



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

MÚSICA MEXICANA PARA FLAUTA Y ORQUESTA DEL SIGLO XXI

La generación de música y su impacto en el campo solista de México.

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN MÚSICA (INTERPRETACIÓN)

PRESENTA

MIGUEL ANGEL VILLANUEVA RANGEL

Tutora principal:

Dra. Consuelo Carredano Fernández
(Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM)

Comité Tutorial:

Dra. María Díez Canedo (Facultad de Música, UNAM)
Dr. Juan Carlos Laguna Millán (Facultad de Música, UNAM)
María de los Ángeles Chapa Bezanilla (Instituto de Investigaciones Bibliográficas)
Dra. Victoria Eli Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid)
Dra. Yolanda Tapia (University of Western Ontario)

Ciudad de México. Junio de 2023



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.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Aprovecho esta página para expresar mi profundo agradecimiento:

A la Dra. Consuelo Carredano, mi tutora principal, por su invaluable apoyo, comprensión y sin cuya guía no habría podido llevar a cabo este trabajo.

A mis admirados colegas y miembros del Comité Tutorial, María Diez Canedo y Juan Carlos Laguna, por el tiempo que le dedicaron a la lectura de mi trabajo, cuyas observaciones y sugerencias aumentaron el valor de esta tesis.

A la Dra. Victoria Eli, la Dra. Ángeles Chapa y la Dra. Yolanda Tapia, también por su tiempo, observaciones y sugerencias.

A Mónica Sandoval y Jasmín Ocampo, por su siempre oportuna guía en el *parcour* del laberinto administrativo.

A la Lic. Jaet Garibaldi y la Dra. Luisa del Rosario Aguilar, por sus observaciones y comentarios.

Este trabajo es para mis alumnos pasados, presentes y futuros.

A mis hijos: Eugenia, José María y Luisa del Carmen

Música mexicana para flauta y orquesta del siglo XXI

La generación de música y su impacto en el campo solista de México.

Miguel Ángel Villanueva Rangel

ÍNDICE

Introducción	7
• Estado del arte	9
• Justificación	11
• Hipótesis	11
• Objetivos	12
• Metodología	13
CAPÍTULO I	
1. Antecedentes históricos	15
• Las flautas de autor	16
2. El inicio de la mecanización del instrumento	18
3. La flauta alemana y los compositores del siglo XVIII	20
• Opiniones acerca del instrumento a lo largo de la historia	22
4. La flauta de Theobald Böhm	28
• La difusión del sistema Böhm	31
5. La flauta transversa en México	35
• La flauta Böhm en México	36
6 . La flauta transversa en el siglo XX	38
• El regreso a la madera	41
CAPÍTULO II	
1. El repertorio para flauta y orquesta	43
2. Una nueva forma de expresión: el concierto	44
• <i>Prélude à l'Après-midi d'un faune</i>	57
3. El repertorio para flauta y orquesta en México	59
• Obras concertantes de compositores mexicanos	62
4. El desarrollo de la actividad flautística en México	66
5. Antecedentes de la actividad solista de los flautistas en México	67
• Antonio Aduna	68
• Juan Hernández Acevedo	68
• Librado Suárez	70
• Agustín Oropeza	70
• Rubén Islas Bravo	71
• Gildardo Mojica Bravo	71

CAPÍTULO III

1. La actividad solista en México	74
• La actividad solista como <i>campo</i>	74
• El <i>habitus</i> dentro del <i>campo</i> solista	78
2. El perfil del solista	79
• Criterios extramusicales	81
3. El solismo y su tipología dentro del <i>campo</i> musical	82
• La actividad del representante como figura de apoyo al solista	85
4. Tipos de receptor	86
5. Programación de obras concertantes	91
• La etnicidad como criterio de selección de un solista para determinado repertorio	92
• Otros factores que influyen en la programación	93
6. El solista como ente mercadeable	96
7. El repertorio solista en la formación profesional actual del flautista en México	97
• El factor de la edición musical	101
• La actividad flautística en el México actual	102
8. El <i>habitus</i> en la educación musical actual	102

CAPÍTULO IV

1. La necesidad de un repertorio nuevo	106
• Los recintos y el repertorio para flauta y orquesta en el s. XXI	106
• El <i>habitus</i> dentro de la programación de repertorio solista	107
• La incidencia del repertorio para flauta y orquesta en el <i>posicionamiento</i>	110
• Generadores de repertorio solista para flauta en México	111
• Marisa Canales	112
• Otros intérpretes	113
2. La actividad compositiva actual	113
• Criterios de la selección	114
3. Perspectiva de intérprete	115
• Aspectos a considerar en las obras	115
4. Concierto para flauta y orquesta <i>Voces de la Naturaleza</i> de Eduardo Angulo	116
5. <i>Concierto para flauta y orquesta</i> de Horacio Uribe	132
6. <i>Partículas en Movimiento</i> de Francisco Cortés	149
Conclusiones	162
Anexos	165
Bibliografía	171

INTRODUCCIÓN

En la historia de la música que ahora llamamos académica¹, han existido diferentes combinaciones instrumentales según los gustos, disposición de instrumentos y/o predilección de los compositores por algunos de ellos. Dentro de estas formaciones, una de las que ha trascendido es la orquesta que, a su vez, ha tenido una transformación y crecimiento en número de integrantes a lo largo de su historia. Este tipo de formación instrumental ha servido como centro de una actividad no sólo musical y cultural, sino que alrededor de ella también se ha llevado a cabo una importante actividad social. Actualmente, la pertenencia a este tipo de agrupación musical constituye una de las principales metas de los estudiantes de instrumentos orquestales en México, así como lo es el músico que se presenta al frente de ella para tocar una obra concertante: el solista.

Durante mi segundo año de estudios en la Escuela Nacional de Música de la UNAM – hoy Facultad de Música– escuché por primera vez una obra para flauta y orquesta, se trataba del *Concierto en Re mayor KV 314* de Wolfgang Amadeus Mozart. A partir de ese momento y a lo largo de mi formación, fui conociendo otras obras concertantes para mi instrumento; sin embargo, casi nunca las vi incluidas en los programas de las orquestas, por lo menos de la Ciudad de México. Cuando emigré a Francia para continuar mis estudios, noté con gran sorpresa que este panorama no era diferente en las orquestas parisinas. Recuerdo también haber leído la autobiografía del flautista irlandés James Galway donde explicaba la razón que lo había llevado a dejar la *Berliner Philharmoniker* para convertirse en solista y la forma en que percibía, como una especie de injusticia, la preferencia por considerar ciertos instrumentos, que no eran el suyo, para la obra con solista en los programas de las orquestas². En lo que a mí respecta, los instrumentos que veía en los anuncios de temporada eran, por lo general –además de la voz–, el piano y el violín. Paulatinamente empecé a notar cierta incongruencia, o por lo menos falta de sentido, en el hecho de estudiar en clase los conciertos para flauta y ver que, de todas formas, casi nunca eran programados; pero como estaba muy ocupado estudiando y preparando el repertorio para

¹ Este tipo de música la hemos llamado antes *música clásica* o *música culta*. Sin embargo, hasta el momento no hay un consenso para calificar la música que se estudia tradicionalmente en los conservatorios. Desde el punto de vista histórico, la música clásica sería la que pertenece a ese periodo y que tiene ciertas características estéticas y de técnica compositiva. Por otro lado, el término “música académica” tampoco puede ser considerado como adecuado, ya que en las academias actuales se estudian diferentes géneros musicales. Aun así, para efectos de este trabajo, se optó por utilizar “música académica” porque no limita la música a un periodo en específico y porque el lector actual sabrá a qué tipo de música nos referimos.

² Galway, James (1981). *Ma vie de flûtiste*. Éditions Buchet/Chastel, Paris; pág. 201.

mis exámenes –algunos conciertos para flauta están incluidos como repertorio obligatorio en los programas de muchas de las escuelas de todo el mundo–, no pensaba más profundamente en la cuestión básicamente porque, ni en México ni en Francia, se habla en la clase de instrumento acerca de cuál es el camino que conduce a una carrera de solista.

Comúnmente los estudiantes e incluso la mayoría de los profesores, no tienen idea de cuáles son los factores necesarios para lograr presentarse como solista, mucho menos para hacer una carrera en esta especialidad.

Con esta carencia en mi formación, es decir, sin saber cuál era el procedimiento para tocar como solista, regresé a México para integrarme al medio musical como recitalista y como músico de orquesta; sin embargo, mi aspiración era tocar el repertorio concertante para mi instrumento. Al intentarlo, inmediatamente me enfrenté con la reticencia de los directores de orquesta y con sus arraigados hábitos de programación. Cada año veía en los carteles de temporada de las orquestas de la Ciudad de México y del interior del país, los conciertos para piano o para violín de Mozart, Beethoven, Brahms y Tchaikovski como si no hubiera repertorio de valor para otros instrumentos. Ante este panorama, decidí indagar qué elementos tenían en común los solistas habituales y qué instrumentos y repertorio eran más frecuentemente programados. Por lo general, éste último incluye obras pertenecientes al siglo XIX y principios del XX que, como se verá en el segundo capítulo de esta tesis, coincide con la época de declive en Europa de la generación de repertorio para flauta y orquesta.

La información que fui recabando a partir de mi actividad como atrilista, a lo largo de siete años aproximadamente, me llevó a buscar la forma de acceder al cerrado circuito de solistas. Noté que los más habituales contaban con ciertos elementos –apoyo político, apoyo económico, “buena imagen”, red de relaciones públicas, determinado origen étnico, etc.– que, si bien nada tenían que ver con la práctica musical en sí, desde mi perspectiva jugaban un papel determinante para introducirse y permanecer en ese circuito privilegiado. Al comparar mi posición respecto de cada uno de los citados elementos, me percaté que yo no poseía ninguno de ellos y, por lo tanto, estaba en franca desventaja; fue entonces cuando me convencí de que debía proponer a los directores de orquesta algo que nadie más ofreciera, algo que pudiera resultarles suficientemente atractivo como para programarme –sin importar que no me conocieran como solista o que no contara con una red de apoyo– y que, a la vez, fuera acorde con mi labor como intérprete: ese algo, era un estreno mundial.

En mi experiencia personal, noté que el estreno mundial de una obra era algo que resultaba atractivo para la mayoría de los directores de orquesta; quizá porque aquellos que están involucrados en este evento (solista, orquesta y director) pasan a la historia, es decir, existe la posibilidad de que, si la obra tiene éxito, se conviertan en un referente imborrable para el futuro. Sin embargo, un estreno tampoco es una garantía para ser seleccionado, ya que no todos los directores se arriesgan a incluir en el programa una obra nueva –y con un solista que no conocen– pues antes de hacerlo, deben asegurarse de que la obra tenga una alta calidad, que sea propositiva en diferentes sentidos y que ésta sea posible montarla en tan solo tres ensayos que, en total, suman apenas tres horas y media en promedio, por lo que las obras con la complejidad de los lenguajes contemporáneos de vanguardia –aquéllos que utilizan técnicas extendidas, música serial o aleatoria– no son incluidas frecuentemente en los conciertos de temporada. Fue así que se inició mi colaboración con varios compositores mexicanos cuyas estéticas mostraban un equilibrio entre un lenguaje tradicional y una propuesta compositiva innovadora; el resultado de esta colaboración, hasta ahora ha dado como fruto veintiún conciertos para flauta y orquesta que he tenido la oportunidad de estrenar y grabar con varias orquestas del país e incluso, de difundir algunas de ellas internacionalmente.³

Estado del arte

Actualmente, existen pocos trabajos de investigación dedicados a la actividad de los solistas. A pesar de la importancia que hoy día tiene la obra concertante para cualquier instrumento en los programas de las orquestas –abarca mínimo la tercera parte del tiempo total– y con la abundancia de información disponible, son pocos los trabajos de investigación dedicados a esta especialidad. Se pueden encontrar libros y/o investigaciones sobre la vida de grandes pianistas, cantantes, violinistas o directores de orquesta –generalmente extranjeros–, pero ninguno acerca de la actividad de los solistas mexicanos en general o de los flautistas en particular. Las pocas páginas dedicadas a la labor de los solistas nacionales están circunscritas al ámbito de la biografía y no analizan el papel de las personas e instituciones que intervienen en la construcción de una carrera de solista o en su promoción y consolidación. En este sentido, cabe señalar que, en general, los directores de orquesta o los gerentes de las mismas, no están dispuestos a hablar de todos los

³ Ver ANEXO 5, pág. 166.

criterios que aplican en la selección de solistas; únicamente aluden a aquellos que no son discriminatorios, a los que son políticamente correctos⁴.

Entre las escasas investigaciones disponibles, las llevadas a cabo por Izabela Wagner⁵ y Mario Cabuto⁶ fueron particularmente útiles. Desde su formación como socióloga, Wagner ofrece información importante –a través de las clases de violín para su hijo– respecto de las distintas etapas de formación de los violinistas en Europa aspirantes a convertirse en solistas y de las redes que son necesarias establecer para tener éxito en una carrera de este tipo. Por su parte, Cabuto aporta una visión interesante sobre la carrera de Lang Lang, uno de los pianistas con más actividad solista y presencia mediática en los últimos años, también desde una perspectiva sociológica a través de algunos conceptos de Pierre Bourdieu. En ambos casos, se trata de intérpretes cuyos instrumentos son privilegiados dentro del campo solista y, por eso mismo, no todos los criterios de análisis que utilizan se pueden aplicar al caso específico de la flauta transversa, ni a la realidad de los solistas en México. Sin embargo, en este trabajo se utilizarán los conceptos de Bourdieu, pero aplicándolos a la situación de los solistas nacionales.

En otro ámbito, dentro la literatura en torno al concierto como especie compositiva – historia, repertorio, solistas, etc.– las fuentes disponibles en general consideran preferentemente las obras para voz, piano y cuerda, específicamente para violín; esto mismo sucede en crónicas y críticas sobre actividades musicales en los medios de comunicación de nuestro país. Además, el repertorio más habitual en los textos académicos, por ejemplo, los de análisis musical, invariablemente utilizan como modelo para este tipo de composición las obras concertantes para piano y para violín⁷.

Otro aspecto a tomar en cuenta respecto de la actividad artística actual, es la visión mercadológica de algunos estudios en torno a distintas disciplinas, sin embargo, no existe ninguno que se ocupe del solista como producto mercadeable; la actividad artística es tratada

⁴ Como ejemplo, en las *Bases de Operación de la Orquesta Filarmónica de la UNAM* (2015), en su artículo 49, inciso a), menciona que la Comisión Artística de esta orquesta tiene dentro de sus obligaciones “revisar y opinar sobre la programación de temporadas y conciertos extraordinarios, incluyendo Músicos Solistas y Directores Huéspedes invitados”. Sin embargo, no se mencionan los criterios en los que dicha revisión y opinión se debe fundamentar. Por su parte, dentro de las *Normas Internas para el personal Artístico Integrante de las Orquestas y Coros del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)*, la figura del solista ni siquiera está contemplada.

⁵ Wagner, Izabela (2015). *Producing Excellence, The Making of Virtuosos*; Rutgers University Press; New Brunswick.

⁶ Cabuto Medina, Mario Adán (2015). *Lang Lang: una revisión del solismo*. Facultad de Música, UNAM. Tesis de maestría.

⁷ En este sentido, de los 256 ejemplos musicales para analizar, contenidos en el libro *Analyse lernen* de Klemens Kühn, 117 son obras para piano, 42 obras para orquesta, 24 para instrumentos de cuerda (violín y cello), 1 para clarinete, 1 para quinteto de alientos y 1 para flauta. Este panorama es similar en otros libros de análisis musical.

mercadológicamente de manera general, como es el caso de la *teoría del producto sensible* propuesta por Arturo Sastré y Eduardo Azouri.⁸

Justificación

Ante esta situación, es decir: falta de claridad sobre el perfil del solista actual, ausencia de información en las escuelas profesionales respecto de todo lo referente a una carrera de solista (redes de apoyo, criterios de selección, carencia de representantes, etc.), escasez de investigaciones y literatura sobre el tema, falta de acceso a un repertorio atractivo para ser programado y cuya complejidad pueda ser resuelta en tres horas y media de ensayo por las orquestas, y el refuerzo de modelo de concierto en la formación de los compositores y directores de orquesta a través de textos académicos que, por lo general, sólo consideran las obras para piano y para violín como ejemplo de obra concertante; surge la necesidad de un trabajo que aborde de manera integral esta problemática.

En un ámbito más personal, como profesor en la Facultad de Música de la UNAM y como organizador durante los últimos veinte años de eventos nacionales e internacionales – como el Encuentro Universitario de Flauta Transversa y el Concurso Nacional de Flauta Transversa– he podido comprobar la falta de conocimiento que existe –por parte tanto de alumnos como de maestros– del repertorio mexicano para flauta en general y para flauta y orquesta en particular, por lo que la realización de esta tesis constituye una motivación más para compartir este conocimiento con mis estudiantes y con otros músicos a quienes les interese transitar por la extraordinaria experiencia de interpretar, frente a una orquesta, un concierto para su instrumento.

Hipótesis

La generación de una cantidad –hasta donde se sabe, sin precedentes– de música mexicana para flauta y orquesta durante el presente siglo, es resultado de un largo proceso histórico que se ha gestado desde tres líneas interconectadas y que son claramente identificables. En primer lugar, considerando el repertorio solista a través de la historia del instrumento, ya que las distintas transformaciones que ha experimentado la flauta transversa, han impactado en la percepción de los compositores respecto de este instrumento y por lo mismo, en la producción de este tipo

⁸ Sastré, A. y Azuri, E. (2014). *Teoría de mercadotecnia de las artes*. CONACULTA-FONCA. México.

composición; en segundo lugar, los periodos de auge del repertorio internacional para flauta y orquesta y la aportación de los compositores mexicanos desde la Independencia de México hasta nuestro días, y, por último, la actividad llevada a cabo por los solistas nacionales para difundir dicho repertorio en un medio que privilegia otros instrumentos dentro de las programaciones de las orquestas.

Para comprender la conexión que existe entre las tres líneas arriba mencionadas y el papel que juegan actualmente los conciertos para flauta y orquesta en el medio musical de México, es necesario tomar en cuenta, tanto la historia del instrumento en sí y de las obras consagradas a él, como los distintos factores que intervienen en la elección de un concertista para presentarse como solista. En el caso de la música para flauta solista, su generación se considera el resultado de una retroalimentación, es decir, la transformación física de un instrumento permite al compositor una exploración artística –casi siempre– con mayor libertad y a su vez, dicha exploración presenta exigencias técnicas que se convierten en guías para la innovación organológica y en desafíos para el desarrollo de la técnica del intérprete. Como consecuencia de esta simbiosis, surge un repertorio que es susceptible de ser presentado ante los diferentes tipos de receptores, cuya reacción ante ellos determina en buena medida su trascendencia o su olvido.⁹

Los objetivos de esta tesis son:

- i) Proporcionar un panorama histórico de la transformación física de la flauta transversa y las razones que llevaron a los constructores para hacer dichas modificaciones.
- ii) Identificar, analizar y exponer los elementos –teóricos, técnicos, organológicos, estilísticos, etc.– que han contribuido y que han sido determinantes en la producción de música para flauta y orquesta de compositores en general y de compositores mexicanos en particular.
- iii) Presentar información relevante acerca de los factores que son determinantes para la actividad de los solistas, con el fin de ampliar la perspectiva acerca de esta especialidad.

⁹ En el capítulo 3 se hablará de los diferentes tipos de receptores.

- iv) Identificar, analizar y exponer la labor de los flautistas mexicanos en la generación de música para flauta y orquesta y, por ende, el impacto en el incremento de obras de compositores mexicanos programadas en nuestro país.
- v) Ofrecer, desde mi personal perspectiva de intérprete, algunas consideraciones de índole contextual, teórica, instrumental e interpretativa de tres obras de tres compositores mexicanos que constituyen, a mi modo de ver, referentes en la creación de repertorio para flauta y orquesta y de lo que actualmente se está creando en nuestro país dentro en esta materia.

Metodología

El presente trabajo consta de cuatro capítulos a lo largo de los cuales se pretende identificar y analizar, desde diversas perspectivas, el papel de los flautistas mexicanos como parte de un complejo proceso que culmina –en una de sus vertientes– en la generación de repertorio nuevo para flauta y orquesta.

Según los objetivos anteriormente expuestos, en el primer capítulo se aborda, desde una perspectiva histórica, la transformación física de la flauta transversa y los principales autores que llevaron a cabo dichas modificaciones, así como su impacto en el repertorio solista. Con este fin, se consultaron libros y métodos editados –desde el siglo XVIII hasta nuestros días– en Alemania, Francia, España, Inglaterra, Italia y EUA, para trazar la cronología de la transformación física del instrumento. Además, se brinda información acerca de los modelos que llegaron a México desde el siglo XIX.

En el segundo capítulo se presenta un breve panorama histórico del repertorio solista representativo para este instrumento, a partir de la evolución del *concierto* como recurso compositivo y se pone en evidencia cómo las diferentes transformaciones físicas de la flauta influyeron en la fluctuación de las preferencias de los compositores para la generación de repertorio para flauta solista. En este trabajo únicamente se consideraron las obras escritas para un instrumento solista, es decir, no se tomaron en cuenta los conciertos u obras concertantes para dos o más solistas. La importancia de seleccionar repertorio para un solo instrumento frente a la orquesta, radica en la puesta en valor del instrumento mismo dentro del material musical. Aun cuando existen obras de compositores importantes como Julián Carrillo,¹⁰ el tratamiento

¹⁰ Carrillo compuso un *Concertino* para flautín, violín, guitarra, violonchelo en cuartos de tono, arpa en dieciseisavos de tono y orquesta en 1927; así como un *Triple Concierto* para flauta, violín, violonchelo y orquesta en 1947 (Pareyón, pág. 193).

que se le da a la flauta transversa es, como en el *concerto grosso*, el de un color dentro del *concertino*. Por otro lado, las obras con dos o más solistas merecen un estudio aparte, ya que su producción, promoción y programación presentan particularidades, tanto musicales como sociológicas y mercadológicas, que se alejan del objeto de estudio de esta investigación.

En el tercer capítulo se hace un análisis de la actividad solista en México desde dos perspectivas: a) la sociológica, a partir de los conceptos de Pierre Bourdieu –campo, agente, capital y *habitus*– y de la adaptación que de ellos ha realizado Sonia Medrano para aplicarlos al terreno de la música en particular. Partiendo de ello, se ha propuesto, además, la aplicación de dichos conceptos específicamente a la actividad solista. Y b) la mercadológica, a través de los conceptos de mercadotecnia cultural presentados por Arturo Sastré y Eduardo Azouri para la actividad artística. Sumado a lo anterior, se recurrió al uso de herramientas de campo propias de las ciencias sociales, como la aplicación de cuestionarios y entrevistas a compositores, directores de orquesta y profesores de flauta en nuestro país, con el fin de tener una perspectiva más actualizada acerca de la realidad de la actividad solista en México.

Por último, el cuarto capítulo ofrece la perspectiva del autor como intérprete –a través de consideraciones de tipo contextual, teórico, instrumental e interpretativo– de música para flauta y orquesta. A manera de muestra, se seleccionaron tres obras concertantes escritas por compositores mexicanos en lo que va del presente siglo, sobre la base de lo que Sánchez Vázquez denomina “praxis artística”, que está constituida por una triada formada por a) el creador, b) la obra y c) el receptor –existe música que no logra llegar al receptor y, por lo tanto, no completa la praxis artística¹¹. Las obras seleccionadas, además de poseer una alta calidad y de haber cumplido con los tres elementos de la triada, representan, a su vez, tres importantes líneas estéticas de la gran variedad de corrientes que cohabitan dentro de la oferta compositiva mexicana actual.

¹¹ Sánchez Vázquez, Adolfo (2004). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, pág. 19.

CAPÍTULO I

1. Antecedentes históricos

La flauta es uno de los instrumentos musicales más antiguos. Aunque sus orígenes son inciertos, el hallazgo en Eslovenia (1995) del arqueólogo Iván Turk de una flauta que data por lo menos de 35 mil años, nos da una idea de su presencia en la historia de la humanidad.¹² En las antiguas civilizaciones este instrumento estuvo ligado tanto a actividades religiosas y bélicas, como de entretenimiento. Platón la consideraba un instrumento importante y aludía a su poder sobre la *psique* del ser humano.¹³ Actualmente, podemos encontrarla en prácticamente todos los géneros musicales, conservando en ellos algunas de las características de los distintos modelos que atestiguan la historia de su transformación; un proceso que ha respondido a factores tanto musicales como extra musicales, pero que, hasta el momento, los flautistas de las distintas épocas han sabido manejar con suficiente habilidad como para que este instrumento siga vigente.

El origen etimológico de la palabra “flauta” es *flatus* (“soplo” en latín), probablemente es por esto que, en un principio, se aplicaba de manera genérica a todos los aerófonos agudos.

Según Raymond Mayland (1981), no es sino hasta el siglo XIII que aparece una distinción nominativa entre las dos familias de flautas: las flautas de pico y las flautas transversas.¹⁴ Sin embargo, existen representaciones de ésta última tanto en la antigua cultura china, como en el arte pictórico europeo de la Edad Media.¹⁵

Si la comparamos con cualquier otro instrumento musical, su desarrollo fue mucho más lento, ya que durante siglos permaneció, en general, casi con ciertas características físicas que la hacían suficientemente práctica como para viajar con ella, contribuyendo así a su difusión; y su timbre la hizo suficientemente atractiva como para conmovir a monarcas y gobernantes. Hasta antes del periodo renacentista, se la puede encontrar, por lo general, en la práctica de la música popular en toda Asia y Europa.¹⁶

¹² Turk, Ivan (2020). “The Neanderthal Musical Instrument from Dibje Babe I Cave Slovenia”; *Applied Sciences Review*, 10, 1226.

¹³ Platón, (1986) Libro III, *Banquete*, (C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo, ed., trad. y notas), Ed. Gredos, España, pág. 217.

¹⁴ Meylan, Raymond (1981). *La Flûte*. Ed. Payot, Lausanne. Pág. 30. “En la Edad Media, la flauta transversa está incluida, primeramente, dentro del término general que designa a los instrumentos de viento agudos: *fistula* y *pipa* en latín, *Swegel* y *Pfeiffe* en alto alemán. A este grupo se opone simplemente el de los cuernos y las trompetas”. (Trad. del autor).

¹⁵ Existen pinturas de la época de Alfonso X “El Sabio” (1221-1284) que ilustran el uso de la flauta transversa.

¹⁶ Meylan, Raymond (1981). Op. cit., pág. 17. Meylan comenta: “Se afirma, en las obras de organología más recientes, que el primer testimonio de la existencia de la flauta transversa se encuentra en el Che King, un clásico de la poesía china, cuya parte

Como señala Solum (1992), basta comparar una flauta transversa del siglo XVI con una actual, para darse cuenta de que estamos ante uno de los instrumentos que más cambios en su construcción ha experimentado.¹⁷

Meyland afirma que los primeros textos publicados que se conocen hasta el momento donde se trata la flauta transversa de una manera académica, son los de Sebastian Virdung (1511), Martin Agricola (1528) y Philibert Jambe (1556).¹⁸ En estos libros podemos encontrar información valiosa acerca de la familia de la llamada *flauta alemana* y de su uso, principalmente en la música militar y de cámara. Virdung ilustra dentro de los instrumentos de aliento, una flauta transversa que él denomina como *Zwerchpfeiff* de un solo tamaño, al lado de las *Flöten* (flautas de pico) de tres tamaños. Por su parte, Agricola describe ya la familia de las llamadas *Schweizer Pfeiffen* (pífanos suizos) y nos ofrece una tipología con los cuatro tamaños de este instrumento.¹⁹

Alemán	Francés	Italiano
Diskant	Dessus	Soprano
Altus	Taille	Tenor
Tenor		
Basus	Bas	Basso

La flauta transversa hasta inicios del siglo XVII, carecía totalmente de llaves y generalmente estaba hecha de madera, mientras que la flauta actual, aparte de estar construida en distintos metales, está provista de un complejo mecanismo montado sobre el tubo y cuyo diseño es el resultado de la conjunción de disciplinas como la acústica, la orfebrería y el diseño industrial.

Las flautas de autor

Uno de los primeros constructores que dio fe de su autoría en la construcción de la llamada “flauta alemana” es el francés Claude Rafi, (-1553). La importancia de sus instrumentos debió

que contiene estas citas, data de aproximadamente el siglo IX a. C” (Trad. del Autor). Sin embargo, Meylan no especifica a qué “obras de organología” se refiere.

¹⁷ Solum, John (1992). *The Early Flute*, Clarendon Press, Oxford, pág. 1.

¹⁸ Meylan, op. cit., pág. 46.

¹⁹ Meylan, op. cit., pág. 47.

haber sido tan significativa como para encontrar nombrado a este constructor incluso en algunos poemas de Clément Marot y de Jean-Antoine de Baïf.²⁰ La flauta transversa renacentista era construida de una sola pieza, es decir, se trataba de un tubo sin divisiones –en maderas como el boj o el ciruelo– y, aparte del orificio de la embocadura, constaba de otros seis colocados en dos grupos de tres para cada mano.²¹

En general, cada instrumento se construía en diferentes tamaños siguiendo los patrones de la voz. En el caso de la flauta transversa renacentista y como ya se mencionó, existían la *discantus*, la *altus*, la *tenor* y la *bassus*²² cuyas tesituras se distanciaban de una quinta justa entre unas y otras.²³

En su descripción de este instrumento, Marin Marsenne (1588-1648) hace notar la irregularidad de la distancia entre los agujeros –prueba de la factura artesanal mencionada anteriormente– así como una curvatura del tubo en la imagen que, según él, responde a la copia de “una de las mejores flautas del mundo”.²⁴ Por su parte, Hotteterre (1674-1763) nos dice en su método (1707) que la flauta transversa era en ese tiempo uno de los instrumentos “más agradables y más a la moda”,²⁵ quizá por eso llegó a ser uno de los preferidos de los compositores durante el periodo Barroco, para ser incluida en gran cantidad de obras. La habilidad de algunos ejecutantes fue determinante para que este instrumento estuviera presente en la actividad solista, ya que, de todos los aerófonos europeos de la época, se pensaba que era el que tenía la embocadura más difícil de lograr, a menos que, como lo menciona Hotteterre, se tuviera una “disposición natural”.

Una de las más importantes modificaciones en su construcción durante el siglo XVII y cuya autoría es aún desconocida, fue la segmentación del tubo. Quizá la motivación detrás de esta innovación fue la búsqueda de una manera para guardar y transportar sin peligro este frágil instrumento; sin embargo, esto dio lugar a una aportación aún más importante: los *cuerpos de*

²⁰ Allain-Dupré, Philippe (2000). *Les Flûtes de Rafi, fleustier lyonnais au XVIe siècle*, Ed. J. M. Fuzeau, Courlay, Francia, pág. 7.

²¹ Smith, Anne (1992), citada en Solum, John (1992). *The Early Flute*, Clarendon Press, Oxford, pág.14-15.

²² Agricola, Martin (1528). *Musica Instrumentalis Deudsch*. Georg Rhaw editor; Wittenberg, Folio xiii.

²³ Borjon de Scellery, Pierre (1672). *Traité de la Mussette, avec vne nouvelle Méthode pour apprendre de soy-mesme à jouer de cet instrument facilement, & en peu de temps*. Jean Girin & Barthelemy Rivière. Ed. Facsimilar, pág. 38. “Los que se han vuelto más recomendables en este Reino por su composición y su ejecución, son los Señores Hotteterre. El padre es un hombre único para la construcción de toda clase de instrumentos de madera, de marfil y de ébano, como las *Mussettes*, flautas (de pico), *flageolets*, oboes, *cromornes* e incluso para hacer acordes perfectos (aquí se refiere a la familia de instrumentos capaces de tocar dichos acordes) de todos estos instrumentos”. (Trad. del autor).

²⁴ Marsenne, Marin (1639). *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*. Capítulo “des instruments de vent”, Proposition IX.

²⁵ Hotteterre, Jacques-Martin (1707). *Principes de la Flûte Traversière*, Ed. Facsimilar, Bärenreiter (1990), pág. 1.

recambio.²⁶ Los músicos de la época viajaban por diferentes ciudades tocando con las orquestas locales, pero la afinación en la Europa de los siglos XVII y XVIII no era la misma en sus diferentes regiones, ya que cada una tenía su propio diapasón.²⁷ La segmentación del tubo de la flauta permitía variar su tamaño al cambiar una de sus partes por otras de distintas longitudes, haciendo posible modificar su afinación y convirtiéndolo en un instrumento más versátil. En diversas colecciones, ya sea privadas o expuestas en museos, podemos encontrar flautas segmentadas en dos partes (p. ej. las de Lissieu),²⁸ en tres partes (p. ej. las de Hotteterre) y en 4 partes (p. ej. las de Quantz). La sección que variaba su tamaño –cuerpo de recambio– para el ajuste del diapasón era la correspondiente a los orificios de la mano izquierda.²⁹

2. El inicio de la mecanización del instrumento

Otras modificaciones –cuya autoría tampoco se ha podido confirmar–, como la combinación de la cabeza cilíndrica y el tubo cónico, y la segmentación en 2, 3 y 4 partes ya mencionada, fueron determinantes para su capacidad de adaptación; sin embargo, es a partir de la invención de la primera llave, que podemos considerar el inicio de la transformación mecánica de la flauta transversa moderna.

Durante mucho tiempo se aceptó a Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763) como el inventor de la primera llave, pero investigaciones más recientes ponen en duda tal autoría, ya que han revelado la existencia de flautas con una llave en otras partes de Europa durante ese periodo, por ejemplo, la construida por Richard Haka (1646-1705) en Holanda.³⁰ Cabe señalar que, durante el periodo Barroco, la flauta transversa de una llave alcanzó una gran presencia en

²⁶ Corrette, Michel (1995). *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la Flûte Traversière*. Studio per Edizione Scelte, Firenze, Edición facsimilar de la edición de 1753, pág. 7. *Les Flûtes les plus à la mode sont composées de quatre pièces pour les porter plus aisément dans la poche: autrefois on ne les faisait que de trois pièces qui étaient fort incommodes à porter*. “Las flautas que están más a la moda están compuestas de cuatro partes para llevarlas más fácilmente en la bolsa: anteriormente se hacían únicamente de tres partes y eran muy incómodas de llevar”. (Trad. del Autor).

²⁷ Quantz, Johann Joachim (1697-1773); *Essai d'une Méthode pour apprendre à jouer de la Flûte Traversière*, Ed. Zurfluh, París 1975; Ed. Faccimular de 1752; Capítulo XVII; parágrafo 6, pág. 245. Quantz habla de la diferencia del diapasón de Roma, del de Venecia, del diapasón de cámara alemán, y del diapasón de cámara francés, considerando este último como el más adecuado para la flauta transversa, para el oboe y para algunos otros instrumentos.

²⁸ Giannini, Tula (1993). *Great Flute Makers of France, The Lot & Godfroy Families 1650-1900*, Ed. Tony Bingman, Londres, pág. 5. Después de la muerte de Etienne Fremont, Pierre Naust fundó su taller alrededor de 1692, en el mismo lugar donde Fremont tenía su taller. Es probable que Naust haya heredado el taller de Fremont para fabricar instrumentos con su marca propia. También llegó a fabricar flautas en tres piezas. Jean Lissieu trabajó en el taller de Naust.

²⁹ Corrette, Michel, op. cit., pág. 7.

³⁰ Quantz, Johann Joachim (1697-1773); en su tratado *Versuch...* (1752) Capítulo 1; parágrafo 5 menciona esta información, sin embargo, Solum (1992) nos ofrece en su libro la información sobre la flauta construida por Haka; pág. 36.

prácticamente toda Europa occidental, no sólo a través de sus ejecutantes, sino de algunos de sus constructores, principalmente en Alemania, Francia y Holanda.

Las modificaciones que se le habían hecho hasta entonces y la popularidad que ya había alcanzado, trajo como consecuencia que este instrumento fuera incorporado a la orquesta. A manera de ejemplo, Constant Pierre (2000) señala que, hacia 1712, la orquesta de la Capilla Real de Luis XIV constaba de 88 coristas y 19 instrumentistas.³¹ La orquesta del *Concert Spirituel*, hacia 1751, constaba de 39 coristas, 26 instrumentistas de cuerda, 10 de aliento (flautas, oboes, fagotes y trompetas) y los timbales.³² Por su parte, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) nos ofrece en su *Diccionario de Música* (1768) un ejemplo interesante de la conformación de la Orquesta de la Ópera del Rey de Polonia en la ciudad de Dresde, dirigida en 1754 por Johann Adolph Hasse, orquesta a la que Rousseau consideraba como “la mejor distribuida y el ensamble más perfecto”.³³ En el esquema que muestra, se puede apreciar una orquesta formada por 41 músicos.

En 1778 la orquesta del *Concert Spirituel* fue tuvo el mayor número de músicos, contando con 44 coristas, 42 instrumentistas de cuerda y 16 de aliento, llegando a tener entre estos hasta 4 fagotes e incluso 5 cornos. La dotación instrumental de las orquestas en Europa a lo largo de los siglos XVII y XVIII tuvo periodos de fluctuación, pero ésta se dio principalmente en las secciones de cuerda y en el coro, más que en las de alientos. Con este aumento en el número de músicos en las secciones de cuerda y de otros alientos que tocaban en agrupaciones similares, era normal que la flauta fuera perdiendo la presencia que hasta entonces había tenido. Aún así y como se verá en el capítulo siguiente, durante la primera mitad del siglo XVIII a este instrumento se le dedicaron numerosas obras concertantes y por lo mismo, gozó de un gran auge en la escena solista.

³¹ Pierre, Constant (2000). *Histoire du Concert Spirituel (1725-1790)*, Société Française de Musicologie, Paris, pág.76.

³² Pierre. Op. Cit., pág. 15. El *Concert Spirituel* forma parte del encargo que le hiciera el Rey Luis XV en 1725 a Anne Danican, conocido como Philidor, para establecer y organizar conciertos públicos con “músicas espirituales”. Si bien en un inicio el encargo fue para un lapso de tres años, estos conciertos siguieron organizándose hasta 1790 bajo la dirección de diferentes músicos y participando en ellos los más grandes músicos franceses y algunos extranjeros.

³³ Rousseau, Jean-Jacques (1998). *Dictionnaire de Musique*, Ed. Minkoff, Ginebra. Ed. Facsimilar de 1768; pág. 359.

3. La flauta alemana y los compositores del siglo XVIII

Más tarde, los compositores del periodo Clásico, como W. A. Mozart³⁴ (1756-1791) e intérpretes como Johann George Tromlitz³⁵ (1725-1805) y sus contemporáneos, comenzaron ya a percibir serias limitaciones del instrumento para satisfacer las exigencias del lenguaje musical de la época y de la actividad musical en los teatros.³⁶

A pesar de los inconvenientes que algunos músicos mencionan en sus métodos, especialmente durante la segunda mitad del siglo XVIII y que se refieren a los problemas de este instrumento respecto de la afinación, las digitaciones y la calidad de ciertas notas en los diferentes registros, algunos estudiosos de la música antigua en la actualidad evitan considerar las características de los modelos desarrollados durante el siglo XVIII y principios del XIX como desventajas o como limitaciones. La idea de que cada modelo era adecuado para la época en la que fue creado, ha sido la postura de algunos músicos especializados en la interpretación de la llamada “música antigua” en las últimas décadas, pero esta idea no implica que los compositores o instrumentistas de siglos anteriores estuvieran contentos o satisfechos con dichos modelos; de hecho, no podemos negar los calificativos –como “defectos”, “inconvenientes”, etc.– que los mismos músicos y constructores, principalmente de los siglos XVIII y XIX, aplicaban a este instrumento y que nos dan una idea del porqué la flauta transversa fue modificada a lo largo de 200 años. Como se mencionó anteriormente, tanto los compositores como los intérpretes manejaron estas características de manera muy hábil y creativa hasta que esto ya no fue suficiente para los nuevos lenguajes musicales, comenzando así el declive de la flauta transversa como instrumento solista.

Algunas posturas recientes, en su afán de ser imparciales o de mostrar cierta visión a distancia respecto de los factores que llevaron a la transformación de la flauta, prefieren evitar las palabras “evolución” o “perfeccionamiento” aplicadas a la transformación de este instrumento, por considerar que éstas sugieren un mejoramiento –perspectiva cuestionable, según ellos– a través del tiempo y arguyendo que, en realidad, cada modelo fue adecuado para la

³⁴ Debido al comentario que hiciera en la carta dirigida a su padre con fecha 14 de febrero de 1778, durante mucho tiempo se pensó que Mozart no soportaba la flauta; sin embargo, la utilización de este instrumento en su música contradice el sentido de esta afirmación, que actualmente se considera simplemente como un momento de enojo debido a que recibió únicamente la mitad del pago prometido por un encargo. En una carta posterior (14 de mayo de 1778), Mozart se muestra entusiasmado por componer un concierto para flauta y arpa.

³⁵ Tromlitz, Johann Georg (1996). *The Keyed Flute* (1800), A. Powell trad. y ed. Clarendon Press, Oxford, pág. 71

³⁶ Por lo general, la limitación más señalada en los métodos de la época es la que se refiere a la afinación inestable o inexacta del instrumento.

música de su época; sin embargo, es justamente la inconformidad de los flautistas-constructores expresada en sus métodos y en sus tratados la que propició dicha transformación en aras de adaptarlo, de mejorarlo o de perfeccionarlo.

Según el diccionario de la RAE (2020), *evolución* significa simplemente, en su tercera acepción: *cambio de forma*. Las otras acepciones se aplican a aspectos que tienen que ver con la biología o la naturaleza y ninguna de ellas implica una valoración. Pero los cambios en la naturaleza pueden considerarse como positivos, si consideramos que de ellos depende la supervivencia de las especies. Quizá de ahí se entienda el término *evolución* como el proceso de adaptación que un instrumento va experimentando a través de las modificaciones que los constructores van realizando cuando cambian las circunstancias en las que éste es utilizado. Esta última idea es la que mejor podría describir la transformación física de la flauta transversa, ya que de ella ha dependido su adaptación y por lo tanto, su “supervivencia” dentro de la actividad orquestal.³⁷

Sin embargo, lo que unos pudieran calificar como una mejora, otros pueden verlo como una desventaja; lo que unos pueden ver como un camino hacia la excelencia, otros pueden verlo como un retroceso; lo que unos pueden ver como adquisición, otros pueden verlo como la pérdida de algo valioso; lo que unos pueden ver como perfeccionamiento, otros pueden verlo como lo contrario y quizá todas estas posturas sean válidas dependiendo del ángulo desde donde se mire.

Si analizamos las características físicas de la flauta transversa a lo largo de los siglos, efectivamente cada modelo es perfecto en sí, es decir, cada modelo es capaz de emitir sonidos con cualidades únicas en cuanto a timbre, volumen y posibilidad de expresión. Lo que hace “imperfecto” a un instrumento, es el contexto en el que se utilice y/o, si las circunstancias en las que éste fue creado, ya no son las mismas. Ahora bien, si por el contrario, aceptamos la idea de que los instrumentos son adecuados para la música de la época en la que fueron concebidos y construidos, entonces ¿qué fue lo que motivó a los flautistas-constructores para hacer modificaciones en sus características físicas? ¿Por qué si un instrumento es “perfecto” o “adecuado”, encontramos en un mismo periodo compositores suficientemente seducidos por él como para dedicarle sonatas y conciertos y, por otro lado, músicos suficientemente insatisfechos

³⁷ A pesar de la claridad de la definición del concepto, se ha generado una fuerte controversia por la deformación (o mal uso) de su significado en la historia organológica atribuyéndole una valoración de “mejoramiento” o de dirección de avance hacia la “perfección”. En este trabajo se utiliza el concepto en el sentido que la RAE le confiere: cambio de forma.

como para modificarla de maneras incluso tan radicales como en el caso de los constructores del siglo XIX? ¿Por qué en una misma época hay compositores que la relegan o la evitan y, por otro lado, hay instrumentistas que luchan por mantenerla dentro de la actividad musical? Sin lugar a dudas, se trata de factores externos al instrumento. Estos factores son el lenguaje musical y las circunstancias o límites hasta donde puede ser utilizado, es decir, los recintos en los que se les sitúa.

Opiniones acerca del instrumento a lo largo de la historia

Durante los siglos XVII y XVIII, Francia, Alemania e Italia contaban con reconocidos virtuosos de la llamada flauta alemana³⁸ y con teóricos que nos legaron métodos y tratados en los que podemos encontrar, no sólo información acerca de cómo se tocaba este instrumento, sino de cuál era su función dentro de la música, además de sus limitaciones y cómo manejarlas.

A manera de muestra, veamos a continuación algunos testimonios con diferentes observaciones respecto de las características de este instrumento:

Ancelet, Honest (1757)

Si se quiere hablar de la Flauta, convendremos en que no es adecuada para todos los géneros y caracteres de la Música.... [ella] será mejor utilizada en las piezas tiernas y patéticas, en los acompañamientos y en los pequeños aires, más que en las Sonatas y los Conciertos, reservados a los mejores Maestros, no debiendo abusar [incluso] ellos mismos. Se concederá también, si se es sincero, que es muy difícil tocar afinado este instrumento³⁹.

Ancelet pone de manifiesto que la flauta tiene un ámbito de actividad limitado a la música de cierto carácter y, cuando no se es un maestro, propone su utilización para una función secundaria, como la de acompañamiento. Al igual que varios de sus contemporáneos, señala la dificultad para tocar afinado este instrumento a tal punto, que confiesa haberlo creído imposible hasta que escuchó a Michel Blavet (1700-1768). Por su

³⁸ Quantz. Op. Cit., pág. 24. Quantz nos habla de Philibert, la Barre, Hotteterre, Buffardin y Blavet como el grupo de flautistas franceses que fueron los primeros en tocar este instrumento “como se debe y según sus cualidades”.

³⁹ Saint-Arroman, op. cit., pág. 116.

Observations sur la Musique, les Musiciens, et les Instruments (1757), pág. 116. *Si l'on veut parler exactement sur le chapitre de la Flûte, on conviendra qu'elle n'embrasse pas tous les genres de Musique...., elle sera donc mieux placée dans les morceaux tendres et pathétiques, dans les accompagnements, dans les petits airs & les brunettes, que dans les Sonates & les Concerto réservés aux meilleurs Maîtres, qui ne doivent point eux-mêmes en abuser. On conviendra aussi, si l'on est sincère, qu'il est très difficile de jouer juste de cet instrument.*

parte, Antoine Mahaut (1719-1785), flautista belga, nos ofrece en su método (1759) una reafirmación del problema de la afinación en la flauta y la percepción acerca de ésta:

Establezcamos primeramente, que para llegar a tocar bien la Flauta Transversa hay que tener una embocadura limpia,....., y el oído muy afinado: este último punto, que es esencial, frecuentemente hace falta, lo que causa en parte que la Flauta sea ignorada, raramente se escucha en la Orquesta que las flautas estén afinadas,.... Hay otros casos donde la Embocadura, guiada por el oído, debe corregir las imperfecciones del instrumento⁴⁰.

Sin embargo, para el año en que Mahaut publica estas afirmaciones, existe ya en la literatura de este instrumento, numerosas obras *a solo*, de música de cámara y conciertos que contradicen la idea de que la flauta transversa hubiera sido “ignorada”.

Para la segunda mitad del siglo XVIII, los señalamientos en cuanto a las características del instrumento persisten e incluso se amplían a las que tienen que ver con la dificultad para ciertas digitaciones. Louis Joseph Francoeur (1738-1804) coincide con Ancelet en cuanto al tipo de música apropiado para la flauta y, además, advierte sobre la conveniencia de evitar algunas digitaciones en determinados *tempi*, al afirmar que “todos los tonos bemoles cualesquiera son favorables a este instrumento para las piezas lentas y patéticas, pero debe evitarse su empleo en los *Allegro* a causa de la dificultad en la digitación”⁴¹.

Hacia finales del siglo XVIII ya existían modelos de flautas –como la diseñada por Johann Georg Tromlitz (1725-1850)– que iban de una a ocho llaves. Uno de los flautistas más importantes en la última parte de este siglo, François Devienne (1759-1803), fue el primer profesor de flauta transversa en el Conservatorio de París. Además de ser considerado un virtuoso de la flauta, también lo era del fagot y tenía una actividad importante como compositor de óperas, música de cámara y obras concertantes; muchas de ellas las estrenó en el *Concert*

⁴⁰ Mahaut, Antoine, *Nouvelle Méthode pour apprendre à jouer de la Flûte Traversière*, (original publicado en 1759), Ed. Minkoff; Ginebra, 1972. Pág. 2. *Etablissons d'abord, que pour parvenir à bien jouer de la Flûte Traversière il faut avoir l'embouchure nette... et l'oreille très juste: ce dernier point qui est très essentiel manque le plus souvent, ce qui est cause en partie que la Flûte est négligé, rarement on entend dans un Orchestre que les Flûtes soient d'accord... Il y a d'autres cas où l'Embouchure guidée par l'Oreille doit corriger les imperfections de l'Instrument.*

⁴¹ Saint-Arroman, op. cit., *Diapason Général de Tous les Instruments à Vent avec les observations sur Chacun d'Eux*, Cap. Primero, Art. I, (Segundo Parágrafo). *2ème Paragraphe. Des Tons favorables à la Grande Flûte. Tous les Tons bémols quelconques sont favorables à cet instrument pour les morceaux lents et pathétiques; mais on doit en éviter l'employ dans les Allegro, à cause de la difficulté du doigter. 4ème Paragraphe. Des différents chocs de notes qu'il faut éviter surtout dans les Vivacités.*

Spirituel. Las modificaciones que se habían logrado hasta entonces, estaban destinadas a lograr mayor agilidad en la acción de los dedos; sin embargo, el problema de la afinación persistía:

De todos los Instrumentos, la Flauta es el que parece más fácil....., sin embargo, se vuelve uno de los más difíciles de tocar, ya sea por su embocadura, ya sea por su afinación; Afinación que no puede encontrarse en este instrumento, por perfecto que sea, ya que se está obligado a tomar temperamentos entre varias Notas, a fin de que la [correcta] afinación de una, no perjudique la afinación de la otra.

Por consiguiente, no es que yo quiera condenar las pequeñas llaves que las investigaciones exactas han hecho agregar a la Flauta ordinaria para remediar los sonidos cubiertos que se encuentran en el grave, como el Sol# o La bemol....⁴²

La opinión de Amand Van der Hagen (1753-1822) respecto de la flauta, un músico no flautista (clarinetista y compositor) es un poco menos benevolente, al punto de calificar como “defectuosas”, algunas de las notas naturalmente emitidas por este instrumento. Su opinión es significativa, ya que escribió obras pedagógicas para otros instrumentos de aliento, como el clarinete y el oboe, teniendo así otros puntos de comparación:

Tonos defectuosos⁴³

El Fa natural de abajo y su octava, siendo demasiado altos, hay que corregirlos con la embocadura dando un poco más de abertura a los labios y avanzar el labio superior...

El mi natural y el mi bemol de arriba son demasiado bajos.

El si natural a la octava del si grave se encuentra demasiado bajo....

Trinos defectuosos

El trino de Mi# grave y su octava

Estas indicaciones, correspondientes a métodos del siglo XVIII, nos muestran la percepción de los mismos flautistas-compositores respecto de características y aspectos fundamentales –por ejemplo las digitaciones– para poder tocar el repertorio con limitantes

⁴² Devienne, François, *Nouvelle Méthode pour la Flûte*, Studio per Edizione Scelte, Firenze 1984; (original publicado en París, 1794), pág. 1. *De tous les Instruments la Flûte est celui qui paraît le plus aisé...., cependant il devient un des plus difficile à jouer, soit par rapport à son embouchure, soit par rapport à sa justesse; Justesse qui ne peut se trouver à la rigueur sur cet Instrument, si parfait qu'il soit; puisque l'on est obligé de prendre des temperaments entre plusieurs Notes, afin que la justesse d'une ne nuise pas à la justesse de l'autre. Il ne s'en suit cependant pas de là que je veuille blâmer les petites Clefs que des recherches justes ont fait ajouter à la Flûte ordinaire pour remedier aux Sons bouchés qui se trouvent dans le bas, tels que le Sol dièze ou La bémol...*

⁴³ Vanderhagen, Amand, *Nouvelle Méthode de Flûte*; Studio per Edizione Scelte, Firenze 1984; (original publicado en París, 1798).

como los tonos y trinos “defectuosos”, etcétera. En este sentido, los compositores hacían concesiones al instrumento componiendo en tonalidades y *tempi* que se consideraban adecuados para él. En realidad, se trataba de tonalidades en las que los problemas mencionados eran menos evidentes o más fáciles de manejar. Conforme la técnica compositiva fue cambiando, tales concesiones fueron desapareciendo,⁴⁴ dejando a la flauta en una posición desventajosa respecto de otros instrumentos. A pesar de todo lo expuesto, la flauta de una llave fue un instrumento tan popular, que prevaleció desde el siglo XVII hasta los primeros años del siglo XIX.

John Gunn (*ca.* 1765-*ca.* 1824), flautista y profesor escocés radicado en Londres, comenta en su método (*ca.* 1793)⁴⁵ acerca de las dos principales objeciones que se tenían en la Inglaterra de finales del siglo XVIII respecto de este instrumento.⁴⁶ La primera se refiere a que, nuevamente, se la consideraba como un instrumento “que no admite una afinación exacta”. Sin embargo, Gunn argumenta que, más que ser un problema del instrumento, se trata de un problema de la persona que lo toca, y explica la importancia de que el músico posea un excelente oído. La segunda objeción se refiere a un problema nuevo, es decir, a una característica que hasta entonces no se le había atribuido a la flauta transversa: *monotonía*.⁴⁷ Según esta aseveración, la flauta carecía de contraste y de expresión, y que incluso esto se manifestaba “en manos de aquellos que lograban una afinación exacta”, reduciéndola a un “mero silbato”.⁴⁸ Gunn, nuevamente arguye que no se trata de un problema del instrumento, sino de una formación teórica deficiente, de falta de conocimiento de los principios de la música y de refinamiento musical por parte del ejecutante. En otro ámbito, comenta que, en esa época en Londres, existían principalmente dos opiniones respecto de lo que debiera ser la manera de tocar este instrumento: por un lado, había quienes pensaban que “la mayor excelencia” que se podía lograr con la flauta era alcanzar un sonido pleno y homogéneo⁴⁹ y, por otro lado, había quienes consideraban que

⁴⁴ Boehm, Theobald. *De la Fabrication et des derniers perfectionnements des flûtes (1847)*. Ed. Zurfluh. París 1994, Pág. 12. “El nivel técnico en materia de música instrumental ha progresado en nuestros días de tal manera, gracias a las mejoras logradas en la mayor parte de los instrumentos de viento, que la mayor parte de los compositores ya casi no toma en cuenta las dificultades que presentan las tonalidades o las frases musicales. Hoy se escribe en todas las tonalidades para la trompeta, el corno, el clarinete, la flauta, el oboe, cosas que aún hasta hace poco eran intocables. En lo concerniente a la flauta, es necesario que todo su registro, del do3 al si 5 [do5 al si 7 actualmente] esté completamente a disposición del compositor”. (Trad. del Autor).

⁴⁵ Gunn, John (1992). *The Art of Playing the German Flute*; Ed. Janice Dockendorff Boland, Marion IA, Ed. Faccimlar de ca. 1793; pág. 1. Según escribe Dockendorff en la introducción de la edición, este método es “incuestionablemente el más comprensible y didáctico publicado en Inglaterra en el siglo XVIII”. En efecto, Gunn incluso aborda principios de acústica y el estudio de los armónicos hasta entonces ausentes en otros métodos o tratados de flauta transversa.

⁴⁶ El método es para la flauta de una llave, así como para el modelo con 6 llaves.

⁴⁷ Esto confirma que el problema de la monotonía percibida en la flauta, ya se presentaba en instrumentos basados en el sistema simple y no como lo señala Anton Bernhard Fürstenau en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* (octubre de 1838), atribuyéndoselo a la flauta Böhm.

⁴⁸ Gunn, op. cit., pág. 1.

⁴⁹ Éste es hasta hoy uno de los rasgos distintivos de la escuela inglesa de flauta transversa.

eso iba en contra de la naturaleza de este instrumento, “cuya afinidad va con la voz femenina, su suavidad, su gracia y su expresión tierna”.⁵⁰ Quizá el afán de alcanzar un sonido homogéneo en toda la tesitura del instrumento fuera la causa de una falta de contraste y, por lo tanto, de la percepción de monotonía. Es posible también que, ante el crecimiento del número de integrantes en las orquestas, los flautistas buscaran mayor presencia sonora a través de un sonido más potente, cayendo en la reducción del rango dinámico en sus interpretaciones. Ante esta situación, Gunn parece ser el primer flautista que tiene una visión a futuro de lo que habrían de ser las características interpretativas ideales de la flauta post-Böhm, ya que, para él, la homogeneidad no excluía la riqueza de las características de afinidad con la voz femenina. Cuando se le preguntaba cuál era su postura ante estas dos maneras de tocar la flauta, él contestaba que eso “era como preguntarle a un pintor, si un cuadro debiera ser todo luz o todo sombra”.

En todo caso, poco a poco los compositores fueron prefiriendo para sus obras concertantes, instrumentos más aptos en lo concerniente a la estabilidad en la afinación y la potencia del sonido, como la voz, el violín y el instrumento emergente que habría de ser considerado como “el rey” en el siglo XIX: el piano.

Ante esto, numerosos flautistas en Europa inventaron una serie de sistemas de llaves cuyo diseño y fabricación estuvieron destinados a satisfacer con mayor o menor éxito las exigencias técnicas de la música. Así, la transformación mecánica de la flauta transversa tuvo una aceleración desde finales del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX en Europa, particularmente en Inglaterra.

Sin embargo, de toda la variedad de propuestas, ningún modelo llegó a ser suficientemente bueno como para lograr una aceptación general. Por otra parte, la orquesta como formación instrumental en pleno desarrollo durante el siglo XIX, seguía creciendo en variedad de instrumentos y en número de integrantes; asimismo, aumentaba la dimensión de los teatros, pero con características acústicas poco favorables para la proyección del sonido. Además, el ambiente en ellos no era tan silencioso durante la actuación de los artistas como lo es en los recintos de nuestros días. Como ejemplo, a pesar de la existencia en esa época en nuestro país de un Reglamento para los Teatros de México⁵¹, el código de comportamiento al interior de

⁵⁰ Es interesante la comparación de la flauta con la voz femenina. Se le asignaban características como dulce, tierna, suave, etc., para cumplir con el papel que ésta “debería” asumir dentro de la música. Estas características son equiparables a las limitantes de comportamiento que la sociedad les imponía a las jóvenes del siglo XIX.

⁵¹ Bitrán, Yael (2020). “Dos Reglamentos de Teatro en el México Decimonónico. La Construcción de una Nueva Civilidad”; *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 21, Núm. 1.

éstos, ya fuera para la audiencia o para los artistas en escena o detrás de ella, no se practicaba del todo a pesar de existir las sanciones correspondientes. El público se sentía con la libertad de hablar y pararse durante las actuaciones de los artistas e incluso de gritarles, si la actuación de estos les gustaba mucho o si no les gustaba del todo. En tales condiciones acústicas, no cualquier instrumento reunía las características deseadas por los compositores y por los directores para ser programados al frente de la orquesta; por lo tanto, los instrumentos considerados para el rol de solista, aparte de poder satisfacer las exigencias expresivas de la nueva literatura musical, debían tener una potencia que rivalizara con el *tutti* orquestal⁵² y así permitir a su ejecutante la espectacularidad a través del *virtuosismo*.

La flauta fue así relegada a ser un color más dentro de la orquesta y perdió el estatus de solista “pues ciertos defectos inherentes a la flauta generan dificultades que no pueden ser vencidas ni por el talento más acometido, ni por la práctica más asidua”.⁵³

La Revolución Industrial permeó en todos los sectores de la vida cotidiana europea y la factura de instrumentos no fue la excepción.⁵⁴ Fue esta nueva mentalidad inventiva aunada al desarrollo de nuevas habilidades que, durante la primera mitad del siglo XIX y especialmente en Inglaterra, numerosos flautistas, tanto profesionales como aficionados, inventaron, patentaron y promovieron distintos sistemas de llaves.⁵⁵ Para darnos una idea de la importancia de la flauta en ese país, Biggio (2006) afirma que en 1829 “se estimaba que uno de cada diez hombres en Londres tocaba la Flauta Transversa”.⁵⁶ Sin embargo, por tratarse de una gran cantidad de *amateurs*, era más fácil escuchar este instrumento con ejecuciones limitadas y era quizá más difícil escuchar flautistas a la altura de los virtuosos de otros instrumentos, por lo que los compositores ingleses de esta época no produjeron obras para flauta y orquesta comparables con los conciertos para piano o para violín de Beethoven, Tchaikovsky y Brahms o por lo menos, conciertos que hubieran prevalecido hasta nuestros días en las programaciones habituales de las orquestas; esto quizá se deba a que el interés de los amantes de la flauta estuvo más centrado en la búsqueda de su perfeccionamiento mecánico, que en la música solista escrita para ella. Otra posible razón

⁵² James, William Nelson (1982). *A Word or two on the flute*, (T. Bingham ed.). Ed. Faccimil de 1826. pág. xi

⁵³ Böhm, Theobald (1994). *De la Fabrication des Flûtes*, ed. Zurfluh, París, 1994. Faccimil de 1847, pág. 13. *Bien des artistes de valeur parviennent à résoudre en grande partie ce problème sur la flûte actuelle, mais jamais complètement; car certains défauts inhérents à la flûte engendrent des difficultés que ne peuvent vaincre ni le talent le plus accompli, ni l'exercice le plus assidu.*

⁵⁴ Se considera que inició alrededor de 1760 y concluyó alrededor de 1840.

⁵⁵ Algunos de los principales inventores ingleses de sistemas para este instrumento fueron Charles Nicholson, William Nelson James, William Annand, Cornelius Ward, John Clinton, George Rudall, John Mitchell Rose, Richard Carte, T. C. Skeffington y J. C. G. Gordon.

⁵⁶ Biggio, Robert (2006). *Readings in the History of the Flute*, Ed. Tony Bingham, Londres, contraportada.

sería que, aunque sí existiera literatura solista valiosa, ésta no tenía impacto debido a las limitaciones de volumen y de expresión ya señaladas, cayendo tal repertorio en el olvido.

4. La flauta de Theobald Böhm

Hasta la aparición del sistema desarrollado por Theobald Böhm (1794-1881), las modificaciones llevadas a cabo en la flauta transversa eran consideradas como aportaciones, es decir, pequeños inventos que eran adaptados al modelo ya existente: el llamado *modelo simple* basado en la flauta del periodo barroco. El mayor problema de estos sistemas era la perforación del tubo, buscando una colocación de los agujeros que encontrara equilibrio entre la comodidad para los dedos y la afinación deseada, es decir, siguiendo un criterio ergonómico, pero sin tener en cuenta los principios acústicos aplicables a los cuerpos tubulares. Como consecuencia, el instrumentista debía buscar la manera de corregir la afinación –como lo muestran numerosos métodos– a través de su habilidad en el manejo de la embocadura y con la ayuda de *digitaciones auxiliares*; sin embargo, esto tenía un impacto en la calidad y la potencia del sonido. Estas características, como ya se mencionó, que desde finales del siglo XVIII se consideraban como defectos o limitaciones, fueron utilizadas por compositores e intérpretes de épocas anteriores de manera creativa otorgando al instrumento una determinada expresión que llegó a ser uno de sus rasgos principales: “El sonido de la flauta alemana es tierno y triste. [Su sonido] conviene al [a la expresión del] dolor y [de] los lamentos”.⁵⁷

Si bien a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, personajes como John Gunn,⁵⁸ Johann Heinrich Lambert y Gottfried Weber ya habían abordado los aspectos acústicos de la flauta en particular y de los instrumentos de aliento en general,⁵⁹ fue el alemán Theobald Böhm quien sentó las bases científicas y tecnológicas para la transformación del instrumento.⁶⁰ Pero este hecho decisivo no fue fortuito; Böhm realizó numerosos viajes al extranjero como concertista y tuvo contacto con constructores y flautistas de varios países que tenían diferentes ideas acerca de distintos mecanismos para el instrumento.⁶¹ Además de esto y a diferencia de los

⁵⁷ Bethisy, Jean-Laurent de, *Méthodes et Traité de France, Exposition de la Théorie et de la Pratique de la Musique*, 1764; *France 1600-1800*, vol. 1, Ed. J. M. Fuzeau; Courlay, Francia, 2001, pág. 60.

⁵⁸ Ver nota al pie de página número 27.

⁵⁹ Powell, Ardal (2002). *The Flute*, Yale University Press, New Haven, pág. 154

⁶⁰ Estas bases se mantienen hasta nuestros días. Las flautas actuales varían de una a otra únicamente en ciertos detalles, por ejemplo, materiales del tubo y diseño de las llaves, pero conservando el sistema Böhm.

⁶¹ Böhm escuchó tocar a Charles Nicholson (1795-1837) durante su viaje a Londres en 1831, quedando fuertemente impresionado por el volumen extraordinario que el flautista inglés lograba en su instrumento. Al observar la flauta, se dio cuenta

constructores ingleses de principios del siglo XIX, Böhm poseía tres características determinantes que supo utilizar para el éxito de su trabajo: en primer lugar era flautista y compositor; en segundo lugar, su padre tenía un taller de orfebrería en el que Theobald trabajó desde los 13 años, adquiriendo así el conocimiento y el dominio de este oficio,⁶² mismo que más tarde, le permitió incluso fabricar herramientas especiales para la construcción del nuevo mecanismo; y por último, durante dos años se dio al estudio riguroso de la acústica bajo la tutela de Karl Franz Emil von Schafhült (1803-1890).⁶³ El trabajo de Böhm sobre la flauta transformó tres aspectos fundamentales del instrumento: a) la colocación, tamaño y número de los agujeros con base en criterios acústicos, b) la invención de un mecanismo ergonómicamente *ad hoc* y c) el material y la forma del cuerpo.⁶⁴

Böhm logró en 1832 la fabricación de este instrumento con un sistema completamente nuevo y capaz de satisfacer las exigencias de la música que se componía en su tiempo.⁶⁵

Irónicamente, no fue en Alemania, sino en Francia, donde inicialmente se adoptó su sistema. Esto se debió a que en su país hubo opiniones divididas entre las cualidades de los antiguos sistemas *versus* las cualidades propuestas en su nuevo modelo. Incluso, durante las demostraciones de su instrumento, se le preguntaba con frecuencia a Böhm si valía la pena sacrificar un virtuosismo ya adquirido a fuerza de años de estudio, para consagrarse como un principiante al estudio de una nueva digitación, a pesar de que, desde hacía mucho tiempo e incluso en esa época, numerosos artistas que tocaban con flautas construidas con el sistema tradicional, eran considerados excelentes.⁶⁶

Tres flautistas fueron determinantes para la adopción del sistema Böhm en Francia:⁶⁷ Paul Hippolyte Camus (1796-1869), Victor Jean-Baptiste Coche (1806-1881) y Vincent Joseph Louis van Steenkitse (1812-1896), mejor conocido como Louis Dorus. Quizá este último fue el

de que el tamaño de los agujeros correspondientes, tanto de los dedos como de la embocadura, eran más grandes que los de los modelos tradicionales.

⁶² Böhm, Theobald, *La Flûte et son jeu*, Zurfluh, París, 1994, pág. 9.

⁶³ Op. cit., pág. 10

⁶⁴ El modelo de 1832 tiene el cuerpo cónico y el modelo perfeccionado de 1847, tiene el cuerpo cilíndrico.

⁶⁵ Böhm, op. cit., pág. 12; “Actualmente se escribe en todas las tonalidades para la trompeta, el corno, el clarinete, la flauta, el oboe y el fagot, cosas que no hace mucho hubiesen sido intocables. El flautista debe ser capaz de tocar *fortissimo* y *pianissimo* tanto en el grave como en el agudo; de ligar o articular todas las notas incluso en los *tempi* más rápidos; en fin, de ejecutar todas las articulaciones posibles del violín y de tocar afinado en las veinticuatro tonalidades”. Traducción del Autor.

⁶⁶ Quizá fue A. B. Fürstenau el autor de dichas críticas, ya que en octubre de 1838 publicó en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* el artículo “Historisch-kritische Untersuchung der Konstruksion unserer jetzigen Flöte”, donde habla justamente de estas observaciones.

⁶⁷ Powell, Ardal; *The Flute*, Yale University Press, New Haven, 2002, pág 170.

más influyente para la adopción definitiva del modelo Böhm en ese país,⁶⁸ ya que, desde su designación como profesor en el Conservatorio de París en 1860,⁶⁹ se enfrentó a los defensores⁷⁰ de la flauta tradicional⁷¹ e impuso el nuevo modelo en su clase en el Conservatorio. El principal adversario del modelo Böhm, Jean-Louis Tulou (1786-1865), había inventado a su vez un sistema que representaba el perfeccionamiento de sistemas anteriores y que gozaba de una gran reputación.⁷² En la introducción a su Método de Flauta⁷³ (1851), Tulou menciona el valor de las cualidades de sonido correspondientes a su modelo y, aunque reconoce los defectos que hay en éste, critica las cualidades ofrecidas por el modelo Böhm.

A pesar de esto, L. Dorus continuó con la difusión del nuevo modelo y sus alumnos no tardaron en sobresalir, fomentando así la adopción definitiva del sistema y que más tarde constituiría la base de la célebre *École Française de Flûte*.⁷⁴

Este proceso fue paulatino y se dio sobre todo en los jóvenes que empezaban a tocar el instrumento, ya que la mayoría de los flautistas de alto nivel o con cierta trayectoria, a pesar de las ventajas que ofrecía el modelo de Böhm, fueron renuentes a aprender las nuevas digitaciones.⁷⁵

Las aportaciones del modelo Böhm permitían al flautista un sonido mucho más homogéneo en los tres registros del instrumento, característica deseada para la interpretación de grandes líneas melódicas propias de la música romántica; la ampliación de su tesitura tradicional a tres octavas completas, más algunos sonidos de la cuarta octava; una afinación mucho más estable y compatible con instrumentos que la poseían –como el piano– a través de la colocación de los agujeros basada en criterios acústicos; un mecanismo con verdadera ergonomía y con movimientos más lógicos respecto del orden en que se deben tapar o destapar los agujeros, eliminando así las llamadas digitaciones “en horquilla” propias de los modelos anteriores,

⁶⁸ Boehm, Theobald. *De la Fabrication et des derniers perfectionnements des flûtes (1847)*. Ed. Zurfluh. París 1994. En una carta dirigida a Dorus, Böhm le agradece diciendo: “Su delicioso talento ha popularizado en Francia mi flauta de 1932”. (*Votre délicieux talent a popularisé en France ma flûte de 1932*.)

⁶⁹ Boehm, op. cit. pág. 3

⁷⁰ Boehm, Theobald, *Die Revolution der Flûte*. Ed. Hans Schneider, Tutzing, Alemania, 1981. pág. 82, par. 91. Entre ellos, a su antecesor en el Conservatorio de París, Jean-Louis Tulou (1786-1865) y a Anton Bernhard Fürstenau en Alemania.

⁷¹ A este modelo se le conocía como “sistema simple” y era un modelo con 8 llaves basado en la flauta barroca.

⁷² Tulou, Jean-Louis; *Méthode de Flûte* (Ed. Faccimilard de 1851); Ed. Minkoff, Ginebra, 1973, pág. 61.

⁷³ Op. cit.; pág. 1.

⁷⁴ El llamado “sistema simple” pervive aún en los grupos de música celta, quienes siguen tocando con estos instrumentos y en los que podemos ver ciertos efectos que son imposibles en las flautas actuales basadas en el modelo Böhm, por ejemplo, los *glisandi*.

⁷⁵ Boehm, Theobald. *De la Fabrication et des derniers perfectionnements des flûtes (1847)*. Ed. Zurfluh. París 1994; pág. 6. “Muchos flautistas y constructores de instrumentos habían visto mi flauta y se propusieron tocarla; pero, la mayor parte disuadidos por el sistema de digitaciones completamente nuevo, fueron muy pocos los que la adoptaron”. (Trad. del Autor).

permitiendo con ello una mayor agilidad por parte del ejecutante; y por último, una mayor potencia y proyección del sonido, debido a las modificaciones llevadas a cabo en el orificio de la embocadura y en el material del tubo.⁷⁶ Sin embargo, Böhm siguió trabajando en el mejoramiento de su propio sistema, presentando en 1847 un modelo aún más avanzado, que es el que ha prevalecido hasta nuestros días.

La adopción de su sistema fue paulatina y no se llevó a cabo ni al mismo tiempo ni al mismo ritmo en todos los países. De la generación que siguió a Dorus, egresaron flautistas como Adolphe Hennebains (1862-1914) y Paul Taffanel (1844-1908), quienes se destacaron no sólo como flautistas, sino como pedagogos, consolidando la adopción y “superioridad” del sistema Böhm sobre el sistema simple y sobre todas las patentes inglesas.

La difusión del sistema Böhm

Un acontecimiento también importante fue el que Böhm concediera, desde 1837, la patente de su invento al constructor francés Louis Lot (1807-1896).⁷⁷ Diez años más tarde, Lot obtendría también la concesión para fabricar flautas según el nuevo modelo desarrollado y presentado por Böhm en 1847. Cuando L. Dorus fue designado profesor del Conservatorio en 1860, Lot se convirtió en proveedor oficial de flautas para los alumnos de esa institución. Sin embargo, cinco años después (febrero de 1865),⁷⁸ Böhm enviaría una carta al compositor y flautista Wilhelm Popp aprobando el hecho de que le comprara una flauta directamente a él y no a Lot, ya que éste último, a instancias de Dorus, había realizado un cambio significativo en la lógica de la acción de las llaves del modelo original, presentándolo como una “mejora” y con la que Böhm no estaba de acuerdo. El cambio se llevó a cabo en el estado de reposo de la llave de sol#, de una posición abierta a una posición cerrada. Dorus propuso esta modificación para facilitar la adopción del sistema nuevo a aquéllos que tocaban la flauta con el sistema simple. Böhm subestimó el alcance de tal modificación porque seguía vendiendo el modelo original en Alemania, Inglaterra, Rusia y “casi por todos lados”, pero no contó con que los flautistas franceses pronto se destacarían, difundiendo por todo el mundo la flauta con el sol# cerrado.

⁷⁶ Este fue uno de los aspectos criticados por Fürstenau, ya que decía que la formación de un buen sonido dependía de la forma de los labios del ejecutante y no de la forma del orificio en la embocadura del instrumento.

⁷⁷ Louis Lot pertenece a una familia de constructores cuyo linaje data desde el siglo XVII. Junto con los Godfroy, se consideran como las dos más importantes familias de constructores de instrumentos después de la familia Hotteterre.

⁷⁸ Böhm, Ludwig. *Commemorative writing on the occasion of Theobald Böhm's 200th Birthday*. Theobald-Böhm-Archiv, Munich. 2010, pág. 29.

Curiosamente, Dorus confesó más tarde que había cometido un “tonto error”, pero para entonces ya todos sus alumnos tocaban con el modelo de Lot.

La otra compañía que obtuvo la concesión para fabricar instrumentos con el sistema Böhm fue la firma Rudall & Rose, en Londres. El modelo fue introducido en Inglaterra por John Clinton (1810-1864). Sin embargo, la fabricación de flautas según este revolucionario sistema, también comenzó a llevarse a cabo sin una concesión en países donde, en ese entonces, no había protección de las patentes, por ejemplo, en EUA.⁷⁹

Héctor Berlioz (1803-1869) descubrió la flauta de Böhm cuando ésta fue presentada durante la Exposición Universal llevada a cabo en Londres (1851). El nuevo modelo le causó un gran impacto, ya que él mismo había estudiado flauta en su juventud bajo la dirección de su padre y con el método de F. Devienne.⁸⁰ Según él, llegó a adquirir un nivel “más que aceptable” en este instrumento, llegando incluso a tocar “los más complicados conciertos de Drouet”, por lo que podemos asegurar que sabía de lo que hablaba al escribir en su *Tratado de Instrumentación y de Orquestación* que:

Este instrumento, que por mucho tiempo permaneció imperfecto en varios aspectos, es ahora, gracias a la habilidad de ciertos constructores y al sistema de fabricación seguido por Böhm, de acuerdo al descubrimiento de Gordon, tan completo, tan real y tan homogéneo en su sonoridad como podría desearse.⁸¹

Como se puede ver en esta cita, Berlioz atribuye a Wilhelm (o William) Gordon (¿-ca. 1840)⁸² el “descubrimiento” del sistema de llaves. En efecto, en Londres hubo una fuerte controversia que duró incluso varias décadas respecto del sistema Böhm, ya que Gordon, flautista aficionado y constructor de flautas, había desarrollado un sistema aparentemente similar. Sin embargo, cuando Böhm viajó a Londres en 1831, tuvo la oportunidad de examinar la flauta construida por Gordon, encontrando que ésta tenía defectos substanciales en su concepción y en su construcción. Meses después de su encuentro, Gordon visitó a Böhm en Munich y este último puso a su disposición tanto su taller como a uno de sus empleados para que Gordon trabajara en un modelo propio, incluso adoptando, con el permiso correspondiente, algunas

⁷⁹ La Convención de París en la que varios países, entre ellos EUA, firmaron un convenio internacional para la protección de patentes, tuvo lugar hasta el 20 de marzo de 1883.

⁸⁰ Berlioz, Hector, *Mémoires de Hector Berlioz, membre de l'Institut de France, comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre (1803-1865)*; Ed. Akal S. A., Madrid 2017, pág. 140.

⁸¹ Berlioz, Hector, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, Ed. Henri Lemoine, París, 1844, pág. 151.

⁸² Flautista suizo perteneciente a la Guardia Suiza de Carlos X, alumno de Drouet y de Tulou.

ideas del modelo de Böhm. A pesar de los esfuerzos de Gordon por construir un instrumento eficaz, al compararlo con el de Böhm, se dio cuenta de que este último era superior en todos sentidos, por lo que Gordon terminó tocando una de las flautas construidas por Böhm.

Desgraciadamente, pocos años después, Gordon tuvo un infarto que afectó seriamente su salud y falleció padeciendo de sus facultades mentales. La controversia no estaba completamente aclarada cuando Berlioz visitó Londres como parte del jurado de la exhibición de 1851,⁸³ ya que había partidarios de ambos lados. Aparte de la esposa de Gordon, quien quiso apoyarse en el flautista francés Victor Coche⁸⁴ para la reivindicación de la autoría del modelo de su esposo, hubo varios flautistas que abogaban por Gordon; sin embargo, éste nunca dejó un texto que mostrara la metodología ni los principios en los que había basado su diseño.

Por su parte, Böhm tuvo tiempo de publicar dos libros en los que describía detalladamente, tanto su análisis de los modelos anteriores y las razones que lo llevaron a diseñar un modelo completamente nuevo, como la metodología, la prueba de materiales y los cálculos matemáticos desarrollados para el diseño y la construcción de las dos versiones de su autoría. A pesar de esto, la controversia siguió siendo avivada años después por personajes como Richard Shepherd Rockstro (1826-1906),⁸⁵ quien publicó un tratado donde incluyó la carta de la viuda de Gordon, en la que ella afirma que la autoría de tal sistema pertenecía a su esposo. Al parecer, la controversia se generó debido a que Victor Coche trató de mejorar la flauta de Böhm con la ayuda de Louis-Auguste Buffet, presentándola ante la Academia de Bellas Artes de Francia, cuyo juicio alabó las mencionadas “mejoras” de Coche y no los méritos de Böhm. Estas modificaciones consistían en la alineación de las llaves –en el modelo original, la de sol# estaba desplazada para una mayor comodidad– y la perforación de las llaves accionadas directamente por los dedos, lo que permitía una mejor ventilación.⁸⁶ Ante esto, Böhm se rehusó a tener cualquier trato comercial con Coche quien, a través de sus escritos, reaccionó negativamente propagando el rumor de que fue Gordon y no Böhm, el inventor de la nueva flauta.⁸⁷

⁸³ Welch, Christopher (1882). *History of the Boehm Flute*. Rudall, Carte & Co.; Londres. Copia facsimilar reeditada en 1961 por la Universidad de Harvard, EUA. Pág. 3. Según Carte, quien estuvo presente durante una conversación, Berlioz hizo la observación de que, en comparación con la flauta Böhm, “la flauta de 8 llaves era sólo para ser tocada en la feria”.

⁸⁴ Welch; op. cit., pág. 2. Sin embargo, “en un panfleto intitulado, ‘*Examen critique de la Flûte ordinaire comparée à la Flûte de Böhm*’, Coche imprime las escalas, e indica separadamente cada nota, las cuales, en la flauta anterior, eran ya sea altas, bajas, o débiles, y además diciendo ‘¿Qué se puede esperar de un instrumento que, fuera de las 217 notas que forman el total de las 12 escalas, presenta casi la mitad de ellas desafinadas?’”

⁸⁵ Rockstro, Richard Shepherd, *A Treatise on the Flute* (1890), Edición facsimilar de la segunda edición (1928); Ed. Musica Rara, Londres, 1967. Pág.

⁸⁶ Powell, Ardal, op. cit., pág. 183.

⁸⁷ Böhm, Ludwig; op. cit., pág. 24.

A pesar de lo anteriormente expuesto, la flauta de Böhm terminó imponiéndose en todo el mundo a finales del siglo XIX y principios del XX.

Pero si bien este modelo logró una aceptación definitiva durante la primera mitad del siglo XX, había opiniones divididas en cuanto al material con que ésta era construida, pues el círculo tímbrico que había entre los alientos madera en la orquesta, es decir, entre la flauta, el oboe, el fagot y el clarinete, de alguna manera se había roto con la fabricación de la flauta en metal, en aras de que ésta última tuviera un mayor volumen y, por lo tanto, una mayor proyección.

A este respecto, Walter Piston (1894-1976), quien pertenece a la generación que presencié la transición de la flauta de madera a la flauta de metal, nos comenta en su tratado de orquestación (1955) que:

El presente siglo ha visto la adopción de flautas de metal y la virtual obsolescencia de la flauta de madera como instrumento orquestal, un evento que no puede ser reportado sin lamentarse acerca de la pérdida de la suavidad y belleza de timbre de la flauta de madera⁸⁸.

Curiosamente, y como se ha planteado, es justamente a causa del desarrollo de la orquesta que los flautistas constructores fueron llevando a cabo las modificaciones en este instrumento. Al hacerlo, Böhm tuvo que tomar una decisión respecto de conservar las características tradicionales de la flauta mencionadas en los tratados ya citados (como la suavidad y la pertinencia para la música tierna y patética) y las características que exigía tanto la estética musical romántica y moderna, como la literatura orquestal y los recintos cada vez más grandes y con condiciones acústicas desfavorables.

En todo caso, la transformación de la flauta transversa y la enseñanza de su técnica con el sistema Böhm, permitió que ésta no sólo prevaleciera en la actividad musical, sino que, según René Rateau (1909-1993), fuera tomada más en serio como instrumento de concierto al iniciar el siglo XX.⁸⁹

⁸⁸ Piston, Walter (1969) *Orchestration*, Victor Gollancz LTD, Londres; 5ª ed., pág 65.

⁸⁹ Goll-Willson, Kathleen; "The French Influence on American Orchestras"; entrevista con René Rateau; Revista *Flute Talk*, 1996, vol. 15, Núm. 9, pág. 8). Rateau atribuye este cambio de percepción de la flauta a la influencia de Paul Taffanel y de Philippe Gaubert.

5. La flauta transversa en México

La flauta transversa llegó a la Nueva España durante el siglo XVIII como parte del instrumental destinado a integrarse en la gran actividad musical que ya se desarrollaba en la América colonial. Durante el Virreinato, el quehacer musical no se circunscribía al desempeño de una sola disciplina; así, los músicos eran contratados para el apoyo en los servicios religiosos, pero también para las festividades e incluso para el ámbito militar. Además de ser capaces de tocar varios instrumentos, algunos también enseñaban, copiaban partituras, dirigían o cantaban, etc.; es decir, lo habitual era que un músico desempeñara varias especialidades dentro de la música, incluso la de compositor.⁹⁰

Según Diez Canedo (2014), el registro más temprano que se tiene de la “flauta travesera” en América, es el que se encuentra a propósito de la contratación del músico Andrés Espinosa de los Monteros para el Coliseo de la Nueva España en 1743.⁹¹ Lo más probable es que tocara con el modelo de flauta transversa de una llave y que este modelo fuera el que llegara a nuestro continente durante el resto del siglo XVIII e incluso, gran parte del XIX. A pesar del movimiento de Independencia a principios del siglo XIX y toda la turbulencia que un hecho así generó durante los años siguientes, México, como joven nación, no dejó de ver hacia Europa como referente para su actividad musical. Numerosos periódicos en todo el país informaban de la llegada y de las presentaciones de flautistas extranjeros que visitaban la nueva nación como parte de las compañías italianas de ópera.⁹² Sin embargo, quizá por la falta de una verdadera formación periodística en materia musical,⁹³ las notas en los periódicos tenían como objetivo simplemente anunciar un concierto próximo a llevarse a cabo o a lo sumo, la descripción del programa que se había tocado. Rara vez se encuentra una verdadera crítica musical en torno a los flautistas, ya que los críticos más conocedores, escribían sobre el gran género por excelencia durante el siglo XIX: la ópera.

⁹⁰ Orta Velásquez, Guillermo; *Breve Historia de la Música en México*, Ed. Porrúa, México 1943, pág. 226.

⁹¹ Diez Canedo, María. 2014. *Perspectiva general de la flauta travesera en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio*. Tesis de doctorado; Facultad de Música-UNAM, págs. 69 y 127. Además de Espinosa, otros flautistas como Juan Gregorio Panseco, Gaspar Espinosa y Benito Andrés Preibus, estuvieron contratados para las funciones del Teatro del Coliseo.

⁹² El periódico *La Voz de México* (27/08/1870, pág. 4) anuncia la presentación por primera vez en México del flautista italiano D. Alfonso Miari. Hemeroteca Nacional, UNAM.

⁹³ Payno, Manuel. *Crónicas de Teatro*. Boris Rosen Jélomer, compilador. CONACULTA (1997). México. Uno de ellos fue Manuel Payno, quien en algunas de sus crónicas sobre conciertos llevados a cabo tanto en el Teatro Principal como en el Teatro Santa Anna, ponía de manifiesto su falta de capacidad para juzgar la actuación de los músicos: “La orquesta, que todos anunciaban como pésima, hizo su deber, y sólo algunos oídos exquisitamente filarmónicos murmuraron algo contra ella; en cuanto a nosotros, que tenemos tanto de filarmónicos como de gordo el famoso D. Quijote, nos pareció bastante buena”. El Siglo Diez y Nueve; *Teatros*; 14/04/1844, pág. 3.

A pesar de la carencia de críticas especializadas, la existencia en el mercado nacional de ciertos métodos, nos da una idea bastante plausible del tipo de instrumento que se usaba. Por ejemplo, según el periódico *El Sol*,⁹⁴ en 1826 se anunciaba la venta de obras para flauta con acompañamiento de orquesta de varios autores, entre ellos de Antoine Hugot (1761-1803) y de Benoit Tranquile Berbiguier (1782-1835), cuyos métodos para los alumnos del Conservatorio de París fueron escritos para la flauta de 4 llaves, por lo que es muy probable que éste sea uno de los modelos de flauta que se tocaban en la época del México independiente y antes de la llegada de la flauta Böhm.

Sin embargo, podemos asegurar que los flautistas mexicanos tocaban con instrumentos de modelos similares a los que se tocaban en España, en Francia o en Italia. “El 20 de febrero [de 1879] embarcarían el paquete de ‘tres cajas’ en el vapor que saldría a Veracruz, haciéndose cargo (Domingo [Dominique]) Berrouet de los costos de los instrumentos y de los gastos de traslado hasta la llegada al puerto”.⁹⁵ Este empresario “había retornado a Europa tras haber hecho un capital trabajando en las minas de Zacatecas” respondiendo así a una solicitud de apoyo por parte del Sr. Ramón C. Ortiz, integrante del comité de beneficencia del Hospicio de la mencionada ciudad, en relación con la creación de una orquesta en el Hospicio. Según Medrano, la respuesta de Berrouet fue “explícita y generosa....., en agradecimiento al buen trato y amistades cosechadas durante su estancia en esta ciudad”. El envío incluía instrumentos y material encargados a la firma Rousseau, Oliver y Cía, dentro de los cuales había, además de otros instrumentos, “dos flautas de granadillo, cinco llaves y guarnición de maillechort [corcho]”.⁹⁶

La flauta Böhm en México

Aún no se sabe a ciencia cierta cuándo y cómo llegó la flauta Böhm a nuestro país, pero teniendo en cuenta a los músicos mexicanos que fueron a estudiar en Francia a finales del siglo XIX y, siendo Juan Hernández Acevedo el primer flautista mexicano que estudió en el Conservatorio de París en la clase de Henri Altès –veinte años después de que L. Dorus impusiera el sistema

⁹⁴ *El Sol*, Suplemento al número 1195, 21 de septiembre de 1826. Hemeroteca Nacional, UNAM.

⁹⁵ Medrano Ruiz, Sonia (2021). *Las Orquestas Típicas en México. De la invención a la consolidación de una tradición*. Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”, pág. 208.

⁹⁶ Medrano, op. cit., pág. 209.

Böhm (el modelo de 1847) en esa Institución—, podemos afirmar que alrededor de 1881 este modelo ya había sido adoptado por algunos flautistas mexicanos.

Esto se confirma a través del *Primer Gran Catálogo* (1885) de la casa Wagner & Levien, una de las principales casas importadoras de instrumentos musicales y de música impresa en México durante la segunda mitad del siglo XIX.⁹⁷ Según este catálogo, los modelos de flauta transversa que se ofrecían a la venta eran:

***Flautas de madera de box* [sic] (boj)**

- 1 llave
- 5 llaves
- 6 llaves
- 8 llaves

***Flautas de madera de rosa* [palo de rosa] ó ébano**

- 5 llaves
- 6 llaves
- 7 llaves
- 8 llaves
- 10 llaves
- 11 llaves, Bauer, bajando al si natural

Flautas de madera de rosa, sistema Tulou, perfeccionado

- 12 llaves

Flautas de madera, sistema Boehm (Gautrot ó Martin)

Flautas de madera, sistema Boehm, muy fina, (Gautrot)

Flautas de metal plateado, sistema Boehm cilíndrica

Flauta Boehm legítima, madera de rosa.

Este catálogo muestra la enorme variedad de sistemas que estaban en uso en nuestro país. Quizá en ningún otro momento de la historia de la flauta en México hubo una coexistencia de modelos tan diversa como la que se dio durante la segunda mitad del siglo XIX. Según algunos diarios de la época en diversas partes de la República, como *La Voz de México* y el *Periódico Independiente Universal* por mencionar algunos, el repertorio común constaba de fantasías basadas

⁹⁷ Wagner, A. y Levien (1885) *Primer gran catálogo*. México, pág. 23.

en las arias de ópera más populares. Después de una revisión de algunas de estas partituras por parte del autor de esta tesis, se percibe una voluntad de los flautistas–compositores (como por ejemplo: Drouet y Tulou), no sólo de mostrar las características de los distintos modelos, sino también de demostrar la recuperación de la capacidad solista del instrumento a través de una forma musical perfecta para este fin: el tema con variaciones. Esta forma musical fue una de las preferidas de los instrumentistas con una mínima formación en la composición durante el siglo XIX, ya que permitía, en una sola obra, mostrar diferentes aspectos tanto de las posibilidades del instrumento, como de la habilidad del instrumentista. Como se puede apreciar, el catálogo de la Casa Wagner & Levien, todavía no están a la venta las flautas de metal.

En el caso de EUA, se tiene a Eduard Martin Heindl como el introductor de la flauta Böhm de plata en 1864 en ese país, cuando se integró como flautista principal en la *Boston Symphony Orchestra*. Heindl, al igual que su hermano mayor Johann Edouard, fue alumno de Böhm y realizó numerosas giras por Estados Unidos difundiendo la nueva flauta. Pero su influencia en EUA no fue únicamente la difusión de este modelo, sino que, en 1888, encargó a los hermanos William y Georges Haynes, orfebres en Rhode Island, la construcción de una flauta de madera según el modelo Böhm.⁹⁸ A partir de este encargo, los hermanos Haynes fundarían una casa constructora de flautas que se convertiría en la más importante de EUA, cuyos modelos llegarían más tarde a México⁹⁹ y en donde se formaron los más importantes constructores estadounidenses de flautas del siglo XX.

5. La flauta transversa en el siglo XX

El siglo XX fue el siglo de la consolidación del modelo de Theobald Böhm. Desde la segunda mitad del siglo XIX, tanto los intérpretes como los constructores de flautas, fueron abandonando poco a poco los sistemas anteriores. Algunos de ellos pervivieron en la práctica de géneros musicales diferentes a la música académica, como el caso del sistema simple, que hasta la fecha es utilizado en los grupos de música celta¹⁰⁰ o la flauta de 5 llaves, que durante

⁹⁸ <https://www.wmshaynes.com/timeline>; 17/02/2021.

⁹⁹ Según los registros de la casa Haynes, su primera venta a México fue en 1956. Ésta consistió en una flauta de metal de plata modelo alemán, es decir, con las llaves tapadas.

¹⁰⁰ Una de las posibles razones por las que este género musical conservó el modelo simple, es que con la flauta Böhm de metal, es imposible hacer algunos efectos importantes para la expresión en la música celta, como el *glisando* y ciertas ornamentaciones.

prácticamente todo el siglo XX ha pervivido en los grupos cubanos de chachachá, charanga y danzón.¹⁰¹

Durante la primera mitad del siglo XX se fundaron además importantes compañías especializadas en la construcción de flautas con el sistema Böhm. Aparte de las ya mencionadas –Haynes y Powell– la casa alemana Hammig también continuaba con su actividad productiva.

En otra parte del mundo, nacería en 1923 una de las mejores y más importantes marcas que existen actualmente: la casa japonesa *Muramatsu*. Sobre todo, la segunda mitad del siglo XX podría considerarse como la etapa de dominio de las marcas japonesas.

A continuación, se muestra una lista de las principales compañías constructoras de flautas fundadas en el siglo pasado, de las cuales, únicamente Powell y Brannen no son japonesas, sino norteamericanas.

Marca	Fundación o año de producción de la primera flauta.
Verne. Q. Powell	(1910)
Muramatsu	(1923)
Yamaha	(1967)
Sankyo	(1968)
Miyazawa	(1969)
Pearl	(1972)
Brannen	(1978)
Nagahara	(1990)
Altus	(1990)

Entre las aportaciones más importantes al sistema Böhm durante el siglo XX, podemos mencionar el *Split-E*. La idea inicial fue de Djalma Juilliot,¹⁰² sin embargo, la versión de Emerson L. DeFord¹⁰³ es la que prevalece hasta el día de hoy. Esta aportación consiste en un mecanismo adaptado al sistema Böhm para eliminar la inestabilidad de la nota Mi de la tercera octava de la flauta.

¹⁰¹ El bloqueo económico del que Cuba fuera objeto por parte de los EUA, impidió durante mucho tiempo, que hubiera importación de modelos modernos de flauta, contribuyendo no solo a la preservación de modelos anteriores como la flauta de cinco llaves, sino a su preferencia por parte de músicos y directores (algunos de ellos flautistas) con el argumento de conservar cierto color en el sonido general de la agrupación.

¹⁰² Obtuvo la patente U.S. Pat. No. 901,913 en 1908.

¹⁰³ Obtuvo la patente U.S. Pat. No. 4,353,281 en 1986.

Otra de estas aportaciones fue el mecanismo desarrollado por Johan Brögger.¹⁰⁴ Esta idea simplificó el mecanismo del sistema Böhm, permitiendo una acción más eficaz de las llaves, mayor precisión y ligereza para los dedos y eliminó los alfileres que bifurcan la acción de los ejes internos del mecanismo, teniendo como consecuencia una mayor duración para la manutención del mismo.

Indudablemente, uno de los más importantes constructores en la segunda mitad del siglo XX fue el inglés Albert Cooper (1924-2011). Sus aportaciones más relevantes fueron la llamada *Escala Cooper*, que consiste en la reubicación de los orificios a una posición que mejoró la afinación general del instrumento tomando en cuenta el diapasón moderno: La=442. Además, realizó diversos experimentos en la pared interna de la boquilla. Durante su última etapa como constructor, se especializó en las cabezas para este instrumento, llegando a ser el más importante en este ramo.

Con el desarrollo de las llamadas “técnicas extendidas” y el lenguaje contemporáneo de vanguardia, surgió una de las mejores constructoras de flautas en el mundo: Eva Kingma, quien heredó en 1981 el taller de Dirk Kuiper, otrora segunda flauta de la *Concertgebouw* de Amsterdam. Kingma desarrolló un modelo de flauta para la emisión de cuartos de tono¹⁰⁵ y cuyas llaves adicionales al sistema Böhm ofrece la posibilidad de tocar multifónicos con mayor facilidad. Su modelo fue difundido bajo la marca *Brannen Brothers* de EUA. Con el tiempo, Kingma optó por especializarse en las flautas graves, es decir, las flautas bajo, contrabajo y octobajo.

Por último, una de las más importantes aportaciones en el siglo XX fue la realizada por David Straubinger en las zapatillas del instrumento. El material con el que estaban fabricadas anteriormente tenía una caducidad de aproximadamente uno a dos años, dependiendo del uso que se le diera a la flauta. Straubinger fabricó zapatillas a base de *Dalrin*, un material termoplástico de gran dureza y resistencia a la fatiga, que proporciona al instrumento un mejor sellado en los agujeros, mayor resistencia a la humedad y, por lo tanto, más tiempo de vida a la zapatilla. Actualmente, casi todas las marcas de flautas para profesionales poseen este tipo de zapatillas. A pesar de todas estas modificaciones y mejoras al sistema, no hubo un impacto significativo en la generación de repertorio nuevo para flauta y orquesta.

¹⁰⁴ Brögger obtuvo la patente de su invento en 1986.

¹⁰⁵ Aun cuando la flauta de cuartos de tono fue construida mucho antes por Julián Carrillo –su *Preludio a Colón* (1924) y su *Fantasia Sonido 13* contemplan en su instrumentación este tipo de flauta–, ésta no tuvo impacto entre los flautistas debido a su factura imperfecta. El mecanismo de Kingma tiene los últimos adelantos tecnológicos y, por lo mismo, la definición del sonido y exactitud en la afinación de los cuartos de tono es superior. Aun así, el modelo Kingma tampoco ha tenido la aceptación esperada.

El regreso a la madera

Con el renacimiento de la música antigua en las últimas décadas del siglo XX, la difusión de la música de los periodos renacentista y barroco a través de las llamadas “interpretaciones históricamente informadas” trajo como consecuencia que se reavivara la práctica de esta música, fomentando así la proliferación de constructores independientes de toda clase de instrumentos basados en los modelos antiguos.

En el caso de la flauta transversa, constructores como Philippe Allain-Dupré (Francia), Roderick Cameron (EUA) o Julio Hernández (Argentina) por mencionar algunos, y de intérpretes como Barthold Kuijken y posteriormente sus alumnos, han contribuido a tener una nueva percepción de la música de estos periodos reavivando las posibilidades expresivas de estos modelos a través de recursos como los *glisandi*, *flattements*, *port de voix*, etcétera que se perdieron con la flauta Böhm. Curiosamente, esto dio lugar a que, después de casi 100 años de predominio de la flauta Böhm de metal, también se contemplara el regreso de su modelo de madera. Compañías como Powell y Yamaha o constructores independientes como Chris Abell, han vuelto a construir flautas de madera con base en el modelo Böhm, pero con muchos de los últimos adelantos ya mencionados, produciendo instrumentos con las mejores cualidades hasta ahora logradas. Lo anterior ha traído como consecuencia que un número importante de flautistas de orquesta y solistas en todo el mundo, también hayan decidido regresar a la flauta de madera, ya que, aquellas condiciones desfavorables de las que se habló al principio de este capítulo, simplemente desaparecieron. En primer lugar, existen en nuestros días recintos contruidos especialmente para escuchar música académica con los más avanzados diseños y materiales y, por otro lado, el comportamiento del público es mucho más pasivo que durante el siglo XIX, por lo que cada instrumento puede ser apreciado sin tener la necesidad de forzar el sonido por parte de los músicos. Así, nos encontramos en una época donde la flauta transversa, poco a poco, vuelve tomar ese lugar que perdió debido a circunstancias poco favorables.

En lo que va del siglo XXI, la manufactura de instrumentos de aliento en general y de la flauta transversa en particular, se ha orientado principalmente hacia detalles en su diseño. El modelo desarrollado por Theobald Böhm sigue prevaleciendo como base de todas las aportaciones que han surgido posteriormente. La figura de grandes concertistas y la grabación y difusión de sus interpretaciones a través de medios digitales, ha sido determinante para que este instrumento poco a poco haya ido regresando al lugar que llegó a tener durante el periodo

barroco, aumentando significativamente también el número de nuevas obras concertantes dedicadas a él. Sin embargo, como se verá en el tercer capítulo de este trabajo, el medio musical se rige por reglas que dificultan la difusión de este repertorio.

CAPÍTULO II

1. El repertorio para flauta y orquesta

La flauta transversa es actualmente parte indispensable de toda orquesta sinfónica o filarmónica y el repertorio dedicado a ella, aunque es muy abundante, ha tenido periodos fluctuantes de producción según sus momentos de auge. Obviamente, es imposible conocer todo el repertorio escrito para un instrumento, ya que, hasta la aparición del *internet*, la difusión de una obra estaba supeditada a su edición, a su distribución, a su venta y a su ejecución.

Antes de la invención de la imprenta en 1440 por Johannes Gutenberg, la difusión del conocimiento dependía únicamente de su transmisión oral y del trabajo de los escribanos o de los copistas; es decir, que de todo el conocimiento que hubiera podido transmitirse hasta antes de esa fecha, la mayor parte circulaba en forma manuscrita. Meylan (1981) recuerda que “la imprenta fue el vehículo de la difusión de los conocimientos, ella respondía a una necesidad de la puesta a punto, escrita y pública, de las experiencias adquiridas”.¹⁰⁶ Esto fue similar en el caso de la música. Hasta antes de la invención de la primera imprenta musical por Ottaviano Petrucci en 1501, la totalidad de la difusión de la música dependía en buena medida de los copistas. Para la época en que la flauta transversa llegó a ser popular en Europa, como apuntaba Hotteterre (1707), la imprenta musical tenía ya aproximadamente dos siglos de existencia; pero aún así, imprimir un libro o una partitura en los siglos XVI a XVIII no era algo fácil de lograr, ya que la obra en cuestión debía pasar por varios filtros antes de ser publicada y difundida, por lo que la mayor parte de la música circulaba a través de los manuscritos, ya sea de los compositores mismos o de las copias manuscritas que incluso se conservan hasta nuestros días en archivos o bibliotecas.

En primer lugar, y por citar un ejemplo, para poder imprimir libros o partituras en la Europa renacentista era necesario que el editor obtuviera un permiso del Rey, llamado “privilegio”. Es por ello que la existencia de una obra editada, podemos considerarla actualmente como una señal de que ésta había logrado cierta relevancia para merecer su publicación. El privilegio era obligatorio para poder efectuar cualquier tipo de impresión de música so pena de

¹⁰⁶ Meylan, Raymond (1981). *La Flûte*. Ed. Payot, Lausanne, pág. 43. *L'imprimerie a été le véhicule de la diffusion des connaissances, elle répondait à un besoin de mise au point écrite et publique des expériences acquises.*

merecer una multa, además del decomiso de las impresiones ilegales.¹⁰⁷ En segundo lugar, este filtro obligaba al editor a llevar a cabo una cuidadosa selección de las obras que le interesara publicar con las limitaciones de producción que esto implicaba. En tercer lugar, la obra debía lograr éxito entre los compradores –ya fuera intérpretes especializados o aficionados–, por lo que era necesario que la distribución y la venta se realizaran en puntos económicamente interesantes, como las grandes capitales de Europa. Así, partiendo de la base de que sólo conocemos una pequeña parte de la producción musical de los siglos pasados, únicamente nos queda inferir la cantidad de obras que no gozaron de la suerte de pasar por alguno de estos filtros y que se perdieron en el anonimato del tiempo.

Desde la aparición de las primeras obras para flauta transversa y orquesta en el siglo XVIII, podemos ver un aumento en la producción de conciertos para este instrumento que siguen la estética compositiva europea de cada época hasta aproximadamente el principio del siglo XIX. A partir de ese momento, parece haber un desinterés por parte de los compositores europeos para dedicar su arte a un instrumento que llegó a ser uno de los favoritos de sus antecesores. Como se verá a continuación, después de un periodo de gran popularidad de este instrumento, diferentes aspectos de la música durante el siglo XIX surgieron con una fuerza tal, que tuvieron un impacto en la función, en la permanencia y/o en la transformación de varios instrumentos musicales, especialmente de los alientos. La preferencia por componer obras concertantes para instrumentos más novedosos como el piano –o menos frecuentes, como el corno– así como el auge de la ópera, fue determinando las costumbres y criterios de programación de la actividad solista, mismos que, como se verá en el siguiente capítulo, casi no han variado hasta nuestros días. Estos criterios de programación, además de otros factores musicales y extra musicales, han provocado que obras de gran valor hayan caído en el olvido.

2. Una nueva forma de expresión: el *concierto*

El término *concierto* puede encontrarse en la música desde el siglo XVI y éste podía referirse a diferentes tipos de composición, desde formas corales hasta formas instrumentales. Pero en sí, el concierto como forma de organización del material musical, nació alrededor del siglo XVII

¹⁰⁷ Esto podría explicar la existencia de tratados y/o métodos de la época publicados como “anónimos”.

como una de las consecuencias de la separación entre la música vocal y la música instrumental.¹⁰⁸ A este respecto, Nikolaus Harnoncourt (1984) sostiene que “la interpretación musical y declamatoria de las obras de la poesía condujo a la monodia, al canto solista acompañado”.¹⁰⁹ Así, la idea de jerarquía sonora entre una voz y el coro o los demás instrumentos, fue la tendencia –que ahora podría parecerse natural– de la evolución musical que siguieron los compositores, principalmente italianos, para poner en relieve el texto a través del timbre de una voz determinada, lo cual se haría extensivo más tarde a los instrumentos. Según Veinus (1964), “con Gabrielli, la noción de contraste de diferentes cuerpos tonales, fue establecida como la esencia de una relación de concierto. No sólo fue tratada la polaridad entre voz e instrumento –suficiente en sí misma para establecer una relación de concierto– sino también las posibilidades de dos cuerpos corales bruscamente diferenciados”.¹¹⁰ Veinus añade que “la diferenciación de cuerpos o colores tonales era básicamente suficiente para definir una relación de concierto durante el siglo XVII. Así, en un motete o en una misa, la simple adición a las fuerzas vocales de uno o más instrumentos, era razón suficiente para la aparición en el título de la composición de términos tales como *concerto*, *concertare* o *concertato*”.¹¹¹

La oposición y/o alternancia entre cuerpo vocal y cuerpo instrumental dio origen al *Concerto grosso*; pero esta denominación, en un principio, se refería a una función dentro de la obra, no a una forma musical propiamente. Así, “en un concerto grosso, la orquesta está dividida en dos unidades concertadas en desigual tamaño y fuerza, una llamada *concerto grosso* o unidad grande concertada, la otra, el *concertino* o pequeña unidad concertada”.¹¹² Por otra parte, se podía diferenciar entre dos tipos de concerto grosso: el de iglesia y el de cámara.¹¹³ Se atribuye a Corelli la conformación del concerto grosso como una forma compositiva con determinadas características – la proporción justa y una unidad temática que une el concertino al concerto grosso– que sirvieron como modelo en Italia y en el resto de Europa. Sin embargo, Torelli

¹⁰⁸ “Los *Concerto* deben su origen a los italianos; (Giuseppe) Torelli (1658-1709) ha de haber sido el primero en componer uno”. Quantz; *Essai...*, cap. XVIII, párrafo 30.

¹⁰⁹ Harnoncourt, Nikolaus; *Le Discours Musical*; Ed. Gallimard, 1984, pág. 146.

¹¹⁰ Veinus, Abraham; *The Concerto, Form its Origins to the Modern Era*, Dover Publications Inc., Mineola, New York, 2012 (1964), pág. 2. *With Gabrielli, the notion of contrast, of dissimilar tonal bodies pitted against each other, was established as the essence of a concerto relationship. Not only the polarity of voice and instrument –sufficient in itself to establish a concerto relationship– but the possibilities of two sharply differentiated choral bodies were also investigated.*

¹¹¹ Veinus, op. cit., pág. 3. “Quizá nada es tan impactante como la variedad de formas musicales –cuartetos de cuerda, ballets, motetes, madrigales, misas y cantatas– que, en un momento u otro, han sido intitulados *concerto*”. (Trad. del autor).

¹¹² Veinus, op. cit., pág. 12.

¹¹³ Veinus, op. cit. pág. 11. “El título de la colección de Abaco, *Concerti da Chiesa* (conciertos de iglesia), indica la distinción que prevalecía entre el estilo de iglesia y de cámara. El concierto de iglesia, como es de esperarse, era más bien severo, con una predilección por la escritura fugada y poca tolerancia con las muestras solistas. El concierto de cámara es indulgente en sí mismo con encantadores movimientos de danza y era, por supuesto, un poco más que una sofisticada suite de danzas” (Trad. del autor).

renunciaría a estas características “en favor de una relación *solo-tutti* más pronunciada y una mayor libertad en la forma”.¹¹⁴ Dentro de los más importantes difusores de estas nuevas características, destacan Geminiani y Locatelli –discípulos de Corelli– quienes en Inglaterra y en Holanda respectivamente, desarrollaron este tipo de composición de manera personal. Por su parte, Muffat haría lo mismo en Alemania después de haber escuchado en Roma este tratamiento musical. Así se crearían dos estilos: el concierto grosso italiano, –para cuerda– y el concierto grosso alemán –para alientos y cuerda.¹¹⁵ En cuanto a los compositores franceses, sobre todo aquellos que pertenecían a la corriente iluminista, estos fueron hasta cierto punto reticentes en adoptar este tratamiento musical, ya que lo consideraban como una forma “que no podía hablar, ni comunicar, ni expresar nada de manera perfecta, sino únicamente rozar los sentidos”.¹¹⁶

J. S. Bach es considerado el compositor que logra el mayor desarrollo de formas musicales como la cantata, la pasión, la fuga y quien haría lo mismo con el concierto grosso en sus Conciertos de Brandenburgo. El que lleva el número de catálogo BWV 1050 –compuesto alrededor de 1721– está escrito para un concertino compuesto de clavecín, violín y flauta transversa. En el segundo movimiento toca únicamente el concertino –es decir, clavecín, violín y flauta– provocando así un fuerte contraste tímbrico a nivel de toda la obra. Este recurso sería utilizado más tarde dentro de la sinfonía por compositores como Haydn, con la misma función de contraste, pero en el trío del minuetto. Así como se atribuye a los compositores italianos la creación del concierto para violín mediante la separación cada vez más prolongada de este instrumento respecto de la orquesta, se atribuye a J. S. Bach sentar las bases de lo que sería el concierto para piano y orquesta. El tratamiento del violín como instrumento solista marcaría las pautas tanto estilísticas como de instrumentación para los demás instrumentos melódicos, como la flauta transversa.

Principalmente son dos las teorías acerca de cuál fue el camino para llegar al concierto solista –es decir, un solo instrumento actuando como solista frente a la orquesta– tal y como lo conocemos hoy. Por un lado, se dice que podría ser una derivación de las obras vocales donde una sola voz era acompañada por un grupo de instrumentos y, por otro lado, que fue una derivación de la función del concertino de la orquesta, es decir, cuando el compositor le asignaba de manera esporádica algún *solo* dentro de la obra. Esta asignación melódica, con el tiempo, fue

¹¹⁴ Veinus, op. cit. pág. 18. Quizá por esta razón, Quantz menciona a Torelli en su *Essai*. (capítulo XVIII, párrafo 30), como “el primero en haber compuesto uno”.

¹¹⁵ Veinus, op. cit., pág. 27.

¹¹⁶ Fubini, Enrico (1988). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid; pág. 247.

siendo cada vez más prolongada y elaborada.¹¹⁷ Quizá, es por esta razón que el papel de solista, después de la voz, en un inicio le fuera asignado al primer violín, de donde se deriva el nombre de *concertino* a la persona que ocupa este puesto dentro de la orquesta.

Estos *solos* de primer violín fueron exigiendo cada vez un mayor dominio técnico, por lo que la idea de destacar una melodía o una idea musical, poco a poco fue incluyendo al intérprete mismo a través de la atracción que despertaba tanto su habilidad y el timbre de su instrumento, como su personalidad. Debido a que la técnica compositiva llegó hasta alturas “hasta entonces desconocidas”,¹¹⁸ fue necesario que los intérpretes mejoraran su técnica instrumental, dando así lugar a la aparición de los primeros *virtuosos* (Harnoncourt). Pero si en un principio el violín tomó como modelo la función de la coloratura —por ejemplo, en los madrigales de Monteverdi— “en lo referente a la composición práctica, su técnica instrumental específica pertenece necesariamente a los logros dentro de la música para violín solo, más que sobre la coloratura vocal” (Veinus).¹¹⁹ Como consecuencia, el temperamento, la habilidad y la perspectiva del intérprete respecto de la obra, poco a poco fueron tomando mayor valor. Por otra parte y debido a la necesidad de resaltar la melodía llevada por el solista sobre el acompañamiento, los constructores buscaron de todas las formas posibles, la fabricación de instrumentos más aptos para esta función. La exigencia técnica y musical del repertorio emergente han sido desde entonces una guía y una motivación para el perfeccionamiento y la innovación organológica.

El concierto fue adquiriendo varias funciones; primeramente, poner en relieve un mensaje musical a través de la alternancia del solista —o de los solistas— y la orquesta; en segundo lugar, mostrar el avance en las posibilidades técnicas y expresivas, tanto de un instrumento determinado como del solista; y, en tercer lugar, presentar nuevos instrumentos o los avances o modificaciones que se llevan a cabo en los ya existentes. A este respecto, pueden citarse varios nuevos instrumentos para los cuales fueron escritas obras con la intención de introducirlos en el ámbito musical y que no tuvieron éxito, como el caso del *arpeggione*.

Dentro de estas funciones, quizá la más apreciada por el público a lo largo de todas las épocas, es la espectacularidad y la ostentación técnica por parte del solista para lo cual, se espera

¹¹⁷ Veinus, op. cit., pág. 6. “El procedimiento es llevado aún mas lejos en el séptimo libro de madrigales (1619) el cual Monteverdi llama francamente *Concerto*. El solo de voz para coloratura es incluso más elaborado y es puesto contra un *tutti* grandemente enriquecido (9 instrumentos). La definición generalizada de un *concerto* como un contraste entre elementos disímiles se aproxima aquí (tan cerca como es posible dentro de los confines de la música básicamente vocal) a su significado específicamente moderno”. (Trad. del autor).

¹¹⁸ Harnoncourt, Nikolaus; *Le Discours Musical*; Ed. Gallimard, 1984; pág. 146.

¹¹⁹ Veinus, op. cit.; pág. 7.

que la obra termine de manera triunfal y brillante; sin embargo, algunas obras rompen con esta característica.¹²⁰ En el caso de la flauta transversa, el rango dinámico como elemento de expresión o de atracción para el público, no era lo que se explotaba en los siglos XVII y XVIII, sino la ornamentación, el virtuosismo y la expresividad en la asignación melódica.

Como se ha mencionado, en el periodo barroco y el preclásico –durante el cual se desarrolló el estilo galante– la flauta transversa tuvo un auge casi a la par del violín.¹²¹ La práctica común en la primera etapa del periodo barroco consistía en que una misma obra fuera susceptible de ser transcrita o simplemente ejecutada por distintos instrumentos –incluso de tesituras diferentes– aunque algunos compositores desde entonces ya comenzaban a indicar en la partitura para qué instrumento la habían compuesto. Por lo general, autores italianos, franceses y de las culturas bohemia y germana, tienen en su catálogo numerosas obras escritas específicamente para flauta transversa y orquesta. La importancia de este instrumento en la Europa de los siglos XVII y XVIII era tal, que aún en nuestros días se siguen encontrando en archivos de ese continente y de América, obras –tanto concertantes como de música de cámara– que reflejan el alto nivel técnico y musical que éstas exigían de los intérpretes.

El primer compositor del que se tiene registro de haber compuesto obras para flauta y orquesta es Antonio Vivaldi (1678–1741). De las 450 obras que conforman actualmente su catálogo, 15 son conciertos para flauta, aunque lo más probable es que se trate de obras para flauta de pico,¹²² ya que el término *flauto*, hasta aproximadamente mediados del siglo XVIII, se refería a este tipo de aerófono.¹²³ La flauta transversa era conocida como *Flauto Traverso*, *Flûte Traversière*, *Flûte allemande*, *Querflöte* o *Flauta Travesera* y ésta fue adoptada por los compositores mucho más tarde que la flauta de pico. Sin embargo, siguiendo la costumbre de la época, algunas de estas obras del compositor veneciano, tradicionalmente han sido interpretadas con la flauta transversa también. De hecho, son de las pocas obras de este periodo que se seguían estudiando en los programas de los conservatorios hasta finales del siglo pasado. Esta práctica cambió cuando surgieron las academias de música antigua donde, además de estudiar este repertorio,

¹²⁰ Orozco Aguirre, Jorge, *Cada quien su música*, pág. 24, UANL, México 2018. Tal es el caso de *Noches en los Jardines de España* (1915) para piano y orquesta de Manuel de Falla. Respecto del estreno de esta obra (1916), el pianista español Joaquín Achúcarro nos comenta que “Los críticos se hallaban ‘inseguros’. ¿Cómo llamar ‘concierto’ a algo que acaba en un misterioso *pianissimo*, algo que rehúye la exhibición virtuosística?”

¹²¹ Este estilo de composición en particular, era muy favorable para las características organológicas de la flauta transversa, ya que privilegiaba, como ningún otro, la función melódica dentro de la obra.

¹²² Pesek, Ursula & Zeljko, *Flötenmusik aus drei Jahrhunderten*, Ed. Bärenreiter, Basel 1993, pág. 20. Según Pesek, se sabe que J. J. Quantz realizó una visita a Venecia en 1726 siguiendo las huellas de la obra de Vivaldi y descubriendo que la flauta transversa no era un instrumento que despertara interés.

¹²³ Solum, John, *The Early Flute*, Clarendon Press, Oxford, 1992; pág. vii.

también han rescatado del olvido numerosas obras de otros compositores buscando respetar la instrumentación original.

Como ejemplo de la producción de este repertorio, cabe señalar que en la biblioteca del Conservatorio de Música San Pietro de Nápoles se encuentra un manuscrito que consta de 6 fascículos con 24 conciertos para flauta de diferentes autores napolitanos, entre ellos: Francesco Mancini (1672-1737), quien es quizá después de Vivaldi, el autor italiano más prolífico del siglo XVIII de obras para flauta y orquesta, dentro de las cuales, 12 son conciertos para este instrumento.¹²⁴ Por su parte, Alessandro Scarlatti (1660-1725), considerado el más grande compositor napolitano del periodo barroco,¹²⁵ compuso 6 conciertos para flauta. Otro músico importante en la composición de obras para flauta solista –ésta sí transversa– y cuya actividad se desarrolló más tarde también en Nápoles, fue Saverio Mercadante (1795-1870). Compuso 6 conciertos de los cuales, el que se escucha más frecuentemente tanto en las salas de concierto como en las escuelas de música, es el Concierto en mi menor.

Uno de los puentes de intercambio entre Italia y Alemania fue –aparte de Muffat– Antonio Lorenzoni (1755-1840), quien en 1779 publicó su método para flauta, en gran parte influenciado por el *Essai...* de J. J. Quantz.¹²⁶ En un inicio, muy probablemente las obras para flauta de pico de los compositores italianos fueron un modelo para las que fueron compuestas para la flauta transversa. Cuando tenía 16 años, Federico II de Prusia, “El Grande” (1712–1786), conoció a Johann Joachim Quantz (1697–1773) durante un viaje a Dresde y a partir de ese momento, el compositor sería contratado para ir a Berlín dos veces por semana para impartir clases al príncipe. Este sería el inicio de la relación de mecenazgo quizá más prolífica de toda la historia de la flauta transversa, ya que, al asumir su reinado (1740–1786), Federico II fomentó la actividad artística, sobre todo la musical. Después de Italia, podemos considerar la corte de *Postdam* como un segundo punto importante en la producción de obras para flauta y orquesta. Pesek (1993) afirma que, dentro de esta etapa de gran fomento a la música, se pueden identificar tres grupos de músicos –según su origen, formación y corriente artística– que estaban al servicio de la corte prusiana.¹²⁷ A saber, el grupo de Leipzig, de la escuela de Johann Sebastian Bach, con C. Ph. E. Bach, Johann Friedrich Agricola y Christoph Nichelmann, estos dos últimos también alumnos de J. J. Quantz. El grupo de Dresde, con los hermanos Georg y Franz Benda, los

¹²⁴ Bornstein, Andrea; *Concerto X de Francesco Mancini*; Ut Orpheus Edizioni; Bologna, 1997.

¹²⁵ Schoeller, Guy; *Dictionnaire Biographique des Musiciens*, Ed. Robert Laffont; París 1995.

¹²⁶ Lorenzoni, Antonio. *Saggio per ben sonare il flauto Traverso*, edición facsimilar (1779) de Arnaldo Forni, Bologna, 1988.

¹²⁷ Pesek. op. cit., pág. 34.

hermanos Gottlieb y Carl Graun y Johann Joachim Quantz, grupo influenciado por el estilo francés y por otro, la ópera italiana y su tradición violinística y por la música de la región de Bohemia y de Polonia, que jugaba un papel importante. Y el grupo conformado por teóricos y pedagogos como Johann Philipp Kimberger, Johann Abraham Peter Schulz, Carl Friedrich Fasch y Johann Nikolaus Forkel –autor de la primera biografía de J. S. Bach.

Esto nos da una idea de la variedad de corrientes, estilos y perspectivas sobre la música que se escuchaban en los dos palacios de Federico II, *Sanssouci* y *Charlottenburg*, y además, en la Ópera de Berlín. Todos los compositores mencionados escribieron conciertos para flauta transversa dedicados al monarca, pero la mayoría de ellos no fue editada. De los aproximadamente 300 conciertos que se sabe que Quantz compuso para flauta transversa, actualmente sólo el *Concierto en sol mayor QV 5:165* ha prevalecido en las programaciones de las orquestas y en las escuelas de música tradicionales.

Los compositores de las culturas germana y bohemia del periodo barroco contribuyeron con una amplia producción de obras para flauta y orquesta además de música de cámara, pero esto también se debió en gran medida al contacto que tuvieron con flautistas extraordinarios, como los franceses Pierre Gabriel Buffardin (1689-1768) y Michel Blavet (1700-1768).

Estos dos compositores-intérpretes fueron escuchados por J. S. Bach y se cree que algunas de sus obras para flauta transversa fueron inspiradas por Buffardin. La importancia de la presencia francesa en la música para flauta transversa se dio en dos periodos, el primero durante la segunda mitad del siglo XVII y prácticamente todo el siglo XVIII –el segundo periodo se verá más adelante. Dentro de este primer periodo de gran presencia de flautistas y/o compositores franceses, podemos mencionar a Michel Blavet (1700-1768) y a François Devienne (1759-1803), quienes fueron importantes figuras en la generación de conciertos. Devienne compuso 13 conciertos de los cuales actualmente se programan con cierta regularidad el *Concierto No. 2 en Re mayor* y el *No. 7 en mi menor*.

Durante el auge de la flauta transversa en el siglo XVIII –y como se mencionó en el capítulo anterior– ésta constaba únicamente de una llave y poseía características adecuadas para el lenguaje musical basado en la retórica. Sin embargo, cuando este lenguaje cambió a la búsqueda de líneas melódicas más prolongadas y sostenidas, la homogeneidad del sonido en toda su tesitura comenzó a considerarse como una cualidad deseada en los instrumentos melódicos. Este fue uno de los aspectos que François Tourte (1747-1835), en colaboración con Giovanni Battista Viotti, consideró para cambiar la forma del arco del violín desde finales del siglo XVIII.

Las formas musicales existentes fueron transformándose; así, “la polifonía dio paso al lenguaje homofónico, la fuga a la forma sonata y la sobriedad del espíritu de la iglesia a las galanterías del salón aristocrático”.¹²⁸ En el caso del concierto, la *forma sonata* fue un elemento importante para su consolidación, ya que, a través de ella, “la música se organiza por primera vez con un lenguaje sintácticamente robusto que no ha de coger nada en préstamo de otros lenguajes”.¹²⁹ El uso de la forma sonata durante el siglo XVIII –principalmente en el primer movimiento del concierto– y la inclusión de una *cadenza* por parte del solista, haría que la balanza se equilibrara entre la obra y quien la interpretaba, ya que este recurso fue el elemento que habría de atraer aún más la atención del público hacia el solista y lo que contribuyó a crear figuras de adoración en el siguiente siglo, como Paganini y Liszt. Dentro del repertorio para flauta transversa, François Devienne y Johann Baptist Wendling (1723-1797) se destacaron como virtuosos en este instrumento.

En 1750 Johann Stamitz asumió la dirección de la orquesta de Mannheim y cuatro años después, realizaría un viaje a París donde escuchó la orquesta del *Concert Spirituel*. Según Veinus, “incluso más que la ópera veneciana, la ópera francesa bajo Lully contribuyó significativamente a la madurez de la orquestación del concierto. En las oberturas, chaconas y movimientos de ballet de Lully, la alternancia de un trío de alientos madera (dos flautas o dos oboes y fagot) con una amplia orquesta de cuerda, ofrecía un patrón de instrumentación significativo para el concierto grosso”.¹³⁰

Bajo la dirección de J. Stamitz inicia lo que se conocería como la *Escuela de Mannheim*, cuyas características se refieren a la técnica orquestal en cuanto al manejo dinámico del grupo. La orquesta contaba con músicos de excelente calidad. Compositores como Anton y Carl Stamitz entre otros, tuvieron una importante producción de obras para flauta, sin embargo, en la actualidad únicamente se estudia en los conservatorios el *Concierto en Sol mayor* de Carl Stamitz y los de Wolfgang Amadeus Mozart.

Las obras para flauta y orquesta pertenecientes a este periodo tienen una orquestación de base muy similar: cuerda, dos cuernos y dos oboes; un caso muy particular es el *Concierto en Sol mayor no. 1 KV 313* de Mozart en el que incluye dos flautas –aparte de la flauta solista– en el Andante del segundo movimiento. A este respecto, existe la teoría de que el *Andante en Do mayor*

¹²⁸ Veinus, op. cit., pág. 65.

¹²⁹ Fubini, op. cit., pág. 247.

¹³⁰ Veinus, op. cit., pág. 8.

KV 315 podría ser un movimiento de reemplazo; esta idea está basada en el antecedente de que Mozart pudo haber compuesto movimientos de sustitución en sus primeros conciertos para violín. En el caso del *Concierto para flauta KV 313*, esta obra fue el encargo del flautista holandés Ferdinand de Jean (o de Jong) quien no era un músico profesional y, por lo tanto, el Andante *KV 315* pudo haber sido compuesto como una opción con una dificultad técnica menor a la del Andante en Re mayor perteneciente a la versión original del Concierto.

Sin embargo, el lenguaje musical comenzó a cambiar con el surgimiento del *Sturm und Drang* (ca. 1773),¹³¹ que exigía de los instrumentos solistas un rango dinámico suficientemente amplio como para provocar efectos súbitos y/o extremos.

Por otra parte, al iniciar la actividad musical en los teatros públicos, y como se mencionó en el capítulo anterior, no todos poseían cualidades acústicas favorables para la proyección del sonido; los instrumentos solistas debían poseer suficiente potencia, así como una gran proyección. A diferencia del *piano-forte*, el violín y la voz, la flauta transversa era un instrumento cuyo registro grave carecía de potencia suficiente para interactuar con el *tutti* de orquestas que crecían cada vez más en número de integrantes.

Dos factores fueron determinantes en la tendencia compositiva después de la Revolución Francesa: la caída paulatina de los imperios en Europa occidental y la consecuente independencia de los compositores respecto de las cortes, es decir, los compositores se encontraron en la posición de componer la música que quisieran para los instrumentos de su elección y no sujetos a las preferencias de sus monarcas. Según Veinus, “la contribución del compositor en la victoria sobre el feudalismo fue su surgimiento como artista libre, capaz de presentar el fruto de su trabajo en un mercado teóricamente libre e ilimitado”.¹³² A consecuencia de lo anteriormente expuesto, la variedad instrumental que podía encontrarse en las obras concertantes para flauta transversa del periodo barroco comenzó a reducirse considerablemente durante el periodo clásico.

Durante la primera mitad del siglo XIX pasaron al olvido las obras para flauta y orquesta compuestas en periodos anteriores, quizá porque, además, se trataba de un lenguaje musical que ya no estaba en boga. Instrumentos aerófonos con mayor potencia como el clarinete, el oboe o el corno francés fueron favorecidos con el interés de grandes compositores como Brahms,

¹³¹ Fubini, Enrico, op. cit; pág. 248. “*Sturm und Drang* (Tempestad y Empuje) es el título de una tragedia escrita por Klinger – cuyo estreno data de 1773 – que dio nombre al Prerromanticismo en los países germánicos”

¹³² Veinus, op. cit., pág. 133.

Strauss o von Weber, por mencionar algunos, en cuyo catálogo de obras existen conciertos y/o música de cámara de gran calidad para estos instrumentos. Por otra parte, el piano pasó a ser no sólo un instrumento más, sino el centro de la actividad musical familiar y social en las casas de la sociedad próspera, por lo que era normal que las obras concertantes escritas para este instrumento atrajeran un mayor público y, por lo tanto, un mayor ingreso al nuevo tipo de empresario: el organizador de conciertos.

Además, este fue un siglo de auge para la ópera tanto en Europa como en México, llegando a influenciar la música de otros ámbitos, como los conciertos presentados en los teatros y la llamada *música de salón*. Esta última proliferaba como actividad de entretenimiento cotidiano en espacios pequeños y cuya temática, en el caso de la flauta transversa, incluía en su mayor parte, arreglos y/o transcripciones de las más populares arias o temas de ópera. Pero la mayoría de estas transcripciones, al parecer, se realizaban para las ocasiones en las que se tocaban y por lo mismo, no eran editadas. Además, algunas de ellas eran para combinaciones instrumentales disponibles en el lugar.¹³³ Aunque la mayor parte de este repertorio está perdido o su edición ha sido descontinuada, podemos saber de su existencia gracias a las numerosas referencias en los periódicos de la época. En otro ámbito, este siglo vio el inicio del intérprete virtuoso como una figura admirada por un público mucho más amplio y cuya expectativa por la mayor proeza técnica posible, iba obligando al intérprete a colocar su habilidad para componer en un marcado segundo plano. Por un lado, la innovación en la propuesta musical exigía más dedicación al compositor, al igual que el virtuosismo al intérprete. En general, éste último tenía las herramientas para componer obras relativamente sencillas y muy pocos –como Beethoven o Brahms– lograron conservar un equilibrio entre un desempeño instrumental de alto nivel y una propuesta compositiva elaborada e innovadora.

En lo que a la flauta transversa se refiere, la técnica compositiva del siglo XIX iba desarrollándose con una complejidad y elaboración tales que, incluso después de haberse hecho ya algunas modificaciones importantes a este instrumento, no fue suficiente para atraer el interés de los compositores no flautistas. Uno de ellos fue precisamente Ludwig van Beethoven (1770-1827), quien en una carta con fecha del 1º de noviembre de 1806 dirigida a Georges Thompson a propósito de una serie de encargos, le contesta a este último: “no puedo decidirme a trabajar

¹³³ Como ejemplo, podemos citar la nota publicada el 12 de octubre de 1892 en El Comercio de Morelia, donde se informa que “la Orquesta que toca en el Teatro de América también es de Huamantla, y está bien combinada. Compónese de un salterio, de un clarinete que es lo que dirige, de un corneta pistón y de una flauta. Esa orquesta, pequeña como es, ejecuta piezas muy bellamente”. Hemeroteca Nacional.

para la flauta, pues ese instrumento es demasiado limitado e imperfecto”.¹³⁴ Para esa época, los modelos de flauta en uso eran los que tenían de 1 a 8 llaves y cuyas perforaciones todavía no estaban colocadas con los criterios acústicos que más tarde implementaría Böhm.

Por otro lado, son numerosos los ejemplos de conciertos para flauta que parecieran seguir el criterio de prioridad de la habilidad del solista sobre la propuesta musical; pero este virtuosismo anhelado, no era uno basado en la búsqueda del carácter lírico y expresivo de la flauta, sino una imitación del lenguaje violinístico. Dentro de las obras mejor escritas para la flauta solista podemos encontrar las de Edouard Du Puy (1770-1822) y Ferdinand Büchner (1825-1912), este último habiendo compuesto ocho conciertos para este instrumento. Sin embargo, la parte orquestal se reduce a un acompañamiento sencillo y muy influenciado por el tratamiento orquestal de la ópera.¹³⁵ Este repertorio, así como las obras de otros flautistas compositores –como Theodor Winkler y Anton Bernhard Fürstenau, o de autores menos conocidos ahora, como Johann Wilhelm Wilms, Peter von Winter, Theodor Verhey o Dominik Josef Skroup, que en su momento lograron éxito, fueron completamente olvidadas; por un lado, porque fueron compuestas para *consumo personal* de los flautistas que las componían –muy pocos conciertos fueron escritos en este periodo por compositores no flautistas como Bernhard Romberg o Bernhard Molique– o porque como ya se ha dicho, la tendencia de la orquestación en las obras concertantes requería más especialización por parte del compositor y por lo mismo, no eran atractivas para ser programadas.¹³⁶

La tendencia compositiva se dirigía más hacia el sinfonismo donde, a diferencia del estilo galante en el que la orquesta fungía únicamente como un acompañamiento, el solista ya se integraba más al *tutti*. La elaboración y la densidad crecientes de la parte orquestal requerían instrumentos solistas con suficiente potencia y proyección para interactuar con la orquesta. Además, los compositores buscaban nuevas sonoridades. Algunos de ellos –Ludwig Spohr y Carl Maria von Weber, por ejemplo– prefirieron componer conciertos para instrumentos relativamente nuevos y con un rango dinámico más amplio, como el clarinete. Ni siquiera las

¹³⁴ Arias, Antonio (2020). Revista Quodlibet. *La obra para flauta de Mozart*. Recuperado de: https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/36686/obra_arias_QB_2003.pdf?sequence=1&isAllowed=y pág. 34.

¹³⁵ Cuando este tipo de obras se llega a programar con las orquestas actuales, los músicos de la orquesta hacen observaciones burlonas respecto de la parte orquestal: “es un vil *chun-ta-tá*” y las tocan con un marcado menosprecio.

¹³⁶ Este término se refiere a las obras que fueron ejecutadas únicamente por sus autores. Veinus (pág. 39) afirma que el concierto para violín solista fue creado por violinistas profesionales destinado principalmente para su propio uso o para el uso de otros virtuosos. Esta motivación en la composición de obras concertantes se hizo extensiva para intérpretes-compositores de otros instrumentos. Küster también hace alusión a esta práctica por parte de los instrumentistas que componían obras para ser tocadas por ellos mismos (op. cit., pág. 242).

obras de Jean-Louis Tulou o de sus contemporáneos han prevalecido en las programaciones de las orquestas. Muchas de esas obras fueron consideradas como música superficial, carente de la profundidad y de la fuerza expresiva del espíritu romántico. A este respecto, Küster (1999) menciona que durante el siglo XIX había la discusión acerca de si aún podía considerarse “Arte” “cuando un músico presentaba su virtuosismo”.¹³⁷

El siglo XIX no careció de flautistas hábiles, incluso virtuosos.¹³⁸ Giulio Briccialdi en Italia¹³⁹, Theodor Winkler en Alemania y Paul Taffanel en Francia, fueron conocidos como “el Paganini de la flauta” en sus respectivos entornos. Taffanel era amigo personal de Camille Saint-Saëns (1835-1921), quien sabía de su reputación como el mejor flautista de su generación; sin embargo, Saint-Saëns nunca compuso algún concierto para flauta, únicamente dos pequeñas obras para flauta y piano que posteriormente él mismo orquestó. Incluso Charles Gounod (1818-1893) le dedicó a Taffanel su *Petite Symphonie* (1885) para noneto de alientos, donde otorga un papel protagónico a la flauta, sobre todo en el segundo movimiento, pero nunca compuso una obra concertante para este gran flautista. Por otro lado, un cambio en la concepción de la interpretación musical se empezaba a vislumbrar, ya que Adolphe Hennebains y Philippe Gaubert, sucesores de Taffanel, defendían como cualidades del intérprete, la sobriedad extrema en el estilo:

Nos parece que, con una técnica sólida y una sonoridad rica y variada, la observación de los deseos del autor conduce a la interpretación ideal, aquélla que pone el instrumento al servicio de la música, y no la música a la del virtuoso. Pero es evidente que estos principios exigen más arte y ciencia de parte del instrumentista que una fantasía desordenada.¹⁴⁰

La flauta transversa cargaba una serie de desventajas acumuladas a lo largo del siglo XIX: En primer lugar, durante casi la primera mitad de este periodo fue objeto de numerosos cambios en su construcción para modificar características que, conforme pasaba el tiempo, eran consideradas como limitaciones o incluso defectos, como se mencionó en páginas anteriores.

¹³⁷ Küster, Konrad (1999). *Handbuch Querflöte*. Gabriele Busch-Salmen y Adelheid Krause-Pichler editoras. Bärenreiter. Kassel; pág. 237.

¹³⁸ Es conocida la anécdota de Felix Mendelssohn cuando estrenó su obra *Sueño de una noche de verano* cuyo *solo* para flauta en el *scherzo* es de gran dificultad. En aquella ocasión el flautista principal de la orquesta, después de varios intentos, no pudo tocar este pasaje arguyendo que era imposible, entonces Mendelssohn le pidió al músico que tocaba segunda flauta hacerlo, quien no tuvo problema para tocar el pasaje. Actualmente este extracto forma parte del material de audición para las orquestas.

¹³⁹ Giulio Briccialdi (1818-1881) mantuvo una presencia importante a través la invención de la llave de si bemol –pulgaz izquierdo– y del desarrollo tanto de la técnica instrumental como en la generación de repertorio *virtuoso*.

¹⁴⁰ Dorgeuille, Claude. *L'École de Flûte Française*. Colección Euterpe. Ed. Actualités freudiennes. París, 1944; pág. 44.

En segundo lugar; como consecuencia de dichas limitaciones –suficientemente descritas en los tratados y métodos del siglo XVIII–, a pesar de las grandes modificaciones que llevó a cabo Böhm, ya había perdido su atractivo como instrumento solista ante los grandes compositores y por lo mismo, hubo una reducción importante en la cantidad de obras de calidad. En tercer lugar, la caída paulatina de la monarquía en Europa, provocó la descentralización de la actividad musical y la independencia de los compositores respecto de la elección de instrumentos para dedicarles conciertos. Recordemos que el mecenazgo de los nobles Federico II y Ferdinand de Jean –en el caso de la flauta transversa– fue un factor importante en la generación de obras concertantes para este instrumento; y por último, la creciente especialización dirigida hacia un virtuosismo ostentoso, provocó que los músicos descuidaran su formación como compositores, teniendo como consecuencia la producción de obras con una cargada preferencia por la muestra del virtuosismo más que por la búsqueda de una musicalidad profunda y/o innovadora.¹⁴¹ En este sentido, el gran flautista francés Jean-Pierre Rampal (1989) comenta que:

Es en el siglo XIX que más evoluciona la concepción de la flauta. Pero también, es en el siglo XIX que la calidad de la música escrita para el instrumento conoce su más grande declive. Los grandes compositores de la época ignoraron los últimos perfeccionamientos.

Desgraciadamente los flautistas-compositores del siglo pasado se preocuparon ante todo de las mejoras técnicas recientes de su instrumento y soñaban más a explotarlas que a componer música inolvidable por su profundidad o su belleza. El resultado fue una sobre abundancia de piezas que exhibían estas nuevas posibilidades. Desde entonces, era difícil tomar seriamente a la flauta. Los grandes compositores románticos, tales como Brahms y Schumann, consagraban su energía al piano y al violín.....Para ellos, la flauta no era más que un instrumento sobre el cual los virtuosos producían series y series de notas elevándose constantemente en espirales sonoras.¹⁴²

¹⁴¹ Dorgeuille, Claude, op. cit., pág. 20. Dorgeuille comenta a este respecto que Louis Fleury (1878-1926), alumno de Taffanel, consideraba que “la decadencia artística de la flauta comenzó al principio del siglo XIX, cuando los virtuosos de esa época quisieron abordar el estilo pomposo, los grandes vuelos y los grandes brillos”. Continúa explicando que “esta escuela, que comenzó con Tulou y terminó con Demerssemann, nos valió un número incalculable de grandes conciertos y de solos brillantes. Como a esto se unió el gusto por las fantasías con variaciones y popurrís sobre óperas, la música para flauta ya no fue más que un pretexto para meros ‘turlututús’ y para efectos de mal gusto”. Sin embargo, finaliza diciendo que “es gracias a Taffanel que se debe el honor de haber saneado el repertorio de los flautistas virtuosos y de haber dado –no regresado– honor a las obras maestras, que el increíble mal gusto de sus predecesores había dejado en la oscuridad. Las sonatas de Bach, los conciertos de Mozart y, en general, todo aquello que constituye la riqueza del repertorio de la flauta, era casi desconocido antes de que Taffanel lo sacara a la luz.” Sin embargo, las obras concertantes se presentarían con la concepción romántica de la masa orquestal, desventajosa para la flauta.

¹⁴² Rampal, Jean-Pierre (1989). *Musique, ma vie*. Ed. Calmann-Levy. Francia; pág. 120-121.

Prélude à l'Après-midi d'un faune

Las mejoras en el diseño y en la construcción de la flauta transversa llevadas a cabo por Böhm y adoptada paulatinamente por los flautistas franceses de la segunda mitad del siglo XIX, no pasaron desapercibidas para los compositores de ese país en los albores del siglo XX. Achille Claude Debussy (1862-1918) fue el primero en confiar nuevamente a la flauta transversa un tratamiento verdaderamente solista en la obra que “más tempranamente representa la nueva era”.¹⁴³

Su *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* fue estrenado el 22 de diciembre de 1894 por Georges Barrère en la flauta, como miembro de la *Orchestre de la Société Nationale*, bajo la dirección de Gustave Doré. Aunque existen óperas y ballets de finales del siglo XIX con *solos* importantes para flauta, estos no tuvieron gran impacto, quizá porque fueron compuestos en un estilo que estaba en declive o simplemente porque no tenían la envergadura de un concierto. Respecto de la obra de Debussy, Salazar (1967) describió:

No se trata de una melodía de la flauta notable por su belleza, siguiendo los cánones clásicos (por ejemplo, como en la *Siciliana* de la suite de Fauré en *Pelléas et Mélisande*), ni como evocación de la siringa griega, que sería un recurso literario, ni por la sensualidad que despierten en el auditor sus sucesiones cromáticas, sino por todo ello reunido en una atmósfera poética que ese giro de flauta concentra de una manera prodigiosa.¹⁴⁴

Las críticas publicadas con motivo de su estreno son a favor o en contra; sin embargo, en todas se percibe una aceptación, ya sea tácita o explícita, de lo extraordinario de ella:

..... la sala estaba repleta. Reina un silencio impresionante cuando nuestro maravilloso flautista Barrère desarrolla su tema inicial.... el público está subyugado, el triunfo es completo.¹⁴⁵

Que el Sr. Debussy se congratule de ser el primero en aprovechar las disposiciones de nuestros directores de Conciertos. Su *Preludio para a siesta de un fauno*, del Sr. Stéphane Mallermé, es una página interesante, y de una fluidez rara, donde la idea misma es muy delgada y que, a fuerza de armonías

¹⁴³ Salazar, Adolfo (1967). *La Música Orquestal en el Siglo XX*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, No. 117, 2ª. Ed., México; pág. 9,

¹⁴⁴ Salazar, Adolfo, op. cit., pág. 38.

¹⁴⁵ Dorgeuille, op. cit., pág. 36. Testimonio de Gustav Doré, director de la *Orchestre de la Société Nationale* después del estreno del *Prélude à l'Après-midi d'un Faun*.

curiosas, lleva sonoridades ingeniosas y fantasías bizarras, que sorprenderían bastante al excelente Guiraud, antiguo maestro del Sr. Debussy, si no estuviera muerto y que pudiera escucharlas. Este preludio, por otra parte, es una simple indicación poética y la pieza no tiene importancia, pero por lo menos prueba que el Sr. Debussy no sigue los caminos construidos por todo el mundo: algo en lo que tiene razón.¹⁴⁶

Es evidente que si Debussy no hubiera estado absolutamente convencido de la capacidad de un instrumento para expresar su idea musical, no le hubiera asignado a éste la responsabilidad de comenzar su obra.

A partir del estreno del *Prélude* comenzó el resurgimiento de la flauta transversa, siendo utilizada por otros compositores contemporáneos, como Maurice Ravel (*Introduction et Allegro*, 1905), logrando resaltar sus nuevas cualidades expresivas y posibilidades técnicas con un carácter *solista*.

Los flautistas encontraron en el llamado *Impresionismo* la guía hacia donde habría de llevarse el cambio en la técnica de embocadura. Hasta el momento se utilizaba la posición “de sonrisa” en los labios. Esta posición ayudaba a producir un sonido más brillante y por lo mismo, con mayor proyección para la función que había asumido el instrumento desde su integración en la orquesta. Sin embargo, al permear en la música los conceptos *color*, *textura* y *difuminación* como analogía de la pintura, la técnica de embocadura cambió radicalmente. El uso de los labios relajados permitió al flautista el manejo de la tensión y de la distensión en los mismos para la creación de efectos comparables con la paleta de colores, la definición y las texturas en la pintura. Esta nueva técnica de embocadura fue determinante para la separación definitiva de las escuelas de flauta europeas. Con esta innovación técnica, los compositores franceses regresaron su mirada a la flauta, ofreciéndole a ésta un segundo periodo de auge.

No obstante lo anterior, dos eventos impactarían nuevamente este resurgimiento: las guerras mundiales y el cambio del lenguaje musical. Aún con estos inconvenientes, la figura de Jean-Pierre Rampal sería determinante para darle el impulso que este instrumento necesitaba – alrededor de 1948– para volver a figurar al frente de una orquesta:

Se podría decir que mi deseo de convertirme en concertista me empujó a ver la flauta como un instrumento solista. La flauta no era importante más que en la medida que era mi instrumento. El

¹⁴⁶ Adolphe Julien, *Revue Musicale*, Le Journal des Débats, 26 de octubre de 1895.

problema más difícil era convencer al público de que la flauta podía ser tan creíble en *solo* como el piano. Nadie en esa época, daba recitales de la flauta. Aún cuando Moyses hizo grabaciones como solista, rara vez subió al escenario solo. Sin embargo, hizo entrever las posibilidades: él quitó el cerrojo a la puerta que yo empujé.¹⁴⁷

Como es posible constatar a través de los testimonios tanto de Rampal como de Rateau, la inercia generada durante el siglo XIX de no considerar la flauta como un instrumento solista continuó hasta prácticamente mediados del siglo XX.¹⁴⁸

3. El repertorio para flauta y orquesta en México

“A finales de 1825, recién consumada la independencia, la Ciudad de México recibió la primera imprenta litográfica de la mano de Claudio Lipati y Gaspar Franchini.”¹⁴⁹ Según la historiadora Luisa del Rosario Aguilar Ruz (2014), la llegada de este tipo de imprenta fue un parte aguas en la producción y distribución de música profana en nuestro país, ya que hasta entonces, la impresión de música estaba controlada por la iglesia y sus ediciones se limitaban a temas eclesiásticos y de enseñanza.¹⁵⁰

La Independencia no cortó la influencia europea en todos los ámbitos de la vida del nuevo país. La música profana, por ejemplo, seguía llegando a través de importaciones provenientes de Europa o de músicos que venían de visita o de gira con alguna compañía de ópera.¹⁵¹ La imprenta musical nacional permitió que poco a poco los compositores mexicanos pudieran dar a conocer sus obras de música profana a un mayor número de personas; sin embargo, debido a cuestiones de costos y de mercadotecnia, los impresos eran mayormente de música para piano y canto, que constituía el repertorio propio de la actividad musical casera ya que, “saber tocar el piano era requisito para toda joven educada.”¹⁵² Durante el siglo XIX la

¹⁴⁷ Rampal, op. cit., pág. 110-111.

¹⁴⁸ Ver nota número 88 del Capítulo I.

¹⁴⁹ Aguilar Ruz, Luisa del Rosario (2014); *Luis Habn en México: “Entre la Música y la litografía”*. CONACULTA, México. Pág. 22

¹⁵⁰ Gericó, Joaquín (2001). *La Flauta en España en el Siglo XIX*. Real Musical. Madrid, pág. 53.

Al tratarse de un virreinato, las directivas en cuanto a la actividad musical provenían de la corte española. Gericó y López (2001) afirman que “durante los últimos años del siglo XVIII, se entremezclan diferentes manifestaciones musicales en el campo de lo ‘culto’. De un lado las formas ‘importadas’, como la ópera italiana en sus versiones seria y bufa y los ballets franceses e italianos. De otro, las más genuinas expresiones de lo típicamente español, resultado directo de la tonadilla escénica que desarrollaron compositores como Luis Misón y Manuel Pla”, por mencionar algunos. Sin embargo, en las colonias españolas, la actividad musical fue controlada casi totalmente por la iglesia.

¹⁵¹ Por ejemplo, los flautistas Émile Palant (Francia), Fortian Boldos (España) y Luigi Pighi (Italia), por mencionar algunos.

¹⁵² Staples, Anne, coordinadora; *Historia de la vida Cotidiana en México; Bienes y viviendas*, el Siglo XIX, Tomo IV; Fondo de Cultura Económica, México, pág. 184

actividad musical no eclesiástica se desarrollaba principalmente en los teatros (música orquestal, ópera y zarzuela) y en pequeños recintos (música de salón), ya que era un entretenimiento plural que fomentaba también la vida social. “Con el tiempo, México ya no dependía, oficialmente por lo menos, del modelo español. En todo caso, lo francés era lo más *chic*”.¹⁵³ Aun así, durante la segunda mitad de este siglo, la ópera italiana seguía teniendo una fuerte presencia en nuestro país y gran parte de la música de salón para flauta importada en México, constaba de transcripciones y de arreglos de las arias favoritas y otros movimientos de las mismas óperas.¹⁵⁴

A pesar de que la flauta ya había sido perfeccionada por Böhm en 1847, más allá de algunas piezas ligeras, encontramos muy pocas obras originales para flauta y orquesta que pudieran poner en valor estas mejoras en el instrumento. Como muestra de esto, en el catálogo de la casa Wagner & Levien (1885), únicamente se ofrecían a la venta tres obras para flauta con acompañamiento de orquesta. Las tres eran del mismo autor: Wilhelm Popp (1828-1903) conocido como el “Czerny” de la flauta:

- *Gran Fantasía Brillante* op. 190 sobre temas de *El Trovador*
- *Concierto* op. 198 sobre la canción de Abt, “*Buenas noches, querida mía*”
- *Polka de bravura* op. 201

Además, es importante señalar que el catálogo no contiene obras de compositores mexicanos para flauta y orquesta, ni siquiera para otro tipo de formación instrumental. De las obras mencionadas, ninguna de ellas forma parte del repertorio habitual de los flautistas mexicanos, por lo menos en los últimos 50 años.¹⁵⁵

Librado Suárez, quien podría considerarse como uno de los flautistas más importantes de finales del siglo XIX, se presentaba interpretando el concierto de W. Popp en diferentes recintos y esta obra también era ofrecida por algunos estudiantes acompañados con la reducción de piano. En contraste, es enorme la cantidad de referencias que podemos encontrar en los periódicos de la época, de obras para una formación instrumental muy poco usual actualmente:

¹⁵³ Staples, op. cit., pág. 12.

¹⁵⁴ Periódicos como *El Siglo Diez y Nueve*, *El Sol*, *La Gaceta de México* y otros periódicos de provincia informan del repertorio que se tocaba en las “Veladas Literarias”.

¹⁵⁵ Recientemente, la *Confédération Musicale de France*, en su edición 2021-2022, volvió a incluir algunas obras de este autor como recomendación de repertorio para distintos niveles en la formación de los flautistas de ese país. <https://www.cmf-musique.org/wp-content/uploads/2021/09/REPERTOIRE-COMPLET-FLUTE-PICCOLO-2022-PM-CMF.pdf?fbclid=IwAR2FV1Wu-U65mBN0jcxvHvya8T'AihJfID8CUBVfFokAY--7mkwoQt4yHliw>

flauta, violín y piano. Pero gran parte de este repertorio lo constituyen, como ya se ha dicho, arreglos o transcripciones –aparentemente no editadas– de arias y/o temas de distintas óperas de moda o transcripciones de obras escritas originalmente para violín y piano, como es el caso de algunas de las Sonatas de Ludwig van Beethoven. Menos de la mitad del repertorio ofrecido a los flautistas por la casa Wagner & Levien estaba constituido por obras originales para este instrumento. De hecho, el Concierto para flauta de W. Popp está basado en la canción *Gut' Nacht du mein herziges Kind* y, como se mencionó que era la moda, su movimiento final es un tema con variaciones.¹⁵⁶

Las instituciones de educación y de otros ámbitos, así como distintas personalidades políticas o eclesiásticas, organizaban eventos en los que una parte importante era el programa musical. Invariablemente, estos conciertos tenían una fuerte carga de arias de ópera o de transcripciones y fantasías sobre éstas, para distintas combinaciones instrumentales.¹⁵⁷ Se puede decir que este tipo de programa variado tenía en mente el entretenimiento del público como fin principal y no, como en la segunda mitad del siglo XX, la promoción y la imagen de los músicos que actuaban.

Si tomamos en cuenta que el Conservatorio de París ha sido, desde su fundación, una institución formadora de grandes intérpretes, podemos asegurar que la falta de nivel instrumental no fue un factor para que los compositores no dedicaran su arte a la composición de conciertos para este instrumento. A este respecto, Gustavo E. Campa (1863-1934) nos ofrece una idea de dicho nivel cuando asistió al concurso de fin de año de la clase de flauta de esa institución. Aunque no menciona el nombre del profesor responsable, por el año podemos deducir que se trata de la clase de Adolphe Hennebains (1862-1914).¹⁵⁸

Concurso del Conservatorio Nacional Superior de Música de París, 1909.

Excelente impresión me dejaron los concursos de instrumentos de aliento -madera- y algo inferior los de instrumentos de arco [...] Flauta – 10 concursantes. Trozo de Concurso: una inspirada *Égloga* de Bouquet [sic] (Mouquet), y para lectura [a primera vista] un fragmento del mismo autor..... Es evidente que las clases de aliento-madera deben encontrarse entre las que más honran al Conservatorio. Refiriéndome a esos instrumentos he ponderado en varias ocasiones

¹⁵⁶ Tanto el periódico *La Voz de México* del 28 de octubre de 1899, como *El Contemporáneo* del 11 de agosto de 1906 de San Luis Potosí, anuncian la ejecución de esta obra a cargo “del alumno Sebastián Vara” y del “Sr. F[lavio]. F[rancisco]. Carlos” respectivamente.

¹⁵⁷ Las orquestas no eran agrupaciones estables ni homogéneas a nivel instrumental. Por lo mismo, los programas estaban constituidos principalmente de arreglos y/o transcripciones de obras célebres.

¹⁵⁸ Dorgeuille, op. cit., pág. 158.

las excelencias y superioridad de la escuela francesa, que puede vanagloriarse de producir los mejores artistas en cada ramo de aquella enseñanza; hoy no me resta más que confirmar tal juicio en vista de los resultados que palpé en los Concursos.¹⁵⁹

La impresión que nos ofrece Campa es particularmente importante, ya que Juan Hernández Acevedo fue un flautista mexicano que, como se verá más adelante, estudió en el Conservatorio de París (1888) y que, a su regreso, fundó una escuela de música junto con Campa.

Obras concertantes de compositores mexicanos

Las obras para flauta y orquesta de compositores mexicanos del siglo XIX son, hasta ahora, un repertorio prácticamente desconocido, no sólo del público en general, sino de los flautistas mismos. La dudosa referencia de un concierto para flauta compuesto y ejecutado por Antonio Aduna en 1844 para la inauguración del Teatro Santa Anna sería el primer indicio;¹⁶⁰ a partir de ahí, no se ha encontrado, hasta el momento, ninguna otra referencia de algún concierto mexicano durante el resto del siglo XIX.¹⁶¹ Esto quizá sea explicable a través del testimonio de Ignacio Altamirano donde menciona que alrededor de 1870 la situación del artista en general era muy precaria, ya que “en México es triste decirlo, pero es cierto, los artistas son parias; no tenemos ni bastante población, ni bastante cultura para poder ofrecer a un artista un porvenir capaz de hacerle grata la vida”.¹⁶²

Debido a lo anterior, muy probablemente la mayoría de los compositores mexicanos del siglo XIX buscaban un mejor ingreso a través de las clases particulares y de la composición de pequeñas piezas que pudieran ser editadas y vendidas al mayor número de músicos posible, principalmente aficionados. En este sentido, Altamirano abunda respecto del compositor

¹⁵⁹ Campa, Gustavo E. (1911) *Críticas Musicales*. CONACULTA INBA, CENIDIM, 1992. Reimpresión facsimilar, pág. 144.

¹⁶⁰ Algunos libros, como el de Alba Herrera y Ogazón (1917) (*El Arte Musical en México*, Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes; pág. 108), afirman que este flautista tocó en la fecha referida, un concierto de su autoría; sin embargo, en el Diario del Gobierno de la República (10/02/1844), indica como número 8 del programa: “Gran Concierto de flauta ejecutado por D. Antonio Aduna”. En ninguna parte la nota otorga la autoría de la obra a este importante flautista. Ahora bien, en esa misma nota, como número 2 del mismo programa, se anuncia: “Concierto de violonchelo, con acompañamiento de orquesta, compuesto y ejecutado por Maximiliano Bohrer”. Podemos deducir que, si Aduna hubiera compuesto el concierto que interpretó, se hubiera anunciado de la misma manera.

¹⁶¹ Alba Herrera y Ogazón (op. cit. Pág. 144) menciona dentro de la producción de Juan Hernández Acevedo “un ‘solo’ para flauta”, pero no especifica si se trata de una obra para flauta y orquesta. Sin embargo, como esta obra se menciona dentro de las composiciones de gran formato de este flautista (sinfonías, una ópera y una misa de réquiem), existe la posibilidad de que se trate de una obra concertante.

¹⁶² Ignacio Altamirano citado en Mayer-Serra, Otto (1941). *Panorama de la Música Mexicana*. Fondo de Cultura Económica. México; pág. 36.

decimonónico comentando que “se venderán sus walzes, sus polkas, sus danzas; pero sus óperas le producirán poco...”¹⁶³ Si les era prácticamente imposible obtener un ingreso con la composición de un género la ópera, que en ese momento estaba en boga, es muy poco probable que dedicaran su tiempo y esfuerzo a la composición de conciertos para un instrumento que ya no era tan usual en el ámbito solista de esa época, como era el caso de la flauta transversa, por lo que, aparentemente, el repertorio para flauta y orquesta durante gran parte del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX siguió consistiendo en obras de compositores europeos, especialmente las obras basadas en los temas de ópera bajo la forma de tema con variaciones mencionada anteriormente.¹⁶⁴

Factores como el movimiento revolucionario, la inestabilidad política del país, el abanico de nuevas corrientes y estilos de composición, el desinterés por formas desgastadas durante los siglos pasados, el hábito de programar ciertos instrumentos como solista, así como la búsqueda de un nacionalismo basado en la exploración del ritmo y el timbre –más que en la armonía y la melodía– influyeron quizá en la escasa producción de obras para flauta solista.

Hasta entonces, para una posible explicación de la ausencia de este tipo de repertorio de compositores nacionales, dos elementos son a tomar en cuenta y que fueron abordados durante el Congreso Nacional de Música llevado a cabo en la Ciudad de México en 1956; el primero, descrito en la ponencia presentada por Gerónimo Baqueiro Foster en el sentido de que, después de la nacionalización por parte del Gral. Porfirio Díaz, el Conservatorio Nacional de Música comenzó una “vertiginosa decadencia.”¹⁶⁵ Aún cuando Alfredo Bablot, durante su gestión como director de la institución (1881-1892), logró buenos resultados al equiparar los planes, reglamentos y programas de estudios conforme a los del Conservatorio de París, al parecer, esta situación no dejó de deteriorarse hasta mediados del siglo XX.¹⁶⁶ Abundando sobre este punto, durante el mismo congreso, un grupo de compositores integrado por Blas Galindo, Rodolfo Halffter, Luis Sandi, Francisco Argote y Juan Manuel Anzaldúa, informó que “los compositores mexicanos están afrontando problemas muy serios que tienen su origen, principalmente, en la

¹⁶³ Mayer-Serra, Otto, op. cit.; pág. 37.

¹⁶⁴ Gómez, Enriqueta (1956). *Libro de Lectura Musical*. Editorial “Mi Mundo” México, DF, pág. 97. “La flauta ha sido un instrumento popular solista. Gran parte de la música para flauta consiste en transcripciones de trozos de ópera y variaciones sobre melodías populares”

¹⁶⁵ Baqueiro Foster, Gerónimo (1956), *El Conservatorio Nacional de Música y sus Urgencias*. Cuaderno del Congreso Nacional de Música, Consejo Internacional de Música – INBA; pág. 71.

¹⁶⁶ Zanolli Fabila, Betty Luisa (2017). *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*. Secretaría de Cultura; INBA; México; pág. 233.

carencia de una tradición musical”.¹⁶⁷ Sin embargo, no explican si con la idea de “tradición musical” se refieren a una estética determinada –pues el *Huapango* de J. P. Moncayo ya había sido estrenado en 1941, además de las obras de Manuel M. Ponce– o si este comentario tiene más que ver con la formación básica de los estudiantes de composición o con su creatividad.

Es importante tomar en cuenta que los compositores de mediados del siglo XX, en su camino de experimentación, quizá relegaron la melodía como elemento portador de un mensaje. Algunos, como Silvestre Revueltas, se abocaron al desarrollo del ritmo como elemento principal de expresión y, siendo la flauta un instrumento de naturaleza melódica, se puede explicar el poco interés para darle un papel protagónico en las composiciones. Dentro de las llamadas *técnicas extendidas* desarrolladas durante este periodo, las características más explotadas en la flauta eran las que tenían que ver con la experimentación del timbre (sonido eólico, multifónicos, etc.) y con lo que pudiera parecerse a un uso percusivo del instrumento (*slap* o *slam*, percusión de llaves, etc.). En su capítulo “Temor a la Melodía”¹⁶⁸ Salomón Kahan (1957) nos habla de esta tendencia por parte de los compositores, a quienes llama compositores “muy mitad de siglo”, quizá refiriéndose a tendencias creadoras tales como la llamada *música concreta*, entre otras. El abanico de propuestas experimentales de composición se abocó no sólo al uso de las mencionadas técnicas extendidas, sino también en la experimentación del timbre a través de nuevas combinaciones organológicas y el uso de aparatos eléctricos. El aprendizaje de dichas técnicas posiblemente no fue bien recibido por todos los músicos ni por todos los directores de orquesta, ya que implicaba más tiempo de ensayo del acostumbrado para las obras tradicionales, por lo que este repertorio nunca gozó de ser programado frecuentemente. Así, la composición de vanguardia se orientó principalmente hacia la música de cámara.

La que hasta el momento es considerada la primera obra para flauta y orquesta del siglo XX es el *Concertino* de Luis Sandí, compuesto en 1944 (aproximadamente 7 minutos de duración); con esta obra, la flauta transversa inicia en nuestro país una incipiente actividad como solista, que ha ido *in crescendo* hasta nuestros días dentro del repertorio general mexicano.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Galindo, Halffter, Sandí, Argote y Anzaldúa (1956), *La Creación Musical en México*. Cuaderno del Congreso Nacional de Música, Consejo Internacional de Música – INBA; pág. 112.

¹⁶⁸ Kahan, Salomón (1957). *Bosquejos Musicales* “Temor a la melodía”. Ed. Independencia. México; pág. 35

¹⁶⁹ Aun cuando Julián Carrillo compuso su Triple Concerto para flauta, violín, violonchelo y orquesta en 1941, hasta el momento no se sabe cuándo ni dónde fue estrenado; sin embargo, esta obra fue grabada en 1961 por Jean-Pierre Rampal en la flauta, Robert Gendre en el violín, Robert Bex en el violonchelo y la *Orchestre des Concerts Lamoureux*, bajo la dirección del propio Julián Carrillo. Probablemente estos músicos participaron en el estreno mundial de la obra.

En todo caso, tomando en cuenta el diccionario de Soto Millán¹⁷⁰ (1998), de las 23 obras registradas para flauta y orquesta – sin tomar en cuenta los dobles o triples conciertos–, sólo 6 son *Conciertos* en la forma convencional, es decir, obras de tres o cuatro movimientos –las obras de Blas Galindo tienen una duración mayor a los 20 minutos. Las demás obras, son de pequeño formato, es decir, en un solo movimiento y ninguna de ellas dura más de 15 minutos. La duración de las obras es un factor importante por razones económicas. Actualmente y con base en mi experiencia, a los directores de orquesta no les resulta interesante contratar a un solista para tocar una obra de corta duración y que además implica más tiempo de ensayo del que se destina normalmente a esta parte del programa –tres horas y media en promedio–. Debido a lo anterior, este repertorio podría considerarse como afortunado si logró ser programado acaso una vez más después de su estreno.

A continuación, presentamos una lista de obras compuestas en el siglo XX para flauta transversa como único instrumento solista:

AUTOR	TÍTULO	AÑO	DURACIÓN
Sandi, Luis	<i>Concertino</i>	1944	7'
Moncayo, José Pablo	<i>Amatziñac</i> (versión de orq.)	1956	9'
Galindo, Blas	<i>Concierto</i>	1960	27'
González Q., Jaime	<i>Concertino</i>	1964	8'
Adomián, Lan	<i>La Balada de Tereziñ</i>	1965	9'
Kuri-Aldana, Mario	<i>Concierto de Santiago</i>	1973	15'
Galindo, Blas	<i>Concierto</i>	1979	27'
Lifchitz, Max	<i>Night Voices No. 5</i>	1984	14'
Santos, Enrique	<i>Concierto No. 1</i>	1985	13'
Gómez, Ulises	<i>La Llave</i>	1986	10'
Meza, Gerardo	<i>Acuarela 1</i>	1987	7'
Moya, Patricia	<i>Idée Fixe</i>	1987	7'
Meza, Gerardo	<i>Acuarela 2</i>	1988	7'
Areán, Juan Carlos	<i>Serenata</i>	1992	14'
Cárdenas, Sergio	<i>El Mensajero Alado</i>	1992	8'
Márquez, Arturo	<i>Sebnailo</i>	1992	14'
Trigos, Juan	<i>Danza Concertante</i>	1992	13'
Angulo, Eduardo	<i>Los Centinelas de Etersa</i>	1993	15'

¹⁷⁰ Soto Millán, Eduardo (1998). *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto*. Fondo de cultura Económica – Sociedad de Autores y Compositores de México. México.

Enríquez, Manuel	<i>Zenzontle</i>	(inconclusa)	8'
Márquez, Arturo	<i>Concierto Son</i> (primera versión de dos movimientos)		
Rosado, Juan Antonio	<i>Concierto</i> (inconcluso)		
Zyman, Samuel	<i>Concierto</i>		

(*) Las obras en negrita tienen 3 o más movimientos.

De esta lista, las únicas obras que han sido programadas por orquestas mexicanas en lo que va del presente siglo son las de Eduardo Angulo, Samuel Zyman y Arturo Márquez. El repertorio generado durante el siglo XXI ha tenido mejor suerte debido a factores que quizá nada tienen que ver con las obras en sí, sino con la habilidad de los flautistas para convencer a los directores de orquesta para programarlas. Como se verá más adelante, la labor realizada por la flautista mexicana Marisa Canales, por citar un ejemplo, ha sido determinante para ensanchar el repertorio solista de nuestro país, ya que, en lo que va del siglo XXI, el número de conciertos para flauta y orquesta de compositores mexicanos ha superado lo que hasta ahora se sabe que fue compuesto en todo el siglo XX. Aún así, falta mucho por hacer para que este repertorio se integre a los programas de estudio de las escuelas nacionales.

4. El desarrollo de la actividad flautística en México

Los elementos para la formación de lo que llamamos una *escuela* de interpretación –incluyendo la técnica instrumental para llevarla a cabo– requieren en primer lugar, de un repertorio que contenga los elementos culturales característicos de cierta región o país.¹⁷¹ La expresión musical de estos elementos requerirá de una selección de instrumentos y de una manera o técnica particular de utilizarlos para la interpretación artística. En un mundo tan globalizado como el actual y, siendo México un país cuyo mestizaje no ha cesado, es difícil la creación de una *escuela mexicana* propiamente dicha¹⁷². A lo sumo, podría haber de ciertos rasgos de mexicanidad en las obras de música académica si se llegará a emplear, por ejemplo, ciertos instrumentos prehispánicos o se recurriera a la “academización” de la música popular. Este último recurso es el que han utilizado las distintas corrientes de nacionalismo en casi todos los países del mundo.

¹⁷¹ La RAE (2020) define como *escuela* en su octava acepción, el “conjunto de rasgos comunes y distintivos que caracterizan las obras de un grupo, de una época o de una región” o como el “conjunto de discípulos y seguidores de una persona o de su doctrina, su arte, etc.”

¹⁷² En realidad, el proceso de mestizaje se lleva a cabo en todos los países; sin embargo, existen sociedades que son abiertas en mayor o en menor medida a este proceso. Generalmente es en los aspectos culturales donde más se manifiesta la defensa de la identidad.

Desde la época de la Independencia, en materia musical, México ha fluctuado entre lo europeo y lo mestizo y, en distintos momentos, ha mostrado interés por el “rescate” de lo autóctono. Por otro lado, el que a ciertas ideas se le hayan asociado a ciertos instrumentos, puede constituir una limitante. A la familia de las flautas, siempre se le ha vinculado con el canto de las aves o, como se señaló al principio de este trabajo, al poder del encantamiento. Si bien estas ideas resultan desde cierto punto de vista, poéticas, pueden llevar no sólo a encasillar al instrumento, sino a inhibir propuestas más arriesgadas e innovadoras de los compositores.

En la actualidad es prácticamente imposible distinguir una escuela propiamente dicha, aún así la mayoría de los que hoy son considerados los mejores flautistas del mundo, son aquellos que estudiaron en Francia. Sin embargo, aunque no podríamos hablar de una escuela mexicana de flauta, desde un punto de vista histórico, sí podemos trazar un linaje ininterrumpido de flautistas mexicanos desde el siglo XIX, que llega hasta nuestros días.

5. Antecedentes de la actividad solista de los flautistas en México

La actividad solista de los flautistas mexicanos es algo que se ha ido gestando desde el siglo XIX. Aun cuando en siglos anteriores existieron grandes virtuosos en todos los instrumentos, la figura del músico idolatrado con la asignación de características incluso más allá de lo normal es una creación del periodo romántico. México como nación independiente, acogió a este tipo de músicos durante sus visitas a nuestro país. Por su parte, los flautistas mexicanos no eran solistas especializados, por lo menos no como hoy los conocemos; sin embargo, los diarios de la época nos informan sobre la actividad de algunos de ellos.

Para poder trazar este linaje de flautistas en nuestro país y todo lo que éste ha generado, es necesario tomar en cuenta la fundación del Conservatorio Nacional de Música, ya que, gracias a su infraestructura institucional, disponemos de archivos que nos facilitan la tarea de saber quiénes laboraron ahí como maestros. Lo difícil es saber quiénes fueron todos sus alumnos, pues hasta hace relativamente poco, los músicos no tenían la necesidad de titularse para insertarse laboralmente. A pesar de lo anterior, al revisar la actividad de los flautistas mexicanos, podemos ver una línea ininterrumpida de concertistas que se inicia con:

Antonio Aduna (1818- 1870)

En 1867 ingresó al Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana como profesor fundador de la cátedra de flauta, para la cual redactó su *Método para flauta*, que fue considerado como oficial hasta finales del siglo XIX.¹⁷³ Periódicos de la época elogian su trabajo como solista:

El Sr. D. Antonio Aduna desempeñó con mucha dulzura y limpieza, en la flauta, acompañado por la orquesta, una fantasía y variaciones sobre temas de Grizar [sic], nominada: ‘La Folle’¹⁷⁴
“...y por último, los Sres. Aduna y Bianciardi y la Srta. Barrueta, llenaron agradabilísimamente la otra parte de la noche. El primero de estos señores tocó en la flauta con acompañamiento de orquesta una hermosa composición del célebre Tulou. La flauta hecha sonar por el aliento del Sr. Aduna y bajo sus dedos, es la realización de una música de encantadoras (porque el oído percibe armonías que no son de la tierra) armonías de las que sólo se sueñan, o se imaginan al oír referir un cuento de hadas.¹⁷⁵

Tomando en cuenta las obras mencionadas y otras de música de cámara interpretadas por él, podemos asegurar que este flautista tenía un alto nivel instrumental. Sin embargo, según Herrera (1917) “esta generación de felices talentos y dedicaciones meritísimas, –Chávez, Aguilar, Covarrubias y Aduna– se extinguió prematuramente; casi todos esos músicos murieron, por desgracia, jóvenes”.¹⁷⁶ Aduna fue profesor del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana de 1869 a 1870.¹⁷⁷

Juan Hernández Acevedo (1860 – 1894)¹⁷⁸

Flautista originario de San Luis Potosí, desde pequeño radicó en la Ciudad de México, donde estudió flauta inicialmente con Mariano Jiménez (1826 ca.-1890) y composición con Cenobio Paniagua, de cuya orquesta formó parte.¹⁷⁹ Fue el primer flautista mexicano en ingresar en el Conservatorio de París (1881) en la clase del célebre flautista de la Ópera de París, Henri Altès (1826-1895), con quien incluso llegó a tener una relación de amistad, al grado de que Altès le

¹⁷³ Pareyón, Gabriel (2007). *Diccionario enciclopédico de la música en México*. Universidad Panamericana. Vol. 1, pág. 26.

¹⁷⁴ El Universal. 15 de febrero de 1849, pág. 4.

¹⁷⁵ El Siglo Diez y Nueve. 6 de agosto de 1848, pág. 3.

¹⁷⁶ Herrera y Ogazón. op. cit., pág. 45.

¹⁷⁷ Zanolli Fabila, Betty Luisa (2017). op. cit.; pág. 111. En su *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Pareyón (2007) menciona que Aduna ingresó en este conservatorio como miembro fundador en 1867; sin embargo, Zanolli menciona que entró dos años después.

¹⁷⁸ Aun cuando en los archivos del Conservatorio Nacional de Música e instituciones antecesoras de éste, figura la lista cronológica de profesores de flauta transversa desde Antonio Aduna, no podemos afirmar que los sucesivos profesores fueron alumnos directos de sus respectivos antecesores.

¹⁷⁹ Pareyón, op. cit., pág. 486.

dedicara su *9e Solo pour flûte et cordes*.¹⁸⁰ A su regreso a México fundó el Instituto Campa-Hernández Acevedo¹⁸¹ y su actividad no se circunscribió al ámbito instrumental, sino que, como lo informan algunos periódicos de la época, viajaba por diferentes ciudades del país,¹⁸² ya fuera como flautista, como maestro o incluso como director de orquesta.¹⁸³ Como compositor, llegó a tener una buena formación, ya que, no sólo compuso obras sinfónicas, sino que concluyó *Keofar*, la obra póstuma de Felipe Villanueva. Por lo anterior, resulta inexplicable que, siendo un flautista consumado de nivel europeo¹⁸⁴ y un compositor probadamente hábil, no se le conozca hasta ahora una sola obra para flauta y orquesta, ni siquiera una para flauta y piano de la envergadura de una sonata. Las únicas obras para su instrumento que se tienen registradas, son las que compuso con fines didácticos. Hernández perteneció al grupo de “los francesistas”, uno de los cuatro grupos que convivieron en el Conservatorio Nacional de Música y cuya actividad estaba en franca oposición a los demás grupos, especialmente al de “los italianistas”. Flores (2021) señala que “los francesistas y los italianistas compartían una serie de referentes estéticos europeos con los cuales buscaban legitimarse, los francesistas buscaban modelos estéticos más recientes”.¹⁸⁵ A pesar de la gran influencia de la cultura francesa en el México de finales del siglo XIX y principios del XX, los compositores mexicanos no respondieron con el mismo entusiasmo que los franceses en lo que respecta a la flauta como instrumento solista. Basta con revisar el catálogo de cualquier compositor de este periodo, para ver la preferencia por la voz, el piano y la cuerda en sus obras concertantes. A pesar de que Hernández Acevedo, hasta donde se sabe, no compuso obras de valor significativo para su instrumento, desarrollaría una labor docente cuya influencia llega hasta nuestros días a través de su alumno Librado Suárez.

¹⁸⁰ Esta obra fue la obra designada para el examen de fin de año de 1886 en el Conservatorio de París (Dorgeuille, 1994, pág. 157). Fue editada por Millereau Éditeurs ese mismo año.

¹⁸¹ Sin embargo, antes de la fundación de este instituto (1889), *La Voz de México* (13/11/1888) informa en la sección *Al vuelo*, que “D. Juan Hernández Acevedo participa que desde el 1o del actual tiene establecida en su casa habitación, 2ª de la Pila Seca número 7, una academia musical de composición y flauta. Los honorarios (lección tres veces por semana) son de 5 pesos mensuales”.

¹⁸² *El Periódico Oficial de Querétaro* (17/11/1891) informa que “El Sr. Juan Hernández Acevedo de paso para la capital se encuentra en esta ciudad y, según sabemos, posible es que arregle un concierto familiar próximamente. El Sr. Hernández Acevedo residió algunos años en Europa y es, en concepto de los inteligentes en el divino arte, un excelente profesor de flauta, en cuyo difícil instrumento ejecuta hábilmente piezas filarmónicas de reconocido mérito”.

¹⁸³ *El Correo* de San Luis (10/07/1887) informa que “la orquesta entonó ‘La Fille du Regiment’ dirigida por el Sr. Profesor Juan H. Acevedo, dejándonos agradablemente sorprendidos. El acorde perfecto, la precisión de la batuta, la dulzura y la afinación de los instrumentos principales, revelando estaban que verdaderos artistas componían aquel grupo”.

¹⁸⁴ Alba Herrera y Ogazón afirma que la composición en nuestro país “progresó notablemente con Hernández Acevedo y sus contemporáneos”. op. cit; pág. 193.

¹⁸⁵ Flores Carrasco, María del Pilar Guadalupe (2021). *Edith, Escena Lírica de Estanislao Mejía*. Tesis de Maestría. Facultad de Música, UNAM. Pág. 44.

Librado Suárez (1868 – 1930)

Fue quizá el flautista solista más activo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Periódicos como *La Voz de México*¹⁸⁶ dan testimonio de su actividad musical. Fue profesor del Conservatorio Nacional de Música (1884-1914) con cuya orquesta se presentó como solista varias veces (Pareyón, 2007). Fue además profesor de flauta en la Escuela de Ciegos. Suárez continuaría con la línea pedagógica de su maestro a través de sus alumnos José Briseño¹⁸⁷ y principalmente de Agustín Oropeza.

Agustín Oropeza (1891-1971)

Podríamos considerarlo como el primer flautista con las características del músico moderno en cuanto a su especialización en el instrumento. Los anteriores, no sólo eran flautistas, sino que habían tenido una formación plural, es decir, en distintos instrumentos y/o en la dirección de orquesta y/o la composición. Aun siendo un niño, debido a su evidente talento, Oropeza fue aceptado como flautista en la orquesta de Manuel González Nieto en su natal Zacatlán, Puebla.¹⁸⁸ A los 16 años ingresó al Conservatorio Nacional de México en la clase de Librado Suárez, en una época en la que este maestro estaba en la cúspide de su carrera de intérprete. Desde su ingreso dio muestras de su talento ganando diversos premios a lo largo de sus estudios.¹⁸⁹ Fue alumno de Julián Carrillo en la clase de Armonía, quien posteriormente lo invitó para integrar la Orquesta Beethoven como segunda flauta. Un año después de su graduación en el Conservatorio en 1909, ingresó como primera flauta en la compañía de ópera de Sigaldi. Luego viajó a España para tomar cursos de perfeccionamiento con Manuel Gaujo. Fue flautista invitado de la *New York Opera House* y de la Sinfónica de Houston, Texas. En cuanto a su desempeño como solista, fue particularmente memorable su actuación en un concierto compartido con la gran cantante Mercedes Mendoza.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Véanse, por ejemplo, las crónicas publicadas el 24 de octubre de 1880 y el 20 de mayo de 1882.

¹⁸⁷ Briseño inició sus estudios de flauta bajo la dirección de su padre Canuto Briseño (Pareyón, 2007) y en 1895 fue contratado como flautista principal de la compañía de ópera de Napoleone Sieni, por lo que cuando llegó a la clase de Librado Suárez, ya tenía bastante experiencia como flautista. Sin embargo, en su examen de titulación del CNM estrenó en México el Concierto para flauta y orquesta op. 313 de Wilhelm Popp.

¹⁸⁸ Grial, Hugo de (1965). *Músicos Mexicanos*. Editorial Diana, México, D.F.; pág. 145.

¹⁸⁹ En el periódico *El Tiempo* (06/03/1909) se informa que “El alumno Agustín Oropeza obtuvo por unanimidad el primer premio del grado inicial en el concurso respectivo del Conservatorio Nacional”.

¹⁹⁰ Velázquez, Marco (1993). *El Tumulto*. Historiador Popular. Segunda época, año VI, No 66, México-Querétaro. Universidad Autónoma Metropolitana – Universidad Autónoma de Querétaro. Se informó que Oropeza “tenía la desventaja de venir después de la eminente diva, pero llegó con arrestos de maestro, con la seguridad que da saber lo que se trae entre manos, y ejecutó con mucha habilidad y delicadeza el *Carnaval de Venecia* de Briccialdi (...) la ovación fue delirante y muchas llamadas a escena”.

Rubén Islas Bravo (1927-)

Debido a su amplia e importante labor docente durante la última etapa de su carrera a finales del siglo XX, la actividad como concertista de este gran flautista es poco conocida actualmente. Inició sus estudios musicales en su natal Pachuca, Hidalgo bajo la dirección de su padre y posteriormente emigró a la Ciudad de México, donde ingresó en el Conservatorio Nacional de Música. Fue alumno de Agustín Oropeza de 1942-1946 (Pareyón, 2007). Realizó además estudios de perfeccionamiento en EUA bajo la dirección del célebre flautista francés Marcel Moyse y regresó a México para integrarse a la Orquesta Sinfónica Nacional. Como testimonio de su alto nivel técnico e interpretativo, llevó a cabo el estreno en México de la *Sonatine* de Pierre Boulez.¹⁹¹ Como solista, Islas no sólo tocó obras del repertorio básico internacional, le correspondió el estreno mundial (1976)¹⁹² de *La Balada de Terezín* de Lan Adomian, así como los estrenos en México del *Concierto* de Carl Nielsen (en 1978) y del *Divertimento para flauta y orquesta* (en 1978) de Ferruccio Busoni, con la Orquesta Sinfónica Nacional, con la Orquesta Filarmónica de la UNAM y con la Orquesta Sinfónica de Guadalajara respectivamente. Jubilado en la actualidad, Rubén Islas, su labor docente ha sido considerada la más destacada de la segunda mitad del siglo XX. Publicó recientemente un libro autobiográfico con información importante sobre su carrera.¹⁹³

Gildardo Mojica Bravo (1934-1992)

Se ha considerado a Gildardo Mojica uno de los mejores alumnos de Agustín Oropeza. Este flautista jalisciense se trasladó a la Ciudad de México a los 11 años y fue admitido en el Orfeón de Guadalupe (Pareyón, 2007) llegando a ser cantor solista. A los 14, adoptó la flauta transversa como instrumento e ingresó al Conservatorio Nacional de Música. Tan sólo dos años después fue premiado en el Concurso del Conservatorio¹⁹⁴ y al año siguiente, a la edad de 17, ganó por oposición una plaza como flautista dentro de la Orquesta Sinfónica de México.¹⁹⁵ En 1955

¹⁹¹ El programa de mano proporcionado por Carmen Islas, hija del maestro, indica que el estreno fue llevado a cabo el viernes 22 de julio en el Teatro Jiménez Rueda dentro del IV Festival de Música Contemporánea organizado por el Departamento de Música del INBA, sin embargo, no figura el año.

¹⁹² Según el archivo de la familia Islas, existen dos programas en los que Rubén Islas toca esta obra: el primero con fecha 30 de noviembre, pero sin año escrito y donde se indica que se trata del estreno mundial; sin embargo, según la información que aparece en el libro autobiográfico y para el cual, el autor de este trabajo escribió el prólogo a invitación del propio Rubén Islas, el estreno mundial se llevó a cabo en 1973. Y el segundo con fecha 13 de febrero (repitiéndose el 15 de febrero) de 1976.

¹⁹³ Islas, Rubén (2021). *La vida en clave de sol*. Edición privada.

¹⁹⁴ Secretaría de Educación Pública. Conservatorio Nacional de Música. Oficio número 1265, expediente 8, emitido el 29 de septiembre de 1950, firmado por Blas Galindo, director de la institución. Copia del oficio facilitado por la familia Mojica.

¹⁹⁵ Pareyón; op. cit.; pág. 681.

obtuvo una beca para continuar sus estudios en la *Manhattan School of Music* bajo la dirección de Frederick Wilkins, donde “se graduó de Bachiller en Música”.¹⁹⁶ Durante su estancia en EUA ganó por concurso la beca “Georges Barrère” otorgada por el New York Flute Club.¹⁹⁷ Colaboró como músico invitado con diversas orquestas en México y en el extranjero, con la Orquesta de Minneapolis,¹⁹⁸ la Orquesta Sinfónica Nacional de Perú y la Concertgebouw de Amsterdam, bajo la dirección de Bernard Haitink.¹⁹⁹ Dentro de su actividad como solista, destaca su actuación en el Carnegie Hall (probablemente con la National Orchestral Association) bajo la dirección de León Barzin, así como el estreno en México del Concierto para flauta y orquesta de Blas Galindo. Según el archivo conservado por su familia, a lo largo de su carrera actuó como solista en 26 conciertos con agrupaciones como la Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta de Cámara de Bellas Artes y la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, entre otras.²⁰⁰ Según el INBA²⁰¹ y varios diarios de la época,²⁰² Mojica tuvo una emotiva despedida en 1986 como miembro de la Orquesta Sinfónica Nacional. Sus últimos años los dedicó a la práctica de la música de cámara, a la docencia y a dirigir la Banda Sinfónica de Coyoacán.

Dos flautistas, discípulos de Rubén Islas, estuvieron muy activos durante la tres últimas décadas del siglo XX: Héctor Jaramillo (OFUNAM) y Rafael Urrusti (OSN). En ambos casos, sus actuaciones como solistas comprenden obras del repertorio internacional.

Todos estos flautistas, si bien constituyen una línea ininterrumpida de enseñanza,²⁰³ no lograron transmitir hasta nuestros días una manera particularmente “mexicana” de tocar el

¹⁹⁶ Información obtenida de un programa de mano (sin fecha) de un concierto ofrecido en Perú (donde además menciona “es primera flauta de la Orquesta Sinfónica Nacional mexicana y temporalmente se encuentra en nuestro medio como primera flauta de la Orquesta Sinfónica Nacional peruana”) con la clavecinista alemana Brigitte Ziegler Mathieu. Archivo de la familia Mojica.

¹⁹⁷ Un recorte del periódico *The Chautauquan Daily* (sin fecha, localizado en el archivo de la familia Mojica) informa que “The results of the auditions for the Georges Barrère Memorial Scholarship have just been announced by Julius Huen, Director of the Chautauqua Summer School of Music. By unanimous agreement of the judges the scholarship has been awarded to Mr. Gildardo Mojica, Mexico City, Mexico”. En otro recorte del mismo diario se informa que en el concurso “Twenty-one outstanding students from the Chautauqua Summer School of Music’s great reservoir of talent will present a ‘Gala Concert’” (Ventiún destacados estudiantes del gran aservo de talento de la Escuela de Música de Verano Chatauqua presentará un ‘Concierto de Gala’. Trad. del Autor) dentro del cual, participaría Mojica como ganador de la beca.

¹⁹⁸ Según Pareyón, ganó la plaza como flautista principal en esta orquesta por concurso de oposición.

¹⁹⁹ Programa del 13 de mayo de 1971. Concierto llevado a cabo en la CDMX bajo el auspicio de la Asociación Musical Daniel. Archivo de la Familia Mojica.

²⁰⁰ Sin embargo, el archivo familiar no contiene toda la actividad de este extraordinario músico.

²⁰¹ INBA, boletín núm. 1047, emitido el 20 de octubre de 1986.

²⁰² Castrillón, María Teresa. *Novedades*, recorte del periódico sin fecha. Sección *Danza y Música*. “Nunca se había dado el caso de una despedida tan emotiva y tan solemne al mismo tiempo, en medio de la espontaneidad, como la que brindó al flautista Gildardo Mojica cuando tocó por última vez como miembro de la Orquesta Sinfónica Nacional el domingo pasado”. Archivo de la familia Mojica.

²⁰³ Este “linaje flautístico” por así decirlo, inicia con Mariano Jiménez (1826-ca. 1980), primer maestro de Juan Hernández Acevedo y llega hasta nuestros días.

instrumento ni un repertorio dónde mostrarla, como sí lograron hacerlo hasta la década de 1970, la escuela alemana, la escuela francesa y la escuela inglesa en la flauta transversa. Con base en las fuentes hasta ahora consultadas, ninguno de ellos se abocó de manera consistente y sistemática a la interpretación de música para flauta y orquesta de autores mexicanos.

Como se verá en el capítulo siguiente, de los distintos factores de programación (el interés de los programadores por la obra, el nivel de dificultad de la misma, la capacidad de los músicos de la orquesta para ejecutarla y la disponibilidad del material orquestal) que han incidido en la difusión, la trascendencia de este repertorio y su presencia en la formación de los estudiantes de flauta transversa, el único que nos parece posible como causa de su falta de programación, es el desinterés de los programadores, es decir, de los directores de orquesta y de las comisiones de programación de las mismas.

CAPÍTULO III

1. La actividad solista en México

La información presentada en este capítulo tiene como objetivo ofrecer una visión de cómo se desarrolla esta especialidad en nuestro país. Debido a que no existen investigaciones que aborden el estudio de la actividad solista en México, me he visto en la necesidad de establecer como punto de partida mi propia experiencia de intérprete. A partir de ello, he podido identificar los distintos elementos que entran en juego en dicha actividad; posteriormente, con objeto de situarlos en un contexto más amplio y, por lo tanto, más significativo, he recurrido a algunas herramientas del trabajo de campo propias de las investigaciones en ciencias sociales, específicamente a entrevistas y cuestionarios aplicados a solistas, directores de orquesta y profesores de flauta transversa en nuestro país, así como al análisis de fuentes documentales, en especial de las programaciones de orquestas nacionales en distintas temporalidades. Lo anterior, con la finalidad de ofrecer un panorama lo más apegado posible a la realidad actual, siempre considerando que la actividad del solista puede mostrar variantes importantes dependiendo de cada persona. Los conceptos *campo*, *agente*, *capital* y *habitus* desarrollados por Pierre Bourdieu, así como las aportaciones de Sastré y Azouri en el campo de la mercadotecnia cultural, constituyen herramientas útiles para el análisis del objeto de estudio, ya que son perfectamente aplicables tanto a la actividad musical en general, como a la actividad de los solistas en particular.

La actividad solista como *campo*

Con el fin de llevar a cabo un análisis de la actividad solista en nuestro país, se propone la utilización de los conceptos *campo*, *capital*, *agente* y *habitus*²⁰⁴ desarrollados por Pierre Bourdieu, mismos que, a través de la adecuación que de ellos hace Sonia Medrano (2021), es posible aplicarlos al ámbito musical.

Para comenzar, Bourdieu capta el mundo social como algo dividido que define como *campos*. Estos pueden ser de índole religiosa, política o incluso artística; por su parte, Coudray

²⁰⁴ Para evitar confusiones en el uso de estos términos, en lo sucesivo se escribirán en letra cursiva para indicar su utilización en el sentido que propone Bourdieu.

(2019)²⁰⁵ afirma que el *campo* es un microcosmos social en el que los participantes ocupan posiciones diferentes con una jerarquía establecida en función de su dotación en *capital*. Es decir, dentro de cada *campo* existen ciertas jerarquizaciones y cada estrato de la jerarquía depende de la posesión y manejo de un *capital* adquirido desde que el individuo ingresa al *campo* convirtiéndose así en un *agente* ya que, desde ese momento, jugará un papel dentro del entramado de relaciones que están en funcionamiento. Para llegar al lugar más alto posible dentro de esa jerarquía, el *capital* que se necesita es de diversa índole: técnico y artístico, pero también de tipo social (relaciones públicas, imagen, etcétera). A este respecto, Sastré (2014) señala que “cuando hablamos de *capital* en la teoría *bourdieusiana* nos referimos a un bien legitimado, distribuido y disponible de modo desigual [...] En el *campo*, los bienes deben ser legitimados para ser un objeto de interés”.²⁰⁶ Es decir, este autor considera que el *capital* puede ser económico, cultural, social, simbólico y específico. Estos tipos de *capital*, a su vez, son creados, fomentados y sostenidos por el *habitus* a través de sus diferentes *agentes*.

Desde la perspectiva de Sastré, el *capital económico* es el estatus, no sólo en términos de dinero, sino de otras formas, como la posesión de bienes que constituyen una parte importante para todo artista, pero especialmente para aquellos que pretenden una carrera como solistas. Dentro de estas formas encontramos también el apoyo económico familiar, la obtención de becas, etcétera; así como la posesión de buenos instrumentos, buenas ediciones de música y tecnología actualizada. Además, el *capital económico* da acceso a los otros tipos de *capital*.

El *capital cultural*, que es validado a través de títulos y diplomas, puede a su vez presentarse en tres formas según Sastré:

1.- En estado *interiorizado* o *incorporado*, es decir, el *capital* que se adquiere y se incorpora a través del proceso de aprendizaje de conocimientos, habilidades y actitudes. Este tipo de capital se obtiene principalmente mediante el adiestramiento, por lo que el nivel de la institución –o en el caso de los instrumentistas, específicamente del maestro de instrumento– será determinante para la formación del solista. Para que pueda considerarse que se es poseedor de este tipo de capital, es necesario que llegue a ser una parte integral de la persona. (Sastré). En el caso de los solistas, la posesión de una amplia cultura general, el dominio de un repertorio de conciertos que

²⁰⁵ Coudray, Chloé (2019). *L'habitus, Pierre Bourdieu* (Fiche concept). Partageons l'Eco. <http://partageonsleco.com>.

²⁰⁶ Sastré, A. y Azuri, E. (2014). *Teoría de mercadotecnia de las artes*. CONACULTA-FONCA. México. pág. 338.

atestigüen un nivel por encima de la media y ciertas actitudes como el aplomo y la seguridad en sí mismo en el escenario, deben presentarse como parte integral de su imagen.

2.- En *estado objetivado*, el capital cultural está constituido por los objetos que pueden ser una ventaja para el estudiante en formación respecto de otro, por ejemplo, instrumentos musicales de marcas consideradas como las mejores, un lugar para vivir cerca de la institución donde se está formando y el acceso a cierto tipo de experiencias, como viajes, asistencia a conciertos con los mejores músicos, etcétera. Los bienes mencionados generalmente son obtenidos por medio de un *capital económico* –también pueden ser obtenidos a través de donaciones o patrocinios–, pero la integración por parte del *agente* dependerá necesariamente de su *capital cultural*, es decir, no basta con poseer estos bienes, también hay que saber qué hacer con ellos. Por lo tanto, no cualquier persona con un *capital económico* que le permita el acceso al *capital cultural* podrá incorporar este último o interiorizarlo al punto de poder desarrollar una carrera de solista.

3.- En *estado institucionalizado*, este *capital* se adquiere en forma de títulos, certificados o diplomas, como reconocimiento de una formación que legitima y/o certifica la actividad dentro del *campo*. Guadarrama (2019) afirma que dentro de éste, existen categorías que encuadran los sistemas de formación musical, legitiman las profesiones y ordenan la forma en que los músicos se insertan en el mundo laboral.²⁰⁷ En el caso del *campo* solista en nuestro país, no existe propiamente una institución que certifique una formación en esta especialidad. No obstante, en el *campo* artístico, donde existe una gran población de *agentes* sin la posesión de una certificación –debido, por ejemplo, al abandono de sus estudios–, estos logran la legitimación de su estatus a través del llamado “currículum artístico”, donde se menciona su participación en festivales de prestigio o la obtención de premios en concursos. El currículum artístico que encontramos en los programas de mano en los conciertos, es un testimonio de la posesión de este tipo de *capital*, ya que informan al receptor sobre la trayectoria de un solista, de sus méritos y de dónde y con qué orquestas se ha presentado. La posesión del programa de mano por parte de un concertista constituye un documento probatorio que, desde cierta perspectiva, puede sustituir a una certificación académica.²⁰⁸

²⁰⁷ Guadarrama Olivera, Rocío (2019). *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México*. Universidad Autónoma Metropolitana, CDMX. pág. 111.

²⁰⁸ Como ejemplo, el Estatuto del Personal Académico de la UNAM establece en su capítulo IV, artículos 39 a 42, la aceptación de la “experiencia equivalente” al grado de licenciado, maestro o doctor, para ser aceptado como profesor de carrera en las categorías A, B y C respectivamente. Esta experiencia se puede probar a través de diversos documentos como programas de mano, reconocimientos en festivales, asistencia a cursos de perfeccionamiento, etc.

Las llamadas *relaciones públicas* juegan un papel importante en la carrera del solista, ya que conocer y tener un buen contacto con los *agentes* posicionados en los puntos estratégicos dentro de la jerarquía del *campo*, son la mejor herramienta para lograr ser programados lo más frecuentemente posible y en las mejores condiciones. A esta red de relaciones entre el *agente* y un grupo social determinado se le conoce como *capital social*. Por medio de este tipo de relación, el solista puede obtener ciertos beneficios, como recomendaciones u orientación sobre quiénes, en un determinado momento, pueden aportar algo a su carrera. Por lo tanto, una parte importante de la actividad de los solistas es la asistencia a eventos a donde la comunidad artística concurre con el fin de obtener este tipo de *capital*.

Además de todo lo anterior, la fama y/o el prestigio representan la apropiación de diversos atributos que son reconocidos dentro del *campo* como característicos de una especialidad determinada, en este caso, de los solistas. Debido a que estos atributos son intangibles, se los puede considerar como un *capital simbólico*; sin embargo, para que este tipo de capital adquiera legitimidad, es necesario que sea reconocido por diferentes *agentes* dentro del mismo campo. En el caso de la actividad de los solistas, estos *agentes* pueden ser los medios de comunicación, los representantes de los solistas –cuya función es la de difundir los otros tipos de *capital* antes señalados– o los diferentes tipos de receptor de los que se hablará más adelante.

El posicionamiento de un solista o la dirección de su trabajo pueden ser de muy diversa índole, ya que los diferentes *agentes* con los que este tipo de concertista se relaciona, piensan y actúan en función de sus propios capitales e intereses. Es en esta lógica que entran las leyes de mercadotencia en la carrera de un solista, es decir, como una *refracción* en el campo del solismo. Los *campos* sociales tienen una cierta autonomía y ésta “estará sustentada para que cada uno de los campos pueda imponer sus propios límites y generar sus propios códigos, normas, sanciones, prácticas y representaciones”.²⁰⁹ Efectivamente, cada campo define, estructura y promueve sus códigos y reglas de acción, mismos que no se ven alterados sino hasta el momento en que dicho *campo* entra en contacto con otro. Cuando esto sucede, la lucha de fuerzas entre los distintos códigos puede crear una desviación, por así decirlo, en la actividad del *campo*. Sastré define este fenómeno como *refracción*. Un ejemplo claro de esto es el que se da cuando el *campo* artístico entra en contacto con el *campo* burocrático o con el *campo* político. El campo artístico puede determinar el valor de una programación para ofrecer al público obras de ciertos compositores, sin embargo,

²⁰⁹ Sastré y Azouri, op. cit. pág. 339.

esto puede cambiar si el *campo* político “sugiere” al director de la agrupación la inclusión de un compositor o solista en particular o si el *campo* burocrático no realiza las gestiones necesarias a tiempo para que un solista extranjero pueda ingresar al país en la fecha programada. Ante estos dos escenarios, el director de orquesta tendrá que hacer cambios en su programa o en el mejor de los casos, de fechas en la programación. Así pues, los aspectos mercadológicos también pueden provocar una refracción en el campo solista en el sentido de que en ciertas ocasiones, se llega a privilegiar la imagen o la fama sobre la calidad artística para contratar a un concertista.

En cuanto al *habitus*, Bourdieu (1987) lo considera como “un sistema de esquemas de producción de prácticas” que en el caso de la música, las instituciones como las escuelas y las orquestas, son las productoras de dichos esquemas, y a la vez, “un sistema de esquemas de percepción y de apreciación de las prácticas” que en la música, son los críticos de música y los jurados calificadores en los distintos organismos ligados a esta actividad; además, “el *habitus* implica un *sense of one’s place* pero también un *sense of other’s place*”.²¹⁰

Así pues, considerando la actividad orquestal como un *campo* en sí, encontraremos que existen prácticas determinadas por el *habitus* interno y cuyos *agentes* perpetúan a través de su comportamiento, de sus intereses y del manejo de un *capital*. Por ejemplo, aún en nuestros días existe una jerarquización de las actividades relacionadas con este *campo*, dentro del cual, ser solista es la máxima posición que un instrumentista puede llegar a ocupar dentro de la jerarquía. A su vez, en el caso de la actividad solista y con base en las estadísticas de programación, existe una jerarquización en la cual ciertos instrumentos, como ya se ha mencionado, ocupan un lugar privilegiado dentro del *campo* del solismo.

El *habitus* dentro del *campo* solista

Abundando en su definición de *habitus*, Bourdieu lo considera como “estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructuradoras” (Bourdieu-Coudray).²¹¹ El aparato orquestal, o dicho en términos de Bourdieu, el *campo* orquestal, ha sido estructurado a lo largo del siglo XIX con ciertas prácticas en cuanto a la programación de solistas; a su vez, esta

²¹⁰ Bourdieu, P. (1987) *Cosas dichas*. (1987). Editorial Gedisa; 2ª ed. (2000). Barcelona. pág. 134.

²¹¹ Nadie es responsable directo de la creación de tales estructuras, ya que es la interacción social la que las crea, en todo caso, la sociedad con su actividad sería la responsable de su creación. Bourdieu considera que “existen en el mundo social mismo, y no solamente en los sistemas simbólicos [...] estructuras objetivas independientes de la conciencia y de voluntad de los agentes, que son capaces de orientar o de coaccionar sus prácticas o sus representaciones”. El *habitus* está constituido, en parte, del origen social de una parte de los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción. (Bourdieu, op. cit, pág. 127).

estructura ha sido estructuradora de los tipos de receptor –especialmente del gusto del público conocedor y del no conocedor– y de los estudiantes tanto de instrumentos, como de composición y dirección de orquesta a lo largo de los dos últimos siglos.

En este sentido, cada *campo* posee y ejerce su propio *habitus*. Medrano (2021) considera que “desde el enfoque estructuralista, el *habitus* cultural de un país influiría en la promoción de ideas y de pensamientos transformadores del *habitus* musical, que dictaría a su vez, las pautas de comportamiento en el baile o en la escucha”.²¹² Este *habitus* musical lo podemos apreciar también en la promoción durante la segunda mitad del siglo XIX –quizá involuntaria– de ciertos instrumentos para la actividad solista y que normarían las preferencias, incluso hasta nuestros días, de los directores de orquesta e instituciones a las que pertenecen, a través de sus respectivas comisiones de programación.

Por su parte, el sociólogo alemán Norbert Elías propone la división del *habitus* en dos tipos claramente diferenciados: el *habitus* adquirido y el *habitus* transformado. El primero consiste en la incorporación de normas transmitidas por otros *agentes*, como la familia y la escuela. El segundo es generado por la interacción con otros *campos*, –como el orquestal– y durante la cual se da “un proceso civilizatorio que modifica el *habitus* adquirido”,²¹³ es decir, el *habitus* transformado sería resultado de una refracción en el *habitus* adquirido.

En la academia, la especialidad de solista es considerada como la de más alto nivel dentro de las disciplinas de instrumentos de orquesta y por lo mismo, la más valorada por muchos músicos dentro de este ámbito. Como se mencionó en el capítulo anterior, las características de este tipo de músico han ido cambiando desde su aparición en el siglo XVII. Desde entonces, la percepción que se ha tenido del solista ha ido evolucionando hasta lo que conocemos hoy como una figura con ciertos atributos, lo que comúnmente llamaríamos el *perfil* del solista.

2. El perfil del solista

Si entendemos la idea de *perfil profesional* como el conjunto de características tanto físicas, como intelectuales y actitudinales que cualquier persona debe poseer para ejercer una actividad a un alto nivel, debemos considerar que éstas no garantizan su inserción laboral, ya que el *campo* en el

²¹² Medrano Ruiz, Sonia (2021). *Las Orquestas Típicas en México. De la invención a la consolidación de una tradición*. Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”, pág. 29-30.

²¹³ Guerra Manzo, Enrique, citado en Medrano; op. cit. pág. 30.

que se pretende desarrollar, tiene sus propias características, normas y esquemas de acción que no necesariamente aprecian en su justo valor las características –*capital* en términos de Bourdieu– de dicho perfil. Las valoraciones subjetivas que ejercen quienes en un momento dado tienen la última palabra en la contratación de un profesional para una actividad determinada, pueden incluso ir en contra de toda lógica y/o el menor sentido de justicia. Pero, ¿cuáles son las características que debe poseer un solista? Aun cuando el perfil de este tipo de músico ha cambiado con el paso del tiempo, podríamos afirmar que lo más importante que se espera de aquellos que tocan al frente de una orquesta, es que posean *algo extraordinario* en cuanto a nivel instrumental y/o propuesta interpretativa. Sin embargo, lo que escapa al ojo del público que presencia su actuación, es el entramado de factores que juegan un papel determinante para que un concertista logre pisar el escenario como solista. Así pues, el estudiante puede obtener en la escuela parte del *capital* para el *campo* solista; pero la otra parte necesaria o complementaria de ese *capital* habrá de obtenerla fuera de ella y ésta provocará una refracción respecto de la formación que recibió dentro del *campo* escolar.

Para conocer cuáles son las principales características que este perfil incluye, se recurrió a la utilización de un cuestionario con preguntas abiertas.²¹⁴ Éste fue enviado a 20 directores de orquesta activos (de los cuales sólo diez accedieron a participar), ya que, generalmente, son ellos los que deciden si un solista es invitado o no a los conciertos de temporada regular de las orquestas²¹⁵. Según los resultados del cuestionario, los directores enumeran las 5 características objetivas y subjetivas más valoradas y que podemos considerar como un perfil necesario para desempeñarse como solista o por lo menos, parte de él, estas son: 1) musicalidad, 2) excelente técnica y/o virtuosismo, 3) seguridad en sí mismo o aplomo en el escenario, 4) humildad y 5) presencia escénica.²¹⁶ No obstante, otros factores, como el carisma, la imagen y ciertas actitudes propias del comportamiento profesional –como formalidad y cortesía–, así como el apoyo de un representante, jugarán un papel importante para que la permanencia del solista en el medio, sea lo más duradera y exitosa posible.

Las características mencionadas por los directores pertenecen al ámbito estrictamente musical, es decir, son criterios de tipo técnico, interpretativo y actitudinal; sin embargo, también existe una claridad en cuanto otro tipo de atributos que esperan de este tipo de músicos, aunque

²¹⁴ (ANEXO 3, pág. 139).

²¹⁵ Como se mencionó anteriormente, en esta investigación no se consideraron los llamados conciertos extraordinarios o fuera de temporada.

²¹⁶ Encuesta realizada en 2021 a 10 directores activos actualmente.

algunas de estos no se admiten abiertamente por ser discriminatorios, por lo que no existen datos comprobables.²¹⁷ Como complemento a lo anterior, el cuestionario también nos muestra que los directores aconsejan evitar ciertas características negativas a aquellos que quieran dedicarse a esta disciplina o que tengan la oportunidad de incursionar en ella; dentro de éstas, las más señaladas son: 1) arrogancia, 2) no escuchar a la orquesta y 3) la falta de preparación. Obviamente, éstas últimas reducen por así decirlo, el *capital* de un solista.

Criterios extramusicales

Dentro de este tipo de criterios se consideran algunas características que no están incluidas dentro de la formación del músico propiamente hablando, como por ejemplo, relaciones políticas, nivel económico u origen sociocultural y que constituyen una parte importante del *capital* dentro del *habitus* musical.

La filiación o pertenencia a un grupo político puede ayudar a que un músico entre al circuito de solistas y que permanezca activo durante el tiempo que dicho grupo esté en una posición de poder. Si se trata de un músico con un buen nivel instrumental y una verdadera propuesta artística, éste logrará un impulso importante en su carrera a través de este tipo de conexión, pero si se trata de alguien que no posea algo extraordinario que ofrecer instrumental o artísticamente hablando, lo más probable es que, a pesar del apoyo político que pueda recibir, su actividad como solista no sea más que una aislada incursión dentro de este circuito.

La formación musical de una persona y su inserción profesional son generalmente el resultado de un esfuerzo familiar. Cuando se trata de una familia con recursos económicos considerables, un músico tendrá la posibilidad, además de tener una formación dentro y fuera del país –clases particulares extra y asistencia a clases magistrales en el extranjero–, de organizar conciertos e incluso de contratar una orquesta para presentarse como solista y/o realizar grabaciones que lo posicionen dentro del medio musical. Además, la posesión de recursos económicos ayuda a llevar a cabo campañas de publicidad en medios escritos, electrónicos y actualmente, en medios digitales. Pero la realidad muestra que estos casos constituyen la excepción. Guadarrama (2019) afirma que “la caracterización más adecuada de la trayectoria

²¹⁷ De los directores consultados, el único que aceptó la existencia de este tipo de criterios fue Benjamín Juárez Echenique.

laboral de los músicos hoy sea el multiempleo” debido a la precariedad característica de esta profesión en nuestro país.²¹⁸

La extracción socio cultural de un músico es un factor del que nadie parece querer hablar pero que influye en la carrera musical. A este respecto, Guadarrama también señala la dependencia del músico en general de las condiciones en las que vive y trabaja. Estas condiciones están en relación directa con su origen social, el tipo de escuela a la que accede y su trayectoria, es decir, “el reconocimiento social de los artistas, o la falta de él, va de la mano de su condición social”.²¹⁹ El racismo y el clasismo generalmente son factores que impiden que a músicos excelentes se les considere para presentarse como solistas. Lamentablemente es el caso en nuestro país. Mientras que concertistas con apoyo político y/o económico y con buenas relaciones públicas tienen mayores oportunidades, quienes poseen únicamente su formación y talento, están supeditados a la espera de un golpe de suerte para ser programados. Dentro de estos factores tabú se encuentra también el aspecto físico. A este respecto Wagner sostiene que actualmente “es difícil imaginar a un solista feo. La apariencia es parte del espectáculo”²²⁰. Efectivamente, con el inicio de la transmisión de los conciertos en medios audiovisuales, la apariencia física ha ido cobrando cada vez más fuerza como criterio de programación.²²¹

3. El solismo y su tipología dentro del *campo* musical.

Partiendo de la base de que una tipología es el estudio de los tipos y que dentro de la actividad solista existen concertistas con características comunes, se propone la denominación de *tipos de solista* basada en la frecuencia con que se presentan y/o en el alcance de su actividad. A partir de estos criterios, podemos clasificar a estos concertistas en tres tipos: 1) los solistas ocasionales, 2) los solistas locales o nacionales y 3) los solistas internacionales.

Los solistas ocasionales son aquellos músicos que suelen formar parte de una orquesta y que esporádicamente tienen la oportunidad de tocar un concierto con la agrupación a la que pertenecen. Generalmente esto se decide a través de una audición interna o mediante la invitación expresa del director titular. Se recurre a ellos, ya sea por razones presupuestales o por

²¹⁸ Guadarrama, op. cit., pág. 115.

²¹⁹ Guadarrama Olivera, op cit., pág. 19-20.

²²⁰ Wagner, op. cit.; pág. 205.

²²¹ El autor de este trabajo tuvo la ocasión de hablar con un *manager* inglés en la que éste comentó que uno de los grandes tenores mexicanos, quien estaba en su mejor momento, jamás tendría la posibilidad de una carrera dentro de la ópera debido a su baja estatura. El tiempo le dio la razón.

una política de la orquesta cuyo objetivo es brindar a sus miembros la posibilidad de tener esta experiencia. En México existen numerosas orquestas que no tienen presupuesto para contratar solistas, por lo que recurren a las audiciones internas o simplemente se abstienen de programar obras concertantes. A este grupo pertenecen también los ganadores de algún concurso estudiantil o nacional y que, dentro de los premios, se ha pactado con alguna orquesta la participación del ganador interpretando la obra con la que obtuvo el premio. La política de programación de solistas provenientes de la misma orquesta –estos son generalmente los músicos principales de cada sección– puede considerarse un acierto, ya que contribuye a que dichos músicos mantengan o incluso mejoren su nivel técnico y musical.

El maestro Rubén Islas Bravo, flautista principal de la Orquesta Sinfónica Nacional durante más de 30 años y con experiencia como solista, nos ofrece su visión acerca de su experiencia como este tipo de solista:

Para un músico de orquesta, es un desafío y una gran responsabilidad participar como solista invitado. Siente la necesidad de perfeccionar su ejecución para expresar al auditorio la emoción de su interpretación y, cuando logra transmitir ese sentimiento a través de su instrumento, es la mayor satisfacción y el mayor logro. Como integrante de una orquesta, debes trabajar en equipo para lograr un resultado homogéneo, pero como solista, debes crear un espacio para ser tú mismo. Debes lograr un balance y armar un discurso con la orquesta, según el estilo del concierto de que se trate, clásico o contemporáneo. El éxito en la ejecución como solista de un concierto, no siempre se trata del talento del instrumentista, sino del trabajo que se realizó antes de esta interpretación. Es muy importante familiarizarse con el estilo y el autor de la obra que se va a tocar, analizarla, identificar sus complejidades técnicas y sus contrastes sonoros; pues en la medida que la conozcamos, se tendrá mayor seguridad y dominio en el escenario. Hay una gran diferencia al prepararse como solista cuando vas a tocar con una orquesta o en un recital acompañado por otro instrumento, como piano, clavecín, arpa o cualquier otro. En la primera, se requiere obtener una consonancia con el director y la orquesta misma, valorar la cantidad de instrumentos que se van a utilizar en cada sección y, en la segunda, se estudia el formato de la obra, el ritmo y la afinación en conjunto.²²²

El testimonio del Mtro. Islas enfatiza las diferencias entre tocar como parte de la orquesta y tocar como solista.

El segundo tipo está formado por los solistas locales o nacionales. Esto es mucho más común en lugares donde no existe una infraestructura sólida para la música académica, como en

²²² Islas Bravo, Rubén (2021). *La vida en clave de sol*. Edición privada. Extracto del capítulo “La Balada de Terezín”.

algunas ciudades de los países de América Latina.²²³ Como se ha mencionado, la gran mayoría de las orquestas en México tiene limitaciones presupuestales que les impiden contratar regularmente solistas internacionales. Por lo demás, desde mi experiencia como solista, he podido constatar a lo largo de los últimos veinticinco años, que los músicos locales gestionan su carrera de manera individual, es decir, sin el intermediario de un representante o *manager*, por lo que el alcance de su actividad se circunscribe al ámbito nacional.²²⁴

Un caso distinto son los solistas del tercer tipo, formado por extranjeros y algunos mexicanos con proyección internacional. Estos músicos obtienen las invitaciones a través de sus representantes o de agencias internacionales especializadas que los seleccionan, por ejemplo, después de haber ganado algún concurso importante o por recomendación directa de los profesores de las llamadas *clases de solista*. De acuerdo con Wagner (2015), la formación de solistas implica “una jerarquía dual e interdependiente: maestros haciendo reputaciones y estudiantes haciendo carreras”,²²⁵ es decir, los profesores especializados en la formación de este tipo de concertista seleccionan estudiantes lo más jóvenes posible, con talento extraordinario y con una formación básica sólida, que les permitan obtener rápidamente resultados de alto nivel y ganar prestigio como maestros. A su vez, los estudiantes buscan dentro de la oferta académica a los profesores con la mejor reputación como formadores de solistas o que cuenten ya con alumnos ganadores en concursos nacionales e internacionales. Guadarrama coincide con esta idea al afirmar que “la identidad musical pasa por la afinidad con un maestro y un estilo musical. Ser alumno de cierto maestro puede ser un pasaporte o un obstáculo para el desenvolvimiento de una carrera exitosa”.²²⁶ En Europa y Estados Unidos, aun cuando no se presentan como tales a título nominativo, existen clases especializadas en la formación de solistas. Éstas pueden conformarse dentro de una institución, como los conservatorios o las *Hochschule*, o llevarse a cabo en el ámbito privado; a cargo de ellas están profesores altamente capacitados y de amplia experiencia. El acceso a estas clases es única y exclusivamente a través de invitaciones de los profesores; a ellas llegan estudiantes muy jóvenes que poseen un alto nivel instrumental. El

²²³ En mi experiencia, las orquestas de ciudades como Bogotá, Quito, Guayaquil, Loja, Sao Pulo y la mayoría de las ciudades de nuestro país, recurre a este tipo de solistas.

²²⁴ El autor de esta tesis, durante sus inicios como solista, contempló la posibilidad de contratar un representante para enviar propuestas, dar seguimiento a las mismas y para negociar con las orquestas. Sin embargo, las orquestas de nuestro país prefieren tener un trato directo con los artistas nacionales. En una conversación en el año 2010 con la gerente de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, ésta aseguró que la agrupación no sólo no trataba con representantes para solistas nacionales, sino que incluso tenía la consigna por parte del director titular de no invitar a solistas nacionales que tuvieran representante.

²²⁵ Wagner, op. cit., “*First, this specific education involves a dual and interdependent hierarchy of teachers making reputations and students making careers*”.

²²⁶ Guadarrama, op. cit., pág 107.

habitus del *campo* solista exige un gran *capital*, así como una red de apoyo –*portefeuille de liason*–²²⁷ de otros *agentes* dentro del *campo*: los representantes o *managers*.

La actividad del representante como figura de apoyo al solista

Según Wagner, en el circuito de solistas de nivel internacional existen dos tipos de representante: profesionales y aficionados.²²⁸ Los primeros trabajan con músicos profesionales, ya sea de manera independiente o a través de agencias de representación. Estas últimas suelen tener contratos con las orquestas para proveerlas de solistas. Marzio Conti, flautista y director italiano, sostiene que la orquesta que dirige en su país tiene un contrato de exclusividad con una agencia europea para la contratación de solistas, por lo que le es imposible contratar solistas que no pertenezcan a ésta.²²⁹

El segundo tipo de representante se dedica a la detección y promoción de estudiantes de las clases de solista. Al no poder contratar oficialmente a los estudiantes jóvenes por las restricciones de ley respecto del trabajo con menores de edad, lo que busca es promover a los potenciales solistas a través de su participación como concertistas en festivales internacionales del más alto nivel y en conciertos privados a los que asisten posibles patrocinadores; también los apoyan en las gestiones para la obtención de becas y/o patrocinio de instituciones o particulares para la asistencia a *masterclasses* y/o para gastos de viaje con objeto de acudir a las mismas; además coadyuvan en el contacto con los mejores constructores para ser acreedores al préstamo y/o venta de instrumentos de excelencia, por ejemplo, en el caso de los violinistas.²³⁰

José María Álvarez, uno de los pocos representantes que actualmente trabajan en el ámbito de la música académica en México, considera que, al no existir una cultura del *manager* en el país, los concertistas nacionales no pueden dedicarse cien por ciento a su arte, lo que los coloca en una posición muy desventajosa respecto de los solistas extranjeros, ya que deben dedicar gran parte de su tiempo y concentración a la autogestión de su carrera.²³¹

²²⁷ Wagner, op cit. pág. 198. Término utilizado por Bourdieu y citado por Wagner.

²²⁸ Wagner (2015, pág. 184-185)

²²⁹ Entrevista realizada en la CDMX en 2014.

²³⁰ *Ibíd.*

²³¹ Entrevista realizada el sábado 19 de septiembre de 2020.

A este respecto, Guadarrama (2019) afirma que “quizá la caracterización más adecuada de la trayectoria laboral de los músicos hoy [en nuestro país] sea el multiempleo”.²³²

Un caso peculiar en nuestro país es el de los *Concertistas de Bellas Artes*. Este grupo de músicos pertenecientes al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) se presenta en concierto a través de la gestión de espacios por parte de la oficina de la Dirección General de Música y Ópera, que funge como *manager* o enlace ante las orquestas y los organizadores de festivales en todo el país. Algunas de las orquestas nacionales recurren a esta plantilla de músicos obteniendo un doble beneficio: la programación de músicos de alto nivel y no tener que pagar honorarios, ya que estos son cubiertos por el INBA como parte de los servicios que cada concertista debe cubrir al año.²³³

La red de apoyo para el solista es parte importante del *capital social* dentro del *campo* en el que se mueve; esta red comienza, en primera instancia, por la familia y por el maestro de instrumento. En el caso de los solistas de nivel internacional, según Wagner, “es muy excepcional encontrar un solista estudiante yendo a la escuela general”.²³⁴ En efecto, el aprovechamiento del tiempo es un aspecto importante en la formación de un instrumentista de alto nivel, por lo que en países como los de Europa, “las clases en casa son una práctica común entre los maestros de solistas”.²³⁵ Una vez que el profesor lo decide, el futuro solista está listo para enfrentarse a los *receptores*.

4. Tipos de receptor

De acuerdo con Adolfo Sánchez Vázquez “la praxis artística, o el arte como actividad práctica específica o trabajo creador, desemboca en un resultado –la obra artística– destinado a ser usado o consumido en el proceso también específico que llamamos recepción”.²³⁶ Para él, en la praxis

²³² Guadarrama Olivera, Rocío (2019). *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México*. Universidad Autónoma Metropolitana, CDMX, pág. 115.

²³³ En las orquestas de México, se considera “servicio”, ya sea el ensayo previo a un concierto o el concierto mismo. En el caso de los Concertistas de Bellas Artes, cuando un músico es invitado como solista por una orquesta, se considera como un servicio el conjunto de ensayos previos al concierto, y este último, como un solo servicio. Cada concertista, debe cumplir con un determinado número de servicios al año, dependiendo del tipo de contrato que tenga con el INBA. Información obtenida del Mtro. Manuel Hernández, clarinetista perteneciente a Concertistas de Bellas Artes, a través de una entrevista realizada en la Ciudad de México, en octubre de 2021.

²³⁴ Wagner, op. cit.; pág. 45. Con “escuela general” la autora se refiere a la educación obligatoria para todos los habitantes de un país, es decir, lo que en México equivaldría a la primaria y la secundaria.

²³⁵ Wagner, op. cit.; pág. 58.

²³⁶ Sánchez Vázquez, Adolfo (2004). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. pág. 19.

artística se integra una “triada constituida por el sujeto productor o creador, el producto u obra artística y el receptor”.²³⁷ Pero, ¿dónde se sitúa el trabajo del intérprete musical – en este caso, del solista– en esta triada? Definitivamente tendría que ser entre la obra artística y el receptor, ya que, en el caso de la música y a diferencia, por ejemplo, de la pintura y la arquitectura, la obra artística no se puede disociar de su intérprete. Por lo tanto, el receptor divide su atención –es decir, su percepción– entre la obra y quien la interpreta. Como complemento a la idea de la relación intrínseca entre el intérprete y el receptor, Samuel Ramos afirma que “el arte nunca es para el artista un monólogo, sino un diálogo que sostiene con un espectador real o imaginario y por lo tanto, este último constituye una pieza esencial e indispensable en el movimiento de la vida artística”.²³⁸ En este sentido, Sastré abunda al afirmar que el receptor juega un papel activo al agregar nuevos símbolos y significados a la obra de arte llevando a cabo, por así decirlo, una configuración personal.²³⁹ Ahora bien, respecto de la música concertante, la percepción y jerarquización de las características que posee cada solista varían según la persona que presencie su actuación, es decir, del *receptor*.

Para efectos de analizar los diferentes tipos de receptor, nuevamente propongo, por las razones antes expuestas, mi propia experiencia en el campo del solismo, como un ejercicio de autoetnografía, en tanto que “como método de investigación, nos proporciona un acceso privilegiado al mundo personal del investigador, recreando un mapa o cartografía de referencias biográficas insertadas en el entorno sociocultural del que forma parte, y del que nacen esas mismas referencias”.²⁴⁰ Con base en lo anterior, la tipología propuesta a continuación, parte de una observación de campo y tiene como objetivo, no la validación de la tipología en sí, sino la utilización de ésta como herramienta para la exploración y el análisis de las diferentes maneras de percibir el trabajo de los solistas.

Tomando en cuenta que “todo receptor de una obra de arte se encuentra en un estado activo y es a través de su proceso experiencial que le agrega significado a la obra,”²⁴¹ podemos considerar que hay básicamente cuatro tipos de receptor que perciben de manera distinta la actuación en vivo de los solistas: 1) el público no conocedor, 2) el público conocedor, 3) los músicos que lo acompañan durante los ensayos y su presentación y 4) el director de la orquesta.

²³⁷ Sánchez Vázquez, op. cit., pág. 19.

²³⁸ Citado en: Sastré, A. y Azuri, E. (2014). *Teoría de mercadotecnia de las artes*. CONACULTA-FONCA. México, pág. 83.

²³⁹ Sastré, op. cit., pág. 80.

²⁴⁰ Guerrero Muñoz, Joaquín (2017). *Las claves de la autoetnografía como método de investigación en la práctica social: conciencia y transformatividad*. Universidad de Murcia. Recuperado de <https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2017/article/view/1148>

²⁴¹ Sastré, A. y Azuri, op. cit.; pág. 81.

Cada tipo de receptor tiene incidencia tanto en el éxito y trascendencia de una obra musical, como en la carrera de un solista, por lo tanto, no debe jerarquizarse la importancia de tales tipos, ya que, por su distinta forma de percibir la actividad del solista, el receptor no sólo completa la obra de arte, sino también al trabajo del intérprete, es decir, es depositario del trabajo del concertista, completando así el proceso que se da dentro de la triada referida por Sánchez Vázquez.

Cone (1968)²⁴² va más allá en su definición de recepción al proponer dos maneras básicas de percibir la música: la *recepción sinóptica*, que consiste en una audición estructural, es decir, la comprensión de la forma de lo percibido y para la cual sería necesario una formación musical; y la *recepción de aprehensión inmediata*, es decir, la que se da al contacto directo con la obra de arte y para la cual no es necesaria ninguna formación conceptual. La diferencia entre ellas es que “la percepción sinóptica toma a la obra musical como objeto, pero la forma de aprehensión inmediata responde a la música como *proceso*” (Rowell, 1983).²⁴³

Conforme a estas dos maneras de percibir la obra de arte, podríamos afirmar que el primer tipo de receptor, es decir, el público no conocedor, está constituido por las personas que no poseen ninguna formación musical (receptor de aprehensión inmediata), ya que al experimentar la audición musical como un proceso, no necesita más que experimentarlo, pues no es capaz de identificar los elementos de la música más que de forma intuitiva. Aun así, este tipo de receptor es sensible a elementos como el virtuosismo y la expresividad –tanto de la obra como del solista– además tiende a evaluar al concertista en función de factores extra musicales como la apariencia física, la publicidad alrededor de él, el contacto visual hacia ellos y su lenguaje corporal desde que entra al escenario hasta que sale. Como se trata del grupo más numeroso, tiene gran influencia en la programación del repertorio por obvias razones económicas. Los directores titulares suelen tener muy en cuenta la programación de obras conocidas, pues son las más esperadas por este tipo de receptor. Algunas obras para piano y orquesta como las *Variaciones sobre un tema de Paganini* de Rachmaninov, utilizada como música incidental en la película *Somewhere in time*, el Concierto *Emperador* o el concierto para violín de Beethoven, así como el 5º de Mozart y el de Tchaikovsky para el mismo instrumento, forman parte de un repertorio casi obligado para ser programado con los mejores solistas que una orquesta pueda contratar. La inclusión de este tipo de obras forma parte de la estrategia de una orquesta para

²⁴² Citado en Rowell, Lewis (1983). *Introducción a la filosofía de la música*. Ed. Gedisa. Barcelona, 4ª ed. 2005, pág. 131.

²⁴³ Rowell, op. cit.; pág. 132.

atraer al público y generar nuevos oyentes. Es aquí donde se puede apreciar lo que Bourdieu denomina la *estructura estructuradora* del *habitus*. Una vez que este público es *cautivo*, se cree que es susceptible de escuchar repertorio menos conocido.

Dado que en nuestro país existe una deficiente formación musical en la educación pública, las orquestas tienen que establecer políticas de programación para la generación y atracción de público; cuando esto no se lleva a cabo, se corre el riesgo de tener salas vacías y por lo tanto, la misión de difusión de la música no se cumple de manera satisfactoria.²⁴⁴

El segundo tipo de receptor es el público conocedor, constituido por personas que tienen estudios musicales a diferente nivel, ya sean estudiantes, aficionados o músicos profesionales. Rowell (1983) sostiene que “la audición técnica es una experiencia común para los estudiantes y para otras personas cuyo interés se fundamenta en el aspecto más técnico de la música”.²⁴⁵ Este grupo, además de tener la posibilidad de experimentar una recepción sinóptica, es decir, de identificar en mayor o menor medida los conceptos de la teoría musical durante la ejecución de la obra, realiza una evaluación de la actuación del intérprete comparándolo con otros solistas y en función de su rendimiento técnico y musical. Dentro de este segundo grupo se encuentran también los críticos musicales. El público conocedor gusta de repertorio nuevo y, según mi experiencia, sólo acepta con beneplácito el ya conocido cuando se trata de un solista de nivel internacional.

El tercer tipo de receptor, formado por los músicos de la orquesta, tiene parámetros de evaluación del solista a corto y largo plazo, es decir, percibe su desempeño no sólo durante el concierto; también durante los ensayos. Además, evalúa la madurez del solista cuando éste regresa regularmente a tocar con la misma agrupación. La percepción de este grupo es muy importante, sobre todo en orquestas en cuya organización existe una Comisión de Programación (CP), como ocurre en algunas orquestas mexicanas. Este organismo colegiado está formado por los *principales*²⁴⁶ de cada sección y puede fungir como asistente del director, especialmente cuando

²⁴⁴ Un ejemplo de esto ocurrió en una de las principales orquestas de la Ciudad de México, cuando en 2001 hubo un cambio de director titular. El director saliente era conocido por su habilidad para establecer un excelente contacto con el público y para lograr patrocinios de empresas de la más diversa índole, por lo que las dos sedes de la mencionada orquesta registraban siempre llenos completos durante todas las temporadas. Cuando el nuevo director asumió la titularidad de la agrupación, desde el primer ensayo anunció a los miembros de la orquesta que únicamente programaría repertorio del siglo XX. En la primera temporada el público asistió como de costumbre, pero para finales de ese año, hubo conciertos donde había más personas en el escenario que en las butacas. El nuevo director titular declaró ante esto: “prefiero que haya una sola persona que le guste la música contemporánea que tener la sala llena por programar lo de siempre”²⁴⁴. Como resultado de esta política de programación, la orquesta perdió su sede para los conciertos del jueves por la noche y el nuevo director dejó la orquesta al año siguiente. Esta anécdota ilustra perfectamente hasta qué punto un director debe velar por la conservación del público asiduo a los conciertos mediante el equilibrio de la programación con obras conocidas, queridas por el público y las obras nuevas.

²⁴⁵ Rowell, op. cit.; pág. 134.

²⁴⁶ Se le llama “principal” al primer músico de cada sección de instrumentos dentro de una orquesta.

se trata de un director extranjero que haya sido nombrado recientemente como titular y que no conoce a los solistas nacionales. En este caso, la CP puede orientar al director con base en su experiencia de trabajo con los distintos solistas. La CP también puede tomar una decisión si considera que el solista no está haciendo un trabajo al nivel que se espera. Se conocen casos en los que, después del primer ensayo, la CP ha cancelado la actuación de un solista al considerar que no está bien preparado para el concierto.²⁴⁷ Además, la CP constituye un equilibrio respecto de las propuestas de programación del director titular, por ejemplo, si la propuesta se inclina demasiado a programar solistas extranjeros o de una nacionalidad determinada, o si el repertorio programado no incluye suficientes obras de compositores nacionales, etcétera. Normalmente, se realiza una junta varios meses antes del inicio de la temporada, donde el director somete su programación a la consideración de la CP y, si la orquesta no está conforme con la programación de alguna obra, algún director huésped o algún solista, el director titular se ve impelido a modificar su propuesta. En algunas orquestas, se invita como asesor a un músico (director o solista) ajeno a la misma. En calidad de asesor externo, este músico puede ofrecer una perspectiva un poco más amplia de la temporada o actuar como tercero en discordia en caso de conflicto.²⁴⁸

Respecto de la programación, este grupo busca una alternancia entre obras del repertorio tradicional y obras menos conocidas o nuevas, abordables en tres ensayos. En las orquestas auspiciadas por organismos estatales existe, además, un acuerdo para cubrir cierto porcentaje de obras de compositores nacionales. El atractivo de un estreno para los músicos, es que éste pasa a formar parte del currículum de todos los involucrados.

El cuarto tipo de receptor está constituido por el director de orquesta, que suele aplicar parámetros de evaluación internacionales. Cuando se trata de directores titulares, tienen la facultad de determinar si un solista es candidato o no a ser nuevamente invitado. Si lo consideran

²⁴⁷ El autor de este trabajo presencié esta anécdota durante la preparación de un concierto con la OCBA.

²⁴⁸ Durante un tiempo fui invitado a formar parte de la Comisión de Programación de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes (OCBA) y fui convocado para la presentación de la propuesta del director titular para la siguiente temporada. Después de la revisión, uno de los miembros de la orquesta no estuvo de acuerdo con la programación de uno de los solistas propuestos, porque la vez anterior que había sido invitado, había hecho declaraciones negativas sobre la OCBA a un periódico. Al parecer, en la entrevista el músico habría dicho que en las orquestas de México “había mucho músico huesero”, y como esa semana estaba tocando con la OCBA, algunos de los músicos se habían sentido aludidos. Como miembro externo intervine para proponer que se hablara con el solista y verificar si efectivamente en su entrevista al periódico se había referido a la OCBA con sus declaraciones. Les expliqué que, en mi experiencia propia, había tenido varias veces el desagrado de ver publicadas en medios escritos, declaraciones alteradas o que simplemente yo no había hecho y que los reporteros, con tal de obtener una nota más llamativa, modificaban el contenido de la entrevista o de plano inventaban declaraciones. Cuando hablaron con el invitado, se aclaró que él jamás había mencionado a la OCBA (volvieron a consultar el periódico) y que su comentario había sido sacado del contexto de la entrevista, con lo cual, se aceptó su participación dentro de la temporada. Este ejemplo muestra lo importante que puede ser la perspectiva de un miembro externo dentro de la CP y de lo frágil que implica ser invitado a tocar con una orquesta.

pertinente, los directores también pueden promocionar al solista invitándolo a alguna gira con su orquesta y/o a participar en una grabación. Wagner señala que los directores “juegan un doble papel en la educación: participan en el lanzamiento al mercado de la carrera de un joven solista e inculcan en los jóvenes la importancia de una buena colaboración con la orquesta”;²⁴⁹ esto último, forma parte de las características deseables enumeradas en los resultados de la encuesta a los directores mencionada al principio de este capítulo.

Abundando sobre este punto, una vía para conseguir una actuación internacional se crea cuando el director titular de una orquesta es invitado a dirigir en el extranjero. En ocasiones, a éste se le da la oportunidad de presentarse con algún solista de su elección; como parte del intercambio, el director titular de la orquesta anfitriona irá a dirigir la orquesta del director invitado en las mismas condiciones. Generalmente, por razones musicales y de relaciones públicas, los directores aspiran a dirigir solistas de nivel internacional, ya que estos también son difusores del trabajo de los directores y de las orquestas con las que se presentan.

La habilidad de un músico para desenvolverse e interactuar con los cuatro tipos de receptor aumentará significativamente –o disminuirá– su *capital* para el éxito en su carrera.

5. Programación de obras concertantes

Varios factores intervienen en la selección de una obra para ser programada. Cuando miramos el cartel de la programación de una orquesta, por cada obra seleccionada que allí aparece, es probable que fueran consideradas entre otras diez o veinte. Aspectos como las efemérides, el equilibrio del programa, la dificultad de ciertas obras –y por lo tanto, el tiempo de ensayo necesario para montarlas–, así como el gusto personal del director titular o el proyecto que éste tenga para el desarrollo de la orquesta, juegan un papel más determinante que lo que se pudiera suponer. Cuando un director, al llegar como titular a una orquesta, detecta alguna carencia o falta de trabajo en alguna sección de la agrupación, éste puede programar obras que le permitan subsanar el problema. En mi experiencia personal, he visto cómo un director nuevo, acostumbra programar obras del periodo clásico cuando busca más cohesión en la sección de cuerda. Asimismo, si detecta un problema en la afinación general de los alientos –metal y/o madera–, la programación de obras del periodo romántico son una buena opción, ya que, por lo general, en

²⁴⁹ Wagner, op. cit. pág. 152.

este tipo de obras se les da a los alientos un tratamiento armónico, es decir, tocan los acordes emitiendo notas largas y por lo tanto, los problemas de afinación resultan evidentes. Por lo anterior, lo más probable es que un director recién llegado a la orquesta, programe conciertos con solista de estos periodos y que deje las obras modernas para cuando considere que ya posee el control de la orquesta.

La etnicidad como criterio de selección de un solista para determinado repertorio

Además del alto nivel instrumental e interpretativo, la “materia prima” artística de un lugar —es decir, los músicos que dominan los aspectos estilísticos de la música de su lugar de origen—, tiene mucho que ver en la autoridad de un instrumentista respecto de la interpretación de una obra. Wagner relata, a propósito del *capital* que debe tener un violinista aspirante a entrar al *campo* del solismo, que “un maestro de solistas en Moscú dijo una vez: si tienes una mezcla de sangre —rusa, polaca, eslava— con la cultura judía, un pasaporte occidental y vives en una metrópoli occidental, tienes muchas posibilidades de llegar a ser solista.”²⁵⁰ Por su parte, Jean-Pierre Rampal, quien es considerado el flautista más importante de la segunda mitad del siglo XX, refuerza la idea de la importancia de la etnicidad para destacar en ciertos instrumentos al afirmar que, “si había alguien que hubiera podido cambiar las ideas del público respecto de la flauta —durante la primera mitad del siglo XX— éste sería, estoy seguro de ello, un francés. Frecuentemente, ciertos instrumentos parecen identificarse con tal o cual país, por ejemplo: el violín con Israel; los instrumentos de aliento son casi siempre una tradición francesa”.²⁵¹

Así pues, parece normal que el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo sea interpretado por algún guitarrista español. El origen del solista le da al receptor la confianza de estar escuchando la obra con cierta autenticidad o autoridad interpretativa. Aun cuando existen actualmente grandes intérpretes de cualquier instrumento en cualquier parte del mundo, la identificación étnica es aún considerada una ventaja a la hora de programar un solista para determinado repertorio. En el caso de la flauta transversa, como lo señala Rampal, los solistas más activos actualmente a nivel mundial son franceses o aquellos que estudiaron en Francia —

²⁵⁰ Wagner, op. cit.; pág. 54. Esta declaración se refiere a los violinistas en particular.

²⁵¹ Rampal, Jean-Pierre (1989). *Musique, ma vie*. Ed. Calmann-Levy. Francia. pág. 113.

específicamente en el Conservatorio de París—, ya que la escuela francesa, como se vio en el primer capítulo, ha forjado su prestigio sobre todo desde la adopción de la flauta Böhm.

Por su parte, México cuenta con grandes voces de nivel internacional, así como grandes guitarristas, quizá por la herencia española. Encontrar solistas mexicanos con carrera internacional que toquen otros instrumentos es algo excepcional.

Otros factores que influyen en la programación

Además de los factores ya mencionados, los solistas pueden verse favorecidos por la formación instrumental del director, es decir, si este último es pianista o violinista hay una gran posibilidad de que privilegie estos instrumentos para sus programaciones.²⁵²

A continuación se presenta una tabla con información sobre el instrumento formativo principal de la mayoría de los directores activos en nuestro país.

Directores activos en México

ORQUESTA	DIRECTOR	INSTRUMENTO DE FORMACIÓN
1. Orquesta Sinfónica de Yucatán	Juan Carlos Lomónaco	Violín
2. Orquesta Sinfónica del Estado de Chiapas	Maximiliano Flores	-
3. Orquesta de Cámara de la ENP	Luis Saloma	Violín
4. Orquesta Filarmónica de Acapulco	Eduardo Álvarez	Violín
5. Orquesta Filarmónica de Boca del Río	Jorge Mester	Violín
6. Orquesta Sinfónica de la UANL	Eduardo Diazmuñoz	Piano/cello
7. Orquesta Filarmónica del Estado de Chihuahua	Iván del Río	Piano
8. Orquesta Filarmónica de la UNAM	Massimo Quarta	Violín
9. Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato	Roberto Beltrán	Guitarra/ Contrabajo
10. Orquesta Filarmónica de Jalisco	Jesús Medina	Violín

²⁵² De una muestra de 30 directores actualmente activos en el país, 11 son violinistas (36.6%) y 12 son pianistas (40%).

11. Orquesta Sinfónica Nacional	Carlos Miguel Prieto	Violín
12. Orquesta Filarmónica de la CDMX	Scott Yoo	Violín
13. Orquesta de Cámara Higinio Rubalcava	Konstantin Ziumbilov	Violín
14. Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata	Gustavo Rivero	Piano
15. Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo	Gaétan Kuchta	Trombón
16. Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán	Román Revueltas	Violín
17. Orquesta Sinfónica del Estado de México	Rodrigo Macías	Piano
18. Orquesta Sinfónica del Estado de Durango	Jorge Casanova	Violín
19. Orquesta Sinfónica del IPN	Enrique Barrios	Trompeta
20. Camerata de Coahuila	Ramón Shade	Piano
21. Orquesta de Cámara de Bellas Artes	Ludwig Carrasco	Violín
22. Orquesta Sinfónica del Estado de Puebla	David Hernández	Contrabajo
23. Orquesta Filarmónica del Desierto	Nathanael Espinoza	Cello
24. Orquesta Sinfónica de Baja California	Armando Pesqueira	Piano
25. Orquesta Sinfónica Sinaloa de las Artes	Miguel Salmón del Real	Piano
26. Orquesta Sinfónica de Aguascalientes	Lanfranco Marceletti	Piano
27. Orquesta Filarmónica de Toluca	Gerardo Urbán	Piano
28. Orquesta Filarmónica de Mexiquense	Gabriela Diaz Alatríste	Piano
29. Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí	José Miramontes	Piano
30. Orquesta de Filarmónica de Colima	Carlos Virgilio Mendoza	Piano

Como podemos apreciar en la tabla anterior, la predominancia del violín y del piano dentro de las programaciones de las orquestas que se mostrará al final de este capítulo, coincide con la predominancia de estos instrumentos en la formación de los directores activos en México.

Asimismo, he observado que la edad en la que un director asume la titularidad de una orquesta también puede influir en la programación; si se trata de un director joven, lo más probable es que seleccione las obras más conocidas con objeto de cumplir el requisito de haberlas dirigido como parte de su formación y currículum. En el caso de un director maduro –que sabe manejar y aprovechar mejor los tiempos de ensayo– hay más probabilidad de que considere obras nuevas o menos conocidas con el fin de ampliar su repertorio.²⁵³

En otro ámbito, con el auge de las academias de música antigua y los grupos que se dedican a la interpretación históricamente informada de las obras de los siglos pasados, gran parte del repertorio de los siglos XVI a XVIII ha experimentado una tendencia a la baja en las programaciones de las orquestas modernas, disminuyendo una parte significativa del repertorio solista de los flautistas, quizá porque la interpretación de estas obras exige actualmente, tanto de los músicos como del director, una preparación mucho más profunda y especializada que la que se acostumbraba a mediados del siglo pasado.

Además, es importante señalar que en nuestro país existe una regla no escrita con la cual se rigen algunos directores para programar a un solista: la regla de los dos años. Cuando un músico es invitado a tocar con una orquesta, debe pasar un mínimo de dos años para que regrese a tocar con esa misma agrupación. Esta regla pretende evitar favoritismos y contribuye en cierta medida a que se le dé oportunidad al mayor número de músicos posible para ser invitados.²⁵⁴

Por último, las efemérides suelen ser uno de los criterios de programación en un momento dado. Por ejemplo, en 2012 se celebró el centenario del natalicio de José Pablo Moncayo y, como parte de este acontecimiento, se grabó y editó toda su obra, y muchas agrupaciones programaron *Amatzinac* para flauta y orquesta de cuerdas. Aquellos flautistas que tenían esta obra en su repertorio, fueron invitados por las orquestas del país para interpretarla durante ese año.

²⁵³ Los directores jóvenes generalmente se inclinan a invitar flautistas para tocar los conciertos de Mozart, Bach o Deienne; mientras que los estrenos mundiales de compositores contemporáneos, generalmente los llevan a cabo directores maduros, más experimentados y con una posición ya sólida en el medio.

²⁵⁴ Aunque, como sucede con toda regla, hay algunas excepciones, como el pianista Jorge Federico Osorio, a quien se le puede ver programado con una misma orquesta no solo en años consecutivos, sino en ocasiones, hasta dos veces en un mismo año.

6. El solista como ente mercadeable.

Uno de los conflictos más significativos para alguien que se dedica a una actividad artística es la manera en que su trabajo es manejado fuera del *campo* artístico. Generalmente, es percibido como una actividad accesoria o por lo menos, no equiparable en importancia a actividades como la ciencia, la economía y muchas otras. Así pues, el músico es considerado por el público no conocedor y por los managers como un *producto* y su trabajo –por ejemplo, ante las instituciones– como un *servicio*. Es decir, “existe más allá del producto artístico toda una serie de elementos periféricos que en realidad propician que ocurra su consumo de manera placentera. El problema es que dichos elementos periféricos no pertenecen al producto en sí mismo” (Sastré).²⁵⁵ En este sentido, como ya se ha mencionado, el concertista actual debe hacerse de un *capital* –currículum, nivel instrumental, propuesta artística, carisma e imagen– que le permita acceder a los diferentes *agentes* –gerentes de las orquestas, directores, programadores de festivales, etc.– en los distintos niveles de jerarquía dentro del *campo* del solismo.

Respecto del *campo* artístico Sastré refiere que “Bourdieu habla de un mercado de bienes simbólicos, en donde existe una doble lógica del mercado; una se inclina por el ‘arte puro’ donde se privilegia la acumulación del capital simbólico y se desprecia el interés comercial y el beneficio económico (perspectiva del artista), y otra que, por el contrario, privilegia una producción comercial y vendible” (perspectiva del *manager*). En este sentido, el músico, como producto o como prestador de un servicio, está sujeto a las leyes de mercado, por lo que la colaboración de un experto en esta materia –el representante–, es determinante para su carrera.

Ambas actividades, la artística y la de representación del artista, requieren inversión de tiempo, por lo que es prácticamente imposible que una misma persona ejerza ambas a un nivel competitivo. En los países donde la industria cultural contempla la figura del manager como un agente importante e incluso necesario, el artista puede desarrollar su actividad con mayor concentración. Por el contrario, en los países con características similares a las de México, el concertista, a la vez de obtener un desempeño técnico e interpretativo de alto nivel, debe desarrollar estrategias de mercadotecnia que lo ayuden a posicionarse dentro del mercado laboral; sin embargo, estas estrategias pueden ser eficaces sólo durante un tiempo determinado y, por lo

²⁵⁵ Sastré, A. y Azuri, E., 2014, op. cit.; pág. 79.

tanto, habrá que modificarlas o incluso pensar en alguna completamente nueva para permanecer vigente, en este caso, dentro del *campo* solista.

7. El repertorio solista en la formación profesional actual del flautista en México

En los programas de estudio de la asignatura de flauta transversa de las principales escuelas profesionales de música del país, en el estudio del repertorio solista solamente se contemplan obras de compositores extranjeros.²⁵⁶ Sin embargo, estos programas no pueden considerarse como representativos de una realidad, ya que tales obras constituyen una mera referencia, por lo que cada profesor puede trabajar con su alumno cualquier otra obra de su elección, siempre y cuando ésta sea equiparable al nivel de las obras incluidas. Debido a lo anterior, se recurrió a la aplicación de una encuesta a profesores de flauta en nuestro país, cuyo objetivo fue indagar la importancia que tiene en nuestros días el repertorio solista dentro de la formación de los flautistas en nuestro país y qué papel juega actualmente la obra para flauta solista de los compositores mexicanos dentro de las clases de este instrumento.²⁵⁷

La encuesta fue enviada a por lo menos un profesor de cada estado de la república; sin embargo, no todos accedieron a participar, argumentando que en la institución musical donde imparten clase (escuelas estatales de música), no está contemplado el nivel licenciatura o, por lo menos, el nivel técnico; debido a esto, los estudiantes nunca llegan a poseer una técnica suficiente para abordar el repertorio solista.²⁵⁸ El total de profesores que participaron fueron catorce (ocho mexicanos y seis extranjeros que viven en el país), de los cuales, doce laboran en nueve instituciones y dos de forma privada, lo que representa menos de la tercera parte de los estados de la república. Las escuelas de educación musical superior pertenecen a los estados de Jalisco, Nuevo León, Guanajuato, Zacatecas, Aguascalientes, Veracruz, Estado de México, Puebla, Michoacán y la Ciudad de México.

Ante la primera pregunta ¿qué tan importante considera usted el estudio del repertorio solista para la formación de los estudiantes de flauta? La totalidad de los profesores contestó que

²⁵⁶ Debido a que no todas las escuelas tienen programas de estudio de la asignatura de flauta transversa y de las que lo tienen, no todas otorgan el acceso a esta información, se les preguntó directamente a los profesores de dichas instituciones acerca del repertorio solista para este instrumento que se contempla para los distintos niveles. La única institución a cuyo programa se tuvo acceso fue al de la Facultad de Música de la UNAM y al de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, que data del 25 de agosto de 1993.

²⁵⁷ Encuesta aplicada durante el segundo semestre de 2021 (ANEXO 1, pág. 137).

²⁵⁸ No obstante, existen profesores que abordan ciertas obras para flauta y orquesta guiándose por el nivel instrumental del estudiante y no por el nivel académico en el que esté inscrito.

lo considera fundamental en la formación. Solo uno de ellos manifestó preferir las obras de música de cámara como repertorio formador. Según podemos observar en la siguiente tabla, las cinco obras más estudiadas en clase (pregunta 2 del cuestionario) corresponden a compositores europeos que pertenecen al siglo XVIII, con excepción del concierto de C. Reinecke que fue compuesto en 1908, pero con una estética romántica.

Obras concertantes estudiadas en clase

Compositor(a)	Obra	Número de profesores que las incluyen en su clase
Mozart, W. A.	<i>Concierto en sol mayor KV 313</i>	12
Mozart, W. A.	<i>Concierto en re mayor KV 314</i>	10
Reinecke, C.	<i>Concierto op. 283</i>	7
Bach, J. S.	<i>Suite en si menor BWV 1067</i>	5
Telemann, G. Ph.	<i>Suite en la menor TWV 55:a2</i>	6
Ibert, J.	<i>Concierto</i>	4
Quantz, J. J.	<i>Concierto en sol mayor QV 5:174</i>	4
Stamitz, C.	<i>Concierto en sol mayor op. 29</i>	3
Nielsen, C.	<i>Concierto</i>	3
Bach, C. Ph. E.	<i>Concierto en re menor Wq 22</i>	3
Devienne, F.	<i>Concierto No. 7 en mi menor</i>	3
Vivaldi, A.	<i>Conciertos varios de op. X</i>	3
Bach, C. Ph. E.	<i>Concierto en sol mayor Wq 169</i>	1
Mercadante, S.	<i>Concierto en mi menor</i>	1
Chaminade, C.	<i>Concertino op. 107</i>	1
Blavet, M.	<i>Concierto en la menor</i>	1
Khachaturian, A.	<i>Concierto</i>	1
Zyman, S.	<i>Concierto No. 1</i>	1
Griffes, Ch. T.	<i>Poema</i>	1
Honegger, A.	<i>Concerto da camera</i>	1
Haydn, F. J.	<i>Concierto Hob VIIf:D1</i>	1

Obras por periodo y número de profesores que las incluyen en sus clases:

Siglo XVIII - 12

Siglo XIX - 1

Siglo XX- 7

Siglo XXI - 0

De los catorce profesores consultados, únicamente uno de ellos (de nacionalidad norteamericana) incluyó la obra de un compositor mexicano (*Amatzinac* de J. P. Moncayo) aunque no dentro de las 5 primeras en preferencia. A partir de estos datos, podemos observar que los profesores mexicanos no propician el estudio y la difusión de las obras concertantes de los compositores nacionales. Pero lo anterior no se debe a una falta de conocimiento del repertorio o de su existencia, ya que al indagar sobre esto (pregunta 3), las obras de J. P. Moncayo, B. Galindo, S. Zyman y E. Angulo figuran entre las más conocidas por los académicos.

Obras mexicanas conocidas por los profesores

Compositor(a)	Obra	Número de profesores
Moncayo, J. P.	<i>Amatzinac</i>	10
Galindo, B.	<i>Concierto</i>	8
Zyman, S.	<i>Concierto No. 1</i>	5
Angulo, E.	<i>Concierto No. 1</i>	5
Angulo, E.	<i>El flautista de Hamelin</i>	3
Gamboa, E.	<i>Concierto</i>	3
Luna, A.	<i>Concierto</i>	2
Angulo, E.	<i>Concierto para flauta y arpa</i>	1
Angulo, E.	<i>Los centinelas de Etersa</i>	1
Angulo, E.	<i>Concierto No 1</i>	1
Carrillo, J.	<i>Triple Concierto para flauta, violín y violonchelo</i>	1
Márquez, A.	<i>Concierto Son</i>	2
Márquez, A.	<i>Danzón No. 3</i>	2
Cárdenas, S.	<i>Mensajero alado</i>	1
Trigos, J.	<i>Danza</i>	1
Torre, S.	<i>Tzolkin</i>	1
Romero, A.	<i>Concierto</i>	1
Peña, R.	<i>Concierto</i>	1
Adomián, L.	<i>La balada de Terejún</i>	1

De los ocho profesores mexicanos, sólo dos manifestaron haber abordado en clase una obra de compositor mexicano (*Amatzinac* de J. P. Moncayo) durante su etapa como estudiante. Se puede suponer que esto tiene un impacto en la consideración de este tipo de repertorio dentro de sus respectivas clases, como puede verse en la tabla siguiente, donde la obra *Amatzinac*, pudiera considerarse como la única que ya forma parte de un repertorio de base en la formación de los estudiantes de flauta en nuestro país.:

Obras mexicanas para flauta y orquesta que los profesores trabajan en clase

Compositor	Obra	Número de profesores
Moncayo, J. P.	<i>Amatzinac</i>	7
Galindo, B.	<i>Concierto</i>	2
Zyman, S.	<i>Fantasia mexicana</i>	2
Zyman, S.	<i>Concierto No. 1</i>	2
Angulo, E.	<i>Los centinelas de Etersa</i>	1
Angulo, E.	<i>Concierto No. 1</i>	1
Cárdenas, S.	<i>Mensajero alado</i>	1
Moya, P.	<i>Concierto</i>	1

Sin embargo, los docentes manifestaron tener actualmente un cierto conocimiento del repertorio mexicano nuevo, especialmente del presente siglo, cuando se les preguntó cuáles obras consideran que los estudiantes deberían estudiar de manera obligatoria.

Obras mexicanas que considera como obligatorias

Compositor	Obra	Número de profesores
Angulo, E.	<i>Los centinelas de Etersa</i>	2
Gamboa, E.	<i>Concierto</i>	2
Angulo, E.	<i>Concierto No. 1</i>	1
Zyman, S.	<i>Fantasia mexicana</i>	1
Zyman, S.	<i>Concierto No. 1</i>	1
Luna, A.	<i>Concierto</i>	1
Angulo, E.	<i>Concierto para flauta y arpa</i>	1
Márquez, A.	<i>Concierto Son</i>	1
Angulo, E.	“Obras de”	2

Zyman, S.	“Conciertos”	1
Toussaint, E.	“Conciertos”	1
“Ninguna”	-	1
“Ninguna en particular”	-	1

El factor de la edición musical

Al hacer un análisis del repertorio estudiado en las escuelas de formación profesional en nuestro país, es evidente la falta de obras concertantes de compositores mexicanos dentro de los programas de estudios y de su estudio en clase. De los profesores encuestados, al reactivo *Si acaso no trabaja en clase repertorio mexicano para flauta y orquesta, mencione cuál es la razón*, los tres profesores que contestaron, mencionaron la dificultad de acceder a las partituras. En efecto, las desventajas económicas que implican para las casas editoriales el imprimir este repertorio – debido a la falta de cultura por el respeto al derecho de autor materializado en el uso de fotocopias, tanto por estudiantes como por profesionales– es un factor que incide de manera determinante en su falta de disponibilidad para los músicos, ya que la edición de partituras no es una opción rentable. Únicamente en países donde existen fuertes multas por el uso de fotocopias, han podido sobrevivir las casas editoras.²⁵⁹

Por otro lado, con excepción del Concierto de Blas Galindo,²⁶⁰ Ediciones Mexicanas de Música no cuenta con las reducciones para piano de las obras concertantes para flauta –y para muchos otros instrumentos– que figuran en su catálogo. Como sabemos, la reducción para piano de la parte orquestal facilita el estudio en clase de este tipo de repertorio. Uno de los profesores consultados, considera que la razón por la que no aborda en clase obras mexicanas para flauta y orquesta, es el desconocimiento de los sellos editoriales bajo los cuales se publica el repertorio y la dificultad para acceder a los manuscritos. Sin embargo, casi todos los compositores nacionales que han escrito obras para flauta y orquesta en lo que va del presente siglo están vivos, por lo que son perfectamente localizables como para solicitarles sus obras directamente.

²⁵⁹ En Francia, por ejemplo, si un inspector de la Sociedad de Autores y Compositores descubre que un alumno está utilizando una fotocopia dentro del conservatorio, se multa al alumno, pero también al maestro y a la institución. Sin embargo, las editoras otorgan derechos de uso de una cantidad determinada de uso de partituras o fragmentos de ellas para las clases de teoría, ya sea solfeo o análisis.

²⁶⁰ Según el catálogo 2021 de esta casa editora, de las 8 obras concertantes de Blas Galindo, únicamente 3 tienen reducción a piano de la parte orquestal. Una de ellas es el Concierto para flauta.

La falta de intencionalidad por parte de profesores y alumnos para buscar y estudiar este repertorio, aunado a los factores que se tratarán más adelante, han influido en la poca difusión que se ha dado a la música mexicana para flauta y orquesta.

La actividad flautística en el México actual

Dos eventos han sido de importancia para la difusión del repertorio de compositores mexicanos en general y de sus obras concertantes en particular: el Festival Universitario de Flauta Transversa y el Concurso Nacional de Flauta Transversa. Ambos eventos se llevan a cabo en la Facultad de Música de la UNAM y han tenido un impacto significativo en la formación de los jóvenes flautistas en las últimas cuatro décadas. El Festival Universitario fue fundado por el maestro Rubén Islas en la década de 1970 y ha tenido numerosas ediciones en las que se ha fomentado la presencia de repertorio mexicano para flauta y otros instrumentos dentro de la música de cámara. Por su parte, el Concurso Nacional de Flauta fue creado en 2001 por quien esto escribe, tiene entre sus objetivos que en todas las categorías del concurso, los estudiantes aborden el repertorio mexicano para flauta. Particularmente en la categoría profesional se ha fomentado el estudio de obras para flauta y orquesta de compositores mexicanos, como por ejemplo J. P. Moncayo, S. Cárdenas y Lilia Vázquez. Debido a su carácter nacional, constituye un referente fiable para percibir tres indicadores en la actividad de los flautistas: a) el desarrollo de la habilidad para concursar, b) el ascenso del nivel instrumental de quienes participan y c) el aumento jóvenes que se presentan como solistas interpretando música mexicana para flauta y orquesta con agrupaciones tanto profesionales como estudiantiles.

De acuerdo a la lista de obras generadas en lo que va del presente siglo (ver Anexos 5 y 6), actualmente los flautistas mexicanos ya cuentan con un repertorio considerable representativo de diferentes lenguajes y estéticas compositivas; sin embargo, como se verá a continuación, la programación de este repertorio está sujeta a factores tanto musicales como extra musicales que dificultan su difusión y, por lo tanto, su trascendencia.

8. El *habitus* en la educación musical actual

La educación en las escuelas profesionales de música se ha encargado de estratificar y de jerarquizar –aunque sea tácitamente– las diferentes especialidades y disciplinas. En este *habitus*,

los músicos solistas ocupan un lugar privilegiado dentro del *campo orquestal*, por lo que la mayoría de los estudiantes ven la carrera solista como un símbolo de éxito profesional y por lo mismo, una meta a alcanzar. Idealmente, las diferentes disciplinas o especialidades no deberían verse como niveles dentro de la actividad musical, sino como direcciones de trabajo complementarias, y, sobre todo, en un mismo plano, ya que cada una de ellas es susceptible de ser llevada a un nivel de excelencia.

La jerarquización trae como consecuencia la desvaloración de algunas de las disciplinas musicales –como la docencia y la difusión– y la consiguiente sensación de fracaso por parte de aquellos que no logran hacer una carrera en los estratos más altos de dicha jerarquía. En mi trayectoria como estudiante y profesor en escuelas nacionales y extranjeras, he tenido ocasión de hablar con numerosos estudiantes y maestros respecto del repertorio regular para los instrumentos de orquesta. Por lo general, hay consenso en que se da atención especial a las obras concertantes y, en segundo lugar, a la música de cámara –europea en su mayoría– y a los llamados “extractos de orquesta”.²⁶¹

Esta jerarquización no tiene ningún sustento de tipo musical o académico, ya que tanto en el repertorio concertante, como en la música de cámara, existen obras equiparables en nivel técnico y musical, que exigen del intérprete la técnica más depurada y la interpretación más emotiva y profunda. Los alumnos y los maestros seguramente tienen diferentes razones para estudiar conciertos en la clase: los primeros lo hacen con la esperanza de tocarlos con alguna orquesta y como símbolo de estatus académico; los segundos, porque esta forma musical lleva la exigencia técnica e interpretativa al máximo nivel posible en sus estudiantes. Sin embargo, cada especialidad requiere del desarrollo de habilidades particulares y cada una de ellas, como ya se dijo, puede elevarse a un nivel equiparable a las habilidades de otras especialidades, es decir, la excelencia técnica, el conocimiento profundo o la interpretación conmovedora no son exclusivos de una sola especialidad.

Ante esto, es necesario analizar cuál es la realidad cuantitativa de la actividad solista para tomar una decisión más informada respecto de las posibilidades reales para aquellos que quieren recorrer esta vía profesional. Se presenta a continuación una tabla con tres muestras de la actividad de solistas en nuestro país en tres distintas agrupaciones y temporalidades. Únicamente se consideraron los conciertos de temporada regular, no los llamados conciertos

²⁶¹ Fragmentos de obras orquestales que son seleccionados por las comisiones artísticas de las orquestas para las audiciones donde los aspirantes a formar parte de la agrupación deben mostrar sus habilidades tanto técnicas como interpretativas.

extraordinarios.²⁶² La tabla muestra el nombre de las orquestas, el periodo registrado y la cantidad total de solistas en el mismo. Asimismo, la tabla muestra la proporción de solistas mexicanos, así como los 5 instrumentos más programados dentro de los periodos señalados.

Orquesta Sinfónica de México ²⁶³ (1928-1937) 80 solistas 69 mexicanos (86.2%)			OFUNAM ²⁶⁴ (1970-1979) 425 solistas 250 mexicanos (58.5%)			Orquesta Sinfónica de Minería ²⁶⁵ (1990-1999) 138 solistas 56 mexicanos (40.5%)		
Instrumento	Hombres	Mujeres	Instrumento	H	M	Instrumento	H	M
Piano	15	7	Piano	102	42	Piano	30	14
Sopranos	13		Violín	46	14	Violín	9	11
Mezzosopranos	7		Violonchelo	34	3	Sopranos	17	
Violín	10	0	Sopranos	37		Tenores	13	
Tenores	5		Tenores	28		Mezzosopranos Violonchelos (8 H, 1 M)	9	

Como podemos constatar, la predominancia del piano, el violín y la voz a lo largo del siglo pasado es evidente y no dista mucho de nuestra realidad actual. Una muestra de ello es la programación de la OFUNAM correspondiente a las dos últimas temporadas de 2022 y la primera anunciada para 2023, encontramos veinticinco solistas: nueve violinistas, cuatro narradores, tres pianistas, tres violonchelistas, tres clarinetistas, un violista, un contrabajista, un oboísta y una soprano.

Aun cuando hay directores con una mentalidad más abierta a nuevas obras solistas con instrumentos no tan habituales, en un balance general, la generación de repertorio nuevo para otros instrumentos no ha tenido un impacto significativo en la variedad organológica de las programaciones de las orquestas, por lo que la utilidad de que los estudiantes aborden este tipo de repertorio, generalmente se queda en el ámbito de formación instrumental. La información presentada podría tomarse en cuenta para la elaboración de los programas de estudio de los

²⁶² La razón por la cual no se consideraron los conciertos extraordinarios es que para este tipo de conciertos no siempre interviene el director titular y por lo tanto, los criterios de selección y programación cambian. En algunas orquestas, el programa de estos conciertos es delegado a las comisiones de programación o incluso a los gerentes de las orquestas.

²⁶³ Agea, Francisco (compilador), *21 años de la Orquesta Sinfónica de México, 1928-1948*.

²⁶⁴ Ibarra Groth, Federico, *Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México (1936-2006)*, UNAM 2011.

²⁶⁵ Pérez Santoja, Luis; *Orquesta Sinfónica de Minería, 35 años*. Ed. Planeta; México 2013.

distintos instrumentos en las escuelas profesionales de música y considerar el repertorio solista, como una especialidad, como una asignatura optativa o incluso para un programa de posgrado.

La violista Isabel Villanueva, una de las solistas españolas más activas en la actualidad, coincide en que, el hecho de que su instrumento no esté tan presente como solista en las programaciones de las orquestas, se debe a una combinación de factores: por un lado, que compositores como Tchaikovski, Brahms o Sibelius no hayan compuesto conciertos para viola y por otro lado, la reticencia de los directores para abrirse a la posibilidad de programar algo distinto de lo habitual por temor al impacto negativo que esto pudiera tener en la asistencia del público.²⁶⁶

²⁶⁶ El *Diario Vasco* (24/08/21); entrevista realizada por María José Cano. (Sección Cultura, pág. 54).

CAPÍTULO IV

1. La necesidad de un repertorio nuevo

Con la posibilidad del acceso instantáneo a lo que pasa prácticamente en cualquier parte del mundo a través de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC), las diferencias estilísticas en la música no suelen ser tan marcadas como lo fueron, por ejemplo, en el siglo XIX o principios del XX. Esto se debe, además, a los efectos de la globalización.

Como se vio en el segundo capítulo, hasta finales del siglo XX, México había contribuido muy poco a la generación de repertorio solista para la flauta transversa y éste, no poseía rasgos que pudieran considerarse distintivos de su lugar de origen. Arias considera que la identidad cultural “es un proceso histórico y geográfico, dinámico y en constante transformación, en otras palabras, sujeta a cambio”.²⁶⁷ A este respecto, el uso de las TIC ha provocado la casi desaparición de las fronteras geográficas culturales y ha permitido el acceso e intercambio de elementos de identidad diversos que, dentro de la música académica, los compositores han podido utilizar fuera de su contexto, creando así una especie de estilo que pudiéramos llamar *global* o *internacional*. En el caso de nuestro país, la colaboración entre compositores e intérpretes, así como la habilidad de estos últimos para lograr ser programados y/o grabar este repertorio, ha dado como resultado lo que podríamos considerar como un periodo de auge en la generación de obras para la flauta transversa. Este repertorio se ha venido difundiendo a través de la movilidad de los músicos – estudiantes y/o profesionales– o por los medios electrónicos que tenemos a nuestra disposición.²⁶⁸

Los recintos y el repertorio para flauta y orquesta en el s. XXI

Otra circunstancia favorable para la difusión del repertorio para flauta y orquesta, es que aquellas condiciones adversas por las que este instrumento perdió su estatus de solista, descritas en los dos primeros capítulos, ya no existen. Para empezar, tenemos a nuestra disposición un

²⁶⁷ Arias Sandoval, Leonel (2009). *La identidad nacional en tiempos de globalización*. Recuperado de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/EDUCARE/article/view/1488>.

²⁶⁸ Cada vez más flautistas mexicanos residentes en el extranjero me han solicitado las obras recientes de compositores mexicanos, ya sea para conciertos o incluso para exámenes de grado. Esto último es de importancia significativa, porque no todos los profesores aceptan repertorio desconocido para los exámenes finales o de grado.

instrumento musical perfeccionado hasta en sus detalles, que permite la excelencia en la ejecución e interpretación de obras pertenecientes a épocas, estilos y lenguajes distintos que cohabitan en el quehacer musical actual. Además, contamos con recintos especiales con las mejores condiciones acústicas y un código de comportamiento para el público asistente a los conciertos, que permiten la apreciación de este repertorio de la mejor manera posible. Estas condiciones han sido favorables para la flauta transversa, pero también para los demás instrumentos, incluidos aquellos que en el siglo XIX estaban prácticamente desaparecidos de los grandes teatros, como la flauta de pico.

Sin embargo, en cuanto a la composición de conciertos, hay actualmente dos posturas: la de algunos compositores, principalmente los que buscan lenguajes de vanguardia, que lo consideran como obsoleto, algo que no responde a sus objetivos y por el que sólo mostrarían interés si se tratara de un encargo bien remunerado;²⁶⁹ y la segunda postura incluiría a aquellos compositores que están convencidos de que todavía hay mucho que proponer dentro de este tipo de composiciones, a pesar de las dificultades expuestas anteriormente.

El *habitus* dentro de la programación de repertorio solista

La producción de repertorio para flauta y orquesta tuvo periodos de mayor o menor auge en Europa entre los siglos XVIII y XX. La interacción de factores como el gusto por el timbre del instrumento, su desarrollo mecánico y el interés de instrumentistas profesionales, aficionados y compositores, ha determinado la cantidad y el alto nivel de las obras, así como su difusión y trascendencia.

Se ha dicho antes que durante el siglo XIX se definieron no sólo las características del solista moderno, sino también los instrumentos predilectos para ser programados en este tipo de obras.²⁷⁰ Ahora bien, con base en la información expuesta en la tabla del tercer capítulo (pág. 100), observamos que este panorama prácticamente no ha cambiado. Para tratar de explicar esta inercia que viene desde el periodo romántico, además de recurrir a los conceptos de *habitus*, *campo*, *agente* y *capital* desarrollados por Pierre Bourdieu, se propone considerar la *Teoría del posicionamiento* en la mercadotecnia de Al Ries y Jack Trout “que ubica la acción del marketing en

²⁶⁹ A este respecto, Horacio Fernández afirma: “como compositor, me es complicada la idea de dedicarle espacios de lucimiento o virtuosismo a un solista”.

²⁷⁰ Ver el apartado 3. *Perfil del Solista* del capítulo III.

la mente de los consumidores. *La mente es el territorio* es la frase que mejor define el espíritu de esta teoría”, según la cual, el objetivo es “ganar una posición en la mente del consumidor”.²⁷¹

En el caso de la música en general y de la actividad solista en particular, no podríamos afirmar que el objetivo tanto de los compositores como de los músicos haya sido posicionarse en la mente de los receptores desde un punto de vista mercadológico; sin embargo, el resultado ha sido muy similar, ya que, con base en el análisis de la programación de las orquestas nacionales en distintos momentos del siglo XX (ver la tabla antes referida), estas agrupaciones y los directores parecieran estar sujetos a la inercia de programar obras solistas para piano, voz o violín, limitando con ello la variedad organológica existente dentro de su actividad.

En lo que respecta al campo solista, el efecto de posicionamiento puede verse básicamente desde tres líneas de incidencia: a) la escuela, b) la demanda y c) el campo musical.

En *la escuela*, los libros de teoría musical para asignaturas como armonía, análisis e historia de la música, utilizan preferentemente las obras para voz, para piano y para violín como ejemplos del devenir histórico del lenguaje musical.

Al hojear cualquier libro de análisis musical,²⁷² se observa que la mayoría de los ejemplos seleccionados corresponden a obras para piano. En cuanto al análisis de conciertos para instrumento solista, este panorama no es muy distinto, ya que se abordan los conciertos para piano y para violín de los compositores europeos, es decir, es posible que los estudiantes tanto de composición como de dirección de orquesta que trabajan este repertorio, inconscientemente, lo consideren no sólo como un modelo a seguir, sino como un objetivo a cumplir.

Respecto de las grabaciones, hasta antes de la aparición de internet, el mayor número de obras concertantes disponibles eran para voz, piano o violín. Se podían fácilmente encontrar incluso varias versiones de cualquiera de los conciertos para piano de Beethoven, por mencionar sólo un ejemplo, no así de conciertos del mismo periodo para otros instrumentos.

La afirmación anterior acerca del efecto de posicionamiento, se ha sustentado en un cuestionario aplicado a compositores mexicanos para saber qué obras consideran como modelo, cuáles estudiaron durante su etapa de formación, qué importancia tiene dentro de su catálogo personal y cómo la consideran dentro del quehacer musical actual.²⁷³ A partir de los resultados del cuestionario, se confirma que los instrumentos más presentes, ya sea considerados como

²⁷¹ Sastré, A. y Azouri, E. (2014). *Teoría de Mercadotecnia de las Artes*. CONACULTA-FONCA, Ciudad de México, pág. 49.

²⁷² Ver la nota 5.

²⁷³ Se invitó a 20 compositores mexicanos, de los cuales sólo 7 accedieron a participar. (ANEXO 2, pág. 138)

modelo y como objeto de estudio durante la formación de los compositores son el piano y el violín. De los siete compositores que contestaron la encuesta, sólo dos mencionaron alguna obra para flauta como modelo en la composición de conciertos y el mismo número de compositores mencionó haber analizado obras para flauta solista durante su etapa de formación. Sólo uno de ellos ha compuesto un concierto para flauta y orquesta.

El resultado de este *posicionamiento* sobrepasa el ámbito académico y permea hasta el receptor. En este sentido, Wagner comenta que el virtuosismo del repertorio y la visibilidad del solista ante el público, han contribuido a la percepción de que “violinistas y pianistas son los músicos de élite en el mundo de la música clásica”.²⁷⁴

Como ejemplo de esto, podemos tomar en cuenta la *Encuesta a Públicos de la Orquesta Sinfónica Nacional* correspondiente a 2009 del Instituto Nacional de Bellas Artes.²⁷⁵ Este instrumento estadístico está orientado “a ofrecer mayor información sobre diferentes aspectos de la cultura en México, los cuales permitan orientar la toma de decisiones”.²⁷⁶ A la pregunta “¿Cuál es su compositor favorito?” la mayoría contestó “Beethoven” (cuyas obras concertantes son en su mayoría para voz, piano y violín). De los 15 compositores mencionados por los participantes en la encuesta²⁷⁷, sólo dos tienen obras para flauta y orquesta: W. A. Mozart y J. S. Bach. Ahora bien, de estos dos compositores, únicamente las obras de Mozart son programadas regularmente por la OSN, generalmente son las sinfonías y los conciertos para piano y para violín, ya que las obras de Bach pertenecen más al ámbito de las orquestas de cámara o especializadas en música antigua. A partir de lo anterior, podemos deducir que el posicionamiento en el imaginario de los compositores y de los diferentes tipos de receptor, ha colocado –con base en el *habitus* creado desde el siglo XIX– a ciertos compositores e instrumentos dentro de un círculo privilegiado en la actividad solista en nuestro país, creando así una mayor demanda de este repertorio.

En cuanto al *campo musical*, a través de los directores y las comisiones de programación de las orquestas, éste privilegia a los mismos instrumentos para la parte solista en sus programas, incidiendo en la atención de la llamada crítica especializada, ya que podemos encontrar muchas

²⁷⁴ Wagner, Izabela (2015). *Producing Excellence, The Making of Virtuosos*; Rutgers University Press; New Brunswick. Pág. 3. “...the virtuosity of pieces played, and the soloist’s visibility to the public contribute to the perception that violinists and pianists are the elite musicians in the classical music world”.

²⁷⁵ Vázquez, Ulises (2010). *Encuesta a públicos de la Orquesta Sinfónica Nacional 2009*. Informe de resultados. Coordinación Nacional de desarrollo Institucional, Sistema de Información Cultural. CONACULTA; pág. 22.

²⁷⁶ Vázquez, Ulises, op. cit.; pág. 5.

²⁷⁷ Las respuestas en orden de frecuencia son: Beethoven. Mozart, Bach, Vivaldi, Tchaikovski, Brahms, Mahler, “no recuerda”, Chopin, “ninguno”, “no sabe”, Verdi, Rachmaninoff, Debussy, Revueltas, Moncayo, Haydn y Bizet.

más reseñas acerca de la actividad de cantantes y pianistas que de otros instrumentos o de música de cámara, contribuyendo así, desde otra dirección, al posicionamiento en la mente de los receptores.

La incidencia del repertorio para flauta y orquesta en el *posicionamiento*

La generación de un repertorio que tenga una incidencia significativa en la actividad musical de una ciudad o de un país, responde a la conjunción de diversos factores y/o circunstancias que se presenten o que sean creadas. La primera de estas circunstancias es la formación de los músicos; la confianza que un instrumentista tenga en su nivel técnico es esencial para que considere la posibilidad de desempeñarse como solista y de promocionarse como tal. El Concurso Nacional de Flauta Transversa²⁷⁸ llevado a cabo a lo largo de las dos últimas décadas, ha fomentado y puesto de manifiesto el incremento en el nivel instrumental de los flautistas en nuestro país. Esto ha favorecido que más jóvenes profesionales aborden el repertorio nuevo – nacional e internacional, y que quienes pertenecen a una orquesta, tengan la posibilidad de presentarlo como solistas en sus respectivas agrupaciones.²⁷⁹ La segunda circunstancia se encuentra en la relación del intérprete con el compositor. En lo que va del siglo, ésta se ha dado en dos sentidos: los intérpretes que han encargado la obra concertante al compositor y, en sentido inverso, los compositores que por iniciativa propia han escrito alguna obra pensando en un determinado músico con la idea de que él la estrene, lo que no siempre ocurre.²⁸⁰ Como tercera circunstancia están cuestiones de lenguaje musical de la obra y de técnica de los miembros de la orquesta. La política de programación de las orquestas y/o de las instituciones a las que pertenecen, es un factor que en las últimas décadas ha favorecido la inclusión de obras de compositores nacionales. La creación en 1979 del Foro Internacional de Música Nueva,²⁸¹ ha supuesto, desde entonces, un importante revulsivo para que algunos compositores se hayan

²⁷⁸ Este evento se lleva a cabo en la Facultad de Música de la UNAM desde 2003 y, hasta el momento, es el único en todo el país.

²⁷⁹ El Concurso determina en las bases de su convocatoria la obligatoriedad de repertorio de compositores mexicanos en al menos una de sus etapas en todas las categorías (infantil, juvenil y profesional).

²⁸⁰ Arturo Márquez escribió su *Concierto Son* para flauta y orquesta para su amigo el flautista norteamericano James Newton; sin embargo, Newton hasta el momento nunca lo ha tocado, ya que él es un flautista que se dedica al jazz. Esta obra, en su primera versión de dos movimientos, ha sido interpretada por varios flautistas. Por sugerencia de la flautista Elena Durán, Márquez compuso otros dos movimientos para la obra. Esta segunda versión fue interpretada por Durán como solista de la OSN; sin embargo, el autor todavía haría modificaciones en los dos últimos movimientos. Esta última versión, que Márquez considera la definitiva, fue estrenada por el autor de este trabajo en 2019, como solista de la Orquesta Filarmónica de Jalisco, bajo la dirección de Jesús Medina.

²⁸¹ El foro fue creado por Manuel Enríquez. Desde su fallecimiento en 1994, el Foro lleva su nombre.

decidido a componer obras concertantes para ser estrenadas por las orquestas participantes dentro en el Foro, como la Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta de Cámara de Bellas Artes u otras de distintos estados de la República. No obstante, la formación de los músicos de orquesta generalmente no contempla una preparación para abordar lenguajes contemporáneos de vanguardia que incluya las llamadas técnicas extendidas en sus respectivos instrumentos. Por consiguiente, aun cuando estuvieran dispuestos a abordar dicho repertorio, necesitarían dedicar mucho más tiempo de ensayo para las obras de estas características.

Otro aspecto a considerar y también mencionado páginas atrás, es, quizá, la inexistencia de un repertorio para los demás instrumentos que resulte interesante para ser programado. En todo caso, la enorme cantidad de obras concertantes que muy probablemente ya existe en la actualidad para los demás instrumentos, no se ve reflejada en las programaciones de la mayoría de las orquestas de nuestro país.²⁸²

Generadores de repertorio solista para flauta en México

La generación de una gran cantidad de conciertos y otras obras para flauta y orquesta en México en las dos últimas décadas no es un evento casual y tiene que ver con la conjunción de las circunstancias antes descritas. Dentro de estas circunstancias a las que se suma un nivel instrumental óptimo, debe darse un evento detonador que impulse al compositor a la composición de la obra. Este evento, como se ha mencionado, puede ser el encargo de un solista, una institución o bien una motivación personal del propio compositor. Además de estos impulsos, circunstancias como la habilidad del solista para lograr ser programado y la viabilidad de la obra en sí,²⁸³ serán determinantes para su estreno y su posterior difusión.

Es un hecho que la mayor parte de la producción nacional de obras concertantes para flauta transversa en México, en lo que va del siglo, se ha generado a través encargos y sólo algunas han sido escritas a partir de una motivación personal por parte del compositor.²⁸⁴

²⁸² El argumento recurrente por parte de la mayoría de los directores para no programar música nueva es la falsa premisa que sugiere que el público no está preparado para las obras de lenguaje contemporáneo.

²⁸³ Con esto nos referimos no sólo a que se trate de una obra con una dificultad técnica para que la orquesta pueda montarla en tres horas y medias máximas de ensayo, sino también a que tenga una instrumentación regular para este tipo de repertorio. Como ejemplo de esto, tenemos el *Concierto para flauta* de Eduardo Gamboa, cuya instrumentación es tan grande (lleva incluso dos arpas) que la mayoría de las orquestas de nuestro país no puede costear el número de músicos extra para su interpretación, por lo que optan por programar algo diferente.

²⁸⁴ Ver lista de obras encargadas en los anexos 6 y 7, págs.142 y 143.

Marisa Canales

El trabajo realizado por la flautista Marisa Canales (1959-) en las últimas tres décadas, ha sido de una importancia significativa para la creación de repertorio solista en nuestro país. Su formación incluye estudios en importantes instituciones musicales del extranjero como la Universidad de las Artes de Filadelfia, la Facultad de Artes Escénicas de Filadelfia, en EUA, y el Conservatorio Nacional de Región de Versalles en Francia. A su regreso a México, inició su colaboración con numerosos compositores mexicanos. Eduardo Angulo, Samuel Zyman, Arturo Márquez, Eduardo Gamboa y Alexis Aranda, entre otros, compusieron por encargo de ella obras concertantes para flauta transversa que ella misma ha estrenado con las principales orquestas de México.²⁸⁵

A raíz de su primer proyecto de grabación “Música de las Américas, vol. 1” auspiciado por el FONCA, fundó la compañía disquera URTEXT *Digital Records*, que se ha convertido en una de las más importantes de América. Sus grabaciones incluyen además, repertorio de música de cámara. Esto ha dado lugar a la conformación de un acervo de música para flauta sin precedente en nuestro país y de hondo impacto a nivel mundial, ya que algunas de estas obras actualmente forman parte del repertorio internacional de los flautistas. Canales considera que la mayor dificultad para un solista consiste en conseguir ser invitada por una orquesta y convencer a los directores de programar nuevos repertorios.²⁸⁶ Asimismo, sugiere que saber administrar el tiempo y ejercer una ética de trabajo, así como tener un compromiso con la excelencia, son requisitos indispensables para aquellos que quieren dedicarse a este tipo de carrera. En cuanto a la interacción con la orquesta y el director, Canales procura establecer una relación de confianza, respeto mutuo y mostrar admiración por la obra de los compositores, evitando actitudes arrogantes.

Además del repertorio nacional, Canales ha encargado también obras concertantes a compositores extranjeros, como la *Fantasia para flauta y cuerdas* de Luis Jorge Martínez (Argentina), la *Fantaisie pour deux flûtes et orchestre* de François Daudin Clavaud (Francia), *Tientos* (la versión para flauta y cuerdas) de Ian Krouse (EUA) y el *Concierto Caribeño* de Lalo Schiffrin (Argentina/EUA).

²⁸⁵ Ver lista de las obras encargadas por Canales en el ANEXO 4, pág. 141.

²⁸⁶ Entrevista a Marisa Canales realizada en la Ciudad de México en noviembre de 2021.

Otros intérpretes

Así como Rampal describe que Moyse destrabó la puerta para que él la abriera,²⁸⁷ pareciera ser que eso mismo está ocurriendo actualmente con los flautistas profesionales jóvenes, ya que varios de ellos han comenzado a presentarse como solistas con las principales orquestas del país estrenando conciertos para flauta de otros compositores mexicanos como María Granillo, Armando Luna, Hebert Vázquez y Leonardo Coral, por mencionar algunos. La diferencia es que dichas obras no fueron producto de un encargo, sino de un impulso de los compositores mismos, con lo cual pareciera también que la flauta transversa empieza a *posicionarse* nuevamente en la mente de los compositores como un instrumento solista.

2. La actividad compositiva actual

A continuación se presentan las obras *Voces de la Naturaleza* para flauta y orquesta de Eduardo Angulo Sánchez, Concierto para flauta y orquesta de Horacio Uribe Duarte y *Partículas en movimiento* para flauta y orquesta de Francisco Cortés Álvarez, como una muestra de lo que se ha escrito para este instrumento en México en lo que va del siglo XXI. Debido a que responden a concepciones estéticas muy distintas, estas obras quizá pudieran considerarse como representativas de diferentes tendencias compositivas, las cuales se describirán en los apartados correspondientes a cada una de ellas.

Las tres fueron encargadas y estrenadas por el autor de este trabajo y contribuyen en varios aspectos a la técnica instrumental de la flauta transversa moderna. Dependiendo de la percepción de quien las escuche, analice o interprete, alguna resultará más propositiva que otra; sin embargo, son técnica y musicalmente equiparables a las obras que se han escrito en Europa en las dos últimas décadas, por ejemplo, al concierto del compositor finlandés Kalevi Aho o al del compositor francés Marc-André Dalbavie. Además de que constituyen una aportación al repertorio de la música mexicana en general y al de la flauta en particular, estas obras son resultado de un largo proceso en el que convergen líneas de trabajo de diferente índole, que han logrado incidir en el *habitus* musical contribuyendo a una mayor variedad organológica en el campo solista actual de nuestro país.

²⁸⁷ Ver testimonio de Rampal en la página 55.

Criterios de la selección

Además de la calidad compositiva, los criterios que se aplicaron para la selección de estas obras dentro del numeroso repertorio generado en nuestro país en lo que va de este siglo, fueron cinco:

En primer lugar, se trata de compositores mexicanos. Como se mencionó en el segundo capítulo, la disponibilidad de un repertorio que muestre los elementos culturales de un país, en este caso de México, es un factor que podría ser base para la creación de una escuela interpretativa.

El segundo criterio es que se trata de compositores vivos. El hecho de poder acceder a los autores para hablar sobre sus respectivas obras es importante en tanto que constituye un testimonio de primera mano para las generaciones futuras, quienes encontrarán datos relevantes que servirán de fuente directa sobre todos los aspectos tratados.

El tercer criterio fue su pertenencia a distintas generaciones. Angulo nació en 1954, Uribe en 1972 y Cortés en 1983. Esta diferencia de edades constituye un aspecto interesante, ya que el uso tanto de las formas musicales, como de las corrientes estéticas adoptadas por cada uno de ellos, pudieran ser consecuencia de la etapa creativa en la que se encuentran y en la que muestran sus elecciones estéticas.

El cuarto criterio que se tomó en cuenta fue el distinto lugar de formación de los tres compositores. Éste nos ofrece una visión de cómo cada compositor plasma –o no– en su obra las influencias formativas a las que ha estado expuesto y lo que puede proponer como resultado de ellas. Angulo estudió en el Conservatorio Nacional de Música y posteriormente viajó a Holanda para estudiar en el Real Conservatorio de la Haya, en la época en que estaba en auge la música contemporánea de vanguardia; Uribe estudió en el Centro de Investigaciones y Estudios Musicales (CIEM) y luego viajó a Rusia para continuar y culminar su formación en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú con profesores que desarrollaban una composición derivada de un linaje ininterrumpido desde el siglo XIX; y Cortés estudió en la Facultad de Música de la UNAM y continuó con sus estudios de maestría y doctorado en la Universidad de Indiana en EUA, donde estuvo expuesto a las influencias del postmodernismo floreciente.

El quinto y último criterio de selección se basó en la habilidad y técnica compositivas de estos tres creadores, es decir, en el hecho de que sus obras evidencian un buen manejo de la orquestación, en el sentido de que pudieron ser abordadas y resueltas por las distintas orquestas en tan solo tres ensayos (tres horas y media en promedio), condición tácita necesaria de los

directores de orquesta para programarlas, estrenarlas y exponerlas a la valoración de los cuatro tipos de receptor descritos en el capítulo anterior.

3. Perspectiva de intérprete

En este trabajo, con el término *perspectiva de intérprete* nos referimos a la visión que tiene, a partir de consideraciones de distinta índole, la persona involucrada en la recreación de una obra artística. Estas consideraciones pueden ser a) técnicas: que pongan en valor las posibilidades del instrumento, que representen un desafío técnico o que por lo menos contribuyan a mantener el nivel instrumental del flautista. b) Interpretativas: que consideren los rasgos culturales y estilísticos de la obra y que exista además, por parte del intérprete, una identificación con el lenguaje del compositor a través de lo que en estética se conoce como juicio de gusto.²⁸⁸ Y c) de trascendencia: que las obras sean viables para ser programadas y que representen una propuesta interesante con el fin de que se integren a la literatura flautística internacional.

Aspectos a considerar en las obras

La perspectiva de intérprete sobre las obras de Angulo, Uribe y Cortés se llevará a cabo considerando cuatro aspectos:

El *contextual*, que aporta datos referentes a las condiciones en las que cada obra fue concebida y que, hacia el futuro, pueda ser una fuente fidedigna de información.

El *teórico*, que se orienta únicamente hacia el análisis formal y estructural de cada obra resaltando sus particularidades.

La *instrumental*, que explica los desafíos técnicos de cada obra y por lo mismo, lo que puede considerarse como una aportación a la técnica de la flauta moderna.

²⁸⁸ Según Kant, el *gusto* “es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno*. El objeto de semejante satisfacción llámase *bello*”. Sin embargo, aclara que “el juicio de gusto es meramente contemplativo, pero esta contemplación no va dirigida a conceptos, pues el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento (ni teórico ni práctico)” En este sentido, las obras fueron seleccionadas también a partir de la satisfacción experimentada por el autor de este trabajo al interpretar estos conciertos.

Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*. Trad. de M. García Morente, dentro de: Sánchez Vázquez, Adolfo (1972) *Antología: textos de Estético y Teoría del Arte*, México DF, UNAM, pág. 179-180.

El *interpretativo*, donde se reflexiona en torno a elementos estilísticos que desde el punto de vista del autor de este trabajo, pueden considerarse como fundamentales para conservar la esencia de cada obra y que son resultado de su interacción con cada compositor.

4. Concierto para flauta y orquesta No. 2 “*Voces de la Naturaleza*”

Aspecto contextual

Egresado del Conservatorio Nacional de México, Eduardo Angulo (1954) tuvo posteriormente la posibilidad de estudiar composición usando las formas y los recursos contemporáneos de vanguardia ofrecidos por una de las mejores instituciones de educación superior, como el Real Conservatorio de La Haya en Holanda. Además, fue violinista de la *Concertgebouw* de Amsterdam bajo la dirección de Bernard Haitink. Podríamos considerar entonces que Angulo tenía, por así decirlo, una posición que resulta, dentro del medio musical internacional, del más alto nivel; sin embargo, decidió replantear su relación con la música, tanto en la interpretación como en la composición y dejar todo ello para regresar a México. Así pues, este compositor cambió el violín como instrumento principal por la viola y adoptó para la composición una postura de respeto a los timbres que él considera como naturales y característicos de cada instrumento, es decir, abandona casi por completo el uso de las llamadas técnicas extendidas.²⁸⁹ Admirador de lo que conocemos como *Realismo mágico*, Angulo identifica su obra plenamente con esta corriente literaria; de hecho, los dos primeros discos compactos que reúnen su obra para flauta y orquesta, y música de cámara para flauta y otros instrumentos, llevan ese título. Sus obras, por lo general, tienen una historia que contar y ésta se mueve justo en la delgada línea que separa lo real de lo inverosímil, lo serio de lo chusco, lo luminoso de lo oscuro y lo festivo de lo místico. Quizá por todo lo anterior, su música tiene eco en una gran cantidad de personas. Pero, ¿cómo se traduce esto en términos musicales? En realidad, no existiría, por así decirlo, una traducción musical de los rasgos distintivos de este movimiento literario. A lo sumo, podríamos decir que este tipo de literatura es una de las principales motivaciones o fuentes de inspiración de este compositor.

Por lo que respecta al repertorio para flauta específicamente, trabaja con total libertad creativa y frecuentemente cambia de opinión respecto de su primer impulso en cuanto al estilo

²⁸⁹ A este respecto, Angulo argumenta que su reticencia para utilizar técnicas extendidas responde a que prefiere utilizar los instrumentos con su sonido “natural”, es decir, “que la flauta suene a flauta y que el violín suene a violín”.

de la obra encargada, como es el caso de su primer concierto para flauta.²⁹⁰ Posteriormente le fueron encargadas las obras coreográficas *El flautista de Hamelin* y *El ruiseñor* basadas en cuentos de los hermanos Grimm y de Hans Christian Andersen respectivamente, para contribuir a enriquecer la oferta musical para los niños y en las cuales el flautista solista interactúa y se integra a la coreografía del ballet. La cuarta obra, *Concerto grosso*, fue compuesta para un formato de pequeña orquesta, pensando en algunas agrupaciones de provincia que tienen una instrumentación limitada. Cuando recibió el encargo de otro concierto para flauta, finalmente pudo escribir la obra que inicialmente tenía pensada, es decir, con un carácter nacionalista.

Su concierto *Voces de la Naturaleza* es la quinta obra del compositor para flauta solista; esta fue comisionada en 2011 y estrenada el 18 de marzo de 2012 con la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes bajo la dirección de Enrique Barrios. Desde su primera ejecución, ha sido presentada con 16 orquestas, tanto en México como en el extranjero –Ecuador y Brasil.

Aspecto teórico

Angulo se considera a sí mismo un compositor conservador. Como prueba de ello, podemos ver en sus obras una predilección por la *forma sonata*. Él afirma que la estructura de esta forma musical –A-B-A’– es necesaria para la asimilación, por parte de quien la escucha, del material musical inicialmente expuesto. Kuhn (1989) explica que la repetición (reexposición en la forma sonata) “ofrece apoyo al oyente, que puede reconocer algo y relacionarlo sin problemas con otra cosa”.²⁹¹ En la reexposición de los temas o de las secciones en sus obras orquestales, Angulo recurre a la variación dentro del acompañamiento para ofrecer una textura diferente y que al mismo tiempo el oído reconozca los temas ya expuestos en distintas tonalidades. Generalmente estas variantes están asignadas a la sección de violines o a una discreta e ingeniosa combinación de los alientos madera. Además, utiliza el contraste entre movimientos como elemento de equilibrio entre tensión-distensión, no sólo a nivel de toda la obra, sino al interior mismo de algunos movimientos.

²⁹⁰ Desde el primer encargo a Eduardo Angulo, alrededor del año 2000, la pregunta que el compositor me hizo fue: “¿qué tipo de obra quieres?” Afortunadamente no caí en la tentación de encargar una obra *a modo*, por el contrario, le pedí – como a todos los compositores a quienes he encargado obras– que compusiera una obra de la cual él estuviera orgulloso, una obra que él presentara con orgullo diciendo: éste es mi Concierto para flauta y orquesta. Su primera reacción ante esta libertad fue muy entusiasta y el compositor me adelantó que sería “algo muy mexicano”; sin embargo, durante el proceso de composición falleció su madre y él plasmó en la obra toda esta emoción, convirtiéndola en una obra elegiaca de extraordinaria belleza, gran dificultad técnica y en un estilo que podríamos definir como internacional, es decir, sin ningún elemento nacionalista.

²⁹¹ Kuhn, Clemens (1989). *Tratado de la forma musical*. SpanPress Universitaria. EUA, pág. 18.

En cuanto a su estética compositiva, ésta tiene principalmente dos vertientes: la primera puede calificarse dentro de una tendencia nacionalista, como la utilizada en este concierto. Para él, “lo mexicano” tiene un peso importante como elemento de identidad, ya que es amante del folclor de nuestro país, específicamente de la música mestiza. No obstante, sus obras contienen temas de auténtica originalidad dentro de formas clásicas –como la forma sonata, el rondó y algunas derivaciones de la fuga– y su orquestación responde más a un tratamiento impresionista. Él mismo, cuando se presenta al primer ensayo con las orquestas, como primera indicación a los músicos, pide que su música sea interpretada “como si fuera Debussy”.²⁹² La razón de esta indicación tiene como propósito evitar que la orquesta quiera tocar lo mexicano como si fuera música del estilo del mariachi, es decir, con un sonido pleno y abierto en todo momento. Algo parecido a lo que ocurre con la música de Tchaikovski o de Rodrigo; ambas tienen elementos de sus respectivas culturas, pero a nadie se le ocurriría interpretar sus obras con criterios folcloristas; asimismo, para Angulo, el refinamiento en el sonido y el respeto de las indicaciones de dinámica en su música, son condiciones no negociables para el resultado que él espera. Gracias a su formación musical –toca el violín, la viola y el piano a muy buen nivel– y debido a su conocimiento de los demás instrumentos, logra una orquestación equilibrada y eficiente, entendiéndose esto último como la capacidad para obtener dinámicas extremas y complejos tejidos que crean muy distintas y elaboradas texturas con una orquestación reducida, características propias del manejo que algunos compositores suelen dar a los acompañamientos orquestales en sus obras para flauta solista.

La segunda vertiente es más “internacional”, como la utilizada para su primer concierto para flauta, lo cual significa que no recurre a elementos identificados con lo mexicano, aunque conserva su inventiva temática. Estas dos vertientes, además, tienen como elemento común lo corporal, es decir, son perfectamente bailables. Hay que señalar que Angulo estudió ballet en su juventud.

Estos cuatro elementos: lo mexicano, lo “neutral”, lo original y lo bailable, dan como resultado una gran variedad de estilos, pero conservando una clara identidad compositiva.

En su Concierto para flauta y orquesta *Voces de la Naturaleza*, el primer movimiento *Noblemente alegre*, comienza con una introducción a cargo de la cuerda, en la que los violines

²⁹² Contrario a lo que comúnmente se cree, cabe señalar que Debussy era muy exigente en cuanto a la observación exacta, no sólo de sus indicaciones de dinámica y de agógica, sino del respeto total del ritmo escrito en sus obras.

primeros exponen el tema y el resto de la cuerda lleva un contrapunto que define la atmósfera armónica.

Noblemente alegre ♩ = 120

Solo

Violin I *Exp.*

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

En la cifra 1 de ensayo se incorporan el arpa y los alientos para exponer el segundo de los motivos principales del movimiento, logrando expandir tanto la armonía como la textura tímbrica.

24 **1**

Picc.

C. A.

Bsn.

Hn. 1

C Tpt

Hp.

En la cifra 2 entra la flauta solista con un tema completamente nuevo en una combinación de carácter lúdico y lírico a través de la variedad en la articulación y que abarca toda la tesitura del instrumento.

Noblemente alegre ♩ = 120 EDUARDO ANGULO

24 1 26 2

mf

54

En la cifra 3 el solista lleva un dúo con el arpa y poco a poco se va incorporando la cuerda. Este movimiento está escrito en un compás de 6/8, pero no siempre conserva su carácter nacionalista.

75 3

Harp *mp*

Solo 3

Angulo incorpora el corno francés en la cifra 4 como un contrapunto respecto del canto de la flauta.

7

103 4

Hn. 1 *p*

Harp

Solo 4

Esto da como resultado una interesante combinación tímbrica después de las secciones con la cuerda y con los alientos.

El oboe entra en la cifra 5 como apoyo del carácter percusivo que adquiere la parte solista, el cual recibe respuestas con motivos similares de la cuerda.

Este material se irá desarrollando hasta llegar al primer punto climático entre las cifras 6 y 7, donde el *tutti* expande el tema inicial. A partir de la cifra 9, Angulo utiliza la riqueza rítmica que podemos encontrar en sones jaliscienses como *La Culebra*, es decir, una melodía en la parte solista en organización de $\frac{3}{4}$ con figuras de cuarto con punto y dieciseisavo, rítmica de $\frac{6}{8}$ en la cuerda aguda y los alientos y acompañamiento en $\frac{3}{4}$ en las cuerdas graves a manera de un acompañamiento de guitarrón.

En la cifra 12 llega el segundo *tutti* donde los violines primeros toman la melodía previamente expuesta y desarrollada por la flauta solista con el contrapunto rítmico característico de la música tradicional del estado de Jalisco.

En la cifra 13 la flauta interviene integrándose a un puente que llevará a un nuevo tema, mismo que conducirá a la cadenza. Ésta, es una alegoría de los materiales expuestos anteriormente, aunque aumentando la dificultad técnica de manera exponencial al utilizar arpeggios y simulación de diferentes voces con el uso de los tres registros del instrumento.

Libremente y con fantasía
♩. = 120

En la cifra 16 se incorpora discretamente la orquesta, dejando escuchar el único momento en el que el compositor utiliza, también discretamente y sin indicarlo en la partitura, una de las técnicas extendidas de la flauta: la percusión con lengua o *pizzicato*.

16 Tempo I

Solo *f*

Vln. I

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Db. *p*

Esta incorporación gradual de la orquesta sirve de puente para la reexposición del tema de la cifra 5 y la coda en la cifra 20 con la que culmina el movimiento.

20

Solo *f*

Vln. I *Div*

Vln. II *non div*

Vla. *Div*

Vc. *Pizz*

Db.

El segundo movimiento *Andante y Plenilunio* está basado en el carácter del bolero mexicano. Posee una sección rápida enmarcada entre una sección inicial lenta y su reexposición.²⁹³ El primer movimiento tiene un esbozo de esta organización del material a través

²⁹³ El recurso de insertar una sección rápida en medio del movimiento lento, lo utiliza también en el segundo movimiento de su Sonata para flauta y piano (2010) y en el segundo movimiento de su Doble Concierto para dos flautas y orquesta (2018).

de la *cadenza*, enmarcada también entre la sección A, el desarrollo y su reexposición. El segundo movimiento inicia con una introducción de la flauta solista *a capella* –tocando el fa# de la tercera octava, que es una nota muy impredecible en la flauta–, lo que provoca un fuerte contraste atmosférico después del primer movimiento.

Andante y plenilunio ♩ = 72

Solo

p

mp

1

En la cifra 1 se integra el arpa y la cuerda definiendo toda la paleta armónica, así como el pulso de la primera sección del movimiento.

Hp

Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

p

mp

pizz.

arco

1

En la cifra 2 la flauta reexpone el tema, pero con la integración de la percusión; es aquí donde se percibe de una manera más clara el carácter de bolero. Una vez reexpuesto el tema teniendo como variación el acompañamiento orquestal, Angulo intercala elementos de un segundo tema (cifra 2) con los del primero, para lo cual, el flautista realiza una elaborada ornamentación en la parte solista.

Timp. *p*
 Perc. 1 *p* Maracas
 Perc. 2 *p* Bongos
 p Colla mano
 Perc. 3 *mp* Vibráfono
 Hp.
 Solo *f* 2

En la cifra 5 se llega a una semicadencia que se ve resuelta por una nueva reexposición del primer tema en forma variada como puente a la sección central del movimiento (cifra 6).

Solo 6 Allegro $\text{♩} = 120$
 Vln. I *p*
 Vln. II *p*
 Vla. *p*
 Vc. *p*
 Db. *pizz*
 p

Esta sección lleva la indicación *Allegro* y consta de tres temas. El primero es presentado por la cuerda y retomado por la flauta solista. En la cifra 8 la flauta expone el segundo tema conduciéndolo a la reexposición del primer tema, pero esta vez en forma de canon entre la flauta solista y la cuerda (cifra 9).



En el compás 146 la flauta expone el tercer tema con un acompañamiento de acentos desplazados en la cuerda que servirá de puente para la reexposición de la primera sección del movimiento.

Éste se desarrolla exactamente igual que al principio hasta la cifra 15, donde la flauta se desvía hacia una pequeña coda que contiene elementos de todo el movimiento.

El *Allegretto retozón* es una especie de rondó cuyas variantes se presentan con distintas tonalidades en la parte solista y, como ya se mencionó, se trata de variaciones rítmicas y de asignación de distintas voces en el acompañamiento orquestal. Está compuesto a partir del son jalisciense *El Carretero* propuesto por la flauta después de una pequeña introducción de la orquesta a manera de estructura rítmica, más que melódica (referencias 1 a 3).

Allegretto retozón ♩. = 104

Posteriormente, la parte solista tiene asignada una melodía en 6/8 (referencia 4) y acompañada por la orquesta en 3/4 a manera de puente para la presentación del segundo tema (referencia 5) con un largo desarrollo utilizando el primer motivo como conductor en toda la sección, acompañado por la rítmica de 3/4 - 6/8 en la cuerda.

En la referencia 8, la orquesta toma este motivo para desarrollar el primer *tutti* del movimiento que se ve interrumpido por la flauta para regresar al tema de *El Carretero*. Este material se presenta (referencias 9 a 14) en diferentes tonalidades con variantes tanto en la cuerda, como en los alientos y el arpa, hasta llegar al puente (referencia 14) que nos llevará una sección

de gran contraste tímbrico con un dúo entre flauta y xilófono (referencia 15) en una función de *cadenza*.

248

15 Cabaza
p

Triángulo
p

Marmba
p

Hp.

15
p

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

La orquesta se va incorporando discretamente (compás 288) mientras la flauta presenta el tema de *El Carretero* en modo menor y modulando a modo mayor a manera de preparación para la integración final del *tutti* orquestal.

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra. The staves are arranged vertically from top to bottom: Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Hp. (Harp), Solo (Flute), Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Db. (Double Bass). The Solo part features a prominent melodic line with slurs and a measure number '17' enclosed in a box. Dynamics such as *mf* and *p* are indicated throughout the score. The Percussion parts show rhythmic patterns, and the string parts include pizzicato markings.

La parte final del movimiento presenta una interrupción a través de una gran pausa, donde la flauta discretamente insinúa el motivo principal, para terminar con un *tutti* de gran impacto.²⁹⁴

Aspecto instrumental

Instrumentalmente hablando, las obras de Angulo tienen un elemento en común con las obras de los compositores de la segunda mitad del siglo XVIII: parecen fáciles, pero son extremadamente difíciles. La transparencia y el lenguaje tonal obligan a los intérpretes a poseer un dominio absoluto de su técnica, ya que cualquier error resulta evidente; cuando la obra es impecablemente ejecutada, la percepción del público e incluso de los músicos que la escuchan, es que se trata de música fácil.²⁹⁵ En sus primeras obras escritas para flauta y orquesta, el Concierto No. 1 y el Doble Concierto para flauta, arpa y orquesta, Angulo recurre a la flauta en

²⁹⁴ Grabación (2013) disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=StlWr2wdB4Y>

²⁹⁵ Muchos músicos abordan el estudio de la música de Angulo pensando que es una música sencilla, pero muy pocos son los que finalmente la llegan a presentar. En los más de 20 años que llevo de conocerlo, he visto por lo menos a 10 violistas pedirle su Concierto para este instrumento; sin embargo, hasta el momento, ninguno de estos músicos lo ha podido tocar.

sol y al flautín respectivamente en los movimientos lentos;²⁹⁶ pero en el *Concierto No. 2, "Voces de la Naturaleza"*, únicamente utiliza la flauta soprano de una manera convencional, recurriendo apenas a algunas de las técnicas extendidas que, como de costumbre, suele utilizar con mucha medida en sus obras. Los tres movimientos que conforman este segundo concierto están escritos idiomáticamente, es decir, dentro del rango del instrumento y asignándole siempre la función melódica, nunca una función estructural. La única sección que podemos considerar como un desafío técnico –y por lo mismo, una aportación a la técnica instrumental–, la encontramos en la *cadenza* del primer movimiento; en ella, debido a la velocidad de los pasajes, el flautista tiene la opción de utilizar tanto las digitaciones reales como las digitaciones auxiliares (armónicos) en el primer tiempo de los compases 304, 305, 308 y 309. Además, del compás 352 al 356, utiliza el sonido con percusión de la lengua en el puente que lleva a la entrada de la orquesta, creando un singular juego tímbrico de gran efecto, pues siempre atrapa la atención del público. Todas las obras para flauta y orquesta de este compositor requieren una gran resistencia física, ya que, al tener una orquestación reducida –utiliza una orquestación de maderas a uno, obviamente sin flauta– recurre al solista para fungir como parte de la orquesta en los *tutti*, generando así una textura completa en la orquestación y por ello, reduciendo los periodos de descanso para el solista que tradicionalmente se encuentran en los *tutti*.

Aspecto interpretativo

En este aspecto, detrás de cada obra hay una historia, es decir, cada movimiento es como el capítulo de un mismo libro que está vinculado a los demás a través de una trama imaginada por su autor –como ya se mencionó– dentro de la línea del Realismo Mágico. Para la interpretación de las obras de este compositor es necesario tener dos consideraciones: la primera, es el respeto absoluto de las indicaciones de dinámica, ya que esto permite la exposición de los colores, texturas y ambientes que enmarcan la historia o la trama imaginaria de la obra. Cuando sus obras se interpretan con la confianza de que cada músico hará lo propio, se revela la función de cada instrumento, como si se tratara de personajes dentro de la historia. La segunda consideración tiene que ver con el pulso y la organización rítmica del material musical; conforme el intérprete se familiariza con los acentos rítmicos y armónicos, se revela loailable. La puesta a punto de

²⁹⁶ La única sugerencia que el autor de este trabajo hace normalmente a los compositores al momento del encargo de una obra, es que tienen la libertad de utilizar las cuatro primeras flautas de la familia de este instrumento, es decir, el flautín, la flauta soprano, la flauta contralto y la flauta bajo. En el caso del flautín, la sugerencia es que éste sea utilizado para explotar su lado lírico y no su papel tradicional como instrumento ágil.

los aspectos anteriores nos lleva al mensaje para transmitir al público.²⁹⁷ En cuanto a la articulación y el fraseo, Angulo deja al intérprete en entera libertad para modificar las ligaduras si esto conviene a la fluidez del texto, ya que, por lo general, los compositores que no han tocado instrumentos de aliento, suelen seguir los criterios de fraseo de los instrumentos de cuerda, que no siempre son convenientes para los de aliento.

El concierto *Voces de la Naturaleza* es una obra de considerable dificultad técnica dentro de una línea tradicional y con un lenguaje nacionalista, por lo que conocer la música mestiza de nuestro país, especialmente la música de Jalisco para el primero y tercer movimientos, así como el género del bolero para el segundo movimiento, ayudaría a conseguir una interpretación más convincente.

²⁹⁷ El autor de este trabajo acostumbra tocar de memoria los conciertos para flauta. La orientación del cuerpo del flautista permite que mientras toca como solista, éste pueda tener un contacto visual directo con el público, por lo que se pueden percibir las diferentes reacciones de este tipo de receptor durante el desarrollo la obra. Esta particularidad, que no todos los instrumentos poseen –por ejemplo, los pianistas no suelen ver al público mientras tocan con orquesta– permite variar las intenciones del discurso en el momento mismo de la ejecución de la obra – como suelen hacerlo los cuenta cuentos– y reaccionar a las emociones expresadas por el público a través de sus miradas o de sus gestos.

5. *Concierto para flauta y orquesta* de Horacio Uribe

Aspecto contextual

El compositor Horacio Uribe (1972 -) se formó en México y posteriormente continuó sus estudios en Rusia. Su *Concierto para flauta y orquesta* fue encargado en 2008 y el estreno se llevó a cabo el 6 de junio de 2009 con la Orquesta Filarmónica de la UNAM, bajo la dirección de José Guadalupe Flores.

El lenguaje de Uribe es extremadamente emocional y utiliza la técnica compositiva para asistir a esta carga emotiva. En el caso del *Concierto para flauta y orquesta*, se trata de una obra de carácter elegíaco en memoria de su tío, Alfonso Duarte Romero. Cada movimiento representa, por así decirlo, diferentes etapas del duelo.

El primer movimiento evoca el *shock* que provoca la sensación de una orfandad repentina y de la incompreensión de un niño ante la pérdida de su padre. El segundo movimiento completo es la *cadenza* y está dividido en dos secciones: la primera representa la aparición del alma del padre ante su hijo y la segunda representa el alma ya madura del hijo, quien comprende que la muerte no es el final y con ello, gana fuerza para enfrentar el futuro.

El tercer movimiento se desarrolla con un carácter aguerrido y determinado, donde se sigue escuchando la voz del hijo, como representación del triunfo ante la adversidad.

La obra fue escrita en una coyuntura de gran actividad compositiva en torno a la flauta transversa durante la cual ya había compuesto *Aproximaciones al son huasteco* (1995) para flauta y piano, *¡...De expansiones y auroras boreales!* (2003) para cuarteto de flautas y *Yo no sé de cierto, pero supongo* (2007) para flauta, viola y arpa, por lo que podemos afirmar que poseía suficiente conocimiento de la familia de las flautas transversas y sus posibilidades sonoras.

Aspecto teórico

Uribe se considera a sí mismo un compositor impresionista y como modelos de esta corriente, no sólo toma a compositores como Ravel y Debussy, sino también a de Falla y a Scriabin.

A este respecto señala:

Lo que me gusta de estos compositores es que tienen un cúmulo de sonoridades armónicas que están basadas en las 7as y en las 9as en la columna de armónicos y cómo van dejando huellas unos sonidos sobre los otros. Al principio de una manera intuitiva, yo pensaba que lo más importante era la columna de armónicos hacia arriba, cómo la ibas formando y con respecto a eso realizas la

orquestración y vas calibrando la sonoridad que quieres. Pero cuando me puse a estudiar a los alientos madera, me di cuenta de un fenómeno increíble, que en el oboe es muy claro y en la flauta también: cuando tienes dos instrumentos en los registros agudos, empiezas a oír los subarmónicos; es una cosa que siempre me ha apasionado. La música que tiene una construcción demasiado clara, a veces me desconcierta. Necesito que tenga cierto grado de distorsión. La distorsión en la forma es una cosa que también me apasiona y creo que también va por ahí el impresionismo.²⁹⁸

Además de lo anterior, dentro de los recursos compositivos de este autor, encontramos principalmente la utilización de la melodía, la armonía, el contrapunto y el ruidismo “como parte de un sistema de contrastes dramático-texturales”.²⁹⁹ En su Concierto para flauta y orquesta, hay además una distribución del material que está dividido entre el trabajo del solista y cada grupo instrumental hasta llegar a un punto en el que se involucra toda la orquesta. Por otra parte, utiliza una conjunción de sistemas dodecafónicos y de jerarquías funcionales de centros tonales – recurso propio de la música postmodernista. En cuanto a la estructura, recurre a lo que él denomina “soluciones formales basadas en diferentes maneras de utilización de la proporción áurea, aplicadas a ritmos y desarrollos, como una forma al servicio de un contenido expresivo o sensible”.³⁰⁰

Uribe concibe el *recitativo*³⁰¹ desde el punto de vista rítmico, como una sección de pulso lento, pero con figuras pequeñas (como octavos, dieciseisavos y treintadosavos con algunos tresillos y ligaduras), con una melodía en dos niveles de octava y dentro de un intervalo de quinta (entre Sol y Re) “con la búsqueda de rellenar los totales cromados para dar una imagen de tristeza, desolación y meditación”.³⁰²

²⁹⁸ Entrevista realizada en la Ciudad de México, el 18 de marzo de 2021.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ Bouissou, Sylvie (1996). *Vocabulaire de la musique baroque*. Ed. Minerve. Francia, pág. 173. El *recitativo* es una “forma de expresión vocal que se aproxima a la declamación utilizada en las obras narrativas (ópera, oratorio, cantata) a las cuales debe su origen”.³⁰¹ A finales del siglo XVII y además de los recitativos *simple* y *secco*, se desarrolla el recitativo *acompañado* u *obligado* (recitativo *accompagnato* u *obbligato*) o aún el recitativo *medido*, en el que participa toda la orquesta y que los compositores privilegian para las escenas particularmente intensas.

³⁰² Entrevista referida al compositor.

♩ = 60
Meditativo

VI-ni I
VI-ni II
V-le
V-c.

La ausencia de la voz grave en la cuerda y el calderón al final de esta primera frase, crean una sensación de suspensión que se ve resuelta con la entrada de los contrabajos (compases 9-15), dándole a esta misma melodía un efecto de mayor profundidad acústica.

6

VI-ni I
VI-ni II
V-le
V-c.
C-b.

A partir del C-16 se despliega la polifonía en la cuerda a través de un *divisi* en los violines primeros y los *pizzicati* en las cuerdas graves. La asignación de rítmicas distintas para cada voz crea una textura politonal a manera de desarrollo de la primera sección de la obra.

20

VI-ni I *mf* *div.* *f*

VI-ni II *mp* *div.*

V-le *mp* *mf*

(div.) *mf*

V-c *p* *mf* *pizz.*

C-b *p* *mf* *pizz.*

La entrada del solista con el flautín es una respuesta al tema propuesto por el clarinete y el corno y va acompañada por la integración de los demás alientos con funciones contrapuntísticas respecto del solista y con la cuerda con una función atmosférica.

33 7

Cl. 1 *mp*

Fag. I *mp*

Cor. 1 y 2 *mp* *I solo* *a 2* *I*

Batt. 2 *p* *gliss.* *lv.*

Picc. Solo *f*

El material polifónico de las cuerdas se desarrolla en los registros medio y agudo (C. 39-55) llevando la obra hacia la primera culminación (C- 55-60).

Se sucede una serie de contrastes rítmicos contra el tema principal por parte de la cuerda y el flautín (C 61-70) en un contrapunto complementario al tema principal. El *tutti* conduce a una zona que Uribe define como “fantasmagórica”:

La zona fantasmagórica (C.84-110) está lograda mediante la utilización de armónicos artificiales alternados entre los violines 1 y 2 con *divisi*. Con “zona fantasmagórica” me refiero a la imagen del ser humano ante lo desconocido, es decir, al más allá. Comienza un contrapunto entre el piccolo y el glockenspiel. Los armónicos representan las almas de los muertos antiguos mientras que el piccolo y el glockenspiel son personajes que se sorprenden por que acaban de morir. En la sección final del movimiento (C.111-126), se sustituye el glocken por campanas tubulares para una especie de descanso eterno de estas almas. Para acentuar esta sensación lo trabajé en un sistema mayor-menor.³⁰³

³⁰³ Entrevista referida.

Picc. Solo
 VI-ni I (div.)
 VI-ni II (div.)
 V-le
 V-c.
 C-b.

sultasto seza vibr.
 mf
 pp 3
 p
 p
 pp 3
 pp
 pp

El segundo movimiento fue pensado inicialmente para la flauta bajo; sin embargo, se realizaron varias pruebas tanto de registro como de respuesta de los instrumentos –flauta bajo y flauta contralto–, color del sonido y volumen donde interactúa con el timbal, y proyección; finalmente, el compositor se decidió por la flauta contralto, ya que ésta, además de tener un sonido más definido y una afinación más estable, ofrecía un equilibrio entre el color deseado y las posibilidades de agilidad y potencia del instrumento que requería la primera parte de la *cadenza* (C.127-152) “con la característica melodía de doce tonos, pero con un registro ampliado” y donde empiezan a presentarse los materiales que se desarrollarán en el tercer movimiento.³⁰⁴

³⁰⁴ Ibidem.

Flauto Basso II.- Cadenza

127 $\text{♩} = 60$

Fl.B. Solo

132

Fl.B. Solo

136

Fl.B. Solo

141

Fl.B. Solo

Uribe comenta a propósito de esta primera parte de la *cadenza* que, “al ser un registro grave para el solista, quería lograr que la dramaturgia se volviera meditativa, oscura y misteriosa”. En el primer borrador de esta obra, el compositor simplemente escribió una pausa para el cambio de instrumento solista –de flauta contralto a flauta soprano–; sin embargo, esto provocaba una ruptura no deseable en la tensión y la atmósfera del movimiento, por lo que optó por incluir el timbal a dúo con el solista (C.153-223), aprovechando el material para presentar “un primer intento de dinamización del discurso musical”.³⁰⁵

152 $\text{♩} = 120$ accel. $\text{♩} = 140$

Timp.

Fl.B. Solo

El *solo* de timbal del C. 216 permite al solista un cambio cómodo a la flauta soprano sin romper el dinamismo del discurso creado a lo largo de la primera parte de la *cadenza*.

³⁰⁵ Ibidem.

215

Timp.

Fl.B. Solo

Muta in Flauto Grande

Uribe indica que los compases 222 a 291 son un punto áureo importante, ya que es el *solo* más largo de la obra. El material está presentado en los tres registros del instrumento y contiene la mayor cantidad de efectos, como *frullato in crescendo* hacia el *ff* para encadenar al tercer movimiento en *attaca*.

Flauto grande Solo

5 ord.

♩=172

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

226 *f* *p* *f*

231

236 *p* *ff*

El tercer movimiento es una especie de forma rondó y comienza con un *tutti* orquestal sin solista como contraste a la *cadenza* (C.292-308). Uribe comenta a propósito de este movimiento que su objetivo fue “abrillantar la factura musical, mediante melodías un tanto mecánicas, rítmicas y coloridas”. La primera intervención del solista (C308-321) presenta el material principal de este movimiento con un acompañamiento de la cuerda con la función estructura rítmica y armónica a la vez.

309

Fl.Gr.Solo

VI-ni I

VI-ni II

V-le

V-c.

C-b.

mp

mp

mp

mp

mp

Posteriormente asigna el tema exclusivamente a los instrumentos más graves de la familia de los metales (C.321-342) que terminan en *ff* para iniciar la siguiente sección.

321

Cor. 1 y 2

Cor. 3 y 4

2 Tr-be.

Tb-ni. 1 y 2

Fl.Gr.Solo

mp

mp

solo

f

soli

f

f

Aquí se presenta un pequeño *ritornello* y el desarrollo del material principal. El tema tiene desarrollo contrapuntístico (C.342-372), por lo que todavía no es tan evidente su reexposición.

368

Cl. 1

Cl. 2

Cor. 1 y 2

2 Tr-be

Tb-ni. 1 y 2

Idolce

mf

mf

mf

Sin embargo, en los compases 372 a 388 se presenta la reexposición del material principal del divertimento como preparación al siguiente *solo* de la flauta, regresando así a los colores brillantes y a los motivos rítmicos.

56

383

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Timp.

Batt. 1

Fl.Gr.Solo

mf

ff

mf

f

La primera hibridación entre el tercer y el primer movimiento se presenta en los compases 388 a 401, donde regresan las melodías dodecafónicas, pero con la configuración rítmica del tercer movimiento.

389 57

Fl.Gr.Solo

Vl-ni I

Vl-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Detailed description: This musical score shows six staves. The Fl. Gr. Solo staff (top) features a complex melodic line with many slurs and accents, starting at measure 389 and ending at measure 405. The string staves (Vl-ni I, Vl-ni II, V-le, V-c., and C-b.) provide harmonic support with sustained chords and some melodic fragments. The woodwinds (V-c. and C-b.) have simpler parts with some rests.

Los trombones tienen su segundo *solo* con el tema principal (C.401-405) y posteriormente hay un desarrollo tímbrico y contrapuntístico del material principal con el solista (C.405-434).

399

Cl. 1

Fag. 1

Cor. 1 y 2

Cor. 3 y 4

2 Tr-be.

mp

mp

solo

f

solo

Detailed description: This musical score shows five staves. The Cl. 1 staff (top) has a melodic line with triplets and slurs, starting at measure 399. The Fag. 1 staff has a similar melodic line. The Cor. 1 y 2 and Cor. 3 y 4 staves have sustained chords, with dynamics markings of *mp*. The 2 Tr-be. staff has a rhythmic pattern with accents and slurs, with dynamics markings of *f* and *solo*.

Dentro de los compases 434-463 se presenta el primer episodio contrastante. Uribe utiliza este episodio una sola vez, aunque teniendo implicaciones en la coda. La flauta participa con una melodía constante y el arpa la refuerza con un ataque más claro para destacar la melodía. Este recurso provoca la impresión de un tercer timbre debido a la unísono del arpa y la flauta solista.

Fl.Gr.Solo

Arpa

Fl.Gr.Solo

Arpa

La flauta y el timbal proponen arpeggios espaciados en *tutti* en la orquesta (C.463-479) como una reminiscencia del material del segundo movimiento.

Timp.

Fl.Gr.Solo

Timp.

Fl.Gr. Solo

El segundo episodio contrastante (C.479-504) comienza con sólo algunos instrumentos y los demás se van integrando. Un cambio a 6/8 con contrapuntos por familia de instrumentos se sucede para concluir la sección en *tutti* y con la indicación dinámica de *sfz*. El puente hacia la sección final (C.505-546) contiene prácticamente todos los instrumentos, aunque los niveles dinámicos oscilan entre *p* y *mf*.

477

Cl. 1

Cl. 2

2 Tr-be

Timp.

Fl.Gr. Solo

Arpa

VI-ni I

VI-ni II

V-le

V-c.

C-b.

73

La última sección (C.547-567) recuerda el final del primer movimiento por la entrada de las campanas tubulares y la utilización de la dualidad mayor-menor.³⁰⁶

The image shows a musical score for three instruments: Timp., Tub. B., and Fl.Gr. Solo. The Timp. part is in the bass clef and consists of a series of quarter notes with a dynamic marking of *f*. The Tub. B. part is in the treble clef and consists of a series of quarter notes with a dynamic marking of *f*. The Fl.Gr. Solo part is in the treble clef and consists of a series of eighth notes with a dynamic marking of *f*.

El objetivo del compositor fue “regresar al material fantasmagórico, pero en una versión más positiva e iluminada”. Por último, Uribe señala a propósito de su proceso compositivo que:

Sobre todo, para obras que sobrepasan veinte minutos, mi manera de componer nunca es lineal. A veces se me ocurre el material central y a partir de ahí, voy haciendo los materiales extremos, pero siempre como un recurso para unir las secciones y que den la impresión de haber sido compuestas de principio a fin. Lo que busco con ello es lograr la máxima organicidad posible.³⁰⁷

El tercer movimiento se desarrolla con un carácter aguerrido y determinado, para concluir con una disminución, tanto de la masa orquestal como del *tempo* general y donde se sigue escuchando la voz del hijo, como representación del triunfo ante la adversidad.

Aspecto instrumental

El *Concierto para flauta y orquesta* de Horacio Uribe presenta varios desafíos: en primer lugar, se trata de una obra en la que hay que utilizar tres instrumentos de la familia de las flautas transversas. En segundo lugar, la exigencia de la obra en cuanto al tratamiento dinámico es considerable. El registro medio del flautín es particularmente inestable, sobre todo cuando se trata de un matiz *mf a f*. La entrada del solista es justo en ese registro y con el matiz *f* acompañado por toda la cuerda en *divisi*, algunos alientos y algunas percusiones, por lo que el riesgo de inestabilidad del sonido aumenta, ya que es importante tocar con suficiente fuerza para no pasar

³⁰⁶ Grabación disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dv5cMjN6wYY>

³⁰⁷ Entrevista referida.

desapercibido. En el primer movimiento le da al flautín un tratamiento fuera de lo convencional, pues lo utiliza con un carácter lírico dramático. Esto implica trabajar el *vibrato* en el instrumento de manera expresiva.

Uribe selecciona el flautín como un instrumento que simboliza la voz del infante que de pronto se ve en un estado de vulnerabilidad total. El tratamiento orquestal es sumamente cargado; como consecuencia, se crea un efecto abrumador en el que, a pesar de todo, el timbre del flautín destaca para no perder la voz de este personaje indefenso.

Respecto del uso del flautín Uribe comenta:

No estaba yo seguro de cómo hacerle. Para acompañar al piccolo tenía que utilizar muchos armónicos en la cuerda para que se balanceara “padre”.

Dicen los orquestadores que saben, que hay tres instrumentos escandalosos en la orquesta: el triángulo y otro sería el piccolo.

Hacer una cosa introspectiva con el piccolo también me pareció bien interesante. A lo mejor la convención sería caricaturizar las maderas. Yo preferí cambiar de contexto. De repente usar su registro más grave, que de todas formas va a ser muy agudo, pero le vas a dar una profundidad expresiva bien “padre”.³⁰⁸

Para el segundo movimiento, el compositor pensó inicialmente en una flauta bajo, pero al hacer algunas pruebas, finalmente decidió que una flauta contralto sería la mejor opción para representar el alma de su tío. Este movimiento completo es la *cadenza* y está dividido en dos secciones: la primera representa la aparición del alma del padre ante su hijo. Esta aparición asignada a la flauta contralto va acompañada por los timbales, pudiendo estos representar el paso del tiempo. En otro ámbito, lo ideal sería pasar del flautín a la flauta soprano antes de tocar la flauta contralto; de esta manera, el solista no resiente de manera abrupta el cambio de embocadura; sin embargo, Uribe inicia la *cadenza* de manera lírica y explotando el color oscuro característico de la flauta contralto. El cambio de la embocadura del flautín al de la flauta contralto es particularmente difícil para los labios, ya que la diferencia de tensión de los músculos es considerable y existe el riesgo de no lograr un sonido impostado. Una vez presentada la primera idea, el compositor recurre a una de las técnicas extendidas: el *slam*, que consiste en la obturación brusca del orificio de la embocadura con la lengua, lo que provoca la emisión de los

³⁰⁸ Ibidem.

subarmónicos más graves fuera de la tesitura habitual del instrumento mencionados anteriormente por el compositor, como una especie de preparación para la aparición del timbal. Al interactuar con éste, la flauta contralto concluye la segunda idea con una combinación de sonidos en *sffz* combinados con el *slam*, aumentando el riesgo de perturbación en el sonido.

Respecto de esta sección, el compositor agrega que “la flauta contralto sólo tiene el acompañamiento del puro timbal porque estoy haciendo un dramatismo y me pareció interesante que durara 5 minutos, pero se va generando la liga para provocar la inercia para que salga el tercer movimiento”.³⁰⁹

Después del breve *solo* de timbales que sirve como puente y como momento para el cambio de instrumento para el solista, la segunda parte de la *cadenza* es llevada por la flauta soprano, que representa el alma ya madura del hijo, quien comprende que la muerte no es el final y con ello, gana fuerza para enfrentar el futuro. Cabe mencionar que, en los cambios de flauta, es fácil entrar bajo de afinación respecto de los demás instrumentos, ya que los metales, al estar fríos, tienden a alterar su afinación de esa manera.

Este segundo movimiento *attaca* al tercero con un carácter optimista y de gran fuerza expresiva. El tercer movimiento está escrito de manera idiomática y no presenta ningún riesgo para el solista desde el punto de vista instrumental. Todas las intervenciones de la flauta están protegidas con una orquestación que asemeja al diálogo de un *concertino* con el *concerto grosso*.

Aspecto interpretativo

Las obras para flauta de Uribe, en general, tienden a generar una atmósfera de la cual emerge un mensaje melódico con fuerte carga emotiva. La función de estructura siempre se manifiesta de manera clara y, en el caso de este concierto, únicamente en la *cadenza* la flauta contralto asume una función estructural. Al asignarle al flautín la voz de un personaje que de repente se queda en la orfandad, es necesario el manejo del *vibrato* para simular nerviosismo, inseguridad e incertidumbre, manteniendo siempre el carácter de indefensión. Es importante conservar este carácter aun cuando la orquesta vaya creando una atmósfera abrumadora. La transición al mundo fantasmagórico descrito por Uribe ayuda a que el solista entre en este ánimo a través del cambio de instrumento. El comienzo de la *cadenza* con matiz *p* después de las campanas tubulares al final del primer movimiento, exige del solista un cambio en la técnica de respiración para obtener un

³⁰⁹ Ibidem.

sonido estable, oscuro y acorde con el contraste natural propuesto. El cambio tímbrico crea un gran impacto en el receptor, así como la entrada del timbal en medio del movimiento. Este recurso se puede encontrar en el Concierto para flauta (1926) de Carl Nielsen, pero utilizando el timbal como un elemento atmosférico. Uribe, por su parte, establece un contrapunto rítmico entre el timbal y la flauta que permite no perder la continuidad a la hora de hacer el cambio final a la flauta soprano para atacar el tercer movimiento. En éste, la voz solista presenta un personaje ya maduro ante la pérdida y que se mueve con independencia a través de la utilización de numerosos acentos que dialogan con las diferentes secciones de la orquesta.

Al utilizar tres tipos de flauta, Uribe contribuye con esta obra a un repertorio moderno que, al parecer, se ha ido desarrollando en pocos países –entre ellos México– a través de las obras de compositores como Eugenio Toussaint, René Torres y Eduardo Angulo, por mencionar algunos, en el que se utilizan diferentes tesituras de la familia de flautas transversas dentro de una misma obra con el fin de ampliar el espectro tímbrico del solista.

6. *Partículas en Movimiento* de Francisco Cortés

Aspecto contextual

Francisco Cortés Álvarez nació en la Ciudad de México en 1983. Además de las instituciones en las que estudió, afirma que su actitud compositiva proviene de la compositora mexicana Gabriela Ortiz, que fue “quien lo formó más, tanto estéticamente como compositor”.³¹⁰ Pertenece a una generación que tiene a su disposición una variada gama de corrientes y recursos técnicos y tecnológicos para la creación. Por ello, no siente la necesidad de identificarse o comprometerse con alguna corriente compositiva en particular entre la vasta gama de posibilidades que conviven actualmente en la música. Es más, se asume como parte de una generación que no ve el menor inconveniente en mezclar géneros de una manera que considera “orgánica”.

A este respecto, Cortés considera su lenguaje como postmoderno y ecléctico, para el cual se permite la apropiación de cualquier herramienta que le funcione.³¹¹ Este procedimiento creativo tiene su equivalente en la pintura postmoderna a través del *collage* y el *assemblage* como sus principales recursos técnicos. Además de las características antes mencionadas, Bosseur comenta que en compositores de esta corriente, “se puede constatar la voluntad, expresada de manera diversa según el temperamento creador de cada quien, de transgredir el carácter pretendidamente lineal que debería atribuirse necesariamente a la evolución del lenguaje musical”.³¹² Por otro lado, si tomamos en cuenta a Shönberg en su exhorto: “escriba o no escriba, pero no se haga preguntas; haga aquello de lo que es capaz. Si usted tiene los medios para escribir una bella obra, usted la escribirá, ya sea tonal o atonal”,³¹³ podemos observar que Cortés parece coincidir con él en el sentido de que su motivación para componer no tiene en cuenta el rigor de respetar estilos, reglas o géneros musicales.

Partículas en movimiento fue encargada en 2011 y estrenada dentro del XXXV Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez” el 25 de mayo de 2013 con la Orquesta Sinfónica “Carlos Chávez”, bajo la dirección de Alfredo Ibarra. Posteriormente se interpretó el 15 y 16 de mayo de 2017 con la Orquesta Filarmónica de la UNAM, bajo la dirección de Massimo Quarta.³¹⁴

³¹⁰ Entrevista realizada el 5 de marzo de 2021.

³¹¹ El postmodernismo surgió como una de las corrientes de la segunda mitad del siglo XX cuya característica principal fue el regreso al concepto de centro tonal, pero no de tonalidad.

³¹² Bosseur, Jean-Yves (1992). *Vocabulaire de la Musique Contemporaine*. Paris, ed. Minerve, pág. 134.

³¹³ Shönberg citado en Bosseur; op. cit.; pág. 21.

³¹⁴ Grabación (2017) disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P092GhN1Cq4>

Aspecto teórico

A Cortés le gusta la composición concertante y que este tipo de obras tengan una dedicatoria, ya que, dice, “suelen tener buena historia en cuanto a la interpretación” por parte del dedicatario.

En sus obras concertantes utiliza exclusivamente la forma libre con reiteración de motivos y materiales armónicos concibiendo “una estructura episódica, dándole fluidez a un mapa energético planeado desde el principio de la pieza”.³¹⁵ Si bien afirma que la libertad formal es característica de los compositores de su generación que se consideran postmodernos, pero aclara que no se trata de un “*switch de on-off*”. Advierte que, entre las variadas influencias y corrientes compositivas actuales, hay un modernismo muy fuerte en México, aunque está convencido de que esto no es una característica exclusiva de su generación, pues “hay compositores que tienen un procedimiento muy unitario, es decir, generan un modelo y con él realizan una composición con una especie de universos auto-contenidos”. Considera que en algunos exponentes como Enrico Chapella, Armando Luna, Gabriela Ortiz, Javier Álvarez y Juan Pablo Contreras se encuentra como característica estilística “un *tutti frutti* bárbaro de recursos”. La posibilidad de acceder a todo tipo de elementos e influencias, es quizá una razón para no querer comprometerse con alguna corriente estética en particular: “no tener que ser merengero para utilizar elementos del merengue, no tener que ser especialista en música barroca para utilizar los elementos de la música barroca, es una cuestión de actitud”. Esta libertad estilística, ya sea dodecafonismo o tonalidad, donde no hay una unidad estructural es, en sus propias palabras “como una mezcla de técnicas y apropiaciones” que conducen a un lenguaje ecléctico. A Cortés le gusta permitirse utilizar cualquier referencia y a través de ella “construir significado”, y a la hora de recombinar trata de que el resultado sea muy personal, con una búsqueda de energía, de brillo y de oscuridad. Explica que su proceso empieza con ideas básicas, con imágenes y, cuando la obra ya está avanzada en un 25 o 30 por ciento, define la forma global.

Este compositor no considera que las obras concertantes sean un tipo de forma obsoleta pero, aunque en ellas no utiliza la forma sonata, sí recurre a la *cadenza* y otros elementos, como el diálogo entre solista y orquesta, que se pueden encontrar desde la forma primigenia del concierto.

³¹⁵ Entrevista realizada el 5 de marzo de 2021.

Aunque en general tiende a que sus obras sean programáticas, *Partículas en Movimiento* carece prácticamente de programa”, en tanto que surgió de una imagen bastante concreta. El lenguaje utilizado es postonal, construido a base de “centros de color”, ya que no adjudica a la armonía alguna funcionalidad, a la manera de Steve Reich cuando pronosticaba que tras el periodo de música atonal, “el pulso y la exigencia de un centro tonal resurgirán como una de las fuentes fundamentales de la nueva música”.³¹⁶ En la obra de Cortés, este centro tonal no es necesariamente aquél que se conoce en la música anterior a Schönberg, sino que se trata de la asignación, digamos, de manera artificial, de una jerarquización establecida por el compositor.

Estilísticamente, Cortés considera su obra para flauta y orquesta:

cambiante, angular, oscura y brillante, con secciones que buscan ser rítmicas y rápidas contra secciones texturales y lentas, manteniendo una unidad interválica y motívica sin caer en la divagación. La construcción armónica tiene que ver más con estructuras de segundas o tritonos, cuartaloides, etcétera. Los contrabajos fungen como elementos de dirección. En ciertos momentos, se pueden encontrar pedales prolongados. La nota Reb le da un cierto centro, pero sin llegar a tener una función tonal. Suele haber algunas notas hacia las cuales existe una tendencia a regresar y al revés: hay ciertas zonas muy inestables. También hay centros rítmicos apoyados por algún pedal, con una cierta tendencia a lo macro.³¹⁷

Después de una pequeña introducción de diez compases con la indicación *Anxious*, la idea inicial es presentada como una sola línea perturbándose y moviéndose cada vez más; como si fuera una especie de átomo mientras se genera una estela. Para ello, el compositor utiliza la entrada escalonada y superpuesta de diferentes instrumentos a manera de pulso, con lo que logra, a su vez, abrir la atmósfera tímbrica.

³¹⁶ Citado en: Bosseur, op. cit., pág. 133.

³¹⁷ Testimonio extraído de la entrevista referida.

2 Partículas en Movimiento

2
10 **A** flutter
f intense

15

20

La idea es propuesta por la flauta solista y el pandero. Posteriormente, el pulso se alterna entre las cuerdas graves, la tuba y el piano (referencias C-D) a manera de estructura sobre la cual el tejido se va desarrollando con los demás instrumentos.

S. Fl. **C** use saxophone key to hold the low C#

Vln. I
div a 2
ord. *n.* *ord.* *sul. pont.* *f*

Vln. II
div a 2
p *mf* *f* *molto vib.* *without vibrato (no trem.)* *without vibrato (no trem.)* *n.*

Vla.
div a 2
p *p* *f* *without vibrato (no trem.)* *without vibrato (no trem.)* *n.*

Vc.
(pizz.) *f* *arco* *without vibrato (no trem.)* *without vibrato (no trem.)* *pizz.* *arco* *n.*

Vc.
(cres.) *f* *without vibrato (no trem.)* *without vibrato (no trem.)* *f* *p*

Cb.
(cres.) *f* *without vibrato (no trem.)* *without vibrato (no trem.)* *f* *p*

50 51 52 53 54 55 56

El manejo dinámico provoca un efecto de superposición de planos sonoros, mismos que preparan la intervención del solista con una pequeña *cadenza* (referencias D-F).

D Still Anxious ♩ = 168

E solo

76 77 78 79 80 81 82

La indicación *Still anxious*, así como los cambios de compás y los acentos rítmicos, producen una sensación de neurosis que será continuada por la orquesta (referencias F-I) en diálogo con la parte solista, a manera de una fuerte discusión que terminará abruptamente, iniciando así una sección de estabilidad atmosférica (referencias I-K) a través de una rítmica regular asignada a las percusiones y notas tenidas en la cuerda.

I

128 129 130 131 132 133 134 135 136

En la siguiente sección (referencias K-L), la tensión aumenta a partir de un contrapunto rítmico en la sección de cuerdas, apoyado por los planos dinámicos de los alientos madera.

La superposición de planos dinámicos descendentes encadenan con la reintegración de la flauta (referencia L) para llegar a la segunda *cadenza* (referencia M).

El discurso rítmico posterior, apoyado por otros instrumentos, lleva la indicación *With swing* (referencias N-T), lo que le otorga a la sección un carácter más relajado y flexible.

Lo anterior precede a la sección con la indicación *Dark* (referencia T) donde en el *tutti*, los alientos madera y metal presentan los distintos planos dinámicos anteriormente expuestos por la cuerda. Los cuernos y las trompetas evocan algo de ansiedad mientras la cuerda prepara la zona oscura con la entrada del solista, esta vez tocando la flauta contralto (referencia U).

A diferencia del inicio, donde el compositor buscaba generar puntos de mayor o menor energía creando un efecto de luz con el pandero, la sección con la flauta en sol es la ausencia de luz, es decir, este instrumento fue seleccionado para dar una sensación más oscura. Más adelante se crea una zona de diferentes texturas (referencia W) a través de la superposición y la alternancia,

tanto de los timbres de las diferentes secciones, como de los diferentes recursos utilizados anteriormente, como los planos dinámicos, los *glisandi* y la microtonalidad.

freely

W Lighter ♩ = 69

A. Fl. *p* *mf* *ppmf* *pp* *mf f sub.*

Vln. I div a 2 *mf* (no trem.) *pp sub.*

Vln. II div a 2 *mf* *f* *n.*

(con sord.) *senza sord.*

Vla. div a 2 *ppp* *mf* *f* (no trem.) *p*

(con sord.) *senza sord.* *mf* *f*

Vc. div a 2 *mf* *ppp* *ff p* *mf* *f*

(con sord.) *senza sord.* *ff p* *mf*

Cb. *mf* *n.* *ff p* *mf*

324 325 326 327 328

A través de los glisandi aleatorios en la cuerda, el compositor logra efectos de *cluster* creando así un claro contraste dentro del discurso general de la obra.

n. *p*

Vla. div a 4 *mf* *ppp* *ad lib.* *repeat cell as many times as needed unsynchronized*

Vc. div a 2 *f* *ppp* *ad lib.* *repeat cell as many times as needed unsynchronized*

Cb. *f*

329 330 331 332 333 334

El arpa, acompañada de los *glisandi* en la cuerda, es la encargada de crear un puente para una larga sección (referencias X-BB) por parte del solista.

The image shows a page of a musical score, measures 342 to 346. The instruments listed on the left are: Hp. (Harp), Pno. (Piano), A. Fl. (Alto Flute), Vln. I div a 2 (Violin I), Vln. II div a 2 (Violin II), (con sord.) (with mutes), Vla. div a 4 (Viola), (con sord.) (with mutes), Vc. div a 2 (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The Harp part has a complex glissando sequence starting at measure 345, marked 'repeat as fast as possible'. The Piano part has a 'do not clear ped.' instruction. The Flute part has a box labeled 'X' at measure 345. The string parts (Violins, Viola, Cello, and Double Bass) are marked 'senza sord.' and 'mf'.

Esta sección es de gran virtuosismo para el solista, ya que, como se mencionó anteriormente, por lo general los compositores explotan el lado lírico y grave de la flauta contralto. A través del tratamiento que le otorga, Uribe escribe una obra de gran exigencia técnica para este instrumento. Este pasaje va a desembocar en una sección de gran turbulencia creada por la individualidad rítmica de cada instrumento (referencias BB-DD).

A partir de la referencia EE hay una especie de reexposición no literal.

Para Cortés, ésta es su zona favorita, ya que aquí, como en el inicio, se crean espacios derivados de la idea generadora, donde se alternan momentos de menos energía y de más energía, como ya se indicó. La parte final tiene una pequeña influencia del jazz a través de los ritmos desiguales.

Así como al principio había una especie de magnetismo hacia la nota Re bemol, a partir de LL hay una insistencia hacia un centro en la nota Do dentro del *tutti*. La estabilidad sobre ese sonido es necesaria para la estabilidad final sobre la cual, el solista termina con una sección en *swing*, con elementos del jazz como los acentos desplazados a través del fraseo y los acentos, pero

no pretendiendo un estilo jazzístico, ya que no hay una identificación por parte del autor con ese género, sino que utiliza este recurso porque, según él, así convenía a la pieza.

16 **Partículas en Movimiento**

492 *mf* *f*

494 *mf* *f* *mf*

496 *f* (2+2+3)

Aquí es donde podemos encontrar una de las características de la “actitud postmodernista” que menciona Cortés unas líneas arriba, en el sentido de que los compositores de su generación no tienen el menor reparo en utilizar cualquier elemento que consideren necesario independientemente de su origen. Ante esto, el intérprete se ubica en la disyuntiva de tocar el pasaje sin pretensiones de sonar como un jazzista o adentrarse en este género para sonar en estilo.

Aspecto instrumental

Esta obra presenta secciones de luz y de oscuridad. Para ello, Cortés utiliza la flauta soprano y la flauta contralto respectivamente. Después de una breve introducción por parte del *tutti*, el solista inicia su participación con la nota Do# como la partícula en suspensión. Esta habrá de experimentar una serie de perturbaciones por medio de la incursión de apoyaturas con otras notas a manera de contratiempos respecto del pulso regular asignado a diferentes secciones de la orquesta. La obra exige del solista una máxima concentración para no perder el pulso, ya que éste va cambiando según su asignación en el espacio orquestal. El compositor considera que es complicado utilizar técnicas extendidas en la parte solista porque, “en el caso de la flauta, no

funcionan en un contexto de orquesta. Los multifónicos, por ejemplo, tienen una sonoridad muy particular y tendrían que estar justificados para no incluirlos sólo por cumplir. Tendrían que venir desde la concepción de la obra”.

A partir del principio y hasta la referencia “T”, el énfasis en el aspecto rítmico es quizá el elemento más importante. El manejo exacto de los procesos dinámicos, así como el *frulatto* en la segunda *cadenza* (referencia L-N) ofrecen una sonoridad nueva como puente para la siguiente sección (referencia N-T), que debe presentar un carácter improvisatorio. En *Dark* (referencia T) la orquesta crea la atmósfera para la entrada de la flauta contralto, lo que constituye una de sus primeras exploraciones con los cuartos de tono. Cortés recurre a los microtonos en diferentes instrumentos simultáneamente como elemento para crear una especie de *clusters*, aunque están más pensados como inflexiones de afinación en las notas, es decir, variaciones de afinación muy sutiles. Así, con la flauta contralto, busca subrayar el carácter más sombrío creado por la orquesta. Estas inflexiones se mezclan con los *glissandi* en la cuerda, que producen tensión y que son asistidos por los otros instrumentos. De acuerdo con el compositor, esto se logra también dependiendo de la experiencia que el director tenga con la música nueva. Normalmente, los compositores recurren a la flauta contralto de manera lírica y como un instrumento de sonido cálido; Cortés va más allá de esta función y le asigna una de virtuosismo, poco usual en la literatura para este instrumento. En la siguiente sección (referencia X-BB) la flauta contralto desarrolla un discurso que requiere gran habilidad por parte del solista, ya que el sonido de este instrumento es, hasta cierto punto, un poco inestable en sus registros medio y agudo. A esto se suma el que Cortés incluye constantes cambios de compás y cambios dinámicos súbitos.³¹⁸ Después de un puente de la orquesta (referencia BB-CC) la flauta insinúa el tema inicial y luego de una pequeña pero difícil *cadenza* (referencia DD-EE), inicia la sección final (referencia EE-QQ), cuya complejidad tanto rítmica, como a nivel de coordinación, de velocidad y de volumen, desemboca en la última *cadenza*, a manera de alguien que toma impulso para la arremetida final. En general, la obra de Cortés implica los desafíos técnicos tradicionales de las obras concertantes –virtuosismo, rango dinámico amplio y expresividad– y los combina con desafíos propios de la época moderna, como el cambio de instrumentos de la misma familia dentro de la misma obra y algunas de las técnicas extendidas básicas.

³¹⁸ Esta sección es, sin lugar a dudas, una de las más difíciles escritas para la flauta contralto dentro de la literatura solista, ya que, por lo general, los compositores tienden a explotar el carácter lírico y melancólico de este instrumento.

Aspecto interpretativo

Tal como antes se indicó, Cortés utiliza lo que denomina *lenguaje postonal*, porque no busca tener funciones tonales propiamente, sino “centros de color”. Mauricio Kagel, al referirse al postmodernismo, sostiene que *tonalidad* “no es el término exacto para describir la utilización de una armonía que no está fundada en la igualdad de doce sonidos relacionándose unos con otros [...] La idea que tenemos de la tonalidad debe ser revisada continuamente”.³¹⁹ Sin embargo, el tratamiento que sugiere Cortés para estos centros de color, es el mismo que para los centros tonales, es decir, son puntos a los que el material que les precede debe dirigirse –mediante el uso de la dinámica y de la agógica– y a partir de los cuales el material posterior debe evolucionar. Según Kagel, los jóvenes compositores que precedieron a su generación compondrían música tonal de un nuevo tipo y desde la segunda mitad de los años sesenta, “numerosos casos confirmaron esta opinión”.³²⁰

En el caso de *Partículas en Movimiento* era necesario no sólo percibir esos centros de color, sino hacerlos evidentes para el receptor. Sin embargo, el solista no juega más que un pequeño papel dentro de esta función. Si acaso, mediante la articulación y los frecuentes cambios rítmicos, puede enfatizar los centros de color creados por la orquesta. Al ser una de las “partículas en movimiento” o en estado de constante perturbación, el sonido debe ser vivaz e incluso en la parte oscura con la flauta contralto, el tratamiento rítmico no permite que la partícula entre en reposo.

Esta obra muestra rasgos que son congruentes con la descripción que el compositor señala como características de la corriente postmodernista, ya que el material expuesto es utilizado sin ninguna restricción de tipo estructural, armónica, estilística, etcétera. Lo anterior obliga al intérprete a poseer una técnica instrumental flexible, así como el mayor conocimiento posible de los distintos géneros en la música y sus respectivas características técnicas. Así como Cortés menciona que el compositor postmodernista utiliza técnicas y géneros distintos sin ninguna restricción para construir significado, el intérprete debe lograr la integración de ese *collage* en una interpretación natural y en la que no se perciba un conflicto estilístico.

³¹⁹ Citado en: Bosseur, Jean-Yves (1992). *Vocabulaire de la Musique Contemporaine*. Ed. Minerve. Francia. Pág. 133-134.

³²⁰ *Ibidem*.

CONCLUSIONES

La materia prima de la actividad solista está constituida por un repertorio que, desde su aparición y a lo largo de las distintas épocas, ha ido incrementando su exigencia técnica y espectacularidad. Para poder llevar tal repertorio a los distintos tipos de receptor de manera fidedigna y con libertad interpretativa, el músico debe contar con un instrumento suficientemente perfeccionado en su factura para no limitar su habilidad y satisfacer los requerimientos técnico-musicales del compositor. Se conocen algunos instrumentos que han incurrido y desaparecido de la práctica musical orquestal por no poseer las características necesarias para los lenguajes musicales de las distintas épocas. A este respecto, la presente investigación muestra que la transformación física, que los constructores han llevado a cabo en la flauta transversa, ha respondido en menor o en mayor medida a tales exigencias en las distintas épocas, provocando periodos de fluctuación en la preferencia de los compositores para otorgarle un papel como instrumento solista.

En este sentido, se ha demostrado a lo largo de los dos primeros capítulos de este trabajo, que hubo un periodo de estancamiento en su transformación física que coincidió con la formación de cierto *habitus* durante el siglo XIX en el que se forjaron las características del solista moderno y de un repertorio que privilegia a cantantes, pianistas y violinistas que permanece vigente hasta nuestros días en las programaciones de las orquestas de todo el mundo, a pesar de que en los últimos años, se ha generado una cantidad importante de repertorio solista de gran valor para otros instrumentos en general y para la flauta transversa en particular.

A lo largo de la investigación se desglosaron los elementos que juegan un papel determinante en el campo musical orquestal y se demuestra cómo este *habitus* es, a su vez, conservado y promovido principalmente, quizá no de manera consciente, por los directores de orquesta, así como por las comisiones de programación de estas agrupaciones y también por las instituciones de educación musical, en cuyos contenidos para las diferentes asignaturas teóricas, consideran como modelo, por lo general, las obras concertantes para piano y para violín. Por otro lado, se ofreció una tipología de los receptores y su papel e influencia en los criterios de programación de las orquestas y en la actividad de los solistas en el ámbito actual.

La carrera del solista dentro del campo de la música es una especialidad que implica una formación que va más allá del aspecto puramente musical. A este respecto, la investigación aporta las características del perfil que debería poseer un solista a partir de las reflexiones tanto de directores de orquesta como de solistas nacionales activos; y se ha establecido, además, una

tipología de los mismos a partir del alcance de su actividad. Por otro lado, se demostró cómo, además de la formación académica, aspectos sociológicos y mercadológicos juegan un papel determinante. Esta formación extramusical está casi completamente ausente en las clases de flauta transversa de las escuelas profesionales de nuestro país, a pesar de que tocar como solista es uno de los principales ideales de los flautistas y quizá de muchos estudiantes de otros instrumentos. Una preparación que contemple (en términos del sociólogo P. Bourdieu) el análisis del *habitus* en el *campo* musical, es actualmente indispensable para que los diferentes *agentes* puedan hacerse de un *capital* que les permita entrar y desenvolverse tanto en el *campo* de la música en general, como en el cerrado círculo de los solistas a nivel nacional e internacional en particular. La falta de conocimiento y, por lo tanto, de conciencia de estos elementos y su funcionamiento, ha provocado que los estudiantes y jóvenes profesionales del ámbito orquestal en nuestro país que desean una carrera como solista, dirijan sus esfuerzos a dominar los aspectos puramente musicales con la esperanza de que eso sea suficiente para lograrlo.

El modelo de análisis del *habitus* en el *campo* musical a través de las perspectivas histórica, organológica, musical, sociológica y mercadológica planteadas en este trabajo, nos ha permitido desglosar los factores y criterios de selección, así como los agentes, redes de apoyo y circunstancias que influyen de manera determinante en la creación de una carrera de solista.

La labor que la flautista Marisa Canales y otros flautistas mexicanos han llevado a cabo en lo que va de este siglo a través de la generación de una importante cantidad de obras concertantes para este instrumento, ha sido un primer paso que ha incidido de manera significativa en la actividad solista de nuestro país. Sin embargo, según el resultado de los cuestionarios aplicados, la mayor parte de este repertorio aún es desconocido por los profesores de flauta y sus estudiantes en México.

Parte de este nuevo acervo, son las obras para flauta y orquesta presentadas y analizadas en esta investigación. Este repertorio constituye, gracias a su alta calidad, una aportación al repertorio concertante para este instrumento a la vez que pone a disposición de los distintos tipos de receptor descritos en esta investigación, una mayor variedad organológica en la oferta musical de las orquestas. Además, y en un ámbito personal, también constituyen la vía por la que pude acceder al cerrado círculo de solistas de nuestro país.

Debido a la poca literatura existente respecto de la actividad de los solistas, sería conveniente que, de cara a nuevas investigaciones, este tipo de estudio pudiera llevarse a cabo desde la perspectiva de otros instrumentos musicales y con una muestra más representativa en

todos los rubros propuestos, con objeto de obtener una visión global de esta especialidad en nuestro país y con ello la posibilidad de tomar acciones que nos lleven a influir, tanto en la formación de los estudiantes, como en los hábitos de programación de las orquestas nacionales en aras de cumplir con una de las funciones principales del concierto: la puesta en valor del instrumento solista.

Por último y desde el punto de vista académico, a través de este trabajo he buscado propiciar en las clases de instrumento de las escuelas profesionales de música, la discusión informada acerca de una actividad que tanto interesa a los estudiantes de instrumentos musicales de orquesta en nuestro país y de la que muy poco se sabe.

ANEXO 1

CUESTIONARIO PARA PROFESORES DE FLAUTA TRANSVERSA

La información que se recopila a través de este instrumento, forma parte de una investigación acerca de la actividad solista en México. Ésta será publicada a través de gráficas y/o porcentajes; sin embargo, en la última pregunta habrá que especificar si usted autoriza que su nombre aparezca como referencia o si prefiere permanecer anónimo(a).

- 1) ¿Qué tan importante considera usted el **repertorio solista** dentro de la formación de los estudiantes de flauta?
- 2) Mencione 5 obras **para flauta y orquesta** que preferentemente incluye usted en el programa de estudios de su clase.
- 3) ¿Qué obras de compositores mexicanos **para flauta y orquesta** conoce usted?
- 4) Durante su época como estudiante ¿qué repertorio **para flauta y orquesta** estudió usted?
- 5) ¿Qué obras **para flauta y orquesta** de compositores mexicanos trabaja en clase con sus estudiantes?
- 6) ¿Qué obras **para flauta y orquesta** de compositores mexicanos considera usted que los estudiantes deberían abordar de manera obligatoria?
- 7) Si acaso no trabaja en clase repertorio mexicano **para flauta y orquesta**, mencione cuál es la razón.
- 8) ¿Desea usted que sus respuestas se conserven de manera anónima o autoriza que su nombre aparezca en la investigación como referencia?
- 9) Nombre completo:
- 10) ¿En que institución imparte usted clase de flauta transversa?
- 11) ¿Cuántos años tiene como profesor de flauta transversa (privado y/o en instituciones)?

¡Muchas gracias por su importante contribución a esta investigación!

Atte. Prof. Miguel Ángel Villanueva.

ANEXO 2

CUESTIONARIO PARA COMPOSITORES

La información que se recopila a través de este instrumento, forma parte de una investigación acerca de la actividad solista en México. Ésta será publicada a través de gráficas y/o porcentajes; sin embargo, en la última pregunta habrá que especificar si usted autoriza que su nombre aparezca como referencia o si prefiere permanecer anónimo(a).

- 1) Mencione 5 obras para instrumento solista y orquesta en orden de su preferencia, que considere como modelo de este tipo de composición.
- 2) Mencione las 5 obras concertantes más importantes que haya analizado en clase dentro de su formación como compositor(a).
- 3) Dentro de su catálogo de obras, ¿tiene alguna obra para instrumento solista y orquesta?
- 4) ¿Para qué instrumento? (puede mencionar hasta 5)
- 5) Mencione 3 instrumentos para los que escribiría una obra concertante.
- 6) ¿Qué importancia tiene para usted el Concierto dentro de su obra?
- 7) ¿Qué importancia considera que tiene el Concierto para instrumento solista dentro de la música actual?
- 8) Si acaso imparte clase de composición, ¿qué obras concertantes toma como referencia para sus estudiantes?
- 9) Indique si acepta que su nombre sea mencionado(a) como fuente dentro de la investigación o si prefiere participar de manera anónima.

Nombre:

Nacionalidad:

Institución(es) en la(s) que se formó como compositor(a).

Años como compositor(a) profesional.

¡Muchas gracias por su aportación!!!

Prof. Miguel A. Villanueva R.

ANEXO 3

CUESTIONARIO PARA DIRECTORES

El siguiente cuestionario tiene como objetivo analizar la actividad de los solistas desde la perspectiva de los directores de orquesta. La información aquí vertida es únicamente para fines estadísticos, por lo que se manejará en esta investigación de manera anónima. De antemano agradecemos su valiosa participación en este cuestionario.

- 1) Mencione las 5 obras (con el nombre de su autor) para instrumento solista (incluyendo la voz, especificar si es soprano, mezzosoprano, contralto, contratenor, tenor, barítono o bajo) que más le gusta o que más le ha gustado dirigir a lo largo de su carrera.
- 2) Mencione cuáles son los instrumentos solistas que más ha dirigido (incluyendo la voz, especificar si es soprano, mezzosoprano, contralto, contratenor, tenor, barítono o bajo).
- 3) Mencione 5 instrumentos (en orden de preferencia) que programaría como solista (incluyendo la voz, especificar si es soprano, mezzosoprano, contralto, contratenor, tenor, barítono o bajo).
- 4) Mencione en qué porcentaje aproximadamente ha dirigido obras concertantes de compositores nacionales y extranjeros.
- 5) Mencione las 5 principales características que, según usted, debe poseer un(a) solista.
- 6) ¿Cuáles son las 3 características o aspectos que debe evitar un(a) solista?
- 7) Elija el orden de importancia que para usted tienen los siguientes aspectos de la actuación de un(a) solista.
 - Nivel instrumental
 - Obra programada

- Carisma
- Imagen
- Experiencia
- Nivel interpretativo
- Ejecución de memoria

8) ¿Cuántos años tiene como director?

9) ¿Actualmente dirige una orquesta como titular?

10) Nombre de la orquesta

11) Observaciones

¡Muchas gracias por su aportación!!!

Prof. Miguel A. Villanueva R.

ANEXO 4

Obras comisionadas por Marisa Canales

Compositor(a)	Título de la obra
Lucía Álvarez	<i>Concierto para dos flautas y orquesta</i>
Eduardo Angulo	<i>Los Centinelas de Etersa, para flautas, cuerdas y percusión</i>
Alexis Aranda	<i>Concierto Acqua para flauta y orquesta</i>
Alexis Aranda	<i>Concierto para flauta, guitarra y orquesta</i>
Juan Carlos Areán	<i>Fantasia para flauta y cuerdas</i>
Abraham Barrera	<i>Concierto "Miraval" para flauta, trío de jazz y orquesta.</i>
Dmitri Dudin	<i>Concierto para flauta y orquesta</i>
Manuel Enríquez	<i>Zenzontle para flauta y orquesta de cuerdas (inconcluso)</i>
Eduardo Gamboa	<i>Concierto para flauta y orquesta</i>
Arturo Márquez	<i>Danzón no.3 para flauta, guitarra y orquesta</i>
Gerardo Meza	<i>Acuarelas para flauta y cuerdas</i>
Gabriela Ortiz	<i>D' Colonial Californiano</i>
Eugenio Toussaint	<i>Concierto para flauta y orquesta</i>
Samuel Zyman	<i>Concierto para flauta y pequeña orquesta</i>
Samuel Zyman	<i>Concierto no. 2 "De Minería" para flauta y orquesta</i>
Samuel Zyman	<i>Fantasia Mexicana para dos flautas y orquesta</i>
Samuel Zyman	<i>Concierto para flauta, guitarra y orquesta</i>

ANEXO 5

La siguiente tabla muestra lo que hasta el momento he generado a través de esta colaboración:

Compositor(a)	<i>Título de la obra</i>
Eduardo Angulo	<i>Concierto Número 1</i>
Eduardo Angulo	<i>Concierto Número 2 Voces de la Naturaleza</i>
Eduardo Angulo	<i>Concerto Grosso</i>
Eduardo Angulo	<i>Doble Concierto para flauta, arpa y orquesta.</i>
Eduardo Angulo	<i>Triple concierto para flauta, viola piano y orquesta.</i>
Eduardo Angulo	<i>Concierto para dos flautas y orquesta</i>
Eduardo Angulo	<i>Concierto ArtdePop para flauta, guitarra y orquesta</i>
Eduardo Angulo	<i>El flautista de Hamelin, suite coreográfica para flauta y orquesta</i>
Eduardo Angulo	<i>El Ruiseñor, fantasía coreográfica para flauta y orquesta</i>
Eduardo Angulo	<i>Leyendas del quinto sol, para flauta y orquesta</i>
Eugenio Toussaint	<i>Concierto para flauta y orquesta de cuerdas</i>
Hugo Rosales	<i>DA-LAN-YO, concierto para flauta y orquesta</i>
Horacio Uribe	<i>Concierto para flauta y orquesta</i>
René Torres	<i>Concierto para flauta y orquesta de cuerdas</i>
Roberto Peña	<i>Concierto para flauta y orquesta</i>
Lucía Álvarez	<i>Utopía III para flauta y orquesta</i>
Patricia Moya	<i>Concierto para flauta y orquesta</i>
Patricia Moya	<i>Concierto de Máscaras para flauta y orquesta</i>
Francisco Cortés	<i>Partículas en Movimiento para flauta y orquesta</i>
Pablo Martínez Teutli	<i>Concierto para flauta</i>
Benjamín Mira	<i>Concierto para flauta y orquesta</i>

BIBLIOGRAFÍA

Adolphe Julien. *Revue Musicale*, Le Journal des Débats, 26 de octubre de 1895.

Agea, Francisco (comp.), *21 años de la Orquesta Sinfónica de México, 1928-1948*.

Aguilar Ruz, Luisa del Rosario (2018). *La Imprenta Musical Profana en la Ciudad de México, 1860-1877*. Tesis doctoral, UNAM, México.

_____, (2014). *Luis Hahn en México. "Entre la Música y la litografía"*. Ciudad de México, CONACULTA.

Agricola, Martin (1528). *Musica Instrumentalis Deudsch*. Georg Rhaw (ed.) Wittemberg.

Recuperado de:

[https://imslp.org/wiki/Musica_instrumentalis_deudsch_\(Agricola%2C_Martin\)](https://imslp.org/wiki/Musica_instrumentalis_deudsch_(Agricola%2C_Martin))

Allain-Dupré, Philippe (2000). *Les Flûtes de Rafi, fleustier lyonnais au XVIIe siècle*. Courlay, ed. J. M. Fuzeau.

Baqueiro Foster, Gerónimo (1956), *El Conservatorio Nacional de Música y sus Urgencias*. Cuaderno del Congreso Nacional de Música, Consejo Internacional de Música – INBA.

_____, (1964). *Historia de la Música III, La Música en el Periodo Independiente*, México, SEP-INBA.

Berlioz, Hector (1884). *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*. Paris, ed. Henri Lemoine.

Recuperado de:

[https://imslp.org/wiki/Grand_trait%C3%A9_d'instrumentation_et_d'orchestration_moderne%2C_Op.10_\(Berlioz%2C_Hector\)](https://imslp.org/wiki/Grand_trait%C3%A9_d'instrumentation_et_d'orchestration_moderne%2C_Op.10_(Berlioz%2C_Hector))

Berlioz, Hector (2017) *Mémoires de Hector Berlioz, membre de l'Institut de France, comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre (1803-1865)*. Madrid, ed. Akal S. A..

Bigio, Robert (2006). *Readings in the History of the Flute*, London, ed. Tony Bingham.

_____, *Rudall, Rose & Carte, The Art of the Flute in Britain*. London, ed. Tony Bingham.

Bitrán, Yael (2020). "Dos Reglamentos de Teatro en el México Decimonónico. La Construcción de una Nueva Civilidad", *Revista Argentina de Musicología*, vol. 21, Núm. 1.

Böhm, Ludwig (2010). *Commemorative writing on the occasion of Theobald Böhm's 200th Birthday*. München, Theobald-Böhm-Archiv.

_____, (1994). *De la Fabrication et des derniers perfectionnements des flûtes (1847)*. Paris, ed. Zurfluh.

_____, (1981). *Die Revolution der Flöte*. Tutzing, ed. Hans Schneider.

- _____, (1994). *La Flûte et son Jeu & de la Fabrication*. Paris, ed. Zurfluh.
- _____, (1960), *The Flute and the Flute-Playing*. New York, Quick Book MFG. Co..
- Borjon de Scellery, Pierre (1672). *Traité de la Mussette, avec vne nouvelle Méthode pour apprendre de soy-mesme à jouer de cet instrument facilement, & en peu de temps*. Jean Girin & Barthelemy Rivière. Ed. Facsimilar. Recuperado de:
[https://imslp.org/wiki/Trait%C3%A9_de_la_musette_\(Borjon_de_Scellery%2C_Pierre\)](https://imslp.org/wiki/Trait%C3%A9_de_la_musette_(Borjon_de_Scellery%2C_Pierre))
- Bornstein, Andrea (1997). *Concerto X de Francesco Mancini*. Bologna, Ut Orpheus Edizioni.
- Boulez, Pierre (1963). *Penser la Musique Aujourd'hui*. Paris, ed. Gallimard.
- Bourdieu, P. (1987) *Cosas dichas*. Barcelona, ed. Gedisa; 2ª ed. (2000).
- Bouissou, Sylvie (1996). *Vocabulaire de la musique baroque*. Paris, ed. Minerve.
- Bosseur, Jean-Yves (1992). *Vocabulaire de la Musique Contemporaine*. Paris, ed. Minerve.
- Blakeman, Edward (2005). *Genius of the Flute*. Oxford, Oxford University Press.
- Bridges, Linda (2009). *The Man with the Golden Flute*. New Jersey, John Wiley & Sons, Inc.
- Bryner-Kronjäger, Brigitte (2001). *Querfeldein*, Frankfurt, Zimmermann Verlag.
- Cabuto Medina, Mario Adán (2015). *Lang Lang: una revisión del solismo*. Facultad de Música, UNAM. Tesis de maestría.
- Campa, Gustavo E. (1911) *Críticas Musicales*. CONACULTA INBA, CENIDIM, 1992. (Reimpresión facsimilar de 1911, Paris, Librería Paul Ollendorf).
- Coudray, Chloé (2019). *L'habitus, Pierre Bourdieu* (Fiche concept). Patageons l'Eco. Recuperado de: <http://partageonsleco.com>.
- Debost, Michel (1996). *Une Simple Flûte*. Paris, Éditions Van de Velde.
- Diez Canedo, María (2014). *Perspectiva general de la flauta traversa en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio*. Tesis de doctorado; Facultad de Música-UNAM.
- Dobrinski, Ingeborg (1981). *Das Solostück für Querflöte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Regensburg, Gustav Bosse Verlag.
- Dorgeuille, Claude (1994), *L'École de Flûte Française*, Paris, Éditions Actualité Freudienne (Colección Euterpe).
- Fatus, Claude (1994). *Vocabulaire des Nouvelles Technologies Musicales*. Paris, Ed. Minerve.

- Flores Carrasco, María del Pilar Guadalupe (2021). *Edith, Escena Lírica de Estanislao Mejía*. Tesis de Maestría. Facultad de Música, UNAM.
- Frisch, Uwe (1970). Trayectoria de la música en México. Cuadernos de Música/5. Dirección General de Difusión Cultural/UNAM. Departamento de Música.
- Fubini, Enrico (1999). *La Estética Musical desde la Antigüedad Hasta el Siglo XX*. Madrid, Editorial Alianza.
- Galindo, Halffter, Sandi, Argote y Anzaldúa (1956), *La Creación Musical en México*. Cuaderno del Congreso Nacional de Música, Consejo Internacional de Música – INBA.
- Galway, James (1982). *Flute*. London, MacDonald & Co..
- Galway, James (1981). *Ma vie de Flûtiste*. Paris, Éditions Buchet/Chastel.
- Gericó Trilla, Joaquín y López Rodríguez, Francisco Javier (2001). *La Flauta en España en el Siglo XIX*. Madrid, Real Musical.
- Giannini, Tula (1993). *Great Flute Makers of France*. London, Tony Bingham.
- Goll-Willson, Kathleen; “The French Influence on American Orchestras”, entrevista con René Rateau; Revista *Flute Talk*, 1996, vol. 15, Núm. 9.
- Gómez, Enriqueta (1956). *Libro de Lectura Musical*. México, DF, Editorial “Mi Mundo”.
- Goubault, Christian (1997). *Vocabulaire de la Musique Romantique à l’Aube du XXe Siècle*. Paris, Ed. Minerve.
- Grial, Hugo de (1965). *Músicos Mexicanos*. México DF, Editorial Diana.
- Guadarrama Olivera, Rocío (2019). *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México*. Universidad Autónoma Metropolitana, CDMX.
- Guerrero Muñoz, Joaquín (2017). *Las claves de la autoetnografía como método de investigación en la práctica social: conciencia y transformatividad*. Universidad de Murcia. Recuperado de: <https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2017/article/view/1148>
- Harnoncourt, Nikolaus (1985). *Le Dialogue Musical*. Saint-Amand, Éditions Gallimard.
- Harnoncourt, Nikolaus (1982) *Le Discours Musical*. Saint-Amand, Éditions Gallimard.
- Herrera y Ogazón, Alba (1917). *El Arte Musical en México*. México, DF, Departamento Editorial de la Dirección General de las Bellas Artes.
- Hotteterre, Jacques (1990). *Principes de la Flûte Traversière*. Kassel, Ed. Bärenreiter. (ed. facsimilar de 1707).

- Humblot Emile (1982). *Deviennes, Un Musicien Joinvillois de l'Époque de la Révolution*. Genève, Ed. Minkoff.
- Ibarra Groth, Federico (2011). *Historia de la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México*. UNAM, México.
- Islas, Rubén (2021). *La vida en clave de sol*. Edición privada.
- James, William Nelson (1982), *A Word or Two on the Flute*. London, Ed. Tony Bingham, (ed. facsimilar de 1826).
- Jaunet, André (1991). *Réflexions musicales*. Bern, Ed. de la Société Suisse de la Flûte.
- Kahan, Salvador (1957). *Bosquejos Musicales “Temor a la melodía”*. México, Ed. Independencia.
- Kuhn, Clemens (1989). *Tratado de la forma musical*. Cooper City, SpanPress Universitaria.
- Krell, John C. (1997). *Kincaidiana*. Santa Clarita C , ed. de *The National Flute Association*.
- Küster, Konrad (1999). *Handbuch Querflöte*. Kassel, ed. Bärenreiter.
- Lescat, Philippe (1991). *Traité Musicales en France 1600-1800*. Paris, Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique.
- Lexikon der Flöte* (2009). Laaber, Laaber-Verlag.
- Lorenzo, Leonardo de (1992). *My Complete Story of the Flute*. Lubbock, Texas Tech University Press.
- Lorenzoni, Antonio (1988), *Saggio per ben sonare il Flauto Traverso*. Bologna, Arnaldo Forni Editori, (ed. facsimilar publicad en Bologna, 1779).
- Marsenne, Marin (1639). *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*. Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_\(Mersenne,_Marin\)](https://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_(Mersenne,_Marin))
- Mayer-Serra, Otto (1996). *Panorama de la Música Mexicana, desde la Independencia hasta la Antigüedad*. México DF, El Colegio de México.
- McCutchan, Ann (1994). *Marcel Moyse, Voice of the Flute*. Portland, Amadeus Press.
- Medrano Ruiz, Sonia (2021). *Las Orquestas Típicas en México. De la invención a la consolidación de una tradición*. Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”.
- Meylan, Raymond (1981). *La Flûte*. Lausanne, Ed. Payot.
- Müller, Regula (1985). *Gespräche mit Flötisten I*. Bern, Salm Verlag, Suiza.
- Munster, Peter van (2014). *Repertoire Catalogue*. Roma, Riverberi Sonori.

Muñoz, J. (2017). Las claves de la autoetnografía como método de investigación en la práctica social: conciencia y transformatividad. Recuperado de:
<https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2017/article/view/1148>

Orozco Aguirre, Jorge (2018). *Cada quien su música*. Monterrey, UANL.

Orta Velázquez, Guillermo (1970). *Breve Historia de la Música en México*. México DF, Librería Manuel Porrúa.

Pareyón, Gabriel (2007). *Diccionario Enciclopédico de la Música en México I y II*. Zapopan, Universidad Panamericana.

Payno, Manuel. *Crónicas de Teatro*. Boris Rosen Jélomer (comp.). México, CONACULTA (1997).

Pellerite, James J. (1978) *A Handbook of the Literature for the Flute*. Bloomington, Zalo Publications.

Pérez Santoja, Luis (2013). *Orquesta Sinfónica de Minería, 35 años*. México DF, Ed. Planeta.

Pesek, Ursula & Zeljko (1993). *Flötenmusik aus drei Jahrhunderten*. Kassel, ed. Bärenreiter.

Petrucci, Gian Luca (2001). *Giulio Briccialdi, Il Principe dei Flautisti*. Arrone, Edizioni Thyrus.

Pierre, Constant (2000). *Histoire du Concert Spirituel (1725-1790)*. Paris, Société Française de Musicologie.

Pierreuse, Pierre (1982). *Flute Litterature*. Paris, Éditions Jobert.

Piston, Walter (1955). *Orchestration*. London (5ª ed. 1969), Victor Gollancz LTD.

Platón, (1986) Libro III, *Banquete*. (C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo, ed., trad. y notas), Madrid, Ed. Gredos.

Powell, Ardal (2002). *The Flute*. New Haven, Yale University Press.

Quantz, Johann Joachim (2015), *Ensayo de un Método para tocar la Flauta Travesera*. Dairea, edición Alfonso Sebastián Alegre, Madrid, (Original publicado en 1752).

Quantz, Johann Joachim (1975), *Essai d'une Méthode pour Apprendre à Jouer de la Flûte Traversière*. Paris, Éditions Aug. Zurfluh (Edición facsimilar de 1752).

Rampal, Jean-Pierre (1989). *Musique, ma vie*. Mesnil-sur-l'Estrée, Ed. Calmann-Levy.

Reede, Rien de (1984). *Concerning the Flute*. Amsterdam, Ed. Broekmans en Van Poppel B. V..

_____, (1997). *Die Flöte in der "Allgemeine Musikalische Zeitung" (1798 – 1848)*. Amsterdam, Ed. Broekmans en Van Poppel B. V..

Richter, Werner (1986). *Bewusste Flötentechnik*. Frankfurt, Musikverlag Zimmermann.

_____, (1986). *Die Griffweise der Flöte*. Kassel, ed. Bärenreiter.

Rockstro, Richard Shepherd. *A Treatise on the Flute*. London, Música Rara (1967), (ed. facsimilar de la 2a Ed. 1928).

Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*. Genève, Éditions Minkoff (1998), (ed. facsimilar de 1768).

Rowell, Lewis (1983). *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona, Ed. Gedisa (4ª ed. 2005).

Saint-Arroman, Jean (director– (2001). *Méthodes & Traités 10, France 1600-1800*, vol. 1. Courlay, Ed. J. M. Fuzeau.

Salazar, Adolfo (1967). *La Música Orquestal en el Siglo XX*. México DF, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, No. 117, (2ª. Ed).

Sánchez Vázquez, Adolfo (2004). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Recuperado de:
http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1845/04_De_la%20Estetica_ASV_2007_4a_Conferencia_63_80.pdf?sequence=1&isAllowed=y

_____, (1972). *Antología: textos de Estética y Teoría del Arte*, México DF, UNAM.

Sastré, A. y Azuri, E. (2014). *Teoría de mercadotecnia de las artes*. México DF, CONACULTA-FONCA.

Schoeller, Guy (1995). *Dictionnaire Biographique des Musiciens*. Paris, Éd. Robert Laffont.

Seyfrit, Michael (comp.) (1982). *Musical Instruments in the Dayton C. Miller Flute Collection at the Library of Congress vol. I*. Washington, Library of Congress.

Solum, John (1992). *The Early Flute*. Oxford, Clarendon Press.

Soto Millán, Eduardo (1998). *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto*. México DF, Fondo de Cultura Económica – Sociedad de Autores y Compositores de México.

Staples, Anne –coordinadora– (2014). *Historia de la vida Cotidiana en México; Bienes y viviendas el Siglo XIX*, Tomo IV. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

Suárez de la Torre, Laura –coordinadora– (2014). *Los Papeles de Euterpe, La Música en la Ciudad de México desde la Historia Cultural. Siglo XIX*. Ciudad de México, CONACYT Instituto de Investigaciones.

- Toff, Nancy (1979). *The Development of the Modern Flute*, Chicago, University of Illinois Press.
- _____, (1994). *Georges Barrère and the Flute in America*. New York, The New York Club Flute, Inc..
- _____, (1996). *The Flute Book*. Oxford, Oxford University Press.
- _____, (2005). *Monarch of the Flute*. Oxford, Oxford University Press.
- Tromlitz, Johann George (1985), *Unterricht die Flöte zu Spielen*. Fritz Knuf, Buren, (Edición facsimilar de 1791).
- _____, (1996), *The Keyed Flute*. Oxford, Oxford Early Music Series.
- Turk, Ivan; “The Neanderthal Musical Instrument from Dibje Babe I Cave Slovenia”, *Applied Sciences Review*, 2020, 10, 1226. Recuperado de: <https://www.mdpi.com/2076-3417/10/4/1226>
- Vázquez, Ulises (2010). *Encuesta a públicos de la Orquesta Sinfónica Nacional 2009*. Informe de resultados. Coordinación Nacional de Desarrollo Institucional, Sistema de Información Cultural. Ciudad de México, CONACULTA;
- Veinus, Abraham (2012). *The Concerto. From its origins to the modern era*. Mineola, Dover Publication Inc..
- Velázquez, Marco (1993). *El Tumulto*. Historiador Popular. Segunda época, año VI, No 66, México-Querétaro. Universidad Autónoma Metropolitana – Universidad Autónoma de Querétaro.
- Vester, Frans (1985), *Flute Music of the 18th Century*. Monteux, Musica Rara.
- Wagner, A. y Levien (1885). *Primer gran catálogo*. México.
- Wagner, Izabela (2015). *Producing Excellence, The Making of Virtuosos*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- Welch, Christopher (1882). *History of the Boehm Flute*. Rudall, Carte & Co. London, (copia facsimilar reeditada por la Universidad de Harvard en 1961).
- Wurz, Hanns (1988). *Querflötenkunde*. Baden-Baden, Verlag Dr. Klaus Piepenstock.
- Wye, Trevor (1993). *Marcel Moyse, an Extraordinary Man*. Iowa, Winzer Press.
- Zanolli Fabila, Betty Luisa (2017). *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*. Ciudad de México, Secretaría de Cultura; INBA.

Métodos

Bethisy, Jean-Laurent de (2001), *Méthodes et Traités de France, Exposition de la Théorie et de la Pratique de la Musique France 1600-1800*, vol. 1, Courlay, ed. J. M. Fuzeau; Courlay, (edición facsimilar de 1764).

Delusse, Charles (1980), *L'Art de la Flûte Traversière*. Buren, Ed. Fritz Knuf. (edición facsimilar de 1760).

Devienne, François, (1984) *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flûte*. Firenze, Studio per Edizioni Scelte, (edición facsimilar de 1794).

Cambini, Giuseppe Maria (1984), *Méthode pour la Flûte Traversière*. Firenze, Studio per Edizioni Scelte (facsimilar de la edición de ca. 1796).

Corrette, Michel, (1995), *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la Flûte Traversière*, Firenze, Studio per Edizione Scelte, (facsimilar de la edición de 1753).

Gunn, John (1992), *The Art of Playing the German Flute*. Marion IA, Janice Dockendorff Boland, (facsimilar de la edición de ca. 1793).

Lorenzoni, Antonio (1988), *Saggio per ben sonare il flauto Traverso*. Bologna, ed. Arnaldo Forni, Bologna (edición facsimilar de la edición de ca. 1796).

Mahaut, Antoine (1972), *Nouvelle Méthode pour apprendre à jouer de la Flûte Traversière*. Ginebra, Ed. Minkoff (facsimilar de la edición de 1759).

Tulou, Jean-Louis (1973), *Méthode de Flûte*. Ginebra, Ed. Minkoff, Ginebra (edición facsimilar de 1851).

Vanderhagen, Amand (1984), *Nowelle Méthode de Flûte*. Firenze, Studio per Edizioni Scelte, Firenze, (edición facsimilar de 1788).

Schwedler, Maximilian (1982), *Flöte und Flötenspiel*. Darmstadt, E. Majewski (ed.) (edición facsimilar de 1923).

Wunderlich, Johann G. (1974), *Méthode de Flûte*. Genève, Ed. Minkoff, (edición facsimilar de 1804).

