práctica de uno de los flautistas orquestales preeminentes del mundo. Las reducciones de piano proporcionan el contexto real de cada fragmento para una preparación musical óptima.”¹⁵

15 JEANNE BAXTRESSER. [En línea]. Disponible en internet: < <http://www.jeannebaxtresser.com/recordings-publications/pub-excerpts.php>>

4. LA ÓPERA

4.1 SU INICIO

La ópera se define como una pieza teatral cantada y musicalizada con el acompañamiento de una orquesta, que reúne canto, música, instrumentos, puesta escénica, artes plásticas y danza. Su inicio se remonta aproximadamente al año 1594, fecha de fallecimiento de los maestros *Lasso* y *Palestrina*, cuando el compositor *Peri* musicalizó *la Dafne* de *Rinuccini*. Esta realización operística fue precedida de toda clase de ensayos en el estilo recitado, y al intentar aplicar en ella la polifonía contrapuntística, y muchas formas escénico-musicales dentro del género cómico y dramático.

Después de *la Dafne*, en 1600 siguió *la Eúridice* del mismo *Rinuccini*, que era una especie de pastoral, que musicalizaron *Pieri* y *Caccini*; El estilo utilizado fue una especie de recitado libre, sin excluir la utilización de coros, fue en contra de toda norma de composición de la época, usando elementos en contra de la polifonía medieval y su estructura clásica para la época.

Para el año 1607 aparece una nueva composición de esta corriente, se trataba de *Orfeo*, una ópera de Monteverdi compositor contemporáneo de Shakespeare, quien con esta obra resalta la naturalidad de la acción dramática, frente al desbordamiento de la música. Junto con Gluck y Wagner conforman este género, que vendría a ser el máximo representante del drama musical, mientras que Mozart se posiciona como el genio de otras tendencias para este género, imponiendo una ópera meramente musical.

Por otra parte la escuela de este género en Venecia en cabeza de Cavalli y Cesti popularizaron la ópera, redujeron el score de la orquesta y ubicaron al coro en un segundo plano, desarrollaron además el recitativo <Secco> y el aria, y cada vez estilizaban aún más la expresión de los efectos.

En Francia en cambio el ballet y la tragedia clasicista dieron base para la creación de la ópera nacional, gracias a Lully, importante compositor quien junto a los artistas venecianos enmarcaron un camino al único y gran compositor de ópera que de Inglaterra haya conocido: Scarlatti, quien desarrollo un tipo de ópera únicamente musical, que posteriormente sería perfeccionada por Haendel. Aunque las obras de Haendel no conquistaron un lugar tan apreciado y permanente en el repertorio moderno de la ópera, se conserva como un referente, debido a la pureza y sencillez sublime de sus obras llevando a la ópera a la cima de la estilización musical. Sus últimas composiciones lo aproximan más al género del <*drama gioccoso*>, pero ya antes la ópera bufa italiana había tomado ventaja con su popular comedia *dell'arte*, donde sus protagonistas se construían de la vida real. Una evolución análoga a la ópera bufa italiana se puede observar en Francia con la ópera *comique*, la cual tuvo un acercamiento real del acontecer diario.

4.2 LA ÓPERA SERIA

Esta ópera surge luego de la reforma literaria liderada por La Academia Arcadia en el siglo XVIII. Tuvo su apogeo en Italia, aunque no fue una corriente artística exclusiva de este país, ya que en Australia y Alemania también se componían piezas de este corte, el único país que tuvo su tradición operística de carácter nacional fue Francia. Tenía como principal público o destino la aristocracia, las temáticas de sus composiciones eran mitológicas e históricas, su duración era de aproximadamente dos horas y se vio caracterizada también por el uso de castrati, quienes eran cantantes masculinos que eran sometidos a una castración antes de su pubertad, razón por la cual los cambios fisiológicos propios del desarrollo

masculino no ocurrían en especial en su laringe, lo que les permitía llegar a registros tan agudos como los de una soprano, tomando cierta delantera frente a otros cantantes con registros naturales de su desarrollo, esta práctica era de origen italiano y vista por parte de la iglesia como algo ilegal, por tratarse de una mutilación del cuerpo, por lo que quienes eran sometidos a este cambio automáticamente eran excomulgados.

“La estructura de la ópera sería también se caracterizaba por sus convencionales recitativos y arias. El aria, siendo única y exclusivamente para voz solista, en la cual el personaje podía comentar algún aspecto del drama, y llamada especialmente a contrastar con el recitativo; era la encargada de unir el texto con sentimiento y la dureza con la improvisación”.¹⁶

Según pajares¹⁷: La ópera italiana ya a finales del S XVII y principios del S XVIII ofrecía dos tipos fundamentales de aria:

-Aria Bipartita: Dividida en dos partes como su propio nombre lo indica A-B con un movimiento que a menudo de A pasaba de tónica dominante y en B de dominante a tónica; ya que B era una variante de A, solía servir como una carta de presentación de los principales personajes de la ópera.

-Aria da capo: Una de las principales formas que se consolida también a lo largo de estos dos siglos, caracterizada en el S. XVII por ser breve y de metro

16 CACERES, Francy. ACERCAMIENTO A LA ÓPERA COMO GENERO MUSICAL: OPERA SERIA Y OPERA BUFA EN EL CLASICISMO. Tesis de Grado. Universidad Industrial de Santander; [en línea]. Disponible en internet: <URL<http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/tesis/2013/149912.pdf>>.

17 PAJARES ALONSO, Roberto L. HISTORIA DE LA MÚSICA EN 6 BLOQUES. Bloque 2: Géneros musicales. Madrid., España. Editorial Aebuis p. 215. Citado por: CACERES, Francy. ACERCAMIENTO A LA ÓPERA COMO GENERO MUSICAL: OPERA SERIA Y OPERA BUFA EN EL CLASICISMO. Tesis de grado. Universidad Industrial de Santander; [en línea]. Disponible en internet: <URL<http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/tesis/2013/149912.pdf>>.

simple; ejemplo de tales se encuentran en las obras de Cavalli y Carissimi, las cuales consistían en dos secciones seguidas de la repetición de la primera.

Entre sus más prolíficos compositores se encuentra Haendel, quien compuso más de 50 óperas de este carácter y pese a que estas no han tenido su suficiente reconocimiento, lograron marcar un referente para la ópera. Mozart quien se considera fue su condescendiente en la composición de ópera seria, su música destacaba por la belleza y elegancia que caracteriza su obra, y aunque para su época la ópera seria ya se encontraba en desuso compuso diferentes piezas de este carácter, *Rinaldo* (1711,1731), *Rodelinda* (1725), *Orlando* (1733), *Ariodante* (1735), y tal vez la más reconocida de sus óperas de este carácter, *La Flauta mágica* (1791), una pieza con un estilo peculiar y de una unidad artística inigualable. Gluck, intentó dar de nuevo el dramatismo característico de las piezas de ópera seria, dando participación a los coros en la acción dramática de la pieza, puntualmente con la ópera *Ifigenia en Aulide* (1774).

4.3 LA ÓPERA BUFA

Su aparición se da posterior a la ópera seria, y data en la ciudad de Nápoles, como concertación de los organizadores de ópera de la época, quienes notaron que al público le gustaba la ópera pero no era de su preferencia la mitología ni la historia, su estructura no cambia a comparación de la ópera seria, usaba sus mismas técnicas, la oratoria y la cantata, sus cambios se ven más reflejados en las temáticas usadas para las representaciones teatrales y musicales, ya que era música preparada para el pueblo, que usaba temas cotidianos y también cumplía como crítica a las clases sociales altas, mediante una puesta en escena jocosa y libretos cómicos, su tiempo de duración era de aproximadamente 2 horas y sus personajes eran demasiado sencillos sin demasiado virtuosismo en sus interpretaciones. Sus precursores fueron Giovanni Battista, Nicola Logrossino y Alessandro Scarlatti,

algunas de sus características principales es el recitativo que hacían los cantantes a manera de habla y no de canto, que eran extensos y además no se recitaban en italiano, sino en el lenguaje del pueblo, con temas muy cotidianos y usando personajes muy familiares al contexto.

Como tal la ópera bufa se sustrae de los intermezzos que se realizaban entre los actos de la ópera, en estos espacios en donde normalmente el público sale de las salas a comer y a hablar, en la época se realizaba dentro de la salas y no era mal visto, era allí donde se aprovechaba para hacer pequeñas representaciones de carácter cómico, ya que los compositores de la ópera seria no estaban dispuestos a tolerar un personaje cómico en sus piezas, uno de los intermezzi que más importancia obtuvo fue *La Serva Padrona*, de Giovanni Battista,

“a ServaPadrona se estrenó en 1733 y constituyó un éxito sin precedente. En aquella ocasión fue presentada como un intermezzo entre los actos de su ópera seria *Il prigioniero superbo* (El prisionero soberbio), poseía una orquestación simple y un argumento cómico que solo utilizaba tres personajes (uno mudo): dos sirvientas empeñadas en gobernar a su amo, un viejo solterón. Su color radiante, melodismo y ligereza con gran influencia de la canción popular napolitana, atrajeron el interés de sus espectadores y luego *La servapadrona* fue un éxito en otros escenarios de Europa”¹⁸

Muchos intermezzos fueron incluso más famosos que las óperas serias que acompañaban.

Aparte de los compositores ya nombrados, otros compositores alternaron sus óperas serias con óperas bufas, Mozart con sus emblemáticas *Bodas de Figaro*,

¹⁸ECURED. La ópera bufa. [en línea]. Disponible en internet:

<URLhttps://www.ecured.cu/%C3%93pera_bufa>

Rossini quien compuso El barbero de Sevilla y WILLIAM Tell, Dionizetti con *La hija del regimiento*; piezas de gran importancia para la solidificación de este movimiento igual que su antecesora la ópera seria.

4.4 LA ÓPERA CÓMICA FRANCESA

En 1752, después de la representación de La Serva Padrona de Pergolesi, esta pieza se convierte en todo un éxito en París, dándole favoritismo a la ópera bufa en esta ciudad, surgieron destacados defensores de este movimiento como el gran pensador Jean-Jacques Rousseau, quienes se oponía por completo a la tradición de las representaciones trágico-líricas de la ciudad. Desde 1712, poetas como Lesage y Charles Simon Favart se dedicaron a producir piezas para este género, lo que llevó consigo al bautizo de esta corriente como ópera Comique. Rousseau se dedicó a investigar este nuevo movimiento, e incluso debutó como compositor en París en el año 1752 con una pequeña ópera llamada *Le devin de village*, y fue desde entonces que esta corriente tomó un impulso decisivo, ya que se convirtió en un modelo de todas las producciones siguientes. Todo esto fija un punto de partida para que otros compositores decidan componer óperas cómicas, entre ellos es importante resaltar a André Grétry, prolífico compositor de óperas, entre ellas *Richard Coeur de Lion* y quien logra emparentar a la ópera cómica francesa con la ópera Bufa italiana.

4.5 LA GRAN ÓPERA FRANCESA

Esta corriente de la ópera se vio representada por las grandes puestas en escena de las obras, encarnando temas históricos, con la presencia de abundantes personajes, orquestas numerosas, escenografías de alto costo, vestuario de alta costura, y efectos escenográficos no vistos en los actos de ópera seria o cómica. Tal vez otra de sus características más importante es el acompañamiento orquestal

en el recitativo, que en la ópera bufa y seria se hacía Seco. Cuenta además con 5 actos dentro de los cuales está incluido un ballet.

“Los precursores de este género fueron, Cherubini, con su pieza Medea (1797) y Spontini, con sus obras de dimensiones colosales y de mucha actualidad en su tiempo, La Vestal (1806), Hernan Cortés (1809) y Olimpia (1819). En ellas se expresa orgullosa y apasionadamente el patetismo de la ópera de imperio napoleónico...El canto, la orquesta, el baile y la escena, todos los elementos disponibles, se pusieron al servicio de un virtuosismo teatral, el cual se expresa, según las ocasiones, en argumentos históricos, heroicos o románticos. Ello significó el comienzo de un predominio musical de la metrópoli francesa, el cual estuvo no solamente en las manos de los compositores franceses, sino también de italianos y alemanes.”¹⁹

Algunas otras piezas, aunque fueron compuestas fuera del periodo de auge de este movimiento, son consideradas de la Gran Ópera Francesa, por incluir todas las características mencionadas, entre ellas Aida y Don Carlo de Giuseppe Verdi.

¹⁹HAMEL, Fredd& HÜRLIMANN, Martin. Enciclopedia de la música, tomo 2, editorial Grijalbo [1959], página 622

5. PROGRAMA DEL RECITAL

Ópera PRELUDIO A LA SIESTA DE UN FAUNO

CLAUDE DEBUSSY (1962-1918)

Extracto de solo de ópera

Ópera DAPHNIS ET CHLOÉ

MAURICE RAVEL

Extracto de solo de ópera

Ópera CARMEN

GEORGES BIZET (1838-1875)

Entreacto 2 y 3

Extracto de solo de ópera

Ópera SALOMÉ

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

Extracto de solo de ópera

Ópera WILLIAM TELL

GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)

Extracto de solo de orquesta para Flauta

Ópera LA URRACA LADRONA

GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)

Extracto de solo de orquesta Para Piccolo

Ópera SEMIRAMIDE

GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)

Extracto de solo de orquesta Para Piccolo

5.1 PRELUDIO A LA SIESTA DE UN FAUNO

5.1.1. Claude Debussy.

Figura 12. Imagen Claude Debussy



Fuente. WIKIMEDIA. Claude Debussy. [En línea]. Disponible en internet: <URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Debussy_1900.jpeg>

Nació en San Germain-en-Laye en 1862, compositor francés quien influencia de manera decisiva la evolución de la música del siglo XX, implementando nuevas técnicas y formas de oír la música. Estudia piano y composición en el conservatorio de París de desde 1872 hasta 1884 gracias a las clases recibidas de la profesora *Mauté de la Fleurville* quien fue una de las estudiantes de clase de Chopin consagrándose como el ganador del gran premio de Roma, con su cantata *L'enfant Prodigue*, galardón que destacaba a los mejores compositores de la época, su primera gran obra, el *Preludio a la siesta de un fauno* compuesta en el año 1894, da punto de partida a la música moderna con el uso novedoso de los timbres y la libertad en la forma. Su obra buscaba transformar el sonido puro del mundo que le

rodeaba, evocar imágenes, no describir, crear sensaciones y sumergir al público o el oyente en una atmósfera de imaginación; para llegar a estos fines crea nuevas y extrañas armonías, usa la escala tonal por completo, se apropia de acordes paralelos, disonancias que no están establecidas en las resoluciones, el encadenamiento y acordes de segunda, cuarta, sexta y séptima.

Su arte escapa a todo encasillamiento y es el primer músico del mundo que al salir de la crisis nacionalista del romanticismo, encuentra un arte verdaderamente universal. Persigue su sueño sonoro y lo traduce con medios técnicos, que inventa sobre la marcha y es de ahí que surge esa libertad característica esencial de su ingenio.

Durante su juventud, dedicó gran parte de su tiempo a ser acompañante de piano en París, lugar donde fue tutor de canto de una viuda rusa de honroso nombre y dividendos, fue gracias a ella que empezó a acercarse cada vez a el contexto musical de su país, familiarizándose así con el material musical de importantes compositores como Tchaikovsky.

5.1.2. Contexto Histórico – Literato: Stephane Mallarmé. Nació el 18 de marzo de 1842 en la ciudad de París, quedando huérfano a sus 6 años, Mallarmé figura como un destacado poeta y crítico francés del siglo XIX, quien además se desempeñó como profesor de inglés en la ciudad de Londres hasta 1863, cuando perdió el gusto por este oficio.

Su obra se vio tintada por elementos impresionistas y muchos expertos lo catalogan como el precursor del impresionismo literario, escribió que su intención era «pintar no la cosa, sino el efecto que produce», por lo cual el verso no debía componerse de palabras, sino de intenciones, y todas las palabras borrarse ante la sensación. Entre sus poemas se encuentra el *Prelude a l'apres-midi d'un faune* su trabajo más

conocido, el cual ha sido considerado uno de los más importantes de la literatura francesa.

“La dificultad de la poesía de Mallarmé, a menudo hermética, se explica por la gran exigencia que impone a sus poemas, en los que interroga la esencia para desembocar frecuentemente en la ausencia, en la nada, temas recurrentes en su obra.”²⁰

La siesta de un fauno se trata de una obra del estilo impresionista la cual “Fue interpretada por primera vez el 22 de diciembre de 1895 en la *Société Nationale de Musique*, y dirigida por Gustavo Doret; Basada en la égloga de Stéphane Mallarmé titulada “La siesta de un Fauno”, Debussy proyectó escribir una obra en tres partes que debían denominarse: Preludio, Interludio, y Paráfrasis final; pero sólo compuso la primera de estas... El argumento del poema de Mallarmé es, a grandes rasgos, el siguiente: Un fauno se despierta de un sueño. Ha visto dos ninfas, unas con ‘ojos fríos como la fuente llorosa’ la otra como ‘cálida brisa del mediodía’ medita un rato, tocando la flauta. Recuerda el instante en que cortaba la caña que sus labios acarician ahora y en que se bañaba en las fuentes de las Náyades Pero ahora está solo. Súbitamente el ‘dominio de los misterios del amor’ se enciende en pasión. Vivirá solo para el placer. Vuelve el recuerdo de las ninfas jugando entre las cañas. En la fiebre de su imaginación se apodera de dos náyades. Pero temen sus besos ardientes y tratan de huir. Una no lo consigue y la ilusión se desvanece. Sin embargo su pasión no se apacigua. Cuando cae el crepúsculo sobre los bosques persigue

20ECUREED. Stéphane Mallarmé [en línea]. Disponible en internet: <URL https://www.ecured.cu/St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9>

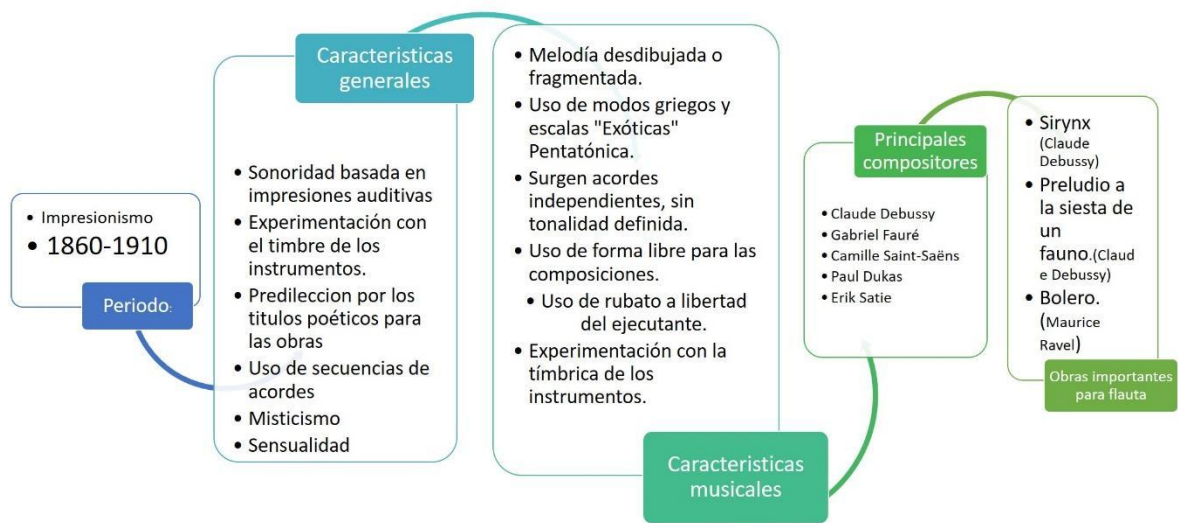
una visión de Venus en la cima del Etna. Y en ello encuentra su castigo. Luego se acuesta sobre la arena donde se queda profundamente dormido.²¹

La pieza denota un preciso ajuste entre la música y la poesía, donde la obra tiene la misma cantidad de compases que versos del poema, aunque cada una de las 6 partes de la obra tenga una longitud desigual. El extracto interpretado en este trabajo de grado se encuentra en la primera parte del poema sinfónico, en una melodía interpretada por la flauta travesa durante 4 veces y la cual viene a ser el motivo melódico de la primera, segunda y cuarta parte del poema. En la primer parte durante la intervención de la flauta, ésta inicia la insinuación de la melodía sin acompañamiento, luego se puede percibir una armonización provisional a la misma melodía, para que en la tercera, la línea melódica esté acompañada de la armonía definitiva, y en la parte final realiza una pequeña variación rítmica a la primera parte.

5.1.3. Impresionismo.

Cuadro 1. El impresionismo.

21RAVELO, Julio Ernesto. APRECIACION MUSICAL, Notas a los programas de la Orquesta sinfónica nacional, Santo Domingo, instituto tecnológico de santo domingo 2000, 179 p.



Fuente: el autor del proyecto. 2020

Su particular cercanía entre la poesía, la literatura, la pintura y el teatro, durante este periodo es su principal característica. Se realizan importantes composiciones de música programática, es decir composiciones que pretendían ubicar quien las oía en un lugar especial, en un contexto que era generalmente tomado de una obra literaria, un poema, hechos y personajes históricos o en la mitología. Un caso específico de las piezas que fueron compuestas con una importante participación de la flauta, es la pieza para flauta sola *Syrinx* de Claude Debussy, una composición realizada como un pedido especial del escritor francés Gabriel Mourey, quien escribió una obra dramática de 3 actos, basado en la mitología del origen de la flauta de pan; la composición realizada por Debussy, quien únicamente musicalizó el tercero de los actos "*la canción de pan antes de morir*", pieza que se convierte toma el carácter de solo para flauta, gracias a la difusión del flautista Louis Fleury quien después de estrenarla para Mourey la interpreta en otros escenarios solo, se convierte además en un referente interpretativo para el desarrollo musical de los flautistas.

5.1.4. Recomendaciones técnicas.

5.1.4.1. Ritmo. Esta obra particularmente, está compuesta por una rítmica un poco compleja, la cual debe ser desglosada y entendida desde la parte del solfeo de manera correcta. Para poder interpretar esta pieza conscientemente se sugiere tomar la frase inicial y aquellas que no repiten su motivo, para hacer una subdivisión a corchea y poder así entender un poco mejor el ritmo de la composición.

Ejemplo 1. Compás 1 sección *Très Modéré*

Figura 13. Fragmento. Preludio a la siesta de un fauno.

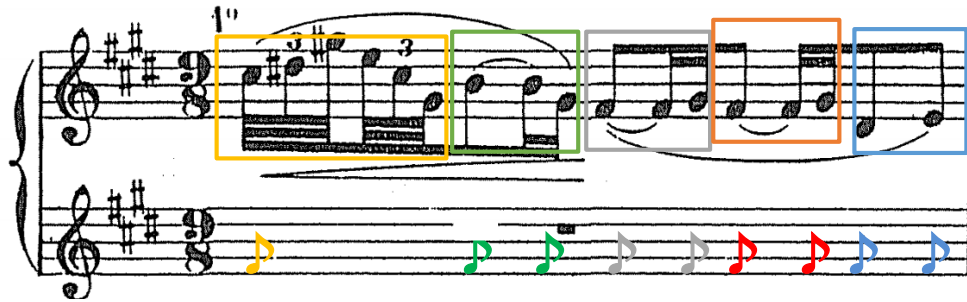
Très modéré
1^{er} SOLO

p doux et expressif

Fuente: DEBUSSY, Claude Prélude à l'après-midi d'un faune. Partitura para flauta. Theodore Presser Company. 2008

Ejemplo 2. Compas 2 sección 2

Figura 14. Fragmento sección 2. Preludio a la siesta de un fauno



Fuente: DEBUSSY, Claude Prélude à l'après-midi d'un faune. Partitura para flauta. Theodore Presser Company. 2008

Luego de entender la métrica del pasaje, es indispensable ir a la ejecución del instrumento haciendo la subdivisión mental y guiándose por un metrónomo para asegurar que se esté ejecutando de la manera correcta.

5.1.4.2. Fraseo y respiración. Es importante lograr no interrumpir el fraseo y sentido de la pieza, es por esto que se enunciarán algunas recomendaciones con respecto a los momentos de respiración de las frases las cuales se mencionan a continuación:

Opción 1. Es ideal que el intérprete logre ejecutar la frase completa sin interrupciones para la respiración, en este caso la respiración debería hacerse entre los dos B que están escritos en el cuarto compás, la cual se ilustrará en el recorte de la partitura con color azul.

Opción 2. La segunda opción es realizar la respiración en el tercer compás en la negra E, la cual se va a señalar en el recorte de la partitura con color rojo.

Opción 3. Esta respiración debería realizarse en el segundo compás después de la corchea con puntillo G, señalada en el recorte con color verde.

Figura 15. Fragmento tema inicial. Preludio a la siesta de un fauno



Fuente: DEBUSSY, Claude Prélude à l'après-midi d'un faune. Partitura para flauta. Theodore Presser Company. 2008

5.1.4.3. Ejercicios para la respiración

Ejercicio 1.

Para este ejercicio es importante tenga la ayuda de un metrónomo y se encuentre en un espacio que cuente con un espejo.

Paso 1. Debe ubicarse de pie frente al espejo, el propósito de hacerlo frente a un espejo, es que al observarse evite realizar y corrija de ser necesario cambios en la posición de los hombros al realizar los ejercicios de respiración, estos deben estar siempre en posición natural hacia abajo o pueden ubicarse sobre el estómago para que sea consciente del trabajo de contracción y expansión que está realizando nuestro diafragma y pulmones al realizar el ejercicio.

Paso 2. Programe su metrónomo en métrica de compas 4/4 a un pulso entre 60 y 70

= ♩

(El pulso lo puede ir programando más lento a medida que vaya avanzando en la resistencia y capacidad de su respiración)

Paso 3. El ejercicio se divide en 3 momentos:

Momento 1. Respire en cuatro tiempos el aire por la boca, simulando una forma de vocal O muda, permitiendo que su estómago se pronuncie, esto sin realizar ningún movimiento con los hombros.

Momento 2. Mantenga el aire en sus pulmones durante 4 tiempos más.

Momento 3. Exhale el aire por la boca, simulando una forma de U con la boca en 8 tiempos, es importante que administre la cantidad de aire para que al final de los 8 tiempos, en lo posible, el aire que expulsa salga con la misma intensidad que en el primer tiempo.

Momento 4 Alternativo al 3. Realice el mismo proceso, solamente que en el momento 3 tome la flauta transversa realizando estos 8 compases de salida de aire tocando la nota do₄ y garantizando que la intensidad del sonido del instrumento sea el mismo desde el tiempo 1 hasta el tiempo 8.

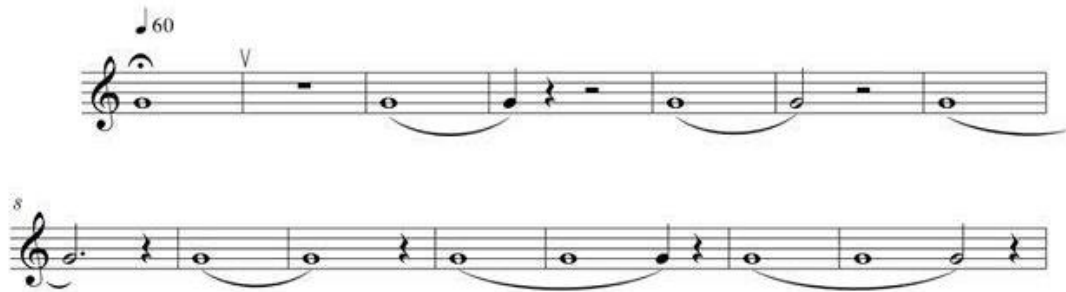
Ejercicio 2.

Este ejercicio es traído de una publicación reciente del maestro Gaspar Hoyos, reconocido flautista colombiano quien nos propone el siguiente ejercicio para la resistencia y la respiración, que instruyó a él su tutora Sarah Brown.

El ejercicio consiste en ejecutar notas largas en una nota base, en este caso Sol₃, e ir incrementando un tiempo adicional después de cada respiración.

Figura 16. Ejercicio de respiración.

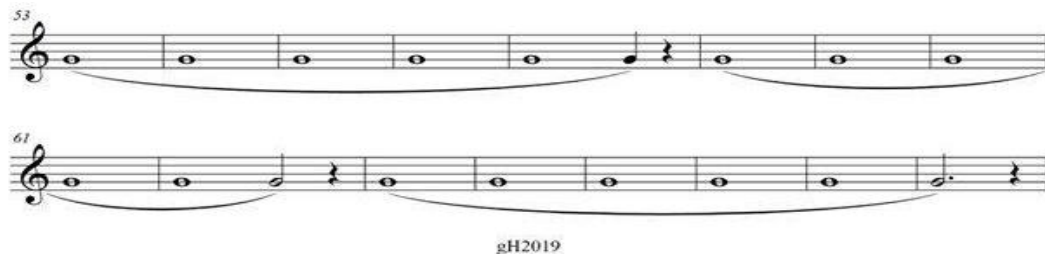
Breathing Exercise 1986



Fuente: Breathing exercise 1986. Gaspar Hoyos. [En Línea]. Disponible en internet <URL:<https://www.facebook.com/gasparhoyosm/photos/a.112397355471106/2646737408703742/?type=3&theater>>

El ejercicio propone al flautista lograr ejecutar 23 tiempos de corrido la misma nota, sin interrupción de la respiración y sin afectación a la calidad del sonido en los últimos tiempos de ejecución de cada ligadura.

Figura 17. Ejercicio de respiración.



Fuente: Breathing exercise 1986. Gaspar Hoyos. [En Línea]. Disponible en internet <URL:<https://www.facebook.com/gasparhoyosm/photos/a.112397355471106/2646737408703742/?type=3&theater>>

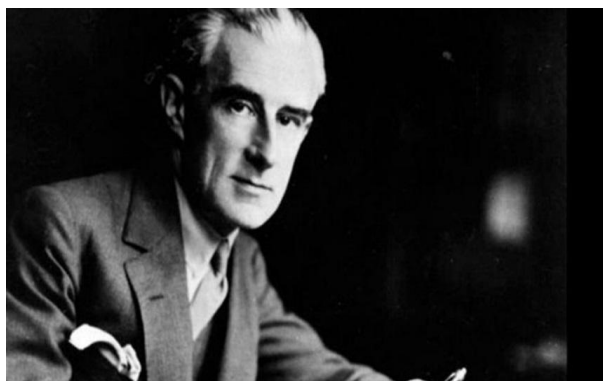
Se recomienda realizar estos ejercicios a diario, cuatro sesiones sin el instrumento y la misma cantidad con la flauta, para mejorar la capacidad respiratoria, administración y resistencia en los pasajes largos que puede encontrar en diferentes

obras, adicional a esto el último paso no se limita solamente a hacer la expulsión del aire en 8 tiempos, puedes hacerlo en 12, 16 o 20 tiempos. Es importante anotar que al iniciar la realización del ejercicio puede sentir mareo dada la inesperada y no acostumbrada cantidad y de aire que entra al cuerpo.

5.2 DAPHNIS ET CHLOÉ EL BALLE

5.2.1. Maurice Ravel. Prolífico compositor nacido en *Ciboure*, en el país vasco, fronterizo a España, , cuando tenía apenas 12 años, compone su primera pieza llamada 'Un tiempo de Sonata', inicia sus estudios musicales a la edad de 14 años en el conservatorio de París, donde puja su brillante producción musical, tuvo oportunidad de presentar sus composiciones ante la Sociedad Nacional de Música (París) y fue ampliamente criticado, dejando entre el público sentimiento de indignación e ironía, a excepción de Claude Debussy, compositor que se vio ampliamente sorprendido por la composiciones del joven catalán.

Figura 18. Imagen Maurice Ravel



Fuente. BBC RADIO, Maurice Ravel. [En línea]. Disponible en internet: <URL: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p01zh1kf>>

Uno de sus maestros fue el reconocido compositor de la época Gabriel Fauré, quien le orientó en sus composiciones momentáneas como la *Shéhérazade* para voz y orquesta y la *pavana a una infanta difunta*, las cinco piezas que forman los espejos, y los *Juegos del agua*.

Componer en el año 1912 y bajo pedido de Diáguilev, componer el famoso ballet ruso basado en la novela griega 'Daphnis et Chloé', pieza que fue estrenada un año antes de la consagración de la primavera.

Quizás la más importante de sus piezas, la compuso y estrenó en el año 1928, se trata del 'Bolero', una pieza de una sonoridad sutil, inspirada en una danza española, que se convierte además en un referente mundial para la música del siglo XX y que representa la manera correcta de orquestación sinfónica, pese a que él la considero como un estudio de orquestación.

Durante su carrera fue ampliamente criticado, ya que se le acusó erróneamente de ser un imitador de la música del brillante compositor Claude Debussy, esto debido a su contemporaneidad en estilo de composición con aires impresionistas, acusaciones que carecían de veracidad, ya que Debussy tomó elementos de la naturaleza como fuente de inspiración para sus composiciones, además de la utilización de armonías nuevas sin precedentes, mientras que Ravel dio una mirada a las danzas españolas para dar origen a sus composiciones, usando armonías modernas basadas en las clásicas.

5.2.2. Marco histórico – literato: Longo. Sobre la obra literaria que sirvió como inspiración para esta composición: relata el amorío entre dos niños Daphnis y Chlóa. Daphnis, quien fue abandonado por sus padres cuando era tan solo un bebé, fue recibido y amamantado por una cabra del rebaño del pastor Lamon quien supo de la existencia del niño cuando ingresó a la cueva de las ninfas, lugar donde la cabra había ocultado al niño. Junto con él, Lamon el pastor encontró una cantidad de joyas que sus padres biológicos habían dejado, para que la persona que le encontrase tuviera con que mantener al niño. Chlóa, la niña, quien era 2 años menor a Dhaphnis no tuvo mejor suerte que él, también fue dejada en la cueva de las ninfas con numerosas joyas, lo que de principio aseguraba para la historia una serie de acontecimientos con numerosas coincidencias entre los dos personajes principales de la obra, su vida estaría ligada además porque al crecer Chlóa se dedica al cuidado de las ovejas y Dhaphnis al cuidado de las cabras, oficios que en la época estaban de la mano, pues ambos se dedicaban al comercio de la leche y el pelaje de estos dos animales.

Entre las primeras novelas de la Grecia antigua destaca «Dafnis y Chlóa» por su original tratamiento de los tópicos del género: las aventuras de una pareja de jóvenes y bellos amantes en busca de su felicidad y unión, basada en el amor. Su originalidad radica en el marco idílico y campestre en que se suceden las aventuras de la pareja adolescente, por lo que puede considerarse «Dafnis y Chlóa» como la primera novela pastoril de la literatura occidental. En un estilo cuidado y con una prosa de sabor poético, Longo nos ofrece un ejemplo de educación en el amor y el erotismo a través de una amable ficción sentimental al alcance de todos los públicos. Esta edición presenta la versión española que a finales del siglo XIX hiciera el escritor Juan Valera, que destaca por su claridad de estilo y belleza literaria²²

22 ENTRE LECTORES. Dafnis y Cloe [en línea]. Disponible en internet: <URL <https://www.entrelectores.com/libros/longo/dafnis-y-cloe-longo>>

Esta pieza, con cierto tinte erótico cuenta una relación de amor entre un cabrero y una pastora, que fue descrita por su compositor Maurice Ravel, como una "*symphonie choréographique*". Fue compuesta en el año de 1909 bajo un pedido especial de Serguéi Diághilev, quien era un reconocido empresario fundador de los ballets rusos. La obra, que originalmente se cree fue escrita en el siglo III por el escritor griego Longo y que después fue adaptada por Michel Fokine quien fue un reconocido maestro del ballet, coreógrafo y bailarín ruso. La pieza escrita para gran orquesta, coro sin palabras, quienes murmulaban y vocalizaban algunos fonemas y que contaba además con la inclusión de más de 15 tipos de percusión. Se estrenó en la ciudad de París, en el Teatro del Châtelet en el año 1912.

La obra está claramente enmarcada en el movimiento impresionista de la época, el uso de armonías comúnmente utilizadas en la época. "La magia orquestal se traduce en coloridas resonancias, dentro de la coherencia y unidad de una inspirada sinfonía. Por ello es que la música de Daphnis y Chlóa ha logrado también fama universal como obra sinfónica de concierto, apareciendo sus temas divididos en dos suites orquestales, que presentan lo mejor de la partitura." Su tiempo de duración es aproximadamente 1 hora, lo que la convierte en la obra más extensa compuesta por Ravel."²³

El extracto de concierto citado en este proyecto de grado, corresponde a la tercera parte de la obra, que se titula "Scène de Daphnis et Chloé" "La Pantomima", momento en el que Ravel decide dar lucidez a la flauta con un seductor y erótico solo, que recrea la intención de Daphnis de llamar la atención de Chlóa sobre el grupo de adolescentes con quienes se encuentra.

23 REFINANDO NUESTROS SENTIDOS. Daphnis y Cloe [en línea]. Disponible en internet: <URL <https://www.refinandonuestrossentidos.com/joseph-maurice-ravel/daphnis-y-cloe/>>

5.2.3. Impresionismo. Este movimiento se caracterizó por la búsqueda de recursos musicales que pretendían imitar o recrear instrumentalmente percepciones auditivas o visuales de forma realista como el sonido de la lluvia, o los reflejos de agua, elementos que fueron tomados por Debussy en sus composiciones. Este movimiento surge un poco después de la revolución artística dada en otras áreas del arte, especialmente en la pintura con Claude Monet.

Muchos de los elementos impresionistas son herencia del pasado romántico, aunque experimentan un cambio sustancial. Por ejemplo, la armonía, que estaba sometida más bien a un principio dinámico, adquiere en el impresionismo un papel de mayor estatismo, al someter a una función de ilustración externa (H. Tiesen habla del impresionismo como una pasividad creadora, como contrapuesto a la actividad que realiza al expresionismo). La organización acórdica en tercetas cede el paso a una estratificación de acordes paralelos que rompe el basamento de la armonía funcional clásica. Sin embargo en el impresionismo no se rompe definitivamente con la tonalidad, sino que esta permanece latente en la mayoría de las obras impresionistas.²⁴

5.2.4. Recomendaciones técnicas

5.2.4.1. Sonoridad en el registro agudo. Para lograr una mejor sonoridad en los registros agudos de la flauta es recomienda realizar los siguientes ejercicios durante el periodo de calentamiento.

²⁴ BANÚS, Enrique, El legado musical del siglo XX. Navarra, España: EUNSA, 2004. ProQuest ebrary. Web. 24 January 2017.

Ejercicio 1. Armónicos

Paso 1. Inicie este ejercicio tocando los tres primeros armónicos partiendo desde una nota del registro grave (para este ejemplo do3 o do central). Deben escucharse las notas <do 4> y <sol 4> en armónico.

Nota: Recuerde que para conseguir explorar los sonidos armónicos, es importante no cambiar la digitación del instrumento, estos solo se consiguen con el cambio en la dirección y columna del aire.

Paso 2. Luego de tocar el armónico sol 4, realice una escala cromática descendente hasta la misma nota de inicio (Do 3 o central, armónico en este caso), y ahora realice la misma escala cromática de manera ascendente hasta llegar al armónico sol 4 y ascendente hasta llegar al armónico desde el que inicio la escala (sol4),

Paso 3. Vuelva a la nota inicial pasando desde el armónico sol4, do 4 a la nota inicial que es do 3, esta debe tocarse plena, es decir sin el efecto del armónico.

Ejemplo.

Figura 19. Ejercicio Armónico

The image shows a musical score for three staves of a flute. The first staff is labeled 'Flute' and the second and third are labeled 'Fl.'. The score is in 4/4 time and features a series of notes with harmonic circles above them, indicating the exercise involves playing harmonics. The notes are connected by a large red arc, suggesting a continuous or sustained sound. The key signature has one sharp (F#).

Fuente: Autor del proyecto. 2020

Nota: Las figuras musicales representadas con el círculo arriba significa que deben tocarse en sonido de armónico.

Se recomienda además, realizar los ejercicios propuestos en este trabajo de grado en la sección de recomendaciones técnicas e interpretativas del extracto de ópera Salomé.

5.2.4.2. Ritmo. Quizá uno de los desafíos que representa esta obra es la rítmica y el uso de pasajes ágiles en el registro agudo de la flauta, lo que en algún momento se puede complicar por las posiciones de estas notas. A continuación se darán a conocer algunas estrategias técnicas, para facilitar el aprendizaje y la sincronización de estos.

Pasaje 1. Tercer tiempo compás 178

Este pasaje es de gran importancia en la obra, puesto que empieza a describir la sensualidad del resto del solo escrito para la flauta, es fundamental que este suene limpio, y que su ejecución sea clara y concisa.

Figura 20. Fragmento Daphnis et Chloé



Fuente: RRAVEL, MAurice .Daphnis et Chloé .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

Para la ejecución de estos pasajes, es recomendable realizar cambios rítmicos que ayuden a los músculos y dedos a familiarizarse con los movimientos, momentos y posiciones que deben asimilar para la correcta ejecución del pasaje.

Ejemplo.

A continuación se puede observar una variación a la rítmica del pasaje original, alternando los ritmos en:

Opción A. Semifusa con puntillo y garrapatea

Opción B. Garrapatea con Semifusa con puntillo



Fuente: Autor del proyecto. 2020

Como estas opciones se pueden hacer más alternaciones rítmicas del pasaje inicial.

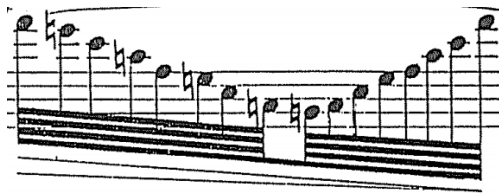
A continuación se citan algunos pasajes que a manera de consideración el autor de este proyecto, recomienda estudiar la misma manera.

Figura 21. Fragmento parte 179 compás 2 Daphnis et Chloé



Fuente: RRAVEL, MAurice .Daphnis et Chloé .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

Figura 22. Fragmento parte 179 compás 4 Daphnis et Chloé



Fuente: RRAVEL, MAurice .Daphnis et Chloé .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

Figura 23. Fragmento parte 179 compás 8 Daphnis et Chloé



Fuente: RRAVEL, MAurice .Daphnis et Chloé .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

5.2.4.3. Interpretación. Como se citó anteriormente, esta obra representa un tinte erótico y sensual representado en el sonido envolvente y aterciopelado de la flauta, es por ello que para la ejecución del extracto es muy importante situarnos en lo que el grupo de ballet en este momento nos está narrando, este es el momento en que Chloé realiza una sensual y erótica danza representando con sus movimientos cada línea melódica e intención que interpreta el flautista, realiza esta danza frente a Daphnis quien representa la interpretación de la flauta con una flauta de madera, para finalmente terminar juntos en una danza que entrega al público una verdadera historia de amor entre los dos protagonistas del ballet. Se recomienda ver la versión completa del ballet.

5.5 CARMEN

5.5.1. GEORGE BIZET. Compositor francés, nacido en París el 25 de Octubre de 1838, y quien recibió de sus padres las primeras luces de la enseñanza musical, inició sus estudios en el *Conservatorio Superior de Música de París* ampliando y perfeccionando sus estudios con los maestros Marmontel, Zimmermann, Halevy, y Benoist, obtiene el Gran premio de Roma con su cantata *Clovis et Clotilde*, que compuso al terminar sus estudios con la tutoría de los mencionados profesores, seguido de este premio, es galardonado en un concurso de operetas con su obra *Le Docteur miracle*.

En sus primeras obras aún no concreta un lenguaje representativo, para el año 1866 compone la ópera *La Jolie fille de Perth*, obra que deja entrever ciertos rasgos personales, como la melodía, una armonización vigorosa y una orquestación cargada del colorido tímbrico de los instrumentos. “Bizet representa el típico caso del autor incomprendido, arruinado moralmente por la decepción que supuso el

fracaso de su obra maestra, que paradójicamente, terminaría por ser no solo su partitura más emblemática, sino también la de toda la ópera francesa.”²⁵

Figura 24. Imagen George Bizet



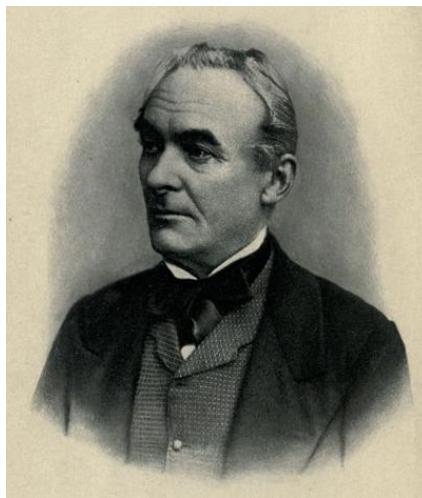
Fuente. PASSION BLOG. George Bizet [En línea]. Disponible en internet: <URL: <http://sites.psu.edu/dmyerspassionblog/2015/09/11/bizet-bros-before-hoes/>>

5.5.2. Contexto histórico – literato: Prosper Mérimée. Reconocido escritor de novelas y dramaturgo romántico, nacido en París (1803), quien resalta en su producción especialmente por sus relatos cortos. Brillante creador de la novela. Carmen, escrita en el año 1845, y que después sería inmortalizada para la historia en la ópera homónima compuesta por Bizet. La novela sería escrita por Mérimée después de realizar un viaje por España, donde conoce a un ex militar llamado Jose Lizarra Bengoa, que le cuenta su terrible historia de amor con una joven gitana llamada Carmen. “La novela está dividida en tres partes, en la primera el arqueólogo cuenta cómo conoció a don José. En la segunda, Don José relata sus experiencias y en la tercera el narrador hace un ensayo sobre la cultura y el lenguaje de los

²⁵EL MUNDO DE LA MÚSICA, Grandes autores y grandes obras clásica. Volumen1, editorial Océano, 97 p

gitanos. A diferencia de la ópera, aquí no se menciona nada sobre Micaela o la familia de don José y el papel del torero no es tan importante como el de Escamillo en la ópera Carmen.”²⁶ Se desempeñó como miembro de la Academia Francesa, y de la academia de inscripciones y lenguas antiguas, desde 1844. Fallece el 23 de septiembre en Cannes, Francia.

Figura 25. Imagen Prosper Mérimée



Fuente. LITERARY RAMBLES IN FRANCE IV , Prosper Mérimée. [En línea]. Disponible en internet: <URL: http://gerald-massey.org.uk/betham-edwards/c_rambles_4.htm>

La ópera fue estrenada el 3 de marzo de 1875 en París y seguramente es la obra más popular y representativa de repertorio operístico francés, obra en la que conviene destacar la peculiaridad de los números corales y la brillantez de la orquestación, en cuanto a la escenografía su gracia, su colorido, y su concisión expresiva, se halla totalmente puesta al servicio del arte dramático.

²⁶WIKIPEDIA. Carmen, Novela [en línea]. Disponible en internet: <URL[https://es.wikipedia.org/wiki/Carmen_\(novela\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Carmen_(novela))>

“Es una pieza excepcional, única en su género. La novela de Mérimée, símbolo precoz de la mujer fatal que conduce al hombre a su perdición, basa su argumento en la historia real de una cigarrera gitana de Sevilla. Bizet compuso una música netamente francesa, y con un exquisito gusto por el colorido, que, aunque pretenda ser hispano, nada tiene de tal. Justamente esta es la gracia de Carmen, ópera muy atractiva por contar, además, con el hado trágico que caracteriza musicalmente todos y cada uno de sus personajes.”²⁷

Figura 26. Escenografía para el segundo acto de la ópera Carmen, basada en un retrato de Prosper Mérimée



Fuente. EL UNIVERSO DE LA MÚSICA, Grandes autores y grandes obras clásicas. Volumen1, editorial Oceano. Pag 97

“Carmen, una cigarrera española, seductora y coqueta instiga al sargento José a la desertión. Pero pronto le abandona por el torero Escamillo, hasta que cae muerta a la puerta de la plaza de toros, alcanzada por el puñal de José.”²⁸

²⁷ El mundo de la música, Grandes autores y grandes obras clásica. Volumen 1, editorial Océano, 97p

²⁸HAMEL, Fredd& HÜRLIMANN, Martin. Enciclopedia de la música, tomo 2, editorial Grijalbo 1959. 652 p

El éxito de la obra se debe a la riqueza del lenguaje musical utilizado, que traduce contrastes entre una atmósfera de fiesta y la omnipresencia de la muerte, evocando al tiempo el colorido escenario y ambientación español, a los aires de danzas populares como la habanera, el bolero, y a la corrida se oponen los motivos de la muerte con una mirada gitana; Fue Bizet el primer compositor en utilizar el hispanismo como un elemento de variante exótica.

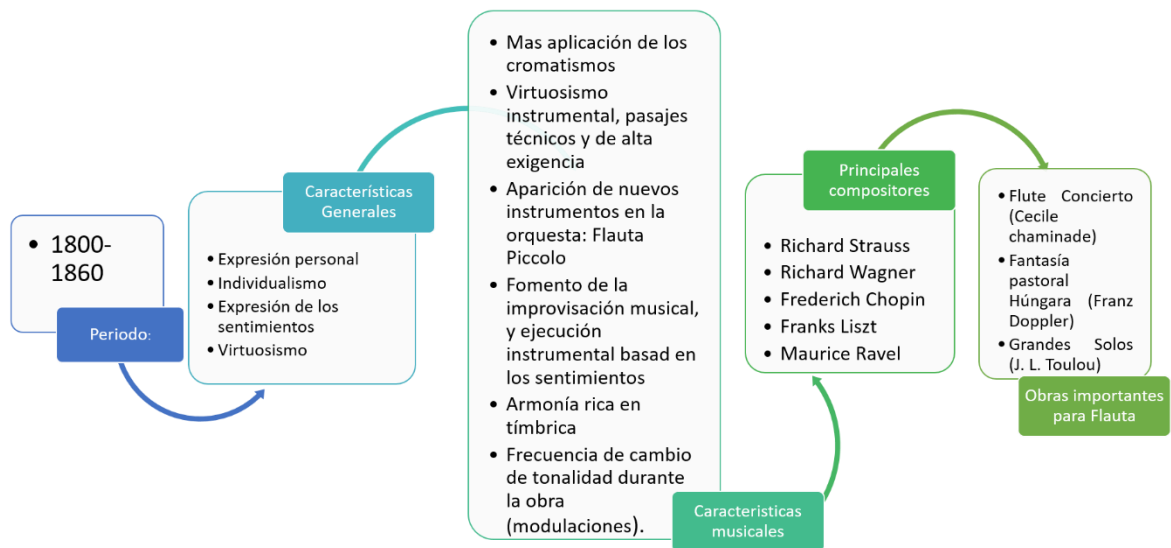
Por su parte Nietzsche, quien después de haber oído al menos 20 veces la obra, difiere que: “Esta música me parece perfecta. Se da con facilidad, con elasticidad, con cortesía. Esta música es maligna, refinadamente fatalista; pero a pesar de todo, no deja de ser popular, tiene todo el refinamiento, no de un individuo, sino de toda una raza. Es rica. Es concisa. Me convierto en un hombre mejor cuando este Bizet me habla; también en un mejor músico y un oyente mejor”²⁹

5.5.3. El romanticismo. Este periodo musical característico por la exaltación de los sentimientos, la sensibilidad, el dolor, el amor y la experiencia vivida, el músico romántico rechaza todo lenguaje previo para buscar procedimientos de expresión naturales en constante evolución. Se convierte la originalidad, lo nunca antes visto ni escuchado y la innovación como un criterio esencial de este estilo. Además del desbordamiento del corazón, no siempre responde a un hecho preciso, a una herida determinada, los artistas románticos expresaban una melancolía y un desgarramiento continuo y a menudo sólo podían transmitir un clima de angustia y de lucha; la exaltación de la sensibilidad, unida a un modo de expresión totalmente subjetivo, es el rasgo esencial del estilo romántico, y que el periodo a comparación de los modelos clásicos tradicionales estuvo orientado a identificar ideas más audaces, atractivas y cargadas de emoción, o variar según el estado de ánimo. Se puede considerar que la primera generación romántica surge entre los años 1800 y

29 HAMEL, Fred & HÜRLIMANN, Martin. ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA, tomo 2, editorial Grijalbo 1959. 652 p

1810 y que tiene como principales exponentes a Schumann, Chopin, Mendelssohn, Berlioz y Liszt; esta generación está precedida por un movimiento prerromántico al que pertenecían Mozart y Beethoven.

Cuadro 2. El Romanticismo



Fuente: El autor del proyecto. 2020

5.5.4. Recomendaciones técnicas e interpretativas. El extracto escogido para recrear en este proyecto de grado, corresponde al entre-acto de la segunda parte de la ópera, momento en donde José luego de discutir con don Andrés, se ve seducido por Carmen y es convencido de abandonar su puesto como guardia para ir junto a Carmen y unirse a los contrabandistas, y la tercera parte, momento en el que cambia toda la escenografía de la ópera, y el sonido de la flauta recrea el lugar en donde se refugian los contrabandistas en las montañas y al tiempo el amanecer. Es por esto que el instrumentista debe darle vida a este importante cambio de acto de la ópera, destacando la homogeneidad del sonido. Es un entre acto, un pasaje encantador caracterizado por su simplicidad, para lograr trascender en la ejecución de esta pieza es importante esforzarse por la expresividad sin exceso de sentimentalismo y un tono sutilmente controlado en cada nota que se ejecuta. La sección inicial del solo de flauta con acompañamiento de arpa es un fragmento muy protagonista para la flauta. Mientras que en la sección <A> entra el clarinete a hacer un canon de la melodía inicial de la flauta junto al arpa como armonía.

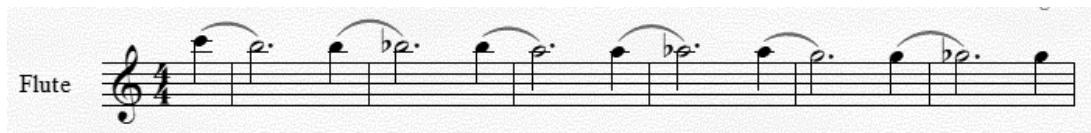
5.5.4.1. Exploración del color del sonido.

Ejercicio 1.

Paso 1. Debe ubicarse de pie frente al espejo, el propósito de hacerlo frente a un espejo es que al observarse pueda diferenciar los pequeños cambios que hace al ejecutar el instrumento usando las vocales A-O-I y los diferentes timbres o colores que se pueden obtener al realizar estos pequeños cambios.

Paso2. Programe su metrónomo en métrica de compas 4/4 a un pulso de 50 = ♩, y ejecute el siguiente ejercicio (cabe mencionar que el ejercicio continúa con la misma mecánica hasta llegar al do3).

Figura 27. Ejercicio para el sonido



Fuente: Enseignement Complet de la flute, Marcel Moyse, 1934

Paso 3. Alterne el ejercicio con las vocales A-O-I de la siguiente manera:

- Todo el ejercicio de la manera como usualmente usted toca su flauta.
- Realice el ejercicio completo con cada una de las vocales mencionadas anteriormente de manera completa, debe ser consciente de que el ejercicio se debe realizar sin tensionar la boca, y más bien tratando de imitar la posición que adoptan los músculos de la garganta cuando pronunciamos estas vocales.
- Intercale por compases las vocales para que pueda percibir la diferencia del color del sonido al aplicar lo anteriormente mencionado.

5.6 SALOME

5.6.1. Richard Strauss. Aclamado compositor natal de la ciudad de Múnich (Alemania), ciudad de inicio de sus estudios musicales donde fue nombrado director de las capillas de Meiningen, Múnich y Berlín, para el año 1908 fue nombrado director de la Orquesta Filarmónica de Berlín, con la que realizó giras internacionales alcanzando fama no solo a nivel local, reconocimiento que le sirvió para que en el año 1919 fuese nombrado director de la Ópera de Viena por un periodo de 4 años, como compositor contó con el apoyo y la consejería de Hans von Bülow y de Johannes Brahms, así como con la amistad, respeto y admiración de Gustav Mahler

Nos dejó una inmensa producción caracterizada por una concepción descriptiva de la música, estrechamente ligada a la gran tradición romántica alemana, dentro de

sus composiciones encontramos los poemas sinfónicos que fueron compuestos ya hacia finales de siglo y alrededor de 1900 empezó a probar en el área teatral con las óperas, la primera de ellas *Guntram* escrita en el año 1894 y con una clara influencia wagneriana, sin embargo, sus óperas más importantes son compuestas hacia el año 1905 con *Salomé*, pieza que procedía del texto de la obra teatral escrita por Wilde y en el año 1909 *Elektra*, composiciones insignia del expresionismo musical alemán, pero sin duda Strauss alcanzó un punto cumbre con su pieza *Der Rosenkavalier*- El caballero de la rosa- representado en el año 1911, bajo la colaboración del poeta *Hugo Von Hofmannsthal*. Los últimos años de su vida, después del final de la guerra, Strauss fue sometido a un proceso de desnazificación, ya que durante el proceso de la guerra fue uno de los artistas que decidió permanecer en el país en lugar de exiliarse de él, decisión que no fue perdonada por los artistas que buscaron otras posibilidades fuera del país, a sus 80 estuvo retirado del medio en Alemania, aunque debía componer piezas pequeñas para su subsistencia, el 8 de septiembre de 1949 recibió la muerte a causa de una enfermedad vascular que padecía desde su juventud.

5.6.2. Contexto histórico – literato: Oscar Wilde. “Salomé de Richard Strauss está basada en la obra de teatro de Oscar Wilde, traducida al alemán por Hedwig Lachmann. Oscar Wilde escribió la obra Salomé temiéndose que el puritanismo inglés no dejara que se publicara, y efectivamente la acabó publicando en París en 1893, aunque no fue representada en la capital francesa. Salomé se acabó estrenando en Berlín, y ahí fue donde Strauss vio la obra y decidió musicalizar el drama de Wilde”³⁰

30 LA ÓPERA. Salomé, Richard Strauss. [en línea]. Disponible en internet: <URL.<http://laopera.net/richard-strauss/salome-richard-strauss>>

Salomé, marca el inicio de la verdadera carrera teatral de Strauss, pieza que “narra la muerte de Jokaan, es decir, de Juan el Bautista. La cabeza de Jokaan cae por orden de la hija de Herodes: Salomé. La audacia de la música de Strauss era equivalente al atrevimiento del tema teatral, que en la ópera culmina con la danza de Salomé destinada a despertar los sentidos de Herodes y a someterle a los deseos de la muchacha”³¹

“Salomé, la hija corrompida del príncipe igualmente vicioso Herodes y su mujer Herodías, se acerca al profeta encarcelado Juan, con intenciones eróticas. Rechazada, baila ante Herodes y exige como precio la cabeza de Juan. Pero entonces, y transportada de pasión, Salomé besa la cabeza cortada del profeta hasta que Herodes ordena su muerte... Esta acción repugnante se puede soportar gracias al poderío mágico de un lenguaje orquestal demoníaco, cuyas voces instrumentales se desenvuelven en una riqueza motívica extraordinaria, que ilustra todas las conmociones y emociones de los personajes. El momento culminante es la <danza con los siete velos> de Salomé, ampliamente desarrollada. La orquesta es tratada con una virtuosidad ignorada hasta entonces, la parte vocal se despliega en curvas melódicas angulosas y, a veces, ásperas, basadas en una declamación violenta y exagerada”³².

31Grandes compositores de música clásica. Volumen 5, editorial Planeta. 1994, 1086 p

32HAMEL, Fredd & HÜRLIMANN, Martin. Enciclopedia de la música, tomo 2, editorial Grijalbo. 1959. 622 p.

5.6.3. Expresionismo. Durante finales del siglo XIX e inicios de XX, inició una nueva búsqueda de los compositores emergentes por encontrar nuevas formas, texturas y lenguaje musical que les permitiera expresar en sus composiciones sentimientos, estados de ánimo, dando protagonismo a tesituras de los instrumentos que no fueron exploradas o utilizadas tanto como en este estilo musical.

Estas corrientes vanguardistas dieron origen a una música con niveles de dificultad inusitados, que llevaron a los intérpretes a exigirse mucho más a la hora de interpretar estas obras. Se empezaron también a explorar nuevas posibilidades sonoras tales como la música no occidental, el ruido, los microtonos, las disonancias y la alteración de los instrumentos [...] Los compositores buscaron ampliar el rango de posibilidades interpretativas de diferentes maneras, ya fuera por medio de una búsqueda más allá de las posibilidades de cada instrumento o mediante una teatralidad que hiciera sus obras más expresivas y que despertara en el oyente múltiples emociones, haciendo uso de recursos técnicos, sonoros, compositivos o tecnológicos no convencionales hasta ese momento, en el ámbito de la música culta.³³

33GARCIA, Sara. SEQUENZA I PARA FLAUTA SOLA DE LUCIANO BERIO. Monografía de grado presentada como requisito parcial para obtener el título de Magister en Música. Universidad Eafit; [en línea]. Disponible en internet:

<URLhttps://repository.eafit.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10784/7758/Sara_GarciaArango_2015.pdf;jsessionid=865D46CDBF851BFDD193D0183F8DDE09?sequence=2

Cuadro 3. El expresionismo



5.6.4. Recomendaciones técnicas e interpretativas. El tinte oriental que tiene este cuento bíblico musicalizado, crea una atmósfera seductora y sensual, la ejecución de las notas largas de la pieza deben realizarse con *vibrato* pensando siempre en emular un movimiento hacia adelante, como el avance de una hoja de planta seca, que cae llevada por el aire a la dirección que este la quiere llevar, sin dejar de contornearse y caer de manera delicada y sensual. Se sugiere para la interpretación de este solo un sonido oscuro y prominente.

Se recomienda para la interpretación de este solo definir inicialmente los momentos de respiración durante la obra, los cuales deben ser ubicados en lugares estratégicos de la obra para no interrumpir las frases y sentido de la música propuesto por el compositor.

5.6.4.1. Glosario de términos musicales especificados en la obra del alemán al español

- ZIEMLICH LANGSAM: BONITO LENTO
- HERVORTRETEND: SOBRESALIENTE
- ETWAS ZOGERND: ALGO VACILANTE
- SEHR GEMESSEN: MUY MEDIDO

5.6.4.2. Ejercicios para la mejora del sonido

EJERCICIO CANTE Y TOQUE: Inicie poniendo la flauta bajo su boca como si fuese a tocar la flauta, ya con la boquilla en esta posición empiece por tararear y entonar un sonido, sonido al que deberá incorporar la ejecución de la flauta, es decir, tocar la flauta al tiempo que va emitiendo sonidos con la voz. (El sonido de la voz al ejecutar la flauta se percibirá como un efecto de zumbido, lo cual está bien)

- A. Se recomienda iniciar haciendo arpeggio en las posiciones de la flauta, e imitar el sonido de ella cantándolo de manera ascendente y descendente.

Figura 28. Ejercicio cante y toque para la mejoría del sonido A.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Flute' and the bottom staff is labeled 'Voice'. Both staves are in 4/4 time. The Flute staff contains four quarter notes: G4, A4, B4, and C5. The Voice staff contains four quarter notes: G4, A4, B4, and C5. Each note in the Voice staff is marked with a forte (f) dynamic. The notes in both staves are aligned vertically, indicating they are played simultaneously.

Fuente: el autor del proyecto, 202

- B. Con las mismas indicaciones realizar nota mantenida en la voz y arpeggio en la flauta:

Figura 29. Ejercicio cante y toque para la mejoría del sonido B.

Flute

Voice

fz *fz* *fz* *fz*

Fuente: el autor del Proyecto, 2020

C. Con las mismas indicaciones realizar nota mantenida en la flauta y arpeggio en la voz:

Figura 30. Ejercicio cante y toque para la mejoría del sonido C.

Flute

Voice

fz *fz* *fz* *fz*

Fuente: el autor del Proyecto, 2020

Se recomienda realizar análisis y desglose de la rítmica del extracto, ya que está escrito con figuras musicales a las que usualmente no se está acostumbrado, fusas, semifusas y alternancia entre estas y tresillos lo que requiere de importante revisión

para la correcta ejecución de la música. Ver ejemplo de análisis rítmico en las recomendaciones interpretativas del prelude a la siesta de un fauno citado anteriormente.

5.7 WILLIAM TELL

5.7.1. GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)

Figura 31. Imagen Gioachino Rossini



Fuente. MUSICALARIO. Richard Strauss. [En línea]. Disponible en internet: <URL: https://es.wikipedia.org/wiki/Gioachino_Rossini>

Este reconocido compositor de óperas, llamado el padre de la ópera Bufo, “Ello hace de sus óperas cómicas auténticas muestras de humorismo sin igual, que a

menudo recurre a la onomatopeya o a curiosos efectos sonoros”³⁴, recibe la educación elemental de música en Bolonia, después de haber sido iniciado por sus padres, que sentían y profesaban música, en 1800 tuvo como profesores a los hermanos Malerbi, quien bajo su tutoría, y sobre todo bajo la de don Giuseppe, quien corregía sus composiciones, conoció obras de Haydn y Mozart, también se perfeccionó en canto, clavicémbalo, y otros instrumentos.

En 1804 inicia sus estudios con el padre Tesei y a partir del año 1806, fue admitido en la prestigiosa escuela del padre Mattei. A sus 18 años debuta estrenando dos óperas, una en Venecia y otra en Bolonia, óperas que no fueron muy bien acogidas por el público. En 1812 estrenó cinco nuevas óperas, en 1815 asume la dirección de los teatros napolitanos, suministrando nuevas óperas y teniendo la posibilidad de ausentarse de su ciudad con prolongadas licencias que le permitirían trabajar al tiempo en otros lugares. El 4 de octubre de 1815 realizó su debut en esta ciudad con *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, obteniendo un éxito total debido a la maestría de los intérpretes de la pieza. En el año 1816 realiza en Roma el estreno de tal vez su obra insignia, *El barbero de Sevilla* obra que en un principio el público no supo apreciar, pero que luego en las siguientes representaciones rindió a Rossini la máxima expresión de admiración, otorgándole verdaderas ovaciones. A partir de este momento, Rossini llegó a todas partes y logró importantes contratos que le aportaron cuantiosas ganancias. A sus 37 años escribe la que sería su última ópera, *William Tell*, que aún más que las anteriores óperas italianas, figura como un referente al que recurrieron grandes compositores póstumos como Bellini o Donizetti. A partir de esta fecha y dejando su carrera en la cumbre con esta ópera, decide dedicarse exclusivamente a la música litúrgica, momento de su vida en el que compone su obra *Sabat Mater* una obra de mucho dramatismo que no daba mucho carácter a lo religioso, fue compuesta para orquesta y coro. Produjo además diversas cantatas dramáticas y religiosas, marchas militares, canciones, piezas para la enseñanza en el canto, etc. “En 1816 con *Otello*, Rossini suprime definitivamente

34 El mundo de la música, Grandes autores y grandes obras clásica. Volumen 1, editorial Océano, 94p SF.

de la partitura el *recitativo secco*: es un primer paso hacia el abandono de la división tradicional en partes dinámicas (diálogos) y pasajes contemplativos o fuera de la acción (aires). Por otra parte Rossini introduce mayor variedad en las foras: se reduce o alarga las tres partes del *Aria dal Segno* o *Da Capo* para crear formas y proporciones menos estereotipadas, asimétricas; en definitiva, nuevas.³⁵

Aunque Rossini vivió en los primeros años y también en los intermedios en el romanticismo, resulta difícil identificarlo como un compositor de la época, la mayoría de sus óperas se basan en situaciones similares a los escenarios de la época clásica. Entre sus obras más representativas se encuentran: *EL barbero de Sevilla* (1816), *La Cenerentola* (1817), *Il turco in Italia* (1814), *Tancredi* (1813), *Semiramide* (1823).

5.7.2. Contexto histórico – literato: Friedrich Schiller. Considerado uno de los más importantes dramaturgos de Alemania, fue un poeta, filósofo e historiador nacido en la ciudad de Marbachan Neckar en el año de 1759. Compuso grandes obras literarias que son reconocidas como obras de máxima expresión de desarrollo humano, encasillado en ocasiones como poeta de la libertad mientras que otros lo calificaban como defensor de la burguesía. Dentro de su producción inicial se encuentran obras de carácter republicano, que contenían mensaje de libertad, después encamina sus textos hacia una ideología estética menos engrandecida; Con estos elementos termina de escribir su obra *Don Carlos* (1787), obra que marca su carrera y divide su trabajo en una etapa clasista y revolucionaria, con una cercanía especial al clasismo de Shakespeare.

35 Historia de la música. El romanticismo, el mundo contemporáneo Tomo 3, editorial Espasa Calpe S.A 2001, 522p. SA

Schiller, tomó la leyenda de William Tell como referente para escribir un drama compuesto por 5 actos en verso en el año 1804, leyenda que pertenecía a la época de la literatura clásica alemana.

Fallece a causa de una neumonía el 9 de mayo de 1805, cuando tenía 45 años

William Tell fue la última ópera compuesta por Rossini en el año 1829, como un pedido especial del gobierno francés y a cambio de una pensión vitalicia. Su estreno fue el 3 de agosto del mismo año en el 'Théâtre de l'Académie Royale de Musique' y su composición tardó únicamente 13 días. Fue escrita en formato de gran ópera, aunque después realizaron versiones más cortas de la obra. La composición de esta obra se encuentra un tanto alejada de su acostumbrada producción, puesto que no contenía los acostumbrados crescendos muy marcados expuestos en sus anteriores óperas, era además una ópera de gran extensión, dramatismo y lírica, lo que la clasifica dentro de la ópera romántica.

Figura 32. Imagen escultura de WILLIAM Tell



Fuente. HISTORY CHANNEL. Willem Tell [En línea]. Disponible en internet: <URL: <https://http://seuhistory.com/etiquetas/lendas>>

WILLIAM Tell, fue una personificación legendaria que data de la independencia Suiza en el siglo XIV y del cual no se ha comprobado su existencia, por lo cual no hay documento o evidencia que pruebe la realidad de este personaje. Época para la cual no era inusual la popularidad del uso de elementos legendarios. El pasaje escogido para este trabajo de grado pertenece a la obertura de la ópera, parte conocida también como el “Ranz des Vaches” que según la tradición suiza tiene su origen en las montañas de Les Colombettes, ubicado en el sur del cantón de Friburgo, y que alude a el canto realizado por los “armailli”, quienes son los típicos pastores de los Alpes de Friburgo que tenían a su cuidado los rebaños de vacas y quienes generalmente cantan el Ranz des Vaches durante el regreso de los rebaños a los establos. La pieza compuesta por Rossini evoca esta tradición Suiza, realizando un pregunta respuesta entre el corno inglés y la flauta travesa, simulando un tipo de eco el cual simula la reverberación del sonido producido en las montañas suizas mientras los armailli realizan el canto.

5.7.3. El romanticismo. Las óperas compuestas por Rossini, tienen una notable influencia del estilo romántico, movimiento artístico que como se citó anteriormente está caracterizado por el sentimentalismo en la interpretación, demostración fervorosa de las emociones en la ejecución y composición de las diferentes ramas del arte y la filosofía.

En cuanto a la ópera, se empieza a notar un cambio en cuanto a las formas utilizadas en el barroco y el clasicismo, también desaparecen los castrati de la composición vocal de las óperas, dando mayor relevancia y lucidez a los tenores con personajes mucho más heroicos.

5.7.4. Recomendaciones técnicas e interpretativas. La melodía de la apertura debe ser tocada con simplicidad, sin excesos de vibrato y muy delicada, los pasajes después de la sección F deben ser ligeros y bien articulados (se recomienda el uso de la articulación te-ke), ritmos constantes y sin dejar de prestar atención a la melodía del corno inglés.

5.7.4.1. Ejercicio para estudiar el ataque te-ke. Se recomienda tocar el siguiente ejercicio junto a un metrónomo, realizando la articulación TE-TE inicialmente, después KE-KE y por ultimo TE-KE, que es la deseada. Importante dar a las dos notas el mismo valor y evitar que una sea más corta que la otra.

Ejercicio 1

Figura 33. Ejercicio para mejorar el ataque Te-Ke.



Fuente: Autor del proyecto. 2020

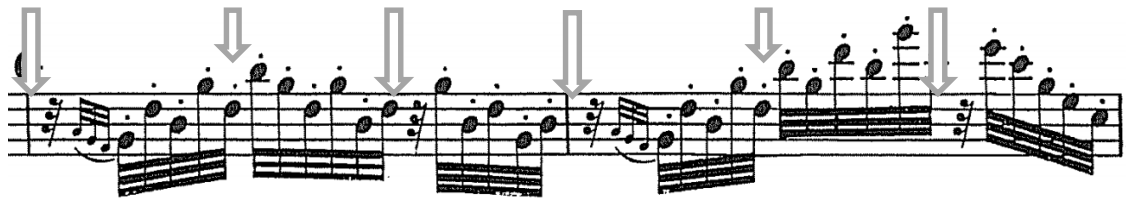
Ejercicio 2

Figura 34. Ejercicio para aplicar el ataque Te-Ke.



Se recomienda señalar las notas del primer tiempo de cada compás, ya que servirán de guía para el flautista al momento de la ejecución y empalme con el piano.

Figura 36. Fragmento sección G. William Tell



Fuente: ROSSINI, Gioachino .William Tell .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

5.8 LA URRACA LADRONA

5.8.1 GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)

(Ver información página 76)

5.8.2. Contexto histórico – literato: Baudouin D'Aubign . Es una ópera de carácter semiserio compuesta por Gioachino Rossini en 1817 sobre la obra literaria escrita en 1815 del dramaturgo francés Baudouin D'Aubign. Se trata de una pieza que intercala apartes de comedia y tragedia, en donde la flauta piccolo tiene la función de contextualizar las picardías que hace la urraca que roba las joyas del alcalde y las esconde en su nido con melodías juguetonas, el piccolo juega un papel de carácter solista en la orquesta, inicialmente la obertura de la pieza estaba comprendida por la cuerda de instrumentos de arcos y el piccolo. Se interpretó por primera vez el 31 de mayo de 1817 en el *Teatro de la Scala* en Milán.

Está basada en reconocimiento a el fallecimiento de una doncella Parisina, que fue condenada al ahorcamiento en un pueblo cerca de París por el supuesto robo de unos objetos de plata de su amo. Luego de que se produce la muerte de la doncella, uno de los mayordomos entra a la cocina y sorprende a una urraca robando los cubiertos de plata, que llevaba a su nido y coleccionaba. La obra pese a tener un lenguaje y una estructura débil en sus diálogos, logró ser bien recibida por el público Parisino, desde entonces su obertura se convierte en un clásico de la música, siendo interpretada en gran parte del mundo por diferentes orquestas.

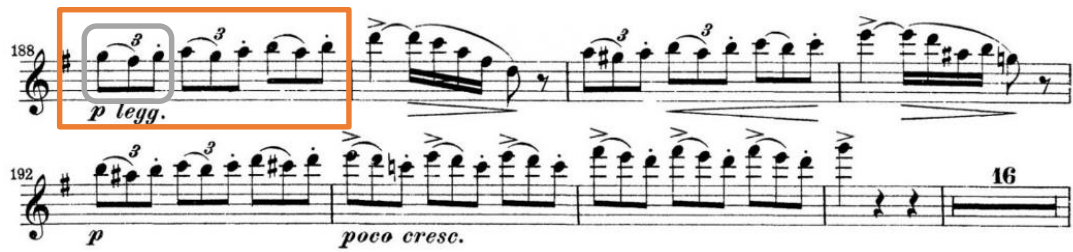
5.8.3. ROMANTICISMO

(Ver información página 66)

5.8.4. Recomendaciones interpretativas. Estos extractos de concierto para piccolo deben ser ejecutados con sutileza, ya que en este caso por ejemplo el piccolo describe o personifica las picardías que hace la urraca al robar los cubiertos de plata de la cocina. Al ser uno de los instrumentos más prominentes en sonoridad exige una ejecución de fraseo y articulaciones lo más minucioso posible.

La estructura rítmica predominante de este solo es el tresillo, ligadas las dos primeras corcheas y la última separada, se convierte en el motivo de esta intervención del piccolo.

Figura 37. Fragmento extracto de ópera La Urraca Ladrona para piccolo



Fuente: ROSSINI, Gioachino .Gazza Ladra .Partitura para Piccolo. [En línea] Disponible en URL < <http://orchestraexcerpts.com/flute-rossini-la-gazza-ladra-overture-2-excerpts-piccolo/#tab-id-2>

Ejercicio 1.

Para el estudio de los tresillos se recomienda el estudio N°7 para flauta, del libro *18 GRAND STUDIES pour la flute* de Joachim ANDERSEN. A continuación un pequeño fragmento del ejercicio en mención, el cual pese a estar escrito para flauta, puede ejecutarse perfectamente en el piccolo al concordar la tesitura del instrumento con el rango de notas propuestas por el compositor en la obra. El ejercicio completo lo pueden encontrar completo en los anexos de este proyecto de grado.

Figura 38. Fragmento estudio para mejorar la ejecución de tresillos en el piccolo



Fuente. ANDERSEN, Joachim; Hamburg: Max Leichssenring, n.d.; Plate No.781 (1958). 18 GRAND STUDIES pour la flute. Public Domain

5.9 SEMIRAMIDE

5.9.1. GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)

(Ver información página 76)

5.9.2. Contexto histórico – literato: Gaetano Rossi. Fue un exitoso libretista de ópera de procedencia italiana quien tuvo el honor de escribir varios guiones de ópera para importantes compositores como Rossini, Donizetti, Marcadante. También reconocido por iniciar la escritura de versos religiosos desde muy temprana edad y quien se proyectó como autor de diversos libretos durante aproximadamente 60 años.

La ópera, compuesta bajo las características de la ópera seria, y dividida en dos actos está basada en la historia de Semiramis, quien era una hermosa reina de Babilonia, esposa del Rey Nino un honorable personaje de la región, Semiramis quien al tiempo mantenía una relación amorosa con el príncipe Asuero, planean y ejecutan el asesinato de Nino, cumplido su cometido los planes de Asuero son casarse con la bella Semiramis y convertirse en el futuro Rey de Babilonia. Lo que no está dentro de sus planes es que se rumora la llegada de un joven apuesto quien se roba las miradas de todos incluidas las de la reina Semiramis, llamado Arsaces, quien en realidad es hijo de la reina y que de su existencia solo el jefe de los magos tiene conocimiento. Terminada la guerra se proclama un festín para realizar la proclamación del nuevo sucesor del trono, es en esta proclamación en donde a través de una pequeña puerta que da acceso a un osario aparece el espíritu del rey Nino, quien maldice a sus asesinos e indica al joven Arsaces que baje a su tumba en la noche para que se entere de quienes mataron al rey para que cobre venganza por él. Es allí donde los magos dan a conocer la verdad sobre la descendencia de Arsaces y su vínculo maternal con Semiramis, confesión que obstaculizaría el objetivo de Asuero de llegar al poderío del Rey, y empiezan a surgir nuevos rumores sobre planes del Asuero para asesinar a nuevo conocido hijo de la reina. El deceso

de Semiramis ocurre cuando decide ir tras su hijo Arsaces luego de que este decidiera bajar a la tumba del rey Nino para conocer a sus asesinos y este tras confundirla entre las sombras con Asuero le da muerte a su madre quien había decidido ir tras el para cuidarle de Asuero.

5.9.3. ROMANTICISMO

(Ver información página 66)

5.9.4. Recomendaciones interpretativas. A continuación se puede ver uno de los motivos rítmicos que dan antesala al solo del piccolo, el cual está compuesto por una blanca con puntillo y tremolo de semicorchea.

Figura 39. Fragmento extracto para piccolo de la ópera Semiramide.



Fuente: ROSSINI, Gioachino. Semiramide .Partitura para Piccolo. [En línea] Disponible en URL < nuweb9.neu.edu/orchestra/wp-content/uploads/2018/08/Fall_Piccolo_Excerpts.pdf

Se recomienda estudiar de esta manera los trémolos, aplicando en el ataque de las notas del piccolo el uso del Te-Ke o Ta-Ka, esto para lograr hacer que el sonido de estas notas sea más claro y ligero.

Figura 40. Ejemplificación del tremolo extracto Semiramide para facilitar el entendimiento del ritmo.

Piccolo 1

Piccolo 2

t-k-t-k -t-k-t-k- t-k-t-k

Fuente: Autor del proyecto. 2020

También se recomienda realizar el estudio del taffanel

Figura 41. Estudio complementario para mejorar el ataque Te-Ke en el piccolo.

Reprise à l'octave オクターヴ上で繰り返す。

Fuente. TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. (1958). Grands exercices journaliers de mecanisme. Paris: Alphonse Leduc

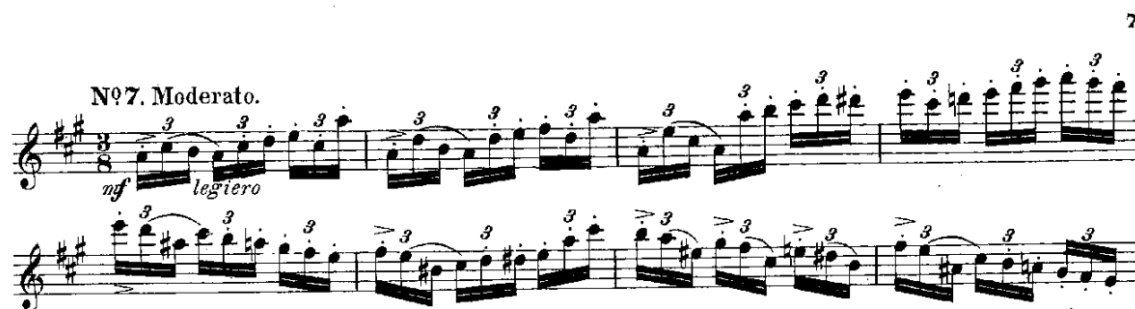
Para la segunda intervención del piccolo, se recomienda aplicar el estudio de tresillos mencionados anteriormente en las recomendaciones interpretativas del extracto la Urraca Ladrona.

Figura 42. Fragmento Semiramide. Compas 323, 324 y 325 tresillos.



Fuente: ROSSINI, Gioachino. Semiramide .Partitura para Piccolo. [En línea] Disponible en URL < nuweb9.neu.edu/orchestra/wp-content/uploads/2018/08/Fall_Piccolo_Excerpts.pdf

Figura 43. Ejercicio para la mejoría en la ejecución del tresillo.



Fuente. ANDERSEN, Joachim; Hamburg: Max Leichsening, n.d.; Plate No.781 (1958). 18 GRAND STUDIES pour la flute. Public Domain

6. CONCLUSIONES

El arte en todos sus aspectos y corrientes es una manifestación humana que se desarrolla o perfecciona de acuerdo al contexto social en el que nos encontremos, sin duda la música es una de estas corrientes artísticas que ha acompañado al hombre a lo largo de su evolución, y que así mismo se ha venido perfeccionando en su concepción, estructura, organología con el pasar de los años.

El trabajo investigativo y el repertorio tratado en este proyecto queda como un referente, físico, e interpretativo, para aquellos flautistas que deseen concursar por un lugar en la fila de flautas de una orquesta profesional, así también, para quienes quieran ahondar en el repertorio operístico y sinfónico de la flauta y especial del piccolo y se interesen así por darle difusión a estos instrumentos.

Es importante que como músicos, logremos durante y al finalizar la preparación de una pieza, hacer una investigación y contextualización de las piezas a interpretar, en lo referente al marco histórico que estamos interpretando, cuales fueron esas características relevantes del estilo de composición e interpretación de las piezas, que querían transmitir o evocar los compositores en su momento, o que representa lo que estamos tocando para la ópera, ballet u obra sinfónica que estemos interpretando, así como de inmiscuirnos en una búsqueda permanente de continua de rescatar repertorios clásicos y al tiempo explorar nuevas propuestas, posibilidades sonoras e interpretativas y de técnicas, que contribuyan a la difusión de la flauta travesa y la flauta piccolo en el espectro orquestal y musical.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSEN, Joachim. 18 GRAND STUDIES pour la flute. International Music Co. London W.C.

BANÚS, Enrique. El legado musical del siglo XX. Navarra, ES: EUNSA, 2004.

BAXTRESSER, Jeanne. Orchestrar Excerpts For Flute. Theodore Presser Company. U.S.A.2008

EL MUNDO DE LA MÚSICA, Grandes autores y grandes obras clásica. Volumen 1, editorial Océano. 2001

FLETCHER, Allison Marie Flores. TEN ORCHESTRAL EXCERPTS FOR PICCOLO: AN HISTORICAL AND STYLISTIC ANALYSIS. Tesis de doctorado. Greensboro USA, The University of North Carolina. [En Línea] Disponible en internet: <URL<https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/umi-uncg-1547.pdf>>

GALVAN, Susana Gabriela LA FLAUTA TRAVESERA BARROCA Y SU REPERTORIO, Problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente. Tesis de Grado. Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA).Disponible [En Línea] <URL <http://www.artesmusicales.org/web/images/IMG/descargas13/433-10/Informe-final7-PERSICO.pdf>>

GARCIA, Sara. SEQUENZA I PARA FLAUTA SOLA DE LUCIANO BERIO. Tesis Magister en música. Universidad EAFIT. Medellín, Colombia. [En Línea] Disponible en internet <URL https://repository.eafit.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10784/7758/Sara_GarciaArango_2015.pdf;jsessionid=865D46CDBF851BFDD193D0183F8DDE09?sequence=2>

GRANDES COMPOSITORES DE MÚSICA CLÁSICA. Volumen 5, editorial Planeta. 1994.

HAMEL, Fredd & HÜRLIMANN, Martin. Enciclopedia de la música, tomo 2, editorial Grijalbo. 1959.

HAUSER, Arnold. "HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE". Tomo II: "DESDE EL ROCOCÓ HASTA LA ÉPOCA DEL CINE". Capitulo IX: Naturalismo e Impresionismo. Editorial Debate, Madrid. SF. 1993

HISTORIA DE LA MÚSICA. El romanticismo, el mundo contemporáneo Tomo 3, editorial Espasa Calpe S.A. 2001

LA GAZZA LADRA. Editorial Ernst Eulenburg & Co. GmbH, London England. [En Línea] Disponible en internet: <URL https://search.alexanderstreet.com/view/work/bibliographic_entity|score|3321004>

LIAO, Chien-Ju. EXCERPTS FOR VIOLA ENSEMBLE, An Alternative Pedagogical Method for the Aspiring Orchestral Violist. Tesis de Doctorado. Ohio USA. University of Cincinnati. [En Línea] Disponible en URL <https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/ucin1250559997/inline>

MALPASS, Donald William. A HISTORICAL EXAMINATION: THE ROLE OF ORCHESTRAL REPERTOIRE IN FLUTE PEDAGOGY. Tesis de Doctorado. Las Vegas, USA, University of Nevada [En Línea] Disponible en <URL <http://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2858&context=thesesdissertations> >

MARTINEZ, Sofía. El repertorio para flauta a solo del siglo XVIII al siglo XX. Historia, análisis y proyección. CAPÍTULO III: EL SIGLO XVIII. Tesis de Doctorado. Universitat de Barcelona, España. [En línea]. Disponible en internet: <URL: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/55991> >

MESA, Raúl Ernesto. ANÁLISIS ESTRUCTURAL E INTERPRETATIVO DEL

MOLE, Robert William. THE USE OF THE PICCOLO IN THE ORCHESTRA BETWEEN 1800-1850. Tesis de maestría. University of Rochester. New York, USA [En Línea] Disponible en internet: <URL <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=2289&versionNumber=1>>

MOYSE, Marcel. Enseignement complet de la flûte. Alphonse Leduc & Cie. París. 1934

PRELUDIO A LA SIESTA DE UN FAUNO DE CLAUDE DEBUSSY. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia. 2014.

RAVELO, Julio Ernesto. Apreciación Musical, Notas a los programas de la Orquesta sinfónica nacional, Santo Domingo, Instituto Tecnológico De Santo Domingo 2000

REYES, lidayne. GRADUATE FLUTE RECITAL. Tesis de grado. Miami, Florida. Florida International University. [En Línea] Disponible en internet URL <http://digitalcommons.fiu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1639&context=etd>

ROWAT, Malcom. THE ORIGINS AND ROLES OF INSTRUMENTAL MUSIC IN THE ÓPERAS OF RICHARD STRAUSS. Lewiston: Edwin Mellen Press. 2012.

RYEN, Shana Marie. MASTER'S FLUTE RECITAL. Tesis de maestría. Kansas State University, Manhattan, Kansas. [En Línea] Disponible en internet: <URL <https://krex.k-state.edu/dspace/handle/2097/285>>

SCHWARTZ, Hell. The Story of Musical Instruments: From Shepherd's Pipe to Symphony. New York: Double Day, Doran & Company, Inc., 1939), 63-65, Citado por: VILLUTO, Sarah. The History and Process of the Development of the Modern Flute, 2003

SOTOMONTE, Huan Yerince. TIEMPOS PARA FLAUTA TRAVERSA EN CINCO TIEMPOS: EJECUCIÓN DE CINCO PIEZAS DEL REPERTORIO,

REPRESENTATIVAS DE CINCO ESCUELAS COMPOSITIVAS. Tesis de grado. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga, Colombia. 2014

TAFFANEL, Paul. 17 Grands exercices journaliers de mécanisme. Philippe Gaubert. París. 1958

TENG, kuo-jen. THE ROLE OF THE PICCOLO IN BEETHOVEN'S ORCHESTRATION. Tesis de Doctorado. Texas, University Of North Texas USA. [En Línea] Disponible en internet URL <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc103400/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf>.

VITULLO, Sarah. THE HISTORY AND PROCESS OF THE DEVELOPMENT OF THE MODERN FLUTE. Tesis de grado. Liberty University, Spring U.S.A [En Línea] Disponible en internet: <URL <http://digitalcommons.liberty.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1379&context=honors>>

WILLIAM, Donald. A Historical Examination: The Role of Orchestral Repertoire in Flute Pedagogy. CHAPTER III ROMANTIC FLUTE PEDAGOGY. Tesis de doctorado. University of Nevada, Las Vegas U.S.A. [En línea]. Disponible en internet:URL:file:<http://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2858&context=thesesdissertations>

ZAPATA, Ricardo. "The making of the almost perfect flute."Magazine Antiques 172,6 (Dec 2007): 102 Citado por: VILLUTO, Sarah. The History and Process of the Development of the Modern Flute, 2003 <URL <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.556.7998&rep=rep1&type=pdf>>

FUENTES DE CONSULTA VIRTUAL

ALL FOR FLUTE. Instructive material. [En línea]. Disponible En internet <URL <http://allforflute.ru/En/scores/scores-instructive-material/>

BETWEEN THE LEDGER LINES. Otar Taktakishvili [En línea]. Disponible En internet: <URL <https://betweentheledgerlines.wordpress.com/2013/05/30/otar-taktakishvili-flute-sonata/>>.

BIOGRAFÍAS Y VIDAS. Claude [En línea]. Disponible En internet: <URL <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/debussy.htm>>

ECURED. La ópera bufa. [En línea]. Disponible En internet: <URL https://www.ecured.cu/%C3%93pera_bufa >

ECURED. Semiramis, ópera de Rossini. [En línea]. Disponible En internet: <URL [https://www.ecured.cu/Sem%C3%ADramis_\(%C3%B3pera_de_Rossini\)](https://www.ecured.cu/Sem%C3%ADramis_(%C3%B3pera_de_Rossini))>

ECUREED. Stéphane Mallarmé [En línea]. Disponible En internet: <URL https://www.ecured.cu/St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9>

EL COLOR DE LA MÚSICA, [En línea]. Disponible En internet: URL <<https://juanmariruiz.wordpress.com/2017/12/12/el-color-del-sonido-ii/>

ENTRE LECTORES. Dafnis y Chlóa [En línea]. Disponible En internet: <URL <https://www.Entrelectores.com/libros/longo/dafnis-y-Chlóa-longo>>

FLAUTÍSTICO. El solo de Daphnis et chloé. [En línea]. Disponible En internet: <URL <http://flautistico.com/articulos/el-solo-de-flauta-de-daphnis-et-chloe-de-ravel>>

HAGASE LA MÚSICA. Claude Debussy [En línea]. Disponible En internet: <URL

HISTORIA DE LA SINFONIA. Taktakishvili [En línea]. Disponible En internet: <URL <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-En-rusia/georgia/taktakishvili/> >.

<http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-ópera/compositores/claude-debussy/>>

LA ÓPERA. Salomé, Richard Strauss. [En línea]. Disponible En internet: <URL <http://laópera.net/richard-strauss/salome-richard-strauss>>

REFINANDO NUESTROS SENTIDOS. Dafnis y Chl e [En línea]. Disponible En internet: <URL <https://www.refinandonuestrossEntidos.com/joseph-maurice-ravel/dafnis-y-Chl e/>>.

WORDPRESS. Debussy, Preludio a la siesta de un fauno. [En línea]. Disponible En internet: <https://bustEna.wordpress.com/2015/04/20/debussy-preludio-a-la-siesta-de-un-fauno-analisis/>

ANEXOS

ANEXO A Extracto de flauta traversa. Preludio para la siesta de un fauno. Claude Debussy

PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Bar 1 to [3], Suggested tempo: ♩ = c. 74-80

The evocative, sinuous line of this solo is endlessly fascinating for the performer because of the infinite possibilities for coloring and shading the tone. Work toward molding one long phrase of elegance, subtlety, and beauty. If you need to take a breath in the opening solo, the best place is after the first B in bar 4. Other choices are after the E in bar 3 or after the G in bar 2. After the first four bars of the solo, the flutist must play with greater projection and keen ensemble awareness.

Errata:

- In the first bar of [1], the triplet sign on the last beat should be removed.
- In the second bar of [1], there should be a triplet on the 6th eighth note.
- In the second bar of [2], old printings contain an incorrect dotted rhythm on the last beat. The corrected part shown here is based on archival scores in which Debussy made the correction in his own hand.
- Two bars before [3], the 7th beat should have a triplet indicated, and a *cédez* above that beat.

Très modéré
1^o SOLO
p doux et expressif

COR

1 1^o FL. SOLO
p

2

2 1^o SOLO
p léger et expressif

p cre - scen - do *f* 1

Fuente: DEBUSSY, Claude Prélude à l'après-midi d'un faune. Partitura para flauta. Theodore Presser Company. 2008

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with triplets and slurs, while the lower staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure.

The second system continues the musical development with intricate melodic patterns and accompaniment. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

The third system is characterized by a prominent *f* (forte) dynamic marking. It features dense, rapid passages with many triplets in both the upper and lower staves.

The fourth system is a short passage marked with a circled '3' in the upper right corner. It begins with a *p* (piano) dynamic marking and shows a melodic line in the upper staff and a simpler accompaniment in the lower staff.

The ending solo at [9] through the 2nd bar of [11] is included in the companion publication, GREAT FLUTE DUOS (Presser 414-41186).

This facsimile is from The Collection of Robert Owen Lehman, on deposit in the Pierpont Morgan Library, New York.

ANEXO B Extracto de flauta traversa Daphnis Et Chloé, Maurice Ravel

42

DAPHNIS ET CHLOÉ

MAURICE RAVEL
(1875-1937)

3 before [176] to [180]

Published tempo: introduction ♩ = 104, [176] onward ♩ = 66

In this, the Pantomime section of the ballet, Daphnis and Chloé mime the love story of Pan and Syrinx. The flute solo is a favorite of all flutists because it gives us the opportunity to show the ultimate in expressiveness, projection of musical ideas, and a ravishing sound. By using tone colors, changing vibrato, varying dynamics, and carefully incorporating rubato, you can give the impression of great freedom and spontaneity while keeping a fairly steady pulse. Learn to be expressive and flexible within the rhythmic limits imposed by the accompaniment figure of the double basses.

Note that the E# in the scale three bars after [176] is *not* marked # in the score. However, since there is an E# marked in the flute part in the following bar and this type of chromatic exoticism is consistent with the rest of the music, it may be that this initial E# is correct and was simply omitted by error in the score.

As a matter of personal preference, I have always played the E#, but other players and conductors should make this decision guided by their own feelings on the matter. Be prepared to play it either way. It is interesting that in Ravel's own published piano reduction, a sharp has been placed before both the E *and* the D!

The complete 1st Flute, 2nd Flute, and Alto Flute parts from [155] through the end of *Daphnis* are included in our companion book GREAT FLUTE DUOS (Presser 414-41186).

The image shows a musical score for flute, measures 176 to 180. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (D major). The tempo markings are "Lent" and "Très lent". The dynamics range from *mf* to *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The flute part is the primary focus, with a piano accompaniment starting at measure 179. The score is annotated with performance instructions like "Retenez", "Retenu légèrement", and "Presssez".

Fuente: RRAVEL, MAurice .Daphnis et Chlôe .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

au Mouv! *tr* *ff* *ff* *tr* *ff*

tr *pp* *ff* *ff* *tr* *ff*

tr *pp* *ff* *tr* *ff* *180* *ff* *tr* *ff* *tr* *ff*

© 1913 Durand S.A. Editions Musicales
Editions A.R.I.M.A. & Durand S.A. Editions Musicales
Joint Publication, Used By Permission Of The Publisher

Fuente: RRAVEL, MAurice .Daphnis et Chl e .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

ANEXO C extracto de flauta travesa, entre acto Carmen. Georges Bizet

CARMEN

GEORGES BIZET
(1838-1875)

Entr'acte (Prelude to Act III), bars 1-23
Published tempo: $\text{♩} = 88$

Andantino quasi Allegretto. ($\text{♩} = 88$)

Arpa *Solo* *pp*

A

p

Fuente: BIZET, Georges .Carmen .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

ANEXO D extracto de flauta traversa, Salomé. Richard Strauss.

SALOME

RICHARD STRAUSS, Op. 54 (1864-1949)

Salome's Dance (Dance of the Seven Veils)

The Oriental flavor of this Biblical tale set to music is thick with a sensual and seductive atmosphere. There should always be a forward motion, even in the long notes. The sound should spin forward in the long notes with a vibrato that increases in intensity rather than a stagnant tone that stops the phrase. Throughout the solo the tone should be dark and rich.

Erratum: In the third bar of [H], there should be a tie between the first two E's.

Glossary of German musical terms:

| | |
|------------------|----------------------------|
| ziemlich langsam | <i>fairly slow</i> |
| hervortretend | <i>prominent</i> |
| etwas zögernd | <i>somewhat hesitating</i> |
| sehr gemessen | <i>very measured</i> |

2 before [D] to 4 after [H], Published tempo: ♩ = 72

Ziemlich langsam. (♩=72) (hervortretend)

pp f

a tempo p etwas zögernd

f

dim. p

pp (hervortretend)

p

sehr gemessen

© Copyright 1905 by Adolph Fürstner; Copyright Renewed.
 Copyright assigned 1943 to Boosey & Hawkes, Ltd.
 Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.

Fuente: STRAUSS, Richard .Salomé .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

ANEXO E Extracto de flauta travesa, William Tell. Gioachino Rossini

40

WILLIAM TELL

GIOACCHINO ROSSINI
(1792-1868)

The opening melody should be played with simplicity of style and purity of sound. In the passages after [F], create a homogeneous sound over all three octaves with clear articulation, steady rhythm, and attention to the English horn melody underneath the 32nd notes. At letter [G], have the sense of playing "through" the 32nd rests so the phrases are united in a larger phrase and do not sound like isolated arpeggios without expression.

Overture, bars 176-226

Published tempo: ♩ = 76

Andante (♩ = 76)

2 Engl. H.

176

186 Engl. H.

194 F

200

204

207 G

211

214

217

Allegro vivace (♩ = 152)

222

Fuente: ROSSINI, Gioachino .William Tell .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

ANEXO F Extracto de flauta piccolo, La Urraca Ladrona. Gioachino Rossini.

Piccolo

La Urraca Ladrona
(Fragmentos de piccolo)

Gioachinno Rossini

The musical score is written for piccolo in 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff (measures 1-4) is marked *p legg.* and features triplets of eighth notes. The second staff (measures 5-8) is marked *p* and *poco cresc.*, featuring triplets of eighth notes. The third staff (measures 9-12) is marked *p legg.* and features triplets of eighth notes. The fourth staff (measures 13-16) is marked *p* and *poco cresc.*, featuring triplets of eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Fuente: ROSSINI, Gioachino .La urraca ladrona .Partitura para flauta. Arr. Álvaro Martín Gómez Acevedo. 2020

ANEXO G. Extracto de flauta piccolo, Semiramide. Gioachino Rossini.

Piccolo

Semiramide

(Fragmentos de piccolo)

Gioachino Rossini

The musical score is written for a piccolo in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff includes a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The third staff features a piano (*p*) dynamic and contains several triplet markings. The fourth staff continues with a piano (*p*) dynamic and includes a trill. The fifth staff has a piano (*p*) dynamic and contains several triplet markings. The sixth staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes a trill. The seventh staff continues with a piano (*p*) dynamic and contains several triplet markings. The eighth staff concludes the fragment with a piano (*p*) dynamic and contains several triplet markings.

Fuente: ROSSINI, Gioachino .Semiramide .Partitura para flauta. Arr. Alvaro Martín Gómez Acevedo. 2020

ANEXO H. Reduccion de orquesta para piano, extracto del Preludio A La Siesta De Un Fauno. Claude Debussy.

31

PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

CLAUDE DEBUSSY
(1862-1918)

Bar 1 to [3]

Très modéré
Solo
p *doux et expressif*

R.H. L.H. L.H. L.H. Hn. Hp. pp

15 15

1

© 1995 by Theodore Presser Company
414-41171

All Rights Reserved
Printed in U.S.A.

International Copyright Secured

Fuente: DEBUSSY, Claude Prélude à l'après-midi d'un faune. Partitura para flauta. Theodore Presser Company. 2008

First system of the musical score. It includes a piano accompaniment with a treble and bass clef. Above the piano part, there are staves for a Horn (Hn.) and an Oboe (Ob.). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Second system of the musical score. It includes a piano accompaniment and staves for Flutes 1 & 2, Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The piano part continues with a treble and bass clef. The woodwinds have a treble clef. Dynamics include *p* and *cresc.* (crescendo).

Third system of the musical score. It includes a piano accompaniment and a Clarinet (Cl.) staff. The piano part continues with a treble and bass clef. The Clarinet part has a treble clef. Dynamics include *f* (forte) and *dim. et retenu* (diminuendo and ritenuto). A *Red.* (ritardando) marking is present at the end of the system.

Fourth system of the musical score. It includes a piano accompaniment and a Harp (Hp.) staff. The piano part continues with a treble and bass clef. The Harp part has a treble clef. The tempo is marked **2 au Mouvt.** (allegretto). The Harp part is marked *solo* and *p* (piano). The piano part has *pp* (pianissimo) and *léger et expressif* markings. The Harp part has *5ua...* markings. The piano part has *5* markings under the bass line.

414-41171

Fuente: DEBUSSY, Claude Prélude á l'après-midi d'un faune. Partitura para flauta. Theodore Presser Company. 2008

Hp. *pp*

Harp *p* *diva*

Hn. *p*

Hp. *p*

Fl.1 *p*

Fl.2 *p*

Hp. *p*

Fl.1 only *p* *dim.*

Hp. *p* *dim.*

3

414-41171

Fuente: DEBUSSY, Claude Prélude à l'après-midi d'un faune. Partitura para flauta. Theodore Presser Company. 2008

**ANEXO I. Reducción de orquesta para piano, extracto de Daphnis Et Chloé.
Maurice Ravel.**

66

DAPHNIS ET CHLOÉ

MAURICE RAVEL
(1875-1937)

3 before [176] to [180]

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a tempo marking of *Lent* (♩ = 104) and a dynamic of *mf*. It features a melodic line in the upper voice and a piano accompaniment. A box labeled [176] indicates the start of a new section. The tempo changes to *Très lent* (♩ = 66) and the dynamic becomes *pp*. The second system is marked *expressif et souple* and *p*, showing a more intricate piano texture. The third system continues the piano accompaniment with a *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

© 1913 & 1995 Durand S.A. Editions Musicales
Editions A.R.I.M.A. & Durand S.A. Editions Musicales
Joint Publication
Arrangement Made By Permission Of The Publisher

Fuente: RAVEL, Maurice .Daphnis et Chloé .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

177

178

retenu légèrement

rall.

au Mouvt.

retenu

Winds

Fuente: RAVEL, Maurice .Daphnis et Chloé .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

179 **au Mouvt. Pressez** **au Mouvt. Pressez**

Fl. 1
 Fl. 2
 Str., Hp.
 (1.)
 Sua. Hp.
 180 **Vif**

pp *ff* *pp* *ff*
ff *pp* *ff*
p *f* *p* *f*
f *mf* *p* *f*

Fuente: RAVEL, Maurice .Daphnis et Chloé .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

ANEXO J. Reducción de orquesta para piano, extracto del entreacto de Carmen. Georges Bizet.

CARMEN

GEORGES BIZET
(1838-1875)

Entr'acte (Prelude to Act III), bars 1-23

Andantino quasi allegretto (♩ = 88)

pp Harp solo

(Use pedal very sparsely, to imitate the harp.)

poco meno p

© 1995 by Theodore Presser Company
414-41171

All Rights Reserved
Printed in U.S.A.

International Copyright Secured

Fuente: BIZET, Georges .Carmen .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

The image displays two systems of musical notation for a flute and piano arrangement. The first system consists of three staves: a single treble clef staff for the flute and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The second system also consists of three staves, with the flute part on a single treble clef staff and the piano part on a grand staff. The music is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The flute part features a melodic line with various ornaments and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation with chords and moving lines in both hands. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Fuente: BIZET, Georges .Carmen .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

ANEXO K. Reduccion de orquesta para piano, extracto de Salomé. Richard Strauss.

82

SALOME

Salome's Dance (Dance of the Seven Veils)
2 before [D] to 4 after [H]

RICHARD STRAUSS, Op. 54
(1864-1949)

Ziemlich langsam (♩ = 72) [D] *(hervortretend)*

The score is written for piano and includes a vocal line. The tempo is 'Ziemlich langsam' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system features a vocal line starting with a piano (*pp*) dynamic, followed by a crescendo to a forte (*f*) dynamic, marked '(hervortretend)'. The piano accompaniment includes a string section (*Str.*) and a bass line. The second system continues the piano accompaniment with 'pizz.' (pizzicato) markings and rhythmic patterns for 'Snare' and 'Tamb.' (Tambourine). The third system concludes the piece with a piano (*p*) dynamic and further 'pizz.' markings.

Note: For and , tap rhythmically on the piano lid (or other object), to imitate Snare Drum and Tambourine.

© Copyright 1905 by Adolph Furstner; Copyright Renewed.
Copyright assigned 1943 to Boosey & Hawkes Ltd.
Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.
This arrangement ©1995 by Boosey & Hawkes, Inc.

Fuente: STRAUSS, Richard .Salomé .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

etwas zögernd **a tempo**

The musical score consists of four systems. The first system features a flute line with a melodic line marked 'E' and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic and includes a woodwind part for Oboe (Ob.) with the instruction '(Play grace notes on the beat)'. The third system includes a woodwind part for Clarinet (Cl.) and a violin part (Vn.) with a *dim.* (diminuendo) dynamic. The fourth system continues the piano accompaniment and violin part.

414-41171

Fuente: STRAUSS, Richard .Salomé .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

The image shows a page of a musical score for Richard Strauss's opera Salomé. The page is numbered 84 in the top left corner. The score is written for piano and violin.

The first system (measures 1-4) features a vocal line (Flute) with a fermata and a dynamic marking of *pp*. The piano accompaniment includes a harp (Hp.) and violin (Vn.) parts. The harp part has a dynamic marking of *sfz* and a *p* marking. The violin part has a dynamic marking of *p* and triplet markings. A rehearsal mark 'G' is placed above the vocal line.

The second system (measures 5-8) continues the piano accompaniment with various dynamics including *sfz*, *p*, and triplet markings.

The third system (measures 9-12) features a vocal line with a fermata and a dynamic marking of *p*, with the instruction '(hervortretend)' above it. The piano accompaniment includes a harp (Hp.) and violin (Vn.) parts. The harp part has a dynamic marking of *sfz* and a *p* marking. The violin part has a dynamic marking of *sfz* and a *p* marking. A rehearsal mark 'H' is placed above the vocal line.

The fourth system (measures 13-16) features a vocal line with a fermata and a dynamic marking of *pp*. The piano accompaniment includes a harp (Hp.) and violin (Vn.) parts. The harp part has a dynamic marking of *p*. The violin part has a dynamic marking of *pp*. The instruction 'Sehr gemessen' is written above the vocal line.

Fuente: STRAUSS, Richard .Salomé .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

**ANEXO L. Reducción de orquesta para piano, extracto de William Tell.
Gioachino Rossini.**

62

WILLIAM TELL

Overture, bars 176-226

GIOACCHINO ROSSINI
(1792-1868)

Andante (♩ = 76)

176 E.H. *p* *pp* Cb. (pizz.)

188 *p*

190 *pp* *p* **F**

197

© 1995 by Theodore Presser Company
411-41171

All Rights Reserved
Printed in U.S.A.

International Copyright Secured

Fuente: ROSSINI, Gioachino .William Tell .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

200

203

206

210

Fuente: ROSSINI, Gioachino .William Tell .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

213

216

219

223

Fuente: ROSSINI, Gioachino .William Tell .Partitura para flauta. Theodore Presser Company.2008

ANEXO M. Reducción de orquesta para piano, extracto de La Urraca Ladrona. Gioachino Rossini

Score

La Urraca Ladrona
(Fragmentos de piccolo)

Gioachino Rossini

Piccolo

Piano

Piccolo

Piano

Piccolo

Piano

Piccolo

Piano

Fuente: ROSSINI, Gioachino .La urraca ladrona .Partitura para flauta. Arr. Alvaro Martin Gomez Acevedo. 2020

**ANEXO N. Reducción de orquesta para piano, extracto de Semiramide.
Gioachino Rossini**

Score

Semiramide

(Fragmentos de piccolo)

Gioachino Rossini

The musical score is presented in three systems. Each system includes a Piccolo part and a Piano part. The Piccolo part is written in a single staff with a treble clef, and the Piano part is written in two staves with a bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins with a dynamic marking of *p* (piano). The Piccolo part features a melodic line with slurs and accents. The Piano part provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system includes a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) and *f* (forte). The third system includes a dynamic marking of *f* (forte). The score ends with a double bar line.

Fuente: ROSSINI, Gioachino .Semiramide .Partitura para flauta. Arr. Alvaro Martín Gomez Acevedo. 2020

The image displays a musical score for a Piccolo (Picc.) and Piano (Pno.) arrangement of a piece titled "Semiramide". The score is organized into four systems, each containing a Piccolo staff and a Piano grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Piccolo part features a melodic line with frequent triplet patterns and dynamic markings such as *p* and *mf*. The Piano accompaniment provides a harmonic foundation with block chords and moving bass lines. Measure numbers 14, 17, 20, and 25 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

Fuente: ROSSINI, Gioachino .Semiramide .Partitura para flauta. Arr. Alvaro Martín Gomez Acevedo. 2020