

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

***FLAUTISTAS COMPOSITORES: OBRAS PARA FLAUTA DE
CUATRO INSTRUMENTISTAS CREADORES
(SIGLOS XVIII-XXI)***

TESINA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA
- FLAUTA TRANSVERSAL -
QUE PRESENTA
ELENA GARCÍA ALVARADO

Asesora del recital público:
Profa. Ana Laura Carolina Martínez Pacheco

Asesor del trabajo escrito:
Mtro. Edmundo Camacho Jurado

Ciudad de México, septiembre de 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dedicar mi trabajo a mis padres Patricia y Felipe por el apoyo y cariño que me han brindado desde siempre y desde que inicié el camino de la música. Así mismo a mis abuelos que me miran desde el cielo por haberme acompañado y aconsejado cuando fue tiempo de decidir dedicarme a tocar la flauta transversal. A mis hermanos Fernanda, Cristina, Felipe y León que han sido siempre un ejemplo de tenacidad, entusiasmo y profesionalismo; a mis sobrinos Andrea, Carlos y Lev que me recuerdan todos los días que hay que seguir esos sueños y metas con el corazón y a mis otros hermanos: Carlos Sánchez, Stephanie Stallings, y Chris Karpfen por su cariño, amistad y apoyo. A Robin, que ha estado a mi lado en la preparación del programa musical y la escritura de este trabajo.

Agradezco infinitamente a todos mis maestros de carrera, que han sido mis guías y han fomentado en mí la búsqueda, no sólo de ser buena profesional, sino también, de ser buena artista, pero en particular a mis maestros de flauta, al maestro Héctor Jaramillo quien tuvo la gentileza de compartir sus conocimientos conmigo y a la maestra Ana Laura Carolina Martínez Pacheco quien desde el principio ha creído en mí con toda paciencia, vocación y cariño y que me ha acompañado en diferentes etapas de mi vida profesional y personal.

Agradezco muy especialmente a Luis Manuel Sánchez Rivas, quien es ahora mi compañero de vida, por compartir conmigo la dedicación a la música y el amor a los ensambles de alientos y que siempre he encontrado en él un guía, un amigo y un consuelo en los momentos desafiantes de esta carrera, de él he aprendido que todos los días de nuestra vida debemos de gozarlos con lo que nos apasiona, la música.

Lo dedico también a mis amigos, con quienes he compartido escenarios y tantas historias, Ricardo Rodríguez, que ha sabido apoyarme, escucharme y acompañarme en este camino profesional. Comparto especialmente este mérito contigo Haydé Alvarado Castillo †, que siempre con una sonrisa me animaste a concluir este importante paso y que supiste entenderme y mantenerme motivada con la preparación de este examen, donde quiera que tú estés, este logro va por las dos.

Un especial agradecimiento a mi asesor Edmundo Camacho, por animarme, alentarme y haber sido mi salvavidas en este proceso final de mi carrera, por haber tenido toda la dedicación de instruirme y enseñarme desde el comienzo de este trabajo con el temple más sereno y positivo. Agradezco también al compositor y maestro Rubén Flores por haberme permitido entrar a su mundo para interpretar una de sus obras y tener la oportunidad de conocer a un gran artista.

**Flautistas compositores:
obras para flauta de cuatro instrumentistas creadores (siglos
XVIII-XXI)**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. MICHEL BLAVET (1700 – 1768). FLAUTISTA Y COMPOSITOR	2
1.1 Contexto histórico	2
1.2 Vida y obra	3
1.3 <i>Concierto para flauta y cuerdas en la menor</i>	7
1.4 La Interpretación de la música barroca	7
1.5 Análisis Musical	11
1.5.1 Primer movimiento, <i>Allegro</i>	11
1.5.2 Segundo movimiento, <i>Première et Deuxième Gavotte</i>	31
1.5.3 Tercer movimiento, <i>Allegro</i>	35
1.6 Sugerencias interpretativas	53
CAPÍTULO II. PHILIPPE GAUBERT (1879 – 1941). FLAUTISTA, COMPOSITOR Y PEDAGOGO	59
2.1 Contexto histórico	59
2.2 Vida y obra	60
2.3 <i>Deuxième Sonate pour flute et piano</i>	64
2.4 Análisis Musical	66
2.4.1 Primer movimiento, <i>(Pastorale)</i> <i>A l'aise, mais sans lenteur</i>	67
2.4.2 Segundo movimiento, <i>Andante</i>	72
2.4.3 Tercer movimiento, <i>Assez vif (à un temps)</i>	72
2.5 Sugerencias interpretativas	84

CAPÍTULO III. RUBÉN FLORES HERNÁNDEZ (1969). FLAUTISTA, COMPOSITOR, ARREGLISTA Y PEDAGOGO	94
3.1 Contexto histórico y personal	94
3.2 Introducción	100
3.3 <i>Estrellita</i> para flauta y coro de flautas	101
3.4 Análisis musical	104
3.5 Sugerencias interpretativas	112
3.6 Grabación de las 22 flautas acompañantes de forma remota	115
CAPÍTULO IV. FRANCO CESARINI (1961). FLAUTISTA, COMPOSITOR Y PEDAGOGO	119
4.1 Contexto histórico y personal	119
4.2 <i>Concerto Rococò for flute and concert band Op. 40</i>	121
4.3 Análisis musical	122
4.3.1 Primer movimiento, <i>Toccata</i>	122
4.3.2 Segundo movimiento, <i>Elegía</i>	132
4.3.3 Tercer movimiento, <i>Giga y Rondó</i>	136
4.4 Sugerencias interpretativas	142
CONCLUSIONES	155
BIBLIOGRAFÍA	157
FUENTES TESTIMONIALES	159
ANEXOS	160

Flautistas compositores: obras para flauta de cuatro instrumentistas creadores (siglos XVIII–XXI)

INTRODUCCIÓN

Como flautista mexicana, que desarrollo mi actividad musical en los inicios del siglo XXI, me interesa nutrir mi propuesta musical con base en dos vertientes principales: la recuperación de música del pasado y la interpretación de nuevas obras. El programa que ahora presento para mi titulación es reflejo de la inquietud por reconocer la vida y obra de flautistas que se han desempeñado también como compositores, escribiendo obras para su instrumento.

Para el programa musical que presentaré, he seleccionado un *corpus* de obras de compositores que, en distintas épocas, tuvieron formación profesional o autodidacta –en el caso de Michel Blavet– y que conocieron a través de una práctica como intérpretes de la flauta, las posibilidades y límites de su instrumento.

La particularidad de que estas obras hayan sido creadas, experimentadas e interpretadas por un flautista, las considero muy interesantes, por ejemplo, al tener conocimiento de las tonalidades y funcionamiento del mecanismo, se puede facilitar el abordaje técnico y la posibilidad de explotar las capacidades sonoras del instrumento al mismo tiempo de tener una propuesta estética valiosa.

De esta manera, el presente programa tiene la particularidad de unir dos universos musicales (el de la composición y la interpretación) y de conjuntar autores de distintas ubicaciones geográficas, períodos, contextos y formaciones distintos. Del siglo XVIII se incluye el *Concierto en la menor* del compositor francés Michel Blavet (1700–1768); del siglo XIX se retomó la *Déuxième Sonate pour flûte et piano* del también compositor y pedagogo Philippe Gaubert (1879–1941); del siglo XX figura el *Concerto Rococó* del suizo Franco Cesarini (1961–) y, finalmente, una obra del compositor veracruzano Rubén Flores (1969–), cuya trayectoria de vida y obra estoy interesada en conocer y difundir. Las traducciones al español del idioma inglés y francés fueron realizadas por la autora de este trabajo.

CAPÍTULO I. MICHEL BLAVET (1700 – 1768). FLAUTISTA Y COMPOSITOR

1.1 Contexto Histórico

El siglo XVIII fue sin duda un siglo de grandes acontecimientos históricos y sociales, por eso es bien llamado el “Siglo de las luces”, un momento de progreso no sólo ideológico, sino también cultural y artístico en el que hubo un importante desarrollo musical. A principios de esta centuria, Francia se convirtió en la nación más poderosa del continente y el francés la lengua franca de los intelectuales.

En el continente europeo, músicos reconocidos, como Georg Friederich Haendel (1685–1759), Jean Philippe Rameau (1683–1764) y el mismo Johann Sebastian Bach (1685–1750), por mencionar sólo algunos, trabajaron patrocinados por mecenas, príncipes u hombres de gran fortuna ya que esa era la forma de desarrollarse profesionalmente para un músico talentoso, posicionarse y ser reconocido socialmente. De acuerdo con Subirá:

Esos magnates fomentaban creaciones íntimas de carácter aristocrático, y los compositores adscritos a su servidumbre –pues tal era su modesta consideración jerárquica– producían obras maestras que antaño se escucharon a la luz de las bujías en los más distinguidos salones por un auditorio reducido y encopetado, en tanto que ahora las pueden oír bajo la luz eléctrica, todos cuantos amen la música, sin distinción de jerarquías sociales. ¹

El barroco es un periodo en la historia de la música, en la que se desarrollaron expresiones y prácticas artísticas diversas como la pintura, escultura, danza, teatro y música entre otros y su duración temporal es considerada desde el

¹ Subirá, 1947: 211–212.

nacimiento de la Ópera en 1600 a la muerte del principal exponente de la música barroca J. S. Bach en 1750.

La música instrumental de principios del siglo XVIII tiene sus antecedentes en la música vocal del barroco temprano del siglo XVII, en la ópera; Al igual que las “arias” para cantante solista, la flauta, instrumento central de esta investigación, poco a poco fue reconocida como instrumento solista y obtuvo tanta popularidad como el violín para la segunda mitad el siglo XVIII, un indicio de ello fue que la producción musical de repertorio para este instrumento iba en creciente, en pocas palabras, el violín y la flauta “ocupan en los salones de la sociedad distinguida el puesto asignado con anterioridad al laúd”.²

Podríamos pensar en los principales compositores del barroco como Arcangelo Corelli (1653–1713) Antonio Vivaldi (1678–1741) y en su virtuosa, masiva y conocida producción musical. El interés por incluir esta obra fue la iniciativa de conocer más acerca de la producción musical de Blavet y reconocer los méritos del artista.

1.2 Vida y Obra

Michel Blavet fue un flautista – compositor que nació el 13 de marzo de 1700 en Besazón³ al noroeste de Francia, muy cerca de la frontera con Suiza. Hijo de Oudette Lyard y Jean-Baptiste Blavet,⁴ quien como tornero se encargaba de perforar la madera que se transformaría en instrumentos de aliento. El flautista desde pequeño estuvo en contacto con una gran diversidad de aerófonos que más tarde se convirtieron en los instrumentos solistas de sus obras. Esto le permitió un acercamiento natural principalmente con la flauta transversal, la cual aprendió a tocar de manera autodidacta y del lado izquierdo ya que era zurdo.⁵ Fue a la edad

² *Ibidem.*

³ Zaslav, 2001: 693–694.

⁴ *Ibidem.*

⁵ Sillanoli, 1992: 75-76.

de 21 años que se asumiría como flautista. En poco tiempo Blavet fue considerado el virtuoso de la flauta más brillante de Francia en la primera mitad del siglo XVIII.⁶

En 1718 se casó con Anne–Marguerite Ligier y de un largo matrimonio nacieron dos niñas y dos niños.⁷ Alentado por Charles de Levis, un adinerado y noble Marqués, viajó a París en 1723 donde empezó una carrera musical excepcional.⁸ Tres años después hizo su debut como solista en el *Concert Spirituel*, una institución que realizaba conciertos en espacios públicos abiertos a los amantes de la música, dado que estos eventos se llevaban a cabo justo cuando los teatros permanecían cerrados. En los mencionados conciertos se interpretaba música tanto profana como religiosa. De acuerdo con Zaslav:

Durante el siguiente cuarto de siglo, Blavet apareció en el *Concert Spirituel* con más frecuencia que cualquier otro intérprete y durante todo el período, los músicos y escritores estuvieron de acuerdo en afirmar que su manera de cantar con el instrumento, la entonación pura y técnica brillante estableció el estándar para los flautistas por toda Europa.⁹

Rápidamente la reputación de Blavet trascendió fronteras; incluso el Príncipe heredero de Prusia Federico II (1712–1786), talentoso flautista, en varias ocasiones intentó contar con sus servicios musicales de forma permanente, oferta a la que el flautista francés declinó para quedarse en París y ser designado *Ordinaire de la musique de la Chambre du Roi* alrededor de 1736. Cuatro años más tarde se convirtió en el flautista principal en la Ópera de la capital francesa.¹⁰ Algunos de los músicos e intelectuales de la época expresaron su admiración por el flautista francés. Es probable que algunas de las *Nueve sonatas* de flauta del

⁶ Filiatrault, 1999: 3.

⁷ Zaslav, 2001: 693–694.

⁸ Sillanoli, 1992: 75–76.

⁹ Zaslav, 2001: 693–694.

¹⁰ Filiatrault, 1999: 4.

violinista y compositor francés Jean-Marie Leclair (1697–1764) y su *Concierto para flauta* hayan sido escritos para Blavet.¹¹

En 1738 participó en la presentación de los *Nouveaux quatuors (Cuartetos parisinos)*, una colección de obras musicales para flauta, violín y bajo continuo de George Philipp Telemann (1681 – 1767) que fueron ejecutados por primera vez por músicos de gran renombre como Antoine Forqueray (1671–1745) y Jean Pierre Guignon (1702–1774).¹²

Es evidente que Blavet tuvo más reconocimiento como intérprete que como compositor, pero de ninguna manera es menor su mérito musical en este campo. Jean Serré de Rieux (1668–1747), en su *Les Dons des enfants de Latone*, publicado en 1734, escribió que Blavet “resucitó el arte y el destino de la flauta de la somnolencia a la que parecía condenado desde hace tiempo”.¹³ En tanto que, sorprendentemente Leblanc, en su *Defense de la basse de viole* publicado en 1740, escribió que “la flauta, tal y como la interpreta Blavet, es preferible al violín en cuando a su capacidad de imitar la voz”,¹⁴ ya que la voz humana seguía siendo el estándar absoluto de la expresividad musical. D’Aquin de Chateau-Lyon, en su *Letter sur les hommes celebres du regne de Louis XV*, enumera los atributos del flautista: “la articulación más limpia, el fraseo más fino, una vivacidad prodigiosa, un éxito igual en la ternura, en lo grandioso y en los pasajes más desafiantes: He aquí, el señor Blavet”.¹⁵

¹¹ Zaslav, 2001: 693-694.

¹² Filiatrault, 1999: 5; Zohn (2001) Recuperado el 2 de mayo de 2021 del sitio: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027635>.

¹³ “Resurrected the art and the destiny of the flute from the somnolence to which it had long seemed condemned” (Filiatrault, 1999: 5).

¹⁴ “The flute, as played by Blavet, is to be preferred over the violin in its ability to imitate the voice” (*idem*).

¹⁵ “The cleanest tonguing, the finest phrasing, a prodigious vivacity. Equally at home in the tender, the voluptuous and in the most challenging passages: behold, Monsieur Blavet” (*idem*).

También podemos agregar que en 1742 Joseph Bodin de Boismotier (1689–1755) le dedicó las *Sonatas* del Opus 91. Este compositor tenía una opinión muy positiva de Blavet, de acuerdo con Filiatrault:

Los deslumbrantes sonidos que se interiorizan en nuestro propio sentido son, para estas piezas, la mejor garantía de una presentación pública, mientras confían en que serán recibidas “como prueba positiva de la amistad personificada”.¹⁶

Es importante agregar el comentario del maestro y compositor flautista Johann Joachim Quantz (1697–1773) con quien coincidió durante una visita a París en 1726, en donde el compositor de nacionalidad alemana lo reconoció como “el más admirable de todos los flautistas que había escuchado”.¹⁷ Fitzgibbon en el *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique de Chambre*, menciona que cada una de sus sonatas “implican [...] varios movimientos cortos y simples, esencialmente de ritmos de danza, un poco en el estilo de Haendel”.¹⁸

La producción musical de obras para flauta de Blavet incluye tres colecciones de seis sonatas, la primera para dúo de flautas, dedicada al príncipe de Carignan y otras dos para flauta y bajo continuo, publicadas en 1732 y 1740, dedicadas a los condes de Bouillon. También escribió cuatro óperas y un *Concierto para flauta*.¹⁹ (Anexo 1).

La fabricación de instrumentos y la difusión de la música para flauta fueron dos factores determinantes para que Michel Blavet se ganara no sólo el reconocimiento del público sino también de los principales compositores y flautistas de su época. También se puede mencionar que con sus presentaciones

¹⁶ “The ravishing sounds by which he penetrates our very sense are, for these pieces, the finest assurance of a public hearing, while trusting that they will be received as proof positive of the friendship they embody” (*ibidem*: p. 6).

¹⁷ “The most admirable of all the flautists he had yet heard” (*ibidem*: p. 7).

¹⁸ “Ses sonates comportent chacune plusieurs mouvements courts et simples, essentiellement rythme de danse, un peu dans le style de Haendel” (Fitzgibbon, 1999: 162).

¹⁹ Filiatrault, 1999: 8.

públicas contribuyó a posicionar a la flauta transversal entre los instrumentos solistas. Michel Blavet murió el 28 de octubre de 1768 en París.²⁰

1.3 Concierto para flauta y cuerdas en la menor.

El *Concierto en la menor* fue compuesto en 1745 y redescubierto en 1954.²¹ La forma *concerto* tiene sus orígenes en el barroco italiano, época en la cual uno de los géneros predominantes era el *concerto grosso*, que se distinguía por tener cuatro o cinco movimientos, contar con un *tutti* y un *solí* y no tener un solista establecido; desarrollado desde finales del siglo XVII por su máximo exponente: Corelli y perfeccionado por Vivaldi, que al agregar un instrumento solista independiente al *tutti* de la orquesta, se convirtió en el *concerto per soli* en el que se presenta un esquema contrastante de tres movimientos: rápido – lento – rápido, como es caso del concierto de Blavet. La dotación consta de flauta, dos violines y bajo continuo; cabe destacar que Blavet no incluye la viola dentro de la dotación, a diferencia de muchos conciertos barrocos.

1.4 Interpretación de la música barroca

A lo largo del conocimiento que adquirimos durante nuestra carrera profesional, se da entre otros modelos de aprendizaje el “modelo por transmisión” el cual se dedica en transmitir al alumno desde la herencia de conocimientos. Creo que es completamente el caso de la interpretación de la música, como alumnos nos valemos del conocimiento de nuestros maestros al depositar nuestro aprendizaje a su único y valioso conocimiento, este fenómeno es bastante cómodo y funcional hasta que nos enfrentamos con la necesidad de formar nuestro propio criterio musical, en pocas palabras, cuando nos volvemos maestros o intérpretes profesionales. Como profesionales de nuestro instrumento, podemos apoyarnos de la extensa literatura para interpretación de la música, esto puede significar y

²⁰ Warszawsky, 2006. Recuperado de <https://www.musicologie.org/>, el 6 de junio de 2021.

²¹ Greene, 1985: 230.

sumar mucho a nuestra interpretación musical, pero la iniciativa ahora debe de nacer de nosotros mismos.

Al convertirnos en intérpretes de un instrumento que ha tenido una evolución significativa, nos planteamos la búsqueda de una interpretación musical apegada a la época de las obras que vamos interpretando a lo largo de nuestra carrera profesional. En el caso del programa musical propuesto en este trabajo y al ser un recorrido musical que comienza en el siglo XVIII, me parece oportuno realizar un repaso general a la historia del instrumento en cuestión, la flauta. Aunque este apartado está enfocado principalmente al primer capítulo, al *Concierto para flauta y cuerdas en la menor*.

Flauta transversal barroca, llamada *traverso* o *traverso barroco*, que se utilizó a partir de 1680 hasta principios del siglo XIX, siendo esta cónica convergente, está situada entre la flauta renacentista (una flauta completamente cilíndrica y sin llaves) y la flauta del periodo clásico que contaba con 4 u 8 llaves.²² El *traverso*, está construido de madera, no cuenta con una embocadura o plato aparente y no cuenta con mecanismo. Los principales precursores y estudiosos de este instrumento fueron Jacques- Martin Hotteterre (1674–1763) quien realizó el primer método para *traverso* y Johann Joachim Quantz (1697–1773) que realiza un tratado dedicado al estudio y a la interpretación de la música, que a continuación será abordado.

Quantz fue uno de los virtuosos alemanes más sobresalientes de su tiempo; prolífico compositor quien dedicó la mayoría de sus obras a su instrumento, la flauta transversal, además de haber sido oboísta y violinista, lo que resulta sumamente interesante a su discurso sobre cómo se debe de emplear una adecuada interpretación en la música barroca. Quantz a lo largo de su vida profesional y al haber contraído una notable carrera como flautista, tuvo la

²² Recuperado de <https://elhogardelafilautatravesera.com/>, el 28 de junio de 2021.

oportunidad de conocer a grandes músicos como: Michael Blavet (1700–1768) y Georg Friedrich Haendel (1685–1759).

El tratado de flauta de Quantz es un manual conformado por 18 capítulos, que sin importar en qué momento sea consultado, siempre se podrá aprender algo valioso.

Este escrito es muy diferente a un método para flauta, en el cual se pudieran encontrar ejercicios prácticos y explicados para ser abordados; ya que su contenido está enfocado a la música en general con gran detalle y descripción porque el autor realmente comparte su expectativa y deseo de mostrar a quienes lo leen la manera ideal de cómo la música debe de ser abordada e interpretada.

Esta sección rescata solo algunas partes del tratado, ya que estará destinada a recabar información sobre la informada interpretación de la música barroca. Creo que podemos considerar que para interpretar la música antigua, debemos de valernos por criterios de investigación histórica y estudiada, no sólo basta el descifrar la partitura. La búsqueda de escritos sobre la interpretación e indagar sobre el compositor puede ser uno de los acercamientos que podemos tener con la obra, de esta manera podemos enriquecer las técnicas interpretativas, estilísticas, técnicas y entre ellas las posibilidades de articulación, siempre y cuando se conserve el estilo musical. La fortuna de poder escuchar tantas versiones como podamos en nuestros días, es una suerte que no todas las generaciones gozaron, además de siempre cuestionar a nuestros propios maestros con el única e interesado interés de aprender todo lo posible de ellos, quienes nos guían y nos llevan de la mano al interpretar una obra.

En la interpretación de la música barroca pueden encontrarse varias y particulares indicaciones, por ejemplo, del tratado de Quantz: “Debo hacer aquí una observación muy necesaria a la duración que se le debe de otorgar a cada nota”. “Al tocar, hay que saber lograr una diferenciación entre las notas principales o que caen en tiempo fuerte, que los italianos llaman, *notas buenas*, y a las notas

pasajeras que algunos extranjeros llaman *notas malas*".²³ Lo cual puede ilustrar bastante el cómo debemos de acentuar naturalmente la primera nota, esto no quiere decir que en la partitura encontraremos un acento escrito (la acentuación proporciona el ritmo) con la sensación de avance, que también puede ser complementado con la siguiente indicación: "Las notas principales deben de destacarse más que las pasajeras siempre que sea posible"²⁴; darle acentuación a las notas principales. En el caso de las notas que deben de estar tenidas menos tiempo de lo que dura su notación, la duración debe de ser menor de lo que indica la partitura. Quantz habla de ello en profundidad "*las notas no deben parecer pegadas entre sí*", ya que la expresión de la música debe de ser fluida²⁵. En cuestión de las ligaduras, estas se emplearán sobre todo en grados conjuntos y en los movimientos de tempo lento al igual que los grados conjuntos en valores cortos se ejecutan ligados, la primera se apoya y la segunda es más corta y débil generalmente, además de que los disjuntos no van ligados, a excepción de algunos intervalos que al buscar el contraste pudieran ligarse. Las notas que no son picadas, ni tenidas, ni ligadas, se tocan con la mitad de su valor, este ejemplo refuerza la recomendación de Quantz, por generar sonidos cortos ya que en las notas ligadas, los valores considerados son las corcheas y las negras en movimientos lentos y moderados²⁶. En el caso de estas figuras no hay una regla para una articulación determinada, se puede variar en las repeticiones. Es decir, al repetir podemos realizar a nuestro gusto una distinta articulación, ornamentación, color, timbre.²⁷ De aquí se desarrolla la herencia y la libertad que, en la búsqueda de contraste, se pueda añadir el elemento de la y así dar libertad creativa al intérprete, por último es necesario mencionar la regla de la desigualdad no escrita que consiste en que distintos valores se ejecutan de una forma distinta a la que está escrita. El ejemplo más claro es el de dos corcheas, que se escriben

²³ Quantz, 1752: 83.

²⁴ *Ibidem*: 88.

²⁵ *Ibidem*: 153.

²⁶ *Ibidem*: 88.

²⁷ *Ibidem*: 157.

igual, pero se tocan la primera más larga que la segunda, como al día de hoy continúa sucediendo en algunos estilos de música modernos, como el jazz.

En el caso de la interpretación de este programa musical, quise apegarme a las características generales de la interpretación de la música barroca, como por ejemplo, realizar las notas anacrúsicas cortas, así como los grados conjuntos ligados, dándole especial atención a las principales, acentuándolas un poco más.

En los adornos del segundo movimiento siempre se buscó interpretar las notas de adorno y ornamentos improvisados en las repeticiones, sin desvirtuar la melodía.

1.5 Análisis musical

1.5.1 Primer Movimiento, *Allegro*

Movimiento de tempo rápido con un carácter elegante y enérgico donde el *tutti* presenta el tema con la intervención de todos los instrumentos acompañantes y el *ritornello* presenta el tema que retoma siempre el solista, quien va alternando, modulando (tonos vecinos) y variando los motivos rítmicos, pero siempre regresando a la tonalidad (Tabla I).

Tabla 1. Estructura del primer movimiento *Allegro* del *Concierto para flauta y cuerdas en la menor* de M. Blavet.

Secciones	Compases	Tonalidad
<i>Ritornello 1</i>		
Tema A	1 - 11	<i>Am – Em</i>
Tema B	12 – 21	(Progresión por 4tas pasando por <i>Dm, CM</i>) <i>Am</i>

Solo 1		
Primera sección (material del Ritornello A).	22 – 35	<i>Am – Em</i>
Segunda sección (pregunta y respuesta) Diálogo imitativo	36-46	Modulante
Tercera sección (Virtuosismo)	47-56	<i>CM</i>
<i>Ritornello 2</i>		(Progresión por 4tas
Tema B con 1ra variación	56 – 65	pasando por <i>Dm, CM) Am</i>
Solo 2		
Cuarta sección	66 – 72	Modulante
Diálogo imitativo	72 – 76	<i>Em</i>
Antecedente	76 - 81	Suspensión <i>Dominante de la Dominante HM</i>
Consecuente	82 - 91	<i>EM</i>
<i>Ritornello 3</i>		<i>Am – Em</i> (pasando por
Tema B con variaciones (modulación e intervalos)	91 - 99	diversas progresiones armónicas)
Solo 3		
Sección Virtuosística	99 - 111	<i>Em – Am</i>
<i>Ritornello 4</i>		
Tema A	111 – 121	<i>Am - EM</i>
Solo 4		
Material del Tema B variado	121 - 132	<i>Am</i>
Progresión	133–136	<i>E7–Dm</i>
<i>Cadenza</i>	137	<i>E7</i>
<i>Ritornello 5</i>		
Tema B	143 – 152	<i>Am</i>

El primer movimiento comienza con la reexposición completa del *ritornello*, el cual está dividido en dos secciones: Tema A y Tema B. En el tema principal el violín 1 presenta un motivo construido a partir de un movimiento melódico ascendente en *A m* acompañado por las cuerdas y el bajo continuo que va del compás 1 al 4. Este motivo se repite prácticamente idéntico entre el compás 6 y 7, mientras que en el compás 8 y 9 hay una variación de dicho motivo, pero en *D m* (subdominante) y de manera muy similar en el 10 y 11, pero en la región de la dominante (Ejemplo 1).

Ejemplo 1. Tonalidad *A m*.
 Tema A
 Compases 1–5

Allegro

The musical score consists of four staves: Flute traversière, Violon I, Violon II, and Basse. The tempo is marked **Allegro**. The key signature is one flat (A minor) and the time signature is common time (C). The Flute part is mostly rests. The Violon I part has a melodic line with accents. The Violon II part has a rhythmic accompaniment. The Basse part has a bass line with a steady eighth-note pattern. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

En el compás 22 comienza el solo de la flauta que presenta un material melódico y expresivo acompañado por el bajo continuo que responde de manera imitativa. De hecho, las frases de este primer solo están basadas en el material del Tema A, también formado de dos frases. Utiliza la segunda semi frase de la primera frase del tema A de forma variada. El piano acompaña reproduciendo el mismo solo de forma desplazada (Ejemplo 3).

Ejemplo 3. Tonalidad *A m*

Solo 1

Bajo escala menor armónica

Compases 21–24

The image shows a musical score for measures 21-24. The top staff is a treble clef with a flute solo starting at measure 22. The bottom staff is a bass clef with a basso continuo accompaniment. The basso continuo part includes a sequence of chords: V7, I, IV, VII, III. The flute solo is boxed and labeled 'Solo'. The basso continuo part is also boxed and labeled 'Solo' with a piano 'p' dynamic marking.

Enseguida se encuentra un diálogo imitativo en el que la flauta interactúa con los violines alternando pregunta y respuesta, motivos que serán desarrollados en un amplio solo acompañado por las cuerdas (Ejemplo 4).

Ejemplo 4. Tonalidad *A m*
Diálogo imitativo
Compases 35–39

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 33-36) shows the flute playing a sixteenth-note pattern in the upper register, while the violins play a similar pattern in the lower register. The second system (measures 37-39) shows the violins playing a similar pattern in the lower register, while the flute plays a similar pattern in the upper register. The score includes dynamic markings 'p' and 'pp' and is accompanied by a string ensemble.

V

V7 | V7

En la siguiente sección, la flauta desarrolla un virtuoso solo en la región del relativo mayor (C M) acompañada por el bajo continuo que culmina en el compás 56 para dar paso al *ritornello* 2 (Ejemplo 5).

Ejemplo 5. Tonalidad/ Relativo C M
Solo de flauta
Compases 47–52

45

p

49

I V V/V V7

El Tema B se presenta nuevamente con una mínima variante, ya que hace la omisión de un motivo para caer en al primer tiempo del compás (Ejemplo 6).

Ejemplo 6. Progresión por cuartas

Tema B

Compases 57–64

57

Musical score for measures 57-60. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line starts with a forte (*f*) dynamic. The treble and alto lines have various rests and notes, with the treble line ending in a fermata.

61

Musical score for measures 61-64. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). The bass line has a piano (*p*) dynamic in measure 62 and a forte (*f*) dynamic in measure 64. The treble line has a piano (*p*) dynamic in measure 62 and a forte (*f*) dynamic in measure 64. The alto line has a piano (*p*) dynamic in measure 62 and a forte (*f*) dynamic in measure 64. The treble line ends with a fermata.

Acompañada por el bajo continuo, la flauta muestra un segundo solo conformado a partir de notas repetidas que tienen la función de pedales en el que se resaltan arpeggios entre los acordes de la tónica, dominante y tonos vecinos (Ejemplo 7).

Ejemplo 7. Tonalidad *A m*
Solo 2
Compases 66–68

65

p

I | | V/V V
A m B7 E

69

p

p

Entre los compases 73 y 75 se da un diálogo imitativo a partir del material de los pedales entre la flauta y el violín por medio del uso de dominantes secundarias (Ejemplo 8).

Ejemplo 8. Tonalidad *E m*
Diálogo imitativo
Compases 73–76

Musical score for Example 8, measures 73-76. The score is in E minor and features a dialogue between the flute and violin. The flute part (top staff) consists of eighth-note patterns with chromatic movement. The violin part (middle staff) mirrors the flute's patterns. The piano accompaniment (bottom two staves) provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

La continuación de la sección descrita anteriormente (compases 73–76), utiliza octavos que avanzan en movimiento cromático con un carácter *cantabile* ligado que va en diálogo entre la flauta y el violín 1, para conducir a una suspensión a la dominante de la dominante (Ejemplo 9).

Ejemplo 9
Suspensión
Compases 77–81

Musical score for Example 9, measures 77-81. The score shows a suspension in E minor. The flute part (top staff) features a chromatic octave line. The violin part (middle staff) has a similar chromatic octave line. The piano accompaniment (bottom two staves) provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

V/V
B7

Después de la suspensión viene la parte de respuesta. En los compases 82 y 83 la flauta sigue desarrollando el solo de forma virtuosa y ágil. Este material es seguido por un diálogo de motivos melódicos descendentes imitativos entre la flauta y las cuerdas (compases 84 y 86). El motivo de los octavos se vuelve a presentar con ligeras variaciones en la flauta y en un registro más grave en las cuerdas (Ejemplo 9).

Ejemplo 9. Tonalidad *E m*
Solo 3
Compases 82–85

The image displays a musical score for Example 9, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 82 and 83, and the second system covers measures 84 and 85. The score is in E minor (one flat) and 4/4 time. The flute part is the primary focus, with a box highlighting its virtuosic solo in measures 82-83. The string part provides accompaniment and imitative dialogue with the flute in measures 84-85, also highlighted with a box. The bass line is mostly silent, with some accompaniment in the string part.

El final de la frase se vuelve a presentar con ligeras variaciones en la flauta y en un registro más grave en las cuerdas (siendo toda esta sección la conclusión o respuesta) para terminar con una cadencia perfecta en *E m* (Ejemplo 10).

Ejemplo 10. Tonalidad *E m*
Final del solo del solo 3
Compases 86–91

The image displays a musical score for Example 10, covering measures 86 to 91. The score is written in the key of E minor (one sharp, F#) and is in 3/4 time. It features three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The first system (measures 86-88) shows a complex melodic line in the top staff with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the grand staff. The second system (measures 89-91) begins with a box highlighting the first measure of measure 90 in the top staff, which contains a rapid sixteenth-note run. The grand staff continues with a rhythmic accompaniment, including a 'Tutti' marking and a forte (*f*) dynamic. The score concludes with a final cadence in E minor.

En el compás 91 las cuerdas presentan el *ritornello* 3 donde reaparece el tema B con unas variaciones rítmicas en la que se conduce armónicamente a *E m* (Ejemplo 11).

Ejemplo 11. Tonalidad *E m*
Ritornello y tema B variado
Compases 91–97

The image displays a musical score for measures 90 through 97. It is written for a string ensemble in the key of E minor. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 90, features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. A box highlights measures 91-94, where the strings play a *ritornello* with a forte (*f*) dynamic. The second system, starting at measure 94, continues the *ritornello* with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

En la siguiente sección, el solo 3 de la flauta ostenta un virtuoso solo construido a partir de un pedal melódico que es acompañado por las cuerdas. En seguida, la flauta retoma el material conclusivo que le permitirá terminar la sección en *A m* (Ejemplo 12).

Ejemplo 12. Tonalidad *E m*
Solo 3
Compases 99–104

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 98 to 100. Measure 98 is a flute solo, highlighted with a black box, featuring a complex melodic line with many accidentals. Measures 99 and 100 are piano accompaniment, with the right hand playing a rhythmic pattern and the left hand providing harmonic support. Dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano). The second system covers measures 101 to 104. Measure 101 is another flute solo, also highlighted with a black box, continuing the melodic material from measure 98. Measures 102-104 are piano accompaniment, with the right hand playing a rhythmic pattern and the left hand providing harmonic support. Dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano).

A partir del compás 11, se presenta el *ritornello* 4 con material del tema A, exactamente igual a la aparición del *ritornello* 1 (Ejemplo 13).

Ejemplo 13. Tonalidad *E m*

Ritornello 4

Compases 111–121

The image displays a musical score for measures 109 through 121. Measure 109 is a single staff with a melodic line. Measures 111-112, 113-116, and 117-120 are presented in three systems, each with three staves (treble, middle, and bass clefs). Measure 121 is a single staff with a complex melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). The key signature is one flat (E minor).

En esta ocasión, el solista desarrolla el solo 4 sin acompañamiento que retoma el Tema B en forma de variación, pero respetando el dibujo del bajo continuo una octava más arriba, las notas pedal, hacen resaltar una melodía que se repite dos veces y que es respondida por la orquesta (Ejemplo 14).

Ejemplo 14. Tonalidad *A m*
Solo 4
Compases 121–127

Musical score for measures 121-124. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first staff (top) is the soloist's part, starting with a rest and then playing a melodic line with many sixteenth notes. The second staff is the right-hand accompaniment, featuring a continuous bass line with many sixteenth notes and a melody in the upper register. The third staff is the left-hand accompaniment, also with a continuous bass line and a melody. The fourth staff is the basso continuo line, which is mostly rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. A dynamic marking *p* is present in the second staff.

Musical score for measures 125-127. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first staff (top) is the soloist's part, starting with a rest and then playing a melodic line with many sixteenth notes. The second staff is the right-hand accompaniment, featuring a continuous bass line with many sixteenth notes and a melody in the upper register. The third staff is the left-hand accompaniment, also with a continuous bass line and a melody. The fourth staff is the basso continuo line, which is mostly rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

A partir del compás 128, la flauta interpreta la última sección del solo 4, donde vuelve a aparecer una nota pedal y una melodía en el registro grave, desarrollando dos semi frases que se repiten idénticas (Ejemplo 15).

Ejemplo 15. Tonalidad *A m*
Ultima sección del Solo 4
Compases 128–132

The image displays a musical score for measures 125 through 132. It is organized into two systems, each with four staves. The top staff in each system is for the flute, and the bottom three are for piano accompaniment (treble and bass clefs).
- **Measure 125:** The flute part begins with a sixteenth-note pattern. A box highlights the final two measures of this system (measures 128 and 129).
- **Measure 128:** The flute part features a low register melody. The piano accompaniment has a bass note (pedal point) in the bass clef.
- **Measure 129:** The flute part continues with a similar low register melody. The piano accompaniment has a bass note (pedal point) in the bass clef.
- **Measure 130:** The flute part continues with a similar low register melody. The piano accompaniment has a bass note (pedal point) in the bass clef.
- **Measure 131:** The flute part continues with a similar low register melody. The piano accompaniment has a bass note (pedal point) in the bass clef.
- **Measure 132:** The flute part concludes with a similar low register melody. The piano accompaniment has a bass note (pedal point) in the bass clef.
The piano part includes dynamic markings: *p* (piano) in measures 131 and 132.

La progresión diatónica por cuartas (C, F, B, E, A, D, G, C), es el conducto para llegar a una gran cadencia (Ejemplo 16).

Ejemplo 16. Tonalidad *A m*
Progresión
Compases 133–136

The image shows a musical score for measures 133-136 in A minor. The score is written on four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a diatonic progression of fourths in the bass line, moving from C4 to F4, B4, E5, A5, D6, G6, and finally C7. The piano accompaniment includes a complex, fast-moving melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

La *cadenza*, sección concluyente de carácter improvisatorio, aparece en el compás 137, en la cual se explora tanto el registro grave como el registro agudo en movimientos melódicos ondulatorios y conclusivos. El final de la coda explora los tres registros en frases grandes con dirección ascendente que nos llevan a la reexposición del tema B para finalizar el movimiento (Ejemplo 17).

Ejemplo 17. Tonalidad *A m*
Cadenza
 Compases 129–132

C D E F G

A m

Al final del movimiento reaparece el *ritornello* 5 de la misma forma que el ritornello 1, con material del tema B (Ejemplo 18).

Ejemplo 18. Tonalidad *A m*
Cadenza
Compases 143–152

143

First system of musical notation (measures 143-152). It consists of five staves: a grand staff (treble and bass clefs) and three individual staves. The grand staff contains a melodic line with rests and a piano accompaniment. The three individual staves show a complex rhythmic and melodic texture, with dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano).

146

Second system of musical notation (measures 146-152). It consists of five staves: a grand staff and three individual staves. The grand staff contains a melodic line with rests and a piano accompaniment. The three individual staves show a complex rhythmic and melodic texture, with dynamic markings such as *p* (piano).

149

Third system of musical notation (measures 149-152). It consists of five staves: a grand staff and three individual staves. The grand staff contains a melodic line with rests and a piano accompaniment. The three individual staves show a complex rhythmic and melodic texture, with dynamic markings such as *f* (forte).

1.5.2 Segundo movimiento, *Première et Deuxième Gavotte*

Movimiento lento de compás binario y de estructura bipartita, que funge como puente de contraste entre dos movimientos rápidos. Se trata de una *gavotte*, una danza popular que forma parte de la tradicional *suite barroca* francesa y que adquirió gran popularidad durante la época de Luis XIV de Francia donde Jean Baptiste Lully (1632–1687) fue el compositor principal. Generalmente la suite se integra por danzas que se alternan entre *tempi* lentos y rápidos, entre las principales se puede mencionar la *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*, además de otras. En el caso de la *gavotte* normalmente se sitúa entre la *sarabande* y la *gigue*.²⁸

La *Gavotte* permite la libertad al solista para desarrollar en cada repetición diversos ornamentos como trinos o variaciones en las articulaciones, siempre y cuando se retome la melodía principal que se alterna entre el I y V grados. Por otra parte, la indicación *tendrement* (tiernamente) nos invita a la ejecución en un *tempo* lento y de carácter serio y elegante con frases muy largas (Tabla 2).

Tabla 2. Estructura del segundo movimiento *Première et Deuxième Gavotte*

Secciones	Compases	Tonalidad
<i>Première gavotte</i>		
Tema A	1–8	<i>A m – E</i>
Tema B	9–18	<i>C– A m</i>
<i>Deuxième gavotte</i>		
Tema A	18–22	<i>A M Homónimo – E M</i>
Tema B	23–31	<i>E M–A M</i>
Tema A prima	32–35	<i>A m– E</i>

²⁸ Brito, 2017. Recuperado de <https://organizacionmusicalrodol.blogspot.com/>, el 17 de junio de 2021.

El primer tema de la *Première gavotte* presenta dos pequeñas frases de cuatro compases, cada una desarrolladas a través del motivo principal. Inicia en la tonalidad de *A m* (tonalidad del concierto) y modula a la dominante. La flauta y las cuerdas tocan, en una textura homofónica, un motivo descendente (motivo principal) en dos compases. Posteriormente, continúa la flauta acompañada por el bajo, repitiendo este modelo en los siguientes cuatro compases (Ejemplo 19)

Ejemplo 19. Tonalidad *A m*
Motivo A
Compases 1-8

Première Gavotte
Tendrement

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The flute part (top staff) plays a descending eighth-note motif: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5. This motif is repeated in measures 5-8. The bass line (bottom staff) plays a simple accompaniment pattern of quarter notes: G3-A3-B3-C4-D4-E4-F4-G4. The key signature is one flat (A minor) and the time signature is 3/4. The piece is titled 'Première Gavotte' and 'Tendrement'.

La flauta presenta el motivo B que será contestado por la cuerda, este patrón se repite entre los compases 10 y 15 y finaliza con 3 compases ejecutados por las cuerdas y el continuo (Ejemplo 20).

Ejemplo 20. Tonalidad *A m*

Motivo B

Compases 9-18

Musical score for measures 5-9. The flute part (top staff) plays a melodic motif. The strings and continuo (bottom two staves) provide harmonic support. A black arrow points to the end of measure 9, indicating the start of the next section.

Musical score for measures 10-14. The flute part continues with the motif. The strings and continuo continue their accompaniment.

Musical score for measures 15-18. The flute part concludes the motif. The strings and continuo conclude the section.

La segunda *gavotte* mantiene el mismo esquema binario, con un contraste de carácter que, a diferencia de la primera, muestra frases festivas y animosas, que son reforzadas en la tonalidad homónima mayor (*A M*). La flauta presenta un motivo al que responde la cuerda y este esquema se repite (Ejemplo 21)

Ejemplo 21. Tonalidad *A M*
Tema A
Compases 19–22

Deuxième Gavotte

The image shows a musical score for the 'Deuxième Gavotte'. It consists of four staves: two for the flute (treble clef) and two for the strings (treble and bass clef). The key signature is A major (two sharps) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 18. The flute part has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the string part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. There are four measures shown, each ending with a repeat sign. The first measure of the flute part starts with a '+' sign above the first note.

La segunda parte adquiere mayor movimiento y el carácter permite notar un cambio energético. La flauta presenta un motivo B que repite en el compás 23. A continuación, la flauta retoma el motivo A, pero la cuerda responde dos compases después con el motivo B. La flauta retoma el tema B y cae a un pedal melódico de *E* acompañada por las cuerdas. Esta sección finaliza con la reexposición de la *A* prima (Ejemplo 22).

Ejemplo 22. Tonalidad *E M* – *A M*
 Tema B
 Compases 23–31

The image displays a musical score for Example 22, set in E major and 2/4 time. It features four staves: Flute (top), Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass (bottom). The score is divided into two sections: 'Motivo B' (measures 22-26) and 'Motivo A' (measures 27-31). Motivo B is highlighted with a black box and shows a melodic line in the flute and a supporting bass line in the strings. Motivo A is also highlighted with a black box and shows a more complex melodic line in the flute, with the strings providing harmonic support. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

1.4.3 Tercer Movimiento, *Allegro*

Movimiento de *tempo* rápido, la exposición y el desarrollo del tema principal se dan por medio de secuencias o progresiones cuartales que crean la sensación de un mayor movimiento y velocidad que contrasta con el carácter del primer movimiento (Tabla 3).

Tabla 3. Estructura del tercer movimiento *Allegro*

Secciones	Compases	Tonalidad
<i>Ritornello 1</i>	1–32	
Tema A	1–7	<i>A m</i>
Tema B	7–24	<i>V7 (E7)–A m</i>
Tema A	25–32	<i>A m</i>
Solo 1	32–75	<i>A m – B v/v</i>
Primera sección	32–40	<i>A m – E m</i>
Segunda sección	40– 56	<i>E m</i>
Tercera sección	56–62	<i>E m– B v/v</i>
Cuarta sección	63–75	Progresión – <i>E m</i>
<i>Ritornello 2</i>		
Tema A	75–82	<i>E m–V/V (B7)</i>
Solo 2	82–109	<i>E m</i> Dominante
Primera sección	82–97	<i>V</i>
Segunda sección	97–109	Progresión
<i>Ritornello 3</i>		
Tema A	109–120	<i>C M– V7/V (B7)</i>
Solo 3	120–152	Progresión
Primera sección	120–133	<i>E m– D m</i>
Segunda sección	133–147	<i>D m– E m</i>
<i>Ritornello 4</i>		
Tema B	147–152	<i>E m</i>
		<i>E m–E7</i>
Solo 4	152–192	<i>E7–A m</i>
Primera sección	152–160	<i>E7–E m</i>
Segunda Sección	160–174	<i>E m</i>
<i>Cadenza</i>	174–192	<i>E m– A m</i>
<i>Ritornello 5</i>		
Tema A	192–200	<i>A m</i>

El movimiento *Allegro* comienza con el primer *Ritornello* en la tonalidad de *a menor*, donde las cuerdas presentan el tema A (compases 1–7) que se repite dos veces a lo largo de los cuatro primeros compases e inmediatamente responde el bajo con el mismo tema, quien a su vez repite de la misma forma creando un diálogo imitativo entre el bajo y los violines (Ejemplo 16).

Ejemplo 23. Tonalidad *A m*
Ritornello y tema A
Compases 1-7

Allegro

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 5. The top staff (Violin I) and bottom staff (Bass) play a rhythmic pattern of eighth notes. The second system contains measures 6 and 7. The top staff (Violin I) and bottom staff (Bass) play a new melodic theme, marked with *p* and *pp* dynamics.

El tema B es introducido en el compás 7 como continuación del tema A en la dominante, que presenta un movimiento de 16avos ascendentes, que alterna de compás a compás con un motivo de octavos repetidos y que finaliza en una suspensión en la dominante (Ejemplo 17).

Ejemplo 24. Tonalidad *V7 (E7)– A m*
Tema B
Compases 7–24

6

pp

11

pp

16

pp

21

pp

En el compás 25 reaparece el tema A y conduce a partir de la repetición de la figura de octavos y dos 16avos a una cadencia rota en el compás 28. Este patrón se repite a la octava inferior y concluye en una cadencia en *A m* en el compás 33, donde comienza el solo.

La primera sección del solo, comienza en el compás 32 en el que la flauta presenta el tema A con variaciones rítmicas y ornamentales, acompañada por un movimiento arpegiado de corcheas en las cuerdas y el bajo continuo, marcando el primer tiempo de cada compás. En el compás 36 aparece un material en el que se acentúa el segundo tiempo (*trino*) con un cuarto con puntillo y una rítmica que asemeja a la *Sarabande* (Ejemplo 25).

Ejemplo 25. Tonalidad *A m – E m*
Solo 1 primera sección
Compases 32–40

The image shows a musical score for measures 31-40. Measure 31 is marked with a black arrow pointing to the flute line, indicating the start of the solo. The score consists of three systems of staves. The first system (measures 31-35) shows the flute playing a melodic line with ornaments, accompanied by arpeggiated chords in the strings and basso continuo. The second system (measures 36-40) shows a change in the accompaniment to a 'trino' pattern, with the flute playing a sequence of chords and eighth notes. The score includes dynamic markings like 'p' and 'Solo'.

La segunda sección del solo presenta dos frases: la primera, una secuencia armónica por cuartas, en conjuntos de dos compases cada cambio armónico. El ritmo combina octavos y 16avos en grados conjuntos que promueven el movimiento, la segunda frase consiste en el desarrollo del motivo de *Sarabande*,

ya que durante seis compases juega entre el I y V grados sobre la tonalidad de *A m* (Ejemplo 26).

Ejemplo 26. Tonalidad *E m*
Solo 1 segunda sección
Compases 40–56

The image displays a musical score for Example 26, consisting of four systems of music. Each system is written for four staves: a single treble clef staff at the top, and three staves (treble, middle, and bass clefs) below it. The key signature is E minor, indicated by one sharp (F#) and one natural (C). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation. The first system covers measures 41 to 45. The second system covers measures 46 to 50, with a rectangular box highlighting measures 48 and 49. The third system covers measures 51 to 55. The fourth system covers measure 56. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals (sharps and naturals).

La tercera sección del solo comienza con la misma propuesta entre octavos y 16avos, con la excepción que al final la secuencia descendente persiste por tres compases más, que concluye en una suspensión en la dominante en el compás 62. (Ejemplo 27).

Ejemplo 27. Tonalidad *E m*– *B v/v*
Solo 1 tercera sección
Compases 56–62

The image displays a musical score for Example 27, covering measures 56 through 62. The score is written for a solo instrument, likely a saxophone, and is set in the key of E minor (E m) with a key signature of one flat (B v/v). The tempo and meter are not explicitly stated but are implied by the notation. The score is divided into two systems. The first system covers measures 56 to 60, and the second system covers measures 61 to 62. The melody is characterized by a sequence of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The harmonic accompaniment consists of quarter notes and rests. A box highlights the final measure of the first system (measure 60), showing a descending melodic line that ends with a suspension on the dominant (B). The second system shows the continuation of the melodic line in measure 61, which is also boxed, and measure 62, which concludes with a suspension on the dominant (B).

En la cuarta sección, el solo está dividido en dos partes: En la primera se continúa desarrollando una propuesta de improvisación que consiste en una secuencia descendente, mientras avanza armónicamente por medio de una progresión diatónica por cuartas para modular al V grado. La melodía interna (indicada por líneas) que se propone en el registro grave refuerza el movimiento de cuartas, desde el compás 63, la segunda parte consiste en una sucesión ascendente sobre el V grado (*E m*) en la cual se avanza por los grados I, III y V de la tonalidad y

jugando con grados conjuntos, hasta la reexposición del *ritornello* en las cuerdas en el compás 75 (Ejemplo 28).

Ejemplo 28. Progresión – *E m*
Solo 1 cuarta sección
Compases 63–75

The image displays a musical score for Example 28, covering measures 61 to 75. The score is written for a string quartet, with four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one flat (E-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems. The first system (measures 61-65) features a complex, fast-moving melodic line in the Violin I part, with a black arrow pointing to the beginning of this line. The other parts are mostly rests. The second system (measures 66-70) shows the Violin I part continuing its melodic line, while the Violin II, Viola, and Cello/Double Bass parts enter with a rhythmic accompaniment. The third system (measures 71-75) shows the Violin I part concluding its melodic line, and the other parts continuing their accompaniment. A black box highlights the beginning of the Violin I part in measure 71, indicating the reexposure of the *ritornello*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte).

El *Ritornello 2* se presenta en el acompañamiento como en un principio, pero en la tonalidad de *E m* (Ejemplo 29).

Ejemplo 29. Tonalidad *E m*
Ritornello 2 tema A
Compases 75–82

The musical score for Example 29 is presented in two systems. The first system, starting at measure 76, shows a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system, starting at measure 81, continues the vocal line and piano accompaniment. The key signature is E minor (one sharp, F#) and the time signature is 3/4.

La primera sección del segundo solo aparece en el compás 82 y lo desarrolla variando la riqueza de notas en un esquema que se repite cada dos compases a partir de una progresión diatónica por cuartas. Las cuerdas y el continuo acompañan discretamente de forma simétrica, y se mantienen en una dinámica *piano* para así lograr resaltar la melodía principal; se desarrolla en la dominante de la tonalidad (Ejemplo 30).

Ejemplo 30. Tonalidad *E m*
Solo 2 primera sección
Compases 82–97

Musical score for measures 81-85. Measure 81 is marked with a black arrow pointing to the first measure. The score consists of a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part includes a dynamic marking *p* (piano) in the second measure. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical score for measures 86-90. The score continues with the same melodic and piano accompaniment parts. The piano part features a dynamic marking *p* (piano) in the second measure. The key signature remains two sharps.

Musical score for measures 91-95. The score continues with the same melodic and piano accompaniment parts. The piano part features a dynamic marking *p* (piano) in the second measure. The key signature remains two sharps.

Musical score for measures 96-99. The score continues with the same melodic and piano accompaniment parts. The key signature remains two sharps.

En la segunda sección del solo, se presentan dos partes contrastantes, la primera: una progresión descendente, expresada en el registro grave del instrumento solista, mientras el bajo realiza pequeños bordados. La segunda está formada por 16avos que, en preparación para el final de esta sección, presenta una propuesta de notas repetidas para direccionar a una escala descendente y ascendente hacia la cadencia en *C M* (Ejemplo 31).

Ejemplo 31. Progresión
Solo 2 segunda sección
Compases 97–109

The musical score is presented in three systems, each with four staves (treble, two inner, and bass).
- **System 1 (Measures 96-100):** An arrow points to measure 96. The soloist's part (top staff) features a descending melodic line. The bass line (bottom staff) consists of small rhythmic ornaments. A box highlights a specific interval in the soloist's part.
- **System 2 (Measures 101-105):** The soloist's part contains a dense passage of 16th notes. The bass line continues with rhythmic patterns.
- **System 3 (Measures 106-109):** The soloist's part concludes with a cadence in C major. A box highlights a section of repeated notes in the soloist's part, which leads to the final cadence in the key of C major.

En el compás 109 reaparece el tema A en un tercer *Ritornello* con una modulación al relativo mayor a *C M*. En el compás 113 en *G* (dominante de *C*) y en el 117 en *A m*, repetido tres veces (Ejemplo 32).

Ejemplo 32. Tonalidad *C M*
Ritornello 3 tema A
Compases 110–114

The image shows a musical score for measures 110-114. The score is written in treble and bass clefs. Measures 110-111 are marked with a box. Measures 112-114 are marked with a box. The key signature changes from C major to G major at measure 113 and to A minor at measure 117.

La primera sección del solo 3 presenta una progresión diatónica por cuartas a manera de diálogo entre la flauta y el primer violín donde más adelante retomará el tema B desarrollado por el solista. El recurso de 16avos repetidos vuelve a aparecer en el compás 126. En el compás 130, la flauta interpreta un pasaje formado por intervalos de tercera (Ejemplo 33).

Ejemplo 33. Tonalidad *E m – D m*

Solo 3 primera sección

Compases 120–133

The image displays a musical score for measures 120 through 133. It is organized into three systems, each containing three staves (flute, violin, and bass).
- **System 1 (Measures 120-124):** The flute part begins with a melodic line in measure 120, marked with a 'p' (piano) dynamic. The violin and bass parts provide harmonic support. A box highlights the first four measures of this system.
- **System 2 (Measures 125-129):** Measure 125 features a prominent passage of repeated sixteenth notes in the flute part, which is highlighted with a box. The violin and bass parts continue their accompaniment.
- **System 3 (Measures 130-133):** Measure 130 shows a flute passage consisting of intervals of a third, also highlighted with a box. The violin and bass parts are mostly silent in this system, with some activity in the bass line.

La segunda sección del solo 3 expresa una secuencia con pedales, creando una melodía entre el registro medio y el grave, y se alterna retomando el diálogo con las cuerdas y el bajo; en la segunda ocasión termina en una suspensión en el compás 147 (Ejemplo 33).

Ejemplo 33. Inflexión a *D m – E m*
Solo 3 segunda sección
Compases 135–147

The image displays a musical score for Example 33, covering measures 135 to 147. The score is written for a solo instrument, likely guitar, and is organized into three systems. Each system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs).
- The first system (measures 135-139) shows a melodic line in the treble clef with a 7/8 time signature. It features a sequence of eighth notes and quarter notes, with a key signature change to one sharp (F#) in measure 137. The grand staff accompaniment includes chords and rhythmic patterns in both the treble and bass clefs.
- The second system (measures 140-144) continues the melodic line, which becomes more complex with sixteenth notes and a key signature change to one flat (Bb) in measure 140. The grand staff accompaniment remains active with chords and rhythmic figures.
- The third system (measures 145-147) concludes the sequence. Measure 145 continues the melodic line, which then transitions into a final measure (147) characterized by a suspension, indicated by a '+' sign above the note. The grand staff accompaniment is mostly silent in this section, with some chords in the bass clef.

El *Ritornello* 4 retoma el tema B que, a diferencia de la primera aparición, en esta ocasión es interpretado por las cuerdas, de manera simultánea en el primer y segundo violín, mientras el bajo conserva el acompañamiento de octavos (Ejemplo 34).

Ejemplo 34. Inflexión *E m*
Ritornello 4 Tema B
Compases 147–152

The image displays a musical score for measures 145 through 152. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 145 shows the beginning of the section with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin I and II parts play a rapid sixteenth-note pattern. The Viola and Cello/Double Bass parts play a steady eighth-note accompaniment. A thick black arrow points from the first measure to the second measure, indicating the start of the 'Inflexión' (bend) in the string parts. From measure 147 onwards, the Violin I and II parts play a more complex, rhythmic pattern, while the Viola and Cello/Double Bass parts continue with their accompaniment. The score ends at measure 152 with a double bar line and repeat signs.

La primera sección del solo 4 aparece en el compás 153 de manera casi idéntica con una variación tímbrica al añadir a la flauta la primera voz y subordinando a las cuerdas y continuo como acompañamiento (Ejemplo 35). La segunda sección del solo 4 aparece de forma idéntica al principio del movimiento.

Ejemplo 35. Inflexión *E m*
Solo 4 primer sección
Compases 152–160

The musical score for Example 35 consists of two systems of staves. The first system starts at measure 150. The flute part begins at measure 153 with a series of eighth notes, marked with a forte 'f' dynamic. A black arrow points to the start of this passage. The piano accompaniment, including violin, viola, and bass, is marked with a piano 'p' dynamic. The second system starts at measure 155 and continues the musical material.

La *cadenza* a cargo del instrumento solista se presenta en el compás 175, donde el bajo tiene una participación discreta (Ejemplo 36).

Ejemplo 36. Tonalidad *E m – A m*
Motivo A
Compases 174–192

175

fp

180

185

190

Al concluir la *cadenza*, la flauta cede el turno al *Ritornello*, que cierra el movimiento con el tema A, idéntico al principio. (Ejemplo 37).

Ejemplo 37. Tonalidad *A m*
Ritornello tema A
Compases 192–200

The image displays a musical score for measures 190 through 200. The score is written for three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 190 shows the beginning of the *Ritornello* with a treble staff containing a melodic line and a grand staff with a bass line. A black arrow points to the start of measure 192, where the treble staff begins a rapid sixteenth-note passage marked with a forte (*f*) dynamic. The bass staff continues with a steady accompaniment. The score concludes with a double bar line at the end of measure 200.

1.6 Sugerencias Interpretativas

En el estudio de la variación fue conveniente pensar en la ligadura natural de toda la frase. En la interpretación del diálogo, se recomienda la familiarización del flautista con el acompañamiento ya que, al ser el mismo tema, contribuye a un mejor manejo de la melodía (Ejemplo 1).

Imagen ejemplo 1. Tonalidad *A m*
Tema solo
Compases 21–27

The image shows a musical score for Violin I and II, measures 19-27. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'f' (forte). The score is in the key of A minor. The first staff (Viol. I. II.) starts with a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with slurs and accents, and a circled 'A' above a specific note. The second staff continues the melodic line with similar slurs and accents. There are some handwritten annotations in blue ink above the second staff.

En la repetición el flautista tiene la libertad de interpretar el tema agregando algunos ornamentos para desarrollar una propuesta propia, siempre y cuando se respete la melodía original (Ejemplo 2). Para explorar ideas en cuanto a la ornamentación e improvisación, un ejercicio enriquecedor fue la experiencia de escuchar distintas versiones de la obra.

Ejemplo 2. Tonalidad *A m*
Segunda frase del solo
Compases 28–36

The image shows a musical score for measures 28-36. The dynamics are marked '(simile)', '(p)' (piano), and '(f)' (forte). The score is in the key of A minor. The first staff features a melodic line with slurs and accents. The second staff continues the melodic line with similar slurs and accents, and includes a circled 'A' above a specific note. There are some handwritten annotations in blue ink above the second staff.

Una sugerencia interpretativa muy importante cuando se interpreta música barroca es la de crear contrastes. En el motivo b la sugerencia es variar las articulaciones y los matices para diferenciar la presentación de un mismo tema (Ejemplo 3).

Ejemplo 3. Inflexión C M
Motivo B
Compases 47–52

Musical score for Example 3, Motivo B, measures 47–52. The score consists of two staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking and features a series of slurred eighth-note patterns. The second staff begins with a forte (*f*) dynamic marking and features a series of slurred eighth-note patterns, with some notes marked with fingerings (1, 2, 3) and a circled 'C' above a measure. A 'simile' marking is present above the first staff in the second system.

Cuando la flauta toma el motivo de pedales, la sugerencia interpretativa es hacer una variación de matices y de articulaciones sin dejar de resaltar las notas que cantan en el registro grave (Ejemplo 4).

Ejemplo 4. Tonalidad A m
Motivo B
Compases 67–71

Musical score for Example 4, Motivo B, measures 67–71. The score consists of two staves. The first staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and features a series of slurred eighth-note patterns. The second staff features a series of slurred eighth-note patterns. A circled 'C' is present above the first staff in the second system. A 'simile' marking is present above the first staff in the second system.

En los pasajes en los que se presentan saltos de séptimas, octavas o intervalos muy abiertos, el reto interpretativo es saltar a los graves de manera ligada, conservando la nota aguda con una adecuada afinación. En lo personal, me sirvió mucho la recomendación de estudiarlo completamente ligado y después cambiando la ligadura de lugar (Ejemplo 5).

Ejemplo 5. Tonalidad *A m*
Motivo A
Compases 121–131

En los pasajes de carácter improvisatorio es importante identificar las melodías que se van formando a partir de notas que resaltan, por ejemplo las notas agudas al inicio de cada célula rítmica; la recomendación es considerar la cadencia como una gran frase que no se debe de interrumpir ni cortar (Ejemplo 6).

Ejemplo 6. Tonalidad *A m*
Cadencia
Compases 137–152

Como se ha mencionado, una parte esencial en la interpretación del repertorio barroco es el contraste, y una manera de diferenciar la ejecución es partir de los cambios en la dinámica (*forte–piano*). El caso de la *gavotte* así como el de muchas danzas barrocas, incluye la repetición de estructuras binarias (AA BB) en las que los contrastes de dinámica resultan un recurso indispensable para el intérprete (Ejemplo 7 y 8).

Ejemplo 7 y 8. Tonalidad *A m*
 Tema A y B primer *gavotte*
 Compases 1–5 y 10–13

Tendrement

(1ex *f* 2ex *p*) (*legato*)

(1ex *f* 2ex *p*)

También se sugiere el estudio separado de cada uno de los ornamentos para aligerar el paso de las notas adornadas (Ejemplo 9).

Ejemplo 9. Tonalidad *A M*
 Tema A y B segunda *gavotte*
 Compases 1–11

(1ex *mp* 2ex *pp*) (*dolce*)

(*mf*)

El carácter del tercer movimiento es enérgico y contundente. La flauta debe de responder de manera congruente a la propuesta del *tutti* a partir de la ejecución en una dinámica *forte* (Ejemplo 10).

Ejemplo 10. Tonalidad *A m*
Solo motivo A
Compases 33–43

The musical score for Example 10 consists of two staves of music in the key of A minor. The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte). The music features a series of eighth-note patterns with various articulations, including slurs and accents. The second staff continues the pattern, with specific notes marked with sharp (#) and flat (b) symbols, and includes a fermata over the final measure.

En los solos de la flauta en que se toman los motivos con pedales, la sugerencia es ligar de tres y luego de dos en dos para facilitar el salto de intervalos, el resultado debe de llevar a escuchar la misma nota pedal (Ejemplo 11).

Ejemplo 11. Tonalidad *D m*
Solo con pedales
Compases 135–146

The musical score for Example 11 is presented in three staves in the key of D minor. The first staff starts with a *simile* marking and includes a first fingering (1) above a note. The second staff features a circled flat (b) symbol and a triplet of notes. The third staff concludes with a circled flat (b) symbol and a fourth fingering (4) above a note. The music is characterized by continuous eighth-note patterns with slurs and accents, typical of a pedal point exercise.



En los casos en que hay frases muy largas, como es en la cadencia, la sugerencia interpretativa es que estas grandes frases tengan articulaciones suaves, así que la melodía se puede resaltar con un ataque de “du” para retomar la ligadura (Ejemplo 12).

Ejemplo 12. Tonalidad *A m*
Cadencia
Compases 175–200



CAPÍTULO II. PHILIPPE GAUBERT (1879 – 1941). FLAUTISTA, COMPOSITOR Y PEDAGOGO

“Él dijo que había ido de su dormitorio a su estudio a primera hora de la mañana, había tomado su flauta y había intentado tocar el agudo de ‘la’ extremadamente suavemente. ¡Sonaba realmente bien, pero él no practicaría ese día! Sin embargo, había practicado mucho en sus días de juventud”.²⁹

2.1 Contexto Histórico

Para finales del siglo XIX e inicios del siglo XX Francia vivía un momento de esplendor, París era el centro cultural de Europa en donde se desarrollaba el Romanticismo, periodo en el que podemos resaltar la importancia de las emociones y la creación de grandes obras en las que resaltaba la elaboración melódica, una armonía expresiva, además de considerar la riqueza de texturas.

La producción musical comenzó a proliferar dentro de las grandes salas de concierto a la música de cámara y ensambles más reducidos, así comenzó la popularidad de artistas como Philippe Gaubert que se hizo presente crear un estilo influenciado por el *impresionismo*, un movimiento pictórico, que se estableció como una corriente dentro de la historia de la música, influyendo de gran manera en la producción musical del momento, originando la búsqueda de nuevas sonoridades y técnicas, tanto interpretativas como composicionales.³⁰

Gaubert logró crear en sus obras ambientes sonoros de carácter lírico e impresionista –Debussy (1862–1918) y Fauré (1845–1924) tuvieron una gran

²⁹ He was said to have gone from his bedroom to his study in the early morning, taken up his flute, and attempted to play top A extremely softly. If it sounded good, he wouldn't practise that day! But he did practise hard in his younger days. He was the dedicatee of several of our important repertoire pieces for flute and piano. He died in Paris in 1941” (Wye, 2017: 44).

³⁰ Peterson, 1982: 2.

influencia en su trabajo y escribió en el estilo musical de su época—,³¹ que permiten al intérprete disfrutar de las grandes frases y dinámicas. Blakerman sugiere que el estilo de composición de Gaubert se encuentra entre Fauré y Dukas (1865–1935) – colorido en lenguaje armónico, con líneas melodías elegantes y brillantes, rapsódicos pasajes.³²

Además de la gran influencia que tuvo en la vida musical de Francia, también fue combatiente de la milicia francesa. Durante la primera guerra mundial combatió cerca de Verdún, al noroeste de Francia. Finalizado el conflicto bélico, fue nombrado profesor de flauta del Conservatorio de París, donde uno de sus alumnos fue el joven Marcel Moyse (1889–1984).

Philippe Gaubert además de ser de los más emblemáticos pedagogos de la flauta en esta época y hasta la fecha es uno de los principales exponentes de la escuela de flauta transversa francesa y cuyo legado es posible encontrar en la trayectoria de la gran mayoría de los flautistas a nivel mundial.

2.2 Vida y Obra

Philippe Gaubert fue flautista, compositor y director de origen francés. Nació en Cahors, un municipio al suroeste de Francia el 4 de Julio de 1879, en las montañas de Cantal.³³ De origen humilde y perteneciente a una familia trabajadora que se trasladó a la calle parisina de Laugier, ubicada en el decimoséptimo distrito, cuando Philippe era aún un niño. Para ganarse la vida en la capital francesa, su padre trabajó como zapatero y su madre como ama de llaves.³⁴

³¹ Peterson, 1982: 2.

³² Edwards, 2001: 575.

³³ Edwards, 2001: 575.

³⁴ Peterson, 1982: 4.

Además de humilde y trabajadora, la suya era una familia con tradición musical – su padre era un clarinetista aficionado y de hecho fue su primer maestro–,³⁵ por lo que Gaubert desarrolló el gusto y el interés por la música a temprana edad. Fue tiempo después que comenzó su formación musical de manera académica; cuando Gaubert tenía seis años en ocasiones acompañaba a su madre mientras ella limpiaba el departamento de Paul Taffanel (1844–1908) –flautista, director y pedagogo francés, considerado como uno de los fundadores de la escuela francesa de flauta–, con quien cultivó una relación cercana, de tipo padre e hijo, convirtiéndose Taffanel en su mentor.³⁶

Poco a poco, Gaubert fue ganando la confianza y el agrado entre los pupilos de Taffanel y empezó a desenvolverse en distintos ámbitos musicales sin dejar de ser un apasionado estudioso de la flauta. A los 15 años comenzaba a desarrollar una carrera destacada.³⁷ En 1893 inició sus estudios en el Conservatorio de París y un año después su labor comenzó a ser reconocida al ganar el *Premier Prix*.³⁸

La persistencia y dedicación de Gaubert hizo que se mantuviera en la Orquesta de la Ópera de París y la *Société des Concerts du Conservatoire* en la después fue nombrado solista en 1897.³⁹ Esta organización fue una orquesta sinfónica reconocida en París, la cual interpretaba música de los compositores más destacados en aquella época. Dicha orquesta estaba administrada por la Asociación Filarmónica del Conservatorio de París y estaba formada por profesores y alumnos de esta misma institución musical.⁴⁰

Animado por su maestro, y en paralelo a su carrera de flautista, Gaubert se volvió director asistente de la *Société des Concerts* en 1904 y un año más tarde

³⁵ Wye, 2017: 44.

³⁶ Peterson, 1982: 4.

³⁷ Slonimsky, 1946: 651.

³⁸ Edward, 2001: 575.

³⁹ *Ibidem*: 575.

⁴⁰ *Idem*.

comenzó a ser reconocido como compositor al ganar el segundo premio en el *Prix de Rome* en 1905.⁴¹

La norteamericana Penélope Ann Paterson en su tesis doctoral que dedicó a la vida y obra del compositor, estableció que Gaubert se convirtió en profesor del Conservatorio de París a partir de 1920 y se mantuvo como tal hasta 1931.⁴² Algunos otros investigadores como Slonimsky⁴³ y Blakerman establecen que fue un año antes, 1919, cuando se integró al Conservatorio en calidad de docente. Después de participar en la Primer guerra mundial fue nombrado director principal de la Ópera de Paris y en 1931 director artístico.⁴⁴

Al pasar de los años, con perseverancia y un distinguido entusiasmo, Gaubert se convirtió en el más célebre estudiante del reconocido flautista Paul Taffanel, con quien colaboró en la elaboración de *Le Méthode complète de flûte* en París (1923), apareciendo como coautor de tan importante obra pedagógica y el ⁴⁵ Ésta se convirtió en uno de los métodos para flauta más completos y populares de todo el mundo,⁴⁶ conocido y reconocido por brindar un proceso de aprendizaje completo y paulatino, siendo un recurso valioso para flautistas de todas las edades y niveles. Los ejercicios que lo conforman son una base muy conveniente para trabajar elementos como el color, la técnica, las dinámicas, articulaciones y fraseo, además contiene una descripción que nos brinda sugerencias sobre el nivel de dificultad de cada pieza y analiza posibles problemas con la técnica, el ritmo, el alcance y la musicalidad.⁴⁷

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Peterson, 1982: 32.

⁴³ Slonimsky, 1946: 651.

⁴⁴ Edward, 2001: 575.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ "The méthode complète de flûte by Taffanel and Gaubert was published in 1923 and immediately became one of the most thorough and popular flute methods throughout the World" (Peterson, 1982: 3).

⁴⁷ "Gaubert was involved in several flute-related method by François Devienne (originally for one-keyed flute) and adapted it for the Boehm-system flute" (Peterson, 1982: 2-3).

Philippe Gaubert le dedicó parte de su carrera a la enseñanza e hizo una notable labor como compositor de obras para su propio instrumento, música de cámara, ópera y orquesta.

Tal como lo documenta Blakerman en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, el flautista británico William Bennett (1936–) ha comentado que "Gaubert tenía todo lo que los mejores intérpretes modernos tienen, quizás mucho más"⁴⁸ y que su labor destacada como compositor no se limitó a las obras para flauta, sino que en su catálogo podían encontrarse también óperas, ballets, canciones y obras orquestales.⁴⁹ Se anexa una lista de sus obras para flautas (Anexo 2). La notable interpretación de Gaubert, el encanto personal y las amistades cercanas llevaron a varios compositores destacados a dedicarle distintas obras para flauta.

Philippe Gaubert seguirá siendo una figura ejemplar por su trayectoria y persistencia, amor y dedicación a su instrumento. Baste con escuchar y tener la fortuna de interpretar su música para darse cuenta de que el talento en él se encontraba no sólo en lo interpretativo, también en la creación de obras, las cuales perpetuarán su legado.

Murió el 8 de Julio de 1941, en París.⁵⁰

⁴⁸ Peterson, 1982: 2. William Bennett, an eminent British flutist, remarks that "Gaubert had everything that the best modern players have--maybe mucho more."

⁴⁹ Edward, 2001: 575.

⁵⁰ *Ibidem*.

2.3. *Deuxième Sonate pour flûte et piano*

Uno de los motivos principales para integrar en este programa la obra de Gaubert fue profundizar en el conocimiento de la interpretación de las sonatas de esta época, la que personalmente me parece una de las más bellas.

La segunda Sonata de Philippe Gaubert, escrita para flauta y piano, contiene y reafirma rasgos particulares de su composición, como si se tratara de una firma personal ya que su personalidad como un compositor *pots-romántico*, movimiento que se desarrolló en Europa a finales del siglo XIX, se plasma en sus tres sonatas para este instrumento.

La segunda sonata fue escrita en 1925, cuando Philippe Gaubert tenía 46 años.⁵¹ Hacia el fin de la Primera Guerra Mundial, en 1918, Gaubert había comenzado a escribir su primera de tres sonatas para flauta; la *tercer sonata* la escribiría 9 años más tarde de la segunda, en 1934.⁵²

La *segunda sonata* fue dedicada a su alumno Marcel Moyse, quien en ese momento era flautista principal de la *Société des Concerts du Conservatoire*. El estreno de esta obra fue hecho por el flautista y pedagogo francés Gastón Blanquart (1877–1962).⁵³

Esta obra fue publicada por la editorial musical Heugel en la cual se muestra incluida la Segunda Sonata de Gaubert dentro de su catálogo, publicado en 1929.⁵⁴

⁵¹ Peterson, 1982: 179.

⁵² *Ibidem*: 180.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ Heugel, 1929: Segunda de forros.

LE MÉNESTREL -- JOURNAL HEBDOMADAIRE - MUSIQUE ET THÉÂTRES --

Bureaux : 2^{bis}, rue Vivienne, Paris (2^e)

CONDITIONS D'ABONNEMENT (à l'année seulement)

Pour Paris et les Départements :

1 ^o TEXTE SEUL	40 fr.
2 ^o TEXTE ET MUSIQUE DE PIANO (26 morceaux de piano, un tous les quinze jours, et prime au 1 ^{er} janvier)	75 fr.
3 ^o TEXTE ET MUSIQUE DE CHANT (26 morceaux de chant, un tous les quinze jours, et prime au 1 ^{er} janvier)	75 fr.
4 ^o TEXTE ET MUSIQUE DE PIANO ET DE CHANT (52 morceaux, un chaque semaine, et grande prime au 1 ^{er} janvier)	120 fr.

Pour l'Étranger, frais de port et d'envoi en plus : 15 francs quel que soit le mode d'abonnement choisi.

Frais d'envoi de la Prime au 1^{er} janvier (Province) : 2^o et 3^o modes : chaque, 1 fr. 50 ; 4^o mode : 3 francs.

(Étranger) : 2^o et 3^o modes : chaque, 3 fr. 50 ; 4^o mode : 7 francs.

Les Abonnements partent du 1^{er} de chaque mois.

En Province, on s'abonne dans tous les bureaux de Poste, chez tous les Libraires et Marchands de Musique ou par lettre adressée franco aux Bureaux du Journal.

HEUGEL, Éditeur de Musique, "Au Ménestrel", 2^{bis}, rue Vivienne, Paris (2^e)

ŒUVRES de PHILIPPE GAUBERT

	Prix nets.
CLARINETTE ET PIANO	
Fantaisie (D.)	18 »
FLÛTE ET PIANO	
Ballade (A. D.)	15 75
Deux Esquisses :	
1. Soir sur la plaine (M. D.)	11 25
2. Orientale (M. D.)	11 25
Sicilienne (M. D.)	9 »
Deuxième Sonate (A. D.)	31 50
Suite :	
1. Invocation (danse de prêtresses) (M. D.)	11 25
2. Berceuse orientale (M. D.)	9 »
3. Barcarolle (A. D.)	13 50
4. Scherzo-valse (A. D.)	13 50
Le recueil	36 »
VIOLON ET PIANO	
Concerto (D.) (sous presse)	
Quatre Esquisses :	
1. Extase (A. D.)	9 »
2. Voiles blanchés, au crépuscule (A. D.)	11 25
3. Une chasse... au loin (scherzo) (A. D.)	11 25
4. Là-bas, très loin, sur la mer (A. D.)	11 25
Le recueil	22 50
VIOLONCELLE ET PIANO	
Lamento (M. D.)	11 25
L'accompagnement d'orchestre (en location).	
Trois Pièces :	
1. Lied (A. D.)	9 »
2. Menuet (A. D.)	7 90
3. Cortège (A. D.)	11 25
ORCHESTRE	
Fresques (Invocation. — Berceuse orientale. — Barcarolle. — Scherzo-valse).	
L'orchestre complet avec piano conducteur	112 50
Le piano conducteur seul	22 50
Chaque partie supplémentaire	6 75
Naïla (ballet).	
L'orchestre complet avec piano conducteur	67 50
Le piano conducteur seul	22 50
Chaque partie supplémentaire	6 75
Sicilienne :	
Partition d'orchestre	11 25
Parties séparées	22 50
Chaque partie supplémentaire	3 40

	Prix nets.
MÉLODIES	
Au Jardin de l'Infante. Poésies d'Albert Samain :	
1. Nuit blanche	7 90
2. Il est d'étranges soirs	9 »
3. L'Indifférent	6 75
4. Arpège	6 75
5. Hiver	9 »
6. Musique sur l'eau	7 90
7. J'ai rêvé d'un jardin primitif	6 75
8. Chanson d'été	7 90
Le recueil	22 50
Automne, poésie de Henri de RÉGNIER	9 »
Blotti comme un oiseau frileux, poésie d'ALBERT SAMAIN	6 75
Confiance, poésie de Henri de RÉGNIER	6 75
Étégle, poésie de Henri de RÉGNIER	6 75
Les Heures d'après-midi poésies d'Émile VERHAEREN :	
1. Que tes yeux clairs	6 75
2. C'était en juin	7 90
3. C'est la bonne heure	7 90
4. Vous m'avez dit, tel soir	6 75
Le recueil	13 50
Invocation, poésie de Henri de RÉGNIER	6 75
Je n'ai songé qu'à toi, poésie d'ALBERT SAMAIN	7 90
Madrigal, poésie de Henri de RÉGNIER	4 50
Madrigal fleuri, poésie de Maurice LÉNA	7 90
Mon petit âne :	
a) Voix moyennes	7 90
b) Voix élevées (ton original)	7 90
Sommell, poésie de Charles BATILLIOT	6 75
Les Stances, poésies de Jean MORÉAS :	
I. Quand reviendra l'automne (sous presse)	
II. Roses, en bracelet	—
III. Belle lune d'argent	—
IV. Quand je viendrai m'asseoir	—
V. Dans le jeune et frais cimetière	—
VI. Avril sourit...	—
VII. Ah ! fuyez à présent, malheureuses pensées	—
Le recueil	—
Trois Orientales, paroles de Tristan KLINGSOR :	
1. Chanson de flûte	6 75
2. Le vase de Damas	9 »
3. L'Oubli	6 75
Le recueil	15 75
NAÏLA	
Conte Oriental en trois actes	
Poème de Maurice LÉNA	
La partition chant et piano	90 »
Le livret	6 75

Tous les prix ci-dessus sont nets, majoration comprise. - Pour recevoir franco, ajouter en sus 5 0/0 pour frais de port et d'envoi.

En esta obra convergen dos principales corrientes musicales: El Romanticismo y el Impresionismo, y se distingue por crear ambientes por medio de una serie de tonalidades y acordes que no siempre conducen a una tónica. El romanticismo se distingue por recrear melodías llanas y sencillas, el impresionismo evoca paisajes, texturas, ambientes y crea impresiones. El diálogo entre la flauta y el piano, crean sensaciones de volatilidad donde los colores nacen y desaparecen de la nada.

Esta sonata cuenta con características de las dos corrientes anteriores y rescata una propuesta muy fresca y natural del compositor, que imprime nociones e indicaciones como sellos de la música francesa. La música incluye y vuelve primordiales los acentos en el fraseo para una sensación de fluidez.

Esta sonata presenta modelos o células que se repiten en diferentes tonalidades, evocando al minimalismo musical, variando el ritmo y los modos con ayuda del acompañamiento. El piano se vuelve un solista que a su vez se turna con la flauta para desarrollar los temas principales.

2.4 Análisis Musical

Esta obra está conformada por tres movimientos con caracteres específicos:

I. (Pastorale) *A l'aise, mais sans lenteur*⁵⁵

II. Andante.

III. *Assez vif (á un temps)*.⁵⁶

⁵⁵ "A gusto, pero sin lentitud".

⁵⁶ "Muy vivo (a un tiempo)".

2.4.1 Primer movimiento, (*Pastorale*) *A l'aise, mais sans lenteur*

El primer movimiento tiene forma sonata⁵⁷. La ausencia de las sensibles en las escalas pentatónicas que reconocemos como orientales, evitan la tensión y producen la sensación sonora de no tener fin o un punto de reposo armónico.

El tema principal aparece en repetidas ocasiones, en diferentes tonalidades y turnándose entre la flauta y el piano. El movimiento *Pastorale*, inspirando en la vida del campo; se distingue por ser un movimiento fluido y gentil, que evoca y logra un ambiente íntimo entre la flauta y el piano (Tabla 3).

Tabla 3. Primer movimiento, *Pastorale*

Secciones	Compases	Tonalidad
Exposición		
Tema A	1–19	<i>C M – F M</i>
Transición o Puente	20–33	<i>F M</i>
Desarrollo		
Tema B	34–45	<i>C 7 – E b</i>
Episodios melódicos A	46–68	<i>A b – A b m</i>
Reexposición		
Tema A	69–85	<i>C M</i>
Transición o Puente	86–99	<i>A b</i>
Tema B	100–111	<i>E b 7</i>
Tema A	112–123	<i>C M</i>
CODA	124–128	<i>C M – C M</i>

⁵⁷ La forma sonata es una forma musical empleada ampliamente desde principios del clasicismo. A (exposición), B (Desarrollo), A (reexposición).

El primer tema está construido por un motivo melódico que se presenta sobre la escala pentatónica a partir de *C M* y es interpretado por la flauta. La frase está formada por dos compases que se repiten variando los últimos cuatro dieciseisavos, en esta frase los patrones rítmicos interactúan entre la calma y el movimiento melódico con cuartos con puntillo, octavos y 16avos. El acompañamiento se reduce a un pedal por parte del piano (Ejemplo 1).

Ejemplo 1. Tonalidad *C M*
 Tema A
 Compases 1–4

(Pastorale)
A l'aise, mais sans lenteur

FLÛTE
mf

PIANO
mf

Entre el compás 5 y el 9 la flauta repite el tema modulado un tono más arriba. En el compás 9 el piano retoma el tema y en el compás 13 modula el tema a *F M* con la variación de un acompañamiento más activo. En el compás 16 la flauta retoma el tema en *F* del piano hasta el compás 19.

La transición o puente va a conectar dos frases musicales a manera de diálogo, el piano retoma el tema inicial A, con ligeras variaciones en la dirección melódica, en tanto que la flauta ejecuta un virtuoso pasaje rítmico en los compases 20 y 24 (Ejemplo 2).

Ejemplo 2. Tonalidad *C M*
Puente
Compases 21–24

The musical score for Example 2, measures 21-24, is presented in a grand staff format. The top staff is for the flute, and the bottom two staves are for the piano. The key signature is one flat (B-flat major/C minor), and the time signature is 4/4. The flute part features a complex, rhythmic passage with many sixteenth and thirty-second notes, marked with a dynamic of *mf*. The piano part consists of chords and single notes, with a dynamic of *mf* in the second measure. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

En el tema B, el piano presenta un motivo melódico ascendente y con un ritmo contrastante al virtuosismo del tema A, que crea un ambiente de calma, mientras el bajo acompaña con acordes desarrollados en el registro agudo que va formando una cadena de dominantes. En el compás 38, la flauta retoma el motivo de puente y lo repite modulado, de manera muy similar ocurre en el compás 42 (Ejemplo 3).

Imagen ejemplo 3. Tonalidad *C M*
Tema B
Compases 38-41

The musical score for Example 3, measures 38-41, is presented in a grand staff format. The top staff is for the flute, and the bottom two staves are for the piano. The key signature is one flat (B-flat major/C minor), and the time signature is 4/4. The flute part features a melodic line with a dynamic of *mf* and the instruction *expressif*. The piano part consists of chords and single notes, with a dynamic of *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

El desarrollo comienza con los episodios sobre el tema A, estos van desarrollando diferentes variaciones sobre el motivo del tema A que se manifiestan a manera de diálogo. El piano reproduce un movimiento melódico similar al de la flauta, turnándose con compases de descanso en los que ejecuta acordes estáticos (Ejemplo 4).

Ejemplos 4. Tonalidad $A\flat$
 Episodios sobre tema A
 Compases 46–49

En esta sección el acompañamiento se vuelve más activo y abarca amplios registros que proporcionan un mayor movimiento, que evocan la tímbrica de un arpa (Ejemplo 5).

Ejemplo 5. Tonalidad $C7m$
 Episodios sobre el tema A
 Compases 50–52

En el compás 57 reaparece el tema B, pero con variaciones rítmicas en el motivo virtuoso de la flauta, este material musical se va a intercambiar y desarrollar entre la flauta y el piano hasta el compás 68.

En el compás 69 se presenta la reexposición en la que el tema A es retomado por el solista, mientras que el piano responde con ese mismo tema que se presenta a manera de un pequeño *canon* (Ejemplo 6).

Ejemplo 6. Tonalidad *E m*
Tema A
Compases 69–71



Entre el compás 86 y 99 se presenta y desarrolla nuevamente el tema B; en el compás 100, aparece el puente que va a conectar con la coda y la última exposición del tema A en el compás 112.

La *coda* retoma motivos del tema A como un recuerdo, creando una impresión de movimiento y volatilidad. El acompañamiento se expresa de manera idéntica al solista, quienes se mueven de la misma manera y en el mismo registro (Ejemplo 10).

Ejemplo 10. Tonalidad *C M*
 Coda
 Compases 125–128



2.4.2 Segundo movimiento, *Andante*

El segundo movimiento tiene una estructura en forma ABA en la que los temas se presentan con variaciones sonoras y rítmicas. Los motivos independientes se cruzan a lo largo del movimiento, con un tema repetitivo que hace alusión a las típicas canciones francesas.⁵⁸

Está compuesto en modo *E* eólico que invita a la fantasía o ilusión y que recurre al cambio de compás de 6/8 a 9/8 (equilibrio y desequilibrio) que le da movimiento rítmico y frases alargadas (Tabla 4).

Tabla 4. Segundo movimiento, *Andante*

Secciones	Compases	Tonalidad
Tema A	1–25	<i>E m/ C# m</i>
Puente	26–30	<i>A b–G b</i>
Tema B	31–69	<i>D b</i>
Reexposición tema A	70–81	<i>E m–G7</i>
Coda	82–89	<i>C M–E m</i>

⁵⁸ Edwards, 2001: 575.

El tema A se presenta en modo eólico sobre E. La melodía se repite con variaciones tonales y el acompañamiento recurre a patrones líricos como si se tratase de una gran improvisación que se presenta por una pequeña introducción a cargo del piano con corcheas ternarias (Ejemplo 11).

Ejemplo 11. Tonalidad *E m*
Tema A
Compases 1–4

The musical score for Example 11 consists of two staves. The top staff is for the right hand, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It is marked 'Andante' and begins with a whole rest. The melody starts in the second measure with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). The bottom staff is for the piano accompaniment, starting with a grand staff (treble and bass clefs), a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It is marked 'Andante, Calme.' and begins with a piano dynamic 'p'. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes (G3, A3, B3) in the bass clef. The right hand plays chords in the treble clef, including a triad (G4, B4, D5) and a dyad (G4, B4).

En el compás 13 se repite el tema A iniciado por el piano y después lo retoma la flauta, pero a partir del compás 25 se desarrolla el motivo de A tanto en el piano como en la flauta para conducir a la exposición del tema B que comienza con un cambio de compás a 4/4 y contiene dos motivos principales, el primero presenta una idea musical configurada por octavos y tresillos. Es una frase bastante lírica la cual dura 6 compases, el acompañamiento del piano retoma un motivo rítmico sincopado que se repite a lo largo de la frase. La segunda frase cambia de carácter al pasar a un pasaje en la escala pentatónica sobre *Db* (Ejemplo 12 y 13).

Ejemplo 12 y 13. Tonalidad *Db / Bb m*
Tema B
Compases 31–36 y 40–42

Primera frase:

Tema B

The first phrase consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *Poco rit.* tempo marking, followed by a *Modéré* tempo. The piano accompaniment also begins with *Poco rit.* and then *Modéré (Un peu plus vite)*. The vocal line features a melodic line with a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment has a bass line with a *p* dynamic and a treble line with chords. The second system continues the vocal line with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes, and the piano accompaniment with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. The phrase concludes with a *p* dynamic and a triplet of eighth notes, marked *p expressif* and *crese.*

Segunda frase:

The second phrase consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *p* dynamic, followed by a *f* dynamic, and then a *p* dynamic. The piano accompaniment also begins with a *p* dynamic, followed by a *f* dynamic, and then a *p* dynamic. The vocal line features a melodic line with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment has a bass line with a triplet of eighth notes and a treble line with chords. The phrase concludes with a *p* dynamic and a triplet of eighth notes.

A medida que los octavos y los tresillos van formando frases, el movimiento se vuelve más ágil. En el siguiente pasaje se encuentra un clímax que toma material del tema B, donde la flauta explora el registro agudo. El piano realiza un acompañamiento amplio en forma de seisillos en el cual se evoca el comportamiento de un arpa con una indicación de dinámica *forte* (Ejemplo 14).

Ejemplo 14. Tonalidad *D_b*
Clímax conclusivo
Compases 61–62

El tema A regresa en una reexposición del instrumento solista, mientras que el piano acompaña con un pedal de octavos reproduciendo un bordado superior, la repetición de los octavos en el piano hace que el movimiento se haga cada vez más denso y anuncia la conclusión del movimiento retomando el *tempo primo* que vuelve a la calma alternando el 6/8 con el 9/8 (Ejemplo 15).

Ejemplo 15. Tonalidad *E m*
Tema A
Compases 70–75

La *coda* se desarrolla retomando los motivos melódicos del tema B, los cuales se alternan con el tema A en forma de un recuerdo, ambos se desenvuelven en la tonalidad original y poco a poco cesa el movimiento con las indicaciones de tempo que poco a poco va restando movilidad en la parte del acompañamiento, tomando en cuenta los cambios de compás de 4/4 a 6/8. El movimiento concluye en una tonalidad de *E m* en una dinámica *pp* con la libertad de duración de la última nota por un *calderón*. (Ejemplo 16).

Ejemplo 16. Tonalidad C
Coda
Compases 82–89

Coda

The musical score for the Coda section (measures 82-89) is presented in two systems. The first system is marked *Modéré* and *p*. The second system is marked with *Rit.*, *Andante Tempo 1º*, and *Poco rit.*, with dynamics ranging from *f* to *pp*. The score includes a key signature change to E minor at the end.

2.4.3 Tercer movimiento, *Assez vif (á un temps)*

El tercer movimiento utiliza recursos de armonía cromática y desarrolla armonías a partir del ritmo utilizando novenas y oncenas, donde la flauta extiende los acordes. Los pequeños puentes están formados por escalas cromáticas que explotan el virtuosismo de la flauta y generan movimiento, así como la sensación de volatilidad. Los temas se turnan con un modelo de síncopa que se repite a lo largo del movimiento con un segundo tema rítmico que frena el movimiento y establece un ambiente estático. Toda esta sección se ilustra con una indicación de tempo *Assez vif à un Temp*, que quiere decir bastante animado a un tiempo, requiere un carácter vivo con la sensación de avance y ligereza, como si se tratara de una corriente de viento (Tabla 5).

Tabla 5. Tercer movimiento, *Assez vif*

Secciones	Compases	Tonalidad
Tema A	1–30	<i>C m – C7</i>
Tema A 1er variación	34–55	<i>D dis</i>
Tema B	56–83	<i>Eb</i>
Puente cromático	84–95	<i>Eb – C#7</i>
Tema A 2da variación	96–127	<i>Gb</i>
Puente de cuartas	128–131	<i>C#</i>
Tema A Reexposición y clímax.	132–184	<i>C m</i>
Tema B	185 - 212	<i>G</i>
Puente cromático	213–224	Cromatismo
Tema A 3ra variación y cromatismo.	225–242	<i>C M Homónimo</i>
CODA	243 – 259	<i>C M – C M</i>

El tema A comienza en el piano con una serie de acordes dando la sensación del sonido de un arpa, y proponiendo un diálogo de pregunta y respuesta, la síncopa le brinda riqueza rítmica (Ejemplo 17).

Ejemplo 17. Tonalidad *C m*
Tema A
Compases 1–6

The musical score for Example 17 consists of three staves. The top staff is for the vocal line, starting with the tempo marking 'Assez vif' and then 'calme et expressif'. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, starting with 'Assez vif (à un temps)' and 'pp'. The key signature is C minor and the time signature is 3/8. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents.

La primera variación del tema A se desarrolla con el acompañamiento del piano más denso, la línea de la clave de fa adquiere mayor movimiento rítmico con seisillos expresivos que se presentan en grandes frases ligadas (Ejemplo 18).

Ejemplo 18. Tonalidad *D b*
Primer variación tema A
Compases 34–40

The musical score for Example 18 consists of three staves. The top staff is for the vocal line, starting with the dynamic marking 'mf expressif' and 'cresc.'. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, starting with 'expressif' and 'cresc.'. The key signature is D-flat major and the time signature is 3/8. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents.

El tema B, a cargo del piano, que presenta un cambio modal y es dejado por un juego de octavas por el piano, cambia de un movimiento rítmico animado a un patrón de octavos y silencios que contrastan con el tema A. La armonía se

presenta por cuartas y motivos cromáticos, la sensación de freno es propuesta por ambos instrumentos, que se mueven de forma idéntica con *Un peu rubato* y *expressif* como indicaciones interpretativas (Ejemplo 19).

Ejemplo 19. Tonalidad *Eb*
Tema B
Compases 56–59

The musical score for Example 19 consists of two staves: a flute staff (top) and a piano staff (bottom). Both are in E-flat major. The flute part begins with a piano (*pp*) dynamic and includes the instruction *Cédez un peu*. A black arrow points to the start of the *Un peu rubato* section, which is marked *p expressif à l'aise*. The piano part also begins with *pp* and includes *Un peu rubato p expressif*. The music features chromatic lines in both instruments, with the piano accompaniment providing harmonic support for the flute's melodic line.

El puente inicia retomando el tempo inicial con un cromatismo a partir de la nota mi bemol. La flauta es acompañada por acordes para que después el piano continúe la línea cromática. Esta dinámica provee el alargamiento de las frases entre los dos instrumentos, como si se tratara de una sola línea melódica (Ejemplo 20).

Ejemplo 20. Tonalidad *Eb*
Puente cromático
Compases 84–91

The musical score for Example 20 consists of two staves: a flute staff (top) and a piano staff (bottom). Both are in E-flat major. The flute part begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *a Tempo*. The piano part also begins with *p* and includes *a Tempo*. The music features a chromatic bridge in the flute part, which is accompanied by chords in the piano part. The dynamic markings *mf* and *p* are used to indicate changes in volume throughout the passage.

La segunda variación del tema A, se presenta una cuarta ascendente del tema original, donde el acompañamiento adquiere mayor virtuosismo y se torna por dos motivos que presentan una secuencia descendente repetitiva de notas cromáticas con una secuencia de arpeggios cada dos compases. Los reguladores de dinámica adquieren una importancia primordial para brindar un efecto de vaivén (Ejemplo 21).

Ejemplo 21. Tonalidad *Gb M*
 Tema A segunda variación
 Compases 96–103

The musical score for Example 21, measures 96-103, is presented in two systems. The key signature is G-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The top system shows the solo line and the first two staves of the piano accompaniment. The solo line begins with a whole rest, followed by a melodic phrase marked *mf expressif*, indicated by a black arrow. The piano accompaniment features two descending chromatic sequences, each with an arpeggiated pattern every two measures. Dynamics include *mf* and *p*. The word *Cédez* is written above the solo line. The bottom system shows the continuation of the solo line and piano accompaniment. The solo line includes dynamics *mf*, *p*, *cresc.*, and *f*. The piano accompaniment continues with similar patterns, including fingerings (3, 4, 1, 2, 7) and dynamics *mf*, *p*, and *f*.

El puente se desarrolla a partir de una progresión descendente, la flauta asume el protagonismo cuando repite la misma frase compuesta por dos compases en el registro agudo y medio para conducir a la reexposición. Mientras tanto el piano regresa al acompañamiento estático formado por un pedal, el movimiento de la melodía es ligeramente modificado por la indicación *Cédez* que permite a la línea solista regresar gradualmente al tema A, al tempo primo (Ejemplo 22)

Ejemplo 22. Tonalidad C#
Puente de cuartas
Compases 128–131

The image displays a musical score for Example 22, measures 128-131. It consists of two systems of music. The first system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a soloist part in the treble clef. The soloist part features a melodic line with slurs and accents, and the piano accompaniment provides harmonic support with chords and arpeggios. The second system shows the continuation of the piano accompaniment and the soloist part, with the word 'Cédez' written above the soloist part in two measures.

La reexposición del tema A, conserva la misma línea melódica y acompañamiento en frases formadas por cuatro compases cada una, donde el sujeto y contra sujeto es presentado por el instrumento solista (Ejemplo 23).

Ejemplo 23. Tonalidad C m
Tema A reexposición y clímax
Compases 136–141

The image displays a musical score for Example 23, measures 136-141. It consists of two systems of music. The first system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a soloist part in the treble clef. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, and the soloist part features a melodic line with slurs and accents. The second system shows the continuation of the piano accompaniment and the soloist part.

En el tema B se produce un contraste en el patrón rítmico, que se mueve junto con el acompañamiento, bajo un movimiento armónico por cuartas que generan acordes aumentados. La flauta explora el registro agudo con octavos sueltos con la indicación de *Un poco rubato* para continuar con motivos ligados que son

interpretados por ambos instrumentos, la sugerencia de matices comienza en un *p* à l'aise que significa *piano* al gusto (Ejemplo 24).

Ejemplo 24. Tonalidad *E b*
Tema B
Compases 185–191

Un poco rubato
p à l'aise
Un poco rubato
p à l'aise
mf

El último puente cromático es introducido con un *Cédez un peu* como un sello de la música francesa en un juego de séptimas, para comenzar *a Tempo* desde un *sol* agudo. El piano acompaña con acordes en contratiempo, donde el tiempo fuerte es marcado en la clave de fa en una secuencia descendente (Ejemplo 25).

Ejemplo 25. Tonalidad *G m*
Puente cromático
Compases 213–218

Cédez un peu
a Tempo
p
cresc.
f
Cédez un peu
a Tempo
p
cresc.
f

La tercera variación del tema A se desarrolla en el homónimo mayor. El piano interpreta la melodía y la flauta hace la función de acompañamiento con frases de dos compases que se repiten de forma ligada. Se trata de un adorno que anuncia la coda (Ejemplo 26)

Ejemplo 26. Tonalidad *C M*
Tema A tercera variación
Compases 225–232

Musical score for Example 26, measures 225–232. The score is in C major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines. The melody is a sixteenth-note arpeggiated figure in the right hand, starting on a middle D and moving chromatically upwards. The piece is marked with a piano (*p*) dynamic.

La *coda* comienza con una escala cromática ascendente desde la nota do en el registro medio, mientras el piano va imitando a manera de espejo un acompañamiento volátil en la armonía hasta llegar a un motivo concluyente que se repite dos veces en el registro agudo, en el medio y en el grave de manera consecutiva *En animant*, para dar turno a los arpeggios interpretados por la flauta que prácticamente se queda sola para culminar con un brillante final en la tonalidad de *C M* (Ejemplo 27).

Ejemplo 27. Tonalidad *C M*
Coda
Compases 245–259

Musical score for Example 27, measures 245–259. The score is in C major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines. The melody is a sixteenth-note arpeggiated figure in the right hand, starting on a middle D and moving chromatically upwards. The piece is marked with a piano (*p*) dynamic. The score includes markings for *a Tempo*, *cresc.*, and *En animant*.

2.5 Sugerencias interpretativas

El tema principal *Pastorale* es un tiempo de danza y tiene un modelo rítmico que se desarrollará a lo largo de todo el movimiento, compuesto por un cuarto con punto y octavo que a su vez retoma el movimiento con octavos y 16avos. Las grandes frases de esta sonata adquieren un enorme desafío al tratarse de música tan transparente en una tonalidad fácil al no contener notas alteradas, pero difícil de afinar. La sugerencia de interpretación es preparar una buena columna de aire y entrenar para que las frases no se rompan en un matiz *piano*, se puede realizar un trabajo de cambio de rítmica además de cantar y tocar las frases con diferentes dinámicas para conseguir un buen sonido y coordinación (Ejemplo 1).

Ejemplo 1. Tonalidad C M
Tema A
Compases 1–2

(Pastorale)
A l'aise, mais sans lenteur

FLÛTE



p

La transición está formada por 16avos ligados, que deben proporcionar una sensación de fluidez, como lo indica una de las sugerencias escritas en la misma sonata. La frase ligada se puede trabajar con diferentes ejercicios para fortalecer la columna de aire, por ejemplo, trabajar la frase con *frulatto* de forma ligada y después con sonido liso. Las respiraciones deben ser lo más profundas posibles y así contar con aire suficiente para completar las frases sin afectar la afinación. En el segundo sistema de este pasaje, es importante resaltar la melodía que se encuentra oculta en el registro grave, mientras que se debe reproducir un efecto de vaivén con los reguladores (Ejemplo 2).

Ejemplo 2. Tonalidad *F M*
 Transición
 Compases 20–24

La segunda parte del puente se desarrolla en la tonalidad de *E m*, así que el temperamento debe de ser contrastante y menos brillante a comparación con la primera parte. Este pasaje particularmente repite la misma frase dos veces y en el caso del segundo y cuarto compás se recomienda usar la llave de *Bb* para facilitar el ascenso mientras se logra un *piano* (Ejemplo 3).

Ejemplo 3. Tonalidad *E m*
 Transición
 Compases 28–33

Los episodios melódicos sobre el tema A se presentan como un recuerdo que se comporta de igual forma melódicamente, así que la recomendación es evitar que suenen de la misma manera cada uno, además de ser una oportunidad para hacer una buena respiración y lograr el *forte*. A partir del tercer compás el matiz regresa

a *piano* en una frase con dos partes que se repiten, la sugerencia es conocer el límite al matiz *pp* para buscar un verdadero contraste de dinámica. El desafío en estos pasajes es no descuidar la afinación, ya que en los agudos se puede subir la afinación y en los graves, ocurrir lo contrario. En ambos ejemplos es recomendable estudiarlos con afinador y una vez mecanizados, darles una especial atención a la hora de ensamblar con el piano (Ejemplo 4).

Ejemplo 4. Tonalidad *Ab M*
Episodios melódicos
Compases 50–54

La transición al tema B se presenta recordando material del tema A, cuya melodía introduce de nuevo, una sensación de movimiento, de cercanía y lejanía, que se puede lograr con un buen manejo de los reguladores. La ejecución de las series de 16avos a un tiempo ligero; es recomendable trabajarlas con diferentes articulaciones y ritmos para garantizar el buen desempeño de los dedos, con ayuda del metrónomo (Ejemplo 5).

Ejemplo 5. Tonalidad *Ab M*
Tema B
Compases 86–90

La *coda* se presenta con el tema principal anunciando el final del movimiento. En el trabajo de coordinación de dedos se sugiere trabajar de una forma gradual, es decir, de lento a rápido, donde el primer acercamiento sea un ejercicio de sonoridad y que la prioridad sea el manejo consciente de la flexibilidad de labios. En el clímax de la frase, donde la flauta llega a un *sol* agudo, la afinación debe de ser cuidadosamente interpretada ya que puede variar o romper el sonido al haber llegado sin ataque de lengua (Ejemplo 6).

Ejemplo 6. Tonalidad *C M*
 Coda
 Compases 120–128



La primera nota del tema A nota surge de un *piano expressif et calme* que puede ser abordado sin articulación de lengua, para dar el efecto de aparecer de la nada. La subdivisión rítmica en octavos y el trabajo con metrónomo deben de ser fundamentales en el estudio de este movimiento, ya que, al tratarse de un *tempo* lento, existe el riesgo de perder el pulso (Ejemplo 7).

Ejemplo 7. Tonalidad *E m*
 Tema A
 Compases 1–11



El reto interpretativo del tema B consiste en evitar perder el pulso, para lo que se puede subdividir el ritmo antes del cambio del compás. La sugerencia es permanecer en una división binaria del compás sin perder la sensación del tresillo para desarrollar una frase fluida. El cambio de tonalidad a *Db M* debe de considerarse con anticipación. La llave de *B* en este caso puede resultar muy útil para evitar el sonido del cambio de llaves en una frase tan ligada y expuesta (Ejemplo 8).

Ejemplo 8. Tonalidad *Db M*
 Tema B
 Compases 30–35

Tema B

El desarrollo del tema B retoma las semicorcheas y comienza con una secuencia descendente para presentar un *ostinato* con un motivo de tres notas que se repiten variando las notas que caen en tempo fuerte. El reto en un pasaje como el del desarrollo del tema B, que no cuenta con silencios ni pausas para respirar, es hacer un entrenamiento de resistencia, donde la frase no tenga que dividirse para respirar, la elección de velocidad es pieza clave para tener el control de los dedos y poder prescindir de la respiración sin interrumpir las ligaduras (Ejemplo 9).

Ejemplo 9. Tonalidad *C M*
 Desarrollo del tema B
 Compases 46–51

En la *coda* los cambios de compás siguen presentes en una combinación de los temas A y B a manera de recuerdo, donde retoma de manera idéntica los modelos rítmicos. Los indicadores de tiempo ilustran el final de este movimiento como si se tratara de la nostalgia plasmada en los temas principales. El reto interpretativo de la *coda* es explorar con nuestro sonido los colores destimbrados para poder proponer un ambiente conclusivo. Los registros medio y grave facilitan el buen manejo de los reguladores, siempre y cuando la flauta nunca quede por debajo del piano en cuanto a volumen. Se recomienda el trabajo minucioso del ensamble con el piano en la búsqueda de colores y en la precisión de los cambios de compás (Ejemplo 10).

Ejemplo 10. Tonalidad *E m*
Coda
 Compases 79–88

El tema A presenta un motivo ternario en dos partes, el primer motivo repite dos veces con una ligera variación al final y el segundo una melodía conclusiva que avanza por medio de cromatismos en frases largas que reproducen el mismo patrón rítmico principal. Ambas partes forma una pregunta y respuesta por parte del instrumento solista, estos motivos serán repetidos a lo largo de todo el movimiento con variaciones rítmicas, melódicas y serán turnados entre la flauta y el piano. El carácter es presentado por dos compases introductorios por parte del piano *Assez vif*, bastante animado. La recomendación es considerar cada compás a un solo pulso para darle ligereza y avance. (Ejemplo 11).

Ejemplo 11. Tonalidad *C m*
 Tema A
 Compases 3–18

El tema B se presenta con un indicador de *À l'aise*, que propone un tiempo cómodo. Este tema resulta contrastante al generar rítmicamente un freno. Está dividido en dos partes, en la primera, el piano y la flauta se mueve al mismo tiempo y se sugiere unificar el mismo tipo de ataque con la intensidad de que suene un acorde espaciado por silencios de octavos al mismo tiempo, seguido por una segunda parte, que consiste en una frase completamente ligada que repite el motivo rítmico del tema A. En el segundo sistema, segundo compás, la sugerencia de estudio para trabajar la sincronía de las notas es separar en dos, dos y tres las 16avos, con el fin de no apresurar la llegada al siguiente compás (Ejemplo 12).

Ejemplo 12. Tonalidad *Eb M*
Tema B
Compases 56–74

Tema B

Un peu rubato
à l'aise

pp *p expressif*

mf *p* *cresc.*

mf *cresc.* *f*

El siguiente puente se compone por una gran frase que se repite dos veces, la primera en el registro agudo y la segunda en el medio y en el grave. La sugerencia de estudio para este pasaje es desarrollar la agilidad de los dedos, partiendo de ejercicios de sonoridad, reproduciendo el pasaje de forma lenta y completamente ligada. El trabajo con metrónomo resulta muy recomendable ya que podemos subir la velocidad progresivamente y añadir diferentes combinaciones de ritmos, incluso cambiar la subdivisión y mover los acentos naturales, por ejemplo, en lugar de acentuar de cuatro en cuatro, puede ser de tres en tres, lo cual resultará incómodo al principio, pero garantiza la buena destreza de dedos al regresar al pasaje original. Después de un *Cédez* el tema A se vuelve a presentar de forma idéntica, el reto es conducir a *piano* y cambiar de un ambiente brillante que proporciona el puente a uno misterioso, caracterizado por el tema principal (Ejemplo 13).

Ejemplo 13. Tonalidad *C# m*
 Puente
 Compases 128–139

La reexposición del tema A se desarrolla en la tonalidad original y el movimiento es retomado por octavos en frases largas y ligadas. Este pasaje representa el clímax de la obra, donde la melodía sube a un *Bb 7* con ayuda de un regulador a *forte* y de regreso recorre los cuatro registros en una dirección ascendente. Se recomienda buscar una sonoridad amplia. La sugerencia de trabajo para este compás en particular es trabajar la apertura del sonido sirviéndose de ejercicios de *frulatto* que nos obligan a abrir la garganta, hacer respiraciones más profundas y como resultado una buena columna de aire. La afinación en los registros más agudos debe de ser controlada desde la flexibilidad de labios, bajando el mentón y cuidando el buen término de la frase en *piano* (Ejemplo 14).

Ejemplo 14. Tonalidad *C m*
 Reexposición Tema A
 Compases 165–191

La *coda* se presenta con dos compases introductorios por parte del acompañamiento, en un tiempo un poco más lento y presenta motivos iguales descendentes en grupos de seis y ocho notas, que se repiten en dos registros diferentes. En el caso de los cuatro primeros grupos resulta muy conveniente usar la llave de *Bb*. A continuación, se expresa una escala cromática, donde se retoma el tempo y que deriva a tres compases sobre *F# M* que duplican el mismo modelo en el registro agudo, medio y grave *En animant* para concluir con un gran arpeggio de *C M* que resulta una conclusión brillante y triunfal. La sugerencia de interpretación se resume a la dirección musical de las frases, en este caso la escala cromática anuncia el final y debe de retomar el tiempo inicial donde se empieza a construir un *accelerando* de la forma más orgánica posible. Los reguladores de dinámica de los últimos tres compases pueden ser trabajados con el acompañante para resaltar y diferenciar cada uno de ellos *p*, *f* y *ff*. El último *do*, puede vibrarse para crear una sensación de mayor volumen (Ejemplo 15).

Ejemplo 15. Tonalidad *C M*
 Coda
 Compases 243–259

CAPÍTULO III. RUBÉN FLORES HERNÁNDEZ (1969). FLAUTISTA, COMPOSITOR, ARREGLISTA Y PEDAGOGO

¿Cuánto tarda en viajar el sonido? Eso no importa porque el sentimiento y la pertenencia que se genera en el corazón es suficiente para llegar a cualquier parte del universo.⁵⁹

3.1 Contexto histórico y personal

Flautista, compositor, arreglista y director mexicano, Rubén Flores nació el 27 de octubre de 1969 en Xalapa, Veracruz.⁶⁰ A temprana edad tuvo un acercamiento con la música, ya que desde pequeño sintió un enorme asombro por las artes sonoras al haberse formado en una familia con un notorio gusto por la música. A los 9 años comenzó sus estudios musicales en la Orquesta Típica de la Benemérita Escuela Normal Veracruzana,⁶¹ un centro formativo para maestros que contaba con su propia orquesta infantil y de la cual surgieron artistas que con el tiempo se juntaron y formaron grupos profesionales de la Universidad Veracruzana. Fue en la clase de música donde de niño se acercó a la flauta de pico, entre otras actividades artísticas y deportivas, sin imaginar que le esperaba una polifacética carrera en el campo musical.⁶²

En una entrevista, el compositor menciona que comenzó su vida musical como instrumentista al elegir, de entre los demás instrumentos de la orquesta, la flauta

⁵⁹ Comunicación personal con Rubén flores, 8 de noviembre de 2020.

⁶⁰ Comunicación personal con Rubén Flores, 27 de agosto de 2019.

⁶¹ Fundada el 1 de diciembre de 1886 y fue considerada la primera escuela profesional para maestros, creada por el gobernador general Juan de la Luz Enríquez y el educador Enrique Conrado Rébsamen Egloff. De la Luz Enríquez tuvo la visión de crear una banda para la inauguración de dicha escuela y creó la “Banda de Rurales” de la que surgió en 1929 la “Orquesta Sinfónica de Xalapa” y que después se convirtió en la actual “Banda Sinfónica del gobierno del estado de Veracruz” (comunicación con Rubén Flores, 6 de abril de 2020).

⁶² “Yo estudiaba en esa escuela desde el preescolar. Por las tardes había actividades para los maestros a las cuales los alumnos podíamos asistir. De ahí hice todas; teatro guiñol, natación, fútbol, cerámica, carpintería y música” (comunicación personal con Rubén Flores, 6 de Abril de 2020).

transversa “por su sonido, pero sobre todo porque era el instrumento más bonito de todos; limpiquito, fino, delicado... Así que yo dije: ‘esa quiero’”.⁶³

Su carrera musical la comenzó de manera formal cuando ingresó al Conservatorio de la Música de la Universidad Veracruzana en la carrera de flauta transversa a los 13 años.⁶⁴ En la orquesta Infantil de este centro de estudios, Flores fue influenciado por la música mexicana del romanticismo y nacionalismo. A los 16 años ingresó a la Banda de la 26ª zona militar con sede en Xalapa, como integrante de la sección de percusiones en la que destacó como timbalista. Años más tarde se fue a Estados Unidos⁶⁵ y fue que tuvo un acercamiento con la música de Broadway. Al regresar a Xalapa se dedicó a la interpretación de los géneros *bossa nova*, sones cubanos, boleros, trovas y canciones de protesta que se escuchan en las peñas:

Aquí en Xalapa, en mis años mozos, había muchas peñas, cervecerías nocturnas en las que además de preparar pizzas y comidas con orégano, se cantaban todo tipo de canciones de la “nueva trova cubana”. Miles de veces se cantaba “Pequeña serenata diurna”, “La maza”, “Son de la loma”, “La chica de Ipanema” entre música de Serrat y cantos estudiantiles. La música andina estaba de moda y el jazz se empezaba a asomar como parte del pensamiento creativo académico.⁶⁶

Sus primeros acercamientos a la composición comenzaron cuando transcribía obras de difícil lectura, de esa manera “me causó mucha curiosidad poder adentrarme en el íntimo proceso de la creación”.⁶⁷ Fue en su adolescencia cuando comenzó a escribir sus primeras piezas, labor que abandonó pronto ya que creía que el camino era largo y escuchar los comentarios de sus compañeros, tales

⁶³ Comunicación personal con Rubén Flores, 15 de noviembre de 2019.

⁶⁴ Llamado en esa época Conservatorio de la Música de la UV (Comunicación personal con Rubén Flores, 29 de agosto de 2019).

⁶⁵ Dakota del Norte, International Music Camp (comunicación personal con Rubén Flores, 8 de abril de 2020).

⁶⁶ Comunicación personal con Rubén Flores, 6 de abril de 2020.

⁶⁷ Comunicación personal con Rubén Flores, 27 de agosto de 2019.

como el que “ya no se podía componer nada nuevo”, lo desanimaron.⁶⁸ Partiendo de un difícil comienzo, el maestro Rubén Flores pasó varios años sin desarrollar aquella inquietud creativa.

Al cumplir la mayoría de edad colaboró con un grupo de sones llamado “Combo ninguno” que le dio estabilidad laboral durante 20 años.⁶⁹ Luego de esta experiencia, ingresó a un proyecto con la participación de músicos que tocaban en la Orquesta Sinfónica de Xalapa provenientes de Polonia, los cuales llevaban casi 15 años trabajando y realizaban conciertos de música popular mexicana.⁷⁰

El maestro Flores se mantuvo activo en las agrupaciones de alientos y orquestales, de ahí fue que desarrolló un gusto particular por la ópera y la música contemporánea, géneros que hoy en día tienen gran influencia en su producción musical.

La idea de ser director de orquesta surgió desde que Flores tenía 10 años, así que al terminar la carrera de flauta decidió seguir con el camino de la dirección, a pesar de lo complicado que podía ser emprender una carrera en este campo. Al respecto, Rubén Flores relata que hace más de 30 años un buen amigo le comentó: “...los directores jóvenes son de 45 años, hasta ese entonces, ¿qué vas a hacer?”, a lo que Rubén contestó que no importaba: “esperaré y mientras estudio más”.⁷¹ Por lo tanto, se dedicó a hacer un estudio itinerante y ecléctico durante varios años. Su primer maestro fue Virgilio Hernández, con quien comenzó el camino de la dirección.

El flautista veracruzano transitó por diversas disciplinas y campos del conocimiento. Además de su carrera musical como instrumentista, compositor y director, también adquirió conocimientos de filosofía. El rumbo profesional del

⁶⁸ Comunicación personal con Rubén Flores, 19 de febrero de 2020.

⁶⁹ Comunicación personal con Rubén Flores, 29 de agosto de 2019.

⁷⁰ Comunicación personal con Rubén Flores, 6 de abril de 2020.

⁷¹ Entrevista con Rubén Flores, 15 de noviembre de 2019.

maestro Flores pareció cambiar al realizar una maestría en Historia del pensamiento; filosofía en la Universidad Panamericana. Fue entonces que la reflexión filosófica lo llevó de nuevo a la creación musical que, en complemento con sus propuestas ideológicas, lo llevo a iniciar su prolífica carrera como compositor.⁷²

“Tuve muchos maestros, el nombrar a alguno sería injusto”, comenta Flores, ya que a lo largo de su formación recibió clases de flauta, arreglo en jazz, composición, dirección, actuación, teatro, etc. “Algunos aún son mis maestros y recurro a ellos con la misma ansia y respeto como el primer día que los tuve en clase. Todos me han dado lo mejor que han tenido, sobre todo su cariño”.⁷³

Su pasión por la música clásica o académica se fortaleció en el seno de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, agrupación profesional con la que ha tenido un fuerte vínculo profesional y con la que pudo escuchar el repertorio de los grandes genios musicales durante 40 años.

Ha estado frente de la Banda Sinfónica del Gobierno del Estado de Veracruz (2000-2006), y como director ha colaborado con la Orquesta Sinfónica Juvenil “Daniel Ayala”, La Orquesta de Cámara de Xalapa, la Compañía de Ópera “A Tempo”, el Ensamble de Música Contemporánea de la Universidad Veracruzana y como director asistente en la Orquesta Sinfónica de Xalapa. También ha dirigido en varios países como Estados Unidos, Finlandia, Rumania, Bulgaria, Eslovaquia, Costa Rica y Cuba.⁷⁴

Es actualmente uno de los compositores y arreglistas mexicanos en cuyo catálogo podemos encontrar, además de obras para flauta sola, obras para ensambles de cámaras, en donde la flauta tiene un papel prominente (Anexo 3). En este mismo ámbito sobresalen sus trabajos para orquesta de flautas, en los que explota la

⁷² Entrevista con Rubén Flores, 15 de noviembre de 2019.

⁷³ Comunicación personal con Rubén Flores, 19 de febrero de 2020.

⁷⁴ Curriculum de Rubén Flores, 27 de agosto de 2019.

sonoridad y la capacidad polifacética de dicho instrumento, desarrollando un lenguaje en el que la huella de la tradición musical del folclor de nuestro país está presente.

Su trabajo como compositor y arreglista es un terreno en el que ha destacado y ha sido reconocido en el ámbito nacional e internacional (Anexo 4). Su música se ha presentado en la Convención Nacional de Flauta que se celebra cada año en distintas ciudades de Estados Unidos y en el Festival Universitario de la Universidad Metropolitana de Monterrey (UMM), con una agrupación que se formó para la interpretación de estas obras, llamada “Orquesta de Flautas de México” y hasta la fecha dicho ensamble interpreta año con año sus composiciones y arreglos. De esta agrupación nació la actual Orquesta de flautas de Xalapa,⁷⁵ de la cual también funge como director titular⁷⁶ y que ha sido el medio por el cual tuve el primer acercamiento con su música. En 2016 ingresó a la maestría en Dirección de orquesta de la Universidad de Xalapa bajo la tutela del maestro Lanfranco Marcellitti.⁷⁷

En una de las varias ocasiones en que pude conversar con el compositor, le pregunté acerca de las sugerencias generales que podía darle a quienes estudien su obra, a lo que él respondió: “que la aborden con alegría, en especial las obras para flauta tienen como característica que parecieran muy difíciles y virtuosas, pero son increíblemente fáciles de tocar. Ese fue mi objetivo, mover los dedos y expresar todo”.⁷⁸

El maestro Flores también sugiere a los jóvenes mexicanos que “hay que tocar las cosas simples, con más musicalidad que virtuosismo, porque, cuando los demás músicos del mundo voltean a buscarnos, lo que buscan es el desarrollo espiritual

⁷⁵ “La actual Orquesta de Flautas de Xalapa está conformada por flautistas (mucho menores que yo) que ya habían trabajado conmigo en las convenciones de EE.UU. Ellos se organizaron y me invitaron a ser su Director Artístico” (comunicación personal con Rubén Flores, 6 de Abril de 2020).

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ Comunicación Personal con Rubén Flores, 6 de abril de 2020.

⁷⁸ *Idem.*

que hubiéramos podido obtener a través del respeto al sonido, la afinación, el estilo y los detalles. Desafortunadamente los flautistas podemos tocar fácilmente muchas notas que parecen música, cuando lo que debemos hacer es cantar con la flauta”.⁷⁹

En el aspecto pedagógico, el maestro Flores se ha desempeñado como profesor en la Universidad Veracruzana, la Escuela Municipal de Bellas Artes del Puerto de Veracruz, en el Instituto Superior de Música del Estado de Veracruz, la Benemérita Escuela Normal Veracruzana y para instituciones como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y el Instituto Veracruzana de la Cultura (IVEC). Ha impartido diplomados, cursos, tutorías y pláticas de filosofía y música.⁸⁰

Como instrumentista continúa su práctica en recitales que él mismo organiza y produce y actualmente es director de la Orquesta Universitaria de Música Popular en la Universidad Veracruzana.

En cuanto a *Estrellita*, puede ser considerada como una obra de madurez, el compositor comenta al respecto: “creo que yo no soy un compositor de carrera, yo compongo porque me gusta”.

⁷⁹ Comunicación personal con Rubén Flores, 19 de febrero de 2020.

⁸⁰ Curriculum de Rubén Flores, 27 de agosto de 2019.

3.2 Introducción

Flores es un fanático de las estrellas y los temas relacionados con el cosmos y la divulgación científica. Platicando con él me comentó sobre los “círculos de cultivos”⁸¹ y lo que representa este tipo de hallazgos a la humanidad por la necesidad de comunicarnos como especie”. El hecho de maravillarse por la existencia de otras inteligencias en el universo ha sido una inquietud en Flores desde muy joven y ha encontrado una estrecha relación con la música, ya que funge como un idioma universal ya que está convencido que una de las funciones de la música es la comunicación y conocernos mejor a nosotros mismos y como humanidad.

Una de las figuras más admiradas por el compositor en el campo astrofísico es Carl Sagan⁸² fue un astrónomo, astrofísico y cosmólogo norteamericano, quien a su paso por el estudio del cosmos se convirtió en uno de los investigadores más comprometidos con la divulgación científica. El cosmos, era su pasión y conseguía transmitirla en cada una de las tareas que llevaba a cabo.

La vinculación de Sagan con el programa espacial estadounidense arrancó desde el comienzo de su desarrollo profesional ya que trabajó como asesor de la NASA desde la década de 1950. Aparte de instruir a los astronautas o proponer experimentos, también fue el responsable del llamado “disco de oro” de las Voyager, unos discos de color dorado que contenían mensajes en 56 idiomas e innumerable contenido sobre la tierra, entre lo que se encontraban sonidos de la naturaleza como el canto de los pájaros, besos, explosiones volcánicas, el sonido de los ríos etc. De medios de transporte como autos, locomotoras y fórmulas químicas como mensaje universal dirigido a posible vida extraterrestre, que sería

⁸¹ Los círculos en los cultivos, son figuras circulares que han aparecido en las cosechas, hierba tendida o en el pasto, son diseños que se representan con hierba quemada y que generalmente se han encontrado hallazgos en campos de cereales como trigo y maíz.

⁸² Nació el 9 de noviembre de 1934 en Brooklin, Nueva York E.U. y falleció el 20 de diciembre del 1996 en Seattle, Washington E.U.

enviado fuera del sistema solar con ayuda de las sondas espaciales "Voyager" en 1977.⁸³

3.3 Estrellita para flauta y coro de flautas

Esta obra fue escrita para ser interpretada en la convención de la *National Flute Association* que se celebra anualmente en diferentes ciudades de Estados Unidos. En el caso particular del estreno de esta obra, fue en la ciudad de Nueva Orleans, Lousiana en el verano del año 2013.⁸⁴ La obra fue estrenada por la flautista mexicana Evangelina Reyes y por la Orquesta de flautas de México,⁸⁵ de la que formé parte para ese estreno. Estrellita fue dedicada a la maestra Claire Scandrett, quien sugirió al compositor una obra que pudiera ser emblemática mexicana, pero con un enfoque personal.

La obra está inspirada y escrita sobre un modelo del código Ascii, un código binario estándar para el intercambio de información que fue creado en 1963 por el "Instituto Estadounidense de Estándares Nacionales" o "ANSI" como se lo conoce actualmente. Este código nació a partir del reordenamiento y la expansión del conjunto de símbolos y caracteres ya utilizados en aquel momento en telegrafía por la compañía Bell⁸⁶. En un primer momento sólo incluía letras mayúsculas y números, pero en 1967 se agregaron las letras minúsculas y algunos caracteres de control, formando así lo que se conoce como US-ASCII, es decir los caracteres del 0 al 127.⁸⁷

⁸³ Rescatado de <https://www.muyinteresante.es/ciencia/articulo/curiosidades-sobre-carl-sagan-501466071744> el 24 de noviembre de 2020.

⁸⁴ Comunicación personal con Rubén Flores, 3 de noviembre de 2020.

⁸⁵ La Orquesta Nacional de Flautas de México (ONFM) está conformada por flautistas mexicanos profesionales y semiprofesionales. Su repertorio abarca desde el período Barroco al Moderno, así como música tradicional mexicana. Igualmente, composiciones originales y arreglos para ensamble de flautas, incluyendo: pícolo, flauta de concierto, flauta en sol, flauta bajo y flauta contrabajo. La ONFM realizó su exitoso concierto debut en la Convención de la "National Flute Association" de EUA, en Nueva Orleans en 2013. Igualmente, se ha presentado en la Convención de la NFA en Chicago, en 2014.

⁸⁶ Bell Telephone Company era una empresa estadounidense de telecomunicaciones creada el 9 de julio de 1877 por Alexander Graham Bell y por Gardiner Greene Hubbard.

⁸⁷ Recuperado de <https://elcodigoascii.com.ar/>, el 24 de noviembre de 2020.

La obra se descifra con la tabla de codificación binaria ASCII y está compuesta por una palabra que se repite, representada por dos alturas que se descifran, denominando los números 1 (agudos) y 0 (graves), que van cambiando de altura pero que al ser un patrón repetitivo, puede interpretarse no sólo musicalmente sino como un mensaje, donde el significado es GRACIAS. En el segundo mensaje se presenta un modelo similar que funge como respuesta, este patrón no tiene significado alguno, pero lo deja a la imaginación del intérprete y el público escucha (Tabla 1).

Tabla 1. Codificación binaria ASCII⁸⁸

CODIFICACIÓN BINARIA ASCII

Character	Binary Code	Character	Binary Code	Character	Binary Code	Character	Binary Code	Character	Binary Code
A	01000001	Q	01010001	g	01100111	w	01110111	-	00101101
B	01000010	R	01010010	h	01101000	x	01111000	.	00101110
C	01000011	S	01010011	i	01101001	y	01111001	/	00101111
D	01000100	T	01010100	j	01101010	z	01111010	0	00110000
E	01000101	U	01010101	k	01101011	!	00100001	1	00110001
F	01000110	V	01010110	l	01101100	"	00100010	2	00110010
G	01000111	W	01010111	m	01101101	#	00100011	3	00110011
H	01001000	X	01011000	n	01101110	\$	00100100	4	00110100
I	01001001	Y	01011001	o	01101111	%	00100101	5	00110101
J	01001010	Z	01011010	p	01110000	&	00100110	6	00110110
K	01001011	a	01100001	q	01110001	'	00100111	7	00110111
L	01001100	b	01100010	r	01110010	(00101000	8	00111000
M	01001101	c	01100011	s	01110011)	00101001	9	00111001
N	01001110	d	01100100	t	01110100	*	00101010	?	00111111
O	01001111	e	01100101	u	01110101	+	00101011	@	01000000
P	01010000	f	01100110	v	01110110	,	00101100	_	01011111

Letra	Código binario
G	01000111
R	01010010
A	01000001
C	01000011
I	01001001
A	01000001
S	01010011

⁸⁸ Recuperado de <https://www.areatecnologia.com/>, el 26 de noviembre de 2020.

El mensaje se presenta en los cuatro primeros compases, en el solo de la flauta. En esta obra hay dos elementos fundamentales para interpretar los unos y ceros, con intervalos y rítmica, incluso los patrones rítmicos simbolizan la intención de comunicarse. El compositor comenta que lo que se escucha en realidad es un mensaje binario que cualquier inteligencia puede recibir y decodificar.

El proceso creativo de la obra consistió en el gusto por las estrellas, a causa de la gran admiración por la ciencia y el cosmos. “Yo empecé a leer sobre las frecuencias de los cuerpos celestiales, los astros y los elementos que pudieran desarrollar la idea de un discurso musical para proponer y experimentar”.⁸⁹

De acuerdo con el compositor: “El universo es tan vasto y puede haber no sólo cuestiones tecnológicas mejores, sino consciencias espirituales y enormes que me gustaría conocer, como la espiritualidad.”⁹⁰ Esa obra ha sido grabada en vivo en sus diferentes interpretaciones por el mundo, la única versión formal es la de una servidora. Ha sido publicada y editada por varias casas editoras entre las principales son *alrypublications*.

Cuando la gente sabe de qué se trata esta obra, comenta el compositor, se asombra, ya que el primer acercamiento siempre se relaciona con el título *Estrellita* que alude una canción mexicana emblemática, compuesta por Manuel M. Ponce.⁹¹ La canción *Estrellita* desde la perspectiva del arreglo de maestro Flores, simboliza el anhelo que tiene la raza humana por las estrellas. Para los flautistas que deseen abordar esta obra, se recomienda tener el sentimiento de gratitud y transmitirlo en la interpretación.

⁸⁹ Comunicación personal con Rubén Flores, 8 de noviembre de 2020.

⁹⁰ *Idem*.

⁹¹ Compositor mexicano, nacido en Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1982 y fallecido el 24 de abril de 1948 en la Ciudad de México.

El compositor comenta: “Yo creo que la música es tan poderosa que puede servir para curar o para hacer mal, habrá que decidir si la vamos a usar para enfermar a la humanidad o para curarla”.⁹²

3.4 Análisis musical

Flores explica que la cercana relación que existe entre la ciencia con la música fue el principal motivante para realizar este arreglo. La obra reitera el mensaje de agradecimiento y está compuesta para flauta solista y coro de 22 flautas, que incluye una flauta bajo y 3 altos. En esta obra predominan los intervalos de cuartas y quintas que, empleando corcheas, semicorcheas y la velocidad adecuada, deben reproducir el sonido de ondas de radio (Tabla 2).

Tabla 2. Estructura y análisis de la obra *Estrellita*

Secciones	Compases	Distribución
Mensaje, tres repeticiones.	1–12	1. Solo 2. Flauta 2 3. Flauta 3 y 4
Mensaje todas las voces	13–16	Todas las flautas
Estrellita primera parte	17–26	Flauta Solo
Estrellita segunda parte	27–42	Flauta Solo
Estrellita tercera parte	43–48	Flauta Solo
Respuesta	45–50	Flautas 10, 11, 12, 13 y 14
Mensaje	51–53	Flautas 14, 15, 16 y 17
Respuesta	52–55	Flautas 10 y 11
Respuesta	56–69	Flautas 10, 11, 12, 13 y 14
Mensaje	70–73	Todas las flautas

⁹² Comunicación personal con Rubén Flores, 3 de noviembre de 2020.

La obra comienza con la presentación del mensaje GRACIAS, el cual se repite tres veces, a cargo de la flauta 2, 3 y 4, con un motivo rítmico en 16avos (Ejemplo 1).

Ejemplo 1
Mensaje Gracias en C y G por quintas ascendentes
Compases 1–6

Manuel M. Ponce/Rubén Flores

Moderato, con gratitud

Flauta Solo

Flauta 1

Flauta 2

G R A C I A S

La repetición del mensaje a cargo del coro de flautas se lleva a cabo en diferentes alturas formando intervalos de quintas sobre las notas *C, D, E, F, F#, G, A* y *Bb*. El resultado sonoro es un tejido impulsado con el mismo mensaje de gratitud (Ejemplo 2).

Ejemplo 2.
Quintas sobre las notas: *C, D, E, F, F#, G, A* y *Bb*
Compases 13–17

El tema principal de la canción *Estrellita*, comienza inmediatamente al terminar el mensaje que deja el *tutti* de flautas. Un tema lírico acompañado por células rítmicas con subdivisión rítmica de corcheas y semicorcheas, que van sumándose y apareciendo con intervenciones discretas (Ejemplo 3).

Ejemplo 3
Tema Estrellita/ *G m*
Compases 24–29

The musical score for Example 3, measures 24-29, is presented for 13 flutes. The notation is as follows:

- Fl. S. (Soprano Flute):** Measures 24-29. Measure 24: *mf*, melodic line with a triplet of eighth notes. Measures 25-29: continuation of the melodic line.
- Fl. 1-6:** Rests throughout measures 24-29.
- Fl. 7:** Measures 25-29. *p*, rhythmic pattern of eighth notes.
- Fl. 8:** Rests throughout measures 24-29.
- Fl. 9:** Measures 24-29. *p*, rhythmic pattern of eighth notes.
- Fl. 10:** Measures 24-29. *p*, rhythmic pattern of eighth notes.
- Fl. 11:** Measures 24-29. *p*, rhythmic pattern of eighth notes.
- Fl. 12:** Rests throughout measures 24-29.
- Fl. 13:** Measures 25-29. *p*, rhythmic pattern of eighth notes.

La segunda parte del tema de *Estrellita* es acompañada por pequeñas células rítmicas, en dinámica *pp* que aparecen de forma volátil y por momentos se agrupan para volverse a separar e intervenir de forma más espaciada (Ejemplo 4).

Ejemplo 4
Segunda parte de Estrellita en G m
Patrones rítmicos sobre las notas si, do, mi, fa#
Compases 30–33

La tercera parte del tema de *Estrellita* conserva la dinámica de acompañamiento. Las flautas acompañantes continúan con patrones rítmicos cortos en forma de pregunta y respuesta, los cuales interactúan entre ellos (Ejemplo 5).

Ejemplo 5
Tercer parte del tema principal
Compases 38–41

La respuesta es una fórmula parecida al mensaje de gratitud, pero no tiene un significado particular, ya que sólo sugiere una respuesta con el efecto de ondas de radio que queda a la imaginación del escucha. Los intervalos se mueven por quintas ascendentes y solamente una voz en cuartas para crear una disonancia (Ejemplo 6).

Ejemplo 6
Mensaje de respuesta
Compases 47–49

The image shows a musical score for three measures (47-49). It consists of five staves. The top three staves are grouped by a large curly brace on the left and right. The first two staves are in treble clef, and the third is in bass clef. The bottom two staves are also in treble clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The key signature changes from one flat to two flats across the measures. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

El mensaje de respuesta es representado por las flautas medias, el motivo se mueve de forma contraria a la del mensaje principal ya que empieza en el agudo y que presenta un motivo formado por cuatro compases que se repetirán cuatro veces. La manera en la que se presenta es casi simultánea, ya que el mensaje toma el primer turno y la respuesta se presenta desfasada un compás (Ejemplo 7).

Ejemplo 7
Interacción del mensaje y la respuesta
Compases 51–53

The image shows a musical score for three measures (51-53). It consists of ten staves. The top two staves contain a melodic line with eighth notes and rests. The middle two staves are empty. The bottom six staves contain a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning of each staff. The key signature has one sharp (F#).

La obra finaliza con el mensaje final que se presenta a manera de *tutti*, donde la flauta solista se une al coro de flautas que se presenta con una dinámica *f* simultánea, compartiendo el mensaje GRACIAS (Ejemplo 8).

Ejemplo 8
Mensaje final sobre las notas: *do, re, mi fa, fa#, sol, la, sib*
Compases 70–73

70

Fl. 5
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Fl. 4
Fl. 5
Fl. 6
Fl. 7
Fl. 8
Fl. 9
Fl. 10
Fl. 11
Fl. 12
Fl. 13
Fl. 14
Fl. 15
Fl. 16
Fl. 17
Fl. 18
Fl. con. 1
Fl. con. 2
Fl. con. 3
Fl. bazo

3.5 Sugerencias interpretativas

El mensaje es presentado por la flauta solista, el cual se representa a partir de dos diferentes alturas. Los intervalos son de quinta justa y debe de conseguirse la misma calidad de la emisión sonora en cada repetición del *sol* y *do*. La sugerencia interpretativa es cuidar que los ataques sean lo más cortos posibles y afinación precisa (Ejemplo 1).

Ejemplo 1
Inicio flauta solo
Compases 1–4

Moderato, con gratitud



f

mp

12

Las grandes frases demandan al intérprete un riguroso trabajo de resistencia pulmonar, por lo que se recomienda el estudio con metrónomo a una velocidad más lenta para poco a poco se logre alcanzar la ejecución al *tempo* indicado por el compositor. La melodía está compuesta en tres grandes partes y la recomendación del compositor es interpretarla con anhelo, considerando la musicalidad de las extensas frases (Ejemplo 2).

Ejemplo 2
Solo Estrellita
Compases 25–45



mf

f

mf

112

El final del solo se une al resto del coro de flautas que finalizan con el mensaje, repitiendo el salto de quinta y la articulación en *staccato*, dependiendo de la elección de velocidad, se puede realizar doble articulación (Ejemplo 3).

Ejemplo 3
Solo de flauta, mensaje principal
Compases 70–73

El acompañamiento consiste en la elaboración de un colchón rítmico formado por pequeñas células que se repiten. La sugerencia es trabajar los pequeños motivos en tiempo lento para poder articular de manera clara y precisa. La clave está en la subdivisión y precisión de la articulación, en este caso es recomendable la doble articulación (Ejemplo 4, 5 y 6).

Ejemplo 4, 5 y 6
Acompañamiento rítmico
Compases 30–33, 31–33, 27–32

Flauta I:

Flauta II:

Flauta III:

Musical score for Flauta III, measures 17-29. The score is written on two staves. Measure 17 is a whole rest. Measure 18 contains a fermata with the number '9' above it. Measures 19-28 consist of a series of eighth notes, starting with a dynamic marking of *p*. Measure 29 begins with a series of eighth notes, followed by a fermata, and then continues with a series of eighth notes, starting with a dynamic marking of *pp*.

El pasaje del mensaje de respuesta requiere de una excelente coordinación, ya que con la velocidad se convierte en un desafío. La sugerencia de trabajo con este pasaje es estudiarlo muy lento y cambiar las articulaciones y los ritmos. La afinación es otra cuestión por cuidar, es indispensable siempre regresar a la misma afinación en cada nota repetida (Ejemplo 7 y 8).

Ejemplo 7 y 8

Mensaje de respuesta

Compases 52–55 y 70–73

Flauta X

Musical score for Flauta X, measures 52-55 and 70-73. The score is written on two staves. Measures 52-55 consist of a series of eighth notes, starting with a dynamic marking of *f*. Measures 70-73 consist of a series of eighth notes, starting with a dynamic marking of *f*.

Flauta XI

Musical score for Flauta XI, measures 70-73. The score is written on two staves. Measures 70-73 consist of a series of eighth notes, starting with a dynamic marking of *f*.

La flauta bajo de la obra funge como una línea fundamental ya que, al tener frases repetitivas en la obra, nos sirve como una referencia. El reto para el flautista es el dominio de la sonoridad de la flauta bajo, porque el peso es considerablemente mayor a la flauta en C y la cantidad de aire debe de estar planeada con anticipación marcando los sitios para respirar en la partitura. La afinación es una cuestión delicada en el registro agudo, así que se recomienda el trabajo con el afinador (Ejemplo 9).

Ejemplo 9
Línea flauta bajo
Compases 32–40



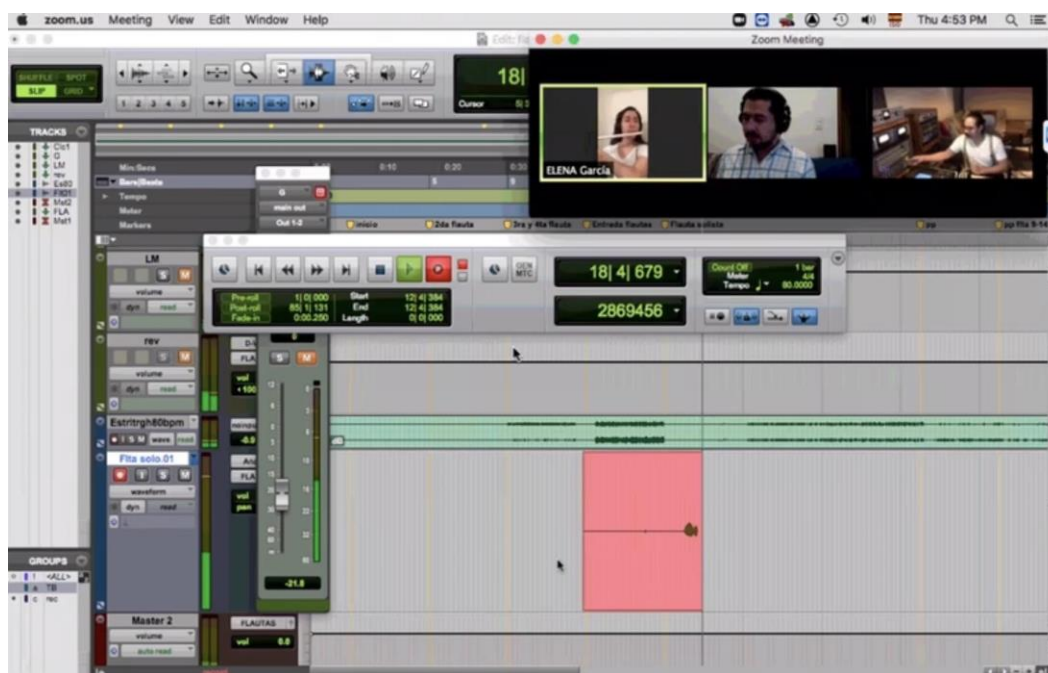
3.6 Grabación de las 22 flautas acompañantes de forma remota

A causa del confinamiento por la situación sanitaria que ha enfrentado el planeta durante el año 2020 por la pandemia causada por el virus SARS-COV2 y la enfermedad COVID-19, me encontré en la necesidad de buscar opciones para realizar la grabación de las 22 flautas acompañantes por mí misma. El primer acercamiento con mis asesores fue para considerar las dificultades que tendría al grabar esta obra, ya que, sin oportunidad de salir, sería imposible hacer el registro sonoro del acompañamiento. Afortunadamente encontré a los profesionales que hicieron posible dicha grabación sin salir de casa: Gabriel Castañón⁹³ y Luis

⁹³ Gabriel Castañón ha sido ingeniero de grabación e ingeniero de mezcla de un gran número de discos y sencillos en las dos últimas décadas. Ha sido acreedor de cuatro premios Latin Grammy y múltiples nominaciones a dicho reconocimiento. Información recuperada del sitio <https://twitter.com/gabrielcastanon>, el día 26 de noviembre del 2020.

Manuel Sánchez,⁹⁴ quienes tuvieron la gentileza de comprometerse con mi proyecto y acoplarse a la situación y a quienes les agradezco infinitamente. Por parte de la instrumentación, pedí en préstamo una flauta alto y una flauta bajo (Imagen 1).

Imagen 1. Registro de la grabación remota en vivo



El proceso fue totalmente exitoso ya que se prestaron las condiciones para hacer la grabación desde casa, en el lugar más encerrado de mi hogar, el cuarto de baño, que era el más pequeño y controlable. Mientras más pequeño fuera el espacio de grabación, más sencillo sería controlar el ruido y el rebote del sonido. Las sesiones se dieron dentro de la regadera, con el cancel abierto, a lo largo de las paredes se colocaron unos paneles de esponja llamados “fibras” que sirvieron para absorber los ruidos externos del elevador, mascotas y vendedores

⁹⁴ Luis Manuel Sánchez Rivas, director de orquesta, banda sinfónica y productor de por lo menos 10 discografías. Profesor de la Facultad de Música de la UNAM.

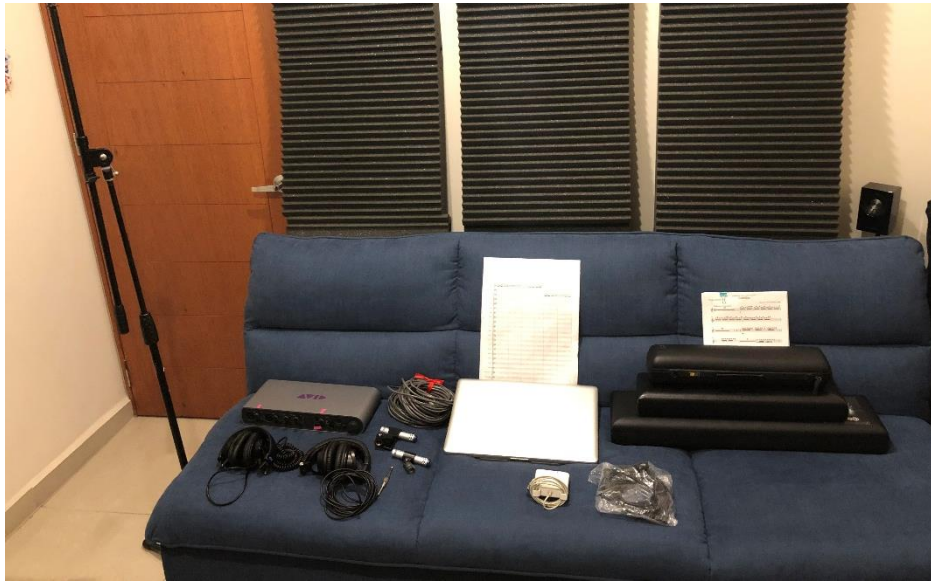
ambulantes, además de reducir los ruidos dentro de la regadera retirándome los zapatos y usando ropa que con el roce no generara sonido alguno (Imagen 2).

Imagen 2. Regadera del baño donde se realizó la grabación, 27 de agosto de 2020
Foto: Luis Manuel Sánchez Rivas



La grabación se llevó a cabo durante 5 días, en sesiones de 4 horas al día, donde el ingeniero de grabación, por medio de una sesión de zoom, estuvo conectado todo el tiempo con el productor que se encontraba fuera del cuarto de baño. Por medio de estos mismos audífonos me facilitaron un pulso de metrónomo para tener una referencia de velocidad, además de que por medio de esos mismos audífonos y el micrófono nos comunicábamos los tres. La grabación requirió de los siguientes materiales distribuidos en dos lugares para realizar la grabación de manera remota: el estudio del ingeniero y el lugar de grabación, el cuarto de baño de mi casa (Imagen 3).

Imagen 3. Materiales requeridos para realizar la grabación en vivo de forma remota, desde el estudio que fungía como cuarto de control.



En el lugar de grabación se utilizaron:

- Computadora MacBook
- Interfaz MboxPro 3
- Pro Tools Ultimate
- 2 micrófonos Beyerdynamic MCE 530 - 3 cables XLR
- Extensión de cable para audífonos - Cable Ethernet
- Una base para micrófono
- Audífonos Sony MDR-7506

Y en el cuarto de control:

- Computadora MacPro
- Interfaz Digidesign 192
- Pro Tools Ultimate
- Cable Ethernet
- Consola SSL x-desk
- Bocinas Tannoy SRM 10B

La experiencia al grabar esta obra fue muy gratificante, al principio no estaba segura por donde comenzar, pero ahora pienso que el desarrollo de proyectos de grabación de forma remota puede tener muchas ventajas, una de ellas es que se puede implementar en cualquier lugar donde podamos tener acceso a una computadora e Internet. La sensación que me deja la grabación es de satisfacción y gratitud como el mensaje de *Estrellita*.

CAPÍTULO IV. FRANCO CESARINI (1961). FLAUTISTA, COMPOSITOR Y PEDAGOGO

“La música no puede narrar una historia, pero sí puede transmitir mucho del entorno donde suceden los hechos”⁹⁵

4.1 Contexto histórico y personal

Compositor, director y flautista, nació en Bellizona, ciudad ubicada al sureste de Suiza y llamada “la ciudad más italiana” de este país.⁹⁶ Para un artista suizo como Franco Cesarini, crecer y desarrollarse en una tierra rodeada de un horizonte imponente y una majestuosa cadena montañosa de los Alpes, significa haber crecido rodeado de naturaleza e inspiración.

Franco Cesarini comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio Giuseppe Verdi en Milán, Italia, donde se especializó en flauta y piano. Terminó su formación en la Academia de Música de Basilea, donde se graduó como flautista bajo la tutela del maestro Peter Lukas Graf, un distinguido flautista suizo.⁹⁷ En 1981 fue nombrado, por su labor como flautista, como el mejor solista de Suiza, al obtener el Primer Premio en el Concurso Nacional de Interpretación Musical.⁹⁸

Su carrera como director la inició en la Banda Sinfónica del conservatorio de Zurich con Félix Hauwirth, importante director de Orquesta del mismo país.

⁹⁵ Eguskiza, 2016, “Componer...”, *Deia*, 3 de febrero. Recuperado el 7 de marzo de 2019, de <https://www.deia.eus/2016/02/03/ocio-y-cultura/cultura/componer-la-sinfonia-me-ha-llevado-veinte-anos-no-he-podido-acabarla-hasta-ahora#Loleido>

⁹⁶ Dicha ciudad es distinguida por tener 3 castillos: Castelgrande, Montebello y Sasso Corbaro (Rober Martin, 2016. Recuperado el 15 de marzo de 2019, de <https://www.edrmartin.com/es/bio-franco-cesarini-2234/>)

⁹⁷ “Franco Cesarini”, *Musiceurope*. Recuperado el 22 de marzo de 2019, de https://www.musicshopeurope.com/productlist/Contributor_composer_Notation_1/Cesarini,%20Franco_contributor.aspx?IsFacetListRequest=True&Grade+of+difficulty=5

⁹⁸ “Franco Cesarini estrena con la Banda Municipal de Música de Bilbao su Primera Sinfonía, ‘The Archangels’, este domingo día 7 de febrero”, *Bilbao.eus*, 5 de febrero de 2016. Recuperado el 7 de marzo 2019, de http://www.bilbao.eus/cs/Satellite?c=BIO_Noticia_FA&cid=1279150065598&language=en&pageid=3000075248&pagename=Bilbaonet%2FBIO_Noticia_FA%2FBIO_Noticia

En la actualidad, Franco Cesarini es uno de los compositores y arreglistas más reconocidos a nivel mundial dentro del mundo de las bandas sinfónicas ya que cuenta con un amplio repertorio dedicado a este tipo de agrupaciones.⁹⁹ Como compositor incluye obras para banda sinfónica, ensamble de metales, así como piezas para orquesta, ensambles de cámara, coro y flauta.¹⁰⁰ Se anexan las obras para flauta (Anexo 5). La mayoría de sus obras han sido grabadas por intérpretes de prestigio y están disponibles en disco compacto la mayor parte de ellas. Ha obtenido varios premios, incluido el premio de composición de "Pro Helvetia"¹⁰¹, de la fundación suiza para la cultura.

Complementando su actividad compositiva, actualmente dirige la Banda Cívica Filarmónica de Lugano.

Cesarini también ha desarrollado una importante labor pedagógica y de 1989 a 2006 enseñó dirección de bandas e instrumentación en la *Musikhochschule* en Zürich.¹⁰² Este último año fue nombrado profesor de gestión y orquestación en el Conservatorio de Zurich.¹⁰³ Desde 2001 Franco Cesarini imparte la clase de dirección de banda sinfónica en el Conservatorio de Lugano.¹⁰⁴

Actualmente es invitado como miembro de jurado en varios concursos nacionales e internacionales de dirección de orquesta, así como director huésped.

En una entrevista realizada por Leyre Eguskiza, en febrero del 2016 en Bilbao, con motivo del estreno de su primera sinfonía, le preguntaron cuál había sido el

⁹⁹ Puede consultarse en la página: <https://www.edrmartin.com/es/su-busqueda-2061068/pagina-1/>

¹⁰⁰ "Franco Cesarini estrena con la Banda Municipal de Música de Bilbao su Primera Sinfonía, 'The Archangels', este domingo día 7 de febrero", *Bilbao.eus*, 5 de febrero de 2016. Recuperado el 7 de marzo 2019, de

http://www.bilbao.eus/cs/Satellite?c=BIO_Noticia_FA&cid=1279150065598&language=en&pageid=3000075248&pagename=Bilbaonet%2FBIO_Noticia_FA%2FBIO_Noticia, el

¹⁰¹ *Idem*.

¹⁰² "Franco Cesarini", *Musiceurope*. Recuperado el 22 de marzo de 2019, de https://www.musicshopeurope.com/productlist/Contributor_composer Notation 1/Cesarini,%20Franco_contributor.aspx?IsFacetListRequest=True&Grade+of+difficulty=5

¹⁰³ R. Martin, *op. cit.*

¹⁰⁴ "Franco Cesarini", *op. cit.*

momento en que surgió en él su interés por la composición de música con influencias de otras culturas, a lo que contestó:

– Cuando era joven y tocaba el piano llegó a mis manos la obra del músico Béla Bartók, en la que había varias piezas a las que se refería como *folk songs* y que, sin duda, me fascinaron. Ese fue mi primer contacto. Más tarde, [...] estaba en una tienda de música buscando grabaciones y ahí descubrí la música tradicional búlgara. Luego llegó la rumana, la rusa, la mexicana... y después de eso mi colección no hizo más que crecer-.¹⁰⁵

4.2 Concierto Rococò for flute and concert band Op. 40

El estilo Rococò es un movimiento artístico que nace en Francia a inicios del siglo XVIII, a diferencia del barroco se distingue por la opulencia, elegancia y el empleo de los colores vivos que hacen un gran contraste con la obscuridad del barroco.¹⁰⁶ Este estilo se sitúa entre el barroco y el clásico y se caracteriza por tener varios ornamentos.

El concierto *per soli*, está compuesto en tres movimientos que cuentan con formas barrocas como *toccatà*, *elegía*, *giga* y *rondo* que corresponden a formas musicales de la suite, estas danzas eran particulares de la vida social galante de la aristocracia, de esta manera Cesarini toma la forma barroca para innovarla.

El concierto resalta el uso de las texturas polifónicas y la importancia de la expresión en la melodía que siempre viaja entre la tónica, la dominante y busca la diversidad a través de las variaciones de la melodía ya que el bajo consigue tener la sensación de ligereza.

¹⁰⁵ Eguskiza, 2016, "Componer...", *Deia*, 3 de febrero. Recuperado el 7 de marzo de 2019, de <https://www.deia.eus/2016/02/03/ocio-y-cultura/cultura/componer-la-sinfonia-me-ha-llevado-veinte-anos-no-he-podido-acabarla-hasta-ahora#Loleido>

¹⁰⁶ Rescatado de www.arteespana.com el 9 de diciembre de 2020.

4.3 Análisis musical

4.3.1 Primer movimiento, *Toccatà*

Este primer movimiento introduce todo el concierto. La forma *toccatà* es una forma musical que se caracteriza por su carácter improvisatorio. Es una pieza breve sin estructura preestablecida, pero con secciones que se pueden identificar fácilmente. En este caso sirve como introducción o *preludio* que recurre a la herramienta del *ostinato*. El primer movimiento cuenta con secciones de fuga con un carácter libre, improvisatorio y cadencial. La mayoría de las *toccatas* se hicieron para instrumentos de tecla (Tabla 1).

Tabla 1. Primer movimiento, *Toccatà*

Secciones	Compases	Tonalidad
Exposición		
Introducción	1–8	<i>Gm, F#m, Gm, F#m</i>
Tema A	9–22	<i>Gm, F#m, Gm, F#m</i>
Puente	23–24	<i>Cm, Bm, Cm, Bm</i>
Tema A	25–33	<i>Dm, C#m, Dm, C#m</i>
Puente	34–37	
Tema B	38–43	Pedal en <i>D</i> , cromatismo.
Tema B	44–71	<i>Bb, A, Bb, A</i>
Desarrollo		
Tema A	72–99	<i>Am, G#m, Am, G#m</i>
Tema B	100–108	<i>F, E, Eb, D, Db, C</i>
Puente	109–112	
Tema C	113–126	<i>B</i> y progresión de tetracordios.
Reexposición		
Tema A	127–140	<i>Gm, F#m, Gm, F#m</i>

Tema B variación trecillos	141–154	<i>Gm, Eb, Sib</i>
Tema A y B	155–178	<i>Bb, Ab, Gb, F, E7</i>
CODA (Material temático de Tema A)	179–188	<i>Gm, F#m, Gm, F#m</i> Cromatismo

El tema principal de la *tocatta* está compuesto por una serie de semicorcheas agrupadas en cuatro que construyen un discurso ascendente llamado antecedente y la respuesta descendente, llamado consecuente, ambos construyen una gran frase que se repite y solamente varía al final, para dar paso a una frase que cambia de tema o que concluye. El primer movimiento comienza con el tema principal en el acompañamiento, en el caso de la versión original de la obra, con Banda Sinfónica, y luego da lugar al instrumento solista que responde exactamente igual (Ejemplo 1).

Ejemplo 1. Tonalidad *Gm* y *F#m*
Tema A
Compases 1–2

I. TOCCATA

Allegro giocoso (♩=126)

The image shows a musical score for the first two measures of a piece titled "I. TOCCATA". The tempo is marked "Allegro giocoso" with a quarter note equal to 126 beats per minute. The score is for Flute and Piano. The Flute part is in the treble clef and consists of a melodic line of eighth notes. The Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs) and consists of a right-hand part with chords and eighth notes, and a left-hand part with chords. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The piano part starts with a forte dynamic (f).

El tema A reaparece por parte del instrumento solista y se desarrolla en la tonalidad de *G m* (Ejemplo 2). El ritmo es constante y repetitivo, así crea una sensación de libertad e improvisación.

Ejemplo 2. Tonalidad *Gm* y *F#m*
 Tema A Solista
 Compases 9–10

The musical score for Example 2 consists of three staves. The top staff is for a solo instrument, starting at measure 9 with a box around the number '9'. It features a melodic line with a constant, repetitive eighth-note rhythm. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and shows a modulation in the lower register.

El piano presenta un puente con el material propuesto en el tema A, pero con una modulación que seguirá la misma dirección a otras resoluciones tonales; las variaciones modales serán un recurso utilizado a lo largo de todo el movimiento. El movimiento rítmico del bajo crea una variación donde las figuras retoman el material del tema principal (Ejemplo 3).

Ejemplo 3. Tonalidad *Cm* y *Bm*
 Puente con tema A
 Compases 23–24

The musical score for Example 3 shows a piano accompaniment across two systems. The first system covers measures 23 and 24, with a dynamic marking of *f* (forte). The second system starts at measure 24 and continues to measure 1. The piano part features a bridge section with a rhythmic pattern in the bass line that incorporates elements of the main theme.

El tema A se presenta en la tonalidad de *D* menor y se va construyendo un paralelismo de octavas a manera de cadencia que propone el fin de una gran sección. La flauta se mueve con virtuosismo en un pasaje con dos frases que se repiten en diferentes octavas con ligeras variaciones mientras el piano acompaña de forma discreta con octavos y mordentes (Ejemplo 4).

Ejemplo 4. Tonalidad *Dm*, *C#m*
Tema A
Compases 25–29

The musical score for Example 4 consists of two systems. The first system covers measures 24 and 25. Measure 24 is a whole rest for the flute. Measure 25 begins with a forte (*f*) dynamic and features a complex flute passage with sixteenth-note runs and mordents. The piano accompaniment in the first system includes octaves in the right hand and a bass line with mordents in the left hand, marked with piano (*p*). The second system covers measures 27 and 29. Measure 27 continues the flute's virtuosic passage. The piano accompaniment in the second system features octaves in the right hand and a bass line with mordents in the left hand, marked with mezzo-piano (*mp*).

Entre los compases 34 y 42 hay una transición que prepara la presentación del tema B. En esta sección se juega con la escala cromática y se presenta un pedal en la nota de *re*. El ritmo varía al ir en contratiempo para crear tensión. Esta sección es presentada por el piano, que introduce un ambiente de penumbra que a su vez añade un poco agilidad rítmica, agregando un septillo para cambiar de registro (Ejemplo 5)

Ejemplo 5. Tonalidad Cromática
Transición Tema B
Compases 34–42

The image shows a musical score for Example 5, covering measures 34 to 42. The score is in chromatic mode and features a transition to Theme B. It includes dynamics like *mp*, *f*, and *p*, and tempo markings such as *poco rall.* and *a tempo*. A black arrow points to measure 35. The score is written for piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 33 to 36, and the second system covers measures 37 to 42. The first system starts with a *mp* dynamic and a *poco rall.* tempo marking. The second system starts with a *p* dynamic and an *a tempo* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

El tema B presenta un motivo lírico formando frases cantadas de dos compases cada una y que van turnándose con un puente rítmico que vuelve a conectar con la siguiente frase lírica, en donde el juego de matices crea una atmósfera volátil y libre en la cual se muestra un claro contraste de la dinámica anterior. El acompañamiento crea una tensión ligera que permite dicho contraste con un movimiento discreto. En esta sección el manejo de las dinámicas es la principal indicación ya que, al ser un discurso fluido, permite explotar los colores de sonido de ambos instrumentos, a continuación, se retomarán los diferentes planos sonoros con los temas previos. Es una parte muy libre a manera de recuerdo y de improvisación (Ejemplo 6).

Ejemplo 6. Tonalidad *Bb* y *A*
Tema B Solista
Compases 44–50

Musical score for Example 6, measures 43-50. The score is in 3/8 time and features a soloist part (top staff) and piano accompaniment (middle and bottom staves). The key signature is B-flat major/A minor. The soloist part begins with a rest in measure 43, followed by a melodic line starting in measure 44. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as *p* and *cresc.* and a rehearsal mark '7' at the end of the system.

Musical score for Example 6, measures 48-50. This system continues the soloist and piano parts from the previous system. The soloist part features a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *p*.

En esta sección se presenta el material de transición del motivo B que alterna con un motivo en arpeggios y movimiento basado en los acordes (Ejemplo 7).

Ejemplo 7. Tonalidades *Bb*, *Ab*, *Gb*, *F*, *E7*
Tema A y B
Compases 66–71

Musical score for Example 7, measures 66-71. The score is in 3/8 time and features a soloist part (top staff) and piano accompaniment (middle and bottom staves). The key signature is B-flat major/A minor. The soloist part begins with a rest in measure 66, followed by a melodic line starting in measure 67. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as *poco rall.* and a rehearsal mark '*' at the end of the system.

A continuación, el tema A regresa en el *tempo primo*, donde es presentado por el piano que realiza variaciones y cambia el registro para retomar el tema principal con un acompañamiento corto, el carácter se conserva y anuncia la intervención del instrumento solista. Esta parte es fundamental porque remarca el tempo del primer movimiento, que debe ajustarse a los dos intérpretes ya que el dominio de la velocidad dependerá de un buen acuerdo entre ambas partes (Ejemplo 8).

Ejemplo 8. Tonalidades *Am, G#m, Am, G#m*
 Tema A Piano
 Compases 72–74

El tema B reaparece presentando una modulación, donde el pedal cambia a nota la y conserva el mismo ritmo sincopado que favorece al cambio de tensión. El septillo nuevamente se presenta para dar continuidad y movimiento. En el compás 100 se presenta una progresión a cargo de la flauta, que continúa con una frase ascendente de dos partes con un motivo conclusivo (Ejemplo 9).

Ejemplo 9. Tonalidades *F, E, Eb, D, Db, C*
 Tema B
 Compases 100–104

El tema C aparece con la misma disposición rítmica del tema principal, que conservando los 16avos continúa la dinámica de movimiento donde la flauta crea una progresión descendente con tetracordios mientras el piano adquiere mayor movimiento con figuras de octavos y 16avos (Ejemplo 10).

Ejemplo 10. Tonalidad *B* y Progresión de tetracordios
Tema C
Compases 112–114

El tema A es retomado desde un trino suspensivo que resuelve al tema principal por parte del piano. El movimiento rítmico con 16avos se repite y es duplicado por el instrumento solista que, junto con el acompañamiento, tienen la oportunidad de regresar a la velocidad inicial en esta sección (Ejemplo 11).

Ejemplo 11. Tonalidades *Gm*, *F#m*, *Gm*, *F#m*
Tema A
Compases 127–130

En el compás 149 la flauta presenta un motivo que se basa en tersillos, de manera muy volátil y libre. En esta parte del movimiento el piano retoma el protagonismo al reexponer el tema B, mientras que la flauta se mueve en segundo plano de forma improvisatoria, que evoca una sensación de arenas movedizas (Ejemplo 12).

Ejemplo 12. Tonalidad *Gm, Eb, Bb*
Tema B variado
Compases 149–153

The image shows a musical score for measures 147 to 153. The score is in G minor and 3/4 time. It features a flute part and a piano accompaniment. The flute part starts at measure 149 with a trill-like motif, marked 'pp fluido'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble part with chords and melodic fragments. A black arrow points to the start of the flute motif at measure 149. Measure 151 is boxed in the original image.

El tema A reaparece en *G m* en la última sección del movimiento, las frases antecedentes y consecuentes abarcan los dos registros, el clímax para la cadencia final se va generando con un juego de matices entre el piano y la flauta, con la indicación de *tempo primo*, el desarrollo de este tema propone un paralelismo en el acompañamiento que crea una sensación de engrosamiento de la armonía, sin modificarla en absoluto. (Ejemplo 13).

Ejemplo 13. Tonalidades: *Gm, F#m, Gm, F#m*
Tema A
Compases 179–180

179 Tempo 1º, poco più mosso

The musical score for Example 13, measures 179-180, is presented in a grand staff format. The top staff is a single treble clef line, which is mostly empty. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Tempo 1º, poco più mosso'. The first measure (179) starts with a piano (*p*) dynamic. The second measure (180) starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano part features a steady eighth-note accompaniment with some chromaticism.

La *coda* presenta el material temático del tema A, la misma dinámica de 16avos y conserva el movimiento constante entre los dos intérpretes, el movimiento del piano, continúa discreto, pero constante. En esta sección se encuentra el registro más agudo de la flauta, que anuncia el final del movimiento. El cromatismo prevalece en el acompañamiento mientras que la flauta imita las pequeñas variantes, el movimiento finaliza en la tonalidad de *G m*, con una dinámica brillante y conclusiva (Ejemplo 14).

Ejemplo 14. Cromatismo
Coda, material temático Tema A
Compases 185–188

The musical score for Example 14, measures 185-188, is presented in a grand staff format. The top staff is a single treble clef line. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The first measure (185) starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second measure (186) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part features a steady eighth-note accompaniment with some chromaticism. The flute part features a melodic line with chromaticism. The final measure (188) starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic.

4.3.2 Segundo movimiento, *Elegía*

La elegía evoca a la lamentación o algún sentimiento de pérdida. Como si se tratara de representaciones teatrales, este movimiento se vuelve muy escénico, ya que la flauta lleva el discurso principal. Podría parecer un tema de carácter libre e improvisado, pero con una estructura ternaria clara y ordenada (Tabla 2).

Tabla 2. Segundo movimiento, *Elegía*

Secciones	Compases	Tonalidad
Tema A	1–9	<i>E7 m A m</i>
Tema A	10–28	<i>F m</i>
Puente	29–33	<i>A m</i>
Tema B	34–47	<i>F m</i>
Tema A	48–56	<i>E7 m A m</i>
Tema A	57– 68	<i>F m</i>
Coda	69–85	<i>D m</i>

El tema A está construido sobre el quinto grado, se desarrolla melódicamente en modo eólico sobre *E* y es adornado con pequeñas notas de paso. El acompañamiento surge con un matiz *pp*, el cual se compone de un *ostinato* rítmico que marca el pulso sobre *A m*, la frase se repite de forma similar dos veces y en la segunda, el piano acompaña con un contra canto, mientras esta se desempeña sobre una dinámica de matices que crean el movimiento de vaivén con el tema principal (Ejemplo 21).

Ejemplo 21. Tonalidad *E m* y *A m*
Tema A
Compases 5–8

Musical score for Example 21, measures 5–8. The score is in 3/4 time and consists of three staves. The top staff is a single melodic line with various dynamics and articulations. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the left hand playing chords and the right hand playing a melodic line. Dynamics include *pp* and *p*. The key signature changes from E minor to A minor between measures 6 and 7.

En el compás diez el papel de solista y acompañante cambian para que el piano tome el tema A (Ejemplo 22), mientras la flauta desarrolla un motivo con tresillos, acompañando al piano y creando un ambiente volátil. Los reguladores de dinámica juegan un papel muy importante, ya que generan movimiento a la frase. El acompañamiento de la mano izquierda del piano continúa marcando el pulso. Más adelante, la flauta desarrolla el tema A y modula a *D m*.

Ejemplo 22. Tonalidad *F m*
Tema A Piano
Compases 9–11

Musical score for Example 22, measures 9–11. The score is in 3/4 time and consists of three staves. The top staff is a flute part with a melodic line and a triplet of eighth notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the left hand playing chords and the right hand playing a melodic line. Dynamics include *p* and *mp*. The key signature is F minor. Measure 10 is marked with a box containing the number 10.

El puente se presenta en la tonalidad de *A m* en el compás veintinueve que retoma parte del tema A, el acompañamiento adquiere mayor movimiento y replica las notas de adorno. En los compases posteriores se presenta la tonalidad de *F# M* para modular a *G M*, esta sección concluye con una progresión cromática descendente (Ejemplo 23).

Ejemplo 23. Tonalidad *A m*
 Puente
 Compases 29–31

El tema A se vuelve a presentar en la misma tonalidad y con el mismo acompañamiento de *ostinato*. La flauta propone un motivo cuyo movimiento es mucho más activo, pero se mantiene en segundo plano al fungir como acompañamiento del tema principal. Los 16avos se vuelven el ritmo predominante mientras se van formando secuencias descendentes (Ejemplo 24). Más adelante se crea un *canon* con el tema principal y el tema acompañante.

Ejemplo 24. Tonalidad *F m*
 Tema A Piano
 Compases 48–51

El tema principal se reexpone a manera de inversión de las voces, en la que la flauta toma el motivo melódico mientras que el piano interpreta el motivo rítmico del acompañamiento. La dinámica entre la flauta y el piano continuará y conducirá a una pequeña cadencia en *A m*. El acompañamiento se mueve en bloques armónicos extensos en la tonalidad original (Ejemplo 25).

Ejemplo 25. Tonalidad *Ab M, F m, Ab M, F m*
 Tema A
 Compases 58–59

La *coda* se desarrolla en la tonalidad de *D m* y finaliza en *B7*. La conducción de voces se presenta con la escala cromática. La parte del acompañamiento de la cadencia finaliza con un V – II – I, tratándose de una conducción básica en la tonalidad de la menor, mientras la flauta concluye con una nota larga en *G#* para proponer la sensación de tensión y no conclusión (Ejemplo 26).

Ejemplo 26. Tonalidad *Dm, Am, Em7, B7, Am*
 Coda
 Compases 69–72

4.3.3 Tercer movimiento, *Giga y Rondó*

La giga es la última danza dentro de una suite, una danza rápida utilizada en las fiestas de la aristocracia que provienen de Inglaterra y Escocia. Consistía en una serie de pequeños saltos y vueltas ágiles, con la característica de compases de subdivisión ternaria que crean la sensación de ligereza y avance, comenzando en anacrusa generalmente. Normalmente se compone en estructuras binarias. El tercer movimiento del concierto adopta las formas Rondó, que se caracteriza por siempre regresar al tema principal (*A, B, A, C, A, D, A* etc.), además de la forma sonata ya que retoma los temas A y B. Este movimiento adquiere un efecto juguetón y pegadizo, ya que crea, al repetir el tema principal, la sensación de no tener un final (Tabla 3).

Tabla 3. Tercer movimiento, *Giga y Rondó*

Secciones	Compases	Tonalidad
Exposición		
Tema A	1–16	<i>C, Dm7, C, Dm7</i>
Tema A Flauta	17–40	<i>C, C, Dm7, C, Dm7</i>
Tema A Flauta Variación	41–56	<i>Gm7, Am, Gm7, Gm7</i>
Puente	57–66	<i>C, Dm, F, G, D, E, G, A</i>
Tema B	67–107	<i>Fm, G7, Fm, G7, Fm</i>
Puente	108–110	<i>B, G</i>
Desarrollo		
Tema A	111–132	<i>G, C, Dm7, C</i>
Tema C	133–192	<i>Am, Bm7, Am, Bm7</i>
Puente	193–208	<i>Gm, C7, Gm, Am, Gm, C7</i>
Reexposición		
Tema A	209–246	<i>C, Dm7, C, C, Dm7, C</i>
Tema B	247–285	<i>C, Dm, F, G, D, E, G, A</i>
Cadencia	286	<i>Ab, F, Ab</i>

Coda Tema A	287–306	A7, Gm, Bm, C, Db, Bm, Eb, C#m, Dm, Gbm, C
-------------	---------	--

El tercer movimiento comienza presentando un motivo rítmico de cuarto y octavo, que se desarrolla en diferentes tonalidades y con pequeñas variaciones que están conducidas por escalas cromáticas. El compás de 6/8 genera una dinámica de impulsos al comenzar en anacrusa y crea una sensación de continuidad y que el tema principal es presentado por el acompañamiento y retomado por el solista (Ejemplo 31).

Ejemplo 31. Tonalidad C, D7 m, C, D7 m
Tema A
Compases 1–4

The musical score for Example 31, measures 1-4, is presented in 6/8 time with a tempo marking of 'Presto' (quarter note = 152). The score consists of three staves. The top staff, in treble clef, contains a whole rest. The middle staff, in treble clef, shows a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes and eighth notes. The bottom staff, in bass clef, provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. A forte (f) dynamic marking is placed at the beginning of the piano part.

El instrumento solista toma el tema A precedido por una secuencia cromática que se presenta desde el acompañamiento. En el compás 17 el acompañamiento permanece marcando el tiempo fuerte. Las escalas cromáticas ascendentes se combinan con escalas cromáticas descendentes para conectar al tema A (Ejemplo 32).

Ejemplo 32. Tonalidades *C, C, D7 m, C, D7 m*
Tema A
Compases 17–21

Musical score for Example 32, measures 17–21. The score is in 2/4 time and consists of five measures. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major. The notation includes a treble clef and a grand staff (treble and bass clefs). The first measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The second measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A box containing the number 17 is located above the first measure.

Se presenta una variación sobre el material musical del tema A, modulada a la tonalidad de *G m*. El tema incorpora un ligero cambio rítmico al aumentar las corcheas, presentando un carácter mucho más energético y dancístico (Ejemplo 33). El tema hace un salto en quintas turnando el motivo principal y el desarrollo.

Ejemplo 33. Tonalidades *G7 m, A m, G7 m, G7 m*
Tema A variado
Compases 42–45

Musical score for Example 33, measures 42–45. The score is in 2/4 time and consists of four measures. The key signature is one flat (Bb), indicating the key of G minor. The notation includes a treble clef and a grand staff (treble and bass clefs). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A box containing the number 42 is located above the first measure.

A partir del compás 57 se desarrolla un puente transitorio en el acompañamiento desarrollando una progresión armónica ascendente que va por tonos enteros y retoma la última parte del tema principal. En la mano izquierda del piano permanece el *ostinato* que se basa en un patrón rítmico que se conserva y crea la sensación de tensión para conducir al tema B (Ejemplo 34).

Ejemplo 34. Tonalidades *C, D m, F, G, D, E, G, A*
Puente
Compases 60–64

En la siguiente sección se presenta el tema B que propone un cambio de carácter, donde el instrumento solista retoma el protagonismo con un modelo rítmico que alude movimiento y ligereza. El acompañamiento se mueve discretamente y responde a modo de diálogo los modelos rítmicos propuestos por la flauta. El tema sigue una dirección ascendente creando la expectativa de volver al tema principal (Ejemplo 35).

Imagen ejemplo 35. Tonalidades *F m, G7, F m, G7, F m*
Tema B
Compases 65–74

La sección C se presenta a partir del compás 133, cuyo tema rescata algunas características del tema A, pero con la intención de cambiar totalmente el carácter de rítmico a lírico. También se juega invirtiendo motivos, turnándolos entre el acompañamiento y la línea solista. Se presenta un cambio de compás donde la blanca con puntillo es equivalente a la blanca que produce una sensación de cambio y versatilidad a la parte media del movimiento (Ejemplo 36).

Ejemplo 36. Tonalidades *A m, B7 m, A m, B7 m*
 Tema C
 Compases 133–139

En el compás 157, el piano toma el tema C en la mano izquierda, mientras la mano derecha acompaña con una secuencia de acordes en notas largas. A su vez, la flauta desarrolla un contracanto con frases líricas muy largas. El final del movimiento es direccionado por una progresión ascendente por tonos mientras los acordes se extienden hacia el compás 302, ambos, solista y acompañamiento retoman los motivos de tersillos. (Ejemplo 37).

Imagen ejemplo 37. Tonalidades *A7, Gm, Bm, C, Db, Bm, Eb, C#m, Dm, Gbm, C*
 Coda
 Compases 302–306

1904-12-401 M Concerto Roccò

43

4.4 Sugerencias interpretativas

La recomendación interpretativa para la *toccata* se centra en la coordinación de los dedos y se puede trabajar de diferentes formas: La primera es ligando toda la frase con sonido liso, después añadir el *flutter-tounge*¹⁰⁷, que obliga al ejecutante a soplar de manera constante y a fortalecer el apoyo de la columna de aire. La segunda recomendación consiste en cambiar el ritmo de las corcheas para después seguir con un trabajo progresivo de velocidad, para que se pueda adquirir la rapidez y coordinación de los dedos (Ejemplo 15).

Ejemplo 15. Tonalidades *G m*, *F# m*, *G m*, *F# m*
Tema A
Compases 9–17

The musical score for 'I. TOCCATA' is presented in four staves. The tempo is marked 'Allegro giocoso' and the starting measure is 9. The key signature changes from G minor (one flat) to F# minor (two sharps) at measure 10. The first staff begins with a rest for 8 measures, followed by a series of eighth notes marked 'f'. The second staff continues with eighth notes, also marked 'f'. The third staff features a sequence of eighth notes with a 'y' marking below, marked 'f'. The fourth staff concludes with a dynamic change from 'p' to 'ff' at measure 17.

¹⁰⁷ El *flutter-tounge*, (*Flutterzunge*, al; *frulatto*, it.) es una técnica extendida para la ejecución de la flauta en la que se pronuncia una “erre” continua con la lengua.

En el caso del tema B, la recomendación de estudio consiste en intentar alargar las frases lo mayor posible, abordando un trabajo de resistencia pulmonar. Los ejercicios sugeridos están pensados para aumentar la duración de las notas a 3 o 4 tiempo cada una, progresivamente, hasta lograr hacer dos compases de una misma respiración. El estudio con metrónomo es necesario para no perder la cuenta (Ejemplo 16).

Ejemplo 16: Tonalidades *Bb*, *A*, *Bb*, *A*
 Tema B
 Compases 44–54

El tema A presenta una variación importante e incluye figuras nuevas como el quintillo y seisillo. Un pasaje ligado y fluido que viene a una velocidad considerable puede convertirse en un reto de coordinación de dedos, es importante el control y la debida distribución de dichas figuras. Es recomendable el trabajo minucioso con el metrónomo que puede ser una herramienta muy útil para los procesos de exactitud y velocidad. El trabajo en la columna de aire es otro tema con oportunidad a mejorar las frases ligadas como en el pasaje siguiente, requieren el dominio de una buena respiración. La recomendación de trabajo es añadir *flutter* al estudio de estas frases, ya que así podemos condicionar a nuestra columna de aire para que sea fuerte y constante al momento de ejecutar el pasaje (Ejemplo 17).

Ejemplo 17. Tonalidad A7
Parte del tema A
Compases 94–99

El tema C se presenta en un ambiente torrencial que funge como un parteaguas en el desarrollo del movimiento. Las figuras de dieciseisavos prevalecen y realizan un par de variaciones que consisten en el cambio de articulación, de separado *staccato* a ligado. La segunda es la dirección que cambia también y los motivos se presentan de forma descendente, siguiendo una línea melódica sobre el quinto grado. La séptima juega un papel muy importante ya que añade tensión y variedad. Técnicamente es un pasaje que puede representar un reto al momento de ser abordado, ya que al presentar direcciones melódicas ascendentes y descendentes el apoyo de la columna de aire se puede ver afectado y por ende la afinación; La recomendación de trabajo para este tipo de pasajes es el estudio progresivo de la velocidad y una especial atención a la afinación; se puede trabajar como un ejercicio de sonoridad, comenzando con una velocidad cómoda. Mas adelante, aparecen dos compases de seisillos que, al momento de ser tocados a la velocidad real, podrían desvirtuarse, ya que la obra cuenta en su mayoría con figuras agrupadas en cuatro dieciseisavos. La recomendación es trabajar de forma separada el último conjunto de cuatro notas con el primero de seis, con la finalidad de adoptar la sensación rítmica que causan estas dos figuras (Ejemplo 18).

Ejemplo 18. Tonalidad *B*
Tema C
Compases 113–119

El tema B aparece variado con una serie de tresillos, el papel de la flauta se vuelve acompañante y requiere el máximo control en la columna de aire porque la ligadura de fraseo sugiere una gran sección en *pp*. El trabajo de frases ligadas conlleva el reto de la afinación y el sostén de la frase que puede parecer fácil a la escucha, pero no lo es tanto en la práctica. El trabajo de resistencia es un gran aliado en este tipo de frases, ya que al ejercitar nuestra respiración para soplar constantemente durante 8 o 12 tiempos, nos podemos ocupar de los otros aspectos mencionados, tales como la afinación y el matiz. Esta sección es muy expresiva y en conjunto con el piano recrea un ambiente de bruma y tranquilidad. Aquí la flauta puede explotar el color del sonido y experimentar con diferentes propuestas, siempre manteniendo el rol de acompañamiento mientras que el piano lleva la melodía principal (Ejemplo 19).

Ejemplo 19. Tonalidad *Gm, Eb, Sib*
Tema B variado
Compases 149–153

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled with a circled '141', begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes with fingerings '5' and '8' above the first two notes. A circled '141' is placed above the staff. The notation includes triplets of eighth notes, with a circled '3' above each triplet. The dynamic marking '*pp fluido*' is written below the staff. The second staff, labeled with a circled '151', continues the sequence with more triplets of eighth notes, also marked with circled '3's above them.

El reto técnico e interpretativo de la sección final consiste en el buen trabajo de la articulación, ya que, al respetar la indicación de *tempo* sugerida, es importante desarrollar de manera fluida la doble articulación y esta debe de ser trabajada minuciosamente para que los golpes de lengua y garganta sean lo más parecidos posible. Las digitaciones pueden ser estudiadas con metrónomo y con cambios de acentuación, por ejemplo: si la agrupación es por cuatro notas, cambiarla a tres o a dos, comenzando con una velocidad muy lenta para ir la aumentando progresivamente. El clímax se presenta en un *sib* (marcado por un círculo); es conveniente preparar el ataque de dicha nota ya que el riesgo de que la afinación se vea afectada es alto, la recomendación es que al trabajar el pasaje, realicemos el *sib* como si fuera una nota larga y retomemos la velocidad, de esa manera podemos acostumbrarnos a la afinación que buscamos cuando se toque a *tempo*. El final de la coda consiste en una figura de seis notas por tiempo, que curiosamente realizan un *diminuendo*, y al no seguir el impulso que da dirección de registro, se convierte en un reto. El estudio de este compás puede comenzar de atrás para adelante, donde la última nota, *sol*, sea la que tenga el menor volumen y de ahí se parta para aumentar el matiz, de esta manera el intérprete puede establecer el volumen de principio y de fin (Ejemplo 20).

Ejemplo 20. Cromatismo y *G m*

Coda

Compases: 184–188

The image shows a musical score for Example 20, Coda, measures 184-188. The score is in treble clef and G minor. It consists of two staves. The first staff shows a melodic line with chromaticism, marked with 'ff'. A circled note (B-flat) is highlighted. The second staff shows a descending melodic line with triplets, marked with 'p' and 'ff'. A large black arrow points to the left below the second staff.

En el segundo movimiento el tema A está formado por un motivo de dos compases que se repite con pequeñas variaciones y crea una atmósfera volátil con ayuda del piano, continúa un pequeño puente que conduce con un *crescendo* al tema A expresado, en esta ocasión, por el piano en el compás 10, que a su vez sorprende con un regulador a *piano* y sorpresivamente gira el discurso rítmico para continuar a una gran frase con tresillos. El reto interpretativo es el control de los matices, independientemente de la dirección del pasaje. En este caso, un *decrescendo* sobre un pasaje ascendente para lograr bajar al volumen requerido sin que la frase se irrumpa o la afinación de los tresillos se vea afectada; El registro agudo requiere una preparación con sonidos largos logrando ejecutarla cómodamente y no cerrar la emisión de aire para controlarlos y que el resultado no sea contraproducente (Ejemplo 27).

Ejemplo 27. Tonalidad *E7 m – A m*
 Tema A
 Compases 3–10

El tema B conserva el temperamento conservador del inicio, donde el compositor agrega notas de adorno en la escala cromática para guiar la dirección melódica. El matiz crece un poco mientras el piano acompaña haciendo grandes frases para permitir al instrumento solista exponer un tema de improvisación. El registro grave – medio permite explotar el color del sonido. Las frases largas dan la oportunidad para trabajar con la columna de aire en un registro cómodo. La recomendación interpretativa es tener muy claras las respiraciones para no cortar las ligaduras, mientras se administra perfectamente el aire, el trabajo con *flutter sigue* siendo un recurso muy exitoso para obligarnos a enviar mayor cantidad de aire y así fortalecer nuestra condición pulmonar (Ejemplo 28).

Ejemplo 28. Tonalidad *F m*
 Tema B
 Compases 34–39

Mientras el piano desarrolla el tema A en el siguiente extracto, la flauta lo acompaña con un segmento técnico desarrollado en grupos de cuatro dieciseisavos, que promueven mayor movimiento. Este pasaje es una excelente oportunidad para el trabajo de dedos y la coordinación. La recomendación interpretativa para pasajes de este tipo es el trabajo de velocidad para la buena coordinación de dedos, al tratarse de frases ligadas, la columna de aire debe de estar trabajada y el ataque muy bien preparado por tratarse del registro agudo. El trabajo con el metrónomo se vuelve necesario cuando se busca el aumento de velocidad, se sugiere cambiar los ritmos y articulaciones, comenzando desde una velocidad cómoda y luego aumentarla progresivamente. Siempre buscar la homogeneidad de la frase (Ejemplo 29).

Ejemplo 29. Tonalidad *E7 m A m*
Tema A en el piano
Compases 49–54

En el compás 69 comienza la *coda*, que retoma partes del tema A y B variando rítmicamente con síncopas y regresa a un ambiente volátil e improvisatorio, explorando los tres registros en orden ascendente y descendente. El acompañamiento se unifica con la melodía solista, moviéndose de manera similar. Para el caso de la *coda*, la recomendación interpretativa recae en el trabajo de ensamble musical, ya que al finalizar el segundo movimiento, cuando vuelve a la

calma y a la serenidad, el movimiento rítmico se ve reducido, mientras el juego de matices varía de manera más drástica para llegar al clímax en el compás 75, donde comienza el descenso hacia el final. La comunicación con el pianista debe de ser completamente planeada para no perder el pulso y así, la dirección (Ejemplo 30).

Ejemplo 30. Tonalidad *D m*
Coda
Compases 69–85

El tema principal del tercer movimiento comienza en el registro medio – agudo, con una serie cromática ascendente, por lo tanto, la recomendación de trabajo es mantener frescas y ágiles las escalas cromáticas, ya que es muy común que la conducción de temas se dé por este tipo de secuencias melódicas. El tema A es un tema muy enérgico y ligero, así que el trabajo de velocidad puede darse progresivamente y de manera gradual para que la sensación de avance pueda ser

aprovechado con una articulación corta, tal y como lo sugiere el compositor (Ejemplo 38).

Ejemplo 38. Tonalidades *C, C, Dm7, C, Dm7*
 Tema A
 Compases 17–27

Musical score for Example 38, Tema A, measures 17–27. The score is in 6/8 time and consists of two staves. The first staff starts at measure 16 and ends at measure 27. The second staff starts at measure 17 and ends at measure 27. The tempo is marked "Presto". The key signature changes from C major to C minor between measures 17 and 18. Dynamics include forte (*f*), piano (*p*), and fortissimo (*ff*).

En el tema B se explora el registro grave. Considerando que al tratarse de un concierto para flauta y banda sinfónica, el apoyo y el color de dicho registro tiene que ser trabajado con especial atención. Además de un buen apoyo, la articulación podría ser una herramienta muy valiosa. La propuesta de trabajo para este tipo de pasajes es el juego con diferentes articulaciones, incluyendo la articulación labial, la cual centra el trabajo a los labios y nos obliga a enviar mucho más aire. Con esta articulación emite el sonido seco de la letra P (Ejemplo 39).

Ejemplo 39. Tonalidades *Fm, G7, Fm, G7, Fm*
 Tema B
 Compases 68–81

P P P P P

Musical score for Example 39, Tema B, measures 68–81. The score is in 6/8 time and consists of three staves. The first staff starts at measure 68 and ends at measure 81. The second staff starts at measure 68 and ends at measure 81. The third staff starts at measure 81 and ends at measure 81. The key signature changes from F minor to G7 and back to F minor. Dynamics include mezzo-forte (*mf*), forte (*f*), and piano (*p*).

El tema C adopta un carácter contrastante y lírico. El reto interpretativo tiene tres vertientes: en la primera al venir de un movimiento rápido y agitado, es el control de la respiración que debe de ser primordial al cambio de dinámica. La segunda se trata de la oportunidad de trabajar grandes frases y así, nuestra resistencia pulmonar; la resistencia pulmonar puede trabajarse desde sonidos largos y con ayuda del metrónomo. La tercera es el uso de técnicas de sonido como el *flutter* que usando la lengua y garganta es un gran auxiliar para enviar mayor cantidad de aire y así garantizar el buen desarrollo de una frase larga, además de que una consecuencia de este tipo de práctica es la apertura de la garganta, lo cual nos da como resultado un sonido mucho más abierto y manejable (Ejemplo 40).

Ejemplo 40. Tonalidades *A m, B7 m, A m, B7 m*
 Tema C
 Compases 135–153



La cadencia está compuesta por motivos libres presentando materiales de los temas desarrollados dentro del movimiento, explora los 4 registros porque está compuesta de saltos virtuosos, como si se tratara de una verdadera rutina de danza. La concepción de esta obra surge desde una visión muy particular del compositor y así lo expresa: “Las montañas son el símbolo del encuentro entre el mundo material y el espiritual, los momentos alternos de realidad, materiales, con aquellos que son etéreos, espirituales es algo que está presente”.¹⁰⁸

¹⁰⁸ “Nota de prensa de la SUM Crevillent”, *Sumalaconstancia*, 8 de diciembre de 2012. Recuperado <http://www.sumlaconstancia.com/2012/12/>, el 22 de marzo de 2019.

En el siguiente extracto se muestra el inicio de la cadencia, presentando el tema A, variando el registro y la tonalidad desarrollada sobre F menor, seguida de una progresión ascendente, la articulación propone una ligadura por pares y una nota suelta tomando en cuenta el *tenuto* escrito sobre el primer grupo de tres.

El manejo de la cadencia permite el desarrollo de la velocidad a gusto propio. La sugerencia del compositor es realizar un *accelerando*, permitiendo aprovechar la dirección ascendente que recae en el registro grave con un motivo dramático que al repetirse nos permite la posibilidad de jugar con el movimiento. La sugerencia de interpretación para este tipo de pasajes y al tratarse de una cadencia, es el trabajo progresivo de la velocidad, comenzando desde una velocidad lenta y aumentando poco a poco, se puede garantizar un pasaje confiado y seguro, de esa manera se podrá jugar con la gama de velocidades trabajadas (Ejemplo 41).

Ejemplo 41
Tema A Cadencia



El tema B se expresa en el siguiente extracto que se encuentra en la parte media de la cadencia, este tema reaparece variado por aumentación, como respuesta al tema principal, la coordinación de los dedos resulta primordial ya que, al tratarse de un motivo ligado, se corre el riesgo de aumentar la velocidad de forma inconsciente, lo que podría poner en riesgo el buen desempeño del intérprete al no tener el control. Se trata de un pasaje que parte de una dinámica *p* y al tener una

secuencia ascendente, el reto interpretativo es no generar un aumento de volumen mientras la dirección va en aumento. La sugerencia de trabajo para este pasaje es controlar con diferentes ritmos y velocidades, además de permanecer en *p* hasta el final del pasaje donde aparece un pequeño *diminuendo* (Ejemplo 42).

Ejemplo 42
Tema B Cadencia



El tema principal reaparece para despedir el movimiento variando en ritmo y tonalidad. La cadencia va creando un aumento de velocidad natural, al cambiar de corcheas a dieciseisavos con la indicación de *cresc. e accel.* La observación principal de este pasaje radica en las posiciones, ya que las digitaciones del registro resultan un poco incómodas, lo que ofrece la oportunidad de trabajar el cambio de nota a nota. La propuesta de trabajo para este pasaje va de la mano con el trabajo de sonoridad, ya que el trabajo puede comenzar como si fuera un pasaje lento, incluso, separando nota por nota, de esa manera se puede ir mecanizando cada grupo que, al repetirse, se convierte en una serie técnica muy interesante y de donde se puede explotar también el estudio de los matices, exagerando y descubriendo cuales pudieran ser los extremos y la gama intermedia (Ejemplo 43).

Ejemplo 43
Tema A Cadencia



CONCLUSIONES

El acercamiento a la trayectoria de compositores como Michel Blavet, Philippe Gaubert, Rubén Flores y Franco Cesarini me parece un hallazgo muy interesante porque pude conocer parte de su vida, formación y obra en diferentes épocas. Creo que la aportación artística y pedagógica que su repertorio ha hecho al mundo de la flautaha sido tan relevante que al día de hoy podemos escuchar su legado en las aulas, ya sea como estudiantes o profesionales de la música de flauta transversal. El conocimiento de nuestro instrumento es un proceso que comienza desde el momento en que el sonido de la flauta nos cautiva y va desarrollándose en medida que nos adentramos a su funcionamiento. capacidades técnicas y sonoras. Dichos compositores lograron explorar el lado creativo, transportando sus anhelos y capacidades, para hacer sonar por primera vez y por ellos mismos sus composiciones, compartiendo con las generaciones futuras sus grandes obras.

La realización de este trabajo ha aumentado en mí el interés por conocer la vida y obra de flautistas que se han desempeñado también como compositores, ya que me intriga conocer sus trayectorias profesionales e historias personales, además de reconocer que el trabajo de investigación abre completamente el panorama de nuestro conocimiento y nutre nuestra interpretación.

La familiarización con la computadora es una habilidad con la cual me quedo, ya que ahora estoy convencida de la importancia de desarrollar la investigación en nuestra labor como músicos intérpretes, ya que con una interpretación musical bien informada y documentada podemos enriquecer la forma en la que nos aproximamos a las obras musicales. Definitivamente me quedo con un gran interés por conocer la diversidad musical originaria de este y otros países, conocer mejor el contexto histórico y social de los compositores y para el futuro seguir en la búsqueda de música nueva ya que estoy convencida de que la difusión y el surgimiento de obras y compositores al contribuir a la difusión y acercamiento del público al repertorio de la flauta compuesto en la actualidad en nuestro país. En el

caso del programa musical, me siento muy afortunada de haber podido grabar un recital en donde el contraste de épocas, contextos y estilos me ha dejado un aprendizaje enorme, además de la sensación de compromiso para ser una mejor artista. El hecho de haber realizado la tesina y la grabación del recital en circunstancias de pandemia, ha sido algo muy valioso para mí, ya que he podido valorar la labor de mis maestros y las capacidades que podemos desarrollar en circunstancias no ideales. Afortunadamente la vida y la pandemia que estamos viviendo en el 2021 me permitió dar este paso en mi carrera profesional con ayuda y apoyo de mis seres queridos.

BIBLIOGRAFÍA

Blakerman, Edward (2001), "Gaubert, Philippe", en Standley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of music and musicians*, vol. 9, Londres: Macmillan Publishers, p.575.

Brito, Rodolfo (2017), "Gavotte". Recuperado de <https://musopen.org/es/music/7490-gavotte/> el 13/08/2020.

Eguskiza, Leyre (2016), "Componer...", *Deia*, 3 de febrero. Recuperado el 7 de marzo de 2019, de <https://www.deia.eus/2016/02/03/ocio-y-cultura/cultura/componer-la-sinfonia-me-ha-llevado-veinte-anos-no-he-podido-acabarla-hasta-ahora#Loleido>

Filiatrault, François (1999), "*Notas de Blavet, Sonates pour flute et basse continue, Oeuvre II*": Claire Guimond, flauta; John Toll, clave; y, Jonathan Manson, viola de gamba. Quebec 2008, Atma Classique, CD B00004SRG0.

Fitzgibbon, rév. H. M. (1999), "Blavet, Michel", en Shoeller Guy (ed.), *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique de Chambre*, vol. 1, Paris: Robert Laffont Éditions, pp. 162.

(2016), "Franco Cesarini estrena con la Banda Municipal de Música de Bilbao su Primera Sinfonía, 'The Archangels', este domingo día 7 de febrero", *Bilbao.eus*, 5 de febrero. Recuperado el 7 de marzo 2019, de http://www.bilbao.eus/cs/Satellite?c=BIO_Noticia_FA&cid=1279150065598&language=en&pageid=3000075248&pagename=Bilbaonet%2FBIO_Noticia_FA%2FBIO_Noticia

"Franco Cesarini estrena con la Banda Municipal de Música de Bilbao su Primera Sinfonía, 'The Archangels', este domingo día 7 de febrero", *Bilbao.eus*, 5 de febrero de 2016. Recuperado el 7 de marzo 2019, de http://www.bilbao.eus/cs/Satellite?c=BIO_Noticia_FA&cid=1279150065598&language=en&pageid=3000075248&pagename=Bilbaonet%2FBIO_Noticia_FA%2FBIO_Noticia

Heugel (1929) "Oeuvres de Philippe Gaubert" *Le Ménestrel*, año 91, no. 9, 1 de marzo. P. [segunda de forros].

Quantz, Johann Joachim (1752) *Spanish translation of Johann Joachim Quantz's, "ESSAI D'UNE MÉTHODE POUR APPRENDRE À JOUER DE LA FLÛTE TRAVERSIÈRE" by Rodolfo Murillo*, en a research paper presented in partial fulfillment of the requirements for the degree doctor of musical arts, Arizona State University (1997).

Martin, Robert (2019), "Franco Cesarini", *Éditions Robert Martin*. Recuperado el 30 de marzo de 2019, de <https://www.edrmartin.com/es/bio-franco-cesarini-2234/>

Mllella, Francisco (2016), "Lejos de Versailles, lejos de la ópera: Los conciertos espirituales". Recuperado de <https://musicaenmexico.com.mx/lejos-de-versailles-lejos-de-la-opera-los-conciertos-espirituales/> el 20/08/2018.

M. Greene David y Greene Constance (1985), "Michel Blavet", en M. Petrak Albert (ed.), *Greene's Biographical Encyclopedia of Composers*, Cleveland, Ohio: Reproducing Piano Roll Fnd, pp. 230

Musiceurope. Recuperado el 22 de marzo de 2019, de https://www.musicshopeurope.com/productlist/Contributor_composer Notation 1/ Cesarini,%20Franco_contributor.aspx?IsFacetListRequest=True&Grade+of+difficulty=5

"Nota de prensa de la SUM Crevillent", *Sumalaconstancia*, 8 de diciembre de 2012. Recuperado el 22 de marzo de 2019, de <http://www.sumlaconstancia.com/2012/12/>

(2012), "Nota de prensa de la SUM Crevillent", *Sumalaconstancia*, 8 de diciembre de 2012. Recuperado el 22 de marzo de 2019, de <http://www.sumlaconstancia.com/2012/12/>

Peterson, Penelope (1982), *Philippe Gaubert (1879-1941): His Life and contributions as flautista, editor, teacher, conductor, and Composer*, tesis doctoral, University of Meryland. Recuperado el 10/12/2018 de <https://search.proquest.com/docview/303237622?accountid=14598>

Shneider, Louis (1924), "Concours du Conservatoire", *Le Ménestrel*, año 86, no. 26, 27 de junio, pp. 291–293.

Sillanoli M.–H., (1992), "Blavet, Michel", en Marcelle Benoit (dir), *Dictionnaire de la Musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, [París]: Fayard, pp. 75-76.

Subirá, José (1947), *Historia de la Música*, vol. II, Barcelona: Salvat Editores, pp. 211-212.

Slonimsky, Nicolas (ed.), (1946), "Gaubert, Philippe", *The International Cyclopedia of Music anda Musicians*, Nueva York: Dodd, Mead & Company, p. 651.

Tournemire, Charles (1929), "Philippe Gaubert", *Le Ménestrel*, año 91, no. 50, 13 de diciembre, pp. 533–535.

Warszawsky, Jean Marc (2006), "Michel Blavet". Recuperado de https://www.musicologie.org/Biographies/blavet_michel.html el 07/08/2018.

Wye, Trevor (2017), "A History of the Flute: part 5 –To the present Day", *Pan: The Journal of the British Flute Society*, vol. 36, núm. 3, noviembre, pp. 43-49. Recuperado el 10/12/2018 de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?>

Zaslaw, Neal (2001), "Blavet, Michel", en Stanley Sadie (ed.), *THE NEW GROVE DOCTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS*, vol. 3, Londres: Macmillan Publishers, pp. 693-694.

Zohn, Steven (2001), "Telemann, Georg Philipp". *Grove Music Online*. Recuperado de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027635> el 02/05/2021.

FUENTES TESTIMONIALES

Comunicaciones personales con Rubén Flores:

27/08/2019, WhatsApp
29/07/2019, Llamada telefónica
19/02/2020, WhatsApp
6/04/2020, WhatsApp
3/11/2020, Llamada telefónica
8/11/2020, Reunión por zoom
15/11/2020, Llamada telefónica
24/11/2020, Reunión por zoom
26/11/2020, WhatsApp

ANEXOS

A continuación, se presenta la información contenida en el catálogo publicado por Thompson en *The International Cyclopedia of music and musicians*, el cual es una selección de las obras más sobresalientes para instrumentos de cuerda orquestales y líricas de este compositor.¹⁰⁹

Anexo 1. Obras para flauta de Michel Blavet

Título	Instrumentación	Año
<i>Concierto en A menor</i>	Flauta y cuerdas (sin viola)	1745
<i>Seis Sonatas</i>	2 flautas	1728
<i>Seis Sonatas</i> 1. <i>L'Henriette</i> 2. <i>La Vibray</i> 3. <i>La Dherouville</i> 4. <i>La Lumagne</i> 5. <i>La Chauvet</i> 6. <i>Le Bouget</i>	Flauta y continuo	1732

¹⁰⁹ “Su música de cámara incluye una sonata de violín y piano, *Légere* para Arpa, *Lamento para cello y piano*, piezas para flauta, tríos, etc. Sus trabajos orquestales fueron *Rhapsodie* sobre temas populares (1909), *Le Cortège d'Amphitrite* (1911), *Poème Partorale* (1911), *Jours Tragiques et Glorieux* (1917), *Inscriptions Pour les Portes de la Ville* (1933), *Symphony in F* (1935). Trabajo por etapas (Stagewoks): *Sonia* (1913), *Philots, ballet* (Opera, 1914), *Fresques* (Opera, 1923), *Naïa. Lyric tale in tree acts*. También compuso canciones, algunas con acompañamiento de orquesta”.

Anexo 2. Obras para flauta escritas por Phillippe Gaubert

Título	Instrumentación	Año
<i>3 Aquarelles</i>	Flauta, chelo y piano	1921
<i>Ballade</i>	Flauta y piano	1927
<i>Berceuse</i>	Flauta y piano	1907
<i>Deux Esquisses</i>	Flauta y piano	1914
<i>Deuxième Sonate</i>	Flauta y piano	1925
<i>Divertissement Grec</i>	2 flautas y arpa	1909
<i>Fantaisie</i>	Flauta y piano	1912
<i>Madrigal</i>	Flauta y piano	1908
<i>Medailles antiques</i>	Flauta, violín y piano	1916
<i>Nocturne et Allegro Scherzando</i>	Flauta y piano	1906
<i>Pièce Romantique</i>	Flauta, chelo y piano	1926
<i>Romance</i>	Flauta y piano	1908
<i>Soir Païen</i>	Flauta, voz y piano	1909
<i>Sonate</i>	Flauta y piano	1918
<i>Sonatine</i>	Flauta y piano	1937
<i>Suite</i>	Flauta y piano	1922
<i>Sur l'eau,</i>	Flauta y piano	1910
<i>Tarantelle</i>	Flauta, oboe y piano	1904
<i>Troisième Sonate</i>	Flauta y piano	1934

Anexo 3. Obras escritas por Rubén Flores

Título	Instrumentación	Año
<i>Desde Oaxaca Veracruz</i>	Concierto para dos violines y Orquesta de cuerdas	2015
<i>Diálogos con la luna</i>	Orquesta de cámara y narrador	2009
<i>El dios trueno</i>	Coro de flautas	2018
<i>El último danzón</i>	Orquesta Sinfónica	1989
<i>Himno al PRD</i>	Coro	1997
<i>La Bruja llorona</i>	Coro de flautas	2015
<i>La cuarta avenida</i>	Standard de jazz	1995
<i>La danza de las brujas</i>	Violín solo y Banda Sinfónica	2001
<i>La tregua</i>	Coro de flautas	2017
<i>La tregua</i>	Coro de flautas	2018
<i>Marie Leveaux, voodoo queen of New Orleans</i>	Coro de flautas	2017
<i>México mágico</i>	Coro de flautas	2018
<i>Pakal, el astronauta maya</i>	Coro de flautas	2018
<i>Pito Pérez</i>	Coro de flautas	2017
<i>Suite Huasteca</i>	Coro de flautas	2019
<i>Tema Sinfónico</i>	Para Radio Televisión de Veracruz. Orquesta Sinfónica	2014
<i>Voces de Ehécatl</i>	Coro de flautas	2018

Anexo 4. Arreglos realizados por Rubén Flores.

Título	Instrumentación	Año
<i>A Chorus Line</i> (Marvin Hamlisch)	Orquesta de Cámara	2017
<i>Aprendiz de brujo</i> (Paul Dukas)	Adaptación para Orquesta Sinfónica	2013
<i>Canción de sombra</i> (Carlos Brito)	Soprano, Arpa y Cuerdas	2020
<i>Cinema paradiso</i> (Ennio Morricone)	Orquesta Sinfónica	2017
<i>Cuando escuches este vals</i> (Ángel Garrido)	Orquesta Sinfónica	2014
<i>Cucurrucú paloma</i> (Tomás Méndez)	Coro de flautas	2014
<i>Chacojqui, fantasía sobre temas del Cascanueces</i> (Piotr. I. Tchaikovsky)	Coro de flautas	2013
<i>Dios nunca muere</i> (Macedonia Alcalá)	Coro de flautas	2019
<i>El cascabel</i> (Lorenzo Barcelata)	Coro de flautas	2017
Estrellita (Manuel M. Ponce)	Flauta solo y coro de flautas.	2013
<i>Granada</i> (Agustín Lara)	Orquesta Sinfónica	2012
<i>Joropeño Pepper</i> (Ánonimo)	Trompeta Sola	2015
<i>La misión</i> (Ennio Morricone)	Orquesta y Coro	2011

<i>La rama</i> (Tradicional)	Orquesta y Coro	2015
<i>Lagrima Otomí</i> (Tradicional)	Orquesta de Cuerdas	2016
<i>La la Land</i> (Justin Hurwitz)	Orquesta Sinfónica	2019
<i>Las golondrinas</i> (Narciso Serradell)	Orquesta y Coro	2012
<i>Las mañanitas</i> (Tradicional)	Orquesta y Coro	2019
<i>Llévame en ti</i>	Tenor y Orquesta	2017
<i>Mi amor por ti</i>	Tenor y Orquesta	2019
<i>My favorite things</i> (Richard Rodgers)	Orquesta Sinfónica	2019
<i>Nereidas</i> (Amador Pérez)	Flauta solista y Orquesta de cuerdas.	2017
<i>Ombra mai fu</i> (Georg F. Händel)	Orquesta de Cuerdas	2014
<i>Popurrí navideño</i> (Tradicional)	Orquesta de Cámara	2010
<i>Por una cabeza</i> (Carlos Gardel)	Orquesta Sinfónica	2014
<i>Recuérdame</i> (Robert López)	Tenor y Orquesta	2018
<i>Send in the clouds</i> (David Berman)	Trompeta y Piano	2013
<i>Sensemaya</i> (Silvestre Revueltas)	Banda Sinfónica	2002
<i>Sueño imposible</i> (Mitch Leigh)	Barítono y Orquesta	2018

<i>Suite de Disney</i> (Varios Autores)	Orquesta Sinfónica	2019
<i>Suite de Villancicos latinoamericanos: Navidad Jarocha, Si la virgen fuera andina, A Belén ha llegado, La peregrinación, Arbolito de navidad y mi México en navidad.</i> (Tradicional)	Para grupo jarocho y Orquesta Sinfónica.	2015
<i>Te quiero dijiste</i> (Maria Greever)	Flauta solista y Orquesta de cuerdas	2017
<i>Tríptico ranchero</i> (Varios Autores)	Soprano y Orquesta Sinfónica	2017
<i>Tu bolero</i> (Rubén Fuentes)	Tenor y Orquesta	2017
<i>Un mundo extraño</i> (José Alfredo Jiménez)	Soprano y Orquesta	2014
<i>Up</i> (Michael Giacchino)	Orquesta Sinfónica	2019
<i>Violinista en el tejado</i> (Jerry Bock)	Barítono y Orquesta	2018

Anexo 5. Obras para flauta de Franco Cesarini

Título	Instrumentación	Año
<i>Concerto Rococò</i>	Flauta y Orquesta de alientos	2008
<i>Flute Trio</i>	3 flautas	2000
<i>Flute Quartet</i>	4 flautas	2001
<i>Second Flute Quartet</i>	4 flautas	2003
<i>Modal Studies</i>	Flauta sola	2006